

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
MUSICOLOGICAL ANNUAL

LJUBLJANA 1978

ZVEZEK-VOLUME XIV

Izdajateljski svet — Advisory Board:

Katarina Bedina, Janez Bitenc, Darijan Božič, Dragotin Cvetko, Bruno
Hartman, Andrej Rijavec, Jože Sivec

Uredništvo — Editorial Board:

Dragotin Cvetko, Andrej Rijavec, Jože Sivec

Urednik — Editor:

Dragotin Cvetko

Izdaja — Published by: Pedagoško-znanstvena enota za muzikologijo
filozofske fakultete — Department of Musicology, University of Ljubljana

Naslov — Address: Filozofska fakulteta — PZE za muzikologijo,
Aškerčeva 12, Ljubljana

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije —
Sklad Borisa Kidriča

VSEBINA — CONTENTS

Ivo Supičić: O progresu u glazbi — On Progress in Music	5
Dimitrije Stefanović: The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XV th and XVI th Centuries — Dela Stefana Srbina v bizantinskih glasbenih rokopisih 15. in 16. stoletja	13
Jože Sivec: Zbirka »FLORES JESSAEI« Daniela Lagkhnerja (Lacknerja) — The »FLORES JESSAEI« Collection by Daniel Lagkhner (Lackner)	19
Danica Petrović: Ukranian Melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia) — Ukrajinske melodije v srbskem samostanu Krka (Dalmacija)	35
Cvetko Budkovič: Javna glasbena šola v Ljubljani 1816—1875 — The Public Music School in Ljubljana 1816—1875	49
Wolfgang Boetticher: Neue Schumanniana — Novo o Schumannu	64
Bojan Bujić: Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog — Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet	73
Ivan Klemenčič: K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja — Towards the Identity and Infancy of Marij Kogoj	88
Katarina Bedina: Bibliografija del Franca Šturma — Bibliographical Data of the Compositions by Franc Šurm	106
Andrej Rijavec: Razsežnosti snovanja Darijana Božiča — Dimensions of Darijan Božič's Creativity	114
Magistrska dela — M. A. Works	124
Imensko kazalo — Index	127

O PROGRESU GLAZBE I PROGRESU U GLAZBI

Ivo Supičić (Zagreb)

Pitanje o tome ima li progres u glazbi, i u kojem smislu, nije novo. Ali, u čemu progres u glazbi stoji? Prije svega, termin »progres«, koji je u toku povijesti poprimao različita značenja, nije se ni u toku povijesti glazbe uvijek jednoznačno upotrebljavao. Ideja progressa u glazbi i danas je često nejasna, čak samim glazbenicima. Da bi se u to područje unijelo više jasnoće valja, kao prvo, razlikovati progres u isključivo *muzičkom* smislu od progressa u nekim *izvanmuzičkim funkcijama* glazbe, dakle u širem kulturnom, povijesnom ili društvenom smislu. U tom posljednjem smislu može se govoriti o većem ili manjem progressu glazbe, pojedinog stila, pravca ili djela, ukoliko su više ili manje uspjeli zadovoljiti i ispuniti one kulturne, povijesne ili društvene funkcije na koje ih njihovo vrijeme i trenutak pozivaju. To je aspekt *progressa glazbe*, za razliku od *progressa u glazbi*, tj. u njezinim unutarnjim svojstvima, obilježjima i kvalitetama — premda te dvije strane stvari mogu biti više ili manje povezane te se s takvog stajališta i uočavati. Taj je aspekt pojava koja se javlja u toku povijesti glazbe u bezbroj varijanti i posebno je zanimljiva za njezin sociološki studij. Estetski studij zaokuplja pak progres u samoj glazbi. Na tom području o progressu se ne može govoriti općenito nego valja precizirati koje se njezine posebne značajke tiče. Tako je potrebno razlikovati *tehnički* progres u glazbi, koji se tiče obogaćivanja njezinih izražajnih mogućnosti, a vezan je među ostalim uz razvitak izvodilačkih sredstava, usavršavanje instrumenata, proširenje instrumentalnih sastava, unapređenje izvodilačke prakse i pojedinih strukturalnih elemenata glazbe, npr. harmonijskog jezika i slično, od progressa *umjetničkih kvaliteta* u glazbi koliko se tiču njezine umjetničke vrijednosti. Progres u tom potonjem smislu ne postoji tako da bi se moglo opravdano držati kako je, na primjer, Schützova glazba umjetnički kvalitetnija ili vrednija od Palestrinine, Mozartova od Bachove, Chopinova od Haydnove ili Stravinskijeva od Wagnerove. Činilac kronološkog napretka, hoda u vremenu, ne utječe automatski na umjetničku kvalitetu i vrijednost djela koja dolaze poslije. Ima vrednijih djela starijeg datuma od djela novijeg datuma kao što ima i umjetnički vrednijih djela novijeg datuma od djela starijeg da-

tuma, čak unutar opusa jednog skladatelja, jedne generacije skladatelja, a isto tako i unutar dužih ili kraćih stilskih razdoblja, ili u širim okvirima. No u ovome se pitanje o progresu u glazbi nije uvijek iscrpljivalo. Tom pitanju se davalo, uključno ili neizravno, različite, katkada samo praktičke odgovore prije no što je bilo jasno i izričito teoretski postavljeno. A kad se jedanput tako pojavilo, i sâm pojam progresa u glazbi, i postavljena pitanja, a pogotovu odgovori, bili su obilježeni raznovrstošću i suprotnošću. Već je 17. stoljeće utrlo put shvaćanju da glazba napreduje. To je bilo doba novih razvojnih tokova i otkrića na njezinu polju: osamostaljivanja instrumentalne glazbe, napose one za instrumente s tipkama i violinskog koncerta, pa razvoja monodije, opere, uopće raznih formi, te bujanja baroknog stila, a na području znanosti vrijeme novih traženja i eksperimentiranja. To je, dakako, tek jedan aspekt toga razdoblja, ali — kako je zamijetio i Warren D. Allen — nije čudnovato što se z obzirom na bujan, optimistički karakter tadašnjeg mentaliteta i društva ili, bolje, barem jednoga njegovog dijela, koje je stvorilo baroknu umjetnost, modernu matematiku, raskošnu operu, balet, scensku mašineriju i drugo, *ideja* progresa jasno javila upravo u to vrijeme.¹ No, suprotno Allenovu mišljenju, Fontenelle nije u svojoj raspravi *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) bio jedan od prvih autora koji su upotrijebili izraz »progres« u modernom smislu govoreći o glazbi.² I ranije u 17. stoljeću, u toku poznatih i oštrih *querelles des Anciens et des Modernes* na umjetničkom se planu pretežno uspoređivalo tadašnje umjetnike s antičkima, a na širem se planu također pojavio pojam progresa u društvu. Istina, već je rano kršćanstvo, naročito od Augustina nadalje, napustilo grčku teoriju o cikličkom kretanju vremena i povijesti. Ali ni u 17. i 18. stoljeću nije historijska svijest o postojanju stare glazbe bila još dovoljno razvijena. Pogotovu su ranija stoljeća, koja su imala manje povijesne kulture, uzimala najozbiljnije muziku svog vlastitog vremena. Sve dok se nije, u 18. stoljeću, jasno formirala teorija progresa, praktički se, dakle, vjerovalo u nj. Srednjovjekovni su teoretičari raspravljali o teoretskim pitanjima glazbe apstraktno i općenito, a ne u povijesnoj perspektivi. Kao što se glazbenikom *par excellence* smatralo teoretičara, tako je i glazba bila uključena u kvadrivijum, dakle među znanosti. Otuda ni ne iznenađuje što su se već dosta rano javili glasovi koji su je, u skladu sa shvaćanjem da nije umjetnost, nega znanost, gotovo nesvjesno ili implicitno tretirali kao sposobnu da, čak akumulacijom, i ona na neki način napreduje. Tako je već u 12. stoljeću, u svom traktatu *De Musica* Jean Cotton pisao: »... Moderni autem subtilius omnia atque sagacius intuentes, quia, ... quanto juniores, tanto perspicaciores.«³ A Squarcialupijev je *Codex* na planu muzičke prakse bio iznimka u tome što je u 15. stoljeću donosio kompozicije nastale i do stotinu godina prije svog nastanka. Tinc-

¹ Usp. Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, Dover, New York 1962, 2. izd., str. 247.

² Usp. *ibid.*, str. 245.

³ Jean Cotton, *De Musica*.

toris je pak na teoretskom planu zastupao mišljenje da glazbu stariju od 40 godina nije vrijedno slušati, što je svakako predstavljalo valorizaciju u smislu progressa. Ali, nasuprot tome, u svom traktatu *Musica*, iz 1537, njemački humanist Nicolaus Listenius izriče novo i značajno mišljenje o zadatku skladatelja: njegova je dužnost da stvori jedan *opus perfectum et absolutum*, koji će živjeti i nakon njegove smrti. Kako su umjesno istakli Walter Wiora i Frits Noske, ovdje se prvi put u povijesti izričito navodi da je glazbenik tvorac trajnih proizvoda, odnosno da on to treba da bude. U skladu s tim i sa sličnim stajalištima, otprilike od 1600. godine skladatelji su počeli navoditi, kronološkim redom, uz izraz »opus« redni broj svoje kompozicije.⁴

Međutim, većina teoretičara 17. i 18. stoljeća izravno ili neizravno, uključno ili izričito, drži da je samo glazba njihova vremena dobra, ili najbolja, zastupajući tako ideju o progressu. Takav se stav održavao i u muzičkom životu: u doba Palestrine, na primjer, nisu se izvodila djela Leonina, Machaulta ili Dufayja kao što su se izvodila tadašnja suvremena djela. U kratkom dodatku svog traktata *Exercitationes musicae duae*, koji nosi već po sebi rječit naslov *De origine et progressu musices*, Sethus Calvisius daje 1600. prvi kratki sažetak povijesti muzike, ali — za svoje vrijeme tipično i posve logično — glavni mu je cilj da opiše glazbu svojeg vremena. God. 1610. Pierre Maillart u *Les tons ou discours sur la musique* izričito kaže: »Ako je istina... da nam vrijeme uvijek donosi nešto novo, čini se sigurno da se to, iznad svega, mora primijeniti na glazbu, u kojoj se ništa ne smatra dobrim ako nije novo.«⁵ Ideja o progressu glazbe još je snažnije razvijena u djelu *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst...*, iz 1690, kojem je autor Wolfgang Caspar Printz, a u čijem se dugom naslovu izričito spominju razvoj i progres muzike kao predmet razmatranja tog djela. Teorija progressa u glazbi javlja se na ovaj ili onaj način i u čitavom nizu rasprava iz 18. stoljeća, tako već u poznatom *Dictionnaire de la musique* Sébastiena de Brossarda, iz 1703, koji smatra da je moderna muzika usavršila staru i da je suglasnija s traženjima razuma, u čemu se već nazire utjecaj ranog prosvjetiteljskog racionalizma. U Bachovo se doba pak »ideal salonske i galantne muzike branio i predlagao u gotovu svim teoretskim traktatima, većinom od samih muzičara tog vremena... Konceptija progressa dominira u svim tim traktatima i predstavlja jedno od najtekućijih mjerila ocjene: djela modernih muzičara nadvisuju ona prethodnih muzičara: glazba doseže uvijek nove vrhunce i napreduje uvijek u svojim ekspresivno-imitativnim mogućnostima, a muzičari prošlosti i oni među suvremenima koji se još nisu prilagodili novim vremenima pojavljuju se nepopravljivo osuđeni. Te estetske i historografske perspektive nalaze se, na primjer, u spisima Bachova suvreme-

⁴ Usp. Walter Wiora, *Diskusija na II. simpoziju IMS-a, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1975, sv. VI, br. 1, str. 70, i Frits Noske, *Forma Formans, Zvuk*, 1976, br. 2, str. 15.

