



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

X L I 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 0 6

SAMOSPEV NA SLOVENSKEM IN SLOVENSKI
SAMOSPEV V AVSTRO-OGRSKI MONARHIJI

LIED IN SLOVENIA AND SLOVENIAN NATIONAL
LIED IN THE AUSTRO-HUNGARIAN
MONARCHY

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L I 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 0 6

SAMOSPEV NA SLOVENSKEM IN SLOVENSKI
SAMOSPEV V AVSTRO-OGRSKI MONARHIJI

LIED IN SLOVENIA AND SLOVENIAN NATIONAL
LIED IN THE AUSTRO-HUNGARIAN
MONARCHY

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

Urednik zvezka • Edited by
Aleš Nagode (Ljubljana)

Urednik • Editor
Matjaž Barbo (Ljubljana)

Asistent uredništva • Assistant Editor
Jernej Weiss (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

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

Prevajanje • Translation
Andrej Rijavec

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

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. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200-300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription orders 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 omogočilo Ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo
Republike Slovenije
*With the support of the Ministry of Higher Education, Science and Technology of the
Republic of Slovenia*

© Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Vsebina • Contents

Stane Granda

**Vloga glasbe, zlasti petja, v rasti slovenske narodne zavesti
(do leta 1848)**

*The Role of Music, above all singing in growth of Slovenian national consciousness
(until 1848)*

5

Matjaž Barbo

Korenine slovenskega samospeva

The Roots of the Slovene Song

15

Koraljka Kos

Začeci solo pjesme kao umjetničke vrste u Hrvatskoj

The Beginnings of the Solo Song as an Artistic Genre in Croatia

25

Andrej Misson

**Nekatere kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih
samospevov**

*Some Compositional Traits Concerning a Selected Sample of Slovene
Romantic Songs*

41

Borut Smrekar

Prispevek Davorina Jenka k slovenskemu samospevu

Davorin Jenko's Contribution to the Slovene Song

57

Aleš Nagode

Romantičnost slovenskega »romantičnega« samospeva

'Romantic Lied' in the 19th Century Slovene Compositional Creativity

65

Jernej Weiss

Josip Procházka (1874–1956) kot »češko-slovenski« skladatelj samospevov

Josip Procházka (1874–1956) as 'Czech-Slovenian' Song composer

73

Katarina Bogunović Hočevar

A Fragment to the Genre of the Piano Piece – Its ‘Real’ Beginning in the Slovene Musical Literature?

Fragment k zvrsti klavirske miniature: njen ‘pravi’ začetek v slovenski glasbeni literaturi?

87

Tatjana Marković

Serbian Romantic Lied as Intersection of the Austro-Hungarian and Serbian (con)text

Srbski romantični samospev kot presečišče avstro-ogrskih in srbskih (kon)tekstov

99

Vesna Mikić

Neoromantic »Answer« to the Demands of Socialist Realism: Stanojlo Rajičić Na Liparu for bass and symphonic orchestra (1951)

Neoromantični »odgovor« na zahteve socialističnega realizma: Stanojlo Rajičić Na Liparu za bas in simfonični orkester (1951)

105

Franc Križnar

Repertoar samospeva na Slovenskem ali/in slovenskega samospeva 19. stoletja v fonoteki–glasbenem arhivu Radia Slovenija in njegovi izvajalci

The Repertoire of the Solo Songs in Slovenia or/and Slovenian Solo Songs in the 19th Century and its Performers in PhonoTheca-Music Archive of the Radio Slovenia

111

Imensko kazalo • Index

157

Avtorji • Contributors

171

Stane Granda

Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti
in umetnosti, Zgodovinski inštitut Milka Kosa
Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts,
Milko Kos Historical Institute

Vloga glasbe, zlasti petja, v rasti slovenske narodne zavesti (do leta 1848)

The Role of Music, above all singing in growth of
Slovenian national consciousness (until 1848)

Ključne besede: Slovenci, narodno gibanje, politika, glasba

Keywords: Slovenes, National movement, Politics, Music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Slovensko petje v okolju, kjer to ni bilo običajno, je bilo politično emancipativna akcija. S slovensko pesmijo so se predstavljali tako znotraj dunajske slovanske študentske skupnosti kot nemškogovoreči sodržavljeni. Pomen petja v političnem delovanju dokazujeta tako Slovenska gerlica kot pevski zbor graške Slovenije.

Slovenian singing in the area, where that is not usual, was politically emancipated action. There were representing themselves with Slovene song in the area within Vienna Slavic community as German speaking fellow citizens. The meaning of singing in the political activity is showing also 'Slovenska gerlica' so as the choir 'Graška Slovenija'.

Vloga Primoža Trubarja, očeta slovenskega knjižnega jezika, je v slovenski zgodovini nesporna. V nekem smislu je postavil kanon za vse nadaljne slovensko kulturnopolitično življenje, saj so vsi kasnejši prelomni trenutki slovenske zgodovine zaznamovani z novimi izdajami Svetega pisma. Mislimo čas ob koncu 18. stoletja, ko so uvajali nemški kot uradni jezik in je izšel Japljev prevod, mislimo na leto 1848, ko je dal Anton Martin Slomšek pobudo za novo izdajo, ki jo je uresničil škof Alojzij Wolf, mislimo nenazadnje na čas slovenske osamosvojitve, ko smo dobili prvi standardni ekumenski prevod.

Drugi, sicer ne neznan, vendar premalo prisoten kanon slovenske kulturnopolitične zgodovine, pa je glasba oziroma petje. Ne mislimo toliko na dejstvo, da se je Primož Trubar kot student preživljal tudi s petjem, kot na njegove izdaje pesmi za petje.

Na tem mestu se ne moremo spuščati v podrobnosti,¹ saj gre bolj za princip kot vsebino. Torej glasba in petje sta vzporednici dejavnosti, ki hoče slovenski jezik afirmirati v javnosti. Glasba je v tem primeru enakopraven in ne podrejen faktor.

Izjemen odnos do glasbe oziroma njenega pomena v slovenskem preporodu je pokazal tudi Žiga Zois.² Na eni strani je sam imel zanj izjemen posluš in mu je predstavljal določeno zabavo, mislim na alpske poskočnice, ki jih je imel kar celo zbirko, na drugi strani pa gre za zavestno uvajanje slovenskega petja v javnost. V letih 1780-1782 je bil ob Antonu Tomažu Linhartu³ glavni pobudnik in tudi prevajalec italijanskih arij za predstave v stanovskem gledališču. Tu ne gre le za dokazovanje jezikovnih in glasbenih možnosti slovenskega jezika, ampak tudi za krepitev njegove vloge v javnosti in še posebno umetnosti. Petje v nasprotju z govorjenjem sproža veliko manj odporov tistih, ki so nekemu jeziku nasprotni. Jernej Kopitar poroča »Če je kateri jezik kdaj v nekem narečju kazal prikladnost za melodiko, potem to velja za kranjskega. Ta govor nima robotosti in sikanja, kakor ga imajo druga narečja, ker ga je italijanščina zelo omilila, sposoben je vsakekega oblikovanja in dosega skoraj prijetnost italijanskih pesmi.«⁴ Kako je cenil Linhart glasbo vidimo tudi v njegovi slovenskih komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Naj pri tem skušamo še zavrniti trditev, da ne gre pri tej dejavnosti za narodno afirmacijo, da je tu v ozadju širša evropska moda. Ta je k temu pripomogla, odpirala je duri nezgodovinskim narodom, toda zavestno odločilni korak je moral nekdo storiti. Toda pojavljanje slovenskega jezika na odru, ne gre primerjati z njegovo rabo v vsakdanjem življenju, ki je bila bolj ali manj običajna, ampak v posebnosti trenutka in prostora, umetniške prireditve v gledališču, ko jezik nevladujočega naroda dobi javno in svečano priznanje v okolju, ki časti visoko kulturo v drugem jezikovnem okolju.

Čas avstrijsko-napoleonskih vojn, zlasti pa Ilirskih provinc je v prevladujoči zavesti gledan predvsem s protiavtstrijskega stališča in se izraža pogosto v nekritičnem povelečevanju Ilirskih provinc, ko večina ne loči tistega, kar so Francozi napovedovali od tistega, kar so uresničili. O tem, da so takrat prevajali brambovske pesmi, ve skoraj vsak nekaj. Ima pa ta dejavnost negativni prizvok, kar je mogoča tudi zasluga Zoisove kritike oziroma pomilovanje tega Vodnikovega početja. Kljub vsemu pa velja avstrijsko-francoske vojne pogledati tudi z druge, nekranjske, z avstrijske, koroške in štajerske plati. Večina Slovencev spregleduje že osnovno dejstvo, da so bili po nastanku Ilirskih provinc Slovenci razdeljeni med dve sovražni državi. Eden največjih slovenskih pesnikov Urban Jarnik je v eni svojih pesmi obžaloval možnost, da se bodo poslej Slovenci medsebojno pobijali kot vojaki dveh sovražnih držav.

Stalni vojaški porazi so avstrijsko oblast prisilili, da je začela namenjati večjo pozornost psihološki ali boljše politični pripravi svojih vojakov. Namesto dotedanjega, dokaj brezosebnega in pogosto žaljivega odnosa do vojakov, je ubrala nov pristop, ki je slonel tudi na večjem upoštevanju večnacionalne sestave monarhije. V tem pogledu so bili zlasti aktivni v krogu znanega nadvojvode Janeza, ki se je tudi osebno udeleževal nekaterih vojaških vaj brambovcev, nekakšne pomožne vojske, ki naj bi skupaj z redno armado obrnila vojno srečo. Zgodovina slovenistike povezuje s tem nastanek ali

¹ Glej članek Jožeta Rajhmana v *Slovenskem biografskem leksikonu* IV/13, Ljubljana 1982, str. 206-225.

² Glej *Slovenski biografski leksikon* IV 715, Lj. 1991, str. 839.

³ Francka Slivnik, A.- T. Linhart in *gledališče njegovega časa*. Ljubljana 2005, str. 41-97, zlasti 58 ss.

⁴ Ravno tam, str. 64-65.

bolje izdajo Šmigoceve⁵ Theoretisch-praktische Windische-Sprachlehre, katere potrebo je omenjeni nadvojvoda javno priznal ob vojaških vajah spomladi 1809 v okolici Ptuja. V tem primeru je prišlo do sovpadanja delovanja 1810. leta ustanovljene Societas slovenica, katere član je bil Janez Šmigoc in širših družbenih potreb. Njen veliko bolj znan član pa je bil Janez Nepomuk Primic (Zalog pri Šmarju, 1785-1823). Po doslej znanih podatkih je prvi zapisal besedo Slovenija. Tudi on se je udeleževal s peresom v bojih proti Francozom. 1812. leta je dobil prvo katedro v zgodovini za slovenski jezik na graškem liceju. Prevedel je nekaj brambovskih pesmi, pa tudi sam sestavil 3 izvirne. Čeprav nam ni doslej uspelo najti not za omenjene pesmi, so nedvomno bile ali pa vsaj navodilo, po katerih napevih se naj prepevajo. Petje je postalo del širših patriotskih, za nekatere tudi narodnoobrambni prizadevanj.

Brambovsko pesništvo gotovo ni poseben literarni dosežek, kljub temu pa ga ne gre podcenjevati zaradi javnega slovenskega vojaškega petja in narodnoprebudnih vsebin. Te namreč presegajo dotedanjo deželno zavest in poudarjajo narodno. Valentin Vodnik je v predgovoru k Pesmim za Brambovce⁶ zapisal »pojte tedaj, lubi Slovenzi, te pesmi, vnemajte se s petjem k pravimu junashtvu, k brambi nashiga svetiga Zesarstva.« Ena od Primicevih pesmi ima naslov Slovenec v brambi na cesarja inu rojstno deželo. Poudarjam pomen rabe besede Slovenec. V eni izmed pesmi zasledimo tudi kitico:

Drava zhigava je
Sozha zhigava je
Ih bomo varvali
Kdo jih zhe pit

Aluziji, čeprav skromni, na slovensko etnično ozemlje se ni mogoče upreti. To ni presenetljivo, če upoštevamo, da je 13. novembra 1810 v pismu Valentinu Vodniku prvi zapisal besedo Slovenija. Pesmi je prevajal tudi Jože Lipold. Knjižica njegovih pesmi je bila natisnjena v Celju leta 1810. Kot vidimo je bil čas Ilirskih provinc, ki ga na njihovem nekdanjem ozemlju slavimo s protiavtrijskih stališč, izjemno pomemben za oblikovanje slovenske narodne zavesti. Temu je sicer možo ugovarjati, da je to državna oblast zlorabljala, toda posledice so bile Slovencem dolgoročno v prid.

Ko smo že omenjali Jarnika, ki tudi izvira iz graškega kroga okoli Janeza Nepomuka Primica, naj samo spomnimo, da je dve Jarnikovi pesmi v nemškem prevodu uglasbil Franz Schubert. To bi veljalo v pregledih slovenske kulturne zgodovine veliko bolj poudarjati kot doslej, predvsem tudi v smislu naše srednjeevropskosti. Mogoče bi prav to posredno pomagalo k odpravljanju slovenskega samozaničevanja, ki je tudi na glasbenem področju preveliko.

Specifičen način odnosa do glasbe je čutiti tudi pri Antonu Martinu Slomšku. Njegove zasluge za vseslovensko čutenje, za združeno Slovenijo so še vedno premalo upoštevane. On je namreč že v začetku dvajsetih let 19. stoletja govoril, da je Slovenec Kranjec, Korošec, Štajerc, zahteval je »eno hišo, eden rod, eno slovenstvo«, kar je, povedano s kasnejšimi besedami, Združena Slovenija. Pesmi je pisal tudi za potrebe zbora, ki ga je ustanovil med semeniščniki v Celovcu. Med njimi ima ena naslov Slovenstvo,

⁵ Janez Krstnik Leopold Šmigoc (Gruškovec v Halozah 6. 6. 1787 - Ptuj 14. 8. 1829).

⁶ Ljubljana 1809.

druga Slovenski raj. Zanj je Drava slovenska Reka. Dejansko je nadaljeval prakso, ki smo jo omenili že zgoraj in je prepevanje vključil v narodnopreredno delo.

Anton Martin Slomšek je imel po materi precejšen pevski talent. Kot kaplan na Bizeljskem je poleg cerkvenega skrbel tudi za družabno petje. Nekaj besedil je napisal tudi sam in si pri njihovi vglasbitvi pomagal s tujimi melodijami. Leta 1830 si je celo kupil klavir in si najel svojega učitelja. Tudi v naslednjih letih je imela glasba pri njemu velik pomen, tako glede cerkve in družabnosti. V Celovcu je leta 1853 izdal Šolo vselega lepega petja za pridno šolsko mladino z notami. Ob selitvi škofije iz Št. Andraža v Maribor je s seboj pripeljal tudi odličnega organista Peregrina Manicha, ki je potem vodil petje tudi v mariborski čitalnici.

Zanimivo je dejstvo, kako so se dunajski Slovenci v predmarčni uveljavili preko petja. Gre za znamenito besedo v letih 1846/47. Eden izmed tamkajšnjih slovenskih študentov je dobil nalogo, da naj poskrbi za primerno zastopanost Slovencev v kulturnem programu: »dasi sem poizvedoval med Kranjci in Štajerci po sposobni osobi, ki bi Slovence dostojna zastopala poleg Čeha Erlna, prvega tenorista dvorske opere, bil je vendar dolgo moj trud brezuspešen. Konečno pa vendar izvem, da je tajnik moškega pevskega društva dunajskega sam Kranjec. Dolgo sem moral iskati; bil je činovnik pri dvornem računskem vodstvu, F. Legat (brat bivšega novomeškega kanonika K. Legata). Razložil sem mu vso stvar in prosil ga, da naj pri bodoči besedi reši čast Kranjcem. Ker ni imel slovenskih pesnij, ponudil sem mu svojo zbirko študentovskih pesnij; Pregledavši to zbirko, obljubi mi Legat, da si melodijo sam izbere. K besedi smo razposlali povabila po vsem Dunaji, vsem slovanskim obitelim; tudi Anastaziju Grünu, baš prišlemu na Dunaj, poslal sem povabilo.«

Dvorana gledališka v Josefstadtu je bila natlačena občinstva, ki je z živahno pohvalo sledilo pojedinim točkam vzporeda. A nobena ni občinstva tako navdušila kakor naša pesen. Legat je imel lep bariton in bil je v glasbi temeljito umetniški izobražen. Pel je pa Legat »Popotnika« po melodiji neke normanske romance, a melodija se je pesni čudovito prilagala. Burno je zahtevalo občinstvo ponovitev; Legat je zahtevi ustregel z novimi variacijami, ktere so napravile mogočen utisek. Krasen, nepozabljiv je bil ta večer; radosti se nam je topilo srce, ko smo v pozni uri korakali čez »glacis« na »Kostanjevico«. Drugega dne niso mogle dunajske novine prehvaliti krasne kranjske narodne pesni in mojstrskega pevca.⁷ Novice so o koncertu poročale 18. novembra. Obvestil jih je neki Ž-r. Koncert je bil 9. novembra »vpričo več sto ljudi«, ki so bili tako navdušeni »de glasne hvale in luskanja z rokami pred konca ni bilo, dokler je niso še enkrat zapeli.«⁸ Bleiweis jo je po dunajskem uspehu v Novicah objavil tudi v slovenskem jeziku. Na naslovni strani je 10. februarja 1947 objavil zgolj besedilo, v samostojni prilogi pa tudi note, ki jih objavljamo.⁹

O osebnosti pevca Legata trenutno še ne moremo dati podrobnejših pojasnil, saj ga Slovenski biografski leksikon ne omenja. Vsekakor pa nam njegova funkcija v znamenem dunajskem pevskem korpusu narekuje, da bi bilo vredno pregledati njegov arhiv, če seveda obstaja in skušati oceniti delež pevcev z naših dežel.

⁷ Josip Apih, *Slovenci in 1848. leto*. Ljubljana 1888, str. 40-41.

⁸ Urno, kaj je noviga? *Novice*, 18. novembra 1846.

⁹ Vodji Glasbene zbirke NUK mag. Moličnikovi se za pomoč pri iskanju in ostale nasvete iskreno zahvaljujem. Vse v prilogah pričujočega prispevka objavljeno gradivo je last Glasbene zbirke NUK.

POPOTNIK.

Andante.

Po-pot-nik pri-dem čez go-ró, Od doma vzajem še slo-vó, In
 ka-mor se o - kó o-zrè, Po - vsod se mi nov svet odpre. Tud
 tu - kaj sonce gré o - krog, Do - li - no vi - dim, hrib in log; Pa
 sonce na - še bolj bli - ši, In hrib naš hrib naš lepsi ze - le - ni.

f ritard ad lib.

ritard

Priloga 1. Bleiweisova objava Popotnika v Novicah.

Pesem Popotnik naj bi bila prevod nemške pesmi »Ich komme vom Gebirge her«, ki so jo dotlej peli na Kranjskem v nemškem jeziku. Pri nas jo poznamo kot Potočnikovo. O omenjeni pesmi in izvedbi je dr. France Koblar zapisal, da je pesem Popotnik po tuji predlogi priredil najpej duhovnik Janez Strel (1790-1847). Kasneje je besedilo popravil in okrajšal Blaž Potočnik in to so očitno izvajali. Slovensko besedilo naj bi bilo dejansko »še komaj prepoznavna predelava Schubertove pesmi der Wanderer«, ki je okrajšan posnetek G. Ph. Schmiedta iz Lübecka Das fremdlinge Abendlied, napev pa skladba Francoza François Berata k pesmi Ma Normandie.¹⁰

O koncertu je pisal tudi Illyrisches Blatt 12. decembra 1846. Poslušalcev je bilo okoli 700. Iz tega poročila še zvemo, da je bila 1. decembra istega leta že druga beseda, kjer je zopet nastopil isti pevec. Tokrat je pel Schillerjevo pesem Hrepenenje, ki jo je uglasbil Schubert, v slovenski jezik pa prevedel Jurij Levičnik. Navdušenje je bilo veliko in Legat je moral ponovno zapeti še Popotnika. Edini naj bi doživel tudi aplavz članov orkestra.

O koncertu je ponovno pisal v Novicah Jurij Malavašič 3. februarja 1847, ki pa je citiral tudi poročilo zagrebške Danice Ilirske. Po njenem kritiku naj baritonist Legat ne bi bil primeren za velika gledališča, »je pa vendar (njegovo gerlo) tako izučeno in izglačeno, in sercu tako prijetno, da si ne želim milšiga petja od njegoviga«. Zanimivo je dejstvo, da je pesem Popotnik v letu 1847 uvrstila v svoj program tudi ljubljanska Filharmonična družba. Ali je dunajsko navdušenje nad slovenskim petjem vplivalo na uvrstitev dveh slovenskih pesmi v ljubljanskem gledališču 13. januarja 1847? Veselja dom je bila izvedena kot duet (Grombach, Kalliano), Veselica pa moški solo. Italijanka gdč. Kalliano naj bi bila oblečena v slovensko nošo. Navdušenje je bilo veliko, vendar »glasno – pa spodobno.«¹¹ Odmevov v dunajskem časopisju nam še ni uspelo najti.

Omenjeno poročilo, ki je še posebno dragoceno, ker poroča tudi podrobnosti o izvedbi, nam potrjuje našo tezo, da je bilo petje na Dunaju, v tem primeru gre za samospjev, še kako narodno afirmativno. V konkretnem primeru pa je očitno prišlo do zlitja politike in umetnosti, kar pa je gotovo najbolj učinkovito. To nam zastavlja tudi vprašanje, kako smemo in moremo vrednotiti tako dejavnost. Izhajati je treba iz časa in prostora, zgolj umetniški kriteriji v takih primerih ne pridejo v poštev. Prvenstven cilj je bil emancipacijski, ne umetniški. Ta je bi sekundaren, vendar ne zanemarljiv. Podoben, žal bistveno širši problem naletimo v slovenski literarni in kulturni zgodovini, ko posamezniki ocenjujejo pomen in vlogo Bleiweisovih Novic. Pozabljajo, da je bil to časopis Kranjske kmetijske družbe, torej prvenstveno strokoven, ne kulturnen, da Bleiweis ni bil lastnik, ampak zgolj urednik, ki je moral lastnikom včasih tudi pojasnjevati zakaj časopis tako ureja, kot ga. Zato pri citiranju njegovih oziroma noviških vesti o kulturnem, tudi glasbenem dogajanju, ne gre gledati, kot bi bile objavljene v nekem informativnem glasilu, ampak resnično kmetijskem, ki pa ima določen posluš tudi za kulturo.

Iz vsega povedanega sledi, da so bili že davno pred revolucijo 1848/49 postavljeni temeljni principi o vlogi glasbe, zlasti petja pri narodni prebui. Omenili smo že, da je glasba, veliko boljše emancipacijsko sredstvo, kot pa še tako navdušujoči govori ali deklamiranje, česar imamo mnogokrat preveč na raznih slavnostnih prireditvah. Glasba ni v funkciji političnega marketinga, ampak je, poleg družabnosti predvsem učinkovi-

¹⁰ Slovenski biografski leksikon III, str. 304-305.

¹¹ Novice, 20. januar 1847.

to mobilizacijsko sredstvo. Z njo se potrjuje pogosto zlorabljena fraza o ambasadorstvu glasbe, zlasti seveda ušesu prijetne.

Ko je izbruhnila marca leta 1848 na Dunaju in našla v dveh dneh svoj izjemno živahni odmev v Ljubljani, opazimo v njeni najzgodnejši fazi vrsto drobnih tiskov, ki niso samo izraz novo pridobljene tiskovne svobode, ampak imajo tudi in mogoče predvsem mobilizacijski vpliv. Med njimi je tudi vrsta pesmi. Za vse ne moremo reči, da so bile namenjene petju, mnoge zgolj prebiranju ali recitiranju, nekatere pa gotovo predvsem petju. Žal nimamo podatkov po katerih napevih naj jih pevci pojejo. Ljub-




Concert
der
philharmonischen Gesellschaft in Laibach
Freitag den 15. October 1847
im ständ. Redouten-Saale.

Der Aufführung kommt:

1. Ouverture zur Oper: „Die Jungfrau,“ von C. Kreuzer.
2. „Frage nicht,“ Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, von H. Proch.
3. Duo für Pianoforte und Violine, von Herz und Lafont.
4. Cavatina aus der Oper: „Sigismondo,“ von Rossini.
5. Fantasie und Variationen über Schubert's „Sehnsuchts-Walzer,“ für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte, von F. Servais, vorgetragen vom Herrn J. N. Köck, Mitglied des ständ. Theaters.
6. „Popotnik,“ pefem od Strella.
7. Ouverture, von J. N. Köck, Mitglied des ständ. Theaters.

Anfang um 7 Uhr Abends.

Druck von Jos. Sassenberg.

Priloga 2. »Popotnik« pride preko Dunaja v Ljubljano.

ljansko slovensko društvo, ki je bilo dolgo v senci graškega in dunajskega, pa je kljub temu presenetilo, da je takoj oziroma zelo zgodaj pomislilo na zbiranje pesmi in izdajanje Slovenske Gerlice. Če je odločitev za njeno izdajanje na prvi pogled nekoliko čudaško, pa nam ravno njeno omenjanje v kontekstu vloge glasbe pri slovenski narodni prebujni, daje ustrezne dimenzije. Izrazito politično društvo si je zadalo za eno temeljnih nalog širitiev slovenskega petja, ki gotovo ni bilo mišljeno v smislu umetniške, ampak predvsem politično-afirmativno mobilizacijske dejavnosti. O pravilnosti in dolgoosežnosti odločitve nam dovolj pove dejstvo, da je serija pesmaric ne samo preživela društvo, ampak izhajal ves čas, ki ga označujemo kot obdobje Bachovega absolutizma.

Pomen glasbe ali petja je izjemno dojel tudi Politično društvo Slovenija v Gradcu. Ustanovljeno je bilo aprila leta 1848 in je bilo v političnem pogledu, zlasti pa glede organiziranosti prvo med sorodnimi slovenskimi. Ustanovilo je celo svoj pevski zbor, katerega vodenje je prevzel leta 1850 Gustav Ipavec.¹² Z zborom je sodeloval tudi Benjamin Ipavec.

Pobudnik zbora je bil skladatelj Jožef Tomaževac mlajši. Med pevci so bili Viktor Bučar, Franjo Magdič, basist Matija Šušteršič ter Vračko in Volčič. Na besedah, v letu 1851 so bile vsaj tri, so sodelovali tudi šolani pevci. Tako poljska operna pevka Hofman-Majeranowska, mlada in lepa Čehinja Kisling, ki je bila primadona graške opere, kot solisti so se izkazali tudi nekateri Slovenci.¹³



Priloga 3. Naslovna stran Slovenske gerlice.

¹² Igor Grdina, *Ipavci*. Zgodovina slovenske meščanske dinastije. Ljubljana 2001, str. 111.

¹³ Igor Grdina, ravno tam, str. 154 ss.

Z revolucijo 1848/49 je konec najzgodnejše faze slovenske politične zgodovine. Slovenci so se v njej afirmirali kot narod, kar je priznala tudi dunajska vlada, ki jih je poslej upoštevala kot celoto in ne več po deželah. Oblikovali so svoj politični program, ki je bil odločilno mobilizacijsko gibalno vse do danes. Uspehi slovenskih prizadevanj dejansko niso bili majhni. Pri tem je imela vsaj v naslednjih pogledih pomembno vlogo tudi glasba ali boljše petje. Naše ugotovitve lahko sklenemo v naslednje točke:

1. Slovensko petje je že v predmarčni dobi dobilo pravico javnosti v uradnih strukturah takratne družbe;

2. Petje v slovenskem jeziku je afirmiralo Slovence tako znotraj slovanske kot nemško-slovanske družbe;

3. Potreba po slovenskem petju je povzročila izdajanje Slovenske Gerlice;

4. Ustanovljen je bil prvi slovenski pevski zbor;

5. Skladatelji načrtno komponirajo pesmi za slovenske emancipacijske kulturno-politične prireditve.

Brez predzgodovine v prvi polovici 19. stoletja, ne bi bila mogoča izjemna in veliko zahtevnejša glasbena aktivnost, ki je prišla do izraza zlasti v čitalniškem in taborškem gibanju.

SUMMARY

Slovenian singing in the area, where that is not usual, was politically emancipated action. The present article shows the individual efforts of some of the most important representatives of musical culture in Slovenia for the affirmation of Slovenian singing and consecutively the swing of Slovenian national consciousness. Between them we find Primož Trubar, Žiga Zois, Anton Tomaž Linhart, Anton Martin Slomšek and others. The present article also emphasises the meaning of some not so known representatives of Slovenian cultural

life for the swing of Slovenian singing in the period until the revolution in 1848. It thus follows that there were long before the mentioned social-political turning point placed main principals about the roll of music, especially singing by the national awakening. The Slovenians were representing themselves with Slovene song in the area within Vienna Slavic community as German speaking fellow citizens. The meaning of singing in the political activity is later showing also the first Slovenian musical review 'Slovenska gerlica' so as the choir 'Graška Slovenija'.

UDK 784.3(497.4)

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Korenine slovenskega samospeva

The Roots of the Slovene Song

Ključne besede: slovenska glasba, samospev, A. T. Linhart, meščanski salon**Keywords:** Slovene music, solo songs, A. T. Linhart, bourgeois salon

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek se posveča Linhartovim uglasbitvam dveh pesmi iz njegovega almanaha (1781). Četudi gre za skladbi, ki sta 60 let starejši od običajno datiranega začetka slovenske samospevne literature, njuna skromna glasbena faktura in intimistični značaj opozarjata na iste estetske principe, ki veljajo za vzorčne primere te zvrsti, s katerimi ju družijo tudi izvedbena priložnost znotraj krožka meščanskega salona.

The article concentrates on two Linhart's settings of poems from his Almanac (1781). Although these two pieces for more than 60 years precede the traditionally dated beginning of the Slovene solo song, their modest musical texture as well as their intimate character draw attention to the same aesthetic principles typical of mode examples of the genre they seem to be linked with through the performing-possibilities within the bourgeois salon circle as well.

Prvi skladatelj, ki velja v svetovni glasbeni literaturi za pravega začetnika samospeva, je nesojeni ljubljanski učitelj Franz Schubert. Četudi je s samospevom skladatelj dosegel svoj ustvarjalni vrhunec, ga Schubert, kot je znano, ni preveč cenil. Med najpogostejše navajanimi Schubertovimi stavki je tisti, ki ga je zapisal v pismu svojemu prijatelju Franzu von Schobru 30. novembra 1824. V njem omenja cikel samospevov *Die schöne Müllerin* (Lepa mlinarica), ki ga imamo sicer za eno največjih mojstrov in na področju samospeva, in v tej zvezi toži, da po »operi nisem napisal nič drugega kot le nekaj Müllerjevih pesmi.«¹ Ne glede na to, da je bil Schubert zelo kritičen do svojega dela – nenazadnje je nekaj podobnega trdil tudi za svoje simfonije² –, moramo te besede razumeti iz njegove perspektive. V njih se ne zrcali le prepričanje, da njegovi

¹ Cit. po: Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music 3: The Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2005, 140.

² V pismu, ki ga je napisal verjetno leta 1823, ko so torej nastale že praktično vse njegove simfonije, se v odgovoru na ponudbo, da bi izvedli kakšno njegovo simfonijo, opravičuje, češ da nima ničesar, kar bi lahko javno predstavil: »Glede na to, da resnično nimam ničesar za veliki orkester, kar bi lahko s čisto vestjo postavil na svetlo, ... vas moram prositi, da oprostite, ker vam ne morem ustreči, saj bi bilo škodljivo zame, če bi se pojavil s čim povprečnim.«

samospevi niso kaj prida, temveč da samospevu ne pritiče status velike umetniške oblike. Eden od razlogov je nedvomno socialni značaj samospeva in izvedbena priložnost, ki ji je bil namenjen: nastal je za privatno izvedbo v krožku prijateljev. Majhno intimistično vzdušje meščanskega salona je bilo daleč oddaljeno od še tedaj veljavne manifestacije skladateljske potence, ki bi jo mogla razpoznati tudi širša publika, skupaj z aristokratskimi nosilci družbene moči. Manifestirala je »le« sebe oz. skladatelja skupaj z njegovo najintimnejšo notranjostjo, katere edini eksponent je postala. V primerjavi z javnim koncertom je bil njen krog vase zaprt, preprost, ne bahavo načičkan, temveč skop in jedrnat. To pa so značilnosti, ki samospeva ne opredeljujejo le socialno, temveč v mnogočem zaznamujejo tudi njegov glasbeni izraz.

Prav ta notranjost je tista, ki edina postavlja estetske kriterije in je nosilka estetske normativnosti. Občutek za »lepo« je edini presojevalni kriterij pri določanju vrednosti umetnosti in z njo glasbe. Njegovo izpovedovanje je pridržano geniju, ki si sam postavlja pravila. Kontemplacija »notranjosti« (*Innigkeit*, *Innerlichkeit*) je edina raven, na kateri se more izrekati umetniška sodba, ki se predvsem znotraj samospevne literature odpuveduje vsakemu oziranju v zunajglasbena določila ali celo v kompozicijsko-tehnična obrtniška pravila. Glasba postane neposreden izraz skladateljeve duše, ki se umakne vase in poglubi v »skrita področja zvezd in neba«, kot pravi Liszt.³

Paradoksalno je, da je tudi taka ponazoritev intimne notranjosti mogla zaživeti le v posebni obliki privatnosti znotraj javne izvedbe. Najprimernejši medij take »javne intimnosti« so postali saloni, shajališča ljubiteljev umetnosti, ki jih je povezovalo ne plemenitaško poreklo ali želja po zabavi, temveč so se imeli za privzdignjene zaradi svojega posebno izostrenega umetniškega »okusa«, s pomočjo katerega so zmogli estetsko kontemplacijo.

Pri tem se dotaknemo še enega paradoksa, ki zaznamuje misel tega obdobja: namreč vzpostavitev neposredne povezave med individualnostjo subjekta ter širšega družbenega, zlasti nacionalnega subjekta, nekakšnega človekovega »jaza« z družbenim »mi«. Za ta preskok je bila odločilnega pomena ideja Johanna Gottfrieda von Herderja, ki je menil, da ni nobene univerzalne človeške narave, temveč ima vsako obdobje človeške zgodovine, vsaka človeška skupnost kot edinstveno bitje svoje enkratne lastnosti, podobne individualnostim vsakega posameznika. Človeštva ne gre torej gledati kot celote, temveč je treba opazovati posamezne (nacionalne) enote, ki imajo svoje lastne značilnosti in svojo lastno (nacionalno) individualnost. In tako kot je iskanje avtentičnega jaza v poglobljanju v najbolj notranje razsežnosti duše zaznamovalo estetsko kontemplacijo, jo je po drugi strani opredeljevalo utrjevanje prav teh (nacionalnih) specifičnosti. Vzporedno z iskanjem individualnega notranjega izraza umetnika je potekalo odkrivanje nacionalnih individualnosti, »avtentičnosti« na ravni tega nacionalnega »mi«. Herder je v svojem traktatu *Über den Ursprung der Sprache*⁴ iz leta 1772 za glavnega indikatorja samosvoje nacionalne individualnosti postavil jezik kot tisti element, ki neposredno kaže na samosvoje značilnosti mišljenja (po Herderju pogojenega prav z jezikom) in lastno individualnost. Anton Tomaž Linhart v drugem delu svojega *Poskusa zgodovine Kranjske*, objavljenega v letu Mozartove smrti (in slabih dvajset let po Herderjevem spisu, medtem ko je prvi del izšel še tri leta prej), pravi, da

³ Cit. po: R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* 3, 65.

⁴ Slovenski prevod: Johann Gottfried von Herder, *Razprava o izvoru jezika*, Ljubljana: Nova revija, 2004.

so »glavna znamenja, ki po njih razlikujemo narod: svoj jezik in šege«.⁵ Namen omenjene Linhartove zgodovine je bil predvsem v iskanju »starožitnosti«, ki opredeljujejo narodov individualni značaj. Prav zato je tudi razumljivo, da njegova zgodovina ni popis vojskovodij in njihovih političnih uspehov, temveč v Herderjevem duhu oris značilnosti, ki individualnost neke nacije določajo, vse od običajev, do načina življenja, verovanja, pa razumljivo samosvojih značilnosti jezika. Linhartov prispevek je nedvomno pomemben tudi za nacionalno ozaveščanje Slovencev, čeprav je sam pri določanju nacionalne entitete kolebal med »kranjskimi Slovani« in širšo skupnostjo Slovanov. Nenazadnje na to opozarja že naslov knjige, ki govori o zgodovini »Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije«. V spisu najdemo pravi slavospev slovanski zgodovini in kulturi: »Da so Slovani, četudi v sivi preteklosti komaj opaženi, dosegli veličino kakor noben drug narod [...]; da noben narod ne zasluži tolike pozornosti zgodovinarja, filozofa in državnika kakor slovanski; o tem so si v znanstvenem svetu že edini.«⁶

Kljub nedvomnemu povečevanju slovenskega (oz. slovanskega elementa) in poudarjanju pomena njegovih specifičnosti, vključno z jezikom, pa bi se morda na prvi pogled lahko zdelo nenavadno dejstvo, da je Linhart svojo zgodovino napisal v nemščini. To opozarja vendarle na drug status, ki ga ima jezik v očeh takratne – tudi slovenske – inteligence.

Linhartove razloge za uporabo nemščine razodevajo besede iz uvoda k njegovemu almanahu *Blumen aus Krain für das Jahr 1781*. V njem namreč avtor zapiše: »Meine Absicht war bloß, die Nachbarn gegen Norden zu überzeugen, daß in unserem undeutschen gebirgigten Vaterlande hie und da zwischen Heckten und Disteln auch noch ein Blümchen heraufschießt.«⁷ Četudi je bil z leti Linhart do tega svojega mladostniškega dela kritičen – avtor je pozneje vse dostopne izvode pokupil in uničil –, je pomen zbornika še zanesen nesporen. Gre pravzaprav za neposredno praktično izpeljavo načelnega zavzemanja za zbiranje »starožitnosti«, ki jih Linhart imenuje »slovanske«. Tako zasledimo v razdelku *Gedichte* pesmi, ki neposredno izražajo Linhartovo skrb za ohranjanje (pra-)stare dediščine: *Der Turnier zwischen Ritter Lamberg und Pegam. Nach dem uralten Slavischen; Die Menschenliebe Josephs des II. Eine freye Uebersetzung aus dem Slavischen; Jasmin und seine Braut. Nach einem alten Slavischen Liede*. Morda navidez presenetljivo prevajanje pesmi v nemščino, ki ga Linhart pojasni z namero, da želi z almanahom nagovoriti »severne sosede«, seveda potemtakem nikakor ne more biti izraz ne-nacionalnega občutenja, temveč predvsem narodno prebudniških idej.⁸

V tem smislu bi nas ne smel motiti izbrani jezik tudi ostalih prispevkov, objavljenih v almanahu. Med njimi izstopa objava dveh uglasbitev pesmi z naslovom *An Liebchen ter Lied*, ki sta izjemnega pomena za zgodovino zgodnjega razvoja samospeva na

⁵ Anton Linhart, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije* 1 in 2, Ljubljana: Slovenska matica, 1981, 174.

⁶ A. Linhart, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije*, 171.

⁷ »Moj namen je bil preprosto, da bi severne sosede prepričal, da v naši nemški gorati domovini tu in tam med trnjem in osatom še požene cvetka.« Anton Linhart, *Blumen aus Krain für das Jahr 1781*, Laybach 1781, 6-7.

⁸ Značilna je tudi socialna obarvanost zbornika, ki ga posveča Linhart "poznavalcem in ljubiteljem", ne pa kakšnemu od aristokratskih veljakov. Posvetilo močno asociira na zbirko C. Ph. E. Bacha iz leta 1779 z značilnim naslovom *Clavier Sonaten für Kenner und Liebhaber*, ki jasno odstopa od prve skladateljeve zbirke *Sei sonate per cembalo* iz 1742, posvečene kralju Frideriku Pruskemu.

Slovenskem. Gre za skladbi, katerih avtor je najverjetneje Linhart sam, ki se je z glasbo podrobneje seznanil v jezuitskem kolegiju, obenem pa se z njo intenzivno ukvarjal v času bivanja v stiškem cistercijanskem samostanu.

A. T. Linhart, *An Liebchen*

Lieblich, Liebchen, ist dein Lachen,
Lieblich ist's und Wonne voll.
O die Glut, die kann's anfachen,
Und mir wird's vom Herzen wohl!

*Nežno draga, smeh tvoj mami,
nežno s tiho me slastjo.
O, da bi srce mi vzdramil,
kaj si bolj želim kot to.*

Aengstig, Liebchen, ist dein Schmachten,
Aengstig ist's, und wehmuthsvoll –
Besser, dächt' ich, wärs, wir lachten;
Denn mir bleibt's vom Herzen wohl!

*V srcu draga, ni plamena,
plahost ga teži samo;
da za bol slasti ne menja
večna skrb naj nama bo.*

(prev. P. Oblak)

A. T. Linhart, *Lied*

Wollt' ihr meine Seufzer tragen
Winde, die ihr mich hier stört? –
Wollt' ihr brausen meine Klagen
Rund ums Mädchen, bis sie's hört?
Und sagen ihr, im Herzens Grunde,
wo all das pochet, sey die Wunde,
die sich wider mich empört? –

Wird es welken, wie die Blume,
Welkt es mir im Tode hin? –
O ja, welk' es, und verstumme
Jeder, jeder Wunsch darinn!
Dann decke mich dein Schatten, Eiche!
Dein Schatten, wenn auch ich erleiche
Ewig reizend, ewig grün.

Soll ich träumend nach ihr langen,
Nach dem Schatten, der mich flieht?
immer heiß, so heiß verlangen,
Was mein Aug doch niemals sieht? –
Mir ist ein Wunsch der Unglücks Quelle,
Ein Wunsch, der hier in meiner Seele
Oede, und verlassen glüht.

Zeüge unsrer Liebe! Schatten!
Kömmt sie einst zu dir herab,
Sich zu kühlen mit dem Gatten
hier an der verlaßnen Grab,
Dann zische ihr mit halben Tone
Ein Lüftchen voll betrübter Wonne
Durch die Locken sanft hinab.

Trüb erwacht mir jeder Morgen,
Trüb scheint jeder Frühlingstag,
Der die Rebel meiner Sorgen
Weg zu scheinen nicht vermag.
Wie war's mir einst so wohl im Herzen,
Aus jedes Wölkchen meimner Schmerzen
In des Mädchens Sonne lag!

Das Bedräng all, das ich fühle,
Zisch' es ihr ins Herz hinein.
Möcht' sie damal in der Stille
Mir nur eine Zähre wiechen!
Eintsiel ihr nur, nur eine Zähre,
Das Leben das ich izt entbehre,
Wird mir dann gegeben seyn.

Abgemattet, abgelebet
Liegt der Blume Stolz dahin,
Wenn der Herbst auf ihr her schwebet,
Schleppend sich die Nebel ziehn.
So liegt mein Herz – denn keine Sonne,
O keine strahlt, da deiner Wonne
Strahlen, Göttliche! mich fliehn.

Gre za ljubezenski pesmi, ki se deloma po svojem izrazu, strukturi ali podobah približujejo ostalim pesmim, ki jih Linhart kot ljudske objavlja v almanahu. Primeri na eni strani ljubkega smehljaja (*An Liebchen*), na drugi pa bridkih vzdihov, bolečin, nesreče, solza, osamljenega groba (*Lied*) slikajo značilno podobo občutenjske lirike, ki se je tako pri nemških zgodnjih romantikih kot pri nas zgledovala pri ljudskem pesništvu. V 18. stoletju je na Nemškem, zlasti znotraj ti. »druge berlinske šole«, pri skladateljih, kot sta bila Johann Abraham Peter Schulz ali Carl Friedrich Zelter, prihajalo do uglasbitev pesmi, ki so tudi v svojem glasbenem izrazu imitirale preprost ljudski stavek. Kot opozarja Taruskin, je Goethe sam izrazilo zavračal nekatere uglasbitve svojih pesmi, ker da so bile preveč senzibilne in zapletene, pri čemer da so skladatelji besede prekrili z glasbeno umetelnostjo.⁹ Skopost glasbenega izraza imamo torej lahko za eno od zahtev

Dort im ru - hi - gen Thal schwei - gen

Schmer - zen und Qual. Wo im Ge - stein still die Pri - mel dort

sinnt, weht so lei - se der Wind, möchte ich sein!

Primer 1. Beethoven, *An die ferne geliebte*.

⁹ To po mnenju Taruskina kaže na posebno Goethejevo občutljivost (ne neobčutljivost) za glasbo Prim. R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* 3, 130.

tedaj sodobnih estetskih določil. Zdi se, da nekaj podobnega zasledimo še pozneje pri enem od prvih tudi danes na koncertnem repertoarju živih ciklov samospevov, znamenitem Beethovnovem *An die ferne Geliebte*, op. 98. Pri samospevu *Wo die Berge so blau* najdemo v drugi kritici *Dort im ruhigen Thal* v pevskem glasu recitiranje na enem tonu, kar označuje Rumenhüller za »romantično razpoloženje par excellence«. ¹⁰

Vrsto paralel pa je najti še nekje na časovni premici: »glasbena faktura pa je enostavna, [...] zapisana] v dveh notnih sistemih, v sredini natisnjeno besedilo, brez artikulacijskih in dinamičnih označb. Vendar pa iz zapisa nikakor ni razvidno, kakšnemu sestavu je bila skladba namenjena. Figuracije v spodnjem sistemu nakazujejo klavirski stavek, zgornja melodična linija pa je očitno namenjena petju. Glede na to, da oba sistema povezuje alkolada, bi lahko šlo za klavirsko skladbo, vendar pa besedilo bolj govori v prid samospevu [...].« ¹¹ Čeprav bi brez dvoma praktično brez ostanka s pričujočo oznako opredelili Linhartova samospeva, pa gre dejansko za opis Fleišmanove pesmi *Pod ôknam*, objavljene v prvi številki *Slovenske gerlice* leta 1848, torej več kot šest desetletij za Linhartovima skladbama.

12

Besede D⁷ Pršerna. *Napev J. Fleišmana.*

6. Pod ôknam .

Lahkôtno.

Lú na si je, kílád vo bl je Trúidne, pôzne úre že;
Préd ne zna ne Sér ône ráne Mí ni spáti ne pusté.
Príd ne zna ne Sér ône ri ne Míni spáti ne pusté.

Primer 2. Faksimile *Pod ôknam* J. Fleišmana.

¹⁰ Peter Rumenhüller, *Romantik in der Musik: Analysen, Portraits, Reflexionen*, Kassel: Bärenreiter, 1989, 100.

¹¹ Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana: Založba ZRC, 2003, 118.

Vse tri pesmi so si – ne glede na pesniško dospelost besedil – tudi po vsebini teksta sorodne. Vendarle v kontekstu celotne *Slovenske gerlice* izstopa nekoliko izraziteje poudarjeno potrjevanje nacionalnega »mi«, ki nadomešča lirični »jaz«, četudi pri oznakah kot so: »napev stari«, »po národno slovanski pesmi«, »iz pesem krajskiga naroda«, »napev ilirski«, »napev slovanski«, »gorenska pesem«, »napev star kranjski«, v obeh številkah *Slovenske gerlice* iz leta 1848, lahko najdemo znova paralelo z Linhartovimi zapisi »nach einem alten Slavischen Liede«. ¹²

Oba primera, zgodnje Linhartove uglasbitve in poznejše skladbe *Slovenske gerlice*, bi zaradi skope harmonske fakture in nediferenciranega glasbenega stavka lahko odpravili z razlago, da gre za šibkejšo kompozicijsko-tehnično podkovanost skladatelja. Vendarle ju je mogoče tudi drugače interpretirati. Vemo, da so pesmi iz *Slovenske gerlice* peli tako kot solistično kot tudi z različnimi vokalnimi sestavi, čeprav tega iz njihove fakture seveda ni mogoče razbrati. Zanimivo v tej zvezi je poročilo s prve bésede v *Novicah*: »[P]ohvaliti moramo pa tudi gosp. Mašek, učenika Ljubljanske muzikalne šole, ki je le za klavir napravljene rečila pa v celo muziko prestavil in pa gosp. Fleišmana, ki s pravim veseljem in hvale vredno umetnostjo napeve slovenskih pesem zлага. Tudi orkester se je dobro deržal.« ¹³ Zapis kaže na to, da so skladbe torej izvajali tudi s »celo muziko«, z orkestrom in da je ravno instrumentacijsko nediferenciran kompozicijski stavek (čeprav v osnovi vendarle namenjen klavirski spremljavi) morda celo namenoma tak zaradi vnaprejšnjega upoštevanja različnih izvedbenih priložnosti, v katerih funkciji je bil glasbeni tekst v celoti. Glasbenega zapisa torej niso imeli za nedotakljiv (muzejski) eksponat, katerega idealni podobi naj se vsakokratna izvedba približuje, temveč nasprotno za »skico« v funkciji čim prepričljivejše izvedbe, ki se ravna po trenutnih okoliščinah in danostih.

Podobno velja za oba Linhartova samospeva: nedvomno iz njih veje skladateljeva usmerjenost ne v kompozicijsko dodelanost partiture, temveč želja po začrtanju prepričljivega lirično intimnega »glasbenega trenutka« (*moment musical*) po meri meščanskega salona. Podobno kot besedilo se želi približati ideji občutenjskega sloga, a hkrati prhlega, ljudsko preprostega in neposrednega glasbenega izraza. Pri tem velja omeniti, da se z dopolnitvami, olupšavami in popravki zaradi »prilagoditve zahtevam današnje izvajalske prakse« ¹⁴ izdaja obeh samospevov v zbirki *Slovensko glasbeno izročilo* Društva slovenskih skladateljev odmika od izvirnega zapisa, kar gre lahko seveda pri interpretaciji skladbe tudi na škodo njene prepričljivosti. ¹⁵

Okoliščine morebitne izvedbe obeh skladb, zlasti verjetne znotraj krožka prijateljev Žige Zoisa po Linhartovi vrnitvi v Ljubljano, pesmi uvrščajo ravno tako med znanilce nastopa nove odtlej tako pomembne glasbene zvrsti na Slovenskem, samospeva.

¹² Pri tem velja spomniti, da je Linhart izrecno odklanjal izraz Iliri kot neprimeren, zgodovinsko ustrezen le za označevanje »Skipatarjev« v Albaniji. Prim. A. Linhart, *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije*, 171 sl.

¹³ Dr. B[leiwis], »Prva beseda Ljubljanskiga slovenskiga zbora v Ljubljanskim gledišu, 30. dan veliciga travna«, N 6 (1848), 96; cit. po: Edo Škulj, »Vse slovenske G(e)rlice«, *Muzikološki zbornik* 41/1, 61.

¹⁴ Prim. spremno besedo Jakoba Ježa k: A. T. Linhart, *Dve ariji*, (zbirka *Slovensko glasbeno izročilo*, 1), Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967.

¹⁵ Redaktor je, kot priča tudi Redakcijsko poročilo, med drugim dodal uvodne takte k obema skladbama, deloma dopolnil harmonijo in popravil nekaj drugih podrobnosti. Pri zapisu je prišlo tudi do drobne napake pri prepisovanju pevskega parta samospeva Ljubici: v taktu 12 bi moralo stati *e1* namesto *g1*. Obžalujemo lahko tudi, da je redaktor zreduciral izpovedno bogato *Pesem (Lied)* s 7 kitic na vsega 1 kitico.

Vemo, da je Zois pridobil Linharta tudi za sodelovanje pri prevajanju opernih tekstov v slovenščino. Kopitar v svojem pismu Josefu Dobrovskemu poroča, da skoraj »slednje leto okrog velike noči prihajajo italijanske opere v Ljubljano; zanje je baron Zois prejšnja leta vedno pokranjčeval najpriljubljenejše melodije, in poizkus ni bil nečasten, celó Lahom se je zdel cantabilissimo, bolj nego nemški.«¹⁶ Precej verjetno je, da so gostujoči operisti, s katerimi je Zois vzdrževal tesne stike, prav tako pa v Ljubljani stalno delujoči glasbeniki, kdaj kakšno takih arij izvedli tudi na Zoisovih salonskih srečanjih. Četudi le hipotetično, lahko vendarle s precejšnjo verjetnostjo sklepamo, da so arije v slovenščini, prav tako kot one v nemščini ali italijanščini, predstavljale nekakšno »zalogo« literature, ki se je v svoji funkciji, besedilni podobi in glasbenemu izrazu približevala zvrstnim določilom samosppeva. V tem času so postale priljubljene izdaje najrazličnejših opernih arij v klavirskih izvlečkih, pri katerih so bile seveda take skladbe, izvzete iz svojega opernega konteksta, namenjene predvsem domači izvedbi, priljubljenost takih izdaj pa priča, da so bile tudi izvedbe dovolj pogoste. Seveda ne gre za koncertne prireditve javnega značaja, o katerih so sicer poročali časopisi, ki zato predstavljajo dragocen vir za razumevanje tega dela javnega udejstvovanja glasbenikov glasbenega življenja, a hkrati vendar ne dajejo celovite podobe glasbenega življenja takratne družbe. Četudi za zaprt krog poslušalstva, so lahko taka dela zgovorne priče domačega muziciranja, ki je cvetelo tudi na Slovenskem. Med skladatelji, delujočimi pri nas, velja omeniti F. J. B. Dusíka, katerega arija »*La mia testa e una gran-testa*« je v klavirskem izvlečku objavljena v eni takih zbirk z naslovom *Scelta di scene, duetti...*, Nr. 31 (Offenbach ok. 1800). Starejši brat Františka Josefa Dusíka, znani pianist in skladatelj Jan Ladislav, je bil učenec verjetno osrednjega predstavnika ti. občutenjskega sloga, C. Ph. E. Bacha. Taruskin ga značilno označi: »In addition to his 'official' sonatas and rondos and such, Dussek composed may pieces in a 'pathetic' (pathos-filled) improvisatory style that particularly thrilled his audiences.«¹⁷ Značilno je, da bi lahko podobno zapisali za sonato »ljubljskega« Dusíka, ki jo hrani Glasbena zbirka NUK. Kljub temu da gre za skladbo, ki je nastala najverjetneje v Ljubljani, vsekakor pa jo je skladatelj, ki je deloval v Ljubljani, podaril ljubljanski Filharmonični družbi, je v običajnih preglednicah tovrstne slovenske literature ne najdemo.¹⁸ Prav tako tudi ne Dusíkovih simfonij. Namesto tega se v literaturi pojavlja kot nesporno in neproblematizirano dejstvo fenomen slovenskega zamudništva.

V tem smislu je zgovorna običajna postavitev začetka slovenskega samosppeva. Pri Mariju Kogoju beremo: »Razvoj slovenskega samosppeva se prične s časom Jurija Fleišmanovih Grlic.«¹⁹ Kogojovo mnenje prevzemajo tudi poznejši raziskovalci (četudi včasih morda za ceno nerazumljive nedoslednosti). Dobra poznavalka samosppeva na Slovenskem, Manica Špendal, zapiše: »Razvoj slovenskega samosppeva se začelna s prvima dvema zvezkoma Slovenske gerlice, ki ju je Slovensko društvo izdalo leta 1848. To leto pomeni obenem tudi začetek razvoja samostojne slovenske nacionalne glasbene

¹⁶ Cit. po: Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1991, 180-181.
¹⁷ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music* 3, 65.

¹⁸ Prim. Katarina Bedina, *Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1989.

¹⁹ Marij Kogoj, »O razvoju slovenskega samosppeva«, DiS 1922, XXXV, 282; cit. po: Primož Kuret, *Umetnik in družba*, Ljubljana: DZS, 1988, 322.

kulture.«²⁰ Vendarle le nekaj prej najdemo v istem tekstu zapis: »Prvi samospev v slovenskem jeziku, ki ga zasledimo na sporedih ljubljanskih prireditvev, je bil Nebó v dolini skladatelja Heinricha Procha; izvorni tekst je bil v nemškem jeziku, a so ga na koncertu v dvorani Filharmonične družbe leta 1846 poslušali v slovenskem prevodu.«²¹ Zorni kot, ki ga pogojuje navidez trdni začetek nacionalne prebuje, je sicer mogoče razumeti, vprašanje pa je, če ga je mogoče brez ostanaka zagovarjati. Tudi že samo glasbeno delo krožka, ki se je zbiral okoli Žige Zoisa, opozarja na številno produkcijo del, ki bi jih lahko prištevali k začetkom različnih oblik komornega muziciranja na Slovenskem,²² predvsem pa tudi h »koreninam« samospeva na Slovenskem. Nenazadnje bi lahko sem šteli tudi številne predelave, prevode in uglasbitve opernih libretov, najverjetneje namenjenih izvedbam: poleg Zupanovega *Belina* še nedvomno Japljev *Artakserks*,²³ pa Novakov *Figaro*, Dusíkové opere in nenazadnje tudi Linhartov *Das öde Eiland*, »Ein Singspiel in einem Aufzuge. Nach Metastasio«, objavljen prav tako v almanahu *Blumen aus Krain*.²⁴ V nasprotnem primeru pa moramo pristati na alternativo, po kateri – če parafraziramo Schuberta –, naši skladatelji razen kakšne maše niso napisali nič kaj pomembnega. Vprašanje pa je, če to zares ustreza zgodovinski resnici.

SUMMARY

Even Schubert, whose lieder represent one of his creative culminations, did not think all that highly of this genre. One of the main reasons seems to lie in the socially rather less respected status of the solo song, intended for the intimate circle of an introverted, simple, and unsupercilious bourgeois salon. Which appear to be the characteristics that define the lied not only socially but in many ways determine its musical expression as well. So, intimate inwardness is the basis of aesthetic criteria and the carrier of aesthetic normativeness. The contemplation of

'inwardness' is the only level on which artistic judgement can be pronounced, the judgement that, within the very endeavours of the solo song, renounces valid compositional-technical rules. It is paradoxical that such a realization of intimate inwardness could come to life only in a special form of privacy within public performances in salons, which became meeting places of art lovers that considered themselves 'above' ordinary listeners, since they believed to be, due to their refined 'taste', capable of aesthetic contemplation. In this connection, the establishment of a direct link between the individuality of subject and that of a social, above

²⁰ Manica Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, Maribor: Založba Obzorja, 1981, 11.