⁵ Pierre Maillart, *Les tons ou discours sur la Musique*, Tournai 1610.

nika, muzičara i teoretičara Matthesona».⁶ U tom svjetlu posve je razumljiv poznati istup Adolpha Scheibea protiv J. S. Bacha koji je bio izraz mišljenja i stava generacije mlađih kompozitora koja se više nije orijentirala prema baroku nego k novim stilskim pojavama i težnjama.⁷ Ali, već se u 18. stoljeću, uz dominantne ideje o progresu u glazbi, javljaju i drugačiji, pa čak i posve suprotni glasovi, koji govore o nazatku i dekadenciji. Dok je za Burneyja povijest glazbe bila neprestani napredak, a glazba njegova vremena vrhunac te povijesti, jer je zauvijek napustila »gotičku« harmoniju u korist slobodnije melodike, »za Hawkinsa je glazba dosegla vrhunac savršenstva s polifonijom i kontrapunktom da zatim počne svoju silaznu parabolu, degenerirajući i kvareći se definitivno poslije Händela; u svom prosvjetiteljskom mentalitetu Burney je, naprotiv, shvaćao glazbu kao utkanu u opći tok civilizacije i zato u neprestanom progresu... Svojom vjerom u progres Burney je vratio glazbi njezino puno dostojanstvo umjetnosti držeći je konstitutivnim elementom, a ne od sekundarne važnosti, u odvijanju ljudske civilizacije.«⁸ Racionalističkom optimizmu bliska ideja progressa u glazbi nije bila potpuno napuštena ni u doba romantizma, ali ju je romantizam znatno preobrazio, a u nekim aspektima i napustio, suprotstavivši joj drugačije koncepcije. Naime, dok se ranije muziku vremena pretežno držalo najboljom, ili jedino dobrom, u romantičko se doba mišljenja o suvremenoj glazbi duboko podvajaju, napose u polemikama oko Richarda Wagnera i njegove umjetnosti. A sâm Wagner je na svoje djelo gledao posve u skladu s teorijom progressa smatrajući ga ne samo vrhuncem povijesnog razvoja umjetnosti, njegovom zadnjom riječi, već i »umjetnošću budućnosti«, koja je, međutim, kao i sva druga umjetnost, koliko god vrijedna bila, nakon određenog protoka vremena postala i ostala ipak samo umjetnost prošlosti. Ta činjenica, kad se radi i o trajnije ili trajno vrijednim umjetničkim djelima, već jasno govori, na planu muzičkog stvaralaštva, da određene promjene i napredak u glazbi, kao i na drugim umjetničkim područjima nesumnjivo postoje, jer se nikad dosad nijedna umjetnost nije fiksirala kao nepromjenljivi uzor umjetnosti budućnosti. No romantizam postepeno sve manje drži da, barem u jednom drugom smislu, postoji, progres u muzici. Tome je naime pridonijela romantička usmjerenost k prošlosti i s njom povezano otkriće starih majstora i vrijednosti njihovih djela, koji su pokazali da suvremena glazba, muzika vremena, nije nešto apsolutno: otkrilo se autonomnu, pa čak i aktualnu vrijednost muzike prošlosti. Osim toga, postajalo je sve jasnije da sva suvremena glazba nije, kako se dotad općenito držalo, zasigurno vrijedna samim time što je suvremena, jer u suvremenika nije nailazila na jednodušno povoljne ocjene. Toj situaciji je, sa svoje strane, nesumljivo pridonijela i muzička kritika, koja se u 19. stoljeću razvila kao nikad dotad, odrazivši svu bujnost i šarolikost shvaćanja, ukusa i sta-

⁶ Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1968, 2. izd., str. 67.

⁷ Usp. Max Graf, *Composer and Critic*, Norton, New York 1971, str. 79—83.

⁸ E. Fubini, *op. cit.*, str. 63—64.

vova svojih autora. Romantizam, dakle ne pridaje više isključivu važnost sadašnjosti. Štoviše, tipično romantičarski, »zlatno doba« umjetnosti, pod utjecajem Rousseaua, projicira u prošlost. U tom kompleksnom vremenu, prisustvuje se »prevrednovanju svih vrednota« (Nietzsche), a na pojedina se razdoblja muzičke povijesti počinje sve više gledati i kao na razdoblja propadanja i dekadencije, čime se također neizravno priznaje da u povijesti glazbe ne postoji samo progres. Na primjer, u 19. stoljeću javljaju se ne samo mišljenja o dekadenciji crkvene glazbe nakon Palestrine, dekadenciji same romantičke muzike, kojoj se predbacuju »raspadanje formi«, štoviše i »patološki« aspekti, u čemu je prednjačio Hanslick, napadajući Wagnera, i ponovo u 20. stoljeću, stajališta o definitivnoj osuđenosti tonalne glazbe, štoviše svih tradicija prošlosti u suvremenim stvaralačkim usmjerenjima te, u najnovije doba, naprosto mišljenja o propasti ili kraju muzike. To prepletanje najprotuslovnijih uvjerenja, često osnovanih na ekstremnim interpretacijama jednog dijela realnosti, nastavlja se do danas.

U 20. su stoljeću stavljeni u pitanje ujedno progres i tradicija. Ali kao što su podjednako stavljeni u pitanje, valja ih analogno i reafirmirati. Kako je tvrdio P. E. Carapezza, »nikad kao u ovim vremenima nije tradicija u svim umjetnostima bila tako živa: ona ima autonomnu vitalnost, neovisno o njezinu preuzimanju u novim djelima; djela daleke ili recentne tradicije prisutna su u ljudskom životu u beskrajno većoj količini i učestalosti od onih suvremene radikalne umjetnosti.«⁹ Ali i obratno: nijedno vrijeme kao naše nije vjerojatno bilo toliko ispunjeno težnjama k novom, k napretku, k napuštanju tradicije na području umjetnosti, i to napose možda baš slikarstva i glazbe. Već je Hanslick isticao kako »nema umjetnosti koja tako brzo i toliko istrošuje mnogo formi kao glazba. Modulacije, kadence, intervalski pomaci i harmonijske progresije, toliko se istroše u pedeset, dapače trideset godina da se ingeniozni kompozitor ne može više njima služiti i da je neprestano prisiljen upotrebljavati nove čisto muzičke postupke. Može se reći bez neopravdanosti o množini kompozicija koje stoje visoko iznad prosječnosti njihova vremena da su jednom bile lijepe.«¹⁰ Tu, kao i u mnogim drugim Hanslickovim tekstovima, ispravna se zapažanja miješaju s tvrdnjama koje naprosto nisu istinite. Pod utjecajem pozitivističkog i historicističkog duha znanosti njegova vremena, Hanslick je jednostrano relativizirao. Točno je da promjene i razvoj u muzičkom jeziku i tehnici glazbe postoje, da u njihovoj upotrebi dolazi do točaka zasićenosti i potrebnih promjena i obnova. Točno je i to, da ne postoji jedan jedini tip ili ideal ljepote ni u umjetnosti općenito, ni u glazbi posebno, tako da svaki stil i vrijeme u tome više ili manje odstupaju od prethodnih. Međutim, takve razlike nipošto ne uključuju izumiranje onih muzičkih djela koja su »nekada bila lijepa«: iskustvo i sama povijest to očito dokazuju. Njihova se ljepota može drugačije doživljavati

⁹ P. E. Carapezza, *La costituzione della nuova musica, Aut aut*, 1964, br. 79—80, str. 36.

¹⁰ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Barth, Leipzig 1891, 3. izd., str. 93.

i ocjenjivati, može se to činiti i iz različitih ili nejednakih motiva, ali za sva djela prošlosti nipošto ne vrijedi zaključak da ih se više ne može smatrati lijepima, da ona sva to više nisu. Svojim se stajalištem Hanslick zapravo pridružio zastupnicima teorije progresa u glazbi, i to baš u njezinu najmanje prihvatljivom aspektu. Historičnost muzičke tehnike i jezika, koje je i Combarieu isticao, činjenica je koju se ne smije negirati. No, kako je istakao Fubini, »ti pojmovi koji su u savršenom skladu sa svom formalističkom estetikom Hanslicka, mogli su poslužiti mnogim kritičarima još danas kao metodološka baza za interpretaciju povijesti glazbe i njezine evolucije, uzete upravo kao postepeno 'trošenje' tehničkih oblika i postupaka, što joj nameće neprestanu obnovu i pomlađivanje.«¹¹ Ali, kako ističe Gerald Abraham, upravo je prava bit tradicije »neprestani život i promjena, vrlo često polagana i organska, pa ipak često modificirana — katkada vrlo silovito modificirana — vanjskim okolnostima.«¹² Tradicija nije u stvari suprotnost ili zapreka progresu: on se na njoj osniva. Slično su se na tradiciji osnivale i pojedine »renesanse« glazbene povijesti. U 16. stoljeću renesansa nije značila odbacivanje tradicije nego naprotiv njezinu obnovu na — antiknoj — tradiciji. Ni Johannes Galicus, učenik Vittorina de Feltre, nije zamislio »renovatio« glazbe u 15. stoljeću na odbacivanju svega što je dotadašnja povijest glazbe donijela. Ali preporod se glazbe često, svjesno ili nesvjesno, povezivao s njezinim napretkom. A ni sa samim progresom, što se tiče stava prema glazbenoj prošlosti, nije bilo drugačije, barem teoretski. Progres ne stoji u rušenju svih tradicija, nego u selekciji njezinih pozitivnih aspekata i nadovezivanju, nadograđivanju na njima. Tradicija i tradicionalizam nisu isto. Dok je tradicija povijesna činjenica, tradicionalizam je estetski stav, i to konzervativan, koji ovako ili onako osporava napredak ili mu se opire, ticao se napredak ili progres stilskog, tehničkog ili pak nekog drugog aspekta glazbe.

Pojam tehničkog progresa u glazbi odgovora usavršavanju, poboljšavanju, obogaćenju glazbe na tehničkom planu. Curt Sachs je u vezi s time primijetio da se pojam progresa može vezivati ne samo uz usavršavanje, poboljšavanje, obogaćivanje nego i uz približavanje određenom cilju,¹³ a Donald J. Grout drži da se progres »vjerojatno nalazi jedino unutar ograničenog povijesnog konteksta, i to jedino kada su svojstva nekog djela (ili skupine djelâ) takva, da povjesničar može razložno gledati na neka ranija djela kao na manje uspješne pokušaje realizacije nekog umjetničkog cilja koji je kasnije djelo prvo adekvatno dohvatilo.«¹⁴ Ova se zamjedba, dakako, ne tiče samo tehničkih aspekata glazbe nego, šire, i njezinih stilskih i estetskih obilježja. No i potvrđujući neosporno postojanje pro-

¹¹ E. Fubini, *op. cit.*, str. 140.

¹² Gerald Abraham, *The Tradition of Western Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1974, str. 1.

¹³ Usp. Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, McGraw-Hill, New York-Toronto 1965, str. 212.

¹⁴ Donald J. Grout, *Current Historiography and Music History*, u *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton 1968, str. 38.

gresa u glazbi u navedenom smislu, njega valja jasno lučiti od njezine vrijednosti. Jedno djelo koje stoji na liniji progressa u nekim svojim tehničkim, stilskim, estetskim ili drugim obilježjima ne mora biti *ipso facto* umjetnički vrednije od nekog sebi suvremenog djela koje ne stoji na toj liniji ili na njoj stoji u manjoj mjeri. Novost u smislu progressa nije ni jedini ni vrhovni kriterij vrednovanja umjetničkih kvaliteta glazbe. Druga je, također neosporna činjenica, da i umjetnički manje vrijedna djela, koja međutim stoje na liniji progressa u spomenutom smislu, mogu imati značajniju funkciju u povijesnom smislu, to jest s obzirom na razvitak i obnavljanja u povijesti glazbe. Mnoga su glazbena djela Bachovih sinova umjetnički manje vrijedna od mnogih djela njihovih oca, pa ipak u svom su vremenu upravo njihova djela bila u nekim aspektima progresivnija zalazeći u jedno novo stilsko razdoblje. Kad umiru Palestrina i Lasso, već djeluje mladi Monteverdi i nekoliko godina kasnije, u predgovoru svoje pete knjige madrigala čak izričito upotrebljava izraz »seconda prattica« razumijevajući njime suvremeniji, progresivniji način skladanja. No ni tu, kao ni drugdje, kriterij novine ili napretka u glazbenoj fakturi nije nužno i kriterij po kojem bi se smjelo donositi vrijednosne ocjene o glazbenim djelima. Pojam napretka u glazbi može imati više značenja i valja ga razlikovati od pojma napretka same glazbe u cjelini, a tako i od napretka glazbe s obzirom na njezine kulturne, povijesne, društvene, humane, duhovne i ostale funkcije. Progres u glazbi neosporno postoji, no svaki put kada se o njemu govori potrebno je pažljivo odrediti na što se odnosi, u kojem se smislu taj izraz upotrebljava i što znači.

SUMMARY

The question of progress in music was at least implicitly present long before it found expression explicitly in different theories. Until the 17th century, musicians spontaneously felt that music was progressing: it was the music of their own time which was the most widely performed and the most appreciated. In the 17th century, the idea of progress in music expressed itself in the disputes between the »Ancients« and the »Moderns«, especially in French music. The music of the past was often regarded as obsolete, and during this and the following century, a more or less clearly defined theory of progress was formulated, according to which only new music was good music. S. Calvisius, P. Maillart, W. C. Printz, S. de Brossard, Ch. Burney and many others believed in the progress of music. Even Johann Sebastian Bach found himself, in the eyes of the younger generation (e. g. Scheibe), considered to be a retrograde composer. But as early as the 18th century, it was remarked that music had also passed through periods of degeneration and decadence. Thus Hawkins pointed to the decline of polyphony and counterpoint after Bach and Händel. At the time of Romanticism, the idea of progress had not been completely abandoned; however, Romanticism brought a new outlook, one which attached a high value to the music of the past. On the other hand, romantic music led to views which were divided in the evaluation of that music itself. The polemics concerning Wagner contributed greatly to this, though he himself was deeply convinced that music progresses and that, of course, it was his own music which had reached the highest point in the whole history of music. In the 20th century, the theory of progress has been revived again. No epoch has been so thoroughly penetrated by tendencies towards novelty and innovation, no epoch has made such a break with traditional (or past) music

as has contemporary music. Nevertheless, no period in the history of music has been so well informed about the music of the past and no age has appreciated traditional music so fully as has our own. The progress of music on the level of technique, language and style is not in question. What is in question are only those conceptions which would evaluate the artistic and aesthetic values of music in the sense of »progress« by considering that old music is less valuable than new music, that there is »progress« of artistic and aesthetic values in time, chronologically. Accordingly, Schütz's music would be of more value than that of Palestrina, Mozart's than that of Bach, or Chopin's than that of Haydn and Stravinsky's than that of Wagner. Progress which a musical work may embody on the technical or stylistic level, for instance, or on the level of its specific language or expression, should not be identified with its artistic and aesthetic values. These values are independent of progress on that level. The progress achieved on the level of extra-musical functions or the adequateness of a musical work in a given social milieu should also be distinguished from them. Progress *in* music and progress *of* music are not quite the same thing.

UDK 78(497.11"14/15":929 Stefan Srbin

THE WORKS OF STEFAN THE SERB IN BYZANTINE MUSIC MANUSCRIPTS OF THE XVth AND XVIth CENTURIES

Dimitrije Stefanović (Beograd)

Until recently two works of *domestikos* (choir leader) *kyr* Stefan the Serb (middle of the XVth century) were transcribed and published. The transcriptions were made from two photographs taken in 1939, before in 1941 the Belgrade National Library was bombed and the manuscript destroyed.¹

The two hymns are the following: a) *Ninja sili — Nyn ai dynameis* (Now of the Presanctified Gifts, manuscript of the Belgrade National Library, No. 93, XVth c., ff. 287v—288r, mode II plagal. There is an inscription above the hymn — »the work of domestikos kyr Stefan the Serb«. The Greek text of the same hymn was inscribed in smaller letters, in red ink, at the beginning under, and then above the Church Slavonic text of the Serbian redaction (cf. *Conspectus of hymns and manuscripts*, No. 1, a); b) *Geusthe kai idete — Vakusite i vidite* (O Taste and See), Psalm 34.3, the Communion hymn for the Liturgy of the Presanctified Gifts, manuscript of the Belgrade National Library, No. 93, XVth c., f. 288r, mode I. The inscription in the right margin »tou autou« refers to *kyr* Stefan, since the hymn follows the previous one with the explicit inscription. The main text is in Greek, while the translation into Church Slavonic of the Serbian redaction is inserted. After a minute palaeographical analysis of the text and neumes, another text was discovered. In between these two texts a third one is inserted — the Greek text of Psalm 148.1 — *Aineite ton Kyrion*. The existence of three texts for the same melody can be explained. Depending on the presence of the Greek or Slavonic congregation at services, the Greek text or its translation into Serbian Church Slavonic was sung (Psalm 34.8). The text in two languages is prescribed only for the Liturgy of the Presanctified Gifts which is sung throughout the Lenten period. The reason that this melody was also sung as a Communion hymn

¹ *Old Serbian Music*, Examples of 15th Century Chant, *Institute of Musicology* vols. 15/I, II (Belgrade, 1975) pp. 53—66, pls. 1, 2.

at the usual Sunday Liturgy of St. John Chrysostomos (cf. the Greek Psalm 148.1, *Conspectus* No. 1, b) lies probably in its musical value. This assumption is supported by the presence of the same melody with the Greek version of Psalm 34.8, in another anthology (*Athens*, National Library, MS No. 928, ff. 140v—141r, end of XVth century).² There again the inscription in the left margin »Kyrou Stefanou« refers to the same composer. (cf. *Conspectus*, No. 2). The comparison of the transcription from the Athens manuscript (whose version contains an extended Alleluia) with that of the Belgrade fragment (whose version is shorter since the next folio was destroyed) shows the same melody.³

Stefan the Serb, so it seemed, composed only these two melodies to which texts of different hymns were sung both in Greek and in the Church Slavonic translation.

New light on his opus had been shed by the careful studies of A. E. Pennington, who was the first to find two other works by Stefan the Serb in some *six* manuscripts — one from the XVth, all other from the XVIth century — now preserved in different libraries, but reflecting the tradition of the Moldavian monastery of Putna in Roumania.⁴

All these manuscripts (cf. *Conspectus*, Nos. 3—8) contain the same Communion hymn, Koinonikon for the Sunday Liturgy of St. John Chrysostomos, *Aineite ton Kyrion*, Psalm 148.1, in Greek in Mode III plagal and with slight orthographical variants ascribed: »tou Stefanou Serpina«. Two of them contain also another Communion hymn for Holy Saturday and Easter (sung also at the Sunday Liturgy of St. John Chrysostomos): *Soma Hristou* (Receive ye the body of Christ), in Greek in Mode I plagal, ascribed to »Stefan«. This hymn is found: a) in the second part of the *Putna* MS 56/576 dating from the XVth c., f. 86r (cf. *Conspectus*, No. 6,b), and b) in MS *Leimonos*, No. 258, A.D. 1527, ff. 255v—256r (cf. *Conspectus*, No. 3,b).

Of the six manuscripts three are dated: a) MS *Leimonos*, No. 258, A.D. 1527, b) MS *Iași*, No. I. 26, A.D. 1545 and c) MS *Bucharest*, No. 283, A.D. 1550 (cf. *Conspectus*, Nos. 3—5).

² The hymn was discovered by A. Jakovljević, *Hronologija atinskog rukopisa i vizantijski Kinonik Kira Stefana*, *Zvuk* 2 (Sarajevo, 1973) pp. 165—173, with photographs and transcription.

³ Cf. footnote I, vol. I p. 62—66, vol. II, pl. 2. — The Serbian melody in Mode VI (Byzantine counting II plagal) which is used today in the Serbian Orthodox Church is published in Stevan St. Mokranjac, *Opšte pojanje*, ed. by K. P. Manojlović (Belgrade, 1935) pp. 424—426; two somewhat older versions are to be found on pp. 427—430.

⁴ A. E. Pennington: a) *Stefan the Serb in Moldavian Manuscripts*, *The Slavonic and East European Review* (London, January 1973) pp. 107—112, where photographs of the Sunday Koinonikon *Aineite ton Kyrion* from MS 816, middle of XVIth c. ff. 97v—98v in the Library of the Ecclesiastical Museum in Sofia is reproduced; b) *Seven Akoluthiai from Putna*, *Studies in Eastern Chant*, vol. IV (in print); c) *Music in sixteenth-century Moldavia: new evidence* (in print).

The remaining three belong also to the XVIth c., except for the second part of MS *Putna* 56/576 (ff. 85—160) which is dated into the XVth c. The first part of the *Putna* manuscript (ff. 1—84) dates from the first decade of the XVIth c., MS *Sofia* 816 belongs to the middle of the XVIth c., and MS *Leipzig Slave* 12 is placed into the third quarter of the XVIth c.⁵

Not relying completely upon the inscription »*Stefanou Serpina*« and »*Stefan*« which may or may not suggest Stefan the Serb as the music author for the hymns »*Aineite ton Kyrion*« and »*Soma Hristou*«, we compared and analyzed the four transcribed hymns (»*Ninja sili*«, »*Vakusite i vidite*«, »*Aineite ton Kyrion*« and »*Soma Hristou*«), leaving aside the analyses within each work. Here are the results of our investigation:

In example A the same melodic-rhythmical phrase appears in the first three hymns:

EXAMPLE A

NINNA
SIALI
СИ — ΛΙ

ΒΥΚΥΣΙΤΕ

ΣΩΜΑ
ΧΡΙΣΤΟΥ
— τῆς...