²¹ *Ib.*, 9-10.

²² Tudi na klavirskem področju je med redkimi omenjanimi izjemami znova Linhart, ki naj bi napisal Mazurko, izvedla pa jo je morda sestra barona Zoisa, Johanna Nepomucena por. pl. Bonazza, znana čembalistka svojega časa. Prim. Marijan Lipovšek, »Slovenska klavirska glasba«, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), 65.

²³ Zanimivo je, da ima Japljev prevod Metastasijevega *Artakserksa* (prevedel naj bi ga nekje okoli 1780) v literaturi manj častno mesto, četudi gre za očiten primerek slovenske opernega ustvarjanja in to na libreto, ki je bil tedaj skupaj s svojim avtorjem izjemno popularen. Nenavadno, pa vendarle paradigmatično je, kako Cvetko v tem primeru meni, da za uprizoritev tega libreta ni bilo pravih možnosti: »Vendar za ta namen primernega skladatelja ni bilo in tudi ne izvajalca oziroma izvajalcev slovenske glasbene, v tem primeru operne, reprodukcije namreč še ni bilo, kaka tuja operna družba pa zanjo ni prišla v poštev.« (D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 182.) Zato pa že na naslednji strani ob obravnavanju Zupanovega *Belina* postavlja diametralno nasprotno trditev, češ »da Dev ne bi napisal libreta in ga Zupan ne bi uglasbil, če za uprizoritev ne bi bilo ne izgledov ne možnosti. Ne v Kamniku in ne v Ljubljani pevci niso manjkali in tudi instrumentalisti ne.« (*Ib.*, 183.) Vendarle gre za libreto iz istega časa, napisan prav tako po Metastasiu.

²⁴ Razdelitev posameznih vlog in verzna oblika nekaterih pasusov opozarja na to, da je bilo delo namenjeno petju – arijam, duetom, ansamblom. Na to opozarjajo napisi nad posameznimi točkami kot: »Beude«, »Alle zusammen.« ipd.

all national, subject, i.e. a kind of coterie between man's 'self' and society's 'us', appears to be more than interesting. Parallel to the search for inner expressiveness of the individual artist there was the trend of discovering national typicalities, i.e. 'authenticities' on the level of the nationally important 'us'. In his *Attempt at a history of Carniola*, Linhart, in true Herderian spirit, writes that the main characteristics that differentiate a nation gives special attention to Slovene and broader Slavic elements. Nevertheless, he writes his history in German, which speaks for itself regarding the special status this language had in the eyes of the intellectuals at that time. There cannot be any doubt that Linhart makes use of this language because of its greater 'convertibility', though at the same time being a relic of Slovene past, and present. This can be proven both by, his translations of Slovene folk songs into German and above all, by his two settings, in the same *Almanac* (1781), under the German titles *An Liebchen* and *Lied*, which are of utmost importance for the early history of the solo song in Slovenia. We are dealing with two compositions, most likely written by Linhart himself, that as regards their expressiveness, structure, and imagery approach the emotional lyricism that, both with early German romanticists and with us, followed the

example of folk poetry, and which, above all within the so-called 'second Berlin school inwardness', in its musical expression imitated simple folk textures. The sparsity of their expression is therefore to be considered as one of the demands of the than current aesthetic principles. At the same time, Linhart's songs can be - due to their incredible similarity - also linked with sixty years later settings appearing in *Slovenska gerlica* (Slovene Turtledove) which are deemed to mark the beginning of the Slovene solo song. Modest harmonic progressions and undifferentiated musical texture can be interpreted as being in keeping with the aesthetic demands of those days; it concerns the wish to catch a persuasively lyrical, intimate 'moment musical' in accordance with the norms of the bourgeois salon: the author wishes to come nearer to the idea of an emotional style, and, at the same time, to achieve a light, folksy musical expression. The circumstances regarding the possible performance of both compositions, most likely within Zois's circle of friends after Linhart's return to Ljubljana, place these songs among the harbingers of a new and thereafter important musical genre - the Slovene lied. Rich musical life within the private salons of Slovenia in those days bears witness to the just-mentioned statement.

Koraljka Kos

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

Začeci solo pjesme kao umjetničke vrste u Hrvatskoj

The Beginnings of the Solo Song as an Artistic Genre in Croatia

Ključne besede: samospjev, Hrvaška, 19. stoljeće, Lisinski

Keywords: solo song, Croatia, 19th century, Lisinski

IZVLEČEK

ABSTRACT

Avtorica v članku oriše proces uveljavitve samospjeva kot ene od najpomembnejših glasbenih oblik v hrvaški glasbeni kulturi 19. stoljetja. Pri tem se opira na analizo izrazne moči skladb skladateljev V. Lisinskega, F. Wiesnera Livadića, Ivana Padovca in Ivana pl. Zajca. Vzporedno pa raziskuje tudi vpetost procesa v sodobno diskusijo o nacionalnem v glasbi.

The authoress describes the development of the lied as one of the most important musical forms in 19th century Croatian culture, based on an analysis of the expressive power of works composed by Vatroslav Lisinski, Ferdo Wiesner Livadić, Ivan Padovec, and Ivan Zajc. At the same time she follows the embeddedness of this process in contemporary discussions concerning the national in music.

“Htio bih usporediti zvuk ilirskog
u pjesmi i poeziji sa tonom violine.”
(Pavel Josef Šafařík, Danica 1836., br. 15)

Koncem 18. i početkom 19. stoljeća mijenjaju se u Hrvatskoj društvene okolnosti muziciranja. Uz plemstvo postupno i građanstvo postaje čimbenikom glazbenog života. U bogatijim se kućama nalaze glasoviri, a gitara je široko rasprostranjena.¹ To omogućava procvat pjevanja uz instrumentalnu pratnju, pa ono – uz zbarske skladbe i instrumentalnu minijaturu – postaje omiljenom i svima pristupačnom glazbenom vrstom, a privlači podjednako profesionalne skladatelje i amatere.

¹ U drugoj polovici stoljeća popularnost gitare opada. O tome govori slavni hrvatski gitarist i skladatelj Ivan Padovec, 1863.:

“Vi ćete možda doživjeti da će danas sutra i glasovir stići isti udes. A kako bi štetno bilo po umjetnost, da glasovir izčezne, tako je štetno, što se sada kitara posve zanemaruje. Ljudi se danas kitari gotovo rugaju. No rekao tko što hoće proti nesavršenosti i manjkavosti kitare, ipak je to vrlo liep i u ugodan instrument, a za

Ta glazbena vrsta koja se pod nazivom popijevka (*Lied*) javlja početkom 19. stoljeća kristalizira se iz raznih izvora – od ariette ili cavattine, do *Singspiela*, coupleta ili crkvene popijevke.

Solo pjesma toga vremena mora ponajprije zadovoljiti potrebu lake izvedbe i pristupačnosti. Ona treba biti dostupna amaterima za izvedbe prigodom kućnog muziciranja, a istovremeno odgovoriti receptivnim dometima slušateljstva u plemićkom ili građanskom salonu. Takva je popijevka u načelu strofnog oblika, što je početkom stoljeća teoretski i definirao Heinrich Christoph Koch u svom glazbenom leksikonu. On ističe da je popijevka

“svaka lirski pjesma iz više kitica namijenjena pjevanju povezana s takvom melodijom koja se ponavlja kod svake kitice, a (...) svaki je čovjek bez obzira na umjetničko obražovanje može pjevati.”

(...)” i da je dakle danas popijevka jedini proizvod glazbene i pjesničke umjetnosti za čiji sadržaj još svaka klasa i svaki njezin pojedinac mora imati neposredno zanimanje.”²

Tim idealima odgovara velik dio hrvatskog stvaralaštva na području solo pjesme u 19. stoljeću. U suglasju sa strofnim pjesničkim predloškom skladaju se popijevke strofnog oblika s težištem na jednostavnoj i pijevoj, periodički zasnovanoj melodiji koja je model za metričku okosnicu prema kojoj se mogu pjevati sve kitice iste pjesme (idealni predložak koji nijansiraju izvoditelji), pa čak i druge pjesme analognog metra (kontrafaktura). Taj labavi odnos riječi i glazbe zaokružen je jednostavnom harmonizacijom na glasoviru ili gitari, ponekad sve skupa na samo dva sistema, jer se dionica desne ruke glasovirskog parta podudara s vokalnom melodijom, dok lijeva daje jednostavnu harmonijsku podlogu, eventualno rastvorenu akordskim figuracijama. Glazba je tek sredstvo za izvedbu teksta, kao što je to u pismu svom “dvorskom skladatelju” Carlu Friedrichu Zelteru formulirao Johann Wolfgang von Goethe:

“Tvoje skladbe osjećam kao identične s mojim pjesmama, glazba samo nosi, poput plinske struje, zračni balon sa sobom u visine. Kod drugih skladatelja moram tek otkriti kako su shvatili pjesmu, što su s njome učinili.”³

Četiri najznačajnija predstavnika hrvatske solo pjesme u 19. stoljeću – Ferdo Wiesner Livadić (1799.-1879.), Ivan Padovec (1800.-1873.), Vatroslav Lisinski (1819.-1854.) i Ivan pl. Zajc (1832.-1914.)⁴ – trajno su njegovali tip “čiste” strofne popijevke kojoj su dali nadahnute priloge kao što su *Kamena dieva*, *Nähe des Geliebten* i *Ružice* Wiesnera Livadića, *Geheimer Liebe Gram* Ivana Padovca, *An die Tanne* i dio čeških pjesama Vatroslava Lisinskoga i *Domovini i ljubavi* Ivana pl. Zajca.

domaću je glazbu upravo najprikladniji. Jer prvo: ne stoji mnogo; drugo ne trebaš godine i godine učiti, dok možeš sebi i slušaocima zadovoljiti, kako to biva s glasovinom ili s violinom, a treće: možeš uza sav nedostatak kitare ipak u jedan put izvaditi melodiju i pratnju. Sada malo tko hoće (...) da uči kitarati, a zato i nakladnici ne će da štampaju komade za to glazbalo. S toga sada ne komponujem drugo van popievke.”
Kuhač, Franjo Ksaver. Ilirski glasbenici. Zagreb: Matica hrvatska, 1893, 104-105.

² Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: August Hermann d. J., 1802. 901.

³ Iz pisma C. F. Zelteru, 11. V. 1820. Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche. Ur: Ernst Beutler*. Zürich: Artemis, 1948-54. Sv. 21. 392.

⁴ Popijevke su u Hrvatskoj u 19. stoljeću pisali i drugi skladatelji, među njima i Dragutin pl. Turányi (1805.-1873.), Anton Kirschhofer (1807.-1849.) i Đuro Eisenhuth (1841.-1891.).

U ozračju romantizma, a iz novog, produbljenog odnosa prema pjesničkom predlošku, zbiva se preobrazba *Lieda* iznutra. Ne traži se više da popijevka ima samo lijepu melodiju koja ozvučava tekst, već je postalo važno da ta melodija tekst i *interpretira*. Taj je romantički ideal u jednoj recenziji 1814. formulirao njemački književnik Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:

“Potaknut dubokim smislom pjesme (teksta, op. K.K.) mora skladatelj sve momente afekta obuhvatiti kao u žarištu, iz kojega zrači melodija...”⁵

Za takav iskorak od prigodne i umjetnički nepretenciozne vrste do djela jednokratne, individualne umjetničke tvorbe, bila je neophodna snaga snažne stvaralačke osobnosti. Taj je iskorak prema popijevci kao *umjetničkoj vrsti* ostvario Franz Schubert.⁶ U hrvatskoj se glazbi ta bitno nova vrijednost iskazuje u najboljim popijevkama Vatroslava Lisinskoga. Novi je odnos prema pjesničkom predlošku zamjetan ponajprije na području forme. Sve su rijede popijevke u kojim se strofno načelo provodi doslovno pa se ispisuje samo prva kitica glazbe i pod nju podmeće tekst ostalih kitica pjesničkog predloška. Bilo je prirodno, da su u interpretaciji takvih pjesama pjevači umjeli tumačenje svake pojedine strofe prilagoditi uvijek novom sadržaju, mijenjajući po potrebi i pojedinosti melodije. O tome svjedoči i sljedeći zapis Johanna Wolfganga von Goethea:

“Uporabljiv i ugodan u mnogim ulogama bio je Ehlers kao glumac i pjevač, navlastito u posljednjem svojstvu dobrodošao pri društvenim zabavama interpretirajući balade i druge pjesme uz gitaru uz najtočniju preciznost riječi teksta. Bio je neumoran studirajući najtočniji izraz, koji se sastoji u tome da pjevač umije istovremeno ispuniti dužnost liričara i epičara ističući – uvijek na istu melodiju – najrazličitije značenje pojedinih kitica. Prožet tom težnjom dozvoljavao je kad bih to od njega tražio, da tijekom više večernjih sati, štoviše do duboko u noć, najtočnije ponavlja jednu te istu pjesmu sa svim sjenčanjima: a uspjeh te prakse uvjerio ga je kako je odbojno takozvano skrozkomponiranje pjesama, čime bi se opći lirski karakter posve dokinuo, a poticalo i uzbuđivalo pogrešno sudioništvo u pojedinostima.”⁷

U skladu s novim shvaćanjem strofnosti skladatelji sada ispisuju notama svaku novu kiticu i izmijenjene pojedinosti u svakoj od njih. Zato i izdavači nakon 1830. slijede taj stav pa sve rjeđe nailazimo na izdanja u kojima su strofne popijevke zabilježene na tradicionalni način.

Sukladno većoj podatljivosti glazbene uz odnosu na pjesničku riječ sada se javljaju i nova, istančanija formalna riješenja: uz varirani “nadstrofni” oblik (Wiora⁸) česte su i kombinacije strofnosti i trodjelnosti, a kao vrhunac sukcesivne interpretacije teksta, za razliku od one koja je književni oblik zahvaćala u totalu, javlja se prokomponirana forma pri ozvučenju opširnijih pripovjednih i epskih tekstova.

⁵ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Musik*. München: F. Schnapp, 1963. 283.

⁶ Feil, Arnold. »Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat.« *Muzikološki zbornik* 11 (1975): 40-53.

⁷ Goethe, J. W. von. *Tag - und Jahreshefte, Annalen*, Februar 1801. Goethe, sv. 11, 678.

⁸ Wiora, Walter. *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Mösler Verlag, 1971.

Kod Lisinskoga nakon 1846. kada se s *Prosjakom* javljaju njegova prva zrela ostvarenja na području popijevke, jedva još nailazimo na "čistu" strofnost. Prevladava varirani strofni oblik, trodijelnost ili pak kombinacije strofnosti i trodijelnosti. Načelo prokomponiranosti ostvareno je najdosljednije na području balade.

Ferdo Wiesner Livadić i Ivan Padovec nadareni su melodičari. Livadiću u najboljima od njegovih stotinjak popijevaka (od toga 46 na njemačke tekstove) uspijeva oblikovati individualnu melodijsku liniju koja je, poput Padovčeve, često nadahnuta talijanskim *bel cantom*. Forma njegovih popijevaka pregledna je i periodična, a glasovirska pratnja sazdana je od različitih oblika akordske figuracije. Sve je usmjereno na opći lirski ugođaj posve u smislu Goetheove estetike *Lieda* (notni primjer br. 1). Tradicionalni uzori solo pjesme kao što su to kavatina, pjesmica iz *Singspiela* (*Doras Lied*), arietta, arija (*O weine nicht*), romanca (*Kamena dieva*) prosijavaju kroz njegove popijevke, u kojima skladatelj umije i razbiti lirski tijek dramatskim recitativom (*Die Nonne*).

59482

NÄHE DES GELIEBTEN VON GOETHE
In Musik gesetzt für
eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
von
F. WIESNER.
(Sehr möglich und mit inniger Empfindung)

Singstimme
Piano
Forte

Ich den-ke Dein, wenn mir der
Son- ne Schein- nur vom Me- re strahlt ich
den- ke Dein, ich den- ke Dein, wenn sich- der Men- der-

4. Nr. 239. Verlag der Pöschel'schen Musik-Handlung / J. L. Graessner / in Grätz. Preis 12 kr. O. M. 4 Gr.

Priloga 1. Ferdo Wiesner Livadić, *Nähe des Geliebten* na stihove Johanna Wolfganga von Goethea, objavljeno u 2. sv. zbirke „*Musikalische Blumenlese*“ kod Johanna Lorenza Greinera u Grazu 1824. Prema originalu u knjižnici Zemaljske glazbene škole (*Landesmusikschule*) u Grazu.

No velik dio Livadićevih popjevaka ostaje na razini uspelih prigodnica – kao što je to napitnica, kuplet ili pozdravna pjesma (*Samoboru*) – koje su zasigurno bile izvedene u salonu njegove kurije u Samoboru, posebice nakon što se njegov sin Kamilo razvio u dobra pjevača. O tome govore i transpozicije nekih pjesama u skladateljevoj ostavštini.

Ne treba posebno isticati da je i Lisinski bio nadareni melodičar. No njegove su popijevke daleko od samo lijepih napjeva, odlikujući se istančanošću i interakcijom svih izraznih sredstava. Rasponi njegovog vokalnog izraza su veliki: od autonomno glazbenoga do težnje ka tumačenju teksta uz pomoć harmonije, sloga, izbora tonalite-ta, deklamacije; od jednostavne lirске pjesmice s motivima kratka daha do razvedene arioznosti s elementima kolorature; od tipiziranih akordskih figuracija do vlastite moti-vike u glasovirskome partu. Od njegove 62 dovršene i sačuvane popijevke 25 ih je skladano hrvatske, 18 na njemačke, 18 na češke i jedna na slovački tekst. Najplodnije godine na tom području stvaralaštva bile su 1846. (19 popjevaka), 1849. (godina nje-gova boravka u Pragu s 19 popjevaka, uglavnom na češke predloške) i 1851.

Širok je raspon izražajnosti koji Lisinski ostvaruje u popijevci. Prevladava lirika, ali nalazimo i scherzozne (*Ribar*) i epsko-baladične ugođaje. Melodika je istančana, indi-vidualna za svaku pojedinu popijevku (notni primjer br. 2). Ponekad je čitava popi-jevka sazdana iz jednog izrazitog motiva i njegovih preobrazbi (*Maj*, *Ribar*). No često se melodika razvija u širokom pijevnom “ariozu” s razvedenom završnom kadencom u opernom stilu (*Tuga*, *Tuga djevojke*, *Osamljen*).

Za gradnju njegove melodike karakterističan je interval kvarte.

Zanimljivo je da Lisinski u popjevkaма svog zrelog stila integrira elemente vokalne kolorature u izrazni svijet vokalne dionice, udahnjujući joj tako samosvojnost i ekspre-sivnost.

OSAMLJEN
[PRAG, 3. 7. 1850]
Riječi: V. VEŽIĆ

Andante poco mosso e con affetto

Ja - dno ti je

sr - ce u ju - na - ka, kad mu ju - bu

er - na zam - lje kri - je, mi - lu maj - ku

Priloga 2. Vatroslav Lisinski, *Osamljen* na tekst Vladislava Vežića, skladano 3.8.1850; iz izdanja Lovre Županovića: Vatroslav Lisinski, *Izabrana djela*, sv. I. Solo-popijevke, Udrugaženje kompozitora Hrvatske, Zagreb 1969.

du - gi pu - fi di - je - le, mi - lu maj - ku du - gi

pu - fi di - je - le

di - ste!

[p] kad od ba - ta ne imate o - sta, ni od se - ba nje - žnih uz - da - na,

[pp] [p] [pp]

[p] kad s - m ve - ne ko li - šta od - re - ne a ža - lo - st di - je - li - ti ne mo - re,

[p] [pp] [p] [pp]

[a tempo] [p] [a tempo] [p]

Je - dno ti je sr - ce u ju - na - ka kad s - m

ve - ne ko li - šta od - re - ne, a ža - lo - st di - je - li - ti ne mo - re,

[p] [pp] [p] [pp]

Je - dno ti je sr - ce u ju - na - ka kad

[p] [pp] [p] [pp]

žá - lo - st di - je - li - ti ne mo - re,

[p] [pp] [p] [pp]

Posebnu pozornost treba posvetiti baladi.

Ovu opsežnu, prokomponiranu vokalnu vrstu uveo je u glazbu njemački skladatelj Johann Rudolf Zumsteeg (1760.-1802.), a karakteristična je za ranu fazu Schubertova stvaralaštva (*Hagers Klage*, D5; *Leichenfantasie*, D7, obje iz 1811.; *Der Taucher*, D 77, 1813/14.; *Der Sänger*, D 149, 1815.). Možda su Zumsteegove i Schubertove balade nadahnule mladog Livadića (*Der Sänger*, *Der Süd Sturm*, vjerojatno iz godina studija u Grazu), koji se kao zreo skladatelj okušao i skladanjem balade na hrvatski tekst Ljudevita Farkaša Vukotinovića (*Okičke vrane*, 1835.).

Baladu, tu tipičnu romantičku vokalnu vrstu, Lisinski je razvio do visoke umjetničke razine. U plodnoj 1846. godini nastala je većina njegovih balada: *Prosjak*, *Der blinde Fischer*, *Die Botschaft*, *Der Zufluchtsort*. Samo Car Dušan skladan je kasnije, 1851. Skladatelj bira za svoje balade opsežne tekstove prožete fantastikom i obilježene dramtizacijom uloga. Balada *Der Zufluchtsort* (*Utočište*) na vlastiti tekst je priča o siromahu koji luta, proseći, od vrata do vrata, no nigdje ne nailazi na razumijevanje. Kad ga konačno prihvati neka starica nudeći mu utjehu, bit će to i kraj njegova lutanja. Jer starica je personifikacija smrti što evocira Schubertove balade *Der Tod und das Mädchen* i *Der Erbkönig*. Analogije nalazimo i u dramaturškom oblikovanju i individualizaciji sudjelujućih ličnosti. Lisinski oblikuje formu nizanjem aktivnih i refleksivnih odsjeka, dinamičnih i meditativnih, koji su profilirani suprotnostima u tonalitetu, tempu, metričko-ritmičkom sloju, melodici i harmoniji. Uz promjenu tonaliteta i tonskog roda Lisinski sučeljava modulativno otvorene i zatvorene odsječke, kromatiku i dija-toniku; u vokalnom partu odmjenjuje melodijski izrazite, periodički zatvorene dijelove (Smrt ljubazno pozdravlja prosjaka) i one koji su deklamatorno recitativno postavljeni. Kontrasti se ostvaruju i primjenom raznovrsnih ilustrativnih sredstava u glasovirskome partu (skale, tremoli, glissandi) promjenama metra i ritma, dinamikom, slogom i nijansiranim oznakama za interpretaciju.

Dok Wiesner Livadić svoje balade oblikuje aditivnim nizanjem kontrastnih odlomaka, Lisinski ih – bilo da su skladane kao rondo ili u prokomponiranoj formi – pokušava glazbenim sredstvima uobličiti kao cjelinu. Taj je postupak najuspjeliji upravo u baladi *Der Zufluchtsort*.

Lisinski ostvaruje koheziju skladbe pomoću dvaju izrazitih motiva: zaostajalice i „vitice“ tj. rotirajuće 6/8 figure. Romantizmu omiljena fantastika kod pojave starice (Smrti) (tremola, glissanda), intenziviranje napetosti uporabom kromatike i deklamacije, majstorsko sučeljavanje lirike i dramatike, sve to dozvoljava usporedbu sa Schubertovom baladom *Der Erbkönig* na koju posebno potsjeća recitativni smiraj *Utočišta*. Način na koji Lisinski na dramatskim vrhuncima razbija strogu periodičnost, a vokalnu frazu “razdire“ pauzama, ostvarujući dojmljive gradacije, govori o novom shvaćanju umjetničke popijevke.⁹

Lisinski i u lirskim popjevka rabi integrativne glazbene elemente, prvenstveno izrazite motive koji su svojstveni samo glasovirskoj dionici kao asocijativne i strukturirajuće formule sastavljene iz elemenata ljestvice, punktiranih koraka i slično. Tako daje glasovirskom partu individualni biljeg za svaku solo pjesmu. Za razliku od dotad uobičajene shematizirane potpore vokalnoj dionici (najavljujući u uvodu njezin inci-

⁹ Priloge hrvatskoj glazbenoj baladi dali su i Ferdo Wiesner Livadić (*Okičke vrane*), Ivan Padovec (*Nächtlicher Ritt*) i Anton Kirschhofer (*Der Totengräber*).

pit) glasovirska je dionica kod Lisinskog važan sudionik u tumačenju teksta i uobličavaju glazbenoga sadržaja cjeline. Ponekad ona sadržava i elemente slikovitosti i poetizacije, međutim težište uvijek ostaje na dionici glasa.

Kao tematske konstante – koje nisu bez autobiografskih konotacija – nalazimo u solo pjesmi Vatroslava Lisinskoga romantičke likove lutalice, osamljenika, izopćenika (*Der Zufluchtsort, Prosjak, Poustevnik, Vystehovanec, Osamljen*) kao i motive čežnje, rastanka, smrti i noći (takoder i u zborovima). Skladatelj koji je stvorio popularne ilirske budnice i prvu hrvatsku nacionalnu operu, zadržao je svijet svojih popjevaka samo za sebe. U tome je, između ostaloga, prepoznatljiva romantička narav ovoga umjetnika, s tipičnim dvojtstvom ličnosti poput para Florestan – Eusebius (Robert Schumann).¹⁰

Zanimljivo je, kako su se i Wiesner i Lisinski trudili upravo preko svojih popjevaka promovirati svoje stvaralaštvo. Tako Wiesner uz jedno pismo Preradoviću šalje u prilogu 100 svojih popjevaka; predlaže da jedan odbor izabere 10 od njih i da ih neki imućni domorodac dade tiskati i ističe:

„ja nje dragovoljno narodu poklonim.“ (pismo od 19. XI. 1868., v. bilj. br. 17).

Lisinski je pak u doba svoje posljednje krize, hvatajući se za slamku spasa, pokušao plasirati svoje njemačke solo pjesme u Beču, posredstvom Leopolda Alexandra Zellnera,¹¹ kojeg u pismu od 25. svibnja 1852. moli da njegova djela preporuči nekom bečkom izdavaču:

„ich würde Anfangs auf kein Honorar von Verleger Anspruch machen – und wäre bereit, einige meiner bessern deutschen Lieder, die ich vorher gerne Ihrem Urtheile unterzöge, zu geben.“¹²

Sličan je pokušaj iskazan u pismu koji je Lisinski uputio 8. svibnja 1852. iz Zagreba u Prag češkom književniku Václavu Hanki. Lisinski je uglazbio tri Hankina teksta i šalje mu popijevke uz molbu da ih ocijeni. Iz formulacije te molbe saznajemo nešto i o stvaralačkoj poetici Vatroslava Lisinskoga, koja je posve u suglasju s romantičkim idealom glazbe kao ekspresije:

„Obećavam si bez svakog samoljublja, da će maleni taj proizvod mili odziv priznanja u Vas naći. - Držo' sam se, što moguće, karakteristike – time duhu pjesničkog smisla odgovorim: i nadam se, da će neke /od/ vaših um?tnikah napëve ove dobrotu imati, da ih strogo i bezpristrano razsudi.“¹³

¹⁰ To su fiktivni likovi koji se javljaju kao pseudonimi ispod Schumannovih tekstova u njegovom časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*, a glazbeno su uobličeni u njegovom Carnavalu op. 9.

¹¹ Leopold Alexander Zellner (1823.-1894.) bio je izdavač bečkog časopisa *Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst in Wien*, kasnije i profesor bečkog Konzervatorija.

¹² (...) „U početku ne bih od izdavača očekivao nikakav honorar – te bih bio spreman, ustupiti (mu) neke od svojih boljih pjesama koje bih prije rado prepustio Vašem sudu.“ (iz pisma V. Lisinskoga L. A. Zellneru, Zagreb, 25. V. 1852; usp. *Grada za povijest književnosti hrvatske*. 3. knjiga. Uredio Milivoj Šrepel. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1901. (pismo je na izvornom njemačkom jeziku priopćio Mirko Breyer, str. 171-173).

¹³ Usp. Županović, Lovro. *Vatroslav Lisinski (1819-1854). Život, djelo, značenje*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969. 111.

Jezik i teme. Prema deklamaciji hrvatskoga jezika.

Na početku povijesti hrvatskog romantičkog *Lieda* stoje uglazbljenja njemačkih tekstova.¹⁴ Ovamo pripada skupina ranih popjevaka Ferda Wiesnera Livadića nastalih u doba njegova školovanja u Grazu (1816. - 1821.) kao i niz kasnijih skladbi.

I Lisinski i Padovec nalaze povremena nadahnuća u njemačkim tekstovima. Tek postupno ostvaruje se stvaralačka preobrazba hrvatskog pjesništva u popijevci. U tom su pogledu poticajne bile godine hrvatskoga narodnog preporoda obilježene iskazima o važnosti glazbe na narodnom jeziku, i to ne samo opere, već i zbarske glazbe i spjeva, kako solo pjesmu naziva Stanko Vraz u kritici nakon praizvedbe *Ljubavi i zlobe*.¹⁵ Učestalo se postavlja pitanje vrijednosti i podobnosti hrvatskoga jezika za umjetničku glazbu. Otto von Pirsch u svom putopisu ističe:

“Ilirski jezik zauzima svojom zvučnošću i strukturom među slavenskim jezicima ono mjesto koje talijanski jezik među romanskim jezicima. Poput ovih i on je podoban za poeziju i pjesmu.”¹⁶

No trebalo je proći dosta vremena da se svladaju početni neporazumi na relaciji tekst – glazba. Ponekad izgleda kao da su neke nadahnute melodije silom nakalemjene na metar hrvatskih stihova. Tako npr. u Padovčevoj popijevci *Na crnooku* na riječi Lj. Farkaša Vukotinovića melodija u stilu talijanskog opernog *bel canta* (Donizetti) uporno niječe metar teksta (notni primjer br. 3).

Livadić je, potaknut ideologijom hrvatskoga narodnog preporoda, nakon njemačkih tekstova ubrzo potražio hrvatske predloške, za razliku od Lisinskoga koji je 1846., u godini slavlja *Ljubavi i zlobe* napisao neke od svojih najljepših njemačkih popjevaka. Za vrijeme studija u Pragu Lisinski se s uspjehom se okušao i u uglazbljivanju čeških tekstova. No i kasnije je povremeno, kao uostalom i Livadić, posezao za njemačkim stihovima. Znakovito je također da je Lisinski i sam pisao njemačke tekstove za neke svoje popijevke.

Stanovitu suzdržanost prema hrvatskom pjesništvu obrazlaže Wiesner u pismu Petru Preradoviću od 19. XI. 1868. ovako:

“Vezdašne meni poznate pjesme nisu dosta liričke i dramatičke, da bi mene uzhititi mogle, onako suhoparno glase – kakav je i naš tužni položaj naše domovine, ktomu niti jednoga poznatoga većstoga pjevača, dakle mora se sve boljoj budućnosti ostaviti. Sve zlo od glave vlade izhaja...(…) gdo u takvih okolnostih more od serdca pjevati? van: Miserere nobis!”¹⁷

¹⁴ Oršić, Maja. «Tekstovi njemačkih pjesnika u opusima solo pjesama Vatroslava Lisinskoga i Ferde Livadića.» Dipl. Zagreb: Muzikološki odjel Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1983. - Kos, Koraljka. »Ljupki pri-lozi „kućnog glazbi!“ Ivan Padovec i njegovo doba. Ur. Sanja Majer-Bobetko i Vjera Katalinić. Zagreb, 2006. 199-207.

¹⁵ “Među spjevom i operom ista je razlika kao među liričkom kakvom pjesmicom i dramom.” (Stanko Vraz, iz kritike nakon praizvedbe *Ljubavi i zlobe*, *Danica ilirska*, br. 14 i 15 1846., obj. Vjekoslav Klaić. Vatroslav Lisinski i prve dvije hrvatske opere. Zagreb 1919. 10-17). Usp. i Majer-Bobetko, Sanja. *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1979. 12.

¹⁶ *Danica*:11 (1836). (cit. Prema Bobetko, *Estetika*, 14); više u studiji Franković, Dubravka. »Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849.« *Arti musices* 7 (1976): 61-99.

¹⁷ Iz pisma Ferde Wiesnera Livadića Petru Preradoviću, 19. XI. 1868. Usp. F. Ks. Kuhač, *Korespondencija*, kutija br. 13, svež. XLII-XLV (1-187), br. 84. Hrvatski državni arhiv.

Na cernooku
op.43 br.1
Tekst: Ljudevit Vukotinić

Ivan Padovec

Lasno

Oj ko -
šut - ko cer - no - o - ka kras-na, tan - ka i vi - so - ka! Pe - vat
pěs - ma mi - lo mo - li: Ne pre - zi - raj gor - ke bo - li, Nježnim
ču ti tri pěs - mi - ce, Tri pěs-mi - ce zjed - ne Ži - ce: Per - va
gla - som te - be snu - bi, I ti me - ne đě - vo lju - bi! Tret - ja
pěs - ma ni - je ša - la, A - ko - prem je pro - sta, ma - la. U njoj
per - ve nad - vi - ša - va, Rajskom mo - čom o - bo - ža - va. Slo - bod -
pe - va mo - ja Vi - la: Ja te lju - bim, đě - vo mi - la! Ja te
no - ga ka - no ro - ba: Stal - nost, věr - nost čak do gro - ba! Stalnost

Priloga 3. Ivan Padovec, *Na cernooku* op. 43, br. 1 na riječi Ljudevita Farkaša Vukotinića, prema izdanju: Ivan Padovec, *Popijevke uz pratnju gitare*, uredio Darko Petrinjak, Zagreb 2000.

Pa ipak, i Livadić je poput Lisinskoga izgradio uzornu glazbenu deklamaciju hrvatskog jezika.

Koje su teme privlačile skladatelje hrvatske solo pjesme u 19. stoljeću? U žarištu je ljubav u svim nijansama no s težištem na neostvorenoj ljubavi. S njome u vezi je čežnja, tuga zbog rastanka i osamljenosti. Česti su i idilični i pastoralni tekstovi, no susrećemo i satirične i rodoljubne teme. Tipično za romantizam je otkriće fantastike koja nadahnjuje balade Wiesnera Livadića (*Okičke vrane*), Vatroslava Lisinskoga (*Der Zufluchtsort, Die Botschaft*), Ivana Padovca (*Nächtlicher Ritt*) i Antona Kirschhoferera (*Der Totengräber*).

Tekstovi se dobivaju u neposrednom kontaktu s pjesnicima ili pronalaze u almanasima i notnim izdanjima drugih skladatelja. Neke su tekstove učestalo uglazbljivali

kako strani tako i naši skladatelji.¹⁸ Uz poznata pa i velika imena hrvatske i svjetske književnosti (Johann Wölfgang von Goethe, Nicolas Lenau, Petar Preradović, Stanko Vraz, Ivan Kukuljević Sakcinski, Ljudevit Farkaš Vukotinović) nalazimo među autorima predložaka i danas zaboravljene stihotvorce (Hyazinth von Schulheim, Adolf Bube, August Tiedge, Adolf Pichler, Karl Gottfried Theodor Winkler i drugi). Izbor je padao na ono što je bilo karakteristično za estetiku povijesnog trenutka i ukus sredine, bez obzira na književnu kakvoću.

U posljednjim desetljećima 19. i početkom 20. stoljeća Ivan pl. Zajc nastavlja u svojim popijevkama na tradiciju raspjevane vokalnosti kakvu su njegovali Wiesner Livadić, Ivan Padovec i dijelom svog vokalnog opusa Vatroslav Lisinski. No spontanost i autentičnost melodijskog nadahnuća Lisinskoga, kod Zajca, tog miljenika zagrebačke publike, nadomješta rutina i salonska dopadljivost. U jednom dijelu njegovih solo pjesama zrcale se i nastojanja pedagoga solo pjevanja koji je za svoje učenice na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenoga zavoda skladao prikladnu vokalnu literaturu. I dodir s operetom prepoznatljiv je u melodijskoj ljupkosti njegovih popjevaka. Za života je objavio dvije zbirke popjevaka (1883., 1899.) dok je treća ostala u rukopisu; no ukupan broj skladanih popjevaka iznosi oko 200. Taj podatak već sam govori o brzini skladanja koja je morala obilježiti umjetnički domet pojedinih popjevaka. Ipak, među Zajčevim popijevkama nalazimo uspjelih ostvarenja, kao što su *Domovini i ljubavi*, *Vir*, *Lastavicam*, *Tiho, noći*. Zanimljivu cjelinu čini skupina od šest Mletačkih elegija, vjerovatno prvi vokalni ciklus u povijesti hrvatske popijevke, sastavljen na temelju pripadnosti jedneme pjesniku (Rikard Katalinić-Jeretov) i jednoj temi (Venecija), ali bez glazbenointegrativnih elemenata. U dijelu tih pjesama naglašeni su postupci dramati-zacije (recitativni umetci između kontrastnih odsječaka) u okviru prokomponirane forme (*Riva degli Schivavoni* i, navlastito, *Sala del Maggior Consiglio*).

Svojedobno su popularne bile solo pjesme Zajčeva mlađeg suputnika Slovenca Franje Serafina Vilhara (Kalskoga) (1852.-1928.) koji je od 1881. djelovao u Hrvatskoj. Ostavio je zbirku *Moja lira*, a u građanskim su salonima omiljene bile njegove popijevke *Nezakonska mati* i *Mornar*.

Put od pijevne i popularne strofne pjesmice do umjetničke popijevke koja je jedinstveno, individualno i autonomno glazbeno djelo, ostvaruje se početkom 19. stoljeća u svjetskoj, a nakon 1830. u hrvatskoj glazbi. Raznovrsna individualna rješenja povezuje zajednički nazivnik: nova svijest o solo pjesmi, o tome kako shvatiti i glazbeno interpretirati tekst ako nije pjevan na temelju usmene predaje, već skladan. I zbog te svijesti *Lied* iskoračuje iz dotad rubne pozicije među središnje glazbene vrste, one koje će biti pozvane iskazati nova estetička poimanja glazbe.

Naravno, i nadalje će se skladati popularne, salonske i zabavne popijevke, ali će jaz između njih i onih sa visokim umjetničkim pretenzijama postajati sve dublji. Taj je proces, uostalom, sinkron onome u ostalim glazbenim vrstama. Ponekad se u stvaralaštvu istog majstora mogu prepoznati obje sklonosti, tako kod Jacquesa Offenbacha ili Ivana

¹⁸ Evo nekoliko primjera: Johann Wolfgang von Goethe: *Nähe des Geliebten* (Schubert, op.5, br.2, D 162; Ferdo Wiesner Livadić; J. W. Tomaschek: "Ich denke dein"; Carl Friedrich Zelter); Friedrich Rückert: *Widmung* (Schumann, Wiesner Livadić); Ludwig Christoph Heinrich Hölty: *Das Traumbild* (Schubert, D 204 A, izgubljeno; Wiesner Livadić); Johann Timotheus Hermes: *An das Klavier* (Maria Theresia Paradis, Wiesner Livadić); Johann Friedrich Schink: *Hoffnung* (Friedrich Methfessel, Lisinski).

pl. Zajca. U budućuće će ipak jaz postajati sve dublji. Kao što je netko duhovito primijetio: prvotno jedinstvo lakog i uzvišenog koje još nalazimo u Mozartovoj operi *Die Zauberflöte* razbit će se tijekom 19. stoljeća na operetu *Die Fledermaus* Johanna Straussa i Wagnerovu glazbenu dramu *Parsifal*.

Stilski hrvatska popijevka 19. stoljeća pripada „romantičkom klasicizmu“. Ta je oznaka prihvaćena u hrvatskoj estetici i u povijesti književnosti.¹⁹ U glazbi ona znači prožimanje klasične formalne tradicije s novim, romantičkim glazbenim značajkama, bez radikalnih iskoraka i smionijih harmonijskih inovacija.

Oživotvoren u *Liedu* hrvatski je glazbeni romantizam prepoznatljiv kako u izboru tema (npr. subjektivna introvertirana lirika kod Lisinskoga) tako i u otkrivanju novih mogućnosti vokalne glazbe. Ne ugrožavajući autonomiju glazbenoga skladatelja povremeno rabi pojedina sredstva glazbenoga izraza za karakterizaciju pojedinosti i atmosfere teksta: tonske rodove, harmoniju (neočekivani disonantni akordi, kromatika, modulacije i sl.), liniju melodike i fraziranje, dinamiku i tempo, promjene u metru i ritmu. U karakterizaciji uz vokalnu dionicu sudjeluje i glasovirski part profiliranom motivikom koja može postati i nosiocem dramskog naboja. Radi se o „umjerenijoj“ primjeni sredstava izraza u skladu s romantizmom u srednjoeuropskom, posebice austrijskom prostoru s njegovim „malim“ majstorima, za razliku od središnje „avangardne“ struje sjevernonjemačkog ili francuskog romantizma. Posebnu draž toj glazbi daju obilježja naivnosti, prostodušnosti i neposrednosti, u skladu sa svijetom *biedermejera* koji je obilježio likovno stvaralaštvo prve polovice 19. stoljeća.

U hrvatskoj popijevci 19. stoljeća začete su dakle sve bitne vrijednosti koje će omogućiti daljnji procvat ove vrste: produbljuje se napetost između pijevne i izražajno-raciativne vokalnosti, glasovirska pratnja dobiva na važnosti i ponekad se profilira do izrazitog lika. Put od unaprijed vezanog stiha i govornog ritma do slobodnog metroritamskog tijeka tekstovnog predloška i njegove dalekosežne glazbene posljedice ostvarit će se kasnije, a začeti u idućem razdoblju koje nastupa u posljednjem desetljeću 19. stoljeća: *moderni*.

Riječ o glazbi

A kako je riječ o glazbi pratila hrvatsku popijevku 19. stoljeća?

O utjecaju sveprisutnog arbitra „nacionalnog stila“ u glazbi, Ljudevita Gaja, imamo svjedočanstva Franje Ksavera Kuhača, dakle iz druge ruke, i to ponajviše u njegovim knjigama *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* i *Ilirski glazbenici*.²⁰

Zanimljivu i karakterističnu opasku nalazimo kod Kuhača (uz Livadićevu popijevku *Razstanak*), na rukopisu koje stoji napomena (čija?):

„Formular, wie kroatische Lieder nicht gemacht werden sollen.“²¹

¹⁹ Posavac, Zlatko. »Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku.« *Analiza Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Dubrovniku*. Sv. XIX-XX. Zagreb 1982. 263-289. - Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam zagrebačke kulturne sredine.« *Kaj* 11:1 (1979): 31-55. - Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam na zalazu.« *Mogućnosti* 26:2/3 (1979): 156-163. Šicel, Miroslav. *Stvaraoci i razdoblja*. Zagreb 1970.

²⁰ Kuhač, Franjo Ksaver. *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*. Zagreb: Matica Hrvatska, 21904. - Kuhač, Franjo Ksaver. *Ilirski glazbenici*. Zagreb: Matica hrvatska, 1893.

²¹ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 56.

Ta napomena nije Kuhačeva, jer je on registrira kao postojeću na izvorniku (prijepisu?) popijevke.

Sam Kuhač, taj marni sakupljač narodnoga blaga, savjesni prepisivač naše glazbene baštine (bez kojega bi naše spoznaje o hrvatskoj glazbi 19. stoljeća bile znatno oskudnije) i glazbeni teoretičar, u svojim ocjenama popjevaka hrvatskih skladatelja slijedi ideologiju nacionalnog smjera u umjetničkoj glazbi. Protivnik „njemačkog duha“ osuđuje i etiketira kao nenacionalno sve ono što je istančanije melodijski i harmonijski.

Donosimo nekoliko karakterističnih primjera:

„U ovoj je popievci njemački način ad absurdum doveden, prelazeći neprestano iz jednoga priemeta u drugi, tako da nije jasno, je li je popievka u duru, ili u molu.“²² (u odnosu na popijevku *Das herbeste Wort* V. Lisinskoga, 1846.).

„Izim toga imade Lisinski i tu prednost kao komponista popievaka, što se u mladosti svojoj nije toliko privikao onomu njemačkom „Bandwurm-stilu“, koliko Livadić...“

„Ali uza sve svoje borbe sa starom njemačkom školom nije se (Livadić) mogao riješiti onog prežvakavanja jedne misli, onog produljivanja stavačnog oblika bez kraja i konca (...). To osobito vrijedi za mnoge njegove popievke, u kojima oduška nema, već se nanizao stavak po stavak s jednom te istom pomišlju.“²³

„Njemački duh Padovčevih h r v a t s k i h popjevaka upoznali su već tada naši patrioti i umnici. Tako piše St. M. u koledaru „Dragoljubu“ od god. 1862. ovo: „Padovčevu pjesmu „Kad“ pjevaše od skoro u nekome skromnom dužtvu gdcna. Norvegova, i kako mi kaza g. Dr. Demeter, pjesma je vrlo liepo sastavljena, samo da zaudara njemačkom umjetnošću, ili svakako da nije čista slovjenska, jer živući Padovec toliko godinah medju Niemci i učen od učiteljah Niemacah, upio je dakako duha njemačkog, koga se ostresti nije lahak posao.“²⁴

Osim toga Kuhačevi su sudovi često obilježeni naivnom pedanterijom i pogrešno shvaćenim odnosom riječ – glazba. Evo primjera:

„U (Zajčevoj) popievci ‚Moja ladja‘ ne odgovara glasovirska pratnja onoj slici, koju si je pjesnik pjesme ‚Plovi, plovi moja ladjo‘ predstavio; jer ako i veslači ne veslaju neprestano, to ipak ladja sveudilj jednako, neprestance plovi, ne pako na mahove (slijedi notni primjer, op. K.K.), nit ne ostaje na jednom mjestu, što svakako onaj ‚orgelpunkt‘, ‚point d’ orgue‘, u basu izražuje...; Kod rieči ?K nebu digni stieg? svako će si predstaviti, kako se mora barjak ozdo gore dići, melodija pako izražuje ovu scenu ovako:



Primer 1.²⁵

²² Kuhač, *Vatroslav Lisinski*, 173.

²³ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 50, 48.

²⁴ Kuhač, *Ilirski glazbenici*, 109.

²⁵ Kuhač, Franjo Ksaver. »Zajčeve popievke.« *Vienac*, 15:31 (1893): 504-506.

Produbljanje glazbenog izraza solo pjesme bilo je prepoznato u međunarodnoj estetici glazbe. U nas to nije slučaj. Jer u prosudbama Franje Ksavera Kuhača o popijevkama Wiesnera Livadića, Lisinskoga i drugih skladatelja 19. stoljeća (npr. Zajca) dominira ideološka komponenta, pa je „nacionalna“ vrijednost pretpostavljena estetskoj. No iz suvremenog motrišta pokazuje se da je hrvatska popijevka 19. stoljeća bila itekako važna za iskaz nacionalnoga identiteta i nove glazbene svijesti, ali na posve drugačijoj razini nego što su to htjeli politički programi i proklamacije hrvatskog narodnog preporoda, i na drugačiji način od narodne pjesme i tvorevina podređenih njezinim značajkama.

Bibliografija

Feil, Arnold. »Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat.« *Muzikološki zbornik* 11 (1975): 40-53.

Franković, Dubravka. »Uloga ilirske štampe u muzičkom životu Hrvatske od 1835. do 1849.« *Arti musices* 7 (1976): 61-99.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedenkausgabe der Werke. Briefe und Gespräche*. Ur. Ernst Beutler. Zürich: Artemis, 1948-54. Sv. 21.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Schriften zur Musik*. München: F. Schnapp, 1963.

Klaić, Vjekoslav. *Vatroslav Lisinski i prve dvije hrvatske opere*. Zagreb 1919.

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: August Hermann d. J., 1802.

Kos, Koraljka. »Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferda Livadića u evropskom kontekstu.« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 55-66.

Kos, Koraljka. »Die Grazer Jahre des Ferdo Wiesner-Livadić (1816-1822).« *Studien zur Musikgeschichte des Ostalpen und Donaauraums* I. (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, 5) Graz 1983. 73-88.

Kos, Koraljka. »Slutnja hrvatske romantičke popijevke u opusu Ferda Wiesnera Livadića.« *Arti musices* 26 (1995): 19-31.

Kos, Koraljka. »Ljupki prilozi „kućnoj glazbi“.« *Ivan Padovec i njegovo doba*. Ur. Sanja Majer-Bobetko i Vjera Katalinić. Zagreb, 2006. 199-207.

Kos, Koraljka. »Neuvelo cvijeće hrvatskog glazbenog romantizma: Bilješka u povodu 150. obljetnice smrti Vatroslava Lisinskoga.« *Cantus* br. 126, travanj 2004. 66-68.

Kos, Koraljka. »Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskoga.« *Muzikološki zbornik* 7 (1971): 39-48.

Kos, Koraljka. »Zur Genesis des Kunstliedes in Kroatien.« U *Miscellanea musicae: Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag*. (Musicologica Austriaca 18). Ur. Werner Jauk, Josef-Horst Lederer, Ingrid Schubert. Wien 1999. 151-162.

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

Kuhač, Franjo Ksaver. »Zajčeve popievke.« *Vienac*, 15:31-34 (1893): 502-506, 520, 536, 551.

Kuhač, Franjo Ksaver. *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*. Zagreb: Matica hrvatska, 21904.

Majer-Bobetko, Sanja. *Estetika glazbe u Hrvatskoj u 19. stoljeću*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1979.

Nägeli, Hans Georg. »Die Liedkunst.« *Allgemeine musikalische Zeitung* 19 (1817): 765pp.

Nägeli, Hans Georg. *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilletanten*. Stuttgart/Tübingen 1826.

Oršić, Maja. »Tekstovi njemačkih pjesnika u opusima solo pjesama Vatroslava Lisinskoga i Ferde Livadića.« Dipl. Zagreb: Muzikološki odjel Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1983. (Knjižnica Muzičke akademije, inv. br. 880).

Posavac, Zlatko. »Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku.« *Analiz Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Dubrovniku*. Sv. 19-20. Zagreb 1982. 263-289.

Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam zagrebačke kulturne sredine.« *Kaj* 11:1 (1979): 31-55.

Posavac, Zlatko. »Romantični klasicizam na zalazu.« *Mogućnosti* 26:2/3 (1979): 156-163.

Šrepel, Milivoj (ur.). *Grada za povijest kniževnosti hrvatske*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1901.

Šicel, Miroslav. *Stvaraoci i razdoblja*. Zagreb 1970.

Wiora, Walter. *Das deutsche Lied: Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Möslers Verlag, 1971.

Županović, Lovro. *Vatroslav Lisinski (1819-1854). Život, djelo, značenje*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969.

SUMMARY

Changed conditions for music-making that occurred at the beginning of the 19th century suited also the new position the solo song had acquired in Croatia, becoming thus one of the central musical genres. The development from a pleasingly simple and melodious strophic tune, accessible to amateurs, to the art song as an unified, autonomous musical work was the result of a newly acquired consciousness regarding the range of vocal expressiveness as well as the possibilities arising from the collaboration between voice and instrument. This transformation took place in the romantic atmosphere of Vatroslav Lisinski's (1819-1854) output as well as in that of other Croatian composers - Ferdo Wiesner Livadić, Ivan Padovec, and Ivan Zajc, and is easily recognizable not only as regards the poems (in Croatian or German language) selected but also in the minute compositional interpretation of texts. The just-mentioned composers were above all

lyrically inclined and melodically talented; nevertheless, they tried their compositional hand also at the epic form of through-composed ballads with fantastic elements and dramatized roles. The author of the first Croatian national opera, Vatroslav Lisinski, wrote all best songs in the intimate atmosphere of his subjective world, far away and above his ideologies and programmes. Hence the misunderstanding (coming from Franjo Ksaver Kuhač and his followers) that accompanied each and every finely nuanced harmonic progression from the standpoint of the 'national', interpreting it as a Germanism. However, from the current point of view, the 19th century Croatian lied appears to be a proof of national identity on a different level from that proclaimed by the ideologists of 'national style'. It was this very genre through which - in an era lacking symphonic and chamber works - Croatia and its small masters joined and contributed to the European musical culture of the 19th century.

Andrej Misson

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

Nekaterere kompozicijske poteze izbranih slovenskih romantičnih samospevov

Same Compositional Traits Concerning a Selected Sample of Slovene Romantic Songs

Ključne besede: slovenski glasbeni romantizem, samospev, glasbena teorija, glasbena analiza

Keywords: 19th Century, Slovenia, art song, Music Theory, Music Analysis

IZVLEČEK

Slovenski romantizem - ne pa romantizem na Slovenskem - se začne po letu 1848 in kot gibanje traja še v 20. stoletju in tudi zdaj. Avtor je v prispevku opisal glavne splošne značilnosti prostora in časa, v katerih so slovenski skladatelji ustvarjali samospeve. Z nekaj primeri je tudi predstavil nekatere bistvene kompozicijske poteze romanticističnega samospeva.

ABSTRACT

Slovene romanticism - not romanticism in Slovenia - began after 1848, and has, as a movement, gone on throughout the 20th century up to the present. The author gives the general characteristics of place and time under which Slovene composers have composed songs. A number of examples present essential compositional traits of the romantic lied.

Uvod

V ožjem pomenu besede je naslov »romantični samospev« pleonastičen, saj je samospev skoraj zraščan z romanticizmom, pred tem je pesem imela drugačne oblike, po romanticizmu pa je prav tako dobila druge razsežnosti. Pravzaprav se je del sodobne kompozicijske prakse oddaljil od skladanja fraze, s tem je v bistvu ukinjena »pevnost« in tako tudi samo-spevnost. Vsekakor tista sodobna dela za glas, ki pevnosti nimajo, ne moremo več poimenovati kot samospev. Sodobni skladatelj težko doseže simbiozo med zvočnostjo in besedilom. V romantizmu so skladatelji najlaže povezali besedilo z glasbo, saj so se številni elementi obeh umetnosti v oblikah, kakršno sta imeli, najbolj idealno ujemali. Številna literarna, avantgardna poetična dela predvsem druge polovice 20. stoletja, zahtevajo specifično glasbeno obdelavo, če želimo ohraniti njihovo literarno umetniško specifiko. Rečeno metaforično in humorno, maratona

ne boste oblačili v frak, težko si boste predstavljali Franceta Prešerna oblečenega v športni dres.

Namen mojega esejističnega prispevka ne bo toliko »teleološki«, saj nimam name-na podajati nekih ciljnih, dokončnih ugotovitev, pač pa bolj fenomenološki.

Svoje razmišljanje gradim v dveh delih:

1. V prvem, splošnem, bom skušal oblikovati kompozicijski okvir »romantičnosti« slovenskih skladateljev po obeh konceptih, romanticizmu kot gibanju, t.j. kot svojske-mu odnosu ali intelektualni orientaciji do umetnosti, življenja in romanticizmu kot ča-sovnemu obdobju.

2. V drugem, neposrednem, bom prikazal nekaj izbranih, konkretnih kompozicij-skih primerov, namenjenih ilustraciji nekaterih kompozicijskih potez izbranih sloven-skih romantičnih samospevov, kar pa je primerljivo tudi z »neslovenskim« romantič-nim samospevom.

Okvir delovanja slovenskih romanticističnih skladateljev (samospeva)

Čas romanticizma se razteza v evropskem merilu od tranzicijskega dela med klasi-cizmom in romanticizmom, t.i. predromanticizem od konca 18. stol. (ca. 1760) do za-četkov romanticizma v začetku 19. stol. (ca. 1820), do izteka obdobja. V ožjem smislu se romanticizem konča v začetku 20. stol. (ca. 1910 oz. začetek prve svetovne vojne), v širšem pa v sredini 20. stol. (ca. 1940), kot neoromantika ali postromantika. Roman-ticizem kot gibanje pa pravzaprav, kot bom skušal utemeljevati kasneje, še traja. Prav dober izraz je »*romanticizem 20. stoletja*« (npr. pri tujcih Sibelius, Barber idr., pri nas Premrl, Simoniti, Kozina, Škerjanc ipd.), dober bi bil morda tudi izraz »*sodobni roman-ticizem*«, za razliko od začetnega, zgodovinskega ali izvirnega.

Na samo ustvarjanje ima pomemben vpliv, in to čedalje bolj, konkretna družbeno-politična ter kulturno-umetniška situacija, zgodovinske okoliščine, v katerih določen skladatelj ustvarja.¹ To bi lahko imenoval kar kot filogenetska razsežnost pojava. Ne-dvomno, še posebej v romanticizmu, pa je pomembna tudi ustvarjalčeva osebnost, njegov »genij«, ki je z neko družbo tako ali drugače povezan. To bi lahko bila ontoge-netska razsežnost pojava.

Najprej bi rad izpostavil nekaj zgodovinskih mejnikov, ki so bolj ali manj nepo-sredno ali posredno vplivali tudi na glasbeno ustvarjalnost.

Najprej prvo francosko revolucijo z znamenito letnico 1789 (revolucionarna giba-nja med 1787 in 1799) in ideje Jeana-Jacquesa Rousseauja (1712 – 1778), ki označujejo konec obdobja racionalizma in človeka »vračajo« k naravi, dejansko pa rušijo obdobje aristokracije in elitne umetnosti dvora ter Cerkvenih centrov. Glavni tokovi vrhunske umetniške produkcije in reprodukcije baroka in klasicizma se odvijajo na dvorih in po Cerkvenih centrih. Šele z razvojem industrijskega, kapitalističnega meščanstva se ti tokovi iz dvorov prenesejo v koncertne dvorane, salone in domove. Razvoj industrije pa okvirno sovпада s časom nastanka in razvoja romanticizma, na Slovenskem se je industrija razmahnila v tridesetih letih 19. stol.²

¹ Gl. Encyclopedia of the Romantic Era, 2004.