ΑΙΝΕΙΤΕ
ΤΟΝ
ΚΥΡΙΟΝ
Υ — ΡΩ — ΨΥΧ

The quotation begins on the same step (NB!) in spite of the fact that the hymns belong to different modes (II plagal, first, I plagal and III plagal respectively). In line four the melodic phrase begins a fourth higher, while the rhythmical scheme is the same as in line one.

Example B offers new evidence of the same melodic-rhythmical sequential material employed in three of the four hymns:

EXAMPLE B

NINNA
SIALI
ΑΛ — ΛΙ — ΛΞ — Ι — Α

ΣΩΜΑ
ΧΡΙΣΤΟΥ
ΜΕ — ΤΩ — ΡΩ — ΒΕ

ΑΙΝΕΙΤΕ
ΤΟΝ
ΚΥΡΙΟΝ

⁵ Cf. footnote 4, c.

CONSPECTUS OF HYMNS

Num.	Library manuscript, number of folios	Date	Type of hymn, incipits and folios
1.	National Library, <i>Belgrade</i> , MS No. 93, ff. 307. Manuscript destroyed, twelve photographs preserved in the Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, No. VII/433. Anthology with <i>Papadike</i> .	middle of XV c.	a) Cherubic hymn for the Liturgy of the Presanctified: <i>Ninja sili</i> , ff. 287v—288r. <i>Nyn ai dynameis</i> — inserted b) Koinonikon for the Liturgy of the Presanctified: <i>Geusasthe kai idete</i> (Ps. 34.8), f. 288r. <i>Vakusite i vidite</i> — inserted. <i>Aneite ton Kyrion</i> (Ps. 148.1) — inserted Sunday Koinonikon
2.	National Library,, <i>Athens</i> , MS No. 928, ff. 170. Anthology.	end of XV c.	Koinonikon for the Liturgy of the Presanctified: <i>Geusasthe kai idete</i> (Ps. 34.8), ff. 140v—141r
3.	Library of the monastery of <i>Leimonos</i> , island of Lesbos (Greece), MS No. 258, ff. 418. Anthology with <i>Papadike</i> .	A. D. 1527	a) Sunday Koinonikon: <i>Aineite ton Kyrion</i> (Ps. 148.1), ff. 240r—241v b) Koinonikon for Holy Saturday and Easter: <i>Soma Hristou</i> , ff. 255v—256r
4.	Central University Library <i>Iasi</i> (Roumania), MS No. I. 26, ff. 235. Anthology.	A. D. 1545	Sunday Koinonikon: <i>Aineite ton Kyrion</i> (Ps. 148.1), ff. 107v—
5.	Library of the Roumanian Academy, <i>Bucharest</i> , MS No. 283, ff. 240. Anthology.	A. D. 1550	Sunday Koinonikon: <i>Aneite ion Kyrion</i> (Ps. 148.1), ff. 105r—106v
6.	Library of the monastery of <i>Putna</i> (Roumania), MS 56/576, first part ff. 84. Anthology. second part, ff. 85—160v. Anthology.	first decade of XVI c. XV c.	a) Sunday Koinonikon: <i>Aineite ton Kyrion</i> (Ps. 148.1), ff. 35v— b) Koinonikon for Holy Saturday and Easter: <i>Soma Hristou</i> , ff. 86r—
7.	Library of the Ecclesiastical Museum, <i>Sofia</i> , MS No. 816, ff. 234. Anthology.	middle of XVI c.	Sunday Koinonikon: <i>Aineite ton Kyrion</i> , ff. 97v—98v
8.	University Library, <i>Leipzig</i> , MS <i>Slave</i> 12, ff. 134. Anthology with <i>Psaltike tehne</i> .	third quarter of XVI c.	Sunday Koinonikon: <i>Aineite ton Kyrion</i> , ff. 28r—30r

AND MANUSCRIPTS

Mode	Language	Music ascribed to — inscriptions
II plagal	a) Bilingual: Serbian Church Slavonic and Greek	top margin on f. 287v: »tvorenje domestika kir Stefana Srbina«
I	b) bilingual: Greek and Serbian Church Slavonic	right margin on f. 288r: »tou autou« <i>cf.</i> below, MS <i>Athens</i> 928, ff. 140v—141r
I	Greek	left margin on f. 140v: »Kyroou Stefanou« <i>cf.</i> above, MS <i>Belgrade</i> 93, f. 288r under b/.
III plagal	Greek	f. 240r: »tou Stefanou Srpina«
I plagal	Greek	f. 255v: »Stefan«
III plagal	Greek	f. 107v: »tu Stefanou Srpina« f. 126: written by ieromonk Antonie »tah i pevec« in Putna
III plagal	Greek	f. 105r: »Serpina«
III plagal	Greek	f. 35v: »tou Stefan Srpina«
I plagal	Greek	f. 86r: »Stefan«
III plagal	Greek	f. 97v: »tou Stefan Srpina«
III plagal	Greek	f. 28r: »tou Stefan Srpina«

Consequently our assumption about the authorship, previously based only on the inscription is supported by the analyses: the same melodic-rhythmical material employed in the different hymns composed in different modes is pointing to Stefan the Serb as their composer.

The discoveries of A. E. Pennington have so far: a) enlarged the number of manuscripts with Stefan's works from two eight; b) enlarged the number of hymns by Stefan from two to four; c) located the manuscripts scattered in different libraries (*cf. Conspectus*, Nos. 3—6) as belonging to the musical tradition of the Moldavian monastery of Putna; d) allowed the following conclusion about the musical value of Stefan's works — the manuscripts were copied in the XVIth century, some hundred years after the presumed date of his activity.

Finally our analyses of the transcribed material showed that the same melodic-rhythmical material is employed in all the hymns and thus have disclosed Stefan the Serb as the music author of hymns in question.

POVZETEK

Do nedavna sta bili znani samo dve deli domestika (vodje zbora) kir Stefana Srbina (sredina 15. stoletja). Obe sta bili transkribirani in objavljeni na podlagi fotografij, ki so bile posnete, predno je rokopis zgorel ob bombardiranju Beograda leta 1941. Kazalo je, da je Stefan avtor samo teh pesmi.

Raziskovanja A. E. Penningtonove, profesorice slavistike v Oxfordu, so pripeljale do pomembnih odkritij. Še dve Stefanovi »tvoreniji« sta bili najdeni v šestih neumatskih rokopisih (eden iz 15., ostali iz 16. stoletja, prim. *Conspectus* v prilogi), ki so ohranjeni v: a) knjižnici samostana Leimonos (na otoku Lesbos v Grčiji), b) v centralni univerzitetni knjižnici v Jašiju (Romunija), c) v knjižnici romunske akademije znanosti v Bukarešti, d) v knjižnici moldavskega samostana Putna, e) knjižnici cerkvenega muzeja v Sofiji in f) v univerzitetni knjižnici v Leipzigu.

Ne da bi se popolnoma opirali na zapise »tou Stefanu Srpina« oziroma »Stefan«, ki so v raznih ortografskih variantah zabeleženi na robovih ob pesmih Aineite ton Kyrion (Ps. 148.1) in Soma Hristou (pesem za obhajilo — *Communio* — na velikonočno soboto in nedeljo), smo primerjali in analizirali transkribirane pesmi.

Ugotovili smo, da se isti melodično-ritmični odseki (prim. primer A) oziroma isti, melodično-ritmično in sekvenčno ponovljeni motivi (prim. primer B) pojavljajo v vseh pesmih, čeprav so zapisane v različnih modusih.

S svojimi odkritji je Penningtonova: a) povečala število rokopisov s Stefanovimi deli od dveh na osem; b) povečala število Stefanovih pesmi od dveh na štiri; c) ugotovila da omenjeni rokopisi iz raznih knjižnic izhajajo iz moldavskega samostana Putna; d) omogočila glasbeno ovrednotenje Stefanovih del. Dejstvo, da so jih prepisovali še v 16. stoletju, se pravi okoli sto let po času, v katerega se datira Stefanova aktivnost, dokazuje njihov pomen in določeno zanimanje za Stefanova dela v okviru bizantinsko-slovanske glasbene tradicije.

Končno je naša analiza transkribiranega gradiva pokazala, da je bilo isto melodično-ritmično gradivo uporabljeno v teh pesmih, kar — obenem z zapisi — potrjuje, da je njihov avtor kir Stefan.

UDK 784.1"16":781.6

ZBIRKA »FLORES JESSAEI« DANIELA LAGKHNERJA (LACKNERJA)

Jože Sivec (Ljubljana)

Zbirka duhovnih kompozicij »Flores Jessaei, musicis modulis & ferè tribus paribus adaptati« skladatelja Daniela Lagkhnerja (Lacknerja) je bila natisnjena leta 1606 pri Paulu Kauffmannu v Nürnbergu, kjer so na začetku stoletja izšle tudi vse druge zbirke istega avtorja. Njen edini primerek hrani Von Schermarsche Familienstiftung v Ulmu.¹ Po podatku H. J. Moserja je bil še en primerek v arhivu Marijine cerkve v Elblagu (Elbingu) blizu Gdanska,² tega pa ni več mogoče izslediti, ker je bil med vojno uničen.

Podobno kot v svojih drugih izdajah Lagkhner tudi v tej na naslovni strani navaja, da je glasbenik barona Losensteina v Loosdorfu in da izhaja iz Maribora na Štajerskem. Na začetku predgovora, datiranega dne 9. novembra 1606 v Loosdorfu, beremo, da je delo naslovljeno dr. Bierdümphlu, odličnemu dunajskemu zdravniku in skladateljevemu zaščitniku. Za predgovorom slede na posebni strani še latinski verzi, ki jih je na čast avtorju spesnil tiskar Andreas Spiegel iz Frankovskega (Franken).

Kot zbirka »Florum Jessaeorum« iz leta 1607 je tudi »Flores Jessaei« uglasbitev svetopisemskih izrekov v latinski prozi. Sicer pa je manj obsežna, saj se ni le zmanjšalo število kompozicij, ampak tudi število glasov. Vsebuje 28 kompozicij neznatnih dimenzij, ki so vse zložene samo za tri glasove s splošnimi oznakami suprema, media in infima.

Razen tega se pokaže razlika v odsotnosti nizkega tonskega območja, ki ga v poznejši publikaciji najdemo v več primerih. Znatno del zbirke »Flores Jessaei« (št. XIV. in XV. ter št. od XVIII. do XXVIII.) je napisan ad aequales za visoke deške glasove. Tu ima infima vlogo alta in sega od f do a¹. Media, ki se giblje navadno med c¹ in g², je drugi, suprema v območju od d¹ do a² pa prvi sopran. V skupino ad aequales lahko še

¹ *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, V, Kassel 1975, 200; Sivec J., *Zbirka »Florum Jessaeorum« (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja, Muzikološki zbornik XII*, Ljubljana 1976.