² Gl. Enciklopedijo Slovenije.

Tu naj samo kratko omenim tudi znamenito in pomenljivo polemiko med Rameaum in Rousseaujem. Rameau, nosilec stare, poznobaročne, aristokratske glasbene kulture proti Rousseauju, mlademu znanilcu romantične ideje.

Ob tem, ko je Rousseau poveličeval italijansko glasbo nad francosko, kar je bilo za Francoze že dovolj »bogokletno«, je dajal tudi prednost melodiji pred harmonijo. V nasprotju z njim je Rameau dajal prednost harmoniji (ne pozabimo, da je bil on tudi pisec prve samostojne študije o njej). Rousseau je zagovarjal svobodo izražanja kreativnega duha, kar mu je pomembneje, kot strogo upoštevanje formalnih pravil in tradicionalnih kompozicijskih postopkov. Spomnimo pa se, da je melodija nekoč že imela vodilno vlogo nad harmonijo in to ne le v renesančni polifoniji.

Naslednja pomembna letnica, še posebej za nas, je letnica 1848 z znamenitimi dogodki, ki jih označujemo kot prebujanje narodov. Ta čas se je začela oblikovati zavest o jezikovno utemeljeni nacionalni pripadnosti, razvijati pa se je začelo tudi slovensko industrijsko meščanstvo, delavstvo, velike spremembe pa je doživljalo tudi kmetstvo (spomnimo se le na zemljiško odvezo, ki je Slovenskem potekala v letih 1853 - 1855). Aristokraciji je oblast povsem uhajala iz rok navkljub raznim poskusom, med drugim tudi nasiljem, vojnami, (neo)kolonializmom ipd. Vsekakor si je buržoazija v sredini 19. stoletja zagotovila vodilno vlogo in to tudi v umetnosti in kulturi. V takšnih časih in okoljih pa je življenje polno presenečenj, trpljenja, naglih sprememb, padcev in vzponov. Zato ima glasba pomembno psihološko, lahko bi rekel celo klinično vrednost. Pomaga, da svoje mentalno in emocionalno osebo lažje obdržimo ali vrnemo v normalno stanje ter nadaljujemo boj za preživetje in prestiž.

Ta letnica pa, zanimivo, skoraj sovпада z letnico smrti Franceta Prešerna, ki je s svojo edinstveno pesniško, romantično umetnostjo, pomembno povezan tudi s slovensko glasbo, še posebej zborovskimi skladbami in samospevi.

Zadnji pomembni letnici pa sta 1914 in 1918, letnici, med katerimi je potekala prva svetovna vojna. Ta vojna ni nastala čez noč, pomembno je že politično in družbeno vrenje na prelomu 19. in 20. stoletja (fin de siècle, la belle époque, dekadenca, simbolizem ipd.). Izstopa tudi leto 1905 z rusko revolucijo pa tudi prvo objavo novih raziskovalni dosežkov Alberta Einsteina (annus mirabilis). Tu se spomnimo na brata Emila Adamiča Ivana, ki je bil skupaj Rudolfom Lundrom l. 1908 žrtev nemirov tega časa, v letu, ko je nastala tudi Slovenska filharmonija. To je čas, ki je mnogim obrnil življenje na glavo, umetnikom pa dal nove ustvarjalne izzive in pobude. Po prvi svetovni vojni, če lahko uporabim znamenito, že ponarodelo misel, »nič ni bilo več tako, kot je bilo«.

Skladatelj ni iztrgan iz življenja in tovrstni dogodki močno vplivajo na njegovo ustvarjalnost. Zdaj ni priložnost, da bi se bolj poglobljal v ta razmerja, bi pa bilo dobro, če bi na slovensko ustvarjalnost bolj podrobno pogledali tudi iz tega zornega kota, saj se skladatelji v svojih delih pogosto odzivajo na dogodke, ki jih spremljajo. Naj to misel podkrepim. Zbor Lira, ki ga vodim, in je kot društvo bilo formalno ustanovljeno l. 1882, v času postopnega razpadanja skupne države Avstro-Ogrske, hrani pismo Simona Gregorčiča iz l. 1885. V njem Liraše poziva: »Vzbujajte, drámite, vnémajte národ! Vi imate v svojih čistih grlih veliko orožje: pevájé lahko ljudi tujcu izvijete in slovenstvu pridobite, Bodite v Kámniki narodni drámniki!« Emil Adamič je v Novih akordih l. 1908, torej v letu, ko je bil ubit njegov brat Ivan, objavil skladbo, posvečeno Liri ob njeni 25-letnici (z enoletnim zamikom!) na Jenkovo besedilo Dan slovanski, z dra-

matičnimi tekstovnimi deli: » ... sovražnikov trupla pokrij in njih krvco popij, urá. Nad črnimi grobi vesel Slovan bo zastave razpel!«

S tem želim ponazoriti, kako intenzivni so bili lahko umetniški odzivi na življenjske in zgodovinske dogodke, še posebej prav nekaterih slovenskih romantičnih umetnikov tedanjega časa.

Povezanost nekaterih slovenskih skladateljev s koreninami romanticizma vidim tudi v »umetniškem dedovanju« Schubertove kompozicijske doktrine.

Namreč, eden vodilnih začetnikov glasbene romantike je prav Franz Schubert (1797 – 1828), ki je obenem tudi začetnik prav romantične pesmi 19. stol. oziroma samospeva. Z njim je bila preko znanstev z očetom povezana družina Roberta Fuchsa (1847 – 1927), profesorja glasbenih predmetov in kompozicije na Dunaju (od l. 1875). Med njegovimi učenci so bili Mahler, Wolf, Sibelius, Zemlinsky, Schrecker, Stöhr pa naša Premrl, Lajovic idr. V tem krogu bi lahko poiskali številne, šibkejše in močnejše, silnice, ki so vplivale na kompozicijski stavek mlajših članov tega kroga, vključno s slovenskimi.

Vsekakor se slovenski romanticizem začne intenzivneje razvijati po l. 1848, ko se začne razvijati tudi jezikovna nacionalna zavest, predvsem pa se začne oblikovati slovensko industrijsko meščanstvo in njegova ekonomska moč. Romanticizma ne more biti v kmečkem in obrtniškem okolju, kjer se je za preživetje delalo od zore do mraka, pač pa v dobro situiranem okolju, v katerem je dovolj prostega časa, v dvoranhah, salonih, sobah, kamor ste lahko postavili klavir. Če ga v njih ni, v njih tudi ne morete imeti romantičnih samospevov.³

Klavirji, ki so jih tedaj imeli slovenski duhovniki in učitelji ter peščica drugih intelektualcev so, menim, premalo, da bi se lahko slovenski romantični samospev bolj razširil in uveljavil. Pomembno vlogo pri širjenju klavirja po domovih sta imeli obe slovenski glasbeni šoli, Orglarske šola in šola Glasbene matice.

Nedvomno pa je na slovenskem lahko bil kak romantični skladatelj tudi že prej [npr., med »naš« zgodnje romantike nedvomno sodi Čeh, Kranjec in avstrijski državljani, torej kranjski – avstrijski, češki in slovenski skladatelj Gašpar Mašek (1794 – 1873)].

Tudi jezikovno ozaveščanje Kranjcev kot Slovencev ni bilo lahko in hitro. Številni izobraženci so bili lojalni avstrijski državljani, vključno z »očetom slovenskega naroda« Bleiweisom vred in so uporabljali nemščino kot vodilni in uradni jezik monarhije. Zato se mi zdi, da je bilo komponiranje v slovenščini svojska pustolovščina, nekako ne najbolj državotvorna poteza, prej nacionalistična. Vrh vsega pa je skladanje v nemščini nedvomno večalo potencialni izvajalski prostor, prostor recepcije in odmevnosti. Ekonomska moč slovenskega prostora, v katerem je slovenski skladatelj lahko prodal svoje skladbe, najbrž ni bila velika in ni omogočala nikakršnega samostojnega preživljanja s to dejavnostjo.

Zato menim, da so v tem, kar sem navedel, skriti tudi osnovni razlogi, zakaj je slovenska romantična umetnost preprostejša kot tista v kulturnih centrih in nemškem kulturnem prostoru.

Od slovenskih skladateljev sredine 19. stoletja, ki so komaj »nacionalno shodili«, v družbenih pogojih, kakršni so pač bili, ne smemo pričakovati razvoj vélike romantične umetnosti. Ta je tedaj šele nastajala in se začela razvijati. Zato je povsem odveč razpravljati o nekakšnem umetniškem zaostajanju kot posledici premajhne glasbene

³ Gl. Darja Koter, Glasbilarstvo na Slovenskem, Založba Obzorja, 2001.

razvitosti. Če kdo, je pač zaostajala razvitost slovenske družbene skupnosti, katere del so tudi slovenski skladatelji, pa še to morda le za nekaj desetletij. Tedanjim ustvarjalcem, če še nekoliko izostrim problem, je bilo življenje kruta resničnost in borba za obstanek. To pa današnji znanstveniki in umetniki, ki se napajamo in hranimo iz (žal iz čedalje bolj majhnih!) proračunskih jaslí, navadno ne razumemo najboljše.

Naj se vrnem h glasbeni umetnosti sami.

Geoffrey Chew je v Grovovem slovarju obdelal pesem med letoma 1815 in 1910. Zelo dobro je povzel bistvene družbene funkcije, ki jih samospjev lahko ima:

- je »recreational song« - razvedrilna glasba za srednji razred amaterskih glasbenikov;

- je namenjena vzgoji nižjih in revnih slojev;

- v manjši meri pa so pesmi tudi za poznavalce, estete in umetniške sladokusce (t. i. »art song«).

Sem pa bi lahko dodal vsaj še:

- nacionalno pesem, ki je pri nas v Sloveniji pomagala graditi nacionalno zavest in dvigovati umetniško raven tudi ljudske kulture in pesmi;

- druge namenske pesmi, namenjene različnim družbenim dejavnostim, vključno plesnim in scenskimi;

- daleč kasneje v 20. stol. pa morda tudi proletarsko, pri čemer pa je klavir zamenjala klavirska harmonika (spomnimo se medvojne in povojne ustvarjalnosti nekaterih naših tedanjih skladateljev, npr. Simonitija, Kozine idr.).

V 20. stoletju se sicer razvedrilna - popularna - pesem razvije v povsem drugo smer in s samospevom nima več velike povezave. Tu in tam, mislim na t.i. šanson, pa so pogosto meje še vedno precej zabrisane (kar vem, mimogrede sam, kot član slovenske avtorske agencije SAZAS-a, kadar je potrebno točkovati bolj zahteven in seriozen šanson).

Zaradi nazornosti družbene umeščenosti samospjeva velja omeniti tudi vlogo instrumentalne in vokalno-instrumentalne glasbe. Velik pomen klavirja je v tem, da je lahko v meščanski kulturno-umetniški prostor prinesel tudi dih velikih koncertnih in opernih hiš z velikimi koncertnimi in opernimi deli vred. To so skladatelji naredili s številnimi aranžmaji opernih arij, himn, zborovskih del ipd., kot tudi simfonij in drugih komornih del, ki ste si jih lahko zapeli ali zaigrali sami, ali pa v družbi. Gašpar Mašek je bil eden prvih na Slovenskem, ki je ustvarjal variacije na operne arije in je v tem pomenu vsekakor »romantičen«.

Klavir je v začetku 19. stol. pridobil zvoneč, legato, spevni ton, kasneje pa še diskretnost tona primerno za arpeggirano, »kitarsko« spremljavo. Morda bi tu veljalo omeniti tudi pariški dogovor o uglasitvi a' na 435 Hz (l. 1859), kar je vplivalo na poenotenje pevske in instrumentalne tonske višine in olajšalo »industrializacijo« izdelave glasbil vsaj do določene mere. Podobno vlogo, kot jo je tedaj imel klavir, imajo zdaj, seveda na bistveno drugačen način, sodobna glasbeno-reprodukcijska sredstva.

Osrednja figura izvedbe samospjeva pa je pevec. Pri tem nikakor ne smemo zanameriti dejstev, povezanih s pevsko tehniko, psiho-fiziologijo in psihologijo petja. Če strnem, pevec je zelo izpostavljen izvajalec, kajti s svojim telesom in osebnostjo se neposredno obrača k poslušalcem. Človeški glas je najtežje obvladljivo »izvajalsko sredstvo«, potrebno je veliko telesnih in duševnih vaj, preden so pevci usposobljeni za uspešen in stabilen nastop. Publika redko krivi skladatelja, če pevec ne zmore dobro

odpeti skladbe. Skladatelj je varno skrit v ozadju, izvajalci pa so neposredno pred poslušalci, pevec je v sami prostorski koncertni špici. Zato sta pomembni umetniška in muzikalna podoba skladbe, predvsem pa njena težavnost. Pri ustvarjanju za pevski glas je skladatelj izpostavljen največjim preizkusom in najbolj zapleteni igri odnosov med njim, izvajalcem in poslušalci. Res je sicer, da si pevci največkrat sami krojijo koncertni program. Če se pri tem precenjujejo, imajo lahko težave, ki so si jih ustvarili sami. Vendar vseeno velja, da mora skladatelj samospjev, ki ga želi izvajati v širšem krogu izvajalcev, oblikovati z ustreznim občutkom, znanjem in pozornostjo do pevcev.

Ko določamo okvir razprave o kompozicijskih potezah slovenskega romantičnega samospjeva, bi, vsaj tako menim, morali upoštevati to, kar sem na hitro skiciral.

Naj kratko povzamem:

1. Slovenski skladatelj 19. stoletja:

- Ontogenetsko: slovenski skladatelji so bili primerno nadarjeni in dobro izobraženi, nekateri celo mednarodno (Dunaj, Praga), bili so tudi dovolj razgledani (npr. Gerbič, Ipavci, Adamič, Premrl, Lajovic idr.); bili so pragmatični, praktični ustvarjalci. Med njimi so bili tudi, bolj ali manj nadarjeni, amaterski glasbeniki in ustvarjalci.

- Filogenetsko: skladatelje so slovenske, oziroma kranjske družbene razmere, bolj omejevale kot ne; v tem času smo se Slovenci oblikovali kot nacija, izgradili ekonomijo in šolstvo (npr. Orgelska šola, šola Glasbene matice itn.) in slovenska glasbena umetnost se je krepila.

- Veliko del ima zaradi posebnih zgodovinskih razmer izrazito pedagoško, didaktično uporabnost, pa tudi kulturno-politični pomen (npr. skladbe v Novih akordih, v Cerkvenem glasbeniku itn.). Pogosto se mi zdi, da še zdaj ni na prvem mestu umetniški cilj skladanja, pač pa bolj kulturno-umetniški ali kulturno-politični, programski cilj. Marsikakšen slovenski skladatelj se je bal in se še boji nalepke »provincialen«. Pogosto so skladatelji želeli »ujeti korak s časom«.

2. Izvajalci, pevci na Slovenskem v 19. stoletju:

- Nekaj jih je bilo nedvomno svetovno vrhunskih, npr. Gerbič.

- V splošnem pa bili najbrž povprečni, primerni za izvajanje razvedrilne glasbe, kakršna koli večja težavnost komponiranja na Slovenskem je že tako ozek krog izvajalcev in s tem tudi poslušalcev še bolj zožila.

- Zahtevnost klavirske spremljave prav tako oži izvajalski krog, zato morajo skladatelji oblikovati primerno zahtevni klavirski part.

- Zapletena oblika tekstore, zapletena polifonija, harmonija, ritmi ipd., prav tako ožijo izvajalski krog.

- Skladanje v slovenščini, jeziku, ki ga govori relativno majhno število ljudi, pomeni, da se načelno odpovedujete izvajanju izven domačega kulturnega prostora. Današnji primer: člani kamniške Lire smo se razmeroma hitro in dobro naučili skladbe v waleškem jeziku, Angleži, naši londonski waleški prijatelji so se naučili dveh pesmi v slovenščini (Žabe in himno) in to oboji ob pomoči posnetkov z izgovorjavo in izčrpnimi izvajalskimi inštrukcijami. V preteklosti tega ni bilo, tudi, če bi imeli tiskane slovenske samospjeve, je vprašljivo, iz kakšnih razlogov bi se nekdo trudil »mučiti« se z učenjem jezika, ki ga ne bi razumel ne sam ne poslušalci. Samospjeve lahko tudi prevedemo, vendar pa je še vedno problematična izvajalska motivacija tujih izvajalcev.

3. Poslušalci v 19. stoletju:

- Slovenski poslušalci so bili naklonjeni do del v domačem jeziku (npr. kamniško pevsko društvo Lira se je v pravilniku iz l. 1882 zavezalo, da bo spodbujalo nastajanje slovenskih del). V času nastajanja slovenske zavesti je bila priljubljena tudi ljudska glasba in glasba s folklornimi elementi ne le Slovencev, pač pa tudi bližnjih in daljnih Slovanov (gl. npr. koncertne programe kamniškega zbora Lira).

- Meščani so bolj svetovljanski, želijo biti »moderni«. Npr. naj si pomagam z analogijo z likovno umetnostjo: če želite imeti Turnerja, ki si ga ne morete privoščiti, si morda lahko privoščite kakšnega njegovega posnemovalca. Ali drugače, če ne morete imeti dunajskih profesionalnih glasbenikov in skladateljev, imate pač vsaj bolj ali manj dobre posnemovalce in vsaj nekoliko boste doživljali umetnost iz širnega sveta, bili boste »trendovski« in modni. Če lahko uporabim prispodobo, ne pozabimo, da takrat ni bilo novoletnih televizijskih prenosov. Meščani so najbrž želeli slediti sodobnim evropskim glasbenim delom in slovensko kulturno raven bližati ravni razvitih evropskih narodov, predvsem pa nam je bila konkurenčna nemška kultura.

Ilustracija nekaterih kompozicijskih potez slovenskega romantičnega samospeva

Naj z nekaj izbranimi primeri predstavim še nekatere kompozicijske vidike romantičnih samospevov. Za ilustracijo sem izbral dve skupini samospevov, edicijo DSS-ja Zgodnji slovenski samospev (2005) in CD ploščo baritonista Marka Kobala Slovenski samospevi (2005).

1. Uvodne misli k izbranim primerom

Najprej bi izpostavil temeljno formalno soodvisnost glasbe in besedila, razpravo o vsebinski povezanosti pa bom prihranil za kakšno drugo priložnost. Za Slovenske glasbene dneve sem l. 1999 pripravil eksperiment, s katerim sem skušal pokazati, da ima glasba prav tako usmerjeno emocionalno stimulacijo kot besedilo, vsaj za žalost in veselje. Če avtor uspešno uglasbi besedilo, potem ima novo delo večjo emocionalno vrednost in stimulacijo (ekonomsko rečeno dodano vrednost), slaba uglasbitev pa lahko besedilu to vrednost tudi odvzame. Eden od smiselnosti »u-glasbitve« besedil je prav stopnjevanje razpoloženja, poglobljanje čustev in izraza tekstovne vsebine. Glasbe ne moremo razumeti (dekodirati) tako, kot besedila. Seveda, glasba je lahko besedilu zgolj zvočna kulisa. Ta je lahko oblikovana povsem poljubno, lahko pa skladno z običajno, naravno govorico in percepcijo. Menim, da je romantični skladatelj praviloma gradil simbiotični odnos med glasbo in besedilom.

Skladatelj lahko sicer skladbe z besedilom ustvarja na dva načina, s predhodno izbiro besedila in njegovo uglasbitvijo, lahko pa najprej uveljavi glasbeno zamisel, naknadno pa poišče besedilo sam, ali pa mu ga nekdo ustvari. Eden najbolj znanih takšnih primerov v preteklosti je Gounodovo romantično tekstiranje in priredba baročnega Bachovega preludija št. 1 iz WTK 1. Osnovna formalna gradnja je odvisna od izbire silabičnega ali melizmatičnega načina komponiranja besedila. Pri silabičnem je dolžina glasbe najtesneje povezana z dolžino in urejenostjo besedila. Če so verzi kitic urejeni enakomerno, potem je pri silabičnem skladanju forma navadno simetrična

in »kvadratna«, razen če skladatelj ne uredi besedila drugače (ponavlja besede, interpolira instrumentalne odseke ipd.) ali pa uporabi tudi melizmatično metodo skladanja. Poezija, ki ima neenakomerno število zlogov pa se v osnovi izmika formalni kvadraturi, oziroma si skladatelj pomaga z melodičnimi (ritmičnimi) modifikacijami, največkrat s t.i. ritmičnimi iregularnostmi. Formalna gradnja samospeva je v tem tradicionalna in odvisna od vrste poezije. Tu se, kot vselej, prepletata glasbena in literarna konstrukcija. Naj tokrat morda izpostavim samo problematiko kitičnega komponiranja in enega temeljnih kompozicijsko tehničnih razlogov, da je v romantiki pri pozornih skladateljih, tako tujih kot tudi domačih, v ospredju način prekomponiranja. Namreč, različno število zlogov verzov in odstopanja od enakomernega pesniškega metra lahko v kitičnem komponiranju še uredimo z uporabo iregularnega ritmičnega gibanja. Težji problem pa je komponiranje vsebinsko različnih kitic, ki imajo morda na istih mestih povsem različna sporočila. Npr., če je začetna beseda prve kitice ljubezen (toplina, svetloba, umirjenost ...), druge pa sovraštvo (bes, tema, bolečina ...), potem je težko izbrati ustrezní glasbeni izraz, frazo takó, da bo lahko le-ta skupna obema, tako zelo kontrastnima besedama. Rešitev je komponiranje nevtralne tonske kombinacije, ki ustreza obojnemu razpoloženju ali pa kakšna drugačna nadgradnja besedila, ki bi zajela obe, sicer konfliktni stanji. Najbolše pa je delno prekomponiranje (grupiranje kitic podobne vsebine) ali pa popolno prekomponiranje in povsem ločena obdelava kitic. Razumljivo je, da je tudi pri slovenskih romanticističnih skladateljih največ prav prekomponiranih samospevov.

Skladateljski slog slovenskih romanticističnih skladateljev ima sicer trden okvir, ki ga tvori dur-molova tonalnost ter preprostejši, klasicistično grajen ritem. Naj omenim dve posebnosti romanticizma, zlitje polifonije in homofonije ter kompozicijski folklorizem. Pri slednjem je pomemben odmik večja raba molove tonalitete in harmonije, ki ga ljudska glasba komaj pozna, se pa prilega k priljubljenemu romantičnemu melanholičnemu vzdušju. Pri gradnji samospevov pa ima ravno par dur - mol enega osnovnih vsebinskih pomenov, s katerimi izražamo pozitivna (dur) in negativna (mol) čustva. Zlivanje polifonije in homofonije lahko preprosto opredelimo tako, da skladatelji uporabljajo radi preprosto oblikovano večglasje, ne pišejo pa tudi enostavne homofonije in akordične figuracije. Pogosto romantični skladatelji uporabijo periodično imitacijo, ki jo hitro pripeljejo v homofonijo. V figurirano homofonijo pa tudi radi dodajo kakšen samostojnejši glas, prav tako radi sestavljajo različne oblike večglasja, npr. glasovom kanona dodajajo akordične glasove ipd.

2. Nekaj primerov kompozicijske prakse slovenskih romantičnih skladateljev samospeva

Prvi primer je prispeval Anton Foerster, pomembni slovenski skladatelj romantike. Naslov *Ista bol* kliče po izbiri molove tonalitete. Formalna zgradba ima silabično komponirane pevske odseke ter klavirske, instrumentalne odseke, pettakti uvod, dvotaktno podkrepitev vprašanja ter štiritaktni konec. Skladateljeva retorika je preprosta, besedila ne ponavlja, razen besedne zveze »ti brezupno«. Ti besedi je skladatelj izpostavil kot retorični in kompozicijski vrh. Ta vrh je podkrepil še z melizmatično oblikovano melodijo ter ustrezno, ekspresivno oblikovanimi arpeggiranimi akordi klavirja. Težka vsebina brezupnosti je obdelana s sredstvi tradicionalne, naravne govornice, v kateri izstopa ambitus tritonusa v klavirski melodiji in akordična napetost zvečane sek-

ste es-cis, s padajočim basom ter frigijskim kadenčnim obrazcem v sklepu. Občutek bolečine krepki dvotaktni klavirski solo v padajočih, poltonskih akordičnih blokih. Vodilno vlogo v besedilu ima ptiček. Foerster ga je »vpletel« v vodilno melodijo kot ornament (trilček), prav tako je izrazno ustrezno gibanje akordične figuracije v klavirju.

The image shows two systems of a musical score. The first system, starting at measure 22, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the tempo marking 'Più mosso' and dynamics 'mf' and 'cresc.'. The piano accompaniment includes markings like 'simile' and 'cresc.'. The second system, starting at measure 29, shows a change in tempo to 'molto rit.' and dynamics 'p' and 'cresc.'. It includes the marking 'dolente' and 'p u tempo'. The piano accompaniment features complex chordal textures and tritones, marked with 'molto rit. e dim.' and 'p u tempo'.

Primer 1. Anton Foerster (1837 – 1926) *Ista bol, besed.* Antonin Smolik, prev. Anton Funtek (1862 – 1932), Ed. DSS 1777.

Podobno pozorno in spretno komponiranje lahko ugotovimo tudi v samospěvu *Mlad junak*. V predstavljenem odlomku lahko zaznamo smiselno uporabo oktavnega skoka v melodiji in melizmatično oblikovano linijo z besedo, ki je s tem pravilno retorično izpostavljena, prav tako je retorično upravičeno ponavljanje besedila. Izgubljenost je nekaj slabega, zato je ustrezno uporabljen tritonus v klavirju. Za melodično slikanje junaka je skladatelj izbral koračniški punktirani ritem, žalostna zgodba je zložena v molu. Gibanje klavirskega parta sledi vsebini.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 25 with a piano dynamic 'p' and a mezzo-forte 'mf' dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamics 'p' and 'mf'. The score includes markings for '4 3' and '4 3' in the piano part, and a tritonus symbol in the bass line.

Primer 2. Anton Foerster (1837 – 1926) *Mlad junak, besed.* Simon Jenko (1835 – 1869), Ed. DSS 1777.

Tudi primer Gerbičevega samospeva kaže dobro premišljeni skladateljski prijem. V napevu je skladatelj spretno povezal besedilo in gibanje (npr. besede »ptiček«, »prede-jo«). Prav tako sta smiselno uporabljeni akordična figura ter bordunske kvinte v samostojno oblikovanem klavirskem partu kot tonsko slikanje kolovrata.

pre - jo kot pti.ček na ve - jo, kar je bi - lo, je za ve.ko.maj
prež. Pre - de - jo, pre - de - fo be - la de -

Primer 3. Fran Gerbič (1840 – 1917), *Pojdem na prejo*, bes. Oton Župančič (1878 – 1949) – tonsko in besedno slikanje kolovrata, bordunske kvinte.

Eden naših vodilnih romantičnih skladateljev je Benjamin Ipavec. Černejevo besedilo je kot ljudsko. Superpoziciji besedila kitic ustreza glasbena, referenčna obdelava. Izbrana recitativna oblikovanost melodije je sicer res bolj splošna, emocionalno nevtralna, vendar pa monotonija ponavljajočega se ritma, melodična os male terce ter eolsko razpoloženje lepo slikajo »povešanje glave« (1. kitica), »solze« (2. kitica) in jokajočo »dušo« (3. kitica). Prav tu je izbira kitične uglasbitve primerna in konstruktivna, saj vse, prej omenjene nosilce vsebine, nadgrajuje v novo umetniško kakovost in pogloblja percepcijo.

Moderato
Benjamin Ipavec (1829 – 1908)
cresc.

Glas

1. Kaj po-ve-šiš svo-jo gla - vo, ti cve - ti - ca dro-bna
2. Kaj se sol-za ti vsi - lju - je, de - kli - ca mla-do-stna
3. Kaj je te-bi, du-ša mo - ja? Kaj bi to - li ža - lo -

Klavir

Primer 4. Benjamin Ipavec, *Je pa davi slanča pala*, bes. Ludvik Černež, Ed. DSS 1777.

V nasprotju z zgornjim primerom, je skladatelj Hrabroslav Volarič izbral bolj nevtralno glasbeno zasnovo. V njenem ozadju stoji temperamentna, stilizirana figura mazarke, napev je oblikovan v ljudskem slogu. Superpozicija besedila povezuje emocionalno diametralno nasprotna para besed solze – sonce. Zato je smiselno, da je glasba oblikovana bolj emocionalno nevtralno, absolutno. Seveda je možna povezava obeh pojmov in romantična, konfliktna dekonstrukcija vsebine v neko novo kakovost. Je pa takšno razumevanje besedila bolj predmet globljega abstraktnega razmišljanja. Skladba je le delno prekomponirana in dovolj spretno oblikovana.

17 **Con moto**

ko sol-zan mi je de-jal, sol-zan, ko v-svet se je od-prav-ljal, ta-ljub-ko son-ca žar ble-steč, ble-steč ob-se-va pe-stro cve-tje, in

Primer 5. Hrabroslav Volarič (1863 – 1895), *Dekliški vzdih*, bes. Fran Gestrin (1865 – 1893), Ed. DSS 1777.

Skladatelj je zanimivo oblikoval harmonijo uvodnega, klavirskega odseka. Uporabil je eliptično gibanje po padajočem kvintnem krogu v obliki sekvenciranja (E-A-D-G-C-F).

Allegro moderato Hrabroslav Volarič (1863 – 1895)

Glas

Klavir

5

„Ko po-mlad spet se po-ro-di in sla-vec

Primer 6. Hrabroslav Volarič (1863 – 1895), *Dekliški vzdih*, bes. Fran Gestrin (1865 – 1893), Ed. DSS 1777.

Z naslednjim Volaričevim primerom muzikalno prepričljivo oblikovanega samospeva bi rad pokazal dvoje. Najprej zanimivo, romantično zlitje polifonije in homofonije, pa tudi kombinacijo romantične, strastne molovske harmonije ter ljudske melodike. V klavirskem uvodu je kratka, periodična imitacija, ki pa se takoj nadaljuje v homofonijo. Klavirski part pri spremljavi napeva je kombinacija dveh sestavin, nekoliko akordično razširjene spremljave napeva »colla voce« z občasnim notranjim, altovskim glasom ter basovske linije s kratko, melodično figuracijo. Tako uvodna imitacija kot spremljava sta primer »romantičnega zlitja« homofonije in polifonije.

Hrabroslav Volarič
(1863 – 1895)

Andante

1. Oj ro - žma-

1. rin, oj ro - žma-rin, ta - ko ze - len, di - šeč, ra - stoč v vi-

Primer 7. Hrabroslav Volarič (1863 – 1895), *Oj rožmarin*, bes. Fran Gestrin (1865 – 1893), Ed. DSS 1777.

Na koncu bi omenil še dva samospeva slovenskih romanticističnih skladateljev 20. stoletja. Pri prejšnjih samospevih sta bila pesnik in skladatelj generacijsko povezana, bila sta si sodobnika.

Skladatelj Pavčič pa je občuteno glasbeno obdelal Jenkovo pesem *Pred durmi*. Pesnik in glasbenik nista več živel a istega časa, čeprav pa si nista bila tudi tako zelo oddaljena. Pavčič je prav za prav skladatelj tako 19. kot 20. stoletja.

Iz lirične uglasbitve naj izpostavim primer dobre izbire melizmatično oblikovane melodije v povezavi z besedo »solza«, ki je nosilna beseda retorike drugega dela pesmi. Beseda se pojavi trikrat, prvič z agogičnim retoričnim poudarkom, kot polovinka, drugič z melodičnim, kot akcentirana nota v frazni kulminaciji, zadnjič pa je retorično izpostavljena z melizmatično melodijo.

Klavirski, spremljevalni part slika »brenkanje«, ki ga prinaša začetek besedila (»Glasno si pevala, strune ubirala ... «). S tem, ko skladatelj celotno skladbo opremi s to »harfno« figuro, nadgrajuje besedilo z novo retorično sestavino, ki jo bralec ne more oblikovati prav zlahka, poslušalec pa. Namreč, ko beremo pesem, šele s spominsko

rekonstrukcijo lahko povežemo konec pesmi z začetkom, prelite solze z glasnim petjem in igranjem. Tovrstna klavirska obdelava pa nam to povezavo nenehno kliče v spomin in spodbuja eno možnih smeri naše percepcije vsebine pesmi.

The image shows a musical score for a piece titled "Pred durmi" by Simon Jenko. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line on a single staff with lyrics: "vi - - de - la. Sol - - - - - ze, li - - le za -". Above the final note of the vocal line is the marking "ten.". Below the vocal line is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Above the first measure of the piano part is the marking "stoj.". Below the piano part are dynamic markings: "f" (forte), "mf" (mezzo-forte), and "p" (piano).

Primer 8. Josip Pavčič (1870 – 1949), *Pred durmi*, bes. Simon Jenko (1835 – 1869).

Zadnji primer sta prispevala »najmlajša« ustvarjalca, sodobnika skladatelj Rado Simoniti in pesnik Juš Kozak.

Tudi skladatelj Simoniti je zvest tradiciji romanticistične gradnje samosppeva. Primer njegove skladbe zato jemljem kot primer vitalnosti te tradicije in romanticizma kot gibanja, ki še traja. Nekaterih plasti percepcije ne moremo doseči brez uporabe romanticistične glasbene govorice.

V spodnjem primeru bi izpostavil predvsem skrajno dinamično nabitost skladbe s skoraj silovitim stopnjevanjem od pp do kontrastnega ff. Bralca pa naj opozorim še na zanimivo harmonsko zaporedje subdominante, dominante in subdominante, ki je posledica ponavljanja njunega harmonskega para (peti in šesti takt prvega sistema spodnjega primera). Zanimiva tradicionalna uporaba tritonusa je tudi polarna zveza makroharmonskega zaporedja dveh tonalni centrov d-mola in As-dura (gradacija iz sedmega takta prvega sistema v peti takt drugega sistema). Oboje je skladatelj smiselno povezal z besedilom.

The image shows a page of a musical score. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Slovenian. The first line of lyrics is "no, pi-tev je grob parti-za-nov..." and the second line is "kam ste zagrebli črne o-či!". There are dynamic markings such as *ten.*, *pp*, and *una corda*. The score includes various musical notations like notes, rests, and ornaments.

Primer 9. Rado Simoniti (1914 – 1981), *Na Krasu*, bes. Juš Kozak (1892 – 1964).

Sklep

Pri domačih študijah smo morda pri komparacijah domačih stvaritev s tujimi premalo pozorni do vseh dejstev, ki sem jih izpostavil v prvem delu, skratka, premalo realistični. To velja še posebej za preteklost. Zato se nam pogosto zgodi, da primerjamo neprimerljivo: največje svetovne mojstre iz največjih centrov z domačimi mojstri srednje ali nižje umetniške ravni na obrobju kulturnega dogajanja. Ne upoštevamo dovolj, da je zgodovina v Ljubljani in njeni okolici tekla drugače kot npr. na Dunaju in v njegovi okolici. Prav tako so nesmiselne vrednostne primerjave med npr. zgodnjoromanticističnim skladateljem ter kakšnim našim poznoromantičnim. Velikih imen zgodnje romantike do l. 1850 tudi zunaj ni prav veliko. Povsem neprimerno se mi zdi, da bi primerjal npr. Gašparja ali Kamila Maška s Schubertom, saj so živeli v drugačnih življenjskih okoliščinah in imeli tudi drugačne umetniške temelje in pogoje. Vsi pa so bili tudi svojske osebnosti.

Če sklenem, pri ustvarjalcih sodobnih koncertnih programov posnetkov lahko prepoznam tendenco, da najpogosteje izbirajo romanticistične oz. romantične samospelve slovenskih romantikov in romantikov 20. stol. (Škerjanc, Lajovic, Simoniti, Kozina). Te umetnine so še vedno umetniško aktualne.

Res je tudi, da je naša družba imela in še vedno ima veliko ljubezen do domače folklore. Na to kaže tudi slovenski samospev.

K sreči romantičnost še lahko doživimo, saj kot gibanje ostaja. V pojavu vidim tole dialektiko: vsi tisti skladatelji, ki se pridružujejo raznim skladateljskim gibanjem, vzorcem, nazorom, so prav za prav ne-romantični. Vsi preostali, ki sledijo zgolj svojemu osebnemu svetu, odločitvam, ki jim je svoboda osebnega umetniškega izraza, spo-

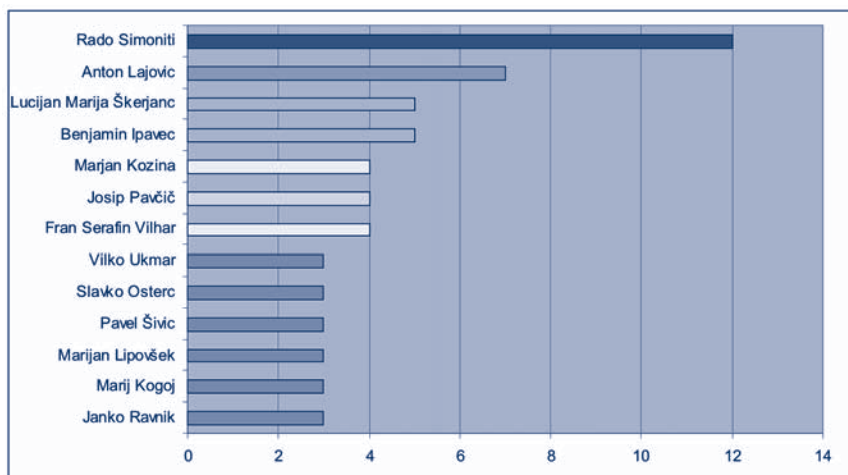


Tabela 1. Zastopanost skladateljev s samospevi na posnetkih (gram. plošče, cedejke, kasete), ki so v katalogu NUK-a. Numerus skladateljev = 39, numerus skladb = 92. Preostali skladatelji imajo po 2 skladbi (Geržinič, Volarič, Jež, Josip Ipavec, Vilhar, Šifler, Premrl) in 1 (npr. Arnič, Gerbič, Švara, Jenko, Kantušer idr.).

znanje lastnega »genija« nad vse, so po svojem bistvu (še vedno) romantični. Proti-slovnost je v tem, da so v tem »romantični« vsi takšni skladatelji, ne glede na to, kakšen slog skladanja uporabljajo.

Temelj romantičnosti je prav v uporabi proti klasicističnemu, neosebni odnosu do reda, miru, harmoničnosti, uravnoveženosti, idealističnosti in racionalnosti. Niso ustvarjalna izhodišča številnih avantgardnih skladateljev prav romantična? Seveda, današnja popolna umetniška svoboda korenini v izhodiščih romantične ideje o svobodi, enakosti in bratstvu. Ta zdaj skladatelju zagotavlja tudi čezmerno uveljavljanje katerega koli umetniškega aksioma, pa naj bo to ekskluzivistični racionalni pristop kompozicijskih sistemov, ali skrajno kompleksna, abstraktna, atematična zvočnost, ali pa nova harmoničnosti in enostavnost, ali pa zgolj eruptivno iskanje skrajnih meja zvočnosti, ali pa popolno zanikanje lepote. Slednje je sicer v popolnem nasprotju z romantiki, vseeno pa naj spomnim, da so številni skladatelji v skladbah, posebej pred koncem prejšnjega stoletja ali v začetku našega, začeli »klicati nazaj k naravi«, pa ne mislim tu le na isto imensko skladbo skladatelja, kolege in profesorja Alojza Srebotnjaka ali skladbo poljskega avtorja, ki smo jo slišali na enem minulih Slovenskih glasbenih dnevih.

Samospjev je prav idealna oblika, s katero lahko skladatelj izrazi svoj »genij«, svoj intimni svet, svojo notranjost, globino in širino čustev. Vso to hipersenzibilnost, s katero se odziva na svet, izraža skozi krhkost glasu, ki ga dopolnjuje z zvokom harmonij in barv klavirja. Ta klavir ni samo spremljavec, je enakopravni del soustvarjanja zgodbe, gradi skupaj s pevcem, komentira sam, ali pa celo izraža interpretacijo vsebine, ki jo izraža pevec (ekspresionizem).

Takšen odnos do sveta, narave, soljudi, kot so ga gradili romantični skladatelji, tudi domači, bo naša civilizacija še potrebovala. Romanticizem naj še traja.

SUMMARY

Slovene romanticism - not romanticism in Slovenia - began after 1848, and has, as a movement, gone on throughout the 20th century up to the present. The Slovene romantic song embraces all those traits typical of the romantic lied by foreign composers. There cannot be any doubt that by setting vernacular texts to music, the Slovenes made a significant contribution to the forming of their cultural identity. In his article, the author describes the general characteristics of place and time under which Slovene composers have composed lieder. Social characteristic relevant to the Slovene community had a significant influence on the composing of Slovene composers. In the 19th century, the Slovene political and economic sphere was only beginning to take shape. On the other hand, romanticist art demanded adequate economic power of a - as great as possible - number of individuals that would have been prepared to consume the art of music of a certain area. In this respect the situation in question was not favourable if the stratum of the industrial bourgeoisie is not sufficiently developed, there is not enough capital to create the economic background necessary for romantic arts, there is not enough money to build concert and other needful halls, there are not enough private pianos on which com-

positions can be performed, and there is no financial basis to support the founding of instrumental bodies that might include works of native composers in their programmes. The fate of the Slovene composer was of course linked with his listeners, i.e. town-dwellers, intellectuals, tradesmen, as well as workers and farmers. For most of them the most appropriate genre was choral music. It was only towards the end of the 19th century that the social conditions turned for the better, so that composers had the opportunity of winning recognition also with other instrumental and vocal settings or rather forms, whereas pianos and pianinos gained so much ground that private performances of lieder were rendered possible. Various institutions of music education also began to develop only in the second half of the 19th century. Hence, talented Slovenes had to seek higher and top-level musical education abroad, mostly in Vienna and Prague, which set the stylistic framework of Slovene composers, in which they formed their romantic idioms. The author presents some of the compositional essentials concerning the romanticist lied from the romantic period (up to 1914, e.g. Foerster, Gerbič, Ipa-vec), as well as later works written in similar style (e.g. Pavčič, Simoniti, Škerjanc, Premrl). These works still appear to be popular due to their artistic and textual qualities.

UDK 784.3 Jenko D.

Borut Smrekar

Bratovševa ploščad 20
SI-1000 Ljubljana

Prispevek Davorina Jenka k slovenskemu samospěvu

Davorin Jenko's Contribution to the Slovene Song

Ključne besede: samospěv, Slovenija, 19. stoletje, Davorin Jenko

Keywords: solo song, Slovenia, 19th century, Davorin Jenko

IZVLEČEK

Avtor v članku analizira samospěve enega ključnih slovenskih skladateljev 19. stoletja. Pozornost posveča kronološki umestitvi, izboru besedilnih predlog in analizi kompozicijske realizacije ter jih poskuša umestiti v sodobni evropski in slovenski recepcijski kontekst.

ABSTRACT

In the article, the songs of one of the key 19th century Slovene composers are analysed. Attention focuses on problems, and solutions, of chronology, on the choice of texts, and the analysis of the compositional realizations, which aims at setting them into the contemporary European and Slovene receptional context.

Uvod

Slovenci smo v odnosu do svoje glasbene preteklosti pogosto precej nerodni. Ne vemo prav dobro, kakšen odnos do nje bi zavzeli. To se kaže tako v koncertnih kot tudi glasbeno gledaliških sporedih, kamor dela iz naše malce bolj oddaljene glasbene preteklosti redkeje zaidejo, še bolj pa v ambivalentnih ali po mojem mnenju celo čudskih kritičskih odzivih nanje.¹ Slednji pogosto ignorirajo realnost in težijo izključno k nekim »univerzalnim« kriterijem, kar pa postavi predvsem vprašanje o produktivnosti takega početja. Menim, da je živa prisotnost del iz naše glasbene preteklosti za nas zelo pomembna, saj nam pomaga oblikovati zavedanje o lastni preteklosti ter izhodišča za presojanje in razumevanje ne le preteklosti, pač pa tudi sedanjosti. Seveda je drugo vprašanje, ali lahko ta dela nudijo umetniški izziv tudi sodobnemu izvajalcu in poslušalcu.

Zato je še kako dobrodošla pobuda za pregled posameznih področij našega glasbenega ustvarjanja v devetnajstem stoletju, stoletju, do katerega imamo verjetno še naj-

¹ Glej kritičske odzive na uprizoritev dveh enodejank Viktorja Parme (Ksenija, Stara pesem) v SNG Opera in balet Ljubljana v sezoni 2001/2002.

manj razčiščen odnos. Prav tako velja pozdraviti odločitev za samospev. Ta zvrst pri nas v zadnjih desetletjih ne uživa pozornosti, primerljive s sorodnimi historično kulturnimi okolji, ne s strani izvajalcev ne s strani občinstva. Vzrokov za to je več in bi jih kazalo obravnavati na drugem mestu. Gotovo pa je spodbudno dejstvo, da imamo nekaj vrhunskih interpretov samospeva kot npr. Marka Finka, Marjano Lipovšek, Bernardo Fink, iz najmlajše generacije pa Matjaža Robavsca in še koga, kar je seveda predpogoj za popularizacijo te zvrsti. Tudi zato velja literaturo devetnajstega stoletja ponovno osvetliti in poiskati dela, ki lahko živijo tudi danes. Za celovit odgovor bi seveda potrebovali temeljito in obsežno študijo celotne produkcije samospevov, kar pa zdaleč presega okvir posamičnega simpozijskega prispevka. Do uporabnih rezultatov pa lahko pride mo tudi z zbirom vpogledov v ustvarjalne opuse posameznih skladateljev.

Na področju slovenskega samospeva devetnajstega stoletja pripada nesporen primat Benjaminu Ipavcu. Njegov opus je zdaleč najbolj znan in priljubljen. Samospevi kot »Nezakonska mati«, »Ciganka Marija«, »Pozabil sem mnogokaj, dekle«, »Oblaku«, »Menih«, »Mak žari« in »Na poljani« sodijo v železni repertoar tovrstne literature. Kot drugi najpomembnejši predstavniki te zvrsti se običajno navajajo še Davorin Jenko, Anton Foerster in Fran Gerbič, vendar njihove samospeve redkeje srečamo na koncertnih odrih.

Med slednjimi skladatelji je na prvi pogled gotov najbolj zanimiv Davorin Jenko. Njegovi skladbi »Naprej« in »Lipa« sta še vedno živi in sveži, tudi če odmislimo vse historične in ideološke konotacije, ki se ju oklepajo. Prav tako je himna »Bože pravde« v svojem žanru dober izdelek. Jenkov samospev je v naši glasbeni zavesti prisoten manj, zato ga velja ponovno osvetliti.

Jenkovi slovenski samospevi

Jenkov opus slovenskih samospevov sodi na začetek skladateljevega ustvarjanja in je številčno skromen. Šteje sedem skladb, če mednje prištejemo še »Zdravljico«, kjer poleg vodilnega solista nastopa tudi zbor. Skladatelj jih je napisal kot mladenič, star nekaj več kot dvajset let, v času študija prava na Dunaju nekje med leti 1859 in 1862. Jenko je pričel resneje skladati, ko je na Dunaju prevzel vodenje pevskega zbora Slovenskega pevskega društva. Po mnenju nekaterih avtorjev izhajajo pobude Jenkovega skladateljskega dela prav iz njegovega kulturnega in narodno buditeljskega delovanja.² Samospevi so izšli skupaj z drugimi skladbami v dveh zbirkah, ki ju je izdal na Dunaju. Prva zbirka »Slovenske pesme za četverospjev, samospev in glasovir« op. 1 je izšla leta 1861. Jenko jo je posvetil Josipu Juraju Strossmajerju. V njej je med dvanajstimi skladbami objavil samospeve »Strunam«, »Slovenka« in »Dve utvi«. V isti zbirki sta izšli tudi najbolj znani zborovski skladbi »Naprej« in »Lipa«.

Naslednje leto je izdal še zbirko »Fr. Prešernove pesmi« op. 3, ki šteje pet samospevov na Prešernove tekste. To so »Kam«, »Zdravljica«, »K slovesu«, samospev »Strunam«, ki ga je dobesedno povzel iz opusa 1, in »Mornar«. Zbirko je posvetil ruskemu poslancu Balabinu, ki mu je verjetno pomagal pri izidu zbirke.³ Očitno so se Jenkovi

² Cvetko, Dragotin. *Davorin Jenko*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980. S. 56.

³ Cvetko.

samospevi, še posebej pa zbori, izredno priljubili tako občinstvu kot tudi izvajalcem,⁴ zato je razmeroma kmalu sledilo več ponatisov.⁵

V različnih izdajah samospevov naletimo pri štirih od sedmih skladb na dve različici. Razlike so delno v vokalnem partu, ponekod tudi v formalni strukturi, najbolj očitna pa je razlika v zastavitvi in vlogi klavirske spremljave. Verjetno je starejša različica tista, ki jo najdemo v zbirki »Samospevi z glasoviro Davorina Jenkota« (izšla pri Ljubljanski čitalnici, brez letnice izida) in jo bom v nadaljevanju imenoval *prva*.

Samospevov opus 3 iz leta 1862, ki ga sicer hranijo v arhivu Glasbene Maticе, zaenkrat ni dostopen. V prid tej domnevi pa govori primerjava obeh različic samospeva »Dve utvi«. Prvo različico srečamo v zbirki opus 1 iz leta 1861, drugo pa v zbirki »18 slovenskih pesnij za moški in mešan zbor, za eden glas, dva glasa in glasovir«, ki je izšla na Dunaju leta 1908. Slednja izdaja mi je služila kot vir različice, ki jo označujem kot *druga*. Spremembe v obeh različicah samospeva »Dve utvi« so iste vrste kot so spremembe pri samospevih »Kam«, »K slovesu« in »Mornar« iz zbirke opus 3. Vsekakor je druga različica samospevov bolj dodelana, zrelejša in primernejša za izvedbo.

Spremljava v prvi različici je z gledišča klavirskega stavka pisana precej diletantsko. V pretežnem delu gre zgolj za slabo diferencirano akordno podlago v ostinatnih ritmih. Težko bi bilo postaviti domnevo ali je vzrok takemu klavirskemu stavku dejstvo, da je bil Jenko bolj ali manj samouk ali pa je zavestno želel napraviti spremljavo čim bolj dostopno izvajalcem in je pri tem nehote zagrešil kako nerodnost. V Jenkovi zbirki klavirskih skladb »Slovenkam - Slovenske narodne pesmi« opus 2, ki je izšla leta 1862, torej leto pred opusom 1, namreč ugotovimo, da je njegov klavirski stavek na povsem solidni obrtni ravni. Druga verzija ima za razliko od prve, v večini upravičene spremembe v vokalni liniji, oblika je ponekod bolj komprimirana, klavirska spremljava pa je, čeprav še vedno preprosta, veliko bolj dodelana in pisana ustrezno spremljevalnemu inštrumentu.

Kratka analiza samospevov

Jenkovi samospevi so kitični, sicer različno oblikovani, a vsi čvrsto znotraj variant pesemske oblike. Samospev »Slovenka« obsega v kitici le razširjeno periodo; samospevi »Strunam«, »Dve utvi«, »K slovesu« in »Mornar« so pisani v dvodelni pesemski obliki, medtem ko samospev »Kam« ni kitičen. Pisan je v tridelni pesemski obliki in že teži k prekomponirani formi.

1. Samospevi iz zbirke opus 1: »Slovenske pesmi za četverospēv, samospev in glasovir«

Zbirko uvaja samospev »Strunam« na besedilo Franceta Prešerna. Verjetno je bil to s skladateljevega gledišča najbolj dodelan samospev, saj v kasnejših izdajah ne najdemo nikakršnih korektur ali sprememb. Klavirska šesttaktna razširjena kadenca uvaja dvodelno pesem, sestavljeno iz dveh malih period z dodanimi štirimi takti zaključka. Celota se

⁴ Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Obzorja, 1981. S. 28.

⁵ Glej Jenkovo bibliografijo v knjižici *Davorin Jenko – ob stoletnici rojstva*. Ur. Karel Mahkota. Ljubljana: Glasbena matica, 1936.

z naslednjima kiticama ponovi. Harmonija je osnovno sredstvo kontrasta med obema periodama, pri čemer se za razliko od osnovne tonalitete Es-dura druga perioda začne v istoimenskem molu. Melodija je pisana zanosno in v velikem loku, zato zahteva adekvatna izvedba tehnično zelo izurjenega solista. Klavirska spremljava je pisana pretežno v razloženih akordih v triolnem gibanju, a z zaznavno fakturo klavirskega stavka.

»Strunam« sledi Jenkov najpreprostejši samospev »Slovenka«, ki je uglasbitev teksta Miroslava Vilharja s kar devetimi kiticami. Kitica obsega komaj razširjeno periodo s ponovljenim drugim stavkom. Ta se prvič zaključi z ženskim, drugič z moškim sklepom. Pesem uvajajo trije klavirski takti. Melodija, nekoliko ljudsko intonirana, ima razpon oktave in pol. To seveda preseneča, če upoštevamo, da je bila skladba namenjena kar najširšemu krogu izvajalcev. Klavirska spremljava je skrajno šablonska, z delno razloženimi akordi in izrazito nekarakteristična. Med Jenkovimi samospevi je to gotovo najšibkejše delo.

Četrta skladba v zbirki je samospev »Dve utvi« na besedilo Frana Levstika. Pisan je v tridelni pesemski obliki. Tretji del je dobesedna ponovitev prvega. Pesem ima še dva takta uvoda in kodo. Osnovne dele sestavljata po dve pravilni dvostavčni periodi. Srednji del, ki se začne na dominantni paraleli, je kontrasten prvemu, kar skladatelj še podkrepi tako z motiviko kot tudi z ritmom.

V prvi različici je samospev pisan v Es-duru v 12/8 taktovskem načinu. Spremljava je šablonska. S paralelnimi tercami ob dodani spodnji oktavi podprta melodija daje izrazito ljudski ton,⁶ ritem spremljave je ostinaten. Koda obsega dva takta. Zanimiv je detajl, ki verjetno izhaja iz operne belkantistične tradicije: vokalna linija srednjega dela se v istem dihu navezuje na ponovljeni začetni del, kar tako pogosto srečamo v italijanskih operah, dostikrat že kot maniro.⁷

V drugi verziji v F duru in 6/8 taktovskem načinu je skladatelj na začetku druge in na zaključku tretje periode postavil znak za ponavljanje. Takšno oblikovno razširitev je uravnotežil z novimi desetimi takti kode, v kateri je kot reminiscenco ponovil tudi zaključne stihe. Klavirska spremljava druge različice je bolj diferencirana in zvokovno pretehtana, pa tudi stavek je bolj klavirski. Skladatelj je s tem še povečal kontrast srednjega dela v odnosu na uvodni in končni del. Sprememba osnovne vokalne linije je v drugi verziji malenkostna. V obeh različicah pa presenečajo napačni besedni poudarki v prvi periodi.

Emil Adamič je v poročilu s slavnostnega koncerta ob petdeseti obletnici Jenkove himne »Naprej« med izvedenimi samospevi »Strunam«, »Kam« in »Dve utvi« slednjega ocenil kot najboljšega.⁸

2. Zbirka opus 3. »Fr. Prešernove pesmi«

Zbirka vsebuje pet pesmi na Prešernove tekste in sicer »Kam«, »Zdravljico«, ki jo zaradi udeležbe zbora obravnavamo v tem sklopu le pogojno, »K slovesu«, »Strunam« (v identični obliki kot v opusu) ter »Mornarja«.

»Kam« je med Jenkovimi samospevi najbolj kompleksen. Pisan je v tridelni pesemski obliki s svobodnejšo gradnjo. Trije deli so si med seboj različni v obsegu, obliki in

⁶ Špendal, s. 27.

⁷ Pogost pojav pri Rossiniju in Donizettiju.

⁸ Špendal, s. 29.

v karakterju. Prvi del obsega stavek, drugi je perioda in tretji razširjena perioda. Med Jenkovimi samospevi je tudi harmonsko najbolj razgiban in s prepričljivim dramatskim nabojem.

Osnovna tonaliteta je g-mol. Prvo različico samospeva uvaja 10 taktov klavirskega uvoda. Gre za kratko harmonsko preludiranje na pedalnih tonih v basu. Z uporabo alteriranih akordov ustvari skladatelj vzdušje napetosti in pričakovanja. Ob nastopu vokala se faktura klavirskega stavka spremeni. Dramski impulz preide s klavirja na vokal, v spremljavi pa ga intenzivira značilna ritmična ostinatna figura v basu in triolno akordno gibanje v desni roki. Ob zaključku drugega dela vpelje pet taktov klavirske medigre, ki je reminiscenca na uvod, tretji in najobsežnejši del. Ta se v spremljavi začne podobno kot prvi v že znano ritmično ostinatno figuro, ki pa kmalu zamre in preide v akordno spremljavo tako rekoč do zaključka skladbe. Sicer dobro in vsebinsko podprto vodena vokalna linija ima precej velikih skokov in glede na razpon in lego vokalnega parta nekaj nerodnih fraznih začetkov.

Druga različica je precej spremenjena. Večje spremembe opazimo v vodenju melodije. Nerodni skoki in manj ugodne glasovne lege prve različice so odpravljeni, kar ne le olajša delo izvajalcu, pač pa prispeva tudi k prepričljivosti izraza. Harmonija, ki je v tem samospevu bogatejša kot v ostalih, je v drugi različici v spremljavi še poudarjena. Klavirski uvod je izpuščen, zato je skladatelj za uravnoteženje celote ritmično komprimiral medigro med drugim in tretjim delom. Klavirska spremljava je zelo predru-gačena. Z njo je Jenko med drugim še dodatno diferenciral atmosfero prvega in drugega dela, česar v prvi različici spremljave ni. Tudi v nadaljevanju je spremljava oblikovana tako, da potencira zanimivo in bogato dramsko dogajanje.