² Moser H. J. *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954, 47.

uvrščamo kompozicijo št. XIII., ki pa je za zbirko nekaj nenavadnega, saj je z obsegom od F do f¹ namenjena izrazito nizkim moškim glasovom: dvema tenorjema in basu. Drugo skupino tvorijo št. od I. do XII. ter XVI. in XVII. Te zahtevajo poleg deških oziroma ženskih glasov za izvajanje spodnjega parta od c do f¹ oziroma g¹ še moške tenorje. Media, ki zajema navadno tonski prostor med f ali g in g¹ ali a¹, ima tu pomen alta, suprema v obsegu od c¹ do e² pa soprana. Izjema pri tej skupini je media kompozicij št. VI. in XI. z višjim obsegom od a do b¹ oziroma od c¹ do c², ki ne pripada altu, ampak drugemu sopranu.

Ker je torej lega glasov glede na posamezne kompozicije dokaj različna, je razumljivo, da je skladatelj uporabil za zapisovanje glasov iste oznake tudi različne ključe. Tako so zabeležene suprema v violinskem ali sopranskem, media v altovskem, mezzosopranskem, violinskem in sopranskem ter infima v altovskem, tenorskem in mezzosopranskem ključu. Seveda pa imata v kompoziciji št. XIII. gornja glasova tenorski in spodnji basovski ključ.

Glede izbora tonaliteta in harmonije kaže »Flores Jessaei« skoro enako podobo kot leto dni mlajša zbirka, le da v starejši o izraziti prisotnosti frigijskega načina še ni mogoče govoriti, medtem, ko ga je Lagkhner pozneje uporabil vsaj v enem primeru. Sicer pa je tudi v zbirki iz leta 1606 na prvem mestu jonska tonaliteta, ki zajema kompozicije št. XVI, XVII in od št. XXIII do XXVIII v netransponirani in od št. X do XIII ter št. XXII v transponirani obliki. Po številu primerov sledi jonskemu načinu dorski, ki ga predstavlja devet skladb, in sicer netransponirano št. I do IV in XXI ter transponirano št. V do VIII. Eolska in miksoliidska tonaliteta se pojavljata le v originalni obliki in sta osnova kompozicijam od št. XVIII. do XX., oziroma št. XIV. in XV.

Poleg temeljnega tonovskega načina zasledimo v nekaterih skladbah še daljše ali krajše nastope ene ali več drugih tonaliteta. Kot primer takomenovanega modus commixtus naj najprej navedem št. IX. Tu opiše uvodna tema supreme okvir jonskega diatesarona. Sicer kaže potek supreme in medie kakor tudi prva kadenca vseh treh partov najbolj na prisotnost eolskega načina. Ne glede na to bi bilo mogoče razlagati postop infime tudi v smislu plagalnega hipoeolskega modusa z odgovarjajočim diatesaronom in diapentem. Neposredno za omenjeno kadenco nastopi jonski način (diapente g¹ f¹ e¹ d¹ c¹ v supremi in značilen korak g-c v infimi), v katerem se nato prvi del tudi konča. Srednji del je v frigijskem tonusu, zadnji pa v eolskem in se zaključuje s tipično frigijsko kadenco. Ta daje vtis nekoliko neodločenega, lebdečega sklepa in zato so jo večkrat še okrepili s plagalno kadenco, v kateri je pred sklepnim akordom trizvok na kvinti pod finalis³. Samo združevanje eolskega in frigijskega načina je v obdobju klasične vokalne polifonije povsem običajno. Eolski modus je najbolj soroden frigijskemu in tako so ju pogosto med seboj menjali, eolski začetek frigijskih skladb pa je bil skorajda pravilo.

³ Morris R. O., *Contrapuntal Technique in the 16th Century*, Oxford 1958, 14.

Izrazito omahovanje med eolsko in dorsko tonaliteto opazamo v kompoziciji št. XX. Njen začetek je nedvomno eolski in se z zvišano VII. stopnjo (gis) zbližuje z našim harmonskim molom. V 5. oziroma 6. taktu se izvrši v skladu s poznejšim harmonskim pojmovanjem modulacija v tonovski način na d, to je dorski, ki pa je tu zaradi znižane VI. stopnje (b) in uvedbe vodilnega tona (cis) enak d-molu in bi ga lahko tolmačili tudi kot transponiranega eolskega. Ne pozabimo še opozoriti, da se pri tem zaporedje akordov ujema z načelom harmonske logike. Drugi del se začneja dorske in zaključuje eolsko. Isto velja za zadnji del, le da tu prisotnost dorskega načina močneje občutimo in je tik pred koncem poudarjen z avtentično kadenco na d, s katero bi se pravzaprav skladba že lahko končala.

Druga polovica prvega dela kompozicije št. III, katere osnovna tonaliteta je dorska, je z nastopom glasbene misli na tekst in Domino gaudebo izrazito v eolskem načinu. Razen tega je neposredno v nadaljevanju za hip občuten še jonski način — uvedba nove teme na besedi et exultabo v območju ustreznega diapenta. Ta tonski način je rahlo zaznaven tudi na začetku drugega dela št. VII — gibanje infime v okviru jonskega diapenta — vendar se že po nekaj taktih izvrši preokret v izhodiščno dorsko tonaliteto. V kompoziciji št. XIV, ki je miksolidijska, je srednji del dorski. Podobno se loči od tonalitete celote, t.j. dorskega načina, kratek srednji del kompozicije št. XXI. Čeprav je ta glede na melodično gibanje glasov, ki ne vsebuje melodičnih okretov v okviru tega ali onega diapenta oziroma diatesarona, tonaliteto neizrazit, kažeta kadenca na c in zaporedje sozvočij v smislu C-dura na jonski način. Na začetku kompozicije št. XVI zbudi pozornost istočasno pojavljanje melodičnih obratov v diatesaronu jonskega in miksolidijskega načina (pr. 1, gl. str. 22).

Harmonsko zbirko »Flores Jessaei« na splošno ne razodeva bistvenih razlik v primerjavi s kasnejšo. Kot nekoliko pozneje prevladujeta tudi zdaj modalnost in diatonika in le na posameznih mestih naletimo na tiste kromatične tone, ki so bili v strogem polifonskem stavku običajni. Ne glede na to najdemo neredko, navadno ob koncu posameznih delov, modulacijo oziroma modulacijski odklon v bolj ali manj novejšem harmonskem smislu. Ta se izvrši najpogosteje v dominantno, in sicer iz dorskega načina v eolsko toniko (št. V. VII. XXI), iz jonskega v miksolidijsko toniko (št. XVII, XXIII, XXIV, XXVIII) in iz miksolidijskega v dorsko toniko (št. XV). Modulacija v dominantno nastopi pravzaprav tudi v prvem delu kompozicije št. XVI (gl. pr. 1, takti 9—11), ki je sicer v jonski tonaliteti. Ker pa gre tu zaradi skoro konsekventne uporabe zvišanega f za močno približanje G-duru, se zdi že mogoče govoriti kar o moduliranju iz G-dura v D-dur. Takšno moduliranje daje harmonskemu razvoju nekaj barvitosti in tako je ustvarjen tudi občuten zvočni kontrast k strogi diatoniki ostalih taktov tega dela. Odklon v tonično paralelo zasledimo v kompozicijah št. IV (iz dorskega načina v toniko transponiranega jonskega), VIII (iz transponiranega dorskega z znižano VI. stopnjo, oziroma

g-mola v B-dur), XVIII (iz eolskega načina v jonsko toniko) in XII (iz transponiranega jonskega načina v toniko transponiranega eolskega z veliko terco), odklon v subdominantno pa le v kompoziciji št. XX (iz eolske tonalitete v dorsko toniko).

Ex - pe - cta Do - mi - num, Do - mi - num, ex - pe - cta
 Ex - pe - cta Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi -
 Ex - pe - cta Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi - num, ex -
 Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi - num, vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter a - ge
 num, ex - pe - cta Do - mi - num, vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter a - ge
 pe - cta Do - mi - num, Do - mi - num, vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter a - ge

Razen v že navedenem primeru je značilno nagibanje k duru še na več mestih zbirke, kar kaže, da so se v njej težnje za uveljavljanjem novega tonalnega občutja že dovolj zaznavno odrazile. Skoraj v celoti se ujema s C-durom kompoziciji št. XXIV in XXVIII, pa tudi št. XXV in XXVI se mu precej približujeta. Prvi del kompozicije št. XXII je identičen F-duru in tudi povsem sledi načelom kasnejše harmonske logike, pri čemer so značilni kvintni in kvartni skoki infime kot zvočnega fundamenta.

Struktura glasbenega stavka je enako kot v mlajši zbirki močno polifonska, kot sredstvo gradnje pa ima važno vlogo imitacija oziroma preimitiranje. Imitacija ne manjka niti v eni sami kompoziciji. Navadno zajema po dva, večkrat pa kar po tri dele. Le redki so primeri, kjer ni v ospredju in se omejuje samo na enega. V tej zvezi naj omenim najprej kompozicijo št. X, ki se v glavnem odvija v načinu nota proti noti in uvede šele na začetku zadnjega dela ob svobodnem kontrapunktiranju medie komaj opazno imitacijo kratke misli med supremo in infimo. Podobno nastopi imitacija šele v zadnjem delu tudi v št. IV, vendar je tu že izrazi-tejša. Gre za gradnjo z jedrnato, ritmično punktirano mislijo, ki prehaja

iz glasa v glas in se hkrati sekvenčno ponavlja. Tudi pasusi, ki ne temelje na imitaciji, so pretežno polifonski in grajeni svobodno kontrapunktsko. Kolikor se pojavlja homofonija, je vezana na tridobno menzuro in le v kompozicijah XIII, XXI in XXII se druži z dvodobno.

Ustrezno kratkosti oblikovne zasnove ni skladatelj v posameznih delih praviloma izpeljal več kot po eno temo. Izjem je malo. Tako vključuje imitacijski postopek v prvem delu kompozicije št. V, oziroma št. XIV zaporedno dve oziroma kar tri kontrastne teme. Na enak način nastopita po dve temi še v drugem delu kompozicije št. XXV in v zadnjem št. VI. Spričo pomembnosti omenjenega postopka je razumljivo, da so kompozicije, ki se ne začenjajo z imitacijo odločno v manjšini, vendar se ta tudi v takšnih primerih prej ko ne uveljavi že kmalu v prvem delu (tako npr. v št. III).

Glede tega, kateri glas najprej intonira, so v zbirki uporabljeni različni načini. Vsekakor pa je značilno, da daje Lagkhner pri vstopanju glasov rad prednost zgornjemu glasu, kar je v skladu s splošno prakso druge polovice XVI. stoletja, ko je tenor izgubil dominantno vlogo, ki jo je prepustil cantusu kot nosilcu glavne melodije. Najpogosteje srečamo tole zaporedje vstopanja glasov: suprema, media, infima. Nasprotno odkrijemo začetek z infimo le dvakrat in z medio le enkrat. Kljub izraziti prednosti supreme na začetku pa predstavlja noto finalis s predhodnim poltonom v nič manj kot tri četrtine primerov srednji glas. Pri tem je nota finalis še spodaj podvojena, medtem ko je zgoraj dodana terca.

Teme so večinoma imitirane strogo, t.j. brez sprememb in le sorazmeroma redko svobodno, t.j. z večjimi in manjšimi spremembami. Imitacijo z rahlo modifikacijo teme najdemo n.pr. v kompoziciji št. XXIV (pr. 2). Kaže, da spremembe četrtega tona (ponovno e namesto f) v citirani



temi ni pripisovati tiskarski pomoti, ampak nameri avtorja, da se izogne v medii kot na tem mestu najvišjemu glasu disonantni kvarti, iz katere bi bil potreben skok za terco navzdol, ko ne bi bilo modifikacije. Podobno je harmonsko pogojena sprememba teme ob vstopu zgornjega glasu v kompoziciji št. VI, kjer bi s tonom a namesto f nastala disonanca z infimo (pr. 3).

Skoro vselej je imitacija v običajnih intervalih unisona, zgornje ali spodnje oktave, kvinte ali kvarte in nastopi še pred sklepom teme. V inverziji je sploh ni, v drugih intervalih pa je zelo redka. Tako se kompozicija št. IX začinja z imitacijo med zgornjim in srednjim glasom v intervalu terce, v kompoziciji št. XIII pa zasledimo v imitacijskem postopku obeh zgornjih glasov tudi intervalsko razmerje sekunde oziroma septime. Opozorimo še na imitacijo v intervalu none namesto običajne oktave med

infimo in supremo v kompoziciji št. VI, kjer pa imitacija v oktavi pri danem časovnem razmaku partov za četrtniko seveda ne bi bila mogoča

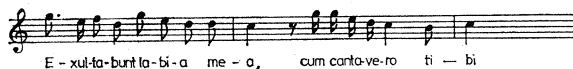


(gl. pr. 3). Nekajkrat je nastop teme poudarjen tako, da je ta podvojena v terci oziroma decimi.

Imitirane teme so kratke in jedrnate in praviloma ne presegajo dolžine enega ali dveh taktov. Izjemamo dolga je vsekakor tema iz kompozicije št. XIX, ki je tudi kar nenavadno skokovita. Ta se najprej spusti po tonih molovega trizvoka, nato pa se stalno vzpenja do vrha v menjajočih



se intervalih kvarte in terce (pr. 4). Daljša tema je še na začetku kompozicije št. XXV; je plastična in živa ter izrazito dvodelna (pr. 5).



Z imitacijo družiti Lagkhner včasih sekvenčno ponavljanje in spreminjanje teme, s čemer doseže enovitost in organsko rast nekega dela kompozicije. Kot primer takšnega načina gradnje naj najprej omenim sklepni del kompozicije št. VII, kjer je prav posrečeno izvedeno variiranje in šir-



jenje teme (pr. 6). Podobno strukturo kažejo še n.pr. zadnji deli kompozicij št. XIV, XVII in XVI.

Za slednjo je sploh značilno sorazmerno izdatno izkoriščanje eksponirane tematike. Začenja se z vstopom teme v srednjem glasu. Odgovor je v zgornji kvinti na dominantni z zvišanim f in v unisonu infime, nakar media ponovi temo na dominantni. Sledi še dvakratno vodenje teme skozi vse glasove: prvič v razmerju tonika-dominanta-tonika in drugič dominanta-dvojna dominantanta-dominanta (gl. pr. 1). Kot začetek temelji tudi sklepni del na konsekventni obdelavi ene same misli, ki si jo glasovi v imitaciji drug drugemu podajajo.

Po strukturi stavka zbudita pozornost uvodna pasusa kompozicij št. XXVII in XXVIII. Potekata pretežno homoritmčno in dajeta vtis homofonije. Če pa ju natančneje pogledamo, ugotovimo, da sta grajena strogo polifonsko. Gre za uporabo takoimenovanega *Stimmtauscha*, tehnike, ki je odigrala v glasbenem razvoju 13. stoletja važno vlogo. V obeh primerih nastopita v gornjih glasovih dve temi (a in b) hkrati, ki si ju nato glasova ob ponovitvi posebne melodične misli (c) v infimi zamenjata (pr. 7).

The image shows a musical score for three voices, labeled 'a', 'b', and 'c'. It is divided into two systems. Each system consists of three staves. The first system shows the initial entry of two themes (a and b) in the upper voices, while the lower voice (c) has a different melody. The second system shows the lower voice (c) repeating the melody of the upper voices (a and b). The lyrics are: 'Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o'.

Kot rezultat istočasnosti razvoja treh melodičnih linij nastajajo v zbirki »Flores Jessaei« kvintakordi, šestakordi in neredko tudi na težko dobo nepopolni trizvoki brez terce oziroma kvinte. Pojavljanje le-teh pa je seveda za triglasje, ki se po vsem svojem bistvu razlikuje od stavka s štirimi in več glasovi, povsem normalno. Tu je, če hočemo, da pride melodični razplet posameznih glasov ustrezno do izraza, dosledna uporaba popolnih akordov celo nezaželena. Zato so tudi veliki mojstri vokalne polifonije XVI. stoletja za dosego raznolikosti harmonske gostote v triglasju kontrastirali popolne kvintakorde in seksakorde z nepopolnimi in tu in tam postavljali celo prazne kvinte in oktave.⁴

V skladbah, ki se skoro vselej sestoje iz treh ponavljajočih se delov, je normalno kadenciranje ob zaključkih teh. Kadence so zlasti močno poudarjene z daljšim trajanjem ob koncu prvega izvajanja (prima volta), medtem ko so ob ponovitvah (seconda volta) manj ostre in večkrat hitro preidejo v nadaljnji polifonski razvoj. K preglednem členjenju celote pri-

⁴ Andrews H. K., *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*, London 1966, 85.

spevajo še občasne kadence znotraj nekaterih nekoliko širše zasnovanih delov. Kadenciranje je v harmonskem pogledu dokaj enostavno in je običajno kar na toniki ali dominantni. Tudi primeri kadenciranja z modulačijskim odklonom v dominantno niso redkost, medtem ko naletimo na kadenciranje z odklonom v paralelo ali subdominantno le izjemoma.

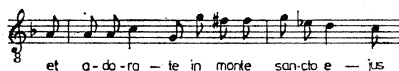
Podobno kot v zbirki iz leta 1607 je Lagkhner tudi v obravnavani oblikoval melodije skoro vedno v soglasju s pravili strogega kontrapunkta. Takšen način melodične gradnje, s katerim se tudi povsem ujema še močno diatonska harmonija in zelo previdna obravnava disonance, pa kaže, da nove izrazne tendence, ki so prihajale že v drugi polovici XVI. stoletja vse bolj do veljave, v obravnavanih Lagkhnerjevih skladbah še niso zapustile vidnejšega sledu. Kolikor se že kdaj pojavi kak nedovoljen interval, je njegov učinek domala vselej znatno ublažen ali zabrisan, ker sta oba tona intervala med seboj oddeljena z daljšo ali krajšo pavzo in gre pri tem še za konec ene in začetek druge melodične fraze. Sredi fraze in brez premora nastopijo le po enkrat zvečana in zmanjšana kvarta (št. X in XI) ter nekajkrat zvečana sekunda (št. III). V prvih dveh primerih je mogoče višaj, ki povzroča nedopusten interval, interpretirati v smislu rahlo zvišane intonacije in ga izločiti. V zadnjem pa gre za modularanje v dominantno, t.j. iz osnovnega dorskega v eolski način in tako ima »nezaželeni« gis pomen subsemitonium modi. Vendar se dá izogniti zvečani



sekundi tako, da zvišamo predhodni f (pr. 8). Brez pavze se pojavi zmanjšana kvarta sicer še v kompoziciji št. V med sklepom prvega in začetkom drugega dela, kar pa pravzaprav pomeni, da je med obema tonoma intervala majhna cezura. Z vmesno pavzo najdemo le tu in tam intervale zvečane in zmanjšane kvarte, zmanjšane kvinte, velike sekste, male septime in velike none.

Osnovna melodična linija kompozicij se odvija v smislu postopnega gibanja v intervalih diatoničnega poltona in celega tona, ki pa ga mestoma tudi prekinjajo večji ali manjši skoki. Le redko naletimo na dva skoka v isto smer drug za drugim, medtem ko odkrijemo osamljen primer štirih skokov zapored v padajočih tercah v medii kompozicije št. XV. Relativno še največ skokov je v infimi in to navadno v pasusih, kjer je že poudarjena vloga infime kot harmonskega fundamenta (npr. začetek kompozicije št. XXII ali III). Sicer izstopa skokovitost medie proti koncu kompozicije št. XII in učinkuje dokaj okorno. Pri tem ne smemo prezreti, da je tu ta glas večji del spodnji in tako tudi nekakšen fundament.

V zbirki odločno prevladuje silabična melodika, ki je večkrat vezana na kratke vrednosti in tu in tam še na tonsko ponavljanje. Vendar tudi ne zmanjka krajših in daljših melizmov. Na splošno je uporaba melizmov, zlasti takšnih, ki se odvijajo v razsežnih pasažah, manj izdatna kot v poznejši zbirki. Enako kot tam pa je melizmatika navadno abstraktno muzikalnega značaja in le v posameznih primerih se je avtor posluževal z namenom tonskega slikanja in izraznega poudarka. Nazoren zgled ene in druge vrste melizmatike je kompozicija št. III, kjer se pojavi najprej obsežen melizem na nepomemben veznik autem (pa) in nato še na besedi gaudebo (veselil se bom) in exultabo (vriskal bom). Medtem ko se zdi prvi melizem abstraktnega značaja, služi melizmatika v nadaljnjih primerih nedvomno za izraz radostnega afekta. Povezana z namenom tonskega slikanja se kaže uporaba melizmov na besedo viventium (živečih, živih) v zadnjem delu kompozicije št. VII. Tu se glasbeni stavek razločno razgiba, prevladujejo kratke vrednosti (seminime in fuse), živahna tema z melizmom pa prehaja iz glasu v glas (gl. pr. 6). Razen tega je z uporabo melizma skladatelj bržkone hotel poudariti važen in pozitiven pomen besede salutare (rešitev, blagor) proti koncu kompozicije št. XX oziroma besede Deus v sklepu kompozicije št. VI. V slednjem primeru je širši razplet melizma v vseh glasovih hkrati sredstvo za doseg končne gradacije. Omenimo še, da je v isti skladbi vodila Lagkhnerja pri melodičnem oblikovanju namera tonskega slikanja, ko je na besedi in monte (na gori) izvedel v zgornjem in spodnjem glasu skok oktave navzgor (pr. 9).