»Zdravljica« kot druga pesem v zbirki, pisana v F-duru, je po zgradbi dvodelna pesem. Prvo periodo, ki nastopi po dveh uvodnih klavirskih taktih, vpelje solist. Drugi del je refren, v katerem prvi stavek z ženskim sklepom izvede vokalni kvartet, drugi stavek z moškim sklepom pa celoten zbor. Gre za prvo uglasbitev Zdravljice. Jenko je vsebinsko obravnava predvsem kot napitnico, daleč od himničnega značaja, ki ga je pesem dobila v kasnejših uglasbitvah. Zanimivo je dejstvo, da je kitica »Žive naj vsi narodi...« izpuščena.

Tretji v zbirki kratek in razmeroma preprost samospev »K slovesu (Za slovo)« s tremi kiticami. Pisan je v dvodelni pesemski obliki. Tudi ta samospev najdemo v dveh variantah, ki se nekoliko razlikujeta že v uvodu. V drugi različici je ta nekoliko skrajšan. Melodija v drugi različici je poenostavljena, brez nepotrebnih skokov in okrasja, kar pa močno prispeva k večji izrazni prepričljivosti. Klavirski part prve verzije je ponovno izrazito šablonska akordična spremljava v ostinatnem ritmu v osminkah in četrtingkah. V drugi verziji je gibanje ves čas v šestnajstinkah, spremljava je bolj ustrezna tako izrazu kot inštrumentu. Za izvedbo je druga verzija brez dvoma primernejša.

»Strunam« je edini samospev, ki je vključen v zbirko iz opusa 1 in to v nespremenjeni obliki.

Zadnja v nizu je pesem v f-molu »Mornar«. Samospev je pisan v dvodelni pesemski obliki, sestavljen iz dveh period. Ponovno naletimo na dve različici. Vokalna melodija je, razen enega mesta, v obeh različicah identična. Sprememba vokalnega parta je namenjena predvsem vzpostavitvi analogije z vokalno linijo v drugi periodi. Sprememba je sicer dobra, vendar morda nekoliko moti doslednost ritmične analogije, ki nima pokritja v vsebinski teži teksta. V prvi verziji je pred prvo periodo štiritakti uvod, ki je

v drugi za dva takta skrajšan. Prav tako prvo varianto zaključujeta še dva dodatna takta, ki sta v drugi različici izpuščena. Klavirska spremljava prve različice je precej neogljenata in okorna. Tvorijo jo pretežno razloženi akordi v triolnem gibanju. Tudi druga verzija spremljave temelji izključno na harmoniji, vendar v šetnajstinskem gibanju in je nara-vi spremljevalnega inštrumenta neprimerno bolj ustrežna. Morda je nekoliko prese-netljivo vodenje vokalne melodije, ki, presenetljivo, sledi izraznemu višku teksta zgolj v dinamiki, ne pa tudi v tessituri in leži nekoliko nižje od drugega stavka v prvi periodi.

Značilnosti Jenkovih samospevov

Iz primerjave različic in analize posamičnih glasbenih komponent lahko zaključimo, da predstavlja temelj Jenkovega samospeva vokalna linija. Temu sta podrejeni tako harmonija, še bolj pa spremljava. Njeno uporabo, kar še zlasti velja za spremljavo, lahko opredelimo bolj kot »kasnejši nanos na slikarsko platno« in ne kot primarni konstitutivni element skladbe. Jenko v samospevih (še) ne pokaže kakega velikega poznavanja vokala. Njegove melodične linije, ki so sicer za poslušalca navidezno preproste, lahko izvajalcem povzročijo prenekatero težavo.

V prvi različici samospevov se pri vodenju vokala ne moremo znebiti občutka, da je hotel skladatelj malce na silo razgibati melodijo z nepotrebnimi skoki ali pa jo je tudi linearno »okraševal«. V drugi različici je vokalni part izboljšan. Tehnične prepreke, ki nimajo pokritja v izrazu, so v večjem delu odpravljene. Tudi glede izraza so linije prečiščene in poenostavljene, kar okrepi njihovo prepričljivost. Primeri podobnih posegov v ritmu so redkejši. Harmonski stavek, čeprav glede na čas nastanka konservativen, je navdihnjjen in konsistenten. Tudi oblikovne spremembe druge različice so dobro utemeljene. Največja razlika med obema različicama pa je v klavirski spremljavi. Medtem, ko je prva varianta izrazito okorna in bolj ali manj nerodna harmonska podpora toku vokala, je druga varianta že pisana klavirsko, funkcionalno neprimerno boljše podpira vokal in se občasno celo povzpne do ravni vsebinske konstitutivne enakovredne dopolnitve vokalu, čeprav part spremljevalnega inštrumenta v splošnem z vokalom ni organsko zraščeno.

Jenko je v svojih slovenskih samospevih napravil precejšen skladateljski razvoj in pokazal, da se je zavedal funkcij različnih izraznih sredstev in jih je znal tudi uporabljati. V teh drobnih skladbah je izpričal več smisla za glasbeno dramatikoto kot marsikateri njegov slovenski skladateljski kolega na področju glasbenega gledališča. Skladbe po večini odlikuje invencija in s svojo iskreno izpovedjo ne razodevajo le nadarjenega in »pravega« muzika, pač pa se še vedno lahko dotaknejo tudi poslušalca.

Sklep

Slovenska glasbena zgodovina je že zdavnaj ugotovila, da je droben opus slovenskih samospevov Davorina Jenka za slovensko glasbo in glasbeno kulturo zelo pomemben. Z njim smo dobili do tedaj najboljše uglasbitve Prešernovih tekstov, hkrati pa gre za prva takšna dela na umetniško višji ravni, ki so hitro postala široko priljubljena in s tem pomembno prispevala k dvigu splošne glasbene ravni.

V strokovni literaturi večkrat naletimo na opravičevanje Jenkove neaktualnosti v kontekstu evropskega glasbenega dogajanja. Če so takšna vprašanja lahko opravičljiva s stališča glasbenega zgodovinarja, so z gledišča izvajalca povsem brez pomena. Čas je že, da se »razbremenimo« aktualnosti kot pomembnega estetskega kriterija, ki ga je precej na silo uveljavilo dvajseto stoletje hkrati z nekaterimi drugimi estetskimi kriteriji, ki ne izhajajo iz samega glasbenega dela, pač pa imajo zunanji izvor.

Menim, da je pomembnejša ugotovitev, da so slovenski samospevi Davorina Jenka niz navdihnjenih in izpovedno iskrenih miniatur, ki se v glasbenem izrazu zelo dobro ujemajo s tekstovno predlogo v novo kvaliteto. Takšne skladbe so še vedno lahko izziv umetniško zrelemu izvajalcu in v veselje občinstvu. In tega v naši zakladnici nimamo v preobilju.

Bibliografija

Cvetko Dragotin: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 3. del, Ljubljana 1960.

Cvetko Dragotin: Davorin Jenko, Ljubljana 1980.

Manica Špendal: Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva, Maribor 1981.

Davorin Jenko – knjižica ob stoletnici Jenkovega rojstva, uredil Karel Mahkota, založba Glasbene Matice, Ljubljana 1935.

SUMMARY

Although quantitatively small, Davorin Jenko's contribution in the field of the Slovene song is notable as well as important. Songs in Slovene belong to the very beginnings of Jenko's creative development. Far the most part, he set Prešeren's texts to music, expressively surpass-

ing similar works of his predecessors. His songs reveal an imaginative composer who already at his formative stage proved successful in composing works that have due to their inventiveness remained fresh up to the present. The songs are presented in two variants, the later settings appearing more finely nuanced, and, hence, for performing more appropriate.

Aleš Nagode

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Romantičnost slovenskega »romantičnega« samospeva

‘Romantic Lied’ in the 19th Century Slovene Compositional Creativity

Ključne besede: slovenska glasba, samospev, romantika

Keywords: Slovene music, solo song, romanticism

IZVLEČEK

ABSTRACT

Avtor se posveča upravičenosti uporabe besedne zveze »romantični samospev« kot oznake za slovensko ustvarjanje 19. stoletja v tej zvrsti. Svoje opazovanje izpeljuje iz dveh možnih razumevanj pojma »romantika«: 1. kot oznake za glasbeno ustvarjalnost med leti 1820 in 1850; in kot oznake za del glasbene ustvarjalnosti 19. stoletja, zaznamovan z estetsko idejo »romantične presežnosti«, ki se kaže v poudarjenem preseganju dotedanjih vsebinskih in oblikovnih omejitev.

Author deals with the questionable use of the combination of words ‘romantic lied’ as a label for Slovene compositional creativity in this genre in the 19th century. He bases his observation of the Slovene lied on two different understandings of the term ‘romanticism’: 1. as a designation of the music written in the period 1820 to 1850; and 2. as a designation of the 19th century music marked by the basic aesthetic idea of a ‘romantic surplus’ that shows itself in exceeding the inner as well as formal boundaries valid in music up to that time.

Ko sem se odločal za izbiro naslova pričujočega članka, sem dolgo časa okleval. Zavedal sem se namreč dejstva, da s svojo navidezno tавтоloškostjo prej zastira kot pojasnjuje dejanski namen mojega prispevka. Razpravljanje o tisti lastnosti predmeta, ki ga pravzaprav karakterizira in definira, pač ne more biti prav plodno in privlačno. Nekaj pozornosti bi naslov mogoče zbudil pri poznavalcu specifičnih vprašanj, povezanih z opredelitvijo in rabo terminov »romantika« in »romantično«, čeprav je verjetneje, da bi ta že vnaprej obupal nad zelo verjetnim obnavljanjem desetletja dolge – in do sedaj precej brezplodne – diskusije o tem vprašanju ter ponavljanju argumentacije za to ali ono rabo obeh terminov. Pa vendar je besedna zveza »romantični samospev« zelo trdno zasidrana v slovenskem glasbenem zgodovinopisju. Je predmet opazovanja v do sedaj edini celoviti specialistični obravnavi literature za glas in klavir

iz 19. stoletja s slovenskim besedilom, katere avtorica je Manica Špendal,¹ njena na vzočnost pa je segla celo v osnovnošolske učbenike, kjer je rabljena kot samoumevna oznaka za zvrst, katere pojav naj bi bil eden ključnih mejnikov nove, romantične epohe. Prav zato se mi je zdelo vredno razmisleka, kaj je tisto, zaradi česar bi lahko bila na Slovenskem v 19. stoletju ustvarjena glasba za glas in klavir označena kot »romantična« in kakšno je njeno razmerje do v drugih delih Evrope nastajajočega repertoarja za enako zasedbo.

Prva težava na poti do odgovora na ti dve vprašanji je prav raba terminov »romantično« in »romantika«. Od prvega poskusa, da bi pridevnik »romantično« uporabili kot sredstvo za označevanje spremenjene izrazne moči (zlasti instrumentalne) glasbe zadnjih dveh desetletij 18. stoletja, nas loči že več kot dvesto let. V tem času je termin doživljal vrsto reinterpretacij, pri čemer publicistična narava pisanja in tesna prepletenost glasbeno-zgodovinskih razmišljanj z literarno-zgodovinskimi, nikakor nista prispevala k natančni opredeljenosti pojma. Različne rabe teh terminov so tako v različnih obdobjih zajemale z današnjega stališča diametralno nasprotne pojave v glasbi konca 18. in 19. stoletja. Lahko bi celo rekli, da se je idejno-estetska, kompozicijsko-tehnična in socialna raznolikost glasbe tega obdobja končno maščevala avtorjem, ki so jo želeli stlačiti na Prokrustovo posteljo enovite glasbeno-zgodovinske epohe. Muzikološka znanost se je tako v dvajsetih letih 20. stoletja zavedla, da sta izraza »romantično« in »romantika« že davno (zlo)rabljena do popolne nepovednosti.²

Nastali problem bi lahko reševali tako, da bi ga - kot večina glasbenega zgodovinarstva 20. stoletja, vključno z mnogimi slovenskimi pisci - poskušali enostavno obiti. Pojma »romantika« in »romantično« bi lahko razumeli kot etiketo za glasbenozgodovinsko epoho, ki jo na eni strani časovno omejuje ustvarjanje poznega Beethovna in zrelega Schuberta, na drugi pa čas pojava nove glasbe 20. stoletja, s Hansom Pfitznerjem kot zadnjim »romantikom«. Etiketo torej, katere izpraznjenost in metodološka nekorektnost se najlepše kaže v dejstvu, da označuje obdobje, ki je na svojem začetku omejeno z radikalno spremembo v glasbeni estetiki, na koncu pa z radikalno novo kompozicijsko tehniko. Verjetno je vsakemu bralcu jasno, da bi bila pomembna prednost take rešitve v tem, da bi lahko le še kratko zaključil svoj članek in ga ne bi več nadlegoval s svojim umovanjem. Razpravljanje o značilnostih repertoarja, ki nima drugih skupnih značilnosti kot to, da je nastal v nekem arbitrarno določenem časovnem obdobju, namreč ne more prinesiti nobene druge ugotovitve kot te, da vsa v tem obdobju nastala dela pač pripadajo temu obdobju. V tem primeru bi tavitološkost naslova idealno ustrezala vsebini referata.

Za opazovanje romantičnosti slovenskega romantičnega samospeva pa se nam ponuja še druga, vsekakor napornejša pot, ki jo je utrlo nekaj pomembnih raziskovalcev glasbe 19. stoletja. Ti so poskušali trdneje redefinirati pojem »romantičnega« in ga, očiščenega primesi, ki so se ga prijele v desetletjih površne rabe, rešiti za znanstveno rabo. Njihove poskuse lahko strnemo v dve izhodišči. Prvi so poskušali iz ustvarjalnosti 19. stoletja na podlagi skupnih estetskih izhodišč in značilnosti glasbenega stavka izluščiti smer, ki bi bila lahko kronološka in estetska vzporednica literarni romantiki, ostale smeri pa izločiti in poimenovati z drugimi oznakami. Drugi pa so v glasbi celot-

¹ Manica Špendal. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Založba Obzorja, 1981.

² O diskusiji prim. Martin Wenhert. »Romantik und romantisch.« *MGG II*, Sachteil 8, 464-507.

nega 19. stoletja zavzeto iskali tisti najmanjši skupni imenovalec, ki je – čeprav prikrit našim očem – kriv za to, da se nam ta zdi enovita, pa čeprav ob vsakem poskusu natančnejše opredelitve razpade na vrsto raznorodnih smeri.

Preden se v nadaljevanju posvetimo razmišljanju o tem, kako lahko obe nakazani poti k trdnejšemu definiranju pojmov »romantike« in »romantičnega« prispevata k razumevanju slovenskega romantičnega samospeva, moramo opozoriti še na eno metodološko težavo. Sproža jo opredelitev pridevnika »slovenski«, ki je verjetno enako nedoločljiv kot raba izrazov »romantični« in »romantika«. Dosedanje raziskave so tudi to težavo največkrat molče obšle, zato se zdi obseg in izbor repertoarja, ki so ga opazovale, velikokrat nekako samovoljen. Če želimo z jasnimi kriteriji omejiti obravnavani repertoar od ostalega »evropskega«, ne najdemo enostavnih rešitev. Uporaba kriterijev temelječih na političnih in jezikovnih mejah, jeziku besedila ali poreklu oz. narodni zavesti skladatelja, ne da prepričljivih rezultatov. Slovenija je bila v 19. stoletju prej sen peščice zanesenjakov, kot politična realnost, številni slovenski skladatelji so delovali izven etničnih meja, številni znotraj njih so komponirali tudi na tujejezična besedila, narodna pripadnost neki drugi skupnosti pa tudi ni bila ovira za to, da bi nek skladatelj ne mogel bogatiti zakladnice samospevov s slovenskim besedilom. Zato se zdi, da je edina možnost, ki omogoča stvarno in vsestransko razmišljanje o komponiranju za glas in klavir na Slovenskem ta, da upoštevamo ves repertoar, ki je v tej zvrsti nastajal znotraj slovenskega etničnega ozemlja – ta vključuje torej enakovredno tudi dela skladateljev tujega (češkega, nemškega) rodu živečih na ozemlju današnje Slovenije.

Pod pojmom »romantika« v ožjem pomenu besede pojmuje novejšo glasbeno zgodovino pisje predvsem tisto glasbo, ki je bila plod ustvarjalnosti generacije, rojene ok. leta 1810, dopolnjene z zrelo ustvarjalnostjo Carla M. von Webra in Franza Schuberta. V njihovih delih lahko opazamo postopno oddaljevanje od klasicistične uravnoteženosti in premik v smeri poudarjene ekspresivnosti. Ta je posledica poetizacije glasbe, ki postaja v estetiki zgodnjega 19. stoletja (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, W. H. Wackenroder) »jezik neizrekljivega«. Prav tendenca k preseganju vsakršnih vsebinskih, izraznih, formalnih in izvajalsko-tehničnih omejitev (Entgrenzung) se zdi osnovna poteza ustvarjalnosti te generacije. S tem je vzpostavljena tudi vzporednica z nekoliko starejšo literarno romantiko, ki je neposredno in močno vplivala tudi na glasbeno estetiko tega časa.

Če poskušamo sledove tako razumljene »romantičnosti« iskati v slovenskem samospevu tega časa, se moramo osredotočiti na ustvarjalnost tridesetih, štiridesetih in prve polovice petdesetih let 19. stoletja (romantika v zgoraj navedenem ožjem pomenu besede se v evropskem prostoru zaključuje z začetkom petdesetih let). Danes znana slovenska ustvarjalnost tega obdobja je izredno skromna. Sporedi *Filharmonične družbe* so sicer že pred marčno revolucijo 1848 prinašali redne izvedbe samospevov na nemška besedila, ki so bili delo domačih skladateljev, vendar veljajo te skladbe danes za izgubljene.³ Bolje je ohranjena sicer skromna ustvarjalnost na slovenska besedila. Maloštevilne skladbe za glas in klavir so izhajale v zborniku *Slovenska grlica*, ki je ob koncu štiridesetih in v začetku petdesetih let sistematično prinašala na sporedih prebudniških prireditev izvajani repertoar. Kompozicijsko-tehnična izobrazba njih-

³ Manica Špendal. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Založba Obzorja, 1981. 9-10, 14-15.

vih avtorjev v večini primerov ni segala dlje od tedaj dokaj dostopnega pouka generalnega basa, t.j. osnov harmonije. Dela Jurija Flajšmana, Miroslava Vilharja, Alojzija Ipavca in »prve slovenske skladateljice« Josipine Turnograjske imajo poudarjen melodični glas in izrazito stereotipno spremljavo, katere figuracija se najpogosteje zgleduje po sodobni pesni ali italijanski operni glasbi. Melodika teh skladb je intuitivno zlitje raznorodnih elementov, pri čemer ti segajo od t.i. ljudske pesmi do melodičnih prvin prevzetih iz sodobne belkantistične opere. Njene osnovne poteze so izrazito enostavna akordska motivika, konvencionalna ritmika, simetrična členjenost in jasna pesemska oblikovanost. Daljša kitična besedila so po pravilu uglasbena kot strofične pesmi. V harmonskem pogledu se avtorji zadovoljujejo z osnovnimi kadenčnimi zvezami in kratkimi, nekajtaktimi izmiki v dominantno tonaliteto. Izbor pesemskih besedil je bil – upošteva je skromno slovensko pesniško produkcijo tega časa – sorazmerno majhen. Najkvalitetnejša so brez dvoma besedila Franceta Prešerna. Sicer pa so posegali tudi po delih drugih pesnikov (npr. Valentina Vodnika ali Blaža Potočnika), predvsem po takih, ki budijo domovinska (pazi: ne nacionalna!) čustva in opevajo radosti življenja v deželah na sončni strani Alp. Literarni podobi teh pesmi je ustrezen tudi glasbeni značaj skladb, ki so vedre, neobremenjene, namenjene družabnemu muziciranju pred občinstvom, ki se večinoma ni zbralo zaradi estetske kontemplacije, temveč predvsem zaradi razumno previdnega bujenja narodne zavesti.

Iz splošnega okvira petdesetih let nekoliko izstopa le zrela ustvarjalnost Kamila Maška. Bistvene spremembe je v njegovo ustvarjanje prineslo bivanje na Dunaju in Moravskem. Že v tujini (1854) je izdal samospeva *Toscanische Barcarole* in *Der Winter*⁴ ter verjetno komponiral tudi samospev *Je to iskreno?* (ohranjen le v slovenskem prevodu), v katerih se oddaljuje od na Slovenskem običajnih vzorcev. Skladatelj posega po kompozicijsko-tehničnih rešitvah, ki omogočajo tesnejše navezovanje na besedilo. Mednje sodi predvsem prekomponirana oblika, bolj diferencirana zasnova melodike in harmonije, ki sledi vsebinskim poudarkom v besedilu, in spremenjena vloga spremljave, ki – vsaj v zasnovah – postaja pomembno sredstvo za slikanje vzdušja. Večina skladb, ki jih je komponiral po vrnitvi v Ljubljano leta 1854, pa pomeni nekakšen korak nazaj. Veliki načrt, uglasbiti celotne Prešernove poezije, je gnal Kamila Maška v mrzlično ustvarjalnost, ki jo je še pospešila gotovost bližnje smrti, potem ko je zbolel za pljučno tuberkulozo. Številna Prešernova besedila je tako pretil v za slovensko okolje sicer kompozicijsko-tehnično nadpovprečno temeljite, a po značaju povsem običajno lahkotne ali sentimentalne pesmi. Le redke izmed njih skrivajo z besedilom motivirana glasbena sporočila, kot npr. *Dekletam*, v kateri na koral spominjajoča melodija slika simbolično nebeško mano - ljubezen. Izjema se zdita le samospeva *Kam?* in *Nezakonska mati*. Pri prvem je v tujini pridobljeni čut za bolj poglobljeno glasbeno oblikovanje očitno našel zadosten izziv v viharškim besedilu. Uvodni in zaključni del s svojo dramatično gesto močno preseगतa na Slovenskem uveljavljene okvire zvrsti, valujoča melodična linija srednjega dela in schubertovsko utripajoča spremljava srednjega dela pa primeren izraz neizrekljivega junakovega nemira, ki zamaš išče izraza v prisposodobah, nizajočih se v besedilo.

Ko je z Maškovo smrtjo leta 1859 slovenski prostor izgubil edinega avtorja, ki se je v tem času intenzivno posvečal skladanju samospevov, se je romantika v ožjem

⁴ Camilo Maschek. *Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Wien: Glöggel, 1854.

pomenu besede v velikem svetu že iztekla. Ustvarjalnost druge polovice stoletja lahko označujemo kot »romantično« le na podlagi drugačnega razumevanja tega termina. To je utemeljeno na domnevi, da enovitosti glasbe 19. stoletja ne konstituira enotna kompozicijska-tehnika, temveč osnovna estetska ideja, ki izhaja iz romantične presežnosti. Nebrzdano raziskovanje globlin človekovega duha, njegovih občutij in ekstremnih čustvenih stanj ter posledično preseganje družbenih vlog in priznanih vrednot, vse to naj bi bilo skupno celemu stoletju. Njegov glasbeni odsev in vzporednica je neprestano stopnjevanje kompozicijsko-tehničnih postopkov, ki v mrzličnem hlastanju po močnejši izraznosti postopno privedejo do dokončnega razkroja tonalnega sistema in tradicionalnih oblikovnih vzorcev. V ustvarjanje, izvajanje in razumevanje te glasbe so morali skladatelji, izvajalci in poslušalci vlagati vedno več truda. Ljubitelji so se v prvih dveh vlogah vedno bolj umikali poklicnim glasbenikom, pa še med temi so le redki dosegali vrhunsko raven. Podobno je bilo s poslušalstvom, ki se je – soočeno z vedno bolj nedostopno sodobno glasbo – zatekalo k preizkušnim mojstrom bližnje preteklosti, ali pa po njihovih zgledih komponirani sodobni salonski in operetni glasbi.

Na Slovenskem je obnovev ustvarjalnosti v zvrsti samospava prinesel šele začetek šestdesetih let, ko se je javnosti z novimi skladbami predstavila vrsta mladih ustvarjalcev. Za njihovo produkcijo je značilna nekakšna dvojnost, ki je nasploh – v mnogih zgodovinsopisnih pregledih povsem spregledana – poteza evropske ustvarjalnosti v tej zvrsti. Na eni strani nastajajo skladbe, ki so sicer kompozicijsko-tehnično dovršene, vendar ohranjajo značaj neobtežene liedertaflovske glasbe s konca štiridesetih let. V ta repertoar, ki kot nekakšen podtok ostaja popularen skozi celo 19. stoletje, so prispevali številni skladatelji kot so Hrabroslav Volarič, Avgust A. Leban, Anton Hajdrih, Andrej Vavken, deloma pa tudi Benjamin in Gustav Ipavec ter Fran Gerbič. Razvoj te zvrsti je tesno povezan z razvojem zborovske pesmi tega časa, saj se od nje mnogokrat razlikuje le po tem, da spodnje zborovske glasove zamenja figurirana klavirska spremljava. Soroden je tudi izbor besedil, ki so deloma narodno prebudniška, večinoma pa sentimentalni utrinki iz idealiziranega podeželskega sveta. Po glasbeni plati te skladbe ne postavljajo velikih zahtev niti izvajalcu niti poslušalcu.

Na drugi strani pa v tem času nastajajo na Slovenskem v zvrsti samospava tudi ambicioznejša dela. Njihovi avtorji se v začetku šestdesetih let opirajo predvsem na zglede »romantičnih« skladateljev, katerih dela so v tem času že postala del železnega repertoarja. Med take skladbe lahko prištejemo predvsem Jenkovo uglasbitev Prešernovega *Kam?*, samospav *U polnoči* Gustava Ipavca - ki s svojo stopnjevano izraznostjo presega celo v istem času nastajajoča dela njegovega bolj znanega brata Benjamina - in *Svojemu čolniku* Frana Gerbiča. Nekoliko so tovrstno ustvarjalnost na slovenskem ozemlju obogatila tudi dela imigrantov. Theodor Elze, ki je sicer deloval kot organist protestantske cerkve v Ljubljani, je že leta 1858 izdal tri pesmi (*Drei Lieder*. Leipzig 1858) na nemška besedila, ki kažejo jasne sledove schubertovskega vpliva. Podobna je njegova uglasbitev Prešernove pesmi *Pod oknom* (*Unter dem Fenster*; prevod v nemščino Luiza Pesjak), ki se je ohranila v rokopisu datiranem leta 1865. (Skladba bi bila lahko namenjena tudi slovenskemu občinstvu, saj lahko melodiji praktično brez sprememb podpišemo slovensko besedilo.) Anton Nedvéd, ki je sicer pomembno zaznamoval slovensko glasbeno življenje šestdesetih let, je svoj prvi slovenski samospav *Želje*, objavil šele leta 1873. Skladba izstopa zaradi premišljene in za slovenske razmere zelo kvalitetne zasnove, pri kateri prizadevanje za glasbeno uravnoteženost – to se

kaže v visoki stopnji motivične enovitosti, ki jo narekuje dolžina samospeva – nikoli ne zaduši ekspresivnosti. Na zglede iz romantike se je pri ustvarjanju svojih zgodnih samospevov (ok. 1862) opiral tudi Anton Foerster, vendar teh skladb ne moremo povezati s slovenskim samospevom tega časa, saj so nastale pred prihodom v Ljubljano, v predelavi na slovensko besedilo pa so izšle šele v devetdesetih letih. V sedemdesetih in osemdesetih letih lahko pri večini vodilnih ustvarjalcev zasledimo določen odmik od »romantičnih« zglede. Benjamin Ipavec in Fran Gerbič sta se v svojih *Milotinkah* (1877 oz. 1887) zlasti v melodiki odrekla ekspresivnosti in se ponovno približala ljudskemu duhu. Na drugi strani pa se je izraznost še stopnjevala v delih Frana S. Vilharja, ki je z z gledovanjem pri skladateljih novonemške šole razširil okvire zvrsti in vanjo vnesel močan dramski element. S tem je v začetku devetdesetih let tudi slovenska glasba dosegla konceptualno pestrost, ki je bila v tem času že dalj časa realnost v evropskem okviru in je na svoj način kazala, da se neka doba izteka. Začenjal se je čas moderne, doba iskanja novih ustvarjalnih poti.

Kako »romantičen« je torej slovenski samospev 19. stoletja? Če besedo pojmuje mo kot oznako za nov, v stopnjevanje izraznosti usmerjen način komponiranja v glasbi prve polovice 19. stoletja, tedaj moramo ugotoviti, da tej oznaki ustreza le drobec že sicer skromne slovenske produkcije tega časa. Večina je še vedno zavezana ponavljanju tradicionalnih pristopov s konca 18. stoletja, v katere so se prikradle melodične prvine sodobne francoske in italijanske operne ustvarjalnosti. Slovensko glasbeno zgodovino pisje je v preteklosti to dejstvo razlagalo kot še eno potrditev značilno slovenskega kulturnega »zamudništva«. Danes je nenehno dokazovanje vpetosti slovenske glasbe v evropski prostor in sinhronosti njenega razvoja že kar nekoliko nadležno, pa vendar moramo opozoriti na nekaj dejstev, ki govorijo proti navedeni tezi.

Domnevno »zamudništvo« v slovenski samospevni ustvarjalnosti bi lahko imelo dva vzroka: kompozicijsko-tehnično neznanje avtorjev, ki niso sposobni zahtevnejšega glasbenega oblikovanja, ali kulturno izolacijo območja, ki je evropski razvoj doživljalo s komunikacijsko pogojenim časovnim zamikom. O prvi ni potrebno izgubljati besed, saj so v prvi polovici stoletja na Slovenskem – ob sicer res številnih ljubiteljskih ustvarjalcih - delovali tudi skladatelji, katerih dokazano znanje je bistveno presevalo stopnjo potrebno za ustvarjanje v tej zvrsti. Teza o kulturni izolaciji pa je sicer vabljiva in splošno uporabljana, vendar prav tako ne zdrži konfrontacije s stvarnimi dejstvi. V položaju, ko je bilo slovensko ozemlje od središča ne prav oddaljeni del velike evropske sile, ko se je vse slovensko izobraženstvo vsaj od desetega leta starosti naprej šolalo v nemškem jeziku, obiskovalo univerze v vsaj dveh velikih glasbenih središčih (Dunaj, Praga), poslušalo sodobno pesemsko ustvarjalnost na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe in drugih podobnih glasbenih društev ter si je lahko ljudskošolski učitelj Fajgelj v tolminskih hribih zbral zavidljivo glasbeno-teoretsko knjižnico, bi težko govorili o komunikacijskih blokadah in počasnem širjenju informacij o sodobnem glasbenem razvoju.

Bolj verjetno je, da je bila podoba slovenskega samospeva prve polovice 19. stoletja zaznamovana s funkcijo, ki jo je ta repertoar imel. Prva dela te zvrsti na slovenska besedila so nastala za prebudniške prireditve v času neposredno po marčni revoluciji in so bila bolj namenjena bujenju nacionalnih čustev kot čisto estetski kontemplaciji. V petdesetih letih nastane z deli Kamila Maška obsežnejši repertoar, ki pa je bil prav tako namenjen predvsem ljubiteljskemu muziciranju med zidovi meščanskih stanovanj,

kamor se je v času obnove absolutizma umaknila slovenska kulturna dejavnost. Vztrajanje pri vsebinski in izvajalski nezahtevnosti ni bilo posledica ustvarjalne nezmožnosti ali neobveščeniosti o sodobnih evropskih tokovih. Bilo je posledica izrednih zunanjih kulturno-političnih okoliščin, ki so zahtevale glasbo, ki ni smela ostati nerazumljena. Odveč je dodajati, da je bilo »romantično« preseganje izraznih okvirov v takih okoliščinah nemogoče, predvsem pa nezaželeno.

Nov zalet slovenske samospевne ustvarjalnosti, ki so ga napovedovale že redke Maškove ambicioznejše skladbe, je bil posledica možnosti, ki so se razvoju slovenske kulture odprle z obnovitvijo ustavnega življenja leta 1861. Z razmahom čitalniškega gibanja samospев postopno in ponekod preraste funkcijo glasbene popestritve političnega shoda, na katerem je največkrat emotivno zaznamovan podaljšek prebudniške zdravice ali političnega govora, ter postaja koncertna skladba, ki je namenjena umetniškemu užitku poslušalstva. S tem se odpre prostor za nastanek ambicioznejših del najpomembnejših slovenskih in naturaliziranih tujih skladateljev. Pa vendar tudi v tej glasbi zaman iščemo »romantičnost«, če jo razumemo kot enovit estetski princip, ki temelji na vsebinski in formalni »presežnosti«. V slovenskih samospevih 19. stoletja se skladatelji redko posvečajo stanjem in predmetom, ki presegajo normalnost meščanske eksistence. Viharnost in romantičnost v Prešernovih ali Jenkovih pesmih sta v drugi polovici stoletja že davno izgubili svojo »presežnost« in postali predmet uglajenega estetskega užitka v krogih izobraženega meščanstva. Sodobne uglasbitve teh besedil so ustrezna glasbena vzporednica in dokument recepcije teh literarnih del. Skladbe ne presenečajo, temveč se poslužujejo ustaljenega glasbenega besedišča, ki je bilo glasbeno vsaj nekoliko razgledanemu meščanu dobro znano iz uveljavljenih, lahko bi rekli že »klasičnih« del pesemskega repertoarja prve polovice 19. stoletja. Če je temeljna poteza glasbene romantike preseganje izraznih meja, potem bi bilo ponovno preseganje istih izraznih meja par desetletij kasneje dokaj smešno početje.

Opazovanje slovenskega samospeva 19. stoletja nas je pripeljalo do paradoksalnih ugotovitev. Na eni strani smo ugotovili, da v veliki večini skladb ne najdemo bistvenih značilnosti repertoarja, ki ga glasbena zgodovina v evropskem merilu označuje kot »romantični« samospев. Pa vendar lahko ugotovimo tudi, da se ne razlikujejo bistveno od del stotin skladateljev drugih evropskih narodov, ki so zvesto ponavljali velike zglede, bili zato včasih deležni celo slave in finančnega uspeha, danes pa najdemo njihova imena le še v starejših izdajah strokovne leksike, njihova dela pa v skladiščih velikih glasbenih zbirk. Slovenski samospев je bil brez dvoma »romantičen«, če kot tako označimo vso ustvarjalnost 19. stoletja. Če pa imamo pri uporabi tega pojma pred očmi predvsem dela maloštevilnih avtorjev, ki so s svojo inventivnostjo »presegali« vsebinske in formalne okvire dotedanje glasbene umetnosti, potem pa med slovenskimi skladatelji najdemo le malo del, ki bi ustrezala tej oznaki. Vzrok za to leži mogoče v funkcionalni vpetosti slovenske glasbe v narodno prebujo, zaradi katere si skladatelj ni smel privoščiti možnosti, da bi ostal nerazumljen, morda v ustvarjalni nemoči in nepripravljenosti skladateljev, da bi se izvili konvencijam časa in stopili na nove poti; mogoče v provincialni družbeni klimi podeželja umirajoče monarhije, ki ni trpela individualnih vizij, kaj šele spodbujala ustvarjalno drznost. Vse to je morda gnalo slovenske skladatelje, da so vedno znova zvesto sledili evropskemu razvoju, a ga sami niso sodeločali. Slovenski samospев 19. stoletja za glas in klavir je bil tipična glasba svojega časa, če pa bi hotel biti »romantičen«, bi moral biti glasba prihajajočega.

SUMMARY

In his article, the author deals with the questionable use of the combination of words 'romantic lied' as a label for Slovene compositional creativity in this genre in the 19th century. To begin with, he draws attention to the inconsistent usage of the terms 'romanticism' and 'romantic', which have been in music history in use for two centuries. For this reason, he bases his observation of the Slovene lied on two different: understandings of the term 'romanticism'. The former considers 'romanticism' as a designation of the music written by composers born around 1810, and complemented by the mature works of Carl M. von Weber and Franz Schubert, in which a gradual move from classical balance towards consciously increased expressiveness can be detected. The latter understanding of the term in question originates in the presumption that 'romanticism' covers the whole 19th century, proceeding from the basic aesthetic idea of a 'romantic surplus' that shows itself in exceeding the inner as well as formal boundaries valid in music up to that time.

Combing through Slovene music, the author comes to the conclusion that during the romantic era only a few works came into being in the first sense of the term, i.e. compositions

in which we can find new elements based on endeavours to achieve pronounced expressiveness. Some of Kamilo Mašek's works are of such a nature: (*Toscanische Barcarole*, *Der Winter*, *Where to?*, *Illegitimate mother*), which, however, appear beside traditionally modelled compositions. In the author's opinion, the traits of this repertoire derive from its function within the Slovene national revival movement: simple musical structure of most of these works paved the way for ample performing possibilities and receptiveness of a repertoire that was above all popular at events of politically propagandistic character (1848-1853) or later at bourgeois soirées.

Musical creativity began to flourish both qualitatively well as quantitatively under changed cultural and political conditions after the constitution of 1861 was introduced. So, among the works written between 1861 and 1900, one can observe all those trends typical of other European countries (continuation of the romantic lied tradition, solo songs composed in folklore style, lieder under the influence of the New German School). Nevertheless, the author draws the conclusion that also within this compositional output one cannot spy a 'romantic surplus', since it remains deeply embedded in the currently accepted aesthetic standards and means of expression.

UDK 784.3 Procházka J.

Jernej Weiss

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Josip Procházka (1874–1956) kot »češko-slovenski« skladatelj samospevov

Josip Procházka (1874–1956) as ‘Czech-Slovenian’
Song Composer

Ključne besede: Josip Procházka, *Novi akordi*, primerjalna analiza, slovenski samospev

Keywords: Josip Procházka, ‘Novi akordi’, comparative analysis, Slovenian Song

IZVLEČEK

ABSTRACT

Avtor pričujočega prispevka skuša s primerjalno analizo določiti bistvene kompozicijsko-tehnične značilnosti in estetske usmeritve v enajstih samospevih Josipa Procházke, objavljenih v reviji *Novi akordi*, ki jih je skladatelj napisal za časa njegovega glasbeno-pedagoškega delovanja na Slovenskem. V želji po določitvi vloge in pomena omenjenih samospevov v širšem ustvarjalnem kontekstu samospeva na Slovenskem pa se avtor pričujočega prispevka kritično opredeli do razumevanja napredka v funkciji utrjevanja nacionalne samobitnosti, ki je zdi se pomembno zarisalo meje uredniški politiki v navidez »zunajstrankarski« reviji *Novi akordi*.

Through a comparative analysis the author of this paper attempts to determine the essential compositional-technical characteristics, as well as esthetical directions in Josip Procházka's eleven songs published in the magazine 'Novi akordi', written by the composer during his musical-pedagogical work in Slovenia. Wishing to determine the role and significance of the aforementioned songs in a broader creative context of the song in Slovenia, the author takes a critical view of understanding the progress as the strengthening of 'national originality', which seems to have set significant boundaries to the editorial policy in the seemingly 'non-party' magazine 'Novi akordi'.

Pričujoči razmislek temelji na dveh izhodiščih. Prvo opazuje posledice nacionalnih delitev, ki so še vse v 20. stoletje bolj ali manj usodno zaznamovale dogajanje v glasbeni kulturi na Slovenskem in s predrugačenjem v osnovi prevzetih idejnih okvirov tudi v navidez »zunajstrankarski«¹ reviji *Novi akordi* pomembno zarisale okvire takrat-

¹ Avtor udarnega besedila v posebni prilogi *Ljubljanskega zvona*, za katerim je uradno stalo »založništvo«, je bil prav gotovo Gojmir Krek. Resnična želja uredništva, ki jo je izrazil naj bi bila zunajstrankarstvo, saj »naj

ni uredniški politiki. Drugo pa skuša z razgrnitvijo bistvenih kompozicijsko-tehničnih in estetskih izhodišč v enajstih samospevih Josipa Procházke, izdanih v *Novih akordih* za časa skladateljevega delovanja na Slovenskem, določiti vlogo in pomen omenjenih samospevov v širšem ustvarjalnem kontekstu samospeva na Slovenskem.

Zdi se, da je idejo nacionalnega v glasbi v začetku 20. stoletja na Slovenskem čez noč zamenjala, v zahodno-evropskem merilu veliko bolj aktualna ideja glasbenega napredka,² ki je hotela kot izključno slovensko blago enakovredno prodrati na evropsko glasbeno tržišče. V imenu slednje se je vnaprej izključevalo vse vsaj malce sumljive politične emigrante, saj je bila ideja napredka za presojo umetniških dosežkov enkrat bolj, drugič spet malo manj pomemben estetski kriterij. Anton Lajovic si je s somišljeniki takoj po koncu prve svetovne vojne močno prizadeval za popolno suverenost slovenske glasbe, ki naj bi bila le tako lahko obvarovana »strupa nemške glasbe«.³ Idejni okopi so se seveda kazali že mnogo prej. Iz glasbe na Slovenskem se je zdelo potrebno kar najhitreje ustvariti slovensko glasbo ter deloma prikrojiti glasbeno zgodovinski spomin. Nujno je bilo prekiniti z vsem minulim in se opreti zgolj na slovenske dosežke. V osnovi precej avantgardno mišljenje, se je tudi pri največjih zagovornikih »novega« kaj kmalu izrodilo v romantično razpetost med idealom in stvarnostjo. Sočasne kompozicijsko-tehnične modele je bilo nujno kar se da hitro uvoziti od drugih, v idejnem pogledu sorodnih narodov. Za slovensko glasbeno kulturo so bili tako toliko bolj pomembni stiki s številno češko glasbeno imigracijo na Slovenskem, ki je s seboj prinašala ustvarjalne dosežke glasbene kulture v čeških deželah na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

Josef,⁴ slovensko Josip Procházka je imel kot Dvořákovo učenec kompozicije vsekakor dobre predispozicije za kar se da uspešno glasbeno delovanje na Slovenskem.⁵ K ugodni poziciji je zdi se pripomoglo tudi njegovo pedagoško delovanje na šoli Glas-

bi se pod praporom Novih akordov našli vsi skladatelji katere koli umetniške struje.« KREK, GOJMIR, *Novi akordi*, Ur. AŠKERC, ANTON, *Ljubljanski zvon* 21 (1901), Narodna tiskarna, Ljubljana 1901, 576.

² Ferruccio Busoni je že leta 1907 v svojem *Konceptu nove estetike v glasbeni umetnosti* (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*) zapisal: »Naloga ustvarjalca je predvsem postavljanje zakonov in ne sledenje le tem. Kdor zgolj sledi danim zakonom preneha biti ustvarjalec.« BUSONI, FERRUCCIO, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, 40. Podobno razmišlja dobro desetletje kasneje (1919) Paul Bekker v svojem spisu o *Novi glasbi* (*Neue Musik*): »Za Novo glasbo je karaktistično, da se ne oklepa že obstoječih zakonov, temveč začenja s kritiko njihovih temeljev.« BEKKER, PAUL, *Neue Musik*, Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart in Berlin 1923, 95.

³ Po prvi svetovni vojni je Anton Lajovic storil izjemno nevaren mnenjski »korak« naprej; sodil je, da je za Slovence v glasbi nemških mojstrov smrtno nevaren strup tevtonske tujosti, zaradi česar je ne gre samo pustiti v nemar, temveč jo je treba na koncertnih odrih južno od Karavank tudi radikalno zatreti. GRDINA, IGOR, »Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije«, Ur. ČEPIN, BRANKO, *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, Društvo Huga Wolfa Slovenj Gradec, Slovenj Gradec 2001, 104. Glej tudi: KURET, PRIMOŽ, *Umetnik in družba*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1988, 115.

⁴ V Češkoslovaškem glasbenem leksikonu oseb in institucij (ČERNUŠÁK, GRACIAN, »Procházka, Josef«, Ur. GRACIAN ČERNUŠÁK in VLADIMÍR HELFERT, *Československý hudební slovník osob a institucí*, Státní hudební vydavatelství, Praga 1965, 371) je slednji naveden kot Josef Procházka. Pri uporabi imena Josip oziroma Jožef (RUDOLF, ANDREJKA, »Procházka, Jožef«, Ur. FRANCE KIDRIČ in FRANC KSAVER LUKMAN, *Slovenski biografski leksikon*, Zadrúžna gospodarska banka, Ljubljana 1933-1952, 585) gre torej za slovenski izpeljanki iz češkega imena Josef.

⁵ Po treh letih študija orgel pri Josefu Klički in klavirja pri Josefu Jiráneku (BRANBERGER, JOHANN, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, Praga 1911, 350) je v študijskem letu 1896/97 končal s poukom kompozicije pri Antoninu Dvořáku. Z Dvořákom se je Procházka sestajal ne le kot z učiteljem, temveč tudi v prijateljskem okolju glasbenega društva Kluba mladih v Pragi. Dvořák je podpiral Procházkina ustvarjalna prizadevanja in mu za časa študija kompozicije, kot član strokovnega sveta omenjenega društva, omogočil skladateljsko štipendijo Češke akademije znanos-

bene matice v Ljubljani, na kateri je med letoma 1898 in 1908 poučeval klavir in kompozicijo.⁶ Svoje pa je verjetno prispevala tudi naklonjenost uredništva Novih akordov. Tako je mogoče že v uvodni številki omenjene revije zaslediti kar dve Procházkini kompoziciji: *Nokturno* za violino in klavir ter samospev *Kaj bi te vprašal?*,⁷ na urednikovo izrecno željo pa je uredništvu že naslednji dan po objavi poslal še dve skladbi za violino in klavir.⁸

Urednik revije Gojmir Krek je Procházko ob objavi njegove prve kompozicije v *Novih akordih* pozdravil kot dobrodošlega sodelavca ter napol v šali pripomnil, da je posebno v zadnjem obdobju mogoče opaziti »čudno prikazen češko-slovenskih muzikov.«⁹ Zanimivo se zdi, da so bile med več kot 60 kompozicijami, ki so konca meseca junija 1901 prispele v uredništvo, vse Procházkine kompozicije, ki jih je poslal v objavo v prvem letniku tudi objavljene.¹⁰ Simona Moličnik zapiše: »Za raznovrstnost objavljenih skladb je Krek poskrbel z dodatnimi dopisi tistim skladateljem, ki so boljje obvladali kompozicijsko-tehnične probleme. Ker takih med domačimi ustvarjalci ni bilo veliko, je skušal pridobiti tudi druge slovanske ustvarjalce.«¹¹ Med njimi prevladu-

ti in umetnosti. ČERNUŠÁK, GRACIAN, »Procházka, Josef«, Ur. GRACIAN ČERNUŠÁK in VLADIMÍR HELFERT, *Československý hudební slovník osob a institucí*, Státní hudební vydavatelství, Praga 1965, 371-372.

⁶ Da je bila konkurenca za omenjeno mesto res velika, dokazuje zavrnitev Romea Finkeja (1868-1938), Procházkinega najresnejšega protikandidata, ki je kasneje postal eden najuglednejših klavirskih pedagogov na državnem konservatoriju v Pragi ter prvi direktor Nemške akademije za glasbo in upodabljačo umetnost v Pragi. Zdi se, da je imel Procházka pri pouku na ljubljanski maticini šoli sprva precej težav. Tako je 14. februarja 1900 od odbora Glasbene matice prejel sklep o prekinitvi delovnega razmerja: »Odbor je sklenil na seji 14. februarja 1900, da Vam odpoveduje službo s 15. avgustom 1900 s pristavkom, da bo koncem šolskega leta 1900 pripravljen eventualno ponovno z Vami skleniti pogodbo, če bodo učni uspehi ob koncu šolskega leta popolnoma zadostovali.« Glasbena zbirka NUK, Glasbena matica Ljubljana, Kronika, *Dopis odbora Glasbene matice*, Ljubljana, 14. februar 1900. Kljub nasprotovanju Mateja Hubada, ki je Procházko kritiziral z besedami »za učitelja se do sedaj ni izkazal; višji razredi potrebujejo izvrstnega pianista« (BUDKOVIČ, CVETKO, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1992, 265), je bil 22. oktobra 1903 imenovan za rednega profesorja. Odbor Glasbene matice v Ljubljani je Procházki šele kasneje priznal nesporne pianistične kvalitete z izjavo: »Prof. [Professor] g. [gospod] Josip Procházka je od 15. oktobra 1898 do 1. julija 1908 deloval kot klavirski učitelj na zavodu. Kot velik strokovnjak ogromnega znanja je posvetil vso svojo skrb glasbeni vzgoji izročene mu mladine.« Glasbena zbirka NUK, Glasbena matica Ljubljana, Kronika, *Uradno potrđilo odbora o službovanju Josipa Procházke*, Ljubljana, 13. januar 1928.

⁷ PROCHÁZKA, JOSIP, »Nokturno«, »Kaj bi te vprašal?«, Ur. KREK, GOJMIR, *Novi akordi I (1901) I*, L. Schwentner, Ljubljana 1901, 12-14, 20. Skladbama je Procházka pripisal posvetili. *Nokturno* je posvečen »prijatelju prof. [profesorju] Št. Suchému«, samospev *Kaj bi te vprašal?* pa »gospodični Vidi Verbičevi«. Procházka je edini med skladatelji, ki so objavili skladbe v uvodni številki Novih akordov, objavil več kot eno kompozicijo.

⁸ Glasbena zbirka NUK, Notni arhiv Novih akordov, *Procházka Josip*. Elegie pro housle a klavír (Elegijo za violino in klavir), op. 8 ter *Nokturno pro housle a prův.* [průvod] klavíru (Nokturno za violino in spremljavo klavirja), op. 2.

⁹ ŠPENDAL, MANICA, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, Obzorja, Maribor 1981, 65. Da je moral biti Procházka Kreku posebno blizu kaže tudi naslednji, ne nepomemben podatek. Slednji je namreč izbrane skladatelje zaprosil za njihove fotografije, ki so jih nato v *Novih akordih* enotno reproducirali v likovni obliki. Med šestimi »izbranci« (Benjaminom Ipavcem, Ristom Savinom, Franom Gerbičem, Viktorjem Parmo in Gojmirom Krekom) najdemo tako v drugem letniku revije, v vsem svojem sijaju, tudi Josipa Procházko (NA II/1902-03, 5. zv.).

¹⁰ Med njimi najdemo: *Nokturno* (I) za violino in klavir (NA I/1901-02, 1. zv.), samospev *Kaj bi te vprašal?* (NA I/1901-02, 1. zv.), *Elegijo* za violino in klavir (NA I/1901-02, 1. zv.), *Vabilo* za moški zbor (NA I/1901-02, 2. zv.), *Barcarolo* za klavir (NA I/1901-02, 4. zv.), *Nokturno* (II) za violino in klavir (NA I/1901-02, 4. zv.), *Romanco* za klavir (NA I/1901-02, 5. zv.) in samospev *Zvezde žarijo* (NA I/1901-02, 6. zv.).

¹¹ MOLIČNIK ŠIVIC, SIMONA, *Notni in pisni arhiv Novih akordov 1901-1914*, Magistrska naloga, Mentor: prof. dr. KATARINA BEDINA, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2002, 13. Glej tudi: MOLIČNIK, SIMONA, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo*, Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, Ljubljana 2006, 19-22.

jejo češki skladateljski imigranti: Anton Foerster, Emerik Beran, Karl Hoffmeister, Julij Junek in Josip Procházka.¹² K sodelovanju je torej povabil slovenske kot tudi češke in hrvaške, skratka slovanske ustvarjalce, ki so skoraj vsi z veseljem sprejeli urednikovo ponudbo in mu za objavo poslali nekaj svojih kompozicij.¹³ Krog »novoakordovcev« se je tako hitro in predvsem premišljeno širil. Kot po pravilu pa med njimi ni bilo nekaterih nemških skladateljskih imen, skladbe progermanskih političnih simpatizerjev pa so bile prej izjema kot pravilo.¹⁴ Kljub temu, da so bili *Novi akordi* vse od leta 1904 urejani z varne dunajske razdalje, so ob pisanju dopisov tako eni kot drugi praviloma »pozabili« drugi na druge.¹⁵ Kako torej razumeti »resnično željo uredništva, da naj bi se pod praporom Novih akordov našli vsi skladatelji katere koli umetniške struje?«¹⁶ Če lahko kot nadvse pomembno pozdravimo Krekovo zahtevo po kompozicijsko-tehnični neoporečnosti pa imamo lahko več težav z njegovim razumevanjem napredka v funkciji utrjevanja nacionalne samobitnosti.¹⁷ Mar niso bila prizadevanja za slovensko glasbeno avtonomnost v začetku 20. stoletja že povsem neaktualna in so na

¹² Skupno je bilo od 44 poslanih kompozicij češke skladateljske imigracije na Slovenskem, v *Novih akordih* objavljenih 41 skladb: Anton Foerster (2), Emerik Beran (2), Karl Hoffmeister (4), Julij Junek (4) in Josip Procházka (29). Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*.

¹³ Med 43 poslanimi kompozicijami hrvaških ustvarjalcev je bilo v *Novih akordih* objavljenih zgolj 19 skladb. S po največ kompozicijami med njimi izstopata Vjekoslav Rosenberg-Ružić (12) in Ivan Zajc (3). Pozivi ustvarjalcem z drugih področij kasnejše skupne države niso znani. Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*.

¹⁴ V podobno nezavidljivem položaju so bili na drugi strani slovenski skladateljski disidenti. Okoli leta 1900 je bil v Gradcu umetnik lahko obojen na propad samo zato, ker so mu vzklíkali Slovani. Josip Ipavec se je na primer bal, da bodo njegovi rojaki ob premieri Princeze Vrtoglavke v štajerskem glavnem mestu z glasnim izražanjem svojega navdušenja vznejevoljili Nemce. GRDINA, IGOR, »Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije«, Ur. ČEPIN, BRANKO, *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, Društvo Huga Wolfa Slovenj Gradec, Slovenj Gradec 2001, 108.

¹⁵ KURET, PRIMOŽ, *Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg*, Ur. LOOS, HELMUT, *Deutsche Musik im Osten*, Gudrun Schröder Verlag, Sankt Augustin 1997, 533-534.

¹⁶ KREK, GOJMIR, *Novi akordi*, Ur. AŠKERC, ANTON, *Ljubljanski zvon* 21 (1901), Narodna tiskarna, Ljubljana 1901, 576. Krek je pred prvo svetovno vojno med drugim pisal tudi o glasbi Huga Wolfa, ki da je takšna da »[...] se večini slovenskega glasbenega občinstva še sanja ne.« KREK, GOJMIR, Hugo Wolf in Slovenci, Ur. KREK, GOJMIR, *Novi akordi* 9 (1910) 3, L. Schwentner, Ljubljana 1910, 20. Lucijan Marija Škerjanc je še ostreje orisal glasbene razmere na Slovenskem na prelomu stoletja: »[...] naše kompozicije te dobe predočujejo glasbeno življenje v idiličnem in nekoliko zatohlem ter dolgočasnem vzdusju zahajajočega malomeščanstva [...] niti list se ne gane spričo burij, ki so prav tedaj pihale čez livade glasbene umetnosti po svetu.« Vendar tudi dodaja: »Romantika Gartenlaube-sloga je bil pač skrivaj gojeni in od milijonov kulturnih ljudi realizirani ideal ob začetku novega stoletja [...] zato se ni čuditi, da najdemo odsev takšnih stremljenj tudi v naši glasbi one dobe.« ŠKERJANC, LUCIJAN MARIJA, *Anton Lajovic*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1958, 20. Skladb Josipa Ipavca v katerih je slednji omenjeni »Gartenlaube stil« očitno presegel Škerjanc najverjetneje ni poznal. Vendar mu tega ne gre pretirano zameriti, saj so bile na primer v *Novih akordih* objavljene zgolj 3 Ipavčeve kompozicije. Igor Grdina denimo meni, da je prav Josip Ipavec ena najbolj tragičnih osebnosti med takratnimi slovenskimi skladatelji. GRDINA IGOR, Predgovor, Ur. GRDINA, IGOR, *Josip Ipavec in njegov čas*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana 2000, 7-9. Glej tudi: GRDINA, IGOR, Josip Ipavec zwischen Musik, Literatur und Medizin, Ur. PETER ANDRASCHKE in EDELGARD SPAUDE, *Kunst-Gespräche: musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1998, 140.

¹⁷ Kljub Krekovi jasno izraženi modernistični paroli z geslom »Naprej« in njegovi trditvi, da je »ravno takih skladb treba spraviti na dan, če se hoče res koristiti razvoju slovenske glasbene literature« (KREK, GOJMIR, *Novi akordi*, Ur. AŠKERC, ANTON, *Ljubljanski zvon* 21 (1901), Narodna tiskarna, Ljubljana 1901, 576) je od 5. Kogojevih skladb, ki so bile poslane uredništvu, Krek v *Novih akordih* objavil le mešani zbor Trenotek (NA XIII/1913-14, 4. zv.). Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*. Krek jih je zavrnil, češ da so sicer zelo nova, izvirna, vendar ne dovolj izdelana. Glede skrajno slabo čitljivega rokopisa pa zapisal: »Priporočamo [Vam] več spoštljivosti napram očem urednika-mučenika.« In dodal: »Takih nemarno pisanih rokopisov v bodoče ne preberemo več.« KREK, GOJMIR, Listnica uredništva, Ur. KREK, GOJMIR, *Novi akordi* 12 (1913) 5-6, L. Schwentner, Ljubljana 1913, 60.

primer skladatelji samospevov že ustvarili začetke lastne tradicije? Obstajali so torej pogoji, ki ponujajo »zaščiteno«, »omogočajo afirmacijo doživljajskosti« ter »dopuščajo varen vstop v osebni glasbeni svet«. ¹⁸

Novi akordi so do začetka izhajanja književne priloge leta 1910 objavili 70 samospevov, ¹⁹ 6 duetov in 7 četverspevov. Pri tem je urednik načrtno poskrbel, da objavljene skladbe: »Ne zahtevajo od pevcev preobsežnih glasov [glasovnih razponov] in visoko izobražene [kultivirane] vokalne tehnike.« ²⁰ V navadi je namreč bilo, da se je tovrsten repertoar prepeval po privatnih domovih in na manjših veselicah. Da so bile skladbe »lahkotnejšega« žanra tiste, ki so pritegnile največ pozornosti občinstva dokazujejo kompozicije Viktorja Parme, ki so bile v slovenski javnosti tako priljubljene, da si je Krek z njimi pomagal celo pri reklamiranju *Novih akordov*. ²¹

Razen v zborovski produkciji je Procházka po številu objav, v vseh drugih kompozicijskih zvrsteh povsem v vrhu ustvarjalcev *Novih akordov*. ²² 11 med 29 v *Novih akordih* objavljenimi opusi kaže, da je bila zanj vokalna miniatura vseskozi v žarišču zanimanja. Kljub temu odmevnejše recepcije Procházkini samospevi niso doživeli. Posnetki razen nekaj tistih na precej »načeti« magnetofonskih trakovih, ki jih hranijo v ljubljanskem radijskem arhivu, niso na voljo. ²³ Tudi najvidnejši razpravljalci o slovenskem samospevu Procházke večinoma ne obravnavajo. Marij Kogoj ga ne omenja v svojem sestavku *O razvoju slovenskega samospeva* (1922), ²⁴ skladatelja pa pogrešamo tudi med ustvarjalci samospevov v *Zborniku slovenskih samospevov* (1953) ²⁵ Vilka Ukmarja in v Lipovškovi razpravi *Sodobni slovenski samospev* (1957) ²⁶. Zgolj Manica Špendal mu v svoji monografiji *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva* (1981)

¹⁸ BERGAMO, MARIJA, »Življenja zmožni« zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca, Ur. PRIMOŽ KURET in JULIJAN STRAJNAR, *Glasba in poezija*, Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana 1990, 194.

¹⁹ Med njimi najdemo tudi enega za glas in orgle. Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*.

²⁰ MOLIČNIK ŠIVIC, SIMONA, *Notni in pisni arhiv Novih akordov 1901-1914*, Magistrska naloga, Mentor: prof. dr. KATARINA BEDINA, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2002, 28.

²¹ V pismu Lavoslavlu Schwentnerju zapiše: »Iz Parmovih koračnic, valčkov in polk veje tista očarljiva kantabilnost in narodno buditeljski značaj, ki zlahka najde pot do poslušalcev.« Arhiv Republike Slovenije, *Pismo Gojmira Kreka Lavoslavlu Schwentnerju*, AS 158, 3. junij 1903.

²² Na Procházkin skladateljske kvalitete kaže tudi dejstvo, da je Krek objavil vse Procházkinne kompozicije, ki mu jih je sledil poslal v objavo. Po številu klavirskih kompozicij tako za eno skladbo zaostaja le za Emilom Adamičem, ki je s 14. kompozicijami z naskokom prvi, med skladatelji komornih kompozicij pa je s tremi skladbami za violino in klavir celo na prvem mestu. Tudi po številu objavljenih samospevov je povsem v vrhu ustvarjalcev, saj zaostaja le za Gojmirom Kreckom, ki je v času izhajanja zgolj glasbenega dela *Novih akordov* objavil 17 samospevov. S precejšnjim zaostankom Procházki z 11. samospevi sledijo Emil Adamič (7), Anton Lajovic (5), Oskar Dev (3), Viktor Parma (2) in številni drugi s po enim samospevom. Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*.

²³ Podobna je usoda ponatisov Procházkinih kompozicij z izjemo samospeva *Kaj bi te vprašal?*, ki je izšel v zbirki *Zgodnji slovenski samospevi* Edicij Društva slovenskih skladateljev. PROCHÁZKA, JOSIP, *Kaj bi te vprašal?*, Ur. MIHEVC, MARKO, *Zgodnji slovenski samospevi*, št. 1777, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana 2005, 118-119.

²⁴ Med češkimi skladateljskimi imigranti na Slovenskem (Nedvědom, Foersterjem, Hoffmeistrom in Míchlom), ki jih v članku omenja Kogoj, ne najdemo Procházke. KOGOJ MARIJ, *Dom in svet*, Ur. MERHAR, ALOJZIJ, 35 (1922), 282-285.

²⁵ UKMAR, VILKO, Slovenski samospev od pričetka do moderne dobe, Ur. UKMAR, VILKO, *Zbornik slovenskih samospevov od pričetka do moderne dobe I*, Edicija Društva skladateljev Slovenije, Ljubljana 1953, 3-9.

²⁶ LIPOVŠEK, MARIJAN, *Sodobni slovenski samospev*, Ur. MARIJAN LIPOVŠEK in MATIJA BRAVNIČAR, *Slovenska glasbena revija* 4 (1957), Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1957, 10-12.

nameni nekaj omemb.²⁷ Kljub temu se zdi, da Procházkini samospevi doslej še niso bili ustrezno ovrednoteni. Omenjeni samospevi so z izjemo kasnejših na češka besedila,²⁸ ki jih je zdi se napisal kmalu po začetku njegovega poučevanja klavirja na srednji šoli državnega konservatorija v Pragi, edini v skladateljevem opusu.²⁹ Gre torej Procházkino konstantno snovanje samospevov na Slovenskem razumeti predvsem v luči Krekovich prizadevanj po »novejši« generaciji slovenskega samospeva ali morda bolj v želji po zadostitvi trenutnih recepcijskih potreb poslušalstva?

Zdi se, da se Procházka pri komponiranju samospevov ni podrejal trenutnemu okusu poslušalstva, saj o javnih izvedbah njegovih samospevov skorajda ni podatkov.³⁰ Vsekakor pa ob naraščajoči produkciji slovenskega samospeva ne gre prezreti literarnega vpliva na Procházkino komponiranje samospevov. Razvoj slovenskega samospeva je bil v začetku 20. stoletja kar najtesneje povezan z razcvetom slovenskega pesništva. Slovenska pesniška moderna, ki je pripadala isti generaciji kot Procházka (naj omenimo samo v sedemdesetih letih rojene Ketteja, Murna in Župančiča) je navdihnila mnoge ustvarjalce samospevov. Tudi v literarnem oziru je bila torej idejna orientacija *Novih akordov* več kot jasna. Tako s stališča narodno zavedne usmeritve k slovenščini skoraj ni bilo mogoče, da bi skladatelji izbirali med pesniškimi besedili v drugih jezikih.³¹

Med enajstimi skladateljevimi samospevi objavljenimi v *Novih akordih* najdemo zgolj samospeve za višji glas (sopran oziroma tenor), ki v nobeni izmed skladb ni nedvoumno določen. Čeprav kratko ustvarjalno obdobje skladatelju ni dopustilo večjih kompozicijsko-tehničnih nihanj, je mogoče v posameznih kompozicijah izpostaviti določene karakteristične odmike. Tako se že v prvem samospevu z naslovom *Kaj bi te vprašal?*³² iz leta 1901 pojavijo nekatere nekonvencionalne rešitve, ki izstopajo iz sicer

²⁷ ŠPENDAL, MANICA, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, Obzorja, Maribor 1981, 62, 65, 141.

²⁸ Procházkini samospevi objavljeni v *Novih akordih* nosijo zgodnje številke opusov, tako je mogoče sklepati, da so samospevi op. 13 (Čtyři dvojzpěvy), op. 22 (Občan republiky, Pochod Československých vojáků, Brigádám, Žijem jen jednou, Ta čistá země, Vlaj, naše vlajko!, Nový pokolský pochod) idr. (op. 61 in 74), med katerimi so bili nekateri izdani pri založniški hiši Urbánek v Pragi, nastali v kasnejšem obdobju. ČERNUŠÁK, GRACIAN, »Procházka, Josef«, Ur. GRACIAN ČERNUŠÁK in VLADIMÍR HELFERT, *Československý hudební slovník osob a institucí*, Státní hudební vydavatelství, Praga 1965, 372.

²⁹ Nedosledno, ponekod dvojno številčenje opusov, otežuje izdelavo natančnejšega seznama Procházkinih kompozicij. V skladateljskem opusu, ki obsega nekaj čez 100 enot prevladujejo klavirske kompozicije s poetičnimi miniaturnimi, stiliziranimi plesi in etudami. Tem sledijo komorne in vokalne kompozicije, orkestralne skladbe, napisal pa je tudi manjše število vokalno-instrumentalnih kompozicij. Ibidem, 372. Glej tudi: »Pozůstalnost Josefa Procházky« v mapi »Procházka, Josef« arhiva Glasbene zbirke NUK.

³⁰ Če so bile izvedbe Procházkinih klavirskih kompozicij na produkcijah Glasbene matice pogoste, so bili nje govni samospevi redkeje izvajani. V koncertnih listih zasledimo zgolj izvedbe samospevov *Zvezde žarijo, Tak si lepa...* in *Poslednja noč*. Vladimír Foerster v kritiki koncerta Glasbene Matice meni, da omenjene samospeve »preveva vseskozi neka miloba slovensko čuteče duše in da jim ta miloba daje prikupljivo kantileno pri glasbeno strogo dovršenem konceptu.« FOERSTER, VLADIMÍR, Glasba, Ur. ZBAŠNIK, FRAN, *Ljubljanski zvon* 23 (1903), Narodna tiskarna, Ljubljana 1901, 572.

³¹ Tako je na primer Gojmir Krek nemško besedilo sprva dvojezičnega (slovensko-nemškega) samospeva *Pastirica* (Das Hirtenmädchen) Emila Hochreiterja, ki mu je bil poslan za objavo v *Novih akordih*, prečrtal in kot urednik dovolil objavo zgolj slovenskega besedila (NA XIII/1914, 1.-2. zv.). Glej samospev *Pastirica* v notnem arhivu *Novih akordov* Glasbene zbirke NUK pod inventarno številko 187/1955.

³² Samospev *Kaj bi te vprašal?* (NA I/1901-02, 1. zv.) na besedilo Antona Aškercerja je skladatelj napisal 10. aprila 1901. Samospev je posvečen »gospodični Vidi Verbičevi«. Glej samospev *Kaj bi te vprašal?* v notnem arhivu *Novih akordov* Glasbene zbirke NUK pod inventarno številko 362/1955.

tradicionalnejših kompozicijsko-tehničnih okvirov. Skladatelj na primer v taktih 5 do 9 kljub sicer prevladujoči harmonski vpetosti v podstat osnovne tonalitete G-dura, karakteristični pedalni ton ob doseganju viška zamenja s kromatično linijo v basu. (Primer 1)

5

Kje si do-bi-la te o-či? Ta-kšno i-ma-jo
da te res lju-bim iz sr-ca! Sr-ce mi mo-je

8

sla-dko moč, gle-dal bi va-nje dan in noč!
go-vo-ri, da mi brez te-be ži-ve-ti ni,

mf *fz*

Primer 1: *Kaj bi te vprašal?* (1901), takti 5-11.

Motivčne in harmonske reminiscence sicer nakazujejo tridelno pesemsko obliko, ki pa jo skladatelj z neprestanim nizanjem dvotaktij ob uglasbitvah posameznih verzov uspešno zabriše. Prevladujoča poetska komponenta, ki skladatelju narekuje preoblikovanje tradicionalnih formalnih okvirov je znova opazna v drugem samospěvu z naslovom *Zvezde žarijo*³³ iz leta 1902. V omenjenem samospěvu je skladatelj konvencionalne lirične podobe Aškerčeve balade *Kaj bi te vprašal?* zamenjal z Župančičevo ljubezensko liriko iz zbirke *Čaša opojnosti* (1899), ki je skladatelju po svoji idejni in tematski naravnosti posebno ustrezala. V njegovih samospěvih je tako mogoče zaslediti kar štiri Župančičeve, tri Aškerčeve, dve Medvedovi in po eno Jenkovo ter Stefanovo³⁴ besedilno predlogo.

Procházka se je torej pri izbiri besedil za uglasbitve odločal večinoma za pesniške stvaritve visoke umetniške vrednosti. Nadvse presentljivo se zdi skladateljevo dobro poznavanje slovenskega jezika. Kljub »problematicnosti« českega naglaševanja na prvem zlogu,³⁵ ki se pogosto razlikuje od naglasnih postavitev v slovenskem jeziku, se v

³³ Samospěv *Zvezde žarijo* (NA I/1901-02, 6. zv.) z oznako op. 7, št. 3 je posvečen »gospodični Miri Devovi«.

³⁴ Manj znano je, da se je znameniti fizik Jožef (Josip) Stefan (Štefan) v dijaškem in študentskem obdobju s precejšno vneto loteval tudi pesniških poizkusov. V letih 1850-58 je pisal domoljubne, narodnobuditeljske, prigodne, razpoloženjske, ljubezenske in razmišljujoče pesmi. SANDI SITAR in JANEZ STRNAD, »Stefan, Jožef«, Ur. VOGLAR, DUŠAN, *Enciklopedija Slovenije*, 12. zvezek, Ljubljana 1998, 299.

Procházkinih uglasbitvah vselej kaže dosledno upoštevanje zgradbe verza in besednega akcenta. Da je znal skladatelj prisluhniti vsebinskemu značaju posameznega teksta ter ga oblikovati v vseh njegovih odtentkih je lepo razvidno iz leta 1903 napisanega samospjeva *Bolne rože*³⁶. Župančičev ciklus *Bolne rože* je vzbudil pozornost kar petnajstih skladateljev iz kroga *Novih akordov*. Slednji z metaforiko cvetja in pomladi ter prevladujočo žalostjo poje o oboževani izvoljenki in bolečini zaradi njene prevare, pa o njegovem odpuščanju in ponovnem hrepenenju.³⁷ Zdi se, da je tej vrsti ljubezensko-izpovedne lirike samospev s svojo subtilnostjo najbolj ustrezal. Procházka je pesnikov izraz glasbeno okrepil s pretehtanim izborom kompozicijskih sredstev. Prevladujejo dominantne harmonije, mestoma alterirani akordi, značilno je približevanje dura in mola (modulacije v subdominantno in dominantno paralelo A-dura) ter kljub še vedno izraziti tonikalni podstati vse večji odmiki od tradicionalnih kadenčnih odnosov. Harmonija ni intenzivna v poznoromantičnem smislu, prej bi ji pripisali barvitost in mehko nekaterih impresionističnih postopov, četudi je mestoma plod premišljene rabe v službi ekspresije. Tudi v tem samospjevu se zdi harmonija tisti glasbeni element, ki se odziva na izrazne odtentke pesemskega razpoloženja in usmerja glasbeni tok. Tako tudi dinamika, agogika in formalna oblika izredno tankočutno sledijo skupnemu razpoloženju. V odnosu glas – klavir postaja slednji vedno samostojnejši, saj ni več le v funkciji harmonske podpore pevski liniji v raznih oblikah akordske figuracije, temveč je prav tako nosilec glasbene vsebine. Z namenom, da vsebinsko nadaljuje določeno razpoloženje, prinaša motivično gradivo. (Primer 2)

The image displays a musical score for the song 'Bolne rože' (1903), specifically measures 19 through 26. The score is written in G major and 3/8 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. Measure 19 shows the vocal line with lyrics 'pro - kle le so...' and a piano accompaniment with a forte (f) dynamic. Measure 22 shows the piano accompaniment with a piano (pp) dynamic.

Primer 2: *Bolne rože* (1903), takti 19-26.

³⁵ SMACZNY, JAN, Dvořák's Cypresses: A Song Cycle and its Metamorphoses, Ur. KLAUS DÖGE in PETER JOST, *Dvořák-Studien*, B. Schott's Söhne, Mainz 1994, 55-60.

³⁶ Glej samospev *Bolne rože* (NA II/1902-03, 5. zv.).

³⁷ MAHNIČ, JOŽA, Kaj v Župančičevi liriki je pritegovalo skladatelje?, Ur. PRIMOŽ KURET in JULIJAN STRAJNAR, *Glasba in poezija*, Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana 1990, 70.

Tudi v samospěvu *Tak' si lepa...*³⁸ na besedilo Simona Jenka, ki je bil prvič objavljen že v Gerbičevi *Glasbeni zori* leta 1899, klavirski part s svojo domiselno gradnjo razkriva skladateljevo hotenje po enakovrednosti vokala in instrumentalna. Kot da bi hotel gospodični Jarmili Gerbič, ki ji je leta 1903 v *Novih akordih* posvetil omenjeni samospěv, prikazati vse svoje nesporne pianistične kvalitete. Tako Vladimir Foerster ob izidu samospěva v *Ljubljanskem zvonu* zapiše: »Posebno samospěv Tak' si lepa iz katerega odseva sladko razvneta melodija nudi posebno mnogo za pianiste.«³⁹

Predvsem leta 1903 napisana samospěva *Poslednja noč*⁴⁰ na besedilo Antona Aškerc-a in *O ljubica...*⁴¹ na besedilo Otona Župančiča izkazujeta skladateljevo tendenco po simbiozi tradicionalnejših z novejšimi kompozicijsko-tehničnimi postopki. Omenjena samospěva tako s pojavom polifonih elementov, harmonskimi alteracijami in predvsem prepletom pesemske in variacijske oblike sledita t.i. dunajskemu modelu, kot ga je mogoče zaslediti v zgodnjih samospěvih Johanna Brahmsa konec 60. in v začetku 70. let.⁴² V osnovi periodično gradnjo skladatelj skladno s pomenskimi otenki besedila varirano preoblikuje in se tako oddalji od formalne zaokroženosti. (Primer 3)

The image shows a musical score for the song "Poslednja noč" (1903). It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'p' (piano). The lyrics under the first system are "Se en po-ljub, de - kle, mi daj!". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics under the second system are "O - sta - ni zbo - - - gom ve - - - ko-maj!". There are various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings throughout the score.

Primer 3: *Poslednja noč* (1903), takti 1-5.

³⁸ Glej samospěv *Tak' si lepa...* (NA III/1903-04, 1. zv.).

³⁹ FOERSTER, VLADIMIR, Glasba, Ur. ZBAŠNIK, FRAN, *Ljubljanski zvon* 23 (1903), Narodna tiskarna, Ljubljana 1901, 572. V *Ljubljanskem Zvonu* so v rubriki Glasba redno izhajale ocene posameznih števil revije *Novi Akordi*, večinoma izpod peresa Vladimirja Foersterja. Skupni imenovalec kritičkih odzivov na Procházka dela je vsekakor pozitiven.

⁴⁰ Glej samospěv *Poslednja noč* (NA II/1902-03, 5. zv.).

⁴¹ Glej samospěv *O ljubica...* (NA II/1902-03, 6. zv.).

⁴² JOST, PETER, Brahms und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts, Ur. JOST, PETER, *Brahms als Liedkomponist*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, 36-37.

Z uporabo tradicionalnejših kompozicijsko-tehničnih sredstev pa se je skladatelj približati tudi bolj diletantskim pesniškim poizkusom kot leta 1904 ob uglasbitvi samospeva *Pesem*⁴³ na besedilo Jožefa Stefana. Periodično in relativno simetrično grajena melodika je v omenjenem samospevu logično povezana z besedilom. Tudi ritmika je v glavnem enostavna in se tesno sklada z besedilno metriko. Odločnejši odmik od klasicistično romantične vokalne miniature »Mendelssohnovega tipa«, k novoromantičnemu ozvočenju pesnikove besede je mogoče zaznati v samospevu *Japonski motiv*⁴⁴ iz leta 1904 na Župančičevo besedilo. Skladatelj razpoloženja pesmi nikoli ne zavže in ne preglasi. Razen nekaterih izjem ni pretiravanj ne v sentimentalnost, ne v dramatičnost. Zdi se, da je bila ljubezenska lirika skladatelju v kasnejših samospevih zgolj začetni impulz, ki je spodbudil osnovno glasbeno vzdušje. Glasbena interpretacija namreč zajema mnogo širše izpovedno območje, besedilo pa postane le osnova za razvite glasbene ideje. Čeprav je melodika primarni parameter glasbenega domisleka, njen izraz v samospevih *Sneg pada*⁴⁵ iz leta 1904 na besedilo Antona Aškercera in *Hrepenenje*⁴⁶ iz leta 1906 na besedilo Antona Medveda obarva spretno vodena poznoromantična harmonija. Z nenavadno bogato harmonsko gradacijo – pri pestri uporabi harmonskih zvez, značilnih za svobodni harmonski stavek poznoromantičnega obdobja – je Procházka v omenjenih samospevih poglobil smisel Medvedovega in Aškercovega besedila v pravo dramsko izpoved. Tonalnost je močno razširil z uporabo kromatike, funkcionalne odnose pa zamenjal z zaporedjem alteriranih akordov ter kromatičnih in enharmonskih modulacij. Vsekakor je Procházka s samospevom *Hrepenenje* iz leta 1906 naredil najbolj odločen korak v smeri glasbeno novega, zato se zdi leto dni kasneje toliko bolj presenetljiv povratek h tradicionalnejšim kompozicijsko-tehničnim okvirom v njegovem zadnjem samospevu *Večer*⁴⁷.

Prav zadnji obrat v tradicionalnejše kompozicijske vode prikaže ustvarjalca, ki je na prelomu stoletja mrzlico za glasbeno novim prebolel tako, da se je distanciral od sočasnih dosežkov glasbene moderne in se bolj ali manj dosledno opredelil za tradicionalnejše okvire, ki so mu ustvarjalno povsem zadoščali. Lahko se ja namreč naslonil na trdna Dvořákova kompozicijsko-tehnična izhodišča.⁴⁸ Tako ni čutil potrebe po ponovnem estetskem vrednotenju tradicionalnih okvirov, prav tako pa ga ni zanimala takrat tako aktualna destrukcija prevzetih formalnih in drugih kategorij. V njemu je bila namreč trdno zakoreninjena tradicija, ki je zanj pomenila edino pomembnejše vodilo pri komponiranju. V slednji je videl garancijo zgodovinske kontinuitete in predvsem zadostno možnost izbire v mreži kompozicijsko-tehničnih postopkov. Josip Procházka torej sodi med tiste skladatelje na prehodu iz 19. v 20. stoletje, ki so razširili tonalni jezik, vendar ga niso nikoli zavrgli v korist modernističnih konstrukcij. Znotraj tonal-

⁴³ Samospev *Pesem* (NA III/1903-04, 6. zv.) je skladatelj napisal 7. oktobra 1903. Glej samospev *Pesem* v notnem arhivu *Novih akordov* Glasbene zbirke NUK pod inventarno številko 364/1955.

⁴⁴ Samospev *Japonski motiv* (NA IV/1904-05, 1. zv.) je skladatelj napisal 12. maja 1904. Glej samospev *Japonski motiv* v notnem arhivu *Novih akordov* Glasbene zbirke NUK pod inventarno številko 361/1955.

⁴⁵ Samospev *Sneg pada* (NA IV/1904-05, 2. zv.) je skladatelj napisal 12. julija 1904. Glej samospev *Sneg pada* v notnem arhivu *Novih akordov* Glasbene zbirke NUK pod inventarno številko 368/1955.

⁴⁶ Glej samospev *Hrepenenje* (NA V/1905-06, 6. zv.).

⁴⁷ Glej samospev *Večer* (NA VI/1906-07, 1. zv.).

⁴⁸ PROCHÁZKA, JOSEF, Něco o Dru Dvořákoví jako učitelí, Ur. BLAŽEK, VLASTIMIL, *Sborník na paměť 125 let hudby v Praze*, Vyšehrad, Praha 1936, 434-435.

nosti je nadvse iznajdljiv, pri čemer je svoja skladateljska sredstva pogosto uporabil za ponazoritev besedila in stopnjevanje izraznosti. Pri tem se najpogosteje poslužuje tistega besednjaka, ki pogloblja diatonično in kadenčno harmonijo in znotraj izbranih meja vodi k naprednejši glasbeni govorici.

Vidik Procházkinе stilne aktualnosti in primerljivosti s težnjami in dosežki časa v glasbi na Slovenskem osvetlijo presežne oznake, da naj bi prav Procházka dvignil slovensko komorno glasbo na doslej neznano višino.⁴⁹ Vendar je treba priznati, da je bila aktualnost v začetku 20. stoletja na Slovenskem tudi med »najnaprednejšimi« krogi *Novih akordov* bolj idejna kot ustvarjalna kategorija. Tako lahko lažje razumemo Krekovo izjavo: »Jaz bom delal kakor do sedaj po svojih skromnih močeh za napredek naše muzike, dasi zahteva ta posel na vse strani dosti samozatajevanja.«⁵⁰ Čeprav se zdi, da je prav »zgostitev evlucijskih procesov« v samospěvu na Slovenskem pripeljala slovensko glasbo v kontekst sočasnih glasbenih dogajanj po Evropi, je bilo tudi v tej zvrsti na prelomu stoletja še vedno mogoče čutiti »želeni priokus slovenskosti.«⁵¹ Tako so morali skladatelji samospěvov za svoj obstoj bolj ali manj jasno postavljene estetske kriterije podrežati kolektivni zavesti in v skladu s »kulturno-politično« realnostjo prispevati k utrjevanju nacionalne samobitnosti.⁵² Za večino slovenske javnosti so bile namreč tudi v začetku 20. stoletja še vedno najprivlačnejše čitalniške oblike prepevanja na veselicah, pevska društva in posamezni ljubiteljski pevci pa najbolj aktiven delež tedanje slovenske reprodukcije.

Procházka vsekakor ni bil indiferenten do znamenj časa. Kakor večina »masarykovcev« na Slovenskem, je bil prepričan v napredek ne samo v življenjski pragmatiki, temveč tudi v umetnosti.⁵³ Slednja se z emancipacijo od preteklega nacionalizma potemtakem ne samo spreminja, temveč tudi izboljšuje. Vsekakor se je dobro živěl v slovenske glasbene okoliščine. Že od vsega začetka je sodil med najbolj aktivne sodelavce revije *Novi akordi* in uresničeval Krekovo misel, da je treba slovensko glasbo dograjevati s poklicnimi glasbeniki. Nenazadnje je v *Novih akordih* med češko skladateljsko imigracijo na Slovenskem z naskokom objavil največ kompozicij. Kakor

⁴⁹ RUDOLF, ANDREJKA, »Procházka, Jožef«, Ur. FRANCE KIDRIČ in FRANC KSAVER LUKMAN, *Slovenski biografski leksikon*, Zadrudna gospodarska banka, Ljubljana 1933-1952, 586.

⁵⁰ Nadalje zapiše: »Samo ako se založniku zagotovi dovoljno število stalnih naročnikov, mu je mogoče pokriti izgubo na eni strani z morebitnim pribitkom na drugi strani. Samo pod istim pogojem pa je tudi založniku mogoče izdajati muzikalije, ki stoje glede umetniške vrednosti nad nivojem onih skladb, na katere se ozira večina našega občinstva.« Glasbena zbirka NUK, Pisni arhiv *Novih akordov*, *Koncept dopisa Benjaminu Ipvacu*, št. 107, Ljubljana, 10. december 1907.

⁵¹ V samospěvih Antona Lajovica, Josipa Pavčiča in Janka Ravnika iz prvega desetletja 20. stoletja so se evlucijski poteki zgostili. Gre za tipično produktivno skrajšano sintezo preteklega, odprto v prihodnjost. Takšna obdobja seveda ne trajajo dolgo, rojevajo pa trajne vrednote, kar slovenska produkcija samospěva zgovorno potrjuje. BERGAMO, MARIJA, »Življenja zmožni« zgodnji samospěvi Lucijana Marije Škerjanca, Ur. PRIMOŽ KURET in JULIJAN STRAJNAR, *Glasba in poezija*, Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana 1990, 195.

⁵² Dinamika razvoja oziroma sproščeni ali zavrtosti razvojnih procesov je največkrat odvisna od posegov »družbene strukture«. Tako je »evlucijska zavrtost« lahko posledica »preobremenjenosti z zunajestetsko, na primer nacionalno funkcijo«, ob kateri se ne more razviti »lastna razvojna dinamika«. Ibidem, 194. Za obstoj se je zdelo potrebno predvsem ostati razumljiv širšim množicam. Kulturno-politična realnost je tako prisilila marsikaterega zagriženega opozicionalca h kompromisnemu sprejetju domačijske glasbene kulture. KARBUSICKY, VLADIMIR, *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie*, Musikverlage Hans Gerig, Köln 1973, 24-25. Glej tudi: ADORNO, THEODOR W., *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, 14-16.

⁵³ URBANČIČ, BORIS, *Slovensko-češki kulturni stiki*, Razmah vsestranskih kulturnih stikov, Ur. MUŠIČ, JANEZ, Založba Mladika, Ljubljana 1993, 19-40.

večina izmed njih pa svojih ustvarjalnih kvalitiet ni mogel v celoti uveljaviti, saj se je moral prilagoditi tu obstoječim razmeram, ki so bile razvojno manj ugodne kot na Češkem.

Bibliografija

Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka NUK, Glasbena matica Ljubljana, Kronika, *Dopis odbora Glasbene matice*, Ljubljana, 14. februar 1900.

Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka NUK, Glasbena matica Ljubljana, Kronika, *Uradno potrđilo odbora Glasbene matice o službovanju Josipa Procházke*, Ljubljana, 13. januar 1928.

Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, Glasbena zbirka NUK, *Notni in pisni arhiv Novih akordov 1901-1914*.

ADORNO, THEODOR W., *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.

ANDREJKA, RUDOLF, »Procházka, Jožef«, Ur. FRANCE KIDRIČ in FRANC KSAVER LUKMAN, *Slovenski biografski leksikon*, Zadrudna gospodarska banka, Ljubljana 1933-1952.

BEKKER, PAUL, *Neue Musik*, Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart in Berlin 1923.

BERGAMO, MARIJA, »Življenja zmožni« zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca, Ur. PRIMOŽ KURET in JULIJAN STRAJNAR, *Glasba in poezija*, Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana 1990, 193-201.

BRANBERGER, JOHANN, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, Praga 1911.

BUDKOVIČ, CVETKO, *Razvoj glasbenega solstva na Slovenskem I*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1992.

BUSONI, FERRUCCIO, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

ČERNUŠÁK, GRACIAN, »Procházka, Josef«, Ur. GRACIAN ČERNUŠÁK in VLADIMÍR HELFERT, *Československý hudební slovník osob a institucí*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

GRDINA, IGOR, »Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije«, Ur. ČEPIN, BRANKO, Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki, Društvo Huga Wolfa Slovenj Gradec, Slovenj Gradec 2001, 101-108.

GRDINA, IGOR, Josip Ipavec zwischen Musik, Literatur und Medizin, Ur. PETER ANDRASCHKE in EDELGARD SPAUDE, *Kunst-Gespräche: musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, Rombach, Freiburg im Breisgau 1998, 125-152.

GRDINA IGOR, Predgovor, Ur. GRDINA, IGOR, *Josip Ipavec in njegov čas*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana 2000, 7-10.

JOST, PETER, Brahms und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts, Ur. JOST, PETER, *Brahms als Liedkomponist*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, 9-37.

KARBUSICKY, VLADIMIR, *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie*, Musikverlage Hans Gerig, Köln 1973.

KREK, GOJMIR, Hugo Wolf in Slovenci, Ur. KREK, GOJMIR, *Novi akordi 11 (1910)* 3, L. Schwentner, Ljubljana 1910, 18-20.

KREK, GOJMIR, Listnica uredništva, Ur. KREK, GOJMIR, *Novi akordi 12 (1913) 5-6*, L. Schwentner, Ljubljana 1913, 60.

KURET, PRIMOŽ, Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg, Ur. LOOS, HELMUT, *Deutsche Musik im Osten*, Gudrun Schröder Verlag, Sankt Augustin 1997, 533-541.

KURET, PRIMOŽ, *Umetnik in družba*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1988.

MAHNIČ, JOŽA, Kaj v Župančičevi liriki je pritegovalo skladatelje?, Ur. PRIMOŽ KURET in JULIJAN STRAJNAR, *Glasba in poezija*, Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana 1990, 70-75.

MOLIČNIK, SIMONA, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo*, Slovenska matica in Slovensko muzikološko društvo, Ljubljana 2006.

MOLIČNIK ŠIVIC, SIMONA, *Notni in pisni arhiv Novih akordov 1901-1914*, Magistrska naloga, Mentor: prof. dr. KATARINA BEDINA, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2002.

PROCHÁZKA, JOSEF, Něco o Dru Dvořákovi jako učiteli, Ur. BLAŽEK, VLASTIMIL, *Sborník na pamět 125 let hudby v Praze*, Vyšehrad, Praha 1936, 434-435.

PROCHÁZKA, JOSIP, Kaj bi te vprašal?, Ur. MIHEVC, MARKO, *Zgodnji slovenski samospevi*, št. 1777, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana 2005, 118-119.

SANDI SITAR in JANEZ STRNAD, »Stefan, Jožef«, Ur. VOGLAR, DUŠAN, *Enciklopedija Slovenije*, 12. zvezek, Ljubljana 1998.

SMACZNY, JAN, Dvořák's Cypresses: A Song Cycle and its Metamorphoses, Ur. KLAUS DÖGE in PETER JOST, *Dvořák-Studien*, B. Schott's Söhne, Mainz 1994, 47-64.

ŠKERJANC, LUCIJAN MARIJA, *Anton Lajovic*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1958.

ŠPENDAL, MANICA, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, Obzorja, Maribor 1981.

SUMMARY

Josip Procházka is, after Karl Hoffmeister, one of the most important musical teachers of the Czech musical immigration from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century in Slovenia. His compositional work does not seem to be so well-known as his pedagogical work. As Dvořák's student of composition at the Prague State Conservatorium, he began to teach at the school of 'Glasbena matica' in Ljubljana on the recommendation of its directorate in 1898. At the aforementioned institute, he taught piano and composition for more than a decade, and was finally appointed teacher at the secondary school of the State Conservatorium in Prague. With a series of piano compositions and songs, published between 1899 and 1908 in the magazines 'Glasbena zora' and 'Novi akordi', he raised the Slovenian chamber music to a level not known before.

Through a comparative analysis, the author of this paper tries to determine the essential compositional-technical, as well as esthetical directions in eleven Josip Procházka's songs written during the time of his musical-pedagogical work in Slovenia and, by taking into account the findings, to evaluate critically the assertion that the Slovenian chamber music had not reached a high level until that time. Wishing to determine the role and significance of the aforementioned songs in a broader creative context of the song in Slovenia, the author takes a critical view of understanding the progress as the strengthening of 'national originality', which seems to have set significant boundaries to the editorial policy in the seemingly 'non-party' magazine 'Novi akordi'. Thus, it seems that the consequences of national divisions marked the events in the musical culture in Slovenia more or less fatally throughout the 20th century.

Katarina Bogunović Hočevar

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

A Fragment to the Genre of the Piano Piece*: Its 'Real' Beginning in the Slovene Musical Literature?

Fragment k zvrsti klavirske miniature: njen 'pravi' začetek v slovenski glasbeni literaturi?

Ključne besede: slovenska glasba, klavirska miniatura, Janko Ravnik

Keywords: Slovene music, piano piece, Janko Ravnik

IZVLEČEK

ABSTRACT

Klavirski opus Janka Ravnika je kljub maloštevilnosti na svojevrsten način zaznamoval zgodovino slovenske klavirske glasbe. Zlasti z zgodnjimi klavirskimi deli je Ravnik odprl nove dimenzije slovenski klavirski tvornosti. Na vprašanje ali lahko o njegovih klavirskih delih govorimo kot o začetku klavirske miniature na Slovenskem skuša prispevek odgovoriti na dveh ravneh: na kompozicijsko-tehnični in recepcijski.

In spite of its small quantity, in its own way the piano opus of Janko Ravnik marked the history of Slovene piano music. Particularly with his early piano works, Ravnik opened up new dimensions in Slovene pianistic creativity. Addressing question as to whether we can speak of his piano compositions as the beginning of the piano piece in Slovenia, the present article seeks an answer on two levels: the compositional-technical and reception.

The title encapsulates the central issue of the present article, which was prompted by a consideration of the piano opus of Janko Ravnik and attempts to answer the question of whether was can speak of Ravnik's piano works as the real beginning of the piano miniature in the Slovene musical literature. In question are eleven¹ piano works, a strikingly small number, which came about individually in a period spanning six

* Translation of the German word *Klavierstück*.

¹ The manuscript of eight piano works (*Čuteči duši*, *Preludij* previously *Dolcissimo*, *Moment*, *Večerna pesem* and *Nokturno* from 1913; *List v album*, *Valse melancholique*, *Grand valse caractéristique* and *Nokturno* from 1951) are stored in the Music Collection of the National and University Library in Ljubljana. The location of the manuscript of *Groteskna koračnica* (which, like *Nokturno*, was published by the Slovene Musical Journal/*Slovenska glasbena revija*), *Vzpon* (first published by the Slovene Composers Society) and the symphonic fable for piano, *Jugoslavija*, is today unknown.

decades of the 20th century: the first in 1911 and the last in 1971. Isolated works of this kind, of which there are altogether enough to fill one or two piano albums, are piano pieces. On the basis of the compositional-technical characteristics of the works and with the aid of their historical reception, as well as with reference to the state of piano music production in Slovenia up to 1914, the present article will attempt to come closer to an answer to the question posed in the title.

Points of Departure

In treating Ravnik's piano works it is necessary to immediately point out the lack of clarity surrounding their actual number. In addition to information about the existing piano works, the Slovene Biographical Lexicon also makes reference to *Koncertna etuda* (Concert Etude),² a piano work mentioned only in the quoted source; a source which itself dates from 1920. Where this composition is to be found, and whether it actually exists at all, is today not entirely clear.³ In the archive of the Slovene Biographical Lexicon, more precisely in the Ravnik file from which the information for the present article was drawn, there are no statements about this work whatsoever. Taking into account the surviving manuscripts, their printed versions and the presence of Ravnik's compositions in Slovene piano reproductions,⁴ we can speak of an opus of eleven⁵ piano works. On first view, the small number of these works raises doubts about the legacy, or rather about the possible existence of other piano works. However, if we consider the fact that the lists of Ravnik's works were most likely prepared in consultation with the composer any doubts about the accuracy of the list are unjustified. In order to better understand the composer's creative circumstances it is important to become familiar with his biographical details, which do not in fact place Ravnik's composition work in a central place. By education, Ravnik was a pianist and not a composer,⁶ and his creative energy was primarily channelled towards pianism, and later towards dedicated pedagogical work at the Ljubljana Academy of Music. No less than by music, he was attracted by nature, the mountains, photography and film. Before accusing him of a lack of zeal or dedication⁷ in the field of composing, one is compelled to take into account his non-musical biography and all of the outside circumstances that, so it seems, strongly influenced Ravnik's work interests. The question as to whether these interests influenced Ravnik's creative credo and the aesthetic form

² Cf: Ajlec, Rafael. 'Ravnik, Janko.' in: Gspan, Alfonz (ed.). *Slovenski biografski leksikon*, Third Edition, 1960-1971: 43-44.

³ The work is given a title only, without a year of composition.

⁴ Recordings of ten of the piano works (excluding the symphonic fable *Jugoslavija*) are stored in the music archive of RTV Slovenia. All ten were recorded by Zdenka Novak, while interpretations exist of some of the works by the composer himself, as well as by Milivoj Šurbek, Aci Bertonec and Ingrid Silič.

⁵ Apart from the symphonic poem *Jugoslavija*, all of the piano works were published by the Editions of the Slovene Composers Society.

⁶ In his article '*Janko Ravnik devetdesetletnik*' (Janko Ravnik: Ninety-Year-Old), Danilo Pokorn writes "Here it is surprising that he never actually studied composition. Vitezlav Novak himself was prepared to accept Ravnik in his class after hearing him play his own piano composition *Večerna pesem* at the entrance exam but the young student unfortunately could not bear the material burden of studying both the piano and composition at the Prague Conservatory." Cf: Delo, 7.5.1981: 9.

⁷ Dedication in the sense of a more abundant musical opus, and not in the criteria of quality.

of his musical production – the possible ‘lack of interest’ in following or adopting the then new compositional tendencies – would undoubtedly be a valid topic for in-depth research on another occasion.

In researching Ravnik’s piano opus I was forced to make a periodisation of his piano compositions into two periods:⁸ in the first period are the works composed between 1911 and 1921, while the second period embraces those composed after 1940 (until 1971, when the last work was written). In the latter, only three piano compositions were completed in the space of three decades of the 20th century.

Certain questions arise from the suggested periodisation: to what degree do the works of a certain period display common characteristics? What is the relationship between the characteristics of the works of the first and second periods? What is the composer’s aesthetic outlook, as partly indicated in the few sources of historical reception? What marks Ravnik’s piano poetics, his compositional style, and does a piano movement in itself bear witness to shifts in creative thinking? The question also arises as to how the piano opus was imbedded in the concurrent piano music production, or rather to what degree, if at all, the historical tendencies of piano music production were manifested in Ravnik’s pianistic art.

In seeking an answer to the question posed in the title of the present article, the following section will be limited to the compositions of the first period.

Characteristics of the Musical Language

From the first period of pianistic creativity arise eight piano works: the first four were composed in 1911 and 1912, and were first published in *Novi Akordi*.⁹ In 1916, Ravnik wrote the *Grande valse caractéristique* in Judenburg, four years later the symphonic fable *Jugoslavija*, and in 1912 *List v album* (A Page to the Album) and *Valse mélancholique*. With the exception of the symphonic fable *Jugoslavija*,¹⁰ which in terms of both artistry and compositional construction does not count amongst the characteristic group of Ravnik’s piano works, we can place all of the compositions in the genre of the piano piece.

The common compositional-technical characteristics of the compositions of the first period could be summarised in the following points: (1) Ravnik employed a clear form, mainly a tripartite song form with repetition, as had been established from Schubert’s impromptu to Brahms’s later intermezzi. A binding formal framework was not avoided, as it served as a direct link with the past. (2) The traditional formal scheme is realised on the basis of tonal functional harmony, from which the composer skilfully deviates but never withdraws. (3) The use of symmetrical syntax is again manifest as a binding compositional principle, in which two-bar units prevail (rarer is the use of sentence syntax), and without which any kind of musical thought seems

⁸ Researching the reception of Ravnik’s piano works led to the ascertainment that also Lipovšek used a similar periodisation for Ravnik’s piano works: Cf. Lipovšek, Marjan. ‘Kompozicioni stav Janka Ravnika’ (The Compositional Style of Janko Ravnik). *Zvuk* 117-118 (1971): 360-370.

⁹ The Slovenian music magazine *Novi Akordi* (‘New Chords’) was published between 1901 and 1914.

¹⁰ *Jugoslavija* is occasional music in the character of a piano prelude, a kind of multi-part fantasy to the tune of “Bože spasi, bože hrani, našeg kralja i naš rod”, which also appears at the end of the music with the vocal entry. The work was published by Sokolski Savez SHS in 1920.

unrealisable – the two-bar nature of the melodic motives, which derive directly from the 19th century tradition, generally do not manifest more complex themes. (4) The presence of the idiomatic through the prism of virtuosity is, within the first group of works, reduced to the occasional use of recognisable clichés, mainly ascending and/or falling scale or chromatic passages which usually come about as a consequence of a musico-dramatic climax. The exception in this regard is *Valse caractéristique*, which is by far the most virtuosic composition of the first group of works. (5) The realisation of the harmonic texture undoubtedly represents the segment of the musical scheme in which Ravnik was the most far-reaching on the level of his own compositional creativity. He himself said, “A feature of my works is the harmonic basis, or rather the seeking of expression in the vertical music and the complete harmonic relations”.¹¹

In spite of the fact that Ravnik emphasised the vertical element of the musical flow, and for him this represented the most important part of his creative thinking in the final result, from an analytical point of view we have to conclude that in the works of the first period the composer achieved an expansion of the harmonic-tonal space in three ways: firstly, and most frequently, he relied on the use of strongly enriched, fertile harmony in the form of chords that, despite their functional ambiguity, tend towards a tonally-based dynamic. This kind of dynamic of the harmonic flow is often led by a motivic intensification (repetition or sequences). The second way of expanding the harmonic tonal space comes about as a result of concealed linear thinking (voice leading); Ravnik juxtaposes motivic working with the occasional use of a latent ostinato. The third method, noticeable only in the composition *Valse caractéristique*, appears in the form of a kind of incursion of the unexpected in the known; this kind of incursion, usually without a defined melody, is led by chromatic progressions, which in the latent poly-phonisation of the texture produce tonally very ambiguous and undefined harmonic functions - chords that come about as a consequence of the voice leading.

These three methods are reinforced by the frequent use of the interval of a second, which appears in the construction of motivic formations, in the movement of chordal sequences, as well as being part of the harmonic voicings. It would be exaggerating to speak of this interval as the constructive cell of the compositions, but its use certainly strongly determines the loosening of the functionally defined harmonic texture. The salient presence of chromatically altered tones, which do not tend towards any kind of resolution but rather function as equal counterparts to the other tonal material, also marks the sonic image of Ravnik’s piano works.

The harmonic texture, whether as the interaction of melodic and latent harmonic horizontals or as a vertical ‘colour’ enrichment of concealed tonal chords, is the distinct feature that marks the fact of Ravnik’s poetics of the piano works of the first period.

Comparative Analysis

It is more than obvious that in these compositions Ravnik follows in Chopin’s footsteps. Works like *Moment*, *Prelude*, *List v album*, as well as both of the waltzes are striking examples of evoking historical models. Five of the seven compositions of the first

¹¹ Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije 1979: 254.

period hint at direct dialogue with the past, which enables the recognition of known models in Ravnik's 'new' harmonic dramaturgy.

Can we speak of compositional shifts of the piano poetic within the first period, that is, within one decade? We approach an answer on determining the presence of traces of Chopin and their possible transformation in the works of the first period. A comparative analysis of two of Ravnik's works with two of Chopin's Preludes, Op. 28, will attempt to demonstrate to what degree Chopin's compositional conceptual traits manifest themselves in Ravnik's pianistic creativity, and to what degree the composer transforms their semantics. The choice of the two Ravnik works is not arbitrary but rather derives from a chronological supposition: the comparative analysis will thus include the *Prelude* from 1912 (one of the first works of the period in question) and *List v album* from 1921 (one of the last works from the first creative period).

Ravnik's *Prelude* from 1912 is a 16-bar composition based on seven repetitions of the initial two bars. In the scheme of the characteristic two bar plan we recognise the melodic chordal relationship in which we follow the repeating descending quaver figures and in the chord the hexachords descending in seconds in quadruple motion (*Example 1*).

Example 1.

The melodic flow is imbedded in the chordal movement. The nature of the internal dynamic of the two-bar melody, with its falling direction, does not indicate a dynamic charge, but rather contains in its motive a dissolving function. If the musical action liberated all of the chromatically altered tones (the composition is in C major) the two-bar motive would gain a five-note chord or hexachord descending, which would create the relative minor (a five-note A minor chord). At its conclusion it would almost be difficult to speak of a cadence in the dominant-tonic sense, if anything it is a case of motivic retardation. In the continuation, the melodic motion of the two-bar motive retains the characteristic interval flow, and thus an unchanged apparent configuration. The structure of the accompanying chords in the following three repetitions is, if we disregard the chromatic alterations, initially the same, while the sixth and seventh repetitions (also the climax of the piece), in spite of the full chordal span, gain a harmonically purer configuration. The harmonic variability thus relies on the exchange of chromatically altered tones and creates an image of sonic shades of the expository material.

Chopin's Prelude No. 20 in C minor, Op. 28, is based on a musical idea repeated three times, built on the corresponding relationship of two two-bar motives (*Example 2*).



Example 2.

Their correspondence propagates both on the melodic and harmonic levels and thus creates the dynamic charge of the musical narrative. We also recognise the correspondence in the relation of the first and the subsequent (varied repeated) musical ideas, with which the dimension of the musical dynamic is expanded. Chopin increases the internal charge of the sentence with a sliding chromatic descent, which finally fulfils the demand of the internal dynamic and its relation tension-resolution. There is some use of harmonic variability but it is subordinate to the internal dynamic of the musical flow, and thus does not overshadow the meaning of the nature of the melodic idea.

A comparative analysis shows that Ravnik's formal framework is based on Chopin's Prelude but a difference arises in the meaning and narrative of the form-giving units: Chopin's two-bar motive is propagated on the internal dynamic of the melodic-harmonic charge, whereas in Ravnik's two-bar motive that function is liberated. The repetition of the narrative in Chopin creates the dramaturgical dimension of the extended arch; in Ravnik, each repetition of the two-bar motive contains a sonic nuance of the initial idea, liberated both in the micro and macro scheme of the musical dynamic charge. If in Chopin we can speak of a sonic event which grows towards a climax and settles in its resolution, then in Ravnik it is appropriate to conceive of an event whose narrative is not goal-oriented as in Chopin but rather relies on a sonic nuance of the musical moment. Chopin's formal model serves Ravnik as a binding formal framework with which he emphasises the direct dialogue with the past (most likely due to a desire or demand for comprehensibility) and although he uses similar musical syntax (melodic-chordal structure, second progressions in the left hand) in doing so the goal-oriented musical event is redeemed, becoming a musical state. In Ravnik, the tendency of the sonic event which embraces the beginning, climax, resolution and conclusion denies the tendency of the sonic state based on colour shades of repeating elements. The comparative analysis shows that in the *Prelude* of 1912 Ravnik evokes a historical model but transforms its semantics. With this understanding it is also possible to explain Kogoj's idea that "Ravnik is, however, far from imitating anyone or anything",¹² which identifies in Ravnik's poetics the otherness of the recognisable.

Ravnik's work from 1921, *List v album*, also hints at certain of Chopin's compositional characteristics evident in his Prelude No. 4 in E minor, Op. 28. Chopin's Prelude is a 25-bar composition in two sections, of which the second is a varied repeat of the first. The musical dramaturgy of the Prelude is centred around gradually descending harmonies and slow intervallic shifts in the melody (also descending) which are fused

¹² Kogoj, Marij. 'O nekaterih glasbenih izdajah' ('About Some Musical Publications'). *Dom in svet* 35 (1922): 240.

with the harmonic flow, demonstrating right to the reprise the unbroken narrative of the musical idea (*Example 3*).

Example 3.

The harmonic rhythm is established in one long arch, guided by a continuous, descending chromatic movement which concludes only when it arrives at the dominant. The dynamic of the musical flow is realised by this harmonic motion, which, with its gradual, sliding descent, creates the dramatic charge of the musical material, and whose resolution Chopin prolongs right up to the cadence. It would be theoretically possible to attempt to functionally determine the harmony, and yet its sense subordinates the conceptual plan of the musical dramaturgical realisation.

In his *List v album*, Ravnik realises a two-part form as in Chopin's Prelude No. 4, except that he adds a few additional bars which could be functionally defined as a coda. That which directly forces a comparison with the Chopin Prelude in question is the descending movement in seconds and the unbroken narrative of the melodic idea (*Example 4*) in the continuation (bars 3-8).

Example 4.

The chromatic descending motion appears in the first two bars, but is only hinted at, as within the form-giving cell it returns to the initial height. Such 'back and forth' motion is also present in the melody of the first two bars, behind which is hidden a dis-

figured gesture of tension and resolution, the latter manifesting itself only at the conclusion of the first section. The continuation of the first two bars is its direct repetition, which develops into a six-bar sentence. The characteristic chromatic movement in the lower voice withdraws the tonal definition of the already functionally nebulous harmonies. In its establishment and sequencing (the inner voices and the bass motion) we could recognise the latent presence of the initial motion in seconds. The melody of the first two bars, with its not so narrow ambit, becomes in the six-bar phrase the bearer of the musical event and, just as in Chopin, demonstrates the unbroken narrative of the idea.

If in Chopin the central driving force of the musical dramaturgy is the harmonic flow, without which the melody that is an outgrowth of this flow loses its meaning, in Ravnik this is realised in a somewhat different way: it seems that the melodic flow of the highest voice is the bearer of the musical event, and this is supported by the harmonic motion. The latter is realised, or rather oscillates, between two moments: the dynamic and the static. The dynamic relates to the nebulous functionality, which attempts to inject dynamism into the musical flow, whereas the static moment is linked to the chromatic alterations and to some of the functionally unresolved harmonies, which seek to become the coloured backdrop of the melodic idea.

Just as in the first instance, Ravnik again evokes a historical model in the second example, although here the harmonic dramaturgy of the first two bars does not congeal into a sonically nuanced version of the known, as was evident in the *Prelude* from 1912, but rather contains a hidden tendency towards a tonal-functional drama. The composition *List v album* also realises an oscillation between static and dynamic moments, which in their very nature are closer to the traditional model rather than distanced from it.

Comparison of the two Ravnik compositions shows that the type of compositional thinking within the first creative period, spanning a decade, did not change. A loosening of the tonal-functional relationships allowed Ravnik to transform the narrative of the musical thought, and with this the oscillation between the dynamic and static scheme of the musical phrase, although the boundaries of this kind of thinking are never breached.

An Observation on the State of Piano Music Production in Slovenia Until 1914

The musicological research¹³ undertaken thus far already provides sufficiently clear evidence of the state of Slovene instrumental music of the past, especially of the period at the beginning of the 20th century, and thus it is not necessary to emphasise that at the turn of the century it is difficult to speak of 'the emancipation of the instru-

¹³ Cf. Rijavec, Andrej. Ibid. Bedina, Katarina. 'Sonata: fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir' (The Sonata: the Phenomenon of Form in Music and Slovene Creativity for the Piano). Ljubljana: Slovenska matica 1989. Lipovšek, Marjan. 'Slovenska klavirska glasba' (Slovene Piano Music). *Muzikološki zbornik* 2 (1966). Bevc, Cvetka. 'Katakližma avantgarde med socrealističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe' (The Cataclysm of the Avant-Garde between Socialist Normativeness and the National Being of Slovene Music). *Muzikološki zbornik* 24 (1988).

mental identity of structure'.¹⁴ If this came about (in terms of piano music) with the activity of *Novi akordi*, we then ask ourselves which of the piano poetics in the piano reproduction of the time stands out as the most salient. Amongst the most numerous piano works published in *Novi akordi* are most certainly the compositions of Gojmir Krek, which apparently satisfy the criteria of 'non-traditional music that is compositionally-technically flawless',¹⁵ something the editor himself strove for. Even on a superficial examination of Krek's piano works it soon becomes clear that we are dealing with clear, simple constructions, which, however one views them, never stray from occasionally still classical, but largely romantic musical thinking. The tonal presence is binding both in the melodic and harmonic segments; melody moves within a narrow band of expressive possibilities; the composer does not renounce contrast, which remains more an indicated than experienced emotion. In contrast to the lyrical there are witty and scintillating musical ideas, often also full of character, which sometimes seem more suitable to the composer's strictly conceptual stance.¹⁶ Like Ravnik, Krek evokes historical models, but his way of working with them remains on the level of borrowing from the known. Thus it becomes clear that in comparison to Ravnik's works of the same time, Krek's piano compositions primarily satisfy the criteria of the pragmatic and the didactic rather than the level of realising pure aesthetic function, which Ravnik's piano poetics certainly approach, or rather express.

Ravnik's Piano Works and their Reception by the Slovene Professional Audience

To what extent the results of the comparative analysis approach the state of the historical reception of Ravnik's piano creativity of the first period, and through whose conception we can view its reception at all – through the prism of Krek's modernist vision or through the critical magnifying glass of the historical musical avant-garde, which was manifest in Slovenia first with Kogoj's works and then a decade later with Slavko Osterc as the central figure – will be addressed in the second section of the article.

Krek's reception of Ravnik's piano works could be characterised as 'surpassing expectations'. This eminent figure of Slovene music's *Novi akordi* accompanied all four of Ravnik's existing compositions published in the review with envious commentaries, sometimes enhanced by brief analyses. A selection of short quotations, such as "the material shows that the composer digs deep",¹⁷ "today everyone tells us that Ravnik's Moment is one of the most felicitous, deepest and most perfect results of our piano literature to date",¹⁸ "we are thus only fulfilling our obligation by giving, as much as we are able, this vast, promising talent a special and great opportunity to appear in our pages",¹⁹ indicate a new, professional approach to the piano work, specif-

¹⁴ Benc, Cvetka. Ibid.

¹⁵ Cf: Cvetko, Dragotin. 'Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe' (The Role of Gojmir Krek in the Development of New Slovene Music). Ljubljana SAZU, 1977.

¹⁶ In: Lah, Špela. 'Kompozicijski stavek klavirskih skladb Gojmira Kreka' (The Compositional Phrase in the Piano Music of Gojmir Krek), diploma thesis, Musicology Department, University of Ljubljana, 2002.

¹⁷ Krek, Gojmir. 'Naše skladbe' (Our Compositions). *Novi akordi* 3-4, 12 (1913): 36.

¹⁸ Krek, Gojmir. 'Naše skladbe.' *Novi akordi* 1-2, 11 (1912): 12.

¹⁹ Krek, Gojmir. 'Naše skladbe.' *Novi akordi* 3, 11 (1912): 3.

ically to the position Ravnik's piano works assumed in *Novi akordi*. Marjan Kozina is of the same opinion, writing that "few amongst us devote themselves to the study of music, and no one has borne such fine fruit at such a young age as Ravnik".²⁰ To these assertions was later added the more potent and better argued contribution of Marjan Lipovšek, who, from today's perspective, wrote the most relevant texts dealing with Ravnik's musical opus. Although Kogoj did not write about Ravnik's piano works, he did touch upon his songs, in which he recognised "an unalterable will to expression".²¹ He concluded that although Ravnik was far from imitating anyone or anything he still "has not purified his personal expression".²² Kogoj did, however, acknowledge Ravnik's "individual moments", in which "the effect was more powerful than average",²³ but he failed to engage with the aesthetic effect of Ravnik's works. Could Kogoj's thoughts about Ravnik's songs collection *Segudille* be transferred to the piano music of the first period? Could we also here speak of "an unalterable will to expression", to which, reading between the lines, Kogoj actually attributes a somewhat negative connotation? (It is known that in a series of statements Kogoj espoused the necessity to "once and for all bring an end to impressionism and romanticism".²⁴) From the point of view of the Slovene musical avant-garde the significance of Ravnik's piano works (of the first period) was more of a marginal nature. From the point of view of the 'modernists', however, these works represent the foundation of Slovene piano music reproduction. These two views are, in spite of their apparently contradictory positions, actually two sides of the same coin, depending on our perspective. Furthermore, they are both legitimate, as is demonstrated by the convictions of the later Slovene professional audience, who were divided into two camps in terms of the reception, understanding and valuation of Ravnik's (piano) works. The first, represented by Marjan Lipovšek – author of an article about Slovene piano music²⁵ and most loyal commentator and advocator of Ravnik's art – treated the piano opus as a closed musical system, distinct from any kind of potential comparison with the compositional streams of the time. The hermetic nature of his analyses relies on exposing the significance of Ravnik's early piano creativity²⁶ and on observation of certain compositional features in the chronological cross section.²⁷ Lipovšek points out specific aspects of Ravnik's piano poetics but he does not place them in a broader compositional context. The second group, who by its very nature locates the thought in the imaginary line of compositional development, and for whom historical contextualisation is an imperative, recognises in Ravnik's early works "a considered and highly professional musical product" that is "of an artistic and his-

²⁰ Kozina, Marjan. 'Koncerti.' *Novi akordi* 1-2, 12 (1913): 11.