Za melodiko zbirke »Flores Jessaei« je značilno občasno sekvenciranje, ki je sicer strogemu polifonemu stilu Palestrine tuje, ker premočno poudarjanje neke melodične fraze ruši ravnovesje linij, a so ga vendarle nekateri veliki renesančni skladatelji kot npr. Josquin ali Byrd precej uporabljali.⁵ Kot že omenjeno, se to navadno veže z imitacijo in ponekod z določenim spreminjanjem teme. Sekvenčno ponavljanje neke glasbene misli lahko služi vsebinskemu poudarku. Tako npr. dojamemo v sklepnem pasusu kompozicije št. IV takšno ponavljanje na tekst et cum perverso kot živo opozorilo, da se pogubi, kdor se druži s hudobnimi (pr. 10). Ta



pasus se loči od ostale kompozicije, katere melodika je s tonskim ponavljanjem in ozkim ambitusom sicer dokaj enolična in neizrazita. Takšna je melodika tudi npr. v zadnjem delu kompozicije št. XV, kjer najdemo

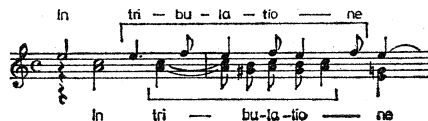
⁵ Andrews H. K., *ib.*, 74; Jeppesen K., *Kontrapunkt*, Leipzig 1956, 65.

v prvem taktu figuro s tonsko ponovitvijo in zgornjo (suprema) oziroma spodnjo (media, infima) menjalno noto, ki je sorodna figuri »giarandoletta, overo gioco« (pr. 11). Ta je veljala za ceneno in so se je v strogem



polifonem stavku boljši skladatelji skušali po možnosti izogibati. Girandoletto s spodnjo noto najdemo pri mojstrih visoke in pozne renesanse kot npr. pri Palestrini ali Gallusu le posamič, še redkejša pa je v tem času njena obrnitev, ki pri Palestrini sploh ni več v rabi.⁶ V citiranem primeru nastopa girandoletta v nekakšni variirani obliki, je preritmizirana in razširjena z dodatno ponovitvijo izhodiščnega tona. Tu učinkuje še toliko manj ugodno, ker zveni v vseh glasovih hkrati in je tako posebej poudarjena.

Enako izstopa ta figura na začetku kompozicije št. XIX, kjer pa bi mogli njeno prisotnost utemeljiti programske, namreč v tem smislu, da je Lagkhner hotel s tožečim, nekoliko zavijajočim efektom glasov podčrtati besedo tribulatio (stiska, nadloga), ki lahko v naši predstavi izzove asociacijo stokanja, tarnanja (pr. 12). To se zdi tembolj možno, ker je že



neposredno v nadaljevanju očitno tonsko upodobil besedo invocavi (klical sem) z v vseh glasovih zaporedno se dvigajočim melizmom in kasneje na podoben način v srednjem delu še besedo vocem (glas).

Varianto girandolette z zgornjo ali spodnjo menjalno noto, uporabljeno le v zgornjem glasu, odkrijemo sicer še dvakrat v kompoziciji št. XIV (na besede salutaris noster in propter nomen tuum) in enkrat v kompoziciji št. XVIII (quoniam ad te).

Ritmična podoba obravnavanih sladb je dokaj preprosta. Odločno prevladuje dvodobna menzura. Tridobna menzura, ki je redkeje v rabi kot v zbirki iz leta 1607, nastopa običajno le v krajšem srednjem odseku, takoj na začetku jo srečamo le v treh primerih, na koncu pa le v enem samem. Uvajajo jo različni znaki: $3/2$, $\bar{3}/2$, $\bar{3}$ in $\Phi^{3/2}$. Kaže, da v tem času med njimi ni več pomenske razlike, prvotni pomen menzuralnih znakov se že izgublja, prihaja v pozabo. Tako za vse zadošča kot moderni ekvivalent $3/4$ takt. Ne gre pa v vseh tridobnih pasusih za isto osnovno enoto. Ta je ponekod brevis, a drugod minima, kar ima za posledico redukcijo 1 : 4 ali 1 : 2. Kot je tedaj običaj, je tridobna menzura vezana s homofonijo ali vsaj homoritmijo. Izjeme so srednji del kompozicije št. XV, ki je grajen

⁶ Jeppesen K., *ib.*, 71, 72; Jeppesen K., *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York 1970, 80, 81; Škerjanc L. M., *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina Gallusa*, Ljubljana 1963, 81.

imitacijsko z dvema temama in uvodna pasusa kompozicij št. XXVII in XXVIII, ki temeljita na tehniki »*Stimmtauscha*«. Tridobna menzura je uvedena predvsem v težnji za doseg muzikalnega kontrasta. Le v kompozicijah št. X, XI in XV si jo razlagamo v zvezi z ekspresivno namero avtorja, da poudari radostni afekt teksta (*exultent et laetentur* = naj vriskajo in se veselijo, oziroma *psallite* = pojte ob zvoku psalterija).

Glede tretiranja disonance ne kaže obravnavana zbirka v primerjavi s »*Florum Jessaeorum*« nikakršnih bistvenih razločkov. Tudi tu si je Laghner prizadeval kar le mogoče upoštevati tedaj veljavna pravila in se je izogibal svobodnejši uporabi disonance. Kot izjema zbudi v tej zvezi pozornost le nenavadno vertikalno intervalsko zaporedje v kompoziciji št. III (gl. pr. 8). Tu se pojavi na tretjo dobo v medii pripravljen sekundni zadržek, ki se sicer normalno razveže navzdol, vendar je pri tem razvez v disonančnem razmerju kvarte nasproti ležeči infimi. Vsekakor še bolj preseneti zatem na težko dobo nastop nepripravljene zvečane kvarte s poltonskim razvezom navzgor. Tudi če višaj eliminiramo, kar pa se spričo modulacijskega značaja omenjenega pasusa ne zdi priporočljivo, disonantno razmerje, čeprav ne več tako ostro, ostane. Možno je, da gre za tiskovno napako in bi moral ležati v infimi na tem mestu ton e¹ in ne d¹.

Sicer naletimo v zbirki nekajkrat (št. IV, VIII, XXII) na idiom konsonančne kvarte, kjer je zadržek pripravljen v intervalu kvarte, nad ležečo infimo. To pa je seveda povsem normalen odklon od norme, ki se ga je posluževal celo Palestrina.⁷

Laghnerjeva prizadevnost glede upoštevanja kompozicijskih pravil, se kaže tudi v tem, da takoimenovanih prepovedanih postopov, ki so jih včasih uporabljali iz določenega razloga celo tedanji pomembni mojstri, v zbirki skoro ne odkrijemo. Paralelnih in skritih oktav tu sploh ni, medtem ko naletimo na paralelne in skrite kvinte le po enkrat v kompozicijah št. XIII (tretji del) in št. XXVI (prvi del).

Po oblikovni zasnovi je zbirka »*Flores Jessae*« enaka poznejši, le da so tam nekateri zbori nekoliko daljši. Kompozicije so s ponavljalnimi znaki razdeljene na tri ali izjemoma le na dva dela. To ustreza shemi ABC oziroma AB, pri čemer je značilna neenakost posameznih delov: srednji je praviloma najkrajši, medtem ko je prvi v več kot tretjini primerov znatno širše dimenzioniran in vsebuje navadno tudi dva tematska kontrastna pasusa, kar že nakazuje štiridelnost (ABCD).

Skladatelj pravi v predgovoru, da je napisal svoje pesmi po načinu villanelle. Če vemo, kako zelo je bila villanella ne le v Italiji, ampak tudi v nemških dežela priljubljena, nas njen vzor na sakralnem področju ne preseneča. To ni bilo nikoli ostro ločeno od posvetnega. Kot je znano, so bili v drugi polovici XVI. stoletja precej razširjeni madrigali nabožne vsebine, ki sta jih skladala celo Palestrina in Lasso. V Italiji so se pojavile tudi villanellam sorodne canzonette na religiozna besedila v la-

⁷ Andrews H. K., *ib.*, 198—200.

tinščini in italijanščini. Tako sta leta 1586 izšla v Rimu dva zvezka zbirke »Diletto spirituale«, katere avtorji so bili med drugim Felice Anerio, Giovanelli, Marenzio in G. M. Nanino.⁸ V Nemčiji je izdal leta 1591 oziroma 1594 skladatelj Adam Gumpelzhaimer, ki je deloval v Augsburgu, triglasne »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Villanellen« in štiriglasne »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Canzonen«.⁹ Koliko je bilo tedaj še takšnih primerov, iz podatkov doslej razpoložljive priročne literature ni razvidno. Zdi pa se povsem možno, da je pri skladanju duhovnih skladb razen Gumpelzhaimerja zamikal zgled villanelle še tega ali onega nemškega avtorja. Ali je Lagkhner poznal Gumpelzhaimerjevi ali morda še kakšne sorodne zbirke, ne vemo, vendar to ni izključeno.

Seveda njegova navedba o načinu skladanja le drži, kar zadeva čisto formalno stran kompozicij in triglasje, ki je bilo pri villanelli najbolj običajno. Sicer se njegovi zbori ločijo od popularne italijanske oblike že po besedilu, ki je latinska biblična proza in ni zasnovana strofično. Zlasti pa jih delita od villanelle njihova močno polifonska struktura in pretežno resnobna izraznost, ki kažeta na bližino moteta. Čeprav je villanella postala v drugi polovici XVI. stoletja že tudi umetnejša in je mestoma sprejela elemente polifonije, je domala obdržala veder ljudski izraz in ritmično živahnost.¹⁰ Od kompozicij zbirke »Flores Jessaei« se jih po razgibanosti ter lahkotno vedrem in sproščenem tonu približuje villanelli le nekaj. To so št. XXIV do XXVIII, kjer lahko povezujeemo takšno izraznost predvsem z vsebino besedila, ki je razigrana hvalnica in radostno opevanje božje slave. Drugače pa ustreza za zборе zbirke prej kot oblikovna oznaka »villanella« dokaj splošna opredelitev v smislu triciniuma, ki zajema v ožjem smislu historične terminologije protestantski duhovni in posvetni repertoar triglasnih vokalnih kompozicij XVI. in zgodnjega XVII. stoletja.¹¹

Po splošni karakterizaciji kompozicijskega stavka se nekoliko ustavimo še ob nekaterih značilnejših zborih. Avtorjev smisel za pretehtano gradnjo in stalno kontrastiranje v okviru miniaturne forme izpričuje kompozicija št. XIII. za moške glasove. Kot kaže, tu skladatelja ni vodila težnja za evociranjem vsebinskega vzdušja oziroma podčrtavanjem teksta, saj ta ne vsebuje določenih vsebinskih nasprotij in posameznih besedi, ki bi terjale poseben ekspresivni poudarek. Gre torej predvsem za avtonomno muzikalno oblikovanje, neodvisno od določenih vsebinskih momentov. Skladbo uvaja sonorna in umirjena deklamacija besede misericordia na zvočnem fundamentu, ki ga občutimo kot zvezo tonike, subdominante in tonike. Že v nekaj naslednjih kontrapunktsko svobodno zasnovanih taktih se vsi glasovi ob besedi veritas razžive v obsežnejšem in spev-

⁸ Reese G., *Music in the Renaissance*, New York 1954, 447.

⁹ Blume F., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, 104.

¹⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, XIII, 1631—1636.

¹¹ *MGG*, XIII, 653—659; Riemann H., *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, 979—980.

nem melizmu. Neposredno za kadenco na toniki nastopita nad postopoma se vzpenjajočim basom gornja glasova z imitacijo kratkega deklamativnega motiva (pr. 13). Najkrajši osrednji del izstopa z zvočno masivnostjo,

ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt si _____ bi

ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt si _____ bi

ob - vi - a ve - runt si _____ bi

Detailed description: This musical score is for a vocal line. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures of music with lyrics underneath. The lyrics are 'ob-vi-a ve-runt ob-vi-a ve-runt si bi'. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern with some melodic variation.

pri tem pa ni prezreti alteriranega akorda z veliko terco na VI. stopnji jonske lestvice, ki vnese nekaj barvitosti. Kompozicija se zaključuje s finim prepletanjem in medsebojnim dopolnjevanjem glasov. To temelji na imitaciji in ponavljanju glasbene misli, ki doživlja razne manjše spremembe.