²¹ Kogoj, Marij. 'O nekaterih glasbenih izdajah' (About Some Musical Publications). *Dom in svet* 35 (1922): 240.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Cf.: Cvetko, Dragotin. *Anton Lajovic*. Ljubljana: Partizanska knjiga 1987.

²⁵ Cf: Lipovšek, Marjan. '*Slovenska klavirska glasba*' (Slovene Piano Music). *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 65-76.

²⁶ "Only then did the first truly important works appear on the Slovene music scene; works that today are vital and current, and for that time were extraordinarily new and courageous. They were the compositions of Janko Ravnik." In: Lipovšek, Marjan. Ibid.: 70.

²⁷ Cf.: Lipovšek, Marjan: '*Ob 60-letnici Janka Ravnika*' (On the Sixtieth Birthday of Janko Ravnik). *Slovenska glasbena revija* 1 (1951/52): 12-15. The same: '*Sedamdesetogodišnjica Janka Ravnika*' (The Seventieth Birthday of Janko Ravnik). *Zvuk* 49/50 (1961): 524-526. The same: '*Kompozicioni stav Janka Ravnika*' (The Compositional Style of Janko Ravnik). *Zvuk* 117/118 (1971): 360-370.

torical, as well as developmental value [...] as they represent the first Slovene compositions worthy of the concert stage. Their broad-ranging pianistic approach immediately expunges the earlier, all too salon-drawing room approach".²⁸ However, in the continuation Ravnik's piano music²⁹ is identified in the case of the two waltzes as "backward looking".³⁰

Conclusion

Through Lipovšek's prism we could then speak of Ravnik as a progressive modernist³¹ whose poetics consistently preserve his expression, which in turn is realised in its most perfected form. Most likely any thought of some kind of crystallised poetic of the piano works of the first period would be more than eloquent. Rijavec's locating of works in a historical context and his aesthetic of concealed romanticism displace the modernism so sought after in the Slovene musical space. Both receptions of his work in fact bear witness to a romantic aesthetic, which, in the light of the more progressive poetics, they attempt to characterise as modernism. Does the externally acting progressiveness dissolve into an internally acting regression? Can we even speak of a dissolution, or perhaps first of a realised artistic conviction? The composer's own words may bring us closer to an answer: "In both my creative and interpretative work I was driven and strengthened by a special force. In the end, I have sought beauty in music. I have sought a new harmonic path, new timbral expression, architectonic roundedness, mood painting; I have sought human emotion".³²

Undoubtedly the aesthetic of beauty is, in fact, the category that regulates Ravnik's piano music (of the first period). And this is the very factor that prompts the composer's lack of interest in breaking the link with the past. As a student of the Prague Conservatory, there is no doubt that Ravnik was familiar with the tendencies of European music at the turn of the century, but only those tendencies that were in line with his artistic perspective were allowed to infiltrate his poetic. A commitment to the tonal system, albeit with sometimes extremely loose functional relations, showed itself to be the only possibility of musical thought. Thus the composer entered Slovene piano music production with a well-formed attitude to his own artistic desire, which was undisturbed by the progressive or, for him, alternative compositional tendencies of the time.

If we wanted to see a catching up of the historical moment in Ravnik's first piano works, we would, in spite of their loosened tonal-functional phrases, categorically remove their right to self-defence and consign them to the drawer of the eternal backwardness in the history of Slovene music. Although through the lens of today's criti-

²⁸ Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela* (Slovene Musical Works). Ljubljana: Državna založba Slovenije 1979, 254.

²⁹ Considered up to the last piano works of the first creative period.

³⁰ Cf.: Rijavec, Andrej. '*K vprašanju slovenskosti Slovenske instrumentalne glasbe*' (The Question of the Sloveneness of Slovene Instrumental Music). *Muzikološki zbornik* 15 (1979): 8. Bevc, Cvetka. '*Katakliizma avantgarde med socrealističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe*' (The Cataclysm of the Avant-Garde between Socialist Normativeness and the National Being of Slovene Music). *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 72.

³¹ Lipovšek, Marjan. '*Kompozicioni stav Janka Ravnika*' (The Compositional Style of Janko Ravnik). *Zvuk* 117/118 (1971): 360.

³² Ravnik, Janko. '*Ustvarjalne dileme*' (Creative Dilemmas). *Naši razgledi* 3 (1968): 74.

cism, derived from an unavoidable contextualisation, such an action may seem legitimate, we would thus adopt a rather unjust position to Ravnik's piano opus. It is certain that with these works Ravnik, for the first time in the history of Slovene music, withdraws from the artistic concept of 'understandable engagement'³³ and national idiomaticalness in favour of the realisation of pure aesthetic function. And how should we understand his view on the past? As a revival of the mentality of bygone bourgeois times, which "had never been realised in Slovenia"³⁴ – an internal imperative for exposing the historical memory in the area of the Slovene piano piece – or as aesthetically the only acceptable possibility? Most likely it is a combination of both.

POVZETEK

V naslovu zajeta problematika prispevka, ki jo odpira razmislek o klavirskem opusu Janka Ravnika, skuša odgovoriti na vprašanje, ali lahko o Ravnikovih klavirskih delih govorimo kot o pravem začetku klavirske miniature v slovenski glasbeni literaturi. Gre za enajst klavirskih skladb, izstopajoče majhno število del, ki so nastajala posamično v šestih desetletjih 20. stol. (prva skladba 1911, zadnja 1971). Tovrstni osamenci, ki bi lahko po številu skupaj sestavljali eno ali pa dve klavirski zbirki, so po značaju klavirske miniature. Pričujoči prispevek se tako na ravni kompozicijsko-tehničnih lastnosti del – z opombo k stanju klavirske produkcije na Slovenskem do leta 1914, kot na ravni zgodovine recepcije, skuša približati odgovoru na v naslovu zastavljeno vprašanje. Analiza obeh ravni se omeji na dela prvega ustvarjalnega obdobja, osem skladb nastalih v času med 1911 in 1921.

Prvi del prispevka označi skupne kompozicijsko-tehnične lastnosti skladb in poda ugotovitev, da je v uresničitvi harmonskega stavka Ravnik segel najdlje. Čeprav je skladatelj izpostavil vertikalno prvino glasbenega poteka in mu je ta v končnem rezultatu predstavljala najpomembnejši del njegovega ustvarjalnega mišljenja, pa z analitičnim pregledom klavir-

skih del prvega obdobja moremo ugotoviti, da širjenje harmonsko-tonalnega prostora dosega skladatelj na več načinov.

Pri pregledu Ravnikovih klavirskih miniaturnost postane očitno, da se skladatelj sprehaja po Chopinovi sledi: pet od sedem skladb prvega obdobja namiguje na neposreden dialog s preteklostjo, ki omogoča prepoznavanje znanih vzorcev v Ravnikovi 'novi' harmonski dramaturgiji. Primerjalna analiza dveh Ravnikovih del z dvema Chopinovima preludijema op. 28 skuša pokazati, v koliki meri se Chopinove kompozicijske idejne poteze manifestirajo v Ravnikovi klavirski ustvarjalnosti in v koliki meri Ravnik predruža njihovo semantičnost. Drugi del prispevka skuša odgovoriti na vprašanje, v kolikšni meri se rezultati primerjalne analize približujejo stanju zgodovine recepcije Ravnikove klavirske tvornosti. Iz analize recepcije slovenske strokovne javnosti je mogoče izluščiti dva načina sprejemanja: prvi obravnava Ravnikov klavirski opus kot zaprt glasbeni sistem izločen iz vsakega konteksta morebitne primerjave s sočasnimi kompozicijskimi tokovi, drugi pa svojo misel vpenja v imaginarno premico kompozicijskega razvoja in mu je zgodovinska kontekstualizacija nujno vodilo. Obe recepciji pravzaprav pričata o romantični estetiki, ki v Ravnikovi klavirski poetiki uresničuje raven udejanjanja čiste estetske funkcije.

³³ Adorno, Theodor Wiesendgrund. Uvod v sociologijo glasbe (Introduction to the Sociology of Music). Ljubljana: Državna založba Slovenije 1986: 216.

³⁴ Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela* (Slovene Musical Works). Ljubljana: Državna založba Slovenije 1979, 254.

Tatjana Marković

University of Arts, Faculty of Music, Department of Musicology, Belgrade
Univerza za umetnosti, Fakulteta za glasbo, Oddelek za muzikologijo, Beograd

Serbian Romantic Lied as Intersection of the Austro- Hungarian and Serbian (con)texts

Srbski romantični samospjev kot presek avstro-ogrskih
in srbskih (kon)tekstov

Ključne besede: samospjev, Srbija, 19. stoletje,
Josif Marinković

Keywords: Lied, Serbia, 19th century, Josif
Marinković

IZVLEČEK

Avtorica se v članku posveča opazovanju znamenovanosti samospevne ustvarjalnosti srbskega skladatelja Josifa Marinkovića z vplivi dunajske kulture druge pol. 19. st., znotraj katere se je izobraževal, in značilnimi elementi srbske glasbene kulture, znotraj katere je ustvarjal.

ABSTRACT

The authoress focuses on detecting Viennese cultural influences of the second half of the 19th century upon the composing of Josif Marinković's solo song, the culture in which he educated himself, and on revealing elements characteristic of Serbian culture within which he composed.

Nineteenth-century Serbian history was very tempestuous because of numerous liberating uprisings and wars against Ottoman, Austrian and Austro-Hungarian invaders. After the three great migrations of the Serbian people retreating before the Ottoman conquerors from Kosovo and Southern Serbia northwards since 1690, the centers of Serbian culture had been formed in the cities under the Austrian rule, and later on in free royal cities on the territory of Vojvodina (Novi Sad, Sombor, Subotica). Consequently, Serbs were divided between two empires, Austrian and Ottoman, and Serbian culture thus developed in the two very different contexts. By his life itself as well as by his work, Josif Marinković shows presence of two lines of Serbian music Romanticism.

Bridges between Serbia and Habsburg monarchy were established in the first place by Serbian merchants, who were traveling and trading between Vienna, Innsbruck, Paris, Pest, Novi Sad, Belgrade. Students from Serbian rich families attended the Vienna University and became the first professional state administrators, teachers, professors.

Among themselves, they circulated European periodicals, decorated the interior design of European houses in a way similar to what they have observed in European centers, followed European fashion and brought music instruments as a sign of urban culture and education as well as practiced music performances of salon piano compositions, which they brought from the mentioned cities.

Those were the geopolitical conditions for Serbian bourgeois culture, as the future representative of the romantic program, to establish either in the Habsburg Monarchy, or due to impulses coming from there. The first Serbian intellectuals gained their education in Vienna, then in Pressburg, Pest, and Prague. In these cities the ideology of Serbian Romanticism was formed, and the Serbian cultural identity was profiled. Even reformed Serbian language, being the most important signifier of the national identity, was formed precisely in that circle. Also, the first representatives of Romanticism in literature, fine arts, and music were Serbian students who received their education in Vienna, such as Laza Kostić (leading Romantic poet and drama writer, who wrote his early works in German), Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić, Milan Milovuk, Kornelije Stanković. A very important role in creating the profile of Serbian culture, as well as the political life and social order, belonged to Serbian students from different European cities.

The basic form of musical life used to be dominated by performances in homes. The practice of gathering in homes, which included all sorts of political debates, talks about society and art, as well as music performances, was present during the whole 19th century. The signs of this part of life of the middle class were, for instance, collections of piano pieces, as a kind of light music, written often by the daughters of the wealthy citizens. Marinković's family was one of Serbian families living in Habsburg Monarchy, firstly in Kikinda, then in Novi Bečej, and his biography includes data typical for bourgeois families at that time. Namely, from his childhood, he played several instruments - tambura, guitar, accordion, and piano. He attended German primary school in Petrovaradin, and continued to deal with piano playing since his teacher was a cantor.

Social discourse of the Habsburg world meant in the first place Biedermeier urban life and culture, with music as one of the most important signifier of the status. Serbian citizens also shared this social and cultural concept, spreading it as a network via their influence more and more prominently in Serbia. In that way, bourgeois culture developed and was gradually accepted in Serbia, starting from certain city institutions, such as literal and choral societies, where they were able to meet each other. Thus, contemporary houses, paintings, clothes, social gatherings with music, start to be adopted in Belgrade, Kragujevac, and other Serbian cities.

Obviously, the unification of cultural and artistic societies contributed a lot to the process of establishing a unique Serbian cultural space, or, of defining national identity during Romanticism with stressed elements of Enlightenment. Two main interdependent strategies in the process of networking in political, social, and cultural discourses were unification (establishing cultural societies), and public manifestation and revealing through artistic societies and newly-established media - music journals. Both strategies demanded determined circumstances, what means that before they became strategies at all, there were independent lines connecting the Habsburg monarchy and Serbia, mainly through Serbs from Vojvodina and Hungary.

Marinković attended famous Učiteljska škola (Teachers' College) in Sombor (1870–1973), collaborating with his professor of music, Dragutin Blažek. During his school years, he led a school choir and composed his first pieces as well. After that, between 1873 and 1881 he spent in Prague three years studying with Zdeněk Skuherský at Prague (1873/4, 1876/7, 1880/81) with interruptions, since his father did not allow him to dedicate himself entirely to music. Later he attended Eduard Hanslick's lectures on music aesthetics at the Vienna University (1886–1887).

Exactly since his studies, Marinković started to compose songs and was dedicated to that during next five decades (1880–1931), and 26 of them are known. One number of songs as well as choral compositions were revised in his last period of work, mainly in coordinates of music Romanticism. All songs are inspired by lyric poetry, mainly love or poems describing nature, landscapes, with a very few exceptions of patriotic songs (*Rastanak, Grm*).

If we map Serbian music Romanticism according to the three main discourses (discourse of folklore, patriotism, lyric sentimentalism), we can conclude Marinković contributed immensely to the second and third ones: his patriotic choral songs are among the most significant in Serbian 19th-century music as well as his lyric songs and choirs. Moreover, Marinković introduced Lied in Serbian music during the last decades of the 19th century, following some means of Schubert's Lieder. While he embodied his fervent patriotic ideas in some of the most significant choirs of that kind in Serbian music (*Na Veliki petak, Hej, trubaču*), in Lieder he expressed his lyrical, introspective, and sensitive nature. His highly refined choice of poetry might be understood as an anthology of Serbian romantic poetry, including poems by leading romantic poets such as Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić – namely, his own romantic poetics is expressed exactly in inspiration by lyric poems about nature and love songs by Branko Radičević (*Gde si dušo*), Mita Dimitrijević (*Iz grad u grad*), Ljubinko Petrović (*Uspavanka*), Dragutin Ilić (*Šano, dušo, Šano; Stojanke*), Jovan Grčić (*Oh, kako sunce sija*), Jovan Jovanović Zmaj (*Ala je lep ovaj svet; Oj, meseče; Pod prozorom; Kaži mi, kaži; Rastanak*), Đura Jakšić (*Potok žubori*), Gerasim Bakalović (*Čežnja*), Vojislav Ilić (*Grm, Molitva*).

It is worth saying that some of these poets make a circle of Serbian poets from Habsburg circle, since exactly publishing poems by Radičević, Jovanović, and Jakšić in reformed Serbian language in Vienna in 1847 meant official beginning of Romanticism in Serbian literature. Marinković was praised by, both his contemporaries and later music writers, not only for his distinguished choice of poems, but also for his very careful attitude to its musical settings. For that reason, Marinković's lyricism, expressed in his Lieder and some choirs, caused the opinion that he is only one, unique, the first and the last real Serbian romanticist, creator of "original" inspiration.¹ The lyricism connected with Schubert's expression in the same genre. In that way, music of both romantic composers resonates with ideology determined by Friedrich Schelling, whose theory of the link between lyricism and music² show the fact that the theory of

¹ Dr. M. M. "Koncert posvećen delima Josifa Marinkovića." *Politika* 30. I 1938. - Đurić-Klajn, Stana. "O stogodišnjici Josifa Marinkovića." *Knjižebne novine* 27. X 1951.

² Cf.: Schelling, F. W. *The Philosophy of Art*. Transl. by D. W. Scott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

lyricism for the first time was included in a complex philosophy system.³ Thus nature was understood as a “revelation” and for that reason many romanticists, such as Hölderlin, Novalis, Byron, Shelley, Schubert, Weber “sang and thought about the nature, were filled by nature, and felt themselves mystic and pantheistic”.⁴ In a similar way, the late eighteenth century music “gave landscape literally a new dimension and allowed the revolutionary conceptions of Nature”, so that the songs of Beethoven and Schubert “inherited the new sense of time and found the most striking musical expression for it”.⁵

Feeling of nature was equaled with personal feelings of joy, delightfulness, melancholy, sorrow. Musical topics of lyric expressions, as it was stated regarding both Marinković's and Schubert's Lieder are homophonic, with stressed melodic aspect, chromaticism, rich harmony,⁶ as well as certain marks of tempo, dynamics, agogics. Thus Jurij Hohlov mentioned *Langsam* und *Leise* as a sign of lyricization of music.⁷ Considering Marinković's songs, it has been confirmed, for instance: *Adagio espressivo* (*Oj, meseče*), *Adagio ma non troppo* (*Uspavanka*), *Lento ma non troppo* (*Kaži mi, kaži*), *Andante* (*Oh, kako sunce sija; Stojanke, Iz grad u grad, Grm*), *Andante espressivo* (*Ala je lep ovaj svet*), *Andante religioso* (*Molitva*), *Andantino* (*Potok žubori, Pod prozorom*), *Moderato* (*Gde si dušo*), *Allegretto tranquillo* (*Čežnja*).

Songs are mainly strophic as Schubert's, but also, in some cases, through-composed (*durchkomponiert*), following the narrative of the poem.⁸ More characteristic is microstructure, one of the main signifiers and, in the same time, signified, of lyric character, since it is based on longer melodic lines, sentences, like *Molitva*, for instance. Melodic aspect is stressed by the homophony that enables developing separate, individual melodic line of balanced rhythmic unities, without syncopated rhythms or accented beats of even time. One of recognizable signs of Schubert's lyricism is chromaticism, as Hohlov stated.⁹ Chromatic lines are present in both leading melodic voice and in piano accompaniment of Schubert's songs. The same feature is present in the songs by Marinković: for instance, it is obvious in the song *Ala je lep ovaj svet* in piano line from tonic to dominant of D flat major. In that way, harmony itself was the main mean for the melodic expressivity.¹⁰

The connection with folk heritage – the tradition of epic poetry, i.e. orally transmitted verse – is characteristic of Serbian literary Romanticism. A new type of verse in the work of the founder of the latter-day Serbian lyric poetry Branko Radičević is based on the oral verse of folk poetry. Namely, whereas European national poetry is characterized by metric norms established by classicists, in Serbia the language reform

³ Šutić, Miloslav. *Lirsko i lirika*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1987. 160.

⁴ Lang, Paul Henry. *The Music in Western Civilizations*. New York: J. M. Dent & Sons Ltd., 1941. 737.

⁵ Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 236.

⁶ Burstein, Poundie. “Lyricism, Structure, and Gender in Schubert's G Major String Quartet.” *Musical Quarterly Spring 1997/1*. 51-63.

⁷ “Jedinstvena oznaka ‘lirizacije’ muzike je obraćanje ka napomeni za izvođenje *Langsam und leise* (Lagano i tiho)...” Hohlov, *Strofičeskaja pesnja i ee razvitie ot Gluka k Šubertu*. Moskva: Kunšt, 1997. 211.

⁸ The form of lyric songs ranges from *a b c* (*Ala je lep ovaj svet, Pod prozorom, Oj meseče, Čežnja, Potok žubori*), a kind of variations in folk-like style (*Gde si dušo – a 1b c c1*) to the so-called arch-like ones (*Molitva – a b c b a*) and through-composed (*Grm*).

⁹ Cf.: Hohlov, 211ff.

¹⁰ Sams, Eric, Graham Johnson et al. “Lied.” *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. Oxford University Press, 2006. <<http://www.grovemusic.com>>.

by Vuk Karadžić “wiped out, in a certain sense, the classicistic experience, demanding new foundations rooted in folk heritage”.¹¹ Thus, among Marinković’s lyric songs there is a separate group of love songs, based on folk-like or folk poetry; moreover, by their musical settings, he founded a new kind of Lied, called *sevdalinka*. It is based on urban folk melodies, and is characteristic after its stressed pathetic expression of feelings, connected with so-called oriental scales, such as Balkan minor, with its characteristic augmented second, as well as typical conclusions of sentences or entire formal sections with typical cadences of dominant chord.

Therefore, as mentioned means show, Marinković’s Lieder are both signifiers and signified by two different contexts, according to the cultural environments where he studied and worked. On the one hand, lyric song of Biedermeier or romantic character resulted from Austro-Hungarian musical world, especially from the Schubert’s and partly Schumann’s influences, and, on the other, songs inspired by folk music are Marinković’s contribution to the audience in Serbia.

POVZETEK

Vodilni predstavnik srbskega glasbenega romantizma, Josif Marinković (1851-1931), je hkrati tudi najpomembnejši ustvarjalec samospbevov pred I. svetovno vojno. Po rodu iz Vojvodine se je šolal v avstro-ogrskem Somborju, nato pa študiral v Pragi in poslušal predavanja Eduarda Hanslicka na dunajski univerzi. Izobli-

kovan v tem kontekstu, je nato deloval kot dirigent Akademskega pevskega društva Obilić v Beogradu. Zato lahko njegove skladbe opazujemo tudi kot rezultat dveh vplivov: na eni strani so njegove pesmi blizu Schubertovim in Schumannovim, na drugi pa vsebujejo prvine srbske ljudske glasbe, skladno z zahtevami tedanjega srbskega kulturnega konteksta.

¹¹ Cf.: Petković, Novica. *Ogledi iz srpske poetike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990. 184.

UDK 785.11 Rajičić S.

Vesna Mikić

University of Arts, Faculty of Music, Department of Musicology, Belgrade
 Univerza za umetnosti, Fakulteta za glasbo, Oddelek za muzikologijo, Beograd

Neoromantic »Answer« to the Demands of Socialist Realism: Stanojlo Rajičić *Na Liparu* for bass and symphonic orchestra (1951)

Neoromantični »Odgovor« na zahteve socialističnega realizma: Stanojlo Rajičić *Na Liparu* za bas in simfonični orkester (1951)

Ključne besede: srbska glasba, socialistični realizem, moderni/historicistični modernizem, Stanojlo Rajičić, *Na Liparu*, vokalni cikel, Branko Radičević

Keywords: Serbian music, socialist realism, moderate/historicistic modernism, Stanojlo Rajičić, *Na Liparu*, vocal cycle, Branko Radičević

IZVLEČEK

Pričujoči prispevek obravnava prvi cikel samospetov za sopran in orkester v zgodovini srbske glasbe. Dejstvo, da je bil napisan v 50. letih s strani enega najpomembnejših srbskih modernistov v medvojnem obdobju poraja vprašanja, upoštevajoč kontekst v katerem je bil komponiran, verjetne razloge za njegove kompozicije, kot tudi preverjanje njegovih pozicij v kontekstu Rajičićove ustvarjalnosti in srbske povojne glasbe.

ABSTRACT

This paper deals with the first cycle for soprano and orchestra in the history of Serbian music. The fact that it was written in 1950 by one of the most prominent Serbian modernist of the interwar period provokes the questions considering the context in which it was composed, the possible reasons for its composition, as well as the reconsideration of its position in the context of Rajičić's output and Serbian postwar music.

This paper is an attempt to clarify some trends in Serbian music of the 50's in respect to specific socio-historical and cultural circumstances of the period. It's starting point is an assumption that, in the context of European music of that time as well as in the context of the development of Serbian music between two wars, some seemingly and unacceptably "regressive" compositional procedures, decisions and products could be understood as different kinds of modernistic breakthroughs in respect to the conventionally imposed procedures by the Serbian artistic music *mainstream*.

It could be argued that turning to solo song genre (with piano or orchestra accompaniment), which heydays were already in Europe a matter of past, as well as choice of the romantic poetry for that purpose, rarely used already in Serbian lied of 30's and 40's, is at least anachronistic. Besides, if that process took place in the work of Stanojlo Rajičić, one of the more radical Serbian authors of the pre-II world war period, than examining the reasons for this kind of choice as well as its consequences turns out to be necessary and their rethinking purposeful for more general surveys of the spirit of one epoch in one culture.

Much has been written of the nature and provenance of the Rajičić's "swerve" and the conclusions were draw that it occurred even before the official cultural policy made its socialist realist's demands clear. Thus, some Rajičić's pieces of the 40's already show obvious signs of "pacification" of his (melodic, harmonic, rhythmical) language, turning to national thematic and folklore, even though their genres are not favorite ones of the socialist realism.¹ However, besides his obvious quest for different solutions in respect to the prewar ones, and besides generally well reception of his works in the years immediately after the war, Rajičić occasionally had problems and had to deal with severe critiques that aimed directly to his competencies as a composer. Since song cycles of the early 50's² were composed after devastating critique of his *IV symphony*,³ they as some other (mostly concert) pieces of this period are, beside the fact that they could be understood as the prolongation of composers' national trend established during the war, the best examples of the Rajičić's stylistic swerve. What are the reasons of this relatively abrupt rupture with the past of radical modernist?

It would be much to easy to attribute all the responsibility for this "new course" taking, to the bad reception of just one piece, especially if we have in mind: a) that the social realism critiques are at least inconsistent in ascribing formalistic traits to the work of art;⁴ b) that already from the beginning of the 50's thanks to the 1948 split with USSR, cultural policy of the FNRJ and Serbia as well was changed and demands for music "understandable for all" weakened. Also, there is the assumption that, again under the public pressure, Rajičić "in spite" (as Peričić writes)⁵ have chosen to exhibit and prove his compositional skills in the realm of a quite elitist genre as is symphonic lied. Some additional autobiographical facts should also be taken in consideration. At that time Rajičić was in his forties, thus entering his artistic and life maturity where youthful rebellious behavior usually fades away. Also, in 1950 composer enter the Serbian Academy of Sciences and Arts, and he already held a class of composition at the Belgrade Music Academy. So, his social and institutional position and engagement, as well as his responsibilities as a professor, could hardly come in terms with radical artistic actions. Finally, direct motive for creation of cycle *Na Liparu* was the death of composer's mother to whom he dedicated this piece. If we should further, and only briefly, consider the reasons for Rajičić's change of direction, we must to the above mentioned facts add that the musical language conquered in song cycles and sur-

¹ There is the symphonic poem cycle on the Serbian folk poetry, as well as some songs of 40's. More in: Vlastimir Peričić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1978.

² *Četiri pesme Branka Radičevića* (1950, later version with orchestra), *Na Liparu* (1951) i *Lisje žuti* (1953).

³ Cf., Vlastimir Peričić, *Stvaralački...*, op. cit.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

rounding pieces of the 50's was to stay in Rajičić's output for good. Thus, examination of the later works in comparison with works of the 50's shed also a different light to the early works and led to conclusion that whole Rajičić's output could be perceived as neoromantic.

But, now question arises how Rajičić's neoromanticism, exhibited and established in the already mentioned pieces, and most overtly in the cycle *Na Liparu* could be understood in the context of Serbian music of that period? Our assumption is that some of the neoromantic traits of *Na Liparu* could be understood as moderately modernistic/neoromantic "answer" of the composer to the socialist realism's demands made to artistic music. In order to confirm our assumption we must briefly reconsider the general circumstances in Serbian art and culture of the 50's, and then we will try to find out the role of Rajičić's song-cycle in that context. Also, we will try to look into nature of its relation to the socialist realism, the ways it subverts or moves aside from it.

The 50's in Serbian culture, arts and music are predominantly marked by numerous polemics between the exponents of both realism and modernism. Also, polemics were mostly generational ones. In these first years of the break with socialist realism in its worse, older artists stayed "in tune" with it. (Of course, in close relation with literary and visual arts realistic tradition there is a music nationalism of the period between the two wars. In spite of all question that issue of musical realism should arise, for our purpose we will, very roughly, put musical nationalism in the realistic trend of other arts in Serbia.) Younger artists demonstrated their resistance by the means of moderate modernism. Since radical modernist action were already the things of the past, and since those artist were brought up in the atmosphere of war and socialist realism during the years of country's reconstruction and rebuilding, the only possible kind of resistance was (hidden) subversion, rather than the overt destruction of the basis they grew upon. Serbian modernism of the 50's thus, didn't negate its links with tradition and past, was inclined to internationalism and held within itself an academic germ whose development by the end of 50's would result in this art academisation.⁶ Eventually, it created the solid basis for more avant-guard actions of the 60's. These are the reasons why Ješa Denegri marks the art of this period as art of the "postwar late modernism".⁷

Modernist break-troughs in music took place, at first sight paradoxically but for the development of music in Serbia quite understandably, through establishment of different kinds of neo- trends as carriers of new and modernist aspirations in respect to the socialist realism's mainstream that preferred simplified expressive means, specific genres (mass songs and cantatas) and subjects of reconstruction and building and from NOB. Although the above mentioned features of polemics (realism/modernism divide, generational divide) came forth in the best known polemic of 1954,⁸ we must say that the modernist current in Serbian music of the 50's was actually formed in the pieces of then "middle generation" of composers, pre-war avanguardists, members of the "Prague group" – Milan Ristić (1908-1982), Stanojlo Rajičić and Ljubica Marić (1909-2003). In the

⁶ Ješa Denegri: *Teme srpske umetnosti: pedesete*, Novi Sad, Svetovi, 1995.

⁷ Idem.

⁸ The polemic arosed after the concert where the pieces of the students Enriko Josif and Dušan Radić were performed. However, some „older“ composers and writers, like Milenko Živković and Pavle Stefanović, took side of the young artists.

years between 1951 and 1956 with their neoclassical, neoromantic and neoexpressionist pieces they made a definite burst from socialist realism in the realms of subjects, choice of genres and means of music expression. Namely, this process was characteristic by its way of subverting some favorite socialist realism's genres, by its simplicity that is closer to the absolute music than to the simplification that is understandable for "wide audience", by its use of folklore that is moved away from mass and turned to archaic, by its choice of subjects that are in the same time national and international. Moving in the space of "eligible", and let us not forget the then performable, genre and formal solutions they realized modernism that is thanks to its acceptability and generalization apt to academization. Thus, it enters school curricula and becomes reason for resistance of new kind in the music of the 60's.

Moderate nature of the late postwar modernism could be maybe immediately perceived in Rajičić's choice of the poetry for his song cycles of the 50's. Namely, these are not Rajičić's first ever song cycles, but while in between the wars period his musical radicalism was confirmed also in the choice of contemporary poetry dealing with subjects from contemporary life, in 50's composer turns to the classics of Serbian romantic poetry – Branko Radičević and Đura Jakšić, this time showing the respect for the tradition of the Serbian national lied of Marinković-Milojević-Konjović kind. Certainly, even if only partly, with what we deal here is a very "safe" kind of choice, turning to the values that no one should question, so composer would not come in the position to explain and elaborate his choice of the subject.⁹ Also, in the case of *Na Liparu* the possibility of temporary match of personal experiences and sensibilities of two chronologically distant artists should not be excluded, since both in their cycles make a dedication to their late mothers. However, the result is a song cycle set to the Serbian romantic poetry that could be contextualized as a proof of Rajičić's stylistic swerve and reconciliation with the demands of the epoch as well as a proof of typically romantic gateway from reality by the subversion of conventional subject matter. Maybe this Rajičić's choice of poetry could be interpret as a kind of "historicist modernism"¹⁰ in Frisch's sense, where the use of Đura's verses would proclaim a "call to order" and provoke a "healing" effect on, in the sense of thematic subjects, "squalid" Serbian music production.

Maybe it is possible to interpret in the same way Rajičić's choice of genre, only with an additional touch of elitist/academic approach. Rajičić's cycle is the first song cycle in the history of Serbian music with an orchestra accompaniment. Generally speaking, Rajičić's thirst for "filling the gaps" in Serbian music literature with first examples of until then nonexistent genres (e.g. concertos for various instruments) actually reinforces the hypothesis of academic effect and meaning of his modernism. Naturally, in the period between two wars the institutional conditions for the development of this kind of lied hardly existed, and quite frankly speaking, the genre itself rarely provoke the attention of Serbian composers. In some way it turned out to be quite elitist and lied was usually composed by the most prominent and academically oriented Serbian

⁹ However, even the classics like Radičević could come into question, as in the case of earlier Rajičić's song on Branko's verses. This even more confirms the inconsistency of socialist realism's critique. Cf., Vlastimir Peričić, *Stvaralački...*, op. cit.

¹⁰ Cf.: Walter Frisch, *German Modernism. Music and the Arts*, University of California Press, Barkley and Los Angeles, 2005, 138–186.

authors. It could be said that solo song, as a typical romanticist product, in Serbian history of music shares the fate of piano music – it is obligatory part of school curricula, it is usually to be found in the outputs of academic and neoclassical/neoromantic composers¹¹ and as by the rule it is reserved for the expression of the moderately modern trends and not for the radical and avant-garde breakthroughs.

Anyhow, if we focus our attention now to the choice of genre in the era of socialist realism, we must understand Rajičić's decision to turn to symphonic lied as partly (moderately?) subversive, something like: it is vocal-instrumental music, it uses generally known and understandable text, but it is far from being music meant for everybody/anyone. Rajičić ensured the possibility to act from such an elitist position by leaning on the tradition of Serbian lied, especially Konjović's one. For, if it is possible to conceive Jakšić as a "healer" then it is possible to think of Konjović in the same terms in the realm of Serbian music. So, this "return to Konjović" that implies return to the basics of (Slavic) romantic national lied, as well as Rajičić's preparations for the composition of (national) opera, paradoxically at the beginning of the 50's performs a kind of drift from leading aesthetics and provides Rajičić with stable answer to its demands.

But, is that drift sufficient, is that subversion the "real" one, is Rajičić's modernism equally important for the further development of Serbian music as Ristić's or Marić's are? The possible answers to these questions could perhaps be found in the short survey of the means of music expression used in the cycle *Na Liparu*.¹²

The cycle is composed of five songs of various lengths, different moods, characters, tempi and formal solutions. What holds them together is the unique atmosphere of pessimism that comes from Jakšić's verses. So, Rajičić escape from it firstly into the drunkenness (1. song "Pijem") then to love infatuation (3. song "Moja Milka") and finally, in conversation to the late mother (final song "Ponoć") he bitterly complains to life's cruelty and nature of man. Also, the formal plan of the songs in detail follows the form of Jakšić's verses (1 – Jakšić: strophic / Rajičić: ternary song; 2 – Jakšić: couplet / Rajičić: two period; 3 – Jakšić: archaic, rhytmicized octosyllables / Rajičić: developed ternary form abca1; 4 – Jakšić: dialogue / Rajičić: developed song abcba; 5 – Jakšić: free form / Rajičić: introduction, three sections and Coda).

It could be said that Rajičić in typically romantic manner achieves the unity of the cycle through recurrent motives of the folk laments (downward motions, small ambits, minor modes, plagal cadences) and through dramaturgical disposition of the songs that looks like the five movement symphonic cycle. Also, the predominantly syllabic, recitative treatment of the vocal part derived from (in Konjović's tradition) the intonation of the spoken word in the essay of psychologically precise interpretation of the text, as well as the treatment of the orchestra *a tre* that mostly plays the role of the transparent accompaniment, with rare tuttis, and of occasional interpreter of the action and carrier of the some kind of leit-, more precisely reminiscent motif (motif of the "midnight" in the last song with the function to confirm and encircle the free

¹¹ Thus, only consistent solo song composer of the second half of 20th century is Dejan Despić (1930) whose neoclassicism was well established in the 50's. In this light it would be very important to examine the latest piece by Vlastimir Trajković (1946) – *Cinq Melodies* for soprano and orchestra (2005).

¹² For analytical data besides Peričić's book the valuable source is manuscript of the bachelor thesis by Aleksandra Danilović, FMU, Beograd, 1988 largely used in the short analytical survey that follows.

arioso form that is on the edge of operatic monologue) are totally in accord with premises of the national romantic lied. In addition, there are more or less latent, and in the case of one song ("Moja Milka") quite open use of folklore intonation, then some illustrative moments (onomatopoeia of the birds twitter in the falset of the bass in fourth song), as well as prevailing modal scale choices (deriving both from mentioned folklore intonation and from the intonation of the Serbian romantic verses) with only occasional oscillation of the tone centers and few chords, so that romantic, more precisely neoromantic aura of the Rajičić's piece becomes even more evident.

Is it possible then to interpret the neoromantic answer of this strength as an actual drift from socialist realism's demands? Yes, in the measure in which there is a difference between national romanticism and the notions about the music in socialist realism, and bearing in mind the fact that those music nationalists actually were not the thorns in socialist realism sight. However, in the context of later development of Serbian music that, as we have already pointed out, promotes different kinds of neo trends as a modernistic drifts from socialist realism, the course that Rajičić's work takes from song cycles onwards, is possible to mark as some kind of "middle" solution, academic and historicist modernism that, although it doesn't lead the way for further developments of Serbian music as Ristić's, Marić's and later Radić's does, actually realizes as much temporary as stable, as much hermetic as professionally dignified "answer" to the challenges of the moment. Thus, he establishes the criteria of the new mainstream of the Serbian music in 50's, which is to be eventually subverted.

POVZETEK

Izhodišče pričujočega prispevka se zdi domneva, da bi lahko bili v kontekstu evropske glasbe po drugi svetovni vojni kot tudi v kontekstu razvoja srbske glasbe med obema vojnama, nekateri navidezni in nesprejeti »nazadovolni« kompozicijski postopki, odločitve in stvaritve razumljeni kot različne oblike modernističnih prebojev z ozirom na običajno uveljavljene postopke poglavitne srbske glasbeno-umetniške *usmeritve*.

Dokazovanje te predpostavke vodi k bližjemu raziskovanju vokalnega ciklusa *Na Liparu* (1951) Stanojla Rajičića. Ideja, da bi bil ta vokalni cikel lahko razumljen kot specifičen produkt srbskega povojnega zmernega modernizma in ne le kot izključno nazadovolna preokretnica v Rajičićevi karieri, zateva po-

bližji vpogled v okoliščine (splošne in osebne/individualne), ki so vodile skladatelja k njegovi odločitvi. Tako, s pomočjo raziskav posameznih socialno-zgodovinskih, kulturnih in glasbeno-zgodovinskih ter avtobiografskih kontekstov srbske glasbe v petdesetih in Rajičića individualno, pridemo do zaključka, da so ista dejstva, ki bi lahko bila razumljena kot nazadovolna v okviru evropske glasbe omenjenega obdobja, s stališča naprednega razmišljanja, najboljši dokaz blage modernistične pozicije skladatelja v srbskem povojnem kontekstu. Zato, kakorkoli čudno se lahko zdi, je bil visoki neoromantizem Rajičićevega *Na Liparu* eden najbolj verjetnih odgovorov na zahteve socialnega realizma prav v njegovem zanikanju. Kot tak je sčasoma postal točka odklona za nove razdiralne, modernistične preboje v srbski glasbi.

UDK 784.3(497.4):930.253

Franc Križnar

RTV Slovenija, Ljubljana
RTV Slovenia, Ljubljana

Repertoar samospeva na Slovenskem ali/in slovenskega samospeva 19. stol. v fonoteki–glasbenem arhivu Radia Slovenija in njegovi izvajalci

The Repertoire of the Solo Songs in Slovenia or/and Slovenian Solo Songs in the 19th Century and its Performers in PhonoTheca-Music Archive of the Radio Slovenia

Ključne besede: samospev, Slovenija, 19. stoletja, glasbeni arhivi

Keywords: solo song, Slovenia, 19th century, music archives

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek prinaša podroben pregled in analizo arhivskega zvočnega gradiva povezanega s slovensko ustvarjalnostjo 19. stoletja v zvrsti samospeva, kakor je zastopana v arhivih slovenske nacionalne Radiotelevizije. S tem pomembno osvetljuje recepcijo te ustvarjalnosti v drugi polovici 20. stoletja.

The article gives a minute survey and analysis of the archival sound material regarding 19th century Slovene creativity in the solo song genre, as preserved in the archives of RTV Slovenia, thus shedding important light on its reception in the second half of the 20th century.

Uvod

Samospev, ta miniaturna vokalno-inštrumentalna glasbena oblika ima tudi na Slovenskem v okviru evropskega konteksta relativno bogato zgodovinsko preteklost. Tako kot v širnem evropskem prostoru se tudi pri nas, na Slovenskem pojavi v 19. stol. tudi v nemškem jeziku in izpod peres nemških skladateljev; četudi jim je bila za razliko od evropskega prvenstva na Slovenskem takoj pridana še slovenska beseda (prevod):¹

¹ Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Obzorja, 1981. 9-10.

Nebo v dolini skladatelja Heinricha Procha (izv. tekst v nem. jeziku so na koncertu *Filharmonične družbe* l. 1846 poslušali v slovenskem prevodu) in *Der alte Grenadier/Stari grenadir* skladatelja Josipa Tomaževca. Ta forma je bila tedaj že rešena značaja salonske glasbe v evropskem prostoru in je postala tako šele tedaj enakovredna simfonični, komorni in klavirski glasbi; pri nas na Slovenskem seveda spet nekoliko v zaostanku z Evropo. To se še zlasti kaže v enakovredni klavirski spremljavi k pevski melodiji.

Na Slovenskem še dandanes razdelimo obravnavano tematiko na predromantično obdobje, ki ga predstavljajo dela *samospevi*: Josipa Tomaževca, Alojzija Ipavca, Miroslava Vilharja in Kamila Maška.² 1. fazo (zgodnje) romantike pa dela-samospevi: Davorina Jenka, Gustava Ipavca, Antona Hajdriha, Avgusta Armina Lebana in Hrabroslava (Andreja) Volariča. V 2. fazo (zgodnje) romantike so vključeni: Benjamin Ipavec, Anton Foerster, Fran Gerbič, Viktor Parma, Oskar Dev, Josip Pavčič, (pater) Hugolin Sattner, Emerik Beran, Josip Michl in Franc Serafin Vilhar (Kal/in/ski). V prehodu v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje pa še: Risto Savin, Josip Ipavec, Gojmir (Gregor) Krek, Anton Lajovic in Emil Adamič. Zato smo bili pri iskanju arhivskih posnetkov na *Radiu Slovenija* (*RA SLO*; *RTV Slovenija-javni zavod*) in v obeh njegovih organizacijskih enotah-regionalnih centrih v Kopru in Mariboru osredotočeni na slovenske izvajalce; redke tujce pa smo pri tem popisali povsem enakovredno. Pričujoča raziskava prinaša izključno arhivno (študijsko) posnete samospeve v Glasbenem arhivu-fonoteki RA SLO.

Raziskovalna izhodišča

Oba temeljna akta *RTV Slovenija* tako ali drugače odslikavata skrb ne le za slovenski *samospev*, temveč nalagata javnemu zavodu kot je *RTV Slovenija* in njeni programski enoti-*Radio v Zakonu*³ in *Statutu*⁴: »[...] tri radijske programe, kakovostne ... kulturne ... vsebine, ustvarjanje ter poustvarjanje in posredovanje kulturno-umetniških del, arhiviranje svojih programov, promoviranje slovenske kulture, spodbujanje kulturne ustvarjalnosti in svobodo umetniškega ustvarjanja [...]«. Tudi novi *Zakon o RTV Slovenija*⁵ omenjenih dikcij v ničemer ne spreminja in ostaja skoraj enak, vsebinsko čisto nič drugačen. Čeprav je bilo od vsega začetka pričakovati, da bo osrednje (raziskovalno) težišče *RA SLO* v Ljubljani, smo posegli tudi zunaj njega, v obe njegovi *OE* v: Kopru in Mariboru. Saj obstaja (javni) RTV-servis že več kot sedem desetletij: *Radio Slovenija* (v Ljubljani) 76 let, *Televizija (Slovenija)* 48 let in *tretji program-program Ars (RA SLO)* 43 let. To pomeni hkrati relativno dolgo tovrstno kontinuirano delovanje obeh (elektronskih) medijev na Slovenskem. Zaradi kolikor toliko popolnih raziskovalnih izhodišč pa smo posegli tudi v arhive obeh *RTV Regionalnih centrov*: v Koper/Capodistria in Maribor. Z določenim dvomom pa bi bilo potrebno to obzorje še širiti, morda v neke vrste nadaljevanje ali mednarodnost omenjene raziskave, le-to kdaj kasneje razširiti še na katerega od večjih in diskografsko tudi bolje založenih izda-

² Razvrščeno po bio- in bibliografski kronologiji.

³ »Zakon o RTV Slovenija.« *Uradni list RS* št. 18/94, str. 1034.

⁴ *Statut javnega zavoda RTV Slovenija*. (sprejet in potrjen med 23. feb. in 6. okt. 1995). 4-5.

⁵ Prim. *Ur. l. RS*, št. 96/2005, str. 9945-56 (v veljavi od vklj. 12. nov. 2005).

jateljskih hiš (četudi lahko z vso gotovostjo trdimo, da je v tej raziskavi do zadnje enote obenem zajeta tudi tovrstna diskografija *Založbe kaset in plošč-samostojne programske enote javnega zavoda RTV Slovenija!*). Ostal pa bo še vedno odprt popis vinilnih (starih EP- in LP-plošč), ki že dolgo niso več relevantni in v skladu s predvajalnimi in izvedbenimi elektronskimi standardi radijskega medija. Morda bi se še kaj našlo pri katerem od redkih tovrstnih tujih založnikov, četudi je ta verjetnost zgolj hipotetična. Vse to pa je zagotovo že zunaj zadanih tokratnih raziskovalnih izhodišč.

Seznam posnetkov

Seznam arhivnih (študijskih) posnetkov na trakovih in cedejkah je narejen po pričakovani starostni prisotnosti nosilcev zvoka za vsakega od navedenih (slovenskih) skladateljev *samospeva* po že navedenem vrstnem redu: Ljubljana, Koper/Capodistria in Maribor. Povsem neumestno bi bilo morda zdaj podobna raziskovalna izhodišča širiti še na druge slovenske radijske postaje na lokalni ravni, kjer verjetno zaradi (izključno) zabavnega glasbenega koncepta slovenski samospevi tam res nimajo kaj iskati. Nekaj malega se je za razliko od vseh drugih našlo le še v arhivu *Radia Ognjišče*, ki s svojo skoraj 10-letno (ust. 1996!) programsko usmeritvijo na resnem glasbenem področju tudi ima še kaj iz tega opusa.⁶ V tem primeru tudi na teh naslovih lahko še vedno pričakujemo vsaj morebitne primerljive deleže katerega od lokalnih (radijskih) programov, da se ponašajo s fragmentom slovenskega (romantičnega) *samospeva*; vsaj, kar zadeva koprski ali/in mariborski *Regionalni RTV-center*. V pričujočem seznamu se tu pa tam zgodi, da je kakšen posnetek ali diskografska enota tudi ponovljen(-a), kar pa glede na kar precejšen repertoar slovenskih *samospevov* na omenjenih najdiščih kaj dosti ne spremeni celotne slike in s tem prisotnosti raziskovanega predmeta v omenjenih arhivih. V popisu posnetkov navajamo vsa dosegljiva dela:

Glasbeni arhiv RA SLO:

1. Predromantično obdobje:

signatura:	naslov (avtor besedila):	izvajalci:	min.:
	Alojz(ij) Ipavec		
K-5482/1	<i>Za slovo</i> (Oton Župančič)	Marjan Trček, Andrej Jarc	2.32
	Miroslav Vilhar		
K-393/2	<i>O, zakaj si se mi vdala</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.57
K-2318/1	<i>Na jezeru</i>	Rudolf Francl, Leon Engelman	2.53
K-3906/5	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Marko Kobal, Nataša Valant	6.02

⁶ Poizvedba na tem naslovu je v l. 2005 pokazala le nekaj »live« posnetkov samospevov A. Foersterja, B. Ipavca in H. Wolfa (prim. e-mail Tadeja Sadarja, urednika in producenta na *Radia Ognjišče* v arhivu avtorja).

K-4306/2	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Jože Stabej, Marijan Lipovšek	6.54
	Kamilo Mašek		
K-1599/1	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Dana Ročnik, Gita Mally	4.40
K-2318/2	<i>Kam?</i> (F. Prešeren)	Rudolf Franci, Leon Engelman	2.10
K-390/6	<i>Pod oknom</i> (F. Prešeren)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.45
K-390/7	<i>Je to iskreno</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.00
K-5080/1	<i>Strunam</i> (F. Prešeren)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.31
K-5440/3	<i>Lahko noč</i> (F. Malavašič)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	4.05
K-5928/7	<i>Pod oknom</i> (F. Prešeren)	Marko Fink, Nataša Valant	2.03
CD-7221/3	<i>Strunam</i> (F. Prešeren)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.13

2. Prva faza (zgodnje) romantike:

	Davorin Jenko			
K-390/3	<i>Za slovo</i> (F. Prešeren)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.29	
K-390/4	<i>Kam?</i> (F. Prešeren)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.17	
K-390/5	<i>Strunam</i> (F. Prešeren)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.50	
K-1723/1	<i>Dve utvi</i> (F. Levstik)	Ludvik Ličer, Božena Ivančič	2.20	
K-3291/2	<i>Dve utvi</i> (F. Levstik)	Marcel Ostaševski, Zdenka Lukec	1.51	
K-5928/8	<i>Strunam</i> (F. Prešeren)	Marko Fink, Nataša Valant	3.29	
	Gustav Ipavec			
K-221/2	<i>O polnoči</i>	Marcel Ostaševski, Ciril Cvetko	2.32	
K-221/3	<i>Pobratimija</i>	Marcel Ostaševski, Ciril Cvetko	2.28	
N-1591/1	<i>Vse mine</i> (<i>Kje so moje rožice</i>)	Zlata Ognjanovič, Vital Ahačič (harmonika)	3.10	prir. Vital Ahačič
CD-5829/21	<i>Vse mine</i> (<i>Kje so moje rožice</i>)	Zlata Ognjanovič, Vital Ahačič (harmonika)	3.10	prir. Vital Ahačič

CD-12195/12	<i>Planinska roža</i>	Joži Kališnik, Miha Dovžan (citre)	4.44	prir. Vilko Ovsenik
	Avgust Armin Leban			
K-1723/2	<i>Ostani mi zvesta</i> (B. Miran)	Ludvik Ličer, Božena Ivančič	2.48	
	Hrabroslav (Andrej) Volarič			
K-393/3	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.06	
K-455/1	<i>Dekliška tožba</i>	Nadja Pertot, Gojmir Demšar	1.55	
K-393/3	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.06	
K-3054/2	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Janez Kampuš, Leon Engelman	2.10	
K-4519/1	<i>Dekliški vzdih</i> (F. Gestrin)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	2.40	
K-4519/2	<i>Dekliška tožba</i> (F. Gestrin)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	1.32	
K-5027/1	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Samo Vremšak, Leon Engelman	1.58	
K-5079/1	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.59	
K-5303/2	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.54	
K-5601/7	<i>Pogled v nedolžno oko</i> (S. Gregorčič)	Marko Fink, Nataša Valant	3.41	
K-5601/8	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Marko Fink, Nataša Valant	2.18	
K-5928/12	<i>Pogled v nedolžno oko</i> (S. Gregorčič)	Marko Fink, Nataša Valant	3.46	
K-5928/13	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Marko Fink, Nataša Valant	2.24	
CD-1930	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.06	

CD-5820/17	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Tone Kozlevčar, Vital Ahačič (harm.)	1.50	prir. Vital Ahačič
CD-7221/2	<i>Oj, rožmarin</i> (A. Pin)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.54	

3. Druga faza (zgodnje) romantike:

	Benjamin Ipavec			
K-192/1	<i>Spomladi</i> (R. Hammerling)	Ileana Bratuž Kacjan, Ciril Cvetko	1.30	
K-192/2	<i>Doli v kraji</i> (Baptista)	Ileana Bratuž Kacjan, Ciril Cvetko	2.19	
K-192/3	<i>Slovenka</i> (I. Ipavska)	Ileana Bratuž Kacjan, Ciril Cvetko	1.44	
K-195/1	<i>Štiri dekliške pesmi:</i> <i>1. Oh, ljubček, moj</i>	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	5.20	
K-195/1	<i>Štiri dekliške pesmi:</i> <i>2. Nikdar nisem te vprašala;</i>	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	5.20	
K-195/1	<i>Štiri dekliške pesmi:</i> <i>3. Moj ljubček je koso nabrusil;</i>	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	5.20	
K-195/1	<i>Štiri dekliške pesmi:</i> <i>4. Sinoči sem pa čula glas</i>	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	5.20	
K-195/2	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	1.49	
K-206/2	<i>Jutranja pesem</i> (G. Ipavec)	Zlata Ognjanovič, Zdenka Lukec	2.08	
K-378/1	<i>Pozabil sem mnogokaj</i> <i>dekle</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50	
K-378/2	<i>Ciganka Marija</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.40	
K-378/3	<i>V spominsko knjigo</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.43	
K-378/4	<i>Oblaku</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.30	

K-378/5	<i>Mak žari</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50	
K-378/6	<i>Menih</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.00	
K-676/1	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	3.42	
K-676/2	<i>Spomladi</i> (R. Hammerling)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.05	
K-676/3	<i>Doli v kraji</i> (J. Kersnik)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.04	
K-676/4	<i>O, lepa pomlad</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	1.40	
K-676/5	<i>Jutranja pesem</i> (G. Ipavec)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.06	
K-676/6	<i>Ven v mrak in vihar</i> (M. J. Lermontov)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	1.31	
K-676/7	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.14	
K-997/1	<i>Pomladni veter</i> (O. Župančič)	Olga Jež, Leon Engelman	1.43	
K-1600/1	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	2.30	
K-1600/2	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	2.37	
K-1600/3	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	1.48	
K-1600/4	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	1.55	
K-1600/5	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	1.36	
K-1723/3	<i>Tvoje goste,</i> <i>goste črne lase</i> (B. Miran)	Ludvik Ličer, Božena Ivančič	1.23	
K-1723/4	<i>Pozabil sem mnogokaj</i> <i>dekle</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ludvik Ličer, Božena Ivančič	2.27	
K-1723/5	<i>Ven v mrak in vihar</i> (O. Župančič)	Ludvik Ličer, Božena Ivančič	1.40	
K-1885/1	Božji volek (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	1.35	
K-1885/2	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Dana Ročnik, Gita Mally	2.19	

K-1885/5	<i>Dvoje ljubezenskih.</i> 1. <i>Če v tvoje zrem oči</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	1.55	
K-1885/6	<i>Dvoje ljubezenskih.</i> 2. <i>Po gozdu hodim</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	2.02	
K-1885/7	<i>Pomladna pesem</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	2.12	
K-1885/8	<i>Pomladna noč</i> (O. Župančič)	Dana Ročnik, Gita Mally	2.30	
K-2247/3	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	1.53	
K-2247/4	<i>Ven v mrak in vihar</i> (M. J. Lermontov)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	1.35	
K-2247/5	<i>Pozabil sem mnogokaj,</i> <i>dekle</i> (J. Murn Aleksandrov)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	1.47	
K-2247/6	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	2.01	
K-2732/1	<i>Menih</i>	Jože Stabej, Marijan Lipovšek	2.50	
K-2732/2	<i>Na poljani</i> (A. Gradnik)	Jože Stabej, Marijan Lipovšek	1.28	
K-2732/3	<i>Ciganka Marija</i>	Jože Stabej, Marijan Lipovšek	3.22	
K-3173/1	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Janez Lipušček, Marjan Vodopivec	2.39	
K-3054/6	<i>Ciganka Marija</i>	Janez Kampuš, Leon Engelman	3.50	
K-3054/7	<i>Prišla bo pomlad</i>	Janez Kampuš, Leon Engelman	1.41	
K-3267/2	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	I. Bratuž Kacjan, Marijan Lipovšek	3.50	
K-3291/1	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Marcel Ostaševski, Zdenka Lukec	2.01	
K-4032/1	<i>Tvoje goste črne lase</i>	Miha Plajbes, Marina Šikič	1.12	

K-4032/2	<i>Če na poljane rosa pade</i>	Miha Plajbes, Marina Šikič	1.45	
K-4032/3	<i>Mak žari</i>	Miha Plajbes, Marina Šikič	1.46	
K-4034/1	<i>Ciganka Marija</i> (D. Ahasverov)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	3.23	
K-4034/2	<i>V spominski knjigi</i> (V. Mole)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	1.37	
K-4034/3	<i>Tvoje goste črne lase</i> (B. Miran)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	1.10	
K-4034/4	<i>Po noči</i> (S. Jenko)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	1.17	
K-4034/5	<i>Menih</i> (N. Pretko)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	3.13	
K-4831/1	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Jurij Reja, Leon Engelman	2.23	
K-5026/1	<i>Iz gozda so ptice odphule</i> (A. Gradnik)	Samo Vremšak, Leon Engelman	1.36	
K-5026/2	<i>Menih</i> (J. Pretnar)	Samo Vremšak, Leon Engelman	3.08	
K-5099/1	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	1.45	
K-5303/1	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.10	
K-5440/1	<i>Tvoje goste črne lase</i> (B. Miran)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.09	
K-5440/2	<i>V tihi noči</i> (S. Jenko)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.00	
K-5445/1	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.52	
K-5446/1	<i>Vabilo</i> (S. Jenko)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.14	
K-5446/2	<i>Pod oknom</i> (B. Miran)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.13	
K-5446/3	<i>Spominčice</i> (L. Toman)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.02	
K-5448/1	<i>Po noči</i> (S. Jenko)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.35	

K-5448/2	<i>Gomila</i> (J. Krsnik)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.56	
K-5448/3	<i>Pomlad</i> (S. Jenko)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.56	
K-5449/1	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.51	
K-5449/2	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.58	
K-5451/1	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.52	
K-5451/2	<i>Ven v mrak in vihar</i> (M. J. Lermontov)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.21	
K-5451/3	<i>Iz gozda so ptice odplule</i> (A. Gradnik)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.30	
K-5452/1	<i>Pozabil sem mnogokaj dekle</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.46	
K-5452/2	<i>Dekliška pesem</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	0.41	
K-5452/3	<i>Ciganka Marija</i> (D. Ahasverov)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	3.52	
K-5453/1	<i>V spominsko knjigo</i>	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.46	
K-5453/2	<i>Oblaku</i> (A. Aškerc)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.52	
K-5453/3	<i>Menih</i> (N. Pretko)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.58	
K-5454/1	<i>In vendar, še enkrat, srce?</i> (F. Cimperman)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.30	
K-5454/2	<i>Pri vodici</i> (F. Cimperman)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.33	
K-5454/3	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.20	
K-5568/1	<i>Iz gozda so ptice odplule</i> (A. Gradnik)	Marko Fink, Nataša Valant	1.42	
K-5601/9	<i>Menih</i> (N. Pretko)	Marko Fink, Nataša Valant	3.28	

K-5928/1	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Marko Fink, Nataša Valant	1.52	
K-5928/2	<i>Iz gozda so ptice odplule</i> (A. Gradnik)	Marko Fink, Nataša Valant	1.47	
K-5928/3	<i>Božji volek</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	1.29	
K-5928/4	<i>Uspavanka</i>	Marko Fink, Nataša Valant	5.09	
K-5928/5	<i>Pomladni veter</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	1.40	
K-5928/6	<i>Menih</i> (N. Pretko)	Marko Fink, Nataša Valant	3.34	
K-6134/5	<i>Če na poljane rosa pade</i>	Nina Kompare, Erik Šuler	2.11	
K-6134/6	<i>Čez noč, čez noč</i>	Nina Kompare, Erik Šuler	1.31	
CD-1930/4	<i>Pozabil sem mnogokaj</i> <i>dekle</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50	
CD-1930/5	<i>Ciganka Marija</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.40	
CD-1930/6	<i>Oblaku</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.30	
CD-7221/1	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.10	
	Anton Foerster			
K-1723/6	<i>Vprašanje</i>	Ludvik Ličer, Božena Ivančič	2.56	
K-2192/1	<i>Poletuje golobica</i> (A. Funtek)	Ludvik Ličer, L. Rančigaj	1.00	
K-2192/2	<i>Serenada</i> (A. Puškin-C. Golar)	Ludvik Ličer, L. Rančigaj	4.40	
K-2192/3	<i>Serenada</i> (O. Župančič)	Ludvik Ličer, L. Rančigaj	4.40	
K-2192/4	<i>Iskal sem svojih mladih</i> <i>dni</i> (O. Župančič)	Ludvik Ličer, L. Rančigaj	2.58	
K-2192/5	<i>Zacvela je roža</i> (C. Golar)	Ludvik Ličer, L. Rančigaj	4.23	
K-2247/2	<i>Poletuje golobica</i> (A. Funtek)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	1.02	
K-3291/4	<i>Poletuje golobica</i> (A. Funtek)	Marcel Ostaševski, Zdenka Lukec	0.57	

CD-12195/8	<i>Sveta družina</i>	Joži Kališnik, Miha Dovžan/citre	2.27	prir. Dominik Krt
	Fran Gerbič			
K-393/4	<i>Kakor cvet</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.47	
K-1230/1	<i>Pojdem na prejo</i>	Ladko Korošec, Samo Hubad	2.38	
K-1640/5	<i>Nihče ne ve</i> (V. Mole)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	2.00	
K-1640/6	<i>Nihče ne ve</i> (V. Mole)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	1.47	
K-1640/7	<i>Nihče ne ve</i> (V. Mole)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	2.52	
K-1640/8	<i>Nihče ne ve</i> (V. Mole)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	1.52	
K-2247/7	<i>Nihče ne ve</i> (V. Mole)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	2.45	
K-2247/8	<i>Kakor cvet</i>	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	2.46	
K-3054/1	<i>Pojdem na prejo</i>	Janez Kampuš, Leon Engelman	2.39	
K-3291/5	<i>Chanson</i> (H. M. M. Klopčič)	Marcel Ostaševski, Zdenka Lukec	1.01	
K-3424/1	<i>Mrtva pomlad</i> , op. 62, št. 2	Mitja Gregorač, Aci Bertoncej	2.30	
K-3424/2	<i>Trubadurska</i>	Mitja Gregorač, Aci Bertoncej	1.40	
K-3424/3	<i>Kakor dih</i>	Mitja Gregorač, Aci Bertoncej	1.22	
K-3906/2	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Marko Kobal, Nataša Valant	2.14	
K-4035/1	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	2.15	
K-4306/3	<i>Kam?</i> (F. Prešeren)	Jože Stabej, Marijan Lipovšek	3.08	
K-5303/4	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Juan Vasle, Leon Engelman	7.07	

K-5601/10	<i>Pojdem na prejo</i>	Marko Fink, Nataša Valant	2.41	
K-5928/9	<i>Kam?</i> (F. Prešeren)	Marko Fink, Nataša Valant	3.18	
K-5928/10	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	2.46	
CD-7221/5	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.25	
	Viktor Parma			
K-4635/1	<i>Projekt</i> (S. Gregorčič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	2.06	
K-4635/2	<i>Poslednja noč</i> (S. Gregorčič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	3.45	
K-4833/1	<i>Poslednja noč</i> (S. Gregorčič)	Jurij Reja, Leon Engelman	3.42	
K-4833/2	<i>Projekt</i> (S. Gregorčič)	Jurij Reja, Leon Engelman	1.58	
	Oskar Dev			
K-842/1	<i>Kanglica</i> (O. Župančič)	Neva Zimšek, Janko Šetinc	2.32	
K-842/2	<i>Sneguljčica</i> (O. Župančič)	Neva Zimšek, Janko Šetinc	7.27	
K-842/3	<i>Pastirica</i> (I. Robida)	Neva Zimšek, Janko Šetinc	5.35	
K-1610/3	<i>Prvi poljub</i> (D. Radič)	Mileva Pertot, Janko Šetinc	3.25	
K-4564/1	<i>Vzdih</i> (O. Župančič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	2.30	
K-4564/2	<i>Ptička</i> (D. Kette)	Karel Jerič, Andrej Jarc	2.38	
	Josip Pavčič			
K-796/1	<i>Pastirička</i>	Sonja Hočevar, Zdenka Lukec	3.43	
K-796/2	<i>Uspavanka</i>	Sonja Hočevar, Zdenka Lukec	2.55	
K-796/3	<i>Mehurčki</i>	Sonja Hočevar, Zdenka Lukec	5.25	
K-1300/1	<i>SAMOSPEVI:</i> <i>Uspavanka I.</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.15	
K-1300/2	<i>Pred durmi</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.22	
K-1300/3	<i>Uspavanka II.</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.22	

K-1300/4	<i>Padale so cvetne sanje</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.43	
K-1300/5	<i>Pastirica</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.43	
K-1300/6	<i>Kaj mi pravi ptiček</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	2.12	
K-1300/7	<i>Ciciban cicifuj</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	4.28	
K-1466/1	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.32	
K-1466/2	<i>Mlada pesem</i> (C. Golar)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.58	
K-1610/1	<i>Uspavanka</i> (O. Župančič)	Mileva Pertot, Janko Šetinc	2.57	
K-1610/2	<i>Pastirica</i> (I. Robida)	Mileva Pertot, Janko Šetinc	3.14	
K-1885/9	<i>Kot ptičica sem pevala</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	1.46	
K-1885/10	<i>Kukavica</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	2.32	
K-3906/3	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Marko Kobal, Nataša Valant	2.55	
K-3989/2	<i>Pastirica</i> (I. Robida)	Ana Pesar Jerič, Igor Švara	2.21	
K-4116/1	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	1.40	
K-4221/1	<i>So še rožce v hartlnu</i> (koroška ljudska)	M. Fink, N. Valant	2.43	
K-4507/1	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Jože Stabej, Nevenka Leban	1.38	
K-4507/2	<i>Priplula je pomlad</i> (S. Gregorčič)	Jože Stabej, Nevenka Leban	4.43	
K-4521/1	<i>Serenada</i> (O. Župančič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	6.20	
K-4684/1	<i>Goreči ogenj</i> (slovenska narodna)	Janez Kampuš, Leon Engelman	2.48	
K-4684/2	<i>Jaz 'mam pa konjča</i> <i>belega</i> (slovenska narodna)	Janez Kampuš, Leon Engelman	1.17	
K-4684/3	<i>Otožnost</i> (slovenska narodna)	Janez Kampuš, Leon Engelman	3.02	

K-4684/4	<i>Potrkan ples</i> (slovenska narodna)	Janez Kampuš, Leon Engelman	3.18	
K-4684/5	<i>Pojdam u rute</i> (slovenska narodna)	Janez Kampuš, Leon Engelman	3.18	
K-4684/6	<i>Pa moje ženke glas</i> (slovenska narodna)	Janez Kampuš, Leon Engelman	2.00	
K-4716/5	<i>Žanjica</i> (F. Kozak)	Marija Samec Bitenc, Andrej Jarc	4.20	
K-4834/1	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Jurij Reja, Leon Engelman	3.43	
K-4834/2	<i>Padale so cvetne sanje</i> (O. Župančič)	Jurij Reja, Leon Engelman	3.13	
K-5014/1	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Ivan Urbas, Thomas Hans	1.40	
K-5124/1	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.45	
K-5303/5	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.25	
K-5304/11	<i>Potrkan ples</i>	Juan Vasle, Leon Engelman	1.40	
K-5347/1	<i>Prvi poljub</i>	Olga Gracelj, Nataša Valant	3.03	
K-5347/2	<i>Uspavanka</i>	Olga Gracelj, Nataša Valant	2.27	
K-5347/3	<i>Kaj mi pravi ptiček</i>	Olga Gracelj, Nataša Valant	2.02	
K-5347/4	<i>Ciciban cicifuj</i>	Olga Gracelj, Nataša Valant	4.33	
K-5568/4	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	1.48	
K-5687/1	<i>Pesem</i>	Branko Robinšak, Nataša Valant	1.18	
K-5687/2	<i>Serenada</i> (O. Župančič)	Branko Robinšak, Nataša Valant	5.41	
K-5687/3	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Branko Robinšak, Nataša Valant	3.36	
K-5687/4	<i>Padale so cvetne sanje</i> (O. Župančič)	Branko Robinšak, Nataša Valant	3.41	
K-5928/14	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	1.54	
K-5929/1	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Marko Fink, Nataša Valant	3.47	

K-6193/1	<i>Uspavanka</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	3.10	
K-6193/2	<i>Ciciban cicifuj</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	4.08	
K-6193/3	<i>Pastirica</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	3.17	
K-6193/4	<i>Pastirica II.</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.33	
K-6193/5	<i>Vrabci in strašilo</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	3.17	
CD-7221/6	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.46	
	Hugolin Sattner			
K-5332/1	<i>Ave Maria</i>	Branko Robinšak, Anton Potočnik (orgle)	3.40	
	Emerik Beran			
K-4588/1	<i>Podoknica</i>	Jože Stabej, Nevenka Leban	4.09	
	Josip Michl			
K-458/2	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Tone Petrovčič, Andrej Jarc	3.20	
K-829/7	<i>Napis na velikem zvonu</i> <i>pri sv. Joštu</i>	Marijan Žveglič, Silva Hrašovec	2.26	
K-916/6	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Dragiša Ognjanovič, Pavel Šivic	3.25	
K-916/7	<i>Napis na zvonu pri</i> <i>sv. Joštu</i>	Dragiša Ognjanovič, Pavel Šivic	2.05	
K-1608/1	<i>Da jo ljubim</i> (F. Prešeren)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	3.35	
K-3989/1	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Ana Pesar Jerič, Igor Švara	4.55	
K-4035/2	<i>Pevec</i> (F. Prešeren)	Franc Javornik, Marijan Fajdiga	2.56	
K-4188/1	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Julij Betetto, Danilo Švara	4.00	

K-4306/	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Jože Stabej, Marijan Lipovšek	3.51	
K-5014/3	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Ivan Urbas, Thomas Hans	3.00	
K-5929/8	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Marko Fink, Nataša Valant	3.08	
K-6134/4	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Nina Kompare, Erik Šuler	4.59	
	Franc Serafin Vilhar (Kal/in/ski)			
K-2562/1	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Miha Plajbes, Marina Šikič	2.00	
K-2562/2	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Miha Plajbes, Marina Šikič	5.31	
K-3054/5	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Janez Kampuš, Leon Engelman	2.39	
K-3054/9	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Janez Kampuš, Leon Engelman	6.30	
K-4179/6	<i>Po jezeru</i>	Zlata Ognjanovič, Marjan Vodopivec	1.56	
K-5078/1	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Juan Vasle, Leon Engelman	7.17	
K-5303/3	<i>Strunam</i> (F. Prešeren)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.13	
K-5928/11	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Marko Fink, Nataša Valant	6.29	

4. Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje:

	Risto Savin		
K-297/1	<i>Poslednje pismo</i>	Dana Ravnik, Andrej Jarc	5.00
K-297/2	<i>Javor in lipa</i>	Dana Ravnik, Andrej Jarc	2.20
K-297/3	<i>Poroka</i>	Dana Ravnik, Andrej Jarc	9.50
K-389/5	<i>Svetla noč</i> , op. 13, št. 3 (O. Župančič)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.03
K-389/6	<i>Pismo</i> , op. 13, št. 1 (O. Župančič)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.35
K-389/7	<i>Kaj bi te vprašal</i> , op. 5, št. 1	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.11
K-1660/5	<i>Ljubica, zdej je dan</i> (O. Župančič)	Bogdana Stritar, Zdenka Lukec	2.02

K-1812/4	<i>Tako je to</i> , op. 13, št. 2 (O. Župančič)	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	1.18
K-1812/5	<i>Zimska idila</i> , op. 7 (O. Župančič)	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	2.35
K-1812/6	<i>Belokranjska</i> , op. 20, št. 2	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	1.30
K-1926/4	<i>Pismo</i> (O. Župančič)	Mitja Gregorač, Aci Bertoneclj	1.45
K-1926/5	<i>To je tako</i> , op. 13, št. 2 (O. Župančič)	Mitja Gregorač, Aci Bertoneclj	1.03
K-1926/6	<i>Svetla noč</i> , op. 13, št. 3 (O. Župančič)	Mitja Gregorač, Aci Bertoneclj	2.10
K-1926/7	<i>Ljubica, zdaj je dan</i> (O. Župančič)	Mitja Gregorač, Aci Bertoneclj	1.39
K-2102/1	<i>Marica</i> , op. 13, št. 4	Mitja Gregorač, Aci Bertoneclj	1.18
K-5977/1	<i>Zimska idila</i> , op. 7 (O. Župančič)	Andreja Zakonjšek, Nataša Valant	2.31
K-5977/2	<i>To je tako</i> , op. 13, št. 2 (O. Župančič)	Andreja Zakonjšek, Nataša Valant	1.14
K-5977/3	<i>Pismo</i> , op. 13, št. 1 (O. Župančič)	Andreja Zakonjšek, Nataša Valant	1.53
K-5977/4	<i>Svetla noč</i> , op. 13, št. 3 (O. Župančič)	Andreja Zakonjšek, Nataša Valant	1.58
	Josip Ipavec		
K-94/1	<i>Ciganka</i>	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.46
K-206/1	<i>Vprašanje</i>	Zlata Ognjanovič, Zdenka Lukec	2.14
K-221/1	<i>Trojica</i>	Marcel Ostaševski, Ciril Cvetko	4.17
K-856/3	<i>Ciganka</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Pavel Šivic	2.24
K-1885/4	<i>Majska pesem</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	2.45
K-2247/1	<i>Vprašanje</i>	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	2.42
K-2766/1	<i>Pred durmi</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.00
K-2766/2	<i>V tujini</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.28
K-2766/3	<i>Majska pesem</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	0.40
K-2766/4	<i>Popotnikova nočna mora</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.15
K-2766/5	<i>Naša zvezda</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	2.25

K-2766/6	<i>(Pesem) Prišla je v vas pomlad</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	2.15
K-2766/7	<i>Pomladna noč</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.30
K-2782/1	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Breda Senčar, Leon Engelman	3.19
K-2782/2	<i>Majska pesem</i>	Breda Senčar, Leon Engelman	2.30
K-2888/1	<i>Kraljična</i>	Samo Smerkolj, Leon Engelman	3.02
K-2888/2	<i>Mar ti ni mar</i>	Samo Smerkolj, Leon Engelman	1.51
K-3079/1	<i>Kraljična</i>	Franc Javornik, Leon Engelman	3.40
K-3120/1	<i>Mar ti ne priča</i>	Jože Stabej, Leon Engelman	2.10
K-3267/1	<i>Majska pesem</i>	Ileana Bratuž Kacjan, M. Lipovšek	3.06
K-4921/1	<i>Na križpotju</i> (prev. S. Samec)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	1.45
K-4921/2	<i>Če bi mogel, bi v lilije kelih</i> (prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	1.54
K-4921/3	<i>Mar ti ne priča</i> (prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	1.50
K-4921/4	<i>Divja roža in bršljan</i> (prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	2.22
K-4921/5	<i>Kraljična</i> (prir. M. Rožanc)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	2.38
K-4921/6	<i>Trije</i> (prir. M. Rožanc)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	5.15
K-4921/7	<i>Romanje v Kevlar</i> (prir. M. Rožanc)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	4.17
K-5407/1	<i>Ich will meine Seele tauchen</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	1.47
K-5407/2	<i>Verriert mein blasses Angesicht</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	1.46
K-5407/3	<i>Schlehenblöh und wilde Rose</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	2.30
K-5407/4	<i>Am Kreuzweg</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	1.47
K-5407/5	<i>Die Drei</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	4.25
K-5407/6	<i>Die Wallfahrt nach Kevlaar</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	4.22
K-5407/7	<i>Das Königdkind</i>	Marko Bajuk, Nataša Valant	2.38
K-5445/1	<i>Trije</i> (prir. M. Rožanc)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	4.33
K-5445/2	<i>Mar ti ne priča</i> (prev. P. Oblak)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.08
K-5445/3	<i>Na križpotju</i> (prev. P. Oblak)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	1.58
K-5447/1	<i>Potovanje v Kevlar</i> (prev. P. Oblak)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	4.23

K-5447/2	<i>Divja roža in bršljan</i> (prev. P. Oblak)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.29
K-5447/4	<i>Bož dušo potopil svojo</i> (prev. P. Oblak)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.08
K-5447/3	<i>Kraljična</i> (prire. M. Rožanc)	Ana Pesar Jerič, Nataša Valant	2.07
K-5469/1	<i>Mar ti ne priča</i> (H. Heine, prev. P. Oblak)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.52
K-6213/1	<i>Pesem</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.31
K-6213/2	<i>Po gozdu hodim</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.48
K-6213/3	<i>Pesem v ljudskem tonu</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.23
K-6213/4	<i>Čez leta</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.43
K-6213/5	<i>Balada</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	3.56
K-6213/6	<i>Ciganka</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.51
K-6213/7	<i>Če mogel vzdihne bi srca utopiti</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.14
K-6213/8	<i>Ko v tvoje mile zrem oči</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.32
K-6213/9	<i>Na križpotju</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.53
K-6213/10	<i>Divja roža in bršljan</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.04
K-6213/11	<i>Kraljična</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.52
K-6213/12	<i>Mar ti ne priča lice blede</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.06
K-6213/13	<i>Romanje v Keular</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	4.28
K-6214/1	<i>Nach Jahren</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.50
K-6214/2	<i>Im Walde wandl' Ich</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.50
K-6214/3	<i>Lied im Volkston</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.29
K-6214/4	<i>Ein Lied</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.41
K-6214/5	<i>Ballade</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	4.10

K-6214/6	<i>Zingara</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.54
K-6214/7	<i>Ich will meine Seele tauchen</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.15
K-6214/8	<i>Wenn Ich in deine Augen She</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.28
K-6214/9	<i>Am Kreutze Wege</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.55
K-6214/10	<i>Schlehenblutt und Wilde Rose</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.11
K-6214/11	<i>Das Königdkind</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	2.52
K-6214/12	<i>Varriet mein blasser Angesicht</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	1.58
K-6214/13	<i>Die Wallfahrt nach Kelvaar</i> (prev. P. Oblak)	A. Zakonjšek, M. Fink, N. Valant	4.33
	Gojmir (Gregor) Krek		
K-238/2	<i>Na poljani</i>	Nada Zrimšek, Janko Šetinc	1.58
K-238/3	<i>Intermezzo</i>	Nada Zrimšek, Janko Šetinc	1.42
K-238/4	<i>Predsmrtnica 1.</i>	Nada Zrimšek, Janko Šetinc	2.10
K-389/1	<i>Poslednja želja</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.20
K-389/2	<i>Večerna</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.30
K-389/3	<i>Nočna luč</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.02
K-389/4	<i>Belokranjska</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.06
K-764/1	<i>Uvele rože pod steklom</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	2.05
K-764/2	<i>Nedelja</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	1.25
K-764/3	<i>Hrepenenje</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	1.35
K-764/4	<i>Večerna</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	2.15
K-764/5	<i>Trudna pot</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	4.24
K-764/6	<i>Ob zidu</i>	Dana Ročnik, Gita Mally	2.35
K-1812/1	<i>Zbogom lastavice</i> (A. Gradnik)	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	3.36
K-1812/2	<i>Rože na nepravem mestu,</i> op. 31	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	4.50

K-1812/3	<i>Po gostiji</i> , op. 36, št. 1 (A. Gradnik)	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	2.22
K-4519/3	<i>Besede ni, izraza ni</i> (L. Poljanec)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	2.32
K-4519/4	<i>Oranža</i> (O. Župančič)	Breda Senčar, Bojan Gorišek	2.04
CD-1930/7	<i>Belokranjska</i>	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.06
	Anton Lajovic		
K-238/1	<i>Zunaj na rahlo sap'ca piha</i> (V. Jeraj)	Nada Zrimšek, Janko Šetinc	3.28
K-282/4	<i>Kaj bi le gledal</i>	Danica Škerlec Pfandl, Marijan Lipovšek	2.15
K-457/1	<i>Mati in dete</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	4.00
K-457/2	<i>Poljub</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	2.24
K-457/3	<i>Zima</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	3.40
K-641/1	<i>Otvi</i> (F. Levstik)	Olga Jež, Andrej Jarc	2.35
K-641/2	<i>Jaz pa vem</i> (V. Jeraj)	Olga Jež, Andrej Jarc	3.05
K-1403/1	<i>Razdvojenost</i> (V. Levstik)	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	4.42
K-1403/2	<i>Tkalec</i> (O. Župančič)	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	2.51
K-1403/3	<i>Begunka pri zibeli</i> (O. Župančič)	Vanda Gerlovič, Zdenka Lukec	7.07
K-1447/1	<i>Ne povem vam, zakaj?</i>	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, P. Šivic	4.00
K-1447/2	<i>Prstan moj, ljubezni znak</i> (O. Župančič)	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, P. Šivic	2.07
K-1447/3	<i>Kje se skrivaš mi?</i> (C. Golar)	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, P. Šivic	5.48
K-1447/4	<i>Pesem nagajivk</i> (O. Župančič)	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, P. Šivic	1.00
K-1496/1	<i>Samotni pevec</i> (Li-Tai-Po)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.48
K-1469/2	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.48
K-1469/3	<i>Cveti, cveti rožica</i> (A. Harambašič)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50
K-1469/4	<i>Večer</i> (O. Župančič)	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.00

K-1469/5	<i>Pesem starca</i> (J. M. Koljcov)	Anton Dermota, Hilda Dermota	2.15
K-1599/2	<i>V mraku</i> (M. Domjanič)	Dana Ročnik, Gita Mally	4.25
K-1885/3	<i>V mraku</i> (M. Domjanič)	Dana Ročnik, Gita Mally	4.09
K-1912/1	<i>Pesem deklice</i> , op. 4, št. 2 (O. Župančič)	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, M. Evtimova, P. Šivic	3.42
K-1912/2	<i>Pesem mlade čarovnice</i> , op. 4, št. 1 (O. E. Bierbaum- O. Župančič)	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, M. Evtimova, P. Šivic	2.14
K-1912/3	<i>Pesem Primorke</i> , op. 5, št. 3 (O. E. Bierbaum-O. Župančič)	I. Bratuž Kacjan, E. Novšak Houška, M. Evtimova, P. Šivic	3.07
K-2349/1	<i>Več ne šumi rž</i>	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	5.19
K-2349/2	<i>Bujni vetri v polju</i>	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	1.35
K-2349/3	<i>Iskal sem svojih mladih dni</i> (O. Župančič)	M. Gregorač, M. Lipovšek	3.24
K-2349/4	<i>Veter veje</i>	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	3.18
K-2349/5	<i>Nočne poti</i> (C. Golar)	Mitja Gregorač, Marijan Lipovšek	2.33
K-3007/1	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Jurij Reja, Milivoj Šurbek	2.27
K-3144/4	<i>Pesem starca</i>	Samo Vremšak, Leon Engelman	2.05
K-3156/1	<i>Otvi</i> (F. Levstik)	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	3.05
K-3156/2	<i>Cveti, cveti rožica</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	2.20
K-3156/3	<i>Večer</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	2.55
K-3156/4	<i>Hi!</i> (O. Župančič)	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	4.35
K-3156/5	<i>Roža mogota</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	4.10
K-3291/6	<i>V mraku</i> (N. Domjanič)	Marcel Ostaševski, Zdenka Lukec	3.52
K-3691/1	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Vlatka Oršanič, V. Doležal Rus	3.02
K-4022/3	<i>Zacvela je roža</i> (Falke-C. Golar)	Ana Pesar Jerič, Igor Švara	4.39
K-4188/3	<i>Veter veje</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	3.23
K-4570/1	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Marjana Lipovšek, Erik Werba	2.18
K-5014/4	<i>Nočne poti</i>	Ivan Urbas, Thomas Hans	2.10
K-5303/6	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.46

K-5469/2	<i>Serenada</i> (O. Župančič)	Juan Vasle, Leon Engelman	4.32
K-5470/5	<i>Nočne poti</i>	Juan Vasle, Leon Engelman	2.27
K-5568/2	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	2.27
K-5601/11	<i>Zacvela je roža</i>	Marko Fink, Nataša Valant	2.18
K-5929/4	<i>Iskal sem svojih mladih dni</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	2.17
K-5929/5	<i>Serenada</i> (O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	4.40
K-5929/6	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Marko Fink, Nataša Valant	2.34
K-5929/7	<i>Zacvela je roža</i> (Falke-C. Golar)	Marko Fink, Nataša Valant	3.50
K-6134/7	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; prev. O. Župančič)	N. Kompare, E. Šuler	2.24
	Emil Adamič		
K-458/1	<i>Kot iz tihe, zabljene kapele</i>	Tone Petrovčič, Andrej Jarc	2.18
K-819/6	<i>Na lipici zeleni</i>	Bogdana Stritar, Ciril Cvetko	2.00
K-829/4	<i>Nocoj je pa lep večer</i>	Marijan Žveglič, Silva Hrašovec	1.58
K-829/8	<i>Pesem nočnega čuvaja</i>	Marijan Žveglič, Silva Hrašovec	3.35
K-916/8	<i>Nocoj je svetla noč</i>	Dragiša Ognjanovič, Pavel Šivic	1.43
K-3263/1	<i>Nočne pesmi: 1. Noč je tožna, kakor moji sni</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Dragiša Ognjanovič, Milivoj Šurbek	2.14
K-3263/2	<i>Nočne pesmi: 2. Noč</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Dragiša Ognjanovič, Milivoj Šurbek	1.58
K-3263/3	<i>Nočne pesmi: 3. Nocoj je pa svetla noč</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Dragiša Ognjanovič, Milivoj Šurbek	1.34
K-3263/4	<i>Nočne pesmi: 4. Pesem nočnega čuvaja</i> (I. A. Bunin - Peterlin - Petruška)	Dragiša Ognjanovič, Milivoj Šurbek	3.12
K-4188/2	<i>Noč je tožna</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	2.20
K-4716/1	<i>Na lipici zeleni</i> (slov. ljudska)	Marija Bitenc Samec, Andrej Jarc	2.02
K-4832/1	<i>Planinec</i> (L. in I. Resman- Doran; prir. L. Engelman)	Jurij Reja, Leon Engelman	2.12

K-5014/6	<i>Kot iz tihe, zabljene kapele</i>	Ivan Urbas, Thomas Hans	1.50
K-5123/1	<i>Kot iz tihe, zabljene kapele</i>	Juan Vasle, Leon Engelman	2.29
K-5303/7	<i>Mesec v izbi kapele</i> (J. Murn Aleksandrov)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.01
K-5303/8	<i>Kot iz tihe, 'zabljene kapele</i> (J. Murn Aleksandrov)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.17
K-5306/1	<i>Nočne pesmi: 1. Noč je tožna,</i> <i>kakor moji sin</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.25
K-5306/2	<i>Noč</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.12
K-5306/3	<i>Ave Marija</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.43
K-5306/4	<i>Pesem nočnega čuvaja</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Juan Vasle, Leon Engelman	4.00
K-5306/5	<i>Nocoj je pa svetla noč</i> (I. A. Bunin - Peterlin-Petruška)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.42
K-5330/2	<i>Kot iz tihe, zabljene kapele</i> (J. Murn Aleksandrov)	Franja Golob, Jože Osana	1.58
K-5740/8	<i>Kot iz tihe, zabljene kapele</i> (J. Murn Aleksandrov)	Marko Fink, Nataša Valant	1.55
K-5929/2	<i>Nocoj je pa svetla noč</i>	Marko Fink, Nataša Valant	1.40
K-5929/3	<i>Kot iz tihe, zabljene kapele</i> (J. Murn Aleksandrov)	Marko Fink, Nataša Valant	2.01
CD-7221/8	<i>Kot iz tihe, 'zabljene kapele</i> (J. Murn Aleksandrov)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.27
CD-7221/9	<i>Noč je tožna, kakor sni</i> (F. Albreht)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.25
CD-7221/10	<i>Noč</i> (F. Albreht)	Juan Vasle, Leon Engelman	2.12
CD-7221/11	<i>Ave Marija</i> (Fet - Peterlin-Petruška)	Juan Vasle, Leon Engelman	1.43

Glasbeni arhiv OE Radio Koper/Capodistria:⁷**1. Predromantično obdobje:**

	Miroslav Vilhar		
K-5754/2	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Dario Zlobec, Gojmir Demšar	2.35
K-6412/1	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Ladko Korošec, Marijan Lipovšek	6.51

2. Prva faza (zgodnje) romantike:

	Davorin Jenko		
K-7139/3	<i>Na tujih tleh</i>	Ljubica Berce-Košuta, Nerina Pelicon, Gojmir Demšar	2.18
	Hrabroslav (Andrej) Volarič		
K-6215/1	<i>Dekliška tožba</i> (Lamento della ragazza)	Nadja Pertot, Gojmir Demšar	1.55
K-6355/2	<i>Rožmarin</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	1.56
K-6355/3	<i>Dekliška tožba</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	1.08
K-6537/1	<i>Dekliški izdihi</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Marijan Fajdiga	2.20
K-6537/2	<i>Ledene rože</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Marijan Fajdiga	3.15
K-6538/1	<i>Dekliška tožba</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Marijan Fajdiga	1.32

3. Druga faza (zgodnje) romantike:

	Benjamin Ipavec		
LP 1.901, A4	<i>Pozabil sem mnogokaj dekle</i> (J. Murn Aleksandrov)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50
LP 1.901, A5	<i>Ciganka Marija</i> (A. Aškerc)	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.40
LP 1.901, A6	<i>Menih</i> (J. Pretnar)	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.00
LP 1.901, A7	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50
LP 1.901, A8	<i>Oblaku</i> (A. Aškerc)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.30
LP 1.901, A9	<i>V spominsko knjigo</i> (V. Mole)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.43
LP 1.901, B1	<i>Doli v kraji</i> (J. Kersnik)	Ana Pucar Jerič, Andrej Jarc	2.04
LP 1.901, B2	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Ana Pucar Jerič, Andrej Jarc	3.42

⁷ Te podatke mi je posredovala glasbena urednica in novinarka na RTV Slovenija-Regionalni RTV-center Koper/Capodistria v Kopru Lea Hedžet, za kar se ji zahvaljujem.

LP 1.901, B3	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ana Pesar Jerič, Andrej Jarc	2.14
K-4551/1	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	2.48
K-4571/2	<i>Čez noč, čez noč</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	1.40
K-4571/3	<i>Božji volek</i> (O. Župančič)	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	1.45
K-5688/1	<i>Čez noč, čez noč</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	1.35
K-5688/2	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	2.15
K-5688/3	<i>Prošnja</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	1.43
K-5754/1	<i>Menih</i>	Dario Zlobec, Gojmir Demšar	3.15
K-6355/1	<i>Božji volek</i> (O. Župančič)	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	1.29
K-6358/1	<i>Iz gozda so ptice odplule</i> (A. Gradnik)	Polde Polenec, Marica Vogelnik	1.43
K-6659/1	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Zlata (Gašperšič) Ognjanovič, Borut Lesjak	2.05
K-6381/2	<i>Menih</i> (J. Pretnar)	Tone Prus, Marjan Vodopivec	3.25
K-6659/2	<i>Pomladni veter</i> (O. Župančič)	Zlata (Gašperšič) Ognjanovič, Borut Lesjak	2.00
K-7401/3	<i>Na poljani</i> (O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	2.25
K-7401/4	<i>Čez noč</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	1.40
K-7402/1	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	2.00
K-7402/2	<i>Ven, v mrak in vihar</i> (O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	1.40
K-7402/3	<i>V spominsko knjigo</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	2.30
K-7402/4	<i>Oblaku</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	2.20
K-7402/5	<i>Božji volek</i> (O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Andrej Jarc	2.15
K-7788/1	<i>Pozabil sem mnogokaj dekle</i> (J. Murn Aleksandrov)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50
K-7788/2	<i>Ciganka Marija</i> (D. Akasvarov/A. Aškerc)	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.40
K-7788/3	<i>V spominsko knjigo</i> (V. Mole)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.43
K-7788/4	<i>Oblaku</i> (A. Aškerc)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.30

K-7788/5	<i>Mak žari</i> (C. Golar)	Anton Dermota, Hilda Dermota	1.50
K-7788/6	<i>Menih</i> (N. Pretko/J. Pretnar)	Anton Dermota, Hilda Dermota	3.00
	Anton Foerster		
K-6355/4	<i>Poletuje golobica</i> (A. Funtek)	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	1.00
K-6360/1	<i>Planinar</i>	Polde Polenec, Marica Vogelnik	2.37
	Fran Gerbič		
K-5754/3	<i>Kam?</i> (F. Prešeren)	Dario Zlobec, Gojmir Demšar	3.12
K-6358/2	<i>Kakor dih</i>	Polde Polenec, Marica Vogelnik	2.39
K-6381/1	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Tone Prus, Marjan Vodopivec	2.30
K-6410/1	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Ladko Korošec, Marijan Lipovšek	2.30
K-6412/2	<i>Kam/Dove?</i> (F. Prešeren)	Ladko Korošec, Marijan Lipovšek	2.43
K-6572/1	<i>Pojdem na prejo/Vodo a filare</i> (O. Župančič)	Ladko Korošec, Marijan Lipovšek	2.30
K-6667/1	<i>Nihče ne ve</i>	Miro Brajnik, Marjan Vodopivec	2.00
K-6667/2	<i>Mrtva pomlad</i> , op. 62, št. 2	Miro Brajnik, Marjan Vodopivec	2.00
K-6667/3	<i>Trubadurka</i>	Miro Brajnik, Marjan Vodopivec	2.20
	Viktor Parma		
LP-489 B/1	<i>Sezidal sem si vinski hram</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	3.00
	Josip Pavčič		
K-10 (?)	<i>Ženjica</i> (F. Kozak)	Marija Bitenc, Marijan Fajdiga	4.07
K-5689/1	<i>Uspavanka</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	2.43
K-5689/2	<i>Žanjica</i> (F. Kozak)	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	4.40
K-5689/3	<i>Kaj mi pravi ptiček ta</i>	Dana Ročnik, Marijan Lipovšek	2.00
K-6215/2	<i>Kaj mi pravi ptiček ta/ Che cosa mi racconta questo uccellino</i>	Nadja Pertot, /Dr./ Gojmir Demšar	2.02
K-6356/4	<i>Pastirica</i> (I. Robida)	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	2.38
K-6415/2	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Ladko Korošec, Marijan Lipovšek	1.55
K-6416/1	<i>Padale so cvetne sanje</i> (O. Župančič)	Janez Lipušček, Marijan Lipovšek	2.01
K-6536/1	<i>Uspavanka</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Marijan Fajdiga	3.00

K-31.245/1	<i>Uspavanka I.</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.15
K-31.245/2	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.22
K-31.245/3	<i>Uspavanka II.</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.22
K-31.245/4	<i>Padale so cvetne sanje</i> (O. Župančič)	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.43
K-31.246/1	<i>Pastirica</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	3.43
K-31.246/2	<i>Kaj mi pravi ptiček</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	2.12
K-31.246/3	<i>Ciciban - cicifuj</i>	Marta Vuga Horvat, Silva Gračner	/ok. 4.00/
	Josip Michl		
K-6726/1	<i>Pevcu</i> (F. Prešeren)	Julij Betetto, Danilo Švara	4.20
	Franc Serafin Vilhar (Kal/in/ski)		
K-5751/1	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Dario Zlobec, Gojmir Demšar	6.40
K-5754/2	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Dario Zlobec, Gojmir Demšar	2.35
K-6297/1	<i>Nezakonska mati/Ragazza Madre</i> (F. Prešeren)	Božena Glavak, Marjan Vodopivec	4.53
K-6383/1	<i>O, zakaj si se mi vdala</i>	Miroslav Dolničar, Marjan Vodopivec	3.50
K-6383/2	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Miroslav Dolničar, Marjan Vodopivec	2.56
K-6384/1	<i>Mornar</i> (F. Prešeren)	Miroslav Dolničar, Marjan Vodopivec	7.00
K-6385/1	<i>Kam?</i> (F. Prešeren)	Miroslav Dolničar, Marjan Vodopivec	2.14
K-6385/2	<i>Crna s koj</i>	Miroslav Dolničar, Marjan Vodopivec	1.55

4. Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje:

	Josip Ipavec		
K-6382/1	<i>Jutro</i>	Tone Prus, Marjan Vodopivec	4.25
K-31.226/1	<i>Pred durmi</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.00
K-31.226/2	<i>V tujini</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.28
K-31.226/3	<i>Majska pesem</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	0.40
K-31.226/4	<i>Popotnikova nočna mora</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.15
K-31.226/5	<i>Naša zvezda</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	2.25
K-31.226/6	<i>Pesem</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	2.15

K-31.226/7	<i>Pomladna noč</i>	Ludvik Ličer, Hubert Bergant	1.30
LP 38.403 A/1	<i>Na križpotju/Am Kreuzweg</i> (H. Heine, prev. S. Samec)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	1.45
LP 38.403 A/2	<i>Če bi mogel, bi v lilije kelih/ Ich will meine Seele tauchen</i> (H. Heine, prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	1.54
LP 38.403 A/3	<i>V ljudskem tonu/Im Volkston</i> (Schönach-Corolath, prev. M. Rožanc)	Alenka Dernač Bunta, Andrej Jarc	2.20
LP 38.403 A/4	<i>Mar ti ne priča/Verriet mein blasses Angesicht</i> (H. Heine, prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	1.51
LP 38.403 A/5	<i>Divja roža in bršljan/ Schlehenblüch und wilde Rose</i> (J. Rodenberg, prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	2.22
LP 38.403 A/6	<i>Kraljična/Das Königskind</i> (H. Heine, prev. M. Rožanc)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	2.38
LP 38.403 A/7	<i>Ciganka/Zingara</i> (n. n., prev. S. Samec)	Alenka Dernač Bunta, Andrej Jarc	2.58
LP 38.403 A/8	<i>Trije/Die Drei</i> (N. Lenau, prev. M. Rožanc)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	5.15
LP 38.403 A/9	<i>Romanje v Kevlaar/ Die Wallfahrt nach Kevlaar</i> (H. Heine, prev. P. Oblak)	Marko Bajuk, Andrej Jarc	4.15
	Gojmir (Gregor) Krek		
K-6275/1	<i>Božji volek</i>	Gojka Berginc, Livia D' Andree Romanelli	2.30
K-6275/2	<i>Sestra ziba bratca</i>	Gojka Berginc, Livia D' Andree Romanelli	4.50
K-6275/3	<i>Poletje</i>	Gojka Berginc, Livia D' Andree Romanelli	3.30
	Anton Lajovic		
LP 14 B/4	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Marjana Lipovšek, Erik Werba	2.18
K-4573/1	<i>Zacvela je roža</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	4.25

K-4573/2	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	2.35
K-4573/3	<i>Svetla noč</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	3.35
K-4573/4	<i>Vetri v polju</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	1.25
K-5978/1	<i>Bujni veter</i>	Vanda Gerlovič, Pavel Šivic	1.28
K-5981/1	<i>Begunka pri zibeli</i> (O. Župančič)	Vanda Gerlovič, P. Šivic	6.00
K-5982/1	<i>Pesem o tkalcu</i>	Vanda Gerlovič, Pavel Šivic	2.25
K-6364/2	<i>Mesec v izbi/La Luna nella Stanza</i> (Li-Tai-Po; O.Župančič)	Vladimir Košir, Boris Borštnik	2.23
K-6382/2	<i>Iskal sem svojih mladih dni</i> (O. Župančič)	Tone Prus, Marjan Vodopivec	3.10
K-6431/1	<i>Iskal sem svojih mladih let</i> (O. Župančič)	Janez Lipušček, Marijan Lipovšek	2.30
K-6414/1	<i>Zacvela je roža</i>	Janez Lipušček, Marijan Lipovšek	4.00
K-6726/3	<i>Veter veje</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	3.26
K-6878/1	<i>Ah, kako prešla mi je mladost</i> (Koljcov-C. Golar; inštr. L. M. Škerjanc)	Valerija Heybal, ORTVL, dirig. J. Komar	3.33
K-6878/2	<i>Begunka pri zibeli</i> (O. Župančič; inštr. L. M. Škerjanc)	Valerija Heybal, ORTVL, dirig. J. Komar	5.43
K-7140/3	<i>Pesem (ljubici)</i>	Ljubica Berce Košuta, Nerina Pelicon	3.44
K-7140/4	<i>Pesem</i>	Ljubica Berce Košuta, Nerina Pelicon	2.32
K-7547/1	<i>Več ne šumi rž</i> (Koljcov - O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	5.19
K-7547/2	<i>Bujni vetri v polju</i> (Koljcov - O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	1.35
K-7547/3	<i>Iskal sem svojih mladih dni</i> (O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	3.24
K-7547/4	<i>Veter veje</i> (Koljcov - O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	3.18
K-7547/5	<i>Nočne pesmi</i> (Koljcov - C. Golar)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	2.33

K-7548/1	<i>Pesem deklice/Canzone di ...</i> , op. 4, št. 3 (Bierbaum – O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	3.42
K-7548/2	<i>Pesem mlade čarovnice/ Canzone di una ...</i> , op. 4, št. 1 (Bierbaum – O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	2.14
K-7548/3	<i>Pesem Primorke/Canzone di una ...</i> , (Bierbaum – O. Župančič)	Ileana Bratuž Kacjan, Milka Evtimova (?klavir)	3.07
K-8093/4	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Nora Jankovič, Neva Merlak	2.32
	Emil Adamič		
LP 489 A/2	<i>Noč je tožna</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	2.20
LP 489 A/3	<i>Veter veje</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	3.23
K-6416/2	<i>Planinar</i>	Janez Lipušček, Marijan Lipovšek	2.01
K-4570/1	<i>Pri studencu</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	1.45
K-4570/2	<i>Uspavanka</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	1.44
K-4570/3	<i>Na lipici zeleni</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	2.15
K-4570/4	<i>Ribice po vodi</i>	Cvetka Součkova, Borut Lesjak	1.24
K-5749/1	<i>Noč je tožna</i>	Dario Zlobec, Gojmir Demšar	2.23
K-6354/1	<i>Vesela pesem</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	0.46
K-6354/2	<i>Na tujem</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	0.55
K-6354/3	<i>Burja</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	1.05
K-6354/4	<i>V Korotanu</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	0.57
K-6354/5	<i>Uspavanka</i>	Nevenka Cupin, Vuka Hiti	1.25
K-6410/2	<i>Nocoj je pa lep večer/ E una bella Serata</i>	Ladko Korošec, Marijan Lipovšek	1.32
K-6411/1	<i>Vasovalec</i>	Janez Lipušček, Marijan Lipovšek	3.12
K-6535/3	<i>Uspavanka</i>	Ileana Bratuž Kacjan, Marjan Fajdiga	1.45
K-6661/3	<i>Planinec</i>	Miro Brajnik, Marjan Vodopivec	1.50
K-6726/2	<i>Noč je tožna</i>	Julij Betetto, Danilo Švara	2.35
K-7275/1	<i>Noč je tožna</i>	Friderik Lupša, Danilo Švara	2.45

Glasbeni arhiv OE Radio Maribor:⁸**1. Predromantično obdobje:**

	Miroslav Vilhar		
T 170/8	<i>Moja le bo</i>	Štefan Kunštek, Roman Klasinc	3.12
T 170/9	<i>Oh, da bi le znala</i>	Štefan Kunštek, Roman Klasinc	2.26

2. Prva faza (zgodnje) romantike:

	Hrabroslav (Andrej) Volarič		
T 170/4	<i>Zvonček</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	1.35
T 197/1	<i>Pogled v nedolžno oko</i> (S. Gregorčič)	Ida Nedog, Roman Klasinc	2.48
T-197/2	<i>Oj rožmarin</i>	Štefan Kunštek, Roman Klasinc	1.56
T-197/3	<i>Ne žaluj</i>	Štefan Kunštek, Roman Klasinc	2.05
T-367/2	<i>Oj rožmarin</i> (A. Pin)	Janez Kampuš, Breda Zakotnik	2.00

3. Druga faza (zgodnje) romantike:

	Benjamin Ipavec		
T 51 A	<i>Ciganka Marija</i> (Dimitrij - A. Aškerc)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	2.54
T 357/4	<i>Ciganka Marija</i> (Dimitrij - A. Aškerc)	Janez Kampuš, Breda Zakotnik	3.00
T 377/9, a	<i>Ponoči</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	2.07
T 377/9, b	<i>Če na poljane rosa pade</i> (J. Murn Aleksandrov)	Mira Mracsek, Roman Klasinc	1.50
T 377/9, c	<i>Iz gozda so ptice odplule</i> (A. Gradnik)	Mira Mracsek, Roman Klasinc	1.20
T 377/9, d	<i>Dekliška pesem</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	0.48
T 377/9, e	<i>V spominsko knjigo</i> (V. Mole)	Mira Mracsek, Roman Klasinc	1.55
T 377/9, f	<i>Božji volek</i> (O. Župančič)	Mira Mracsek, Roman Klasinc	1.30
	Fran Gerbič		
T 367/1	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Janez Kampuš, Breda Zakotnik	2.15

⁸ Te podatke mi je posredovala glasbena urednica in novinarka na RTV Slovenija-Regionalni RTV-center Maribor v Mariboru Tjaša Kranjc, za kar se ji zahvaljujem.

T 580 B	<i>Pojdem na prejo</i> (O. Župančič)	Franc Javornik, Roman Klasinc	1.48
	Viktor Parma		
T 492/4	<i>Projekt</i> (S. Gregorčič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	2.06
T 492/5	<i>Poslednja noč</i> (A. Aškerc)	Karel Jerič, Andrej Jarc	3.45
	Oskar Dev		
T 197/7	<i>Mak</i>	Mileva Pertot, Simon Robinson	2.40
T 197/8	<i>Pastirica</i>	Mileva Pertot, Simon Robinson	3.20
T 257/10	<i>Kanglica</i>	Dragica Kovačič, Simon Robinson	2.20
T 513/5	<i>Vzdih</i> (O. Župančič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	2.30
T 513/6	<i>Ptička</i> (D. Kette)	Karel Jerič, Andrej Jarc	2.38
	Josip Pavčič		
T 36/2	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Jože Stabej, Nevenka Leban	1.38
T 36/3	<i>Priplula je pomlad</i> (S. Gregorčič)	Jože Stabej, Nevenka Leban	4.43
T 36/8	<i>Serenada</i> (O. Župančič)	Karel Jerič, Andrej Jarc	6.20
T 51 A/4	<i>Padale so cvetne sanje</i> (O. Župančič)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	3.45
T 51 A/5	<i>Pred durmi</i> (S. Jenko)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	3.08
T 52 A/1	<i>Uspavanka</i> (O. Župančič)	Mileva Pertot, Janko Šetinc	2.57
T 52 A/2	<i>Pastirica</i> (dr. I. Robida)	Mileva Pertot, Janko Šetinc	3.21
T 52 A/3	<i>Prvi poljub</i>	Mileva Pertot, Janko Šetinc	3.25
T 148 A/1	<i>Uspavanka</i> (O. Župančič)	Ada Thuma, Jeni Srebot-Komar	2.43
T 257/1	<i>Prvi poljub</i>	Dragica Kovačič, Janko Šetinc	3.33
T 257/8	<i>Žanjica</i> (F. Kozak)	Majda Švagan-Jeličič, R. Klasinc	3.53
T 589 B/15	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Franc Javornik, Roman Klasinc	2.02
T 1172/4	<i>Dedek samonog</i> (O. Župančič)	Jože Stabej, Nevenka Leban	1.38
T 1172/5	<i>Priplula je pomlad</i> (S. Gregorčič)	Jože Stabej, Nevenka Leban	4.43
	Emerik Beran		
T 196/6	<i>Podoknica</i>	Jože Stabej, Nevenka Leban	4.09

	Josip Michl		
T 51 A/1	<i>Da jo ljubim</i> (F. Prešeren) Franc Serafin Vilhar (Kal/in/ski)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	3.52
T 170/10	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Štefan Kunštek, Roman Klasinc	1.58
T 257/11	<i>Oj, vstani sonce moje</i>	Dragica Kovačič, Simon Robinson	4.00
T 257/12	<i>Lastavice</i>	Dragica Kovačič, Simon Robinson	2.52
T 367/3	<i>Ukazi</i> (F. Prešeren)	Janez Kampuš, Breda Zakotnik	2.05

4. Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje:

	Gojmir (Gregor) Krek		
T 170/3 a	<i>Sestra ziba bratca</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	3.35
T 170/3 b	<i>Večerna</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	2.09
T 257/9	<i>Sestra ziba bratca</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	2.30
T 263/7	<i>Sestra ziba bratca</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	4.45
T 263/8	<i>Večerna</i>	Mira Mracsek, Roman Klasinc	2.00
T 640 B/7	<i>Hladan je svet</i>	Mileva Pertot, Janko Šetinc	2.33
T 640 B/8	<i>Kaj mi to, če me z gorkimi gledaš očmi</i>	Mileva Pertot, Janko Šetinc	1.17
T 640 B/9	<i>Kje je tista, tiha pot?</i>	Mileva Pertot, Janko Šetinc	3.05
	Anton Lajovic		
T 51 A/3	<i>Iskal sem mladih dni</i> (O. Župančič)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	2.46
T 51 A/8	<i>Mesec v izbi</i> (Li-Tai-Po; O. Župančič)	Ervin Ogner, Roman Klasinc	1.58
T 148 A/6	<i>Splen</i>	Ada Thuma, Jeni Srebot-Komar	3.27
T 148 A/7	<i>Nočne pesmi</i> (Koljcov - C. Golar)	Ada Thuma, Jeni Srebot-Komar	2.05
	Emil Adamič		
T 580 B/12	<i>Nocoj je pa svetla noč</i>	Franc Javornik, Roman Klasinc	1.48

Diskografija (LP, CD, ... - izbor)

1. LP

Josip Ipavec-vokalna lirika, *Možiček (Ars Slovenica/ZKP RTV Slovenija)*: stran A: *samospeve* Josipa Ipavca pojeta ob klav. spremljavi Andreja Jarca baritonist MARKO BAJUK in mezzosopranistka ALENKA DERNAC BUNTA (glej posnetke *RASLO* Ljubljana in cedejko v *RTV SLO-OE Koper/Capodistria*): 9 samospevov J. Ipavca v skupnem trajanju ok. 25.11 min. (od tega: M. Bajuk: ok. 19.53 min. in A. Dernač Bunta: ok. 5.18 min.)

Marjana Lipovšek/mezzosopran in Erik Werba/klavir (*ZKP RTV Slovenija*; 11 vokalno-instrumentalnih del-*samospevov*), od tega Anton Lajovic (Li-Tai-Po/Bierbaum/O. Župančič, *Mesec v izbi*, traja: 2.18 min.; glej posnetek *RASLO* Ljubljana).

2. CD

JOSIP GOSTIČ/tenor, dvojni album (*Društvo »Josipa Gostiča«* in *HRT Orfej*, Zagreb, HDS/BIEM P. I. C. 2000), operne arije in pesmi-samospevi, od tega tudi: Josip Michl (F. Prešeren), *Da jo ljubim*, skupaj z Marijanom Lipovškom/klavir, 4.44 min.; glej posnetek *RASLO* Ljubljana).

ANTON DERMOTA/tenor in HILDA DERMOTA/klavir, *Pesmi/Lieder* (ZKP RTV Slovenija, DD-0033; (glej posnetke *RASLO* Ljubljana in cedejko v *RTV SLO-OE Maribor*), v tem okviru so tudi dela obravnaven tematike in skladateljev, kot sledijo:

(1. faza):			
D. Jenko	<i>Kam?</i>	(F. Prešeren)	1.17
H. Volarič	<i>Oj, rožmarin</i>	(A. Pin)	2.06
(2. faza):			
B. Ipavec	<i>Pozabil sem mnogokaj dekle</i>	(J. Murn Aleksandrov)	1.50
B. Ipavec	<i>Ciganka Marija</i>	(A. Aškerc)	3.40
B. Ipavec	<i>Oblaku</i>	(A. Aškerc)	1.30
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje)			
R. Savin	<i>Kaj bi te vprašal?</i>	(A. Aškerc)	1.11
G. Krek	<i>Belokranjska</i>	(O. Župančič)	1.06
A. Lajovic	<i>Samotni pevec</i>	(Li-Tai-Po, prev. I. Šorli)	2.26
A. Lajovic	<i>Mesec v izbi</i>	(Li-Tai-Po, prev. O. Župančič)	2.48
A. Lajovic	<i>Cveti, cveti, rožica</i>	(A. Harambašič, prev. C. Golar)	1.50
A. Lajovic	<i>Večer</i>	(O. Župančič)	3.00
A. Lajovic	<i>Pesem starca</i>	(M. J. Koljcov, prev. O. Župančič)	2.15

(skupaj ok. 24.59 min.).

ILEANA (Bratuž Kacjan/sopran); (NIKA, Ljubljana in samozaložba; glej posnetke RA SLO Ljubljana); v tem okviru so tudi dela obravnavane tematike in skladateljev:

(2. faza):			
B. Ipavec	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešern)	Marijan Lipovšek, klavir	3.50
B. Ipavec	<i>Spomladi</i>	Ciril Cvetko, klavir	1.30
B. Ipavec	<i>Doli v kraji</i>	Ciril Cvetko, klavir	2.19
B. Ipavec	<i>Slovenka</i>	Ciril Cvetko, klavir	1.44
J. Michl	<i>Nezakonska mati</i> (F. Prešeren)	Silva Hrašovec, klavir	5.00
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje)			
J. Ipavec	<i>Majska pesem</i>	Marijan Lipovšek, klavir	3.06

Skupaj ok. 17.29 min. (od tega klavirska spremljava: M. Lipovšek: 6.56 min., C. Cvetko: 5.33 min.).