Preprosto, a vendar dovolj živo in verno je Lagkhner odrazil tekst v kompoziciji št. XI, kjer je tako tudi dosegel prav učinkovit kontrast med posameznimi deli, ki pa so ga tokrat očitno narekemale besede. Kristusov odhod v nebo in radostno vriskanje ob tem ponazarja uvodna tema, ki jo eksponira suprema in svobodno imitira media. Medtem ko se njen prvi del vzpenja po tonih toničnega kvartsekstakorda, ima drugi na besedo jubilo, značilen melizem (pr. 14). Klic trobente je v nadaljevanju plastično

A - scendit De - us in ju - bi - lo

Detailed description: This is a short musical phrase in a treble clef with a key signature of one flat. The melody is simple and consists of a few notes, with the lyrics 'A - scendit De - us in ju - bi - lo' written below it.

upodobljen s pregnantno mislijo, temelječo na padajočih tonih trizvoka (pr. 15). V plesno razgibanem in konsekventno homoritmičnem zaključku

in vo-ce tu, - boe

Detailed description: This is a short musical phrase in a treble clef with a key signature of one flat. The melody is simple and consists of a few notes, with the lyrics 'in vo-ce tu, - boe' written below it.

v tridelni menzuri pa razločno odmevata veselo petje in igra na psalterij (pr. 16).

psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te re - gi - no - stro psal - li - te

psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te re - gi - no - stro psal - li - te

Detailed description: This musical score is for a vocal line in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. It features a treble clef and a melody with lyrics 'psal-li-te psal-li-te psal-li-te psal-li-te psal-li-te re-gi-no-stro psal-li-te'. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern with some melodic variation.

Kot klic nemočnega človeka k bogu zveni prepričljivo kompozicija št. V. Umirjene in zadržane začetne takte, ki se, če izvzamemo kadenco na toniki z veliko terco, ujema z molom, označuje otožnost. Sledi skozi tri glasove imitacijski vstop nove, ritmično in melodično bolj razgibane misli in kadenca z modulacijskim odklonom v dominantno. Vzkliki visita nos (obišči nas) izstopijo v sredini z jedrnato mislijo, ponavljajočo se v vseh glasovih deloma doslovno, deloma spremenjeno.

Čeprav po vsebini teksta, ki je klicanje božje pomoči in milostljivosti, sorodna prejšnji kompoziciji, je št. XIV izrazno precej drugačna. Je v miksolidijski tonaliteti, ke se s pogosto zvišano VII. stopnjo približuje duru in je pretežno vedra in svetla. Izjema je le temnejši dorski pasus na besede et propitius esto peccatis nostris (in bodi milostljiv našim grehom), kjer je ekspresivni poudarek na melizmatško razgibanem srednjem glasu.

Z neposrednostjo in mehko žalobnostjo pritegne kompozicija št. XX, katere uvodna tema se izrazno in deklamacijsko lepo ujema z vprašanjem: Quare tristis es anima mea? (Zakaj si žalostna moja duša?, pr. 17). Čeprav



bi naslednje vprašanje: et quare conturbas me? (in zakaj me vznemirjaš?) lahko dobilo globlji poudarek, tudi sila preprosta uglasbitev teh besedi z nekaj akordi ne moti poprej ustvarjenega razpoloženja.

Kolikor je doslej mogoče poznati ustvarjalnost skladatelja Daniela Lagkhnerja, lahko na podlagi gornjega prikaza sodimo, da predstavljajo zbori zbirke »Flores Jessaei« najboljši skromen del njegovega opusa. Avtor jih je v predgovoru brez pretiravanja označil kot enostavne in kratke skladbe, za katere ne bo potrebno zaslužnih pevcev in težkih vaj. Namenil jih je predvsem dečkom in malemu številu prijateljev ter izrazil željo, da bi se izvajale izključno za razvedrilo, ne pa da bi se ponašale. Ker gre za povsem drobne skladbe, v katerih se je avtor še posebej oziral na omejena izvajalna sredstva, je razumljivo, da se tu njegova fantazija in sposobnosti niso mogle sprostiti tako kot bi se lahko sicer. Seveda pa to še ni zadostna utemeljitev relativno konservativne stilne podobe zbirke »Flores Jessaei« za čas neposredno po letu 1600, ko je že na pohodu nova baročna glasba. Vzrok za takšno stilno podobo je iskati predvsem v pretežno konservativni usmerjenosti tedanje protestanske in katoliške cerkvene glasbe. Skladbe zbirke predstavljajo starejši tip triciniuma, priljubljen v obliki z enakomernimi parti v protestantskem repertoarju že vse od G. Rhawa (1542) dalje. Ta pa se loči od novejšega tipa, ki postaja vse bolj duet zgornjih glasov nad zvočnim fundamentom basa in tako prehaja v zgodnjebaročni vokalni koncert s continuumom. Ne glede na drobnost in konservativen značaj skladb pa je treba avtorju na splošno priznati obvla-

danje tehnike polifonega stavka in sposobnost ustreznega muzikalnega izražanja. Zato skladbam kljub njihovi povprečnosti v literaturi te vrste ni odrekati določene umetniške vrednosti, vsaj nekatere od njih pa lahko tudi prispevajo k sodobnemu repertoarju izvajalne prakse stare polifone umetnosti.

SUMMARY

The collection »Flores Jessaei, musicis modulis & fere tribus paribus adaptatic« of Daniel Lagkhner (Lackner) was printed by Paul Kauffmann in Nürnberg in 1606, where at the beginning of the 17th century all other collections of the same author were published. The only existing copy is to be found in the Von Schermarsche Familienstiftung in Ulm, whereas the copy from the archives of Saint Mary's Church in Elbling was destroyed during the war. The collection is dedicated to Dr. Bierdümphel, a Vienna doctor and the composer's patron. It contains 28 short compositions on sayings from the Bible, written for three voices — *suprema*, *media* and *infima*. A considerable portion is *ad aequales*, intended for high boys' voices. Among the *ad aequales* compositions No. XIII is an exception, since it is written for low male voices: two tenors and one bass. The other group consists of compositions which, apart from boys' or rather female voices, for the performance of the lower part extending down to C requires also tenors.

The compositional structure is markedly polyphonic, where imitation or rather »durch«-imitation play an important role. Imitation is present in every single composition, comprising usually two if not even three of its sections. Sequential repetition and modification of the theme are sometimes bound to imitation, with which organic development as well as unity of the composition are achieved. Similar to imitation is the technique of exchanging parts (*Stimmtausch*), used at the beginning of the last two compositions. Also those passages which are not based on imitation are prevaillingly polyphonic and built in a free contrapuntal way. The harmony, as far as it appears, is bound to triple and only exceptionally to double measure. The most frequent order of incipits is: *suprema*, *media*, *infima*. In spite of the advantage of the *suprema* at the beginning more than three quarters of all compositions have the *nota finalis* with its preceding half-tone in the middle part.

Among the modes used the jonian and the dorian ones have precedence. One composition belongs to the eolian and mixolydian mode, whereas another one is aeolio-phrygian. Diatonics prevail and only here and there those chromatic tones, typical of the strict polyphonic idiom, are to be found. Modulatory divergences to the dominant in a rather more recent harmonic sense are not rare. Apart from that, some compositions or rather some of their sections tend towards major and minor, which gives proof to the fact that the trend towards the new tonal feeling was well under way.

The melodies are predominantly syllabic and often bound to short note values and, here and there, to the repetition of tones. However, shorter or longer melisms are to be found as well. The melisms are usually of an abstract musical nature, and only in a few cases the author used them for tone painting or the expressive emphasis. The melodies are nearly always in keeping with the rules of the strict counterpoint. This kind of melodic formation, in agreement with strong diatonic harmony and with very cautious treatment of the dissonance, reveals that new expressive tendencies which were coming to the fore already in the latter half of the 16th century did not leave more visible traces in the discussed compositions of Lagkhner.

In the introduction the author says that he wrote his compositions in the way of villanellas. The fact that villanellas were popular not only in Italy but also in the German countries, explains their modelling appearance also in the

field of religious music. Already in 1586, in Rome two volumes of the »Diletto spirituale« collection were printed, containing canzonettas, cognate with villanellas, on religious texts in Latin and Italian. In 1591 and 1594 the German composer Adam Gumpelzhaimer published »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Villanellen« in three parts and »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Canzonen« in four parts. Whether Lagkner knew of this or of some other related collections is not documented, though it is not impossible. His statement regarding the way of composing stands only for the formal scheme (ABC or rather AB with repetitions) and for the three-part structure most common with the villanella. On the other hand, his choral compositions differ from the popular Italian form already as regards the text, Latin biblical prose. Unlike the villanellas they have a strong polyphonic structure and reflect rather serious expressiveness, similar to that of the motet. Although the villanella became more artificial in the latter half of the 16th century and adopted some polyphonic elements, it retained more or less cheerful and folk-like expressiveness as well as rhythmical liveliness. Compositions approaching the villanella are only those numbered XXIV to XXVIII. Much more useful, though rather general, is the definition in the sense of the tricinium which, in the narrower sense of historical terminology, comprises the protestant religious as well as secular repertoire of three-part vocal compositions of the 16th and early 17th century. As far as our knowledge of Daniel Lagkner's output goes, the collection »Flores Jessae« appears to be the most modest part of his opus. Considering the fact that we are dealing with little pieces in which the author had to take into consideration restricted means of performance, it is quite understandable that his inventiveness and creative abilities could not flourish as they might have in a more favourable context. This in itself does not provide a satisfactory explanation for the rather conservative style of this collection which appeared soon after 1600. The reason is to be sought in the rather conservative orientation of contemporary protestant and catholic church music. The compositions represent thus an older type of the tricinium, popular in the form of even parts, as used in the protestant repertoire ever since G. Rhaw (1542). It differs thus from the newer type, which is becoming more and more of a duet of upper voices over the bass and evolves thus into the early baroque vocal concerto with continuo.

UDK 783:281.961(= 83):271(497.13 Krka)

UKRAINIAN MELODIES IN THE SERBIAN MONASTERY OF KRKA
(DALMATIA)

Danica Petrović (Beograd)

In the Library of the Serbian Monastery of Krka in Dalmatia, on the fly-leaves and inside the covers of the printed book (No. 1599, previously No. 133)¹ there are four sacred songs and one folk song. These are a) part of the Sticheron in honour of St. Elijah, after the Gloria at Vespers, Mode VI, written inside the front cover; b) three Troparia for the Mother of God as part of a service to Her, without modal indication, on the verso of the last fly-leaf of the book, written upside down and c) part of a three-part song in honour of the Russian Tsar Peter the Great, inside the back cover. As all these songs are of special historical and musical interest, we shall discuss some information which concerns all the songs, and then analyse each one separately.

All these songs were written by the same hand. The texts are written in Church Slavonic, basically the Russian recension, but with noticeable South Russian, Ukrainian and Serbian elements.² The notation is square, the so-called Kievan,³ while the C clefs are written not quite clearly at the beginning of each song, but not with every new line of staff. The notation