SLOVENSKE PESMI: Juan Vasle/bas-bariton in Leon Engelman/klavir (ZKP RTV Slovenija, Ljubljana 1993; glej posnetke RASLO Ljubljana in cedejko v RTV SLO-OE Maribor); v tem okviru so tudi dela obravnavani tematike in skladateljev:

(Predromantično obdobje):			
K. Mašek	<i>Strunam</i>	(F. Prešeren, prir. L. Engelman)	2.13
(1. faza):			
H. Volarič	<i>Oj, rožmarin</i>	(A. Pin)	1.54
(2. faza):			
B. Ipavec	<i>Mak žari</i>	(C. Golar)	2.10
F. Gerbič	<i>Pojdem na prejo</i>	(O. Župančič)	2.25
J. Pavčič	<i>Dedek samonog</i>	(O. Župančič)	1.46
F. S. Vilhar	<i>Mornar</i>	(F. Prešeren)	7.07
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje)			
A. Lajovic	<i>Mesec v izbi</i>	(Li-Tai-Po, po Bierbaumu/ O. Župančič)	2.21
E. Adamič	<i>Kot iz tihe zabljene kapele</i>	(J. Murn Aleksandrov)	2.27
E. Adamič	<i>Nočne pesmi.</i> <i>1. Noč je tožna, kakor moji sni</i>	(J. Bunin/R. Peterlin-Petruška)	2.25
E. Adamič	<i>Nočne pesmi. 2. Noč</i>	(F. Albreht)	2.12
E. Adamič	<i>Nočne pesmi. 3. Ave Marija</i>	(A. A. Fet/R. Peterlin-Petruška)	1.43

E. Adamič	<i>Nočne pesmi.</i> <i>4. Pesem nočnega čuvaja</i>	(ljudska)	4.00
E. Adamič	<i>Nočne pesmi.</i> <i>5. Nocoj je pa svetla noč</i>	(ljudska)	1.42

Skupaj ok. 34.25 min. (od tega: K. Mašek-2.13 min., H. Volarič-1.54 min., B. Ipavec-2.10 min., F. Gerbič-2.25 min., J. Pavčič-1.46 min., F. S. Vilhar-7.07 min., A. Lajovic-2.21 min. in E. Adamič-14.29 min.).

SLOVENSKI SAMOSPEVI: Juan Vasle/bas-bariton in Leon Engelman/klavir (dvojni album: *ZKP RTV Slovenija*, Ljubljana 1997; glej posnetke *RASLO* Ljubljana in cedejko v *RTV SLO-OE Maribor*); v tem okviru so tudi dela obravnaven tematike in skladateljev:

(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje):			
J. Ipavec	<i>Mar ti ne priča</i>	(H. Heine, prev. P. Oblak)	1.52
A. Lajovic	<i>Serenada</i>	(O. Župančič)	4.32

Skupaj ok. 6.24 min.

SAMOSPEVI Dr. Benjamina Ipavca in Dr. Josipa Ipavca: Ana Pesar Jerič/sopran in Nataša Valant/klavir (*ZKP RTV Slovenija*, Ljubljana 1997; glej posnetke *RASLO* Ljubljana in cedejko v *RTV SLO-OE Maribor*); v tem okviru so tudi dela obravnavane tematike in skladateljev:

(2. faza):		
B. Ipavec		
<i>Dekliška pesem</i>	(J. Kersnik)	0.43
<i>Ponoči</i>	(S. Jenko)	1.36
<i>Gomila</i>	(J. Kersnik)	1.56
<i>Pred durmi</i>	(S. Jenko)	2.22
<i>Lahko noč</i>	(F. Malavašič)	4.06
<i>Tvoje goste črne lase</i>	(J. Stritar)	1.09
<i>V tihi noči</i>	(S. Jenko)	1.01
<i>Pri vodici</i>	(L. Toman)	1.34
<i>Pomlad</i>	(S. Jenko)	2.56
<i>Pod oknom</i>	(J. Stritar)	1.14
<i>Vabilo</i>	(S. Jenko)	2.15

<i>Spominčica</i>	(L. Toman)	1.03
<i>In vendar enkrat še, srce</i>	(F. Cimperman)	1.30
<i>Ven v mrak in vihar</i>	(M. J. Lermontov-O. Župančič)	1.22
<i>Če na poljane rosa pade</i>	(J. Murn Aleksandrov)	1.53
<i>Pozabil sem mnogokaj, dekle</i>	(J. Murn Aleksandrov)	1.48
<i>Iz gozda so ptice odplule</i>	(A. Gradnik)	1.30
<i>Ciganka Marija</i>	(D. Ahasverov)	3.53
<i>Oblaku</i>	(A. Aškerc)	1.53
<i>Menih</i>	(J. Pretnar)	2.59
<i>Božji volek</i>	(O. Župančič)	1.22
<i>Mak žari</i>	(C. Golar)	1.52
<i>V spominsko knjigo</i>	(V. Mole)	1.47
<i>Na poljani</i>	(O. Župančič)	1.58
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje):		
J. Ipavec		
<i>Bom dušo potopil svojo</i>	(H. Heine-P. Oblak)	2.09
<i>Na križpotju</i>	(H. Heine-P. Oblak)	1.59
<i>Trije</i>	(N. Lenau, M. Rožanc)	4.33
<i>Mar ti ne priča</i>	(N. Lenau, M. Rožanc)	2.09
<i>Kraljična</i>	(H. Heine-M. Rožanc)	2.09
<i>Divja roža in bršljan</i>	(H. Heine-P. Oblak)	2.30
<i>Romanje v Kevlaar</i>	(H. Heine-P. Oblak)	4.24

Skupaj: ok. 65.33 min.

SLOVENEK SEM: Dušan Kobal/tenor in Aleksander Vodopivec/klavir (*Zalozba Branko*, Nova Gorica 1997); v tem okviru so tudi dela obravnaven tematike in skladateljev:

(1. faza):			
D. Jenko	<i>Kam</i>	(F. Prešeren)	1.40
H. Volarič	<i>Oj rožmarin!</i>	(A. Pin)	1.50
H. Volarič	<i>Zvonček</i>	(J. Leban)	2.07

(2. faza):			
B. Ipavec	<i>Slovenec sem</i>	(A. Vodopivec)	2.14
A. Foerster	<i>Zagorska</i>	(slovenska ljudska)	4.46
H. Sattner	<i>Po jezeru</i>	(slovenska ljudska)	3.27
F. S. Vilhar	<i>Mornar</i>	(F. Prešeren)	6.49
F. S. Vilhar	<i>Ukazi</i>	(F. Prešeren)	2.07

Skupaj: ok. 25.00 min.

Spominjanja/Remembrances (Marjana Lipovšek/mezzosopran in Marijan Lipovšek/klavir - posnetek jubilejnega koncerta ob 80-letnici Marijana Lipovška v *Gallusovi dvorani* ljubljanskega *Cankarjevega doma*, 24. jan. 1990; ZKP RTV Slovenij; še dodatno glej posnetke RASLO Ljubljana in cedejko v *RTV SLO-OE Maribor*); v tem okviru so tudi dela obravnavane tematike in skladateljev:

(2. faza):			
B. Ipavec	<i>Na poljani</i>	(O. Župančič)	2.36
B. Ipavec	<i>Iz gozda so ptice odplule</i>	(A. Gradnik)	1.45
B. Ipavec	<i>Dekliška pesem</i>		1.34
F. Gerbič	<i>Nihče ne ve</i>	(V. Mole)	2.39
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje):			
A. Lajovic	<i>Zunaj narahlo sapica piha</i>	(V. Jerajeva)	2.47
A. Lajovic	<i>Romanca</i>	(J. Murn Aleksandrov)	3.39

Skupaj ok. 15.00 min.

Slovenski samospevi (dvojni album M. Fink/bas-bariton in N. Valant/klavir; ZKP RTV Slovenije, Ljubljana 2001; še dodatno glej posnetke RASLO Ljubljana in cedejko v *RTV SLO-OE Maribor*); v tem okviru so tudi dela obravnavane tematike in skladateljev (celotna 1. cedejka v albumu!):

(Predromantično obdobje):			
K. Mašek	<i>Pod oknom</i>	(F. Prešeren)	2.03
(1. faza):			
D. Jenko	<i>Strunam</i>	(F. Prešeren)	3.29
H. Volarič	<i>Pogled v nedolžno oko</i>	(S. Gregorčič)	3.46
H. Volarič	<i>Oj, rožmarin</i>	(A. Pin)	2.24

(2. faza):			
B. Ipavec	<i>Če na poljane rosa pade</i>	(J. Murn Aleksandrov)	1.50
B. Ipavec	<i>Iz gozda so ptice odplule</i>	(A. Gradnik)	1.47
B. Ipavec	<i>Božji volek</i>	(O. Župančič)	1.29
B. Ipavec	<i>Uspavanka</i>	(F. Malavašič)	5.10
B. Ipavec	<i>Pomladni veter</i>	(O. Župančič)	1.42
B. Ipavec	<i>Menih</i>	(N. Pretko)	3.34
F. Gerbič	<i>Kam?</i>	(F. Prešeren)	3.18
F. Gerbič	<i>Pojdem na prejo</i>	(O. Župančič)	2.46
J. Pavčič	<i>Dedek samonog</i>	(O. Župančič)	1.54
J. Pavčič	<i>Pred durmi</i>	(S. Jenko)	3.47
J. Michl	<i>Pevcu</i>	(F. Prešeren)	3.08
F. S. Vilhar	<i>Mornar</i>	(F. Prešeren)	6.29
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje):			
A. Lajovic	<i>Iskal sem svojih mladih dni</i>	(O. Župančič)	2.17
A. Lajovic	<i>Serenada</i>	(O. Župančič)	4.40
A. Lajovic	<i>Mesec v izbi</i>	(Li-Tai-Po/O. Župančič)	2.30
A. Lajovic	<i>Zacvela je roža</i>	(Falke-Golar)	3.50
E. Adamič	<i>Nocoj je pa svetla noč</i>	(ljudska)	1.40
E. Adamič	<i>Kot iz tihe zabljene kapele</i>	(J. Murn Aleksandrov)	2.00

Skupaj ok. 65.46 min. in **22 samospevov**, od tega **en samospev** iz predromantičnega obdobja K. Mašek v trajanju 2.03 min.), **3 samospevi** iz 1. faze (po eden D. Jenka v trajanju 3.29 min. in dva *samospeva* H. Volariča v trajanju 6.10 min.; skupaj torej ok. 9.39 min.), **12 samospevov** iz 2. faze (6 *samospevov* B. Ipavca v trajanju ok. 15.32 min., 2 *samospeva* F. Gerbiča v trajanju 6.04 min., 2 *samospeva* J. Pavčiča v trajanju 5.41 min., /en/ *samospev* J. Michla v trajanju 3.08 min., in /en/ *samospev* F. S. Vilharja v trajanju 6.29 min.; skupaj torej ok. 36.54 min.) in **6 samospevov** iz prehoda v (4 *samospevi* A. Lajovica v trajanju ok. 13.20 min. in 2 *samospeva* E. Adamiča v trajanju ok. 3.40 min.; skupaj torej še dodatnih 17.00 min.).

DRAGICA KOVAČIČ/mezzosopran in **NATAŠA VALANT/klavir**; ZKP RTV Slovenije; še dodatno glej posnetke RASLO Ljubljana in cedejko v RTV SLO-OE Maribor); v tem okviru so tudi dela obravnavane tematike in skladateljev:

(2. faza):			
J. Pavčić	<i>Ženjica</i>	(F. Kozak)	3.35
F. S. Vilhar	<i>Nezakonska mati</i>	(F. Prešeren)	4.12
(Prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje):			
A. Lajovic	<i>Mesec v izbi</i>	(Li-Tai-Po – O. Župančič)	2.15

Skupaj ok. 10.02 min.

* * *

Pri tem pa posnetkov živih (»live«) koncertov nismo upoštevali (razen izjem, ko se le-ti pojavijo arhivirani (v studijski obliki ali so kot taki prevzeti tudi na diskografiji!), saj bi le-ti predstavljali zgolj (izbor) posnetkov aдекватne koncertne ponudbe repertoarja *samospevov*. To pa imamo vsaj za nekaj zadnjih let na voljo in delno obdelano v *Pregledu celovečernih koncertov /vseh!/ samospevov v Sloveniji v dveh koncertnih sezonah od 1999/2000 do 2003/2004*.⁹ Prav tako se razen ene ali dveh (integriranih) izjem ne dotikamo *samospevov-pesmi*, spremljanih z orkestrom (marsikdaj so to tudi kar avtorske različice!). Nekajkrat se kot izjeme pojavijo kot spremljevalni instrumenti harmonika, citre, orgle in (simfonični) orkester (z dirigentom). Posebno poglavje predstavljajo slovenske ljudske pesmi v priredbah s klavirjem, ki se jih zaradi njihove specifičnosti, posebnosti (in spet le kot izjema!), tudi nismo dotaknili. Vprašanje je povezano tako s ponarodelostjo nekaterih *samospevov-pesmi* kot z vnašanjem različnih ljudskih prvin v umetno glasbo, *samospev-pesem*. Ta se lahko kaže zgolj v harmonizacijah in morebitnih kontrapunktskih obdelavah, v oblikovnem ali/in vsebinskem pristopu avtorjev.¹⁰ Vsaj nekateri od obravnavanih slovenskih skladateljev so se v 19. stol. tudi poslužili omenjenih prijemov: n. pr. Franc Gerbič, Oskar Dev, Josip Pavčić, Emil Adamič in drugi.

Zaključek

Iz pričujočih *raziskovalnih izhodišč* in *seznama posnetkov* oziroma iz izbora le-teh je razvidno, da je večina repertoarja *slovenskega samospeva 19. stol.* na sporedu izključno slovenskih pevk in pevcev in njihovih spremljevalk ali/in spremljevalcev – pianistk in pianistov. Zelo redko se pojavijo le-ti v izvorni (slovenščini) v izvedbah tujih izvajalcev, ali pa skoraj ne. Posebna specifičnost je zagotovo (slovenski) jezik. Promocija celotnega repertoarja v neke vrste sodobnih (mednarodno relevantnih) edicijah je

⁹ Matošec, Matjaž. *Pregled celovečernih koncertov samospevov v Sloveniji v koncertnih sezonah od 1999/2000 do 2003/2004*. Tpk. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica, 2004.

¹⁰ Engelman, Leon. *Slovenske narodne/ljudske v priredbah s klavirjem*. Tpk. Ljubljana, b. l.

skoraj odsotna (antologije, zborniki, zaključene samospsevne-pesemske monografije z vsem prepotrebnih znanstvenim aparatom: prevodi v najmanj enega ali kar dva, tri tuje jezike EU itd.). Omenjeni repertoar se prav tako zelo redko pojavi v zaključeni podobi na samospsevnih recitalih tako uglednih (slovenskih) glasbenih festivalov: *Glasbeni september* v Mariboru, *Valvasorjevi večeri* na Izlakah pri Zagorju idr. Kljub vsemu temu pa je prav diskografska bera zadnjega desetletja tista, ki v prenekaterem primeru prinaša zaokrožene samospsevne sporede, tudi tistih iz cit. 19. stol. Prav tako je omenjeni opus bolj sporadično kot pa sistematično zajet v obravnavanih arhivih *RA SLO* v Ljubljani, Kopru/Capodistria in Mariboru. Niti slučajno seveda ni zajet v celoti, saj manjkajo cele strani in opusi posamičnih slovenskih skladateljev, da ne zaključimo te analize s kompletno in kompleksno odsotnostjo določenih skladateljev in njihovih del; spet drugič pa je marsikateri samospsev, ki je nastal na Slovenskem v 19. stol. posnet in s tem ohranjen po večkrat, tudi do 10-krat enega in istega izvajalca ali različnih interpretov. To pa je ob znani »krizi« ekspluatiranja (promociji-reklami, distribuciji, ...) RTV-arhivov v javnost (razen seveda RTV-oddaj!) že razsežnost kulturne dediščine, saj lahko med izvajalci razberemo skoraj ves cvetober tovrstnih interpretov.

Statistični del tega zaključka pomeni za vsega prek **33 ur (33 ur, 23 min., 4 sek.)** posnetkov tovrstnega repertoarja v Ljubljani, Kopru, Mariboru in na diskografskih enotah; od tega: **262** naslovov (**1173.02 min.**) v Ljubljani, **104** naslovi (**383.40 min.**) v Kopru, **45** naslovov (**155.31 min.**) v Mariboru in **112** naslovov (**290.51 min.**) na diskografskih nosilcih (LP in CD), ali po razvojnih fazah *samospeva* na Slovenskem ali/in slovenskega samosppeva v 19. stol.: **predromantično obdobje 15** naslovov (**62.05 min.**), **1. faza (zgodnje romantike) 28** naslovov (**107.48 min.**), **2. faza (zgodnje romantike) 256** naslovov (**1018.24 min.**) in **prehod v razvidno pozno romantiko in njeno nadaljevanje 224** naslovov (**814.47 min.**).

Posebej izpostavljamo pojem **naslov samosppeva**, kajti nekaterih skladateljev in njihovih del sploh ni zaznati v omenjenem popisu, spet drugi, najbolj popularni (zlasti iz zadnjih razvojnih obdobj), pa so posneti in ohranjeni po večkrat; včasih tudi zato, ker so nekatera dela izvedena in posneta v dveh (jezikovnih) različicah: slovenščini ali/in nemščini. Večinoma je zajet spremljevalni klavir, ki je sinonim za *samospev*, v nekaterih (res redkih) primerih pa se pojavijo še: harmonika, citre, orgle in orkester (z dirigentom). Nobenega posnetka ni iz opusa Josipa Tomaževca (predromantično obdobje), največje število naslovov pa beleži iz 2. razvojne faze Benjamin Ipavec s kar 117 naslovi, iz 2. razvojne faze pa sta si nekako enaka Josip Ipavec z 78 naslovi in Anton Lajovic s 77 naslovi.

Navedeni repertoar je posnelo **78 pevk in pevcev**, razen enega ali dveh primerov: sami Slovenci. Med njimi najdemo tudi največja imena iz pretekle, polpretekle in sedanje, aktualne vokalno-instrumentalne reprodukcije kot so: sopranistke Zlata Ognjanovič, Vlatka Oršanić in Ana Pucar Jerič, mezzosopranistki Božena Glavak in Marjana Lipovšek, altistka Franja Golobova, tenoristi: Jože/Josip Gostič, Anton Dermota in Janez Lipušček, bas-baritonista: Marko Fink in Juan Vasle, basista Julij Betetto in Ivan Urbas idr. Poleg njih pa slišimo samosppeve v izvedbah kar **43** pianistk in pianistov, med njimi kar nekaj več tujcev; kar je samo po sebi razumljivo. Med spremljevalci pa najdemo še harmonikarja, citraša, organista in (simfonični) orkester (z dirigentom).

Tudi s temi podatki je navedena raziskava le neke vrste uvod ali spodbuda nadaljevanju le-te, ki naj bi v dobršni meri zajela tudi naslove zunaj omenjenih hranišč, saj

gre v nekaterih primerih za slovenske soliste, ki stalno delujejo zunaj meja svoje matične domovine, kjer je moč iskati in najti še kakšne posnetke, prav tako pa bi bila zelo zanimiva primerjava teh posnetkov z (vsemi) živimi izvedbami, koncertnim repertoarjem vseh dosegljivih sezon, prirediteljev in izvajalcev.

Seznam okrajšav

CD	ced ejka, zgoščanka, laserska /= digitalna/ plošča
EP	ek stended pl ay (= mala gramfonska plošča)
EU	Evropska unija
K	k omorna glasba
LP	l ong pl ay (= velika /vinilna/ gramfonska plošča)
OE	organizacijska enota
RA SLO	<i>Radio Slovenija (v Ljubljani)</i>
RTV SLO	<i>Radiotelevizija Slovenija (v Ljubljani)</i>
ZKP RTV	Založba kaset in plošč RTV Slovenija

Viri in literatura

Engelman, Leon. *Slovenske narodne/ljudske v priredbah s klavirjem*. Tpk. Ljubljana, b.l.

Križnar, Franc. »Davorin Jenko: Oris življenja in dela.« V: *Kranjski zbornik 1995*. Kranj: Mestna občina Kranj, 1995. 219-231 (ilustr.).

Križnar, Franc. »Glasba v Prešernovem času in prostoru in Prešernova poezija v luči glasbe.« V: *Dialogi* 36:5/6 (2000) 50-69.

Križnar, Franc. »*Glasba v Prešernovem času in prostoru*.« V: *Prešernovi dnevi v Kranju: simpozij ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna, od 2. do 5. februarja 1999 na Fakulteti za organizacijske vede v Kranju*. Ur. Boris Paternu. Kranj: Mestna občina, 2000. 495-508.

Križnar, Franc. »Glasbeni Kranj v 20. stoletju: posebni poudarki razvoja glasbene umetnosti v letih 1900-2000.« V: *Kranjski zbornik 2000*. Kranj: Mestna občina Kranj, 2000. 177-184 (ilustr.).

Križnar, Franc. »Ob 60-letnici smrti skladatelja Oskarja Deva (1868-1932): prispevek k Devovi monografiji (biografiji in bibliografiji) in fragment skladateljevega dela ter življenja v Škofji Loki (1905-1911).« V: *Loški razgledi* 39 (1992) 105-136 (ilustr.).

Matošec, Matjaž. *Pregled celovečernih koncertov samospevov v Sloveniji v koncertnih sezonah od 1999/2000 do 2003/2004*. Tpk. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica, 2004.

Statut javnega zavoda RTV Slovenija. V: Ur. l. RS, št. 96/2005, str. 9945-9956.

Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor:Obzorja, 1981.

»Zakon o RTV Slovenija.« *Uradni list RS* št. 18/94, str. 1034.

»Zakon o RTV Slovenija.« V: Delo, 10. sep. 2005, str. 14-15.

»Zakon o RTV Slovenija.« V: Dnevnik, 10. sep. 2005, str. 25-28.

SUMMARY

The data regarding the repertoire of solo songs in Slovenia or/and of 19th century Slovene solo songs and their performers in the phonoteque/sound library of Radio Slovenia cover the whole Slovenian territory. Research has included not only Ljubljana but also both regional RTV Slovenia centres in Koper/Capodistria and Maribor. The study has taken into account LPs, magnetic tapes, and modern digital sound media (CDs) that have been recorded and collected in the past 80 years in Slovenia. Final statistics give a total of 523 titles (626 in Ljubljana, 104 in Koper, 45 in Maribor, and 112 titles within the discography). At first

sight, this might seem a rather exaggerated repertoire. However, such an impression has been caused by the fact that in some cases there are numerous copies of each solo song recording, sometimes even over 10 of the same song. On the other hand, one cannot be sure that the list of recordings offers the complete repertoire of these miniatures. From the performing point of view, 78, mostly Slovene, singers have been established, and 43 piano players, some of them foreign. The total duration is 33 hours 23 minutes and 4 seconds of music, most of which is available in Ljubljana (1.173,02 minutes), Koper (383,40 minutes), and Maribor (155,31 minutes), as well as 290,51 minutes on discographic tracks.

Imensko kazalo • Index

Adamič, Emil	43, 46, 60, 77, 112, 134, 142, 145, 147, 148, 151, 152
Adamič, Ivan	43
Adorno, Theodor Wiesengrund	83, 98
Ahačič, Vital	114, 116
Ahasverov, D.	
gl. Aškerc, Anton	
Ajlec, Rafael	88
Albrecht, Fran	135, 147
Andraschke, Peter	76
Andrejka, Rudolf	74, 83
Apih, Josip	8
Arnič, Blaž	55
Aškerc, Anton	74, 76, 78, 79, 81, 82, 119, 120, 136, 137, 143, 144, 146, 149
Auersperg, Anton Aleksander	8
Bach, Alexander	12
Bach, Carl Philipp Emanuel	17, 22
Bach, Johann Sebastian	47
Bajuk, Marko	129, 140, 146
Bakalović, Gerasim	101
Balabin, ruski poslanec	58
Baptista	116
Barber, Samuel	42
Bedina, Katarina	22, 94
Beethoven, Ludwig van	19, 20, 66, 102
Bekker, Paul	74
Beran, Emerik	76, 112, 126, 144
Berat, François	10
Berce Košuta, Ljubica	136, 141
Bergamo, Marija	77, 83
Bergant, Hubert	128, 129, 133, 139, 140
Berginc, Gojka	140
Bertoncelj, Aci	88, 122, 128
Betetto, Julij	126, 133, 134, 138, 139, 141, 142, 153

Beutler, Ernst	26
Bevc, Cvetka	94, 95, 97
Bierbaum, Otto Julius	133, 142, 146, 147
Blažek, Dragutin	101
Blažek, Vlastimil	82
Bleiweis, Janez	8, 9, 10, 21, 44
Borštnik, Boris	141
Brahms, Johannes	81, 89
Brajnik, Miro	138, 142
Branberger, Johann	74
Bratuž Kacjan, Ileana	116, 118, 128, 129, 132, 133, 136-138, 141, 142, 147
Bravničar, Matija	77
Breyer, Mirko	32
Bube, Adolf	35
Bučar, Viktor	12
Budkovič, Cvetko	75
Bunin, Ivan Aleksejevič	134, 135, 147
Burnstein, Poundie	102
Busoni, Ferruccio	74
Byron, George Gordon Noel	102
Chew, Geoffrey	45
Chopin, Frederic	90-94, 98
Cimperman, Fran Serafin	120, 149
Cupin, Nevenka	136-138, 142
Cvetko, Ciril	114, 116, 128, 134, 147
Cvetko, Dragotin	22, 23, 58, 95, 96
Čepin, Branko	74, 76
Černej, Ludvik	50,
Černušák, Gracian	74, 75, 78
D' Andree Romanelli, Livia	140
Danilović, Aleksandra	109
Demšar, Gojmir	115, 136-139, 142
Denegri, Ješa	107
Dermota, Anton	113-117, 121, 122, 124, 127, 131-133, 136-138, 146, 153
Dermota, Hilda	113-117, 121, 122, 124, 127, 131-133, 136-138, 146
Dernač Bunta, Alenka	140, 146
Despić, Dejan	109
Dev, Janez Damascen	23

Dev, Mira	79
Dev, Oskar	77, 112, 123, 144, 152
Dimitrijević, Mita	101
Dobrovski, Josef	22
Döge, Klaus	80
Doležal Rus, Vlasta	133
Dolničar, Miroslav	139
Domjanič, Dragutin M.	133
Donizetti, Gaetano	33, 60
Dovžan, Miha	115, 122
Dusík, František Josef Benedikt	22, 23
Dusík, Jan Ladislav	22
Dvořak, Antonin	74, 80, 82, 85
Đurić-Klajn, Stana	101
Einstein, Albert	43
Eisenhuth, Đuro	26
Elze, Theodor	69
Engelman, Leon	113-119, 121-127, 129, 130, 133-135, 147, 148, 152
Evtimova, Milka	133, 141, 142
Fajdiga, Marijan	119, 122, 126, 136, 138, 142
Fajgelj, Danilo	70
Falke, Gustav	133, 134, 151
Farkaš Vukotinović, Ljudevit	31, 33-35
Feil, Arnold	27
Fet, Afanasij Afanasevič	147
Fink, Bernarda	58
Fink, Marko	58, 114, 115, 120, 121, 123-125, 127, 130, 131, 134, 135, 150, 153
Finke, Romeo	75
Flejšman (Flajšman), Jurij	20, 21, 22, 68
Foerster, Anton	48, 49, 56, 58, 70, 76, 77, 112, 113, 121, 138, 150
Foerster, Vladimir	78, 81
Francl, Rudolf	113, 114
Franković, Dubravka	33
Friderik II. Pruski	17
Frisch, Walter	108
Fuchs, Robert	44
Funtek, Anton	49, 121, 138

Gerbič, Fran	46, 50, 55, 56, 58, 69, 70, 75, 81, 112, 122, 138, 143, 147, 148, 150-152
Gerbič, Jarmila	81
Gerlovič, Vanda	141, 116, 132
Geržinič, Alojzij	55
Gestrin, Ferdo	115
Gestrin, Fran	51, 52
Glavak, Božena	139, 153
Gluck, Christoph Willibald	102
Goethe, Johann Wolfgang von	19, 26-28, 35
Golar, Cvetko	117-121, 124, 132-134, 136, 138, 141, 145-147, 149, 151
Golob, Franja	135, 153
Gorišek, Bojan	115, 122, 132
Gostič, Josip	146, 153
Gounod, Charles	47
Gracelj, Olga	125
Gračner (Grčar), Silva	123, 124, 139
Gradnik, Alojz	118-121, 131, 132, 137, 143, 149-151
Grčić, Jovan	101
Grdina, Igor	12, 74, 76
Gregorač, Mitja	118, 121, 122, 128, 133
Gregorčič, Simon	43, 115, 123, 124, 143, 144, 150
Greiner, Johann Lorenz	28
Grombach, pevka	10
Grün, Anastasius	
gl. Auersperg, Anton Aleksander	
Gspan, Alfonz	88
Habsburg, Johann Baptist Joseph	
Fabian Sebastian	6
Hajdrih, Anton	69, 112
Hammerling, Robert (Rupert)	116, 117
Hanka, Václav	32
Hans, Thomas	125, 127, 133, 135
Hanslick, Eduard	101, 103
Harambašič, August	132, 146
Hardenberg, Georg Philipp	
Friedrich Freiherr von	102
Hedžet, Lea	136
Heine, Heinrich	130, 140, 148, 149
Helfert, Vladimir	74, 75, 78
Herder, Johann Gottfried von	16, 17
Hermes, Johann Timotheus	35

Heybal, Valerija	141
Hiti, Vuka	136-138, 142
Hočevar, Sonja	123
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus	27, 67
Hoffmeister, Karl	76, 77, 85
Hofman-Majerowska, operna pevka	12
Hohlov, Jurij	102
Hölderlin, Friedrich	102
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich	35
Hrašovec, Silva	126, 134, 147
Hubad, Matej	75
Hubad, Samo	122
Ilić, Dragutin	101
Ilić, Vojislav	101
Ipavec, Alojzij	68, 112, 113
Ipavec, Benjamin	12, 46, 50, 55, 56, 58, 69, 70, 75, 83, 112, 113, 116, 136, 143, 146-148, 150, 151
Ipavec, Gustav	12, 46, 69, 112, 114, 116, 117
Ipavec, Josip	46, 55, 74, 76, 112, 128, 139, 146-149, 153
Ipavska, I.	116
Ivančič, Božena	114, 115, 117, 121
Jakšič, Đura	100, 101, 108, 109
Janez, nadvojvoda Habsburški gl. Habsburg, Johann Baptist Joseph Fabian Sebastian	
Jankovič, Nora	142
Japelj, Jurij	5, 23
Jarc, Andrej	113, 117, 123-129, 132, 134, 136, 137, 140, 144, 146
Jarnik, Urban	6, 7
Javornik, Franc	119, 122, 126, 129, 144, 145
Jenko, Davorin	55, 57-63, 69, 112, 114, 136, 146, 149-151
Jenko, Simon	43, 49, 52, 53, 71, 79, 81, 116, 118-120, 124, 125, 139, 144, 148, 151
Jeraj, Vida	132, 150
Jerič, Karel	123, 124, 144
Jež, Jakob	21, 55
Jež, Olga	117, 132
Jiránek, Josef	74
Johnson, Graham	102
Josif, Enriko	107
Jost, Peter	80, 81

Junek, Julij	76
Kališnik, Joži	115, 122
Kalliano, pevka	10
Kampuš, Janez	115, 118, 122, 124, 125, 127, 143, 145
Kantušer, Božidar	55
Karadžić, Vuk Stefanović	103
Karbusicky, Vladimir	83
Katalinić, Vjera	33
Katalinić-Jeretov, Rikard	35
Kersnik, Janko	117, 120, 136, 148
Kette, Dragotin	78, 123, 144
Kidrič, France	74, 83
Kirschhofer, Anton	26, 31, 34
Kisling, operna pevka	12
Klaić, Vjekoslav	33
Klasinc, Roman	126, 143-145
Klička, Josef	74
Klopčič, Mile	122
Kobal, Dušan	149
Kobal, Marko	47, 113, 122, 124
Koblar, Franc	10
Koch, Heinrich Christoph	26
Kogoj, Marij	22, 55, 76, 77, 92, 93, 96
Koljcov, Aleksej Vasiljevič	141
Koljcov, Mihail	133, 145, 146
Komar, J.	141
Kompare, Nina	121, 127, 134
Konjović, Petar	108, 109
Kopitar, Jernej	6, 22
Korošec, Ladko	122, 136, 138, 142
Kos, Koraljka	33
Kostić, Laza	100
Košir, Vladimir	141
Koter, Darja	44
Kovačić, Dragica	144, 145, 152
Kozak, Ferdo	125, 138, 144, 152
Kozak, Juš	53, 54
Kozina, Marjan	42, 45, 54, 55, 96
Kozlevčar, Tone	116
Krajnc, Tjaša	143
Krek, (Gregor) Gojmir	73-78, 83, 95, 112, 131, 140, 145, 146
Krt, Dominik	122
Kuhač, Franjo Ksaver	26, 33, 36-39

Kukuljević Sakcinski, Ivan	35
Kunštek, Štefan	143, 145
Kuret, Primož	22, 74, 76, 77, 80, 83
Lah, Špela	95
Lajovic, Anton	44, 46, 54, 55, 74, 76, 77, 84, 96, 112, 132, 140, 145-148, 150-153
Lang, Paul Henry	102
Leban, Avgust Armin	69, 112, 115
Leban, Janko	149
Leban, Nevenka	124, 126, 144
Legat, F.	8, 10
Legat, K.	8
Lenau, Nicolas (Nikolaus)	35, 140, 149
Lermontov, Mihail Jurjevič	117, 118, 120, 149
Lesjak, Borut	137, 140-142
Levičnik, Jurij	10
Levstik, Fran	60, 114, 132, 133
Levstik, Vladimir	132
Li Bai	132, 134, 140-142, 145-147, 151, 152
Ličer, Ludvik	114, 115, 117, 121, 128, 129, 133, 139, 140
Linhart, Anton Tomaž	6, 13, 15-24
Lipold, Jože	7
Lipovšek, Marijan	23, 55, 77, 89, 94, 96, 97, 114, 118, 121, 122, 127-129, 131-133, 136-138, 141, 142, 146, 147, 150
Lipovšek, Marjana	58, 133, 140, 146, 150, 153
Lipušček, Janez	118, 138, 141, 142, 153
Lisinski, Vatroslav	25-29, 31-39
Liszt, Franz	16
Li-Tai-Po	
gl. Li Bai	
Livadić, Kamilo	28
Loos, Helmut	76
Lukec, Zdenka	114, 116, 118, 121, 122, 127, 128, 132, 133
Lukman, Franc Ksaver	74, 83
Lunder, Rudolf	43
Lupša, Friderik	142
Macy, Laura	102,
Magdič, Franjo	12
Mahkota, Karel	59
Mahler, Gustav	44
Mahnič, Joža	80

Majer-Bobetko, Sanja	33
Malavašič, Fran	114, 148, 151
Malavašič, Jurij	10
Mally, Gita	114, 117, 118, 124, 128, 131, 133
Manich, Peregrin	8
Marić, Ljubica	107, 109, 110
Marinković, Josif	99-103, 108
Mašek, Gašpar	21, 45, 54
Mašek, Kamilo	54, 68, 70-72, 112, 114, 147, 148, 150, 151
Matošec, Matjaž	152
Medved, Anton	79, 82
Mendelssohn Bartholdy, Felix	82
Merhar, Alojzij	77
Merlak, Neva	142
Metastasio, Pietro	23
Methfessel, Friedrich	35
Michl, Josip	77, 112, 126, 139, 145-147, 151
Mihevc, Marko	77
Milojević,	108
Milovuk, Milan	100
Miran, B.	
gl. Stritar, Josip	
Mole, Vojeslav	119, 122, 136, 137, 143, 149, 150
Moličnik (Šivic), Simona	8, 75, 77
Mozart, Wolfgang Amadeus	36
Mracsek, Mira	143, 145
Müller, Wilhelm	15
Murn Aleksandrov, Josip	78, 117-121, 135-137, 143, 146, 147, 149-151
Mušič, Janez	83
Nedog, Ida	143
Nedvěd, Anton	69, 77
Novak, Janez Krstnik	23
Novák, Vitězslav	88
Novak, Zdenka	88
Novalis	
gl. Hardenberg, Georg Philipp	
Friedrich Freiherr von	
Novšak Houška, Eva	132, 133
Oblak, Pavel	129-131, 140, 148, 149
Offenbach, Jacques	35
Ogner, Ervin	126, 143-145
Ognjanovič, Dragiša	126, 134

Ognjanovič, Zlata	114, 116, 127, 128, 137, 153
Oršanič, Vlatka	133, 153
Oršič, Maja	33
Osana, Jože	135
Osterc, Slavko	55, 95
Ostraševski, Marcel	114, 118, 121, 122, 128, 133
Ovsenik, Vilko	115
Padovec, Ivan	25, 26, 28, 31, 33-35, 37, 39
Paradis, Maria Theresia	35
Parma, Viktor	57, 75, 77, 112, 123, 138, 144
Pavčič, Josip	52, 53, 55, 56, 83, 112, 123, 138, 144, 147, 148, 151, 152
Pelicon, Nerina	136, 141
Peričič, Vlastimir	106, 108, 109
Pertot, Mileva	123, 124, 144, 145
Pertot, Nadja	115, 136, 138
Pesjak, Luiza	69
Peterlin-Petruška, Radivoj	134, 135, 147
Petkovič, Novica	103
Petrinjak, Darko	34
Petrovčič, Tone	126, 134
Petrovič, Ljubinko	101
Pfitzner, Hans	66
Pichler, Adolf	35
Pin, Alojzij	115, 116, 143, 146, 147, 149, 150
Pirch, Otto von	33
Plajbes, Miha	118, 119, 127
Pokorn, Danilo	88
Polenec, Polde	137, 138
Poljanec, Ljudmila	132
Pompe, Gregor	20
Posavac, Zlatko	36
Potočnik, Anton (Tone)	126
Potočnik, Blaž	10, 68
Premrl, Stanko	42, 44, 46, 55, 56
Preradovič, Petar	32, 33, 35
Prešeren, France	42, 43, 58, 59, 60, 62, 63, 68, 69, 71, 113, 114, 117, 118, 122, 123, 126, 127, 136, 138, 139, 145-147, 149-152
Pretko, M. (Marjan)	
gl. Pretnar, Janko	
Pretnar, Janko	119-121, 136-138, 149, 151
Primic, Janez Nepomuk	7

Proch, Heinrich	23, 112
Procházka, Josip	73-83, 85
Prus, Tone	137-139, 141
Pusar Jerič, Ana	114, 117, 119, 120, 124, 126, 128-130, 133, 136, 137, 148, 153
Puškin, Aleksander Sergejevič	121
Radić, Dušan	107, 110, 123
Radičević, Branko	101, 102, 105, 106, 108
Rajhman, Jože	6
Rajičić, Stanojlo	105-110
Rameau, Jean Philippe	42
Rančigaj, Ljubo	121
Ravnik, Janko	55, 83, 87-98
Reja, Jurij	119, 123, 125, 133, 134
Resman-Doran, L. I.	134
Rijavec, Andrej	90, 94, 97, 98
Ristić, Milan	107, 109, 110
Robavs, Matjaž	58
Robida, Ivan	123, 124, 138, 144
Robinson, Simon	144, 145
Robinšak, Branko	125, 126
Ročnik, Dana	114, 117, 118, 124, 127, 128, 131-133, 137
Rodenberg, Julius	140
Rosen, Charles	102
Rosenberg-Ružič, Vjekoslav	76
Rossini, Giacomo	60
Rousseau, Jean-Jacques	42, 43
Rožanc, Marjan	129, 130, 140, 149
Rückert, Friedrich	35
Rumenhöller, Peter	20
Sadar, Tadej	113
Samec Bitenc, Marija	125, 134, 138
Samec, Smiljan	129, 140
Sams, Eric	102
Sattner, Hugolin	112, 126, 150
Savin, Risto	75, 112, 127, 146
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph	101
Schink, Johann Friedrich	35
Schmiedt, G. Ph.	10
Schober, Franz Adolf Friedrich von	15
Schubert Franz	7, 10, 15, 23, 27, 31, 35, 44, 54, 66, 67, 69, 72, 89, 101-103

Schulheim, Hyazinth von	35
Schulz, Johann Abraham Peter	19
Schumann, Robert	32, 35, 103
Schwentner, Lavoslav	77
Senčar, Breda	115, 122, 129, 132
Shelley, Percy Bysshe	102
Sibelius, Jean	42, 44
Silič, Ingrid	88
Simoniti, Rado	42, 45, 53-56
Sitar, Sandi	79
Skuherský, Zdeněk	101
Slivnik, Francka	6
Slomšek, Anton Martin	5, 7, 8, 13
Smaczny, Jan	80
Smerkolj, Samo	129
Smolik, Antonin	49
Snoj, Jurij	20
Součková, Cvetka	137, 140-142
Spaude, Edelgard	76
Srebot-Komar, Jeni	144, 145
Srebotnjak, Alojz	55
Stabej, Jože	114, 118, 122, 124, 126, 127, 129, 144
Stankovič, Kornelije	100
Stefan (Štefan), Jožef	79, 82
Stefanović, Pavle	107
Stöhr, Richard Franz	44
Strajnar, Julijan	77, 80, 83
Strauss, Johann ml.	36
Strel, Janez	10
Stritar, Bogdana	127, 134
Stritar, Josip	115, 117, 119, 143, 148
Strnad, Janez	79
Strossmajer, Josip Juraj	58
Šafařík, Pavel Josef	25
Šetinc, Janko	123, 124, 131, 132, 144, 145
Šicel, Miroslav	36
Šifler (Sifler), Pavel (Paul John)	55
Šikič, Marina	118, 119, 127
Šivic, Pavel	55, 126, 128, 132-134, 141
Škerjanc, Lucijan Marija	42, 54-56, 76, 77, 83, 141
Škerlec Pfandl, Danica	132
Škulj, Edo	21
Šmigoc, Janez Krstnik Leopold	7

Šorli, Ivo	146
Špendal, Manica	22, 23, 59, 60, 66, 67, 75, 77, 78, 111
Šrepel, Milivoj	32
Šuler, Erik	121, 127, 134
Šurbek, Milivoj	88, 133, 134
Šušteršič, Matija	12
Šutić, Miloslav	102
Švagan-Jeličič, Majda	144
Švara, Danilo	55, 126, 133, 134, 138, 139, 141, 142
Švara, Igor	124, 126, 133
Taruskin, Richard	15, 16, 19, 22
Thuma, Ada	144, 145
Tieck, Johann Ludwig	67
Tiedge, August	35
Toman, Lovro	119, 148, 149
Tomaschek, Johann Wenzel	
gl. Tomášek, Vaclav Jan	
Tomášek, Vaclav Jan	35
Tomaževc, Josip	112, 153
Tomaževc, Jožef ml.	12
Trajković, Vlastimir	109
Trček, Marjan	113
Trubar, Primož	5, 13
Turányi, Dragutin pl.	26
Turner, Joseph Mallord William	47
Turnograjska, Josipina (por. Toman)	68
Ukmar, Vilko	55, 77
Urbančič, Boris	83
Urbas, Ivan	125, 127, 133, 135, 153
Valant, Nataša	113,-115, 119-125, 127-131, 134, 135, 148, 150, 152
Vasle, Juan	114-116, 119, 121-123, 125-127, 130, 133-135, 147, 148, 153
Vavken, Andrej	69
Verbič, Vida	75, 78
Vežić, Vladislav	29
Vilhar (Kalski), Fran Serafin	35, 55, 70, 112, 127, 139, 145, 147, 148, 150-152
Vilhar, Miroslav	55, 60, 68, 112, 113, 136, 143
Vodnik, Valentin	6, 7, 68
Vodopivec, Aleksander	149, 150

Vodopivec, Marjan	118, 127, 137-139, 141, 142
Vogelnik, Marica	137, 138
Voglar, Dušan	79
Volarič, Hrabroslav (Andrej)	51, 52, 55, 69, 112, 115, 136, 143, 146-151
Volčič, pevec	12
Vračko, pevec	12
Vraz, Stanko	33, 35
Vremšak, Samo	115, 119, 133
Vuga Horvat, Marta	123, 124, 139
Wackenroder, Wilhelm Heinrich	67
Wagner, Richard	36
Weber, Carl Maria von	67, 72, 102
Wenhert, Martin	66
Werba, Erik	133, 140, 146
Wiesner Livadić, Ferdo	25, 26, 28, 32-39
Winkler, Karl Gottfried Theodor	35
Wiora, Walter	27
Wolf, Anton Alojzij	5
Wolf, Hugo	44, 74, 76, 113
Zajc, Ivan pl.	25, 26, 35-39, 76
Zakonjšek, Andreja	128, 130, 131
Zakotnik, Breda	143, 145
Zbašnik, Fran	78, 81
Zellner, Leopold Alexander	32
Zelter, Carl Friedrich	19, 26, 35
Zemlinsky, Alexander	44
Zimšek, Neva (Nada)	123, 131, 132
Zlobec, Dario	136-139, 142
Zmaj, Jovan Jovanović	100, 101
Zois (por. Bonazza), Johanna	
Nepomucena	23
Zois, Žiga (Sigismund)	6, 13, 21-24
Zumsteeg, Johann Rudolf	31
Zupan, Jakob Frančišek	23
Živković, Milenko	107
Župančič, Oton	50, 78-82, 113, 117, 118, 120-128, 132-134, 137-145, 147-152
Županović, Lovro	29, 32
Žveglič, Marijan	126, 134

Avtorji • Contributors

Stane GRANDA (stane.granda@zrc-sazu.si) je študiral zgodovino in sociologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je tudi magistriral (*Obremenitev slovenskega kmeta z davki 1850-1914*) in doktoriral (*Dolenjska v revolucionarnem letu 1848/49*). Ob rednem raziskovalnem delu na Zgodovinskem inštitutu Milka Kosa ZRC SAZU predava tudi predmet *Kulturna zgodovina Slovencev* na Oddelku za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Stane GRANDA (stane.granda@zrc-sazu.si) studied history and sociology at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana, where he also: received a master's (*Slovene peasant's tax burden from 1850 to 1914*) and took his doctor's degree (*Lower Carniola in the revolutionary year 1848/49*). Apart from permanent research in the Milko Kos Historical Institute of the Slovenian Academy of Arts and Sciences he lectures in Slovene cultural history in the Department of History of the Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Matjaž BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) je leta 1991 diplomiral na Filozofski fakulteti iz muzikologije ter 1997 s tezo *Pro musica viva – Prispevek k slovenski moderni po drugi svetovni vojni* doktoriral. Med letoma 1992 in 1997 je bil asistent za muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. Poslej predava tam kot izredni profesor za področje muzikoloških znanosti. Od 1998 je urednik revije *Muzikološki zbornik*. Raziskovalno se ukvarja zlasti s preučevanjem novejšje glasbe, še posebej slovenske, ter z vprašanji estetike in sociologije glasbe.

Matjaž BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) graduated in musicology from the Faculty of Arts in Ljubljana in 1991, and received his doctor's degree in musicology in 1997 with the thesis *Pro musica viva – Contribution to the Slovenian Modernism after the Second World War (Pro musica viva – Prispevek k slovenski moderni po drugi svetovni vojni)*. Between 1992 and 1997 he was an instructor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana. Today he is lecturing at the department as an associate professor. He has been the editor of the *Musicological Annual* (Muzikološki zbornik) since 1998. His research work focuses on contemporary music, especially Slovenian, aesthetics and sociology of music.

Koraljka KOS (koraljakakos@net.hr) je diplomirala na Glasbeni akademiji v Zagrebu in doktorirala na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani (*Muzički instrumenti u srednjovekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske*). V letih 1973-74 se je izpopolnjevala kot

štipendistka Humboltove ustanove. Do upokojitve je predavala na oddelku za muzikologijo Glasbene akademije v Zagrebu. Je redna članica Hrvaške akademije znanosti in umetnosti. Prejela je tudi več pomembnih nagrad.

Koraljka KOS (koraljkakos@net.hr) graduated from the Academy of Music in Zagreb, and obtained her doctorate at the Faculty of Arts of University of Ljubljana (*Musical instruments in medieval fine arts in Croatia*). In 1973/74 she was a scholarship holder of the Humboldt Foundation. Until her retirement she taught in the Department of Musicology of the Zagreb Academy of Music. She is an ordinary member of the Croatian Academy of Sciences and Arts, and has also received a number of notable awards.

Andrej MISSON (andrej.misson@siol.net) je diplomiral iz kompozicije in dirigiranja na Akademiji za glasbo v Ljubljani, nato pa na isti ustanovi tudi magistriral (*Razsežnosti fenomena večglasja in njegovih sestavnih komponent*) in doktoriral (*Polifonija v delih Stanka Premrla: elementarna in holistična analiza glasbene strukture in teksture njegovih polifonih del s komparativno analizo del njegovih tujih in domačih sodobnikov*). Ob pedagoškem delu na Akademiji za glasbo se ukvarja z raziskovanjem kompozicijskega stavka v delih slovenskih skladateljev, hkrati pa deluje tudi kot poustvarjalec na instrumentih s tipkami in kot zborovodja.

Andrej MISSON (andrej.misson@siol.net) graduated in composition and conducting from the Academy of Music in Ljubljana, after which, at the same institution, he achieved a master's degree (*Dimensions of the phenomenon of polyphony and its constituent parts*), well as a doctorate (*Polyphony in Stanko Premrl's works: elementary and holistic analysis of musical structure and texture in his polyphonic works, including a comparative analysis of works by his contemporaries at home and abroad*). Apart from teaching at the Academy of Music he is engaged in research dealing with the compositional technique in the works of Slovene composers, and is at the same time active as a performer on keyboard instruments and choral conductor.

Borut SMREKAR (borut.smrekar@guest.arnes.si) je študiral klavir in dirigiranje na Akademiji za glasbo v Ljubljani, kjer je tudi magistriral (*Vodenje zbora*) in doktoriral (*Problem retuš orkestrskega zvoka v Beethovnovih simfonijah*). Od 1990 do 1998 je deloval kot asistent za dirigiranje na Akademiji za glasbo v Ljubljani, nato pa do 2005 kot direktor in umetniški vodja Opere SNG v Ljubljani. Obenem je bil nekaj časa tudi honorarni predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Borut SMREKAR (borut.smrekar@guest.arnes.si) studied piano and conducting at the Academy of Music in Ljubljana, where he received a master's (*Choral conducting*) and took his doctor's degree (*The problem of retouches in the orchestral sound of Beethoven's symphonies*). From 1990 to 1998 he was a conducting assistant at the Academy of Music, after which, until 2005, he held the post of a director and artistic director of the Slovene National Opera Theatre in Ljubljana. Apart from that he was an

extramural lecturer in the Department of Musicology of the Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Aleš NAGODE (ales.nagode@ff.uni-lj.si) je diplomiral na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je nato tudi magistriral (*Šest latinskih maš Venčeslava Wratnyja*) in doktoriral (*Cecilijanizem na Slovenskem, kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje*). Po krajši zaposlitvi pri Slovenskem komornem zboru je bil od leta 1993 mladi raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Od 1995 predava na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete.

Aleš NAGODE (ales.nagode@ff.uni-lj.si) graduated from the Faculty of Arts in Ljubljana, Department of Musicology, where he also completed his master's course (*Six Latin Masses by Venčeslav Wratny*) and received his doctor's degree (*Cecilianism in Slovenia as a Musical, Cultural and Social Question*). In 1993 he started working as a junior researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the SASA. In 1995 he became instructor at the Department of Musicology at the Faculty of Arts. In 1998 he was elected assistant professor in the field of musicology.

Jernej WEISS (jernei.weiss@ff.uni-lj.si) je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999-2002) in Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002-2003). Po diplomi se je kot mladi raziskovalec zaposlil na omenjenem oddelku, kjer nadaljuje z doktorskim študijem muzikologije (Vloga češke glasbene imigracije v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914). Leta 2005 je bil na izvoljen v naziv asistenta za področje muzikologije. Od leta 2005 je asistent uredništva revije *Muzikološki zbornik*. Raziskovalno se ukvarja predvsem s preučevanjem glasbe na Slovenskem na prehodu iz 19. v 20. stoletje ter obdobja med obema svetovnima vojnama.

Jernej WEISS (jernei.weiss@ff.uni-lj.si) graduated in musicology at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology and Institute of musicology at University of Regensburg. After successfully 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. He also continues his postgraduate studies (The role of Czech musical immigration on musical culture in Slovenia, between 1861 and 1914). In year 2005 he became an Assistant Editor of *Musicological Annual*. His research is mainly devoted to the history of Czech and Slovene music at the turn of the 19th to the 20th century, music between the World Wars, music and politics and psychology of music.

Katarina BOGUNOVIĆ HOČEVAR (katarina.bogunovic@ff.uni-lj.si) je diplomirala na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Leta 2002 se je na omenjenem oddelku zaposlila kot mlada raziskovalka in naslednjega leta bila izvoljena v naziv asistentke. Njeno raziskovalno delo je usmerjeno na področje slovenske zgodovine glasbe.

Katarina BOGUNOVIĆ HOČEVAR (katarina.bogunovic@ff.uni-lj.si) graduated from the Department of Musicology of the Ljubljana Faculty of Arts in 2001, with the thesis "The Meaning of Text in the Choral Works of Anton Lajovic" (Pomen besedila v zborih Antona Lajovica). In 2002, she started working in the same department as a research fellow, where she was elected to the position of research assistant. Her research work is focused on the history of Slovene music.

Tatjana MARKOVIĆ (tatjanam@EUnet.yu) je docentka na oddelku za muzikologijo Fakultete za glasbo Univerze za umetnosti v Beogradu. Kot predavatelj je gostovala na univerzah v Ljubljani, Odense (Danska) in na Dunaju (Avstrija). Sodeluje v več mednarodnih projektih različnih visokošolskih ustanov v Franciji, Avstriji in ZDA. Je soorganizatorica in urednica bienalne mednarodne strokovne konference oddelka za muzikologijo Fakultete za glasbo v Beogradu. Je član uredniškega odbora revije *Glasbeno-pedagoški zbornik* in *Nutida Musik* v Stockholmu. Trenutno je na podoktorskem izpopolnjevanju na Univerzi za glasbo na Dunaju, z raziskovalnim projektom *Glasba kot kulturna praksa – srbska glasba 19. stoletja in glasbeno življenje habsburške monarhije*. Pri svoje raziskovalnem delu se zanima predvsem za teme s področja sociologije in estetike evropske in srbske glasbe 19. in 20. stoletja, semiotiko opere, zgodovinske in za muzikologijo v okviru kulturologije. Leta 2005 je izšla njena knjiga *Pretvorbe srbskega romantizma: glasba v kulturološkem kontekstu*.

Tatjana MARKOVIĆ (tatjanam@EUnet.yu) is an assistant professor at the Department of Musicology in the Faculty of Music at the University of Arts in Belgrade. She has been a guest lecturer at the universities of Ljubljana in Slovenia, Odense in Denmark and Vienna in Austria, and is a member of several international projects involving tertiary institutions in France, Austria and the USA. She is a co-organizer and editor of proceedings of the biennial international conference of the Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade. Has been in editorial team of the journals *Glasbeno-pedagoski zbornik* in Ljubljana as well as for the Balkans of the *Nutida Musik* in Stockholm. Currently she is a postdoctoral fellow at the University of Music and Fine Arts of Vienna, with the research project *Music as Cultural Practice – 19th-century Serbian Music and Musical Life in the Habsburg Monarchy*. Her interests range from the social history and aesthetics of 19th and 20th century European and Serbian music to the semiotics of opera, historiography, and musicology in the context of cultural studies. Her book *Transfigurations of Serbian Romanticism: Music in the Context of the Cultural Studies* was published in 2005.

Vesna MIKIĆ (mikic@EUnet.yu) je diplomirala na Oddelku za muzikologijo in etnomuzikologijo Fakultete za glasbo v Beogradu, kjer je tudi magistrirala (1994) in doktorirala (2002). Na istem oddelku je predavala različne predmete povezane z zgodovino glasbe, od 1992 kot asistentka, od 2003 kot docentka. Od 2004 predava uvodna predavanja v *Popularnoglasbene študije* v okviru interdisciplinarnih doktorskih študijev Teorija umetnosti in medijev in Kulturna politika in upravljanje in beograjski Univerzi za umetnosti. Pri raziskovalnem delu se največ posveča sodobni glasbi. Je avtorica dela

Glasba v tehnokulturi (Univerza za umetnosti, Beograd, 2004), kakor tudi velikega števila študij in člankov v različnih revijah, simpozijskih zbornikih, itd. Vesna Mikić je tudi namestnica urednika Mednarodne glasbene revije *New Sound* in direktorica Centra za poklicni razvoj in svetovanje v umetnostih Univerze za umetnosti v Beogradu.

Vesna MIKIĆ (mikic@EUnet.yu) graduated from the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Faculty of Music in Belgrade. At the same institution she obtained her M.Mus. (1994) and Ph.D. Degrees (2002). From 1992 she has been working, first as an assistant, and then as a assistant professor (2003) at same Department, teaching several courses of History of music. From 2004 she teaches introductory course in *Studies of Popular Culture* at Interdisciplinary PhD Studies of Theory of Arts and Media and The Cultural Policy and Management at the Belgrade University of Arts. Main field of her research is contemporary music. She is the author of *Music in Technoculture* (University of Arts, Belgrade, 2004), as well as numerous studies and papers for various journals, symposia etc. Vesna Mikić is Deputy Editor-in-Chief of the International Magazine for Music *New Sound*, and since 2005 she is the Director of the Centre for the Professional Development and Consulting in Arts, Culture and Media of the University of Arts in Belgrade.

Franc KRIŽNAR (franc.kriznar@siol.net) je študiral muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je leta 1989 tudi magistriral (*Slovenska glasba v narodno-osvobodilnem boju*). Leta 1999 je doktoriral iz glasbene pedagogike na Akademiji za glasbo (*Glasbeno-pedagoška literatura-sistematika*). Ob svojem delu v gospodarstvu, kulturi, šolstvu in medijih se je uveljavil kot glasbeni kritik in pisec številnih krajših in monografskih strokovnih besedil.

Franc KRIŽNAR (franc.kriznar@siol.net) studied musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana, receiving also a master's degree (*Slovene music in the liberation struggle*) in 1989. In the year 1999 he obtained a doctorate in music education from the Academy of Music (*Musico-pedagogical literature - systematics*). In his work in the field of management, culture, education, and the media, he has asserted himself as a music critic as well as a writer of numerous articles and professional monographs.

39

kyrie eleison

kyrie eleison

kyrie eleison

kyrie eleison

ISSN 0580-373X



9 770580 373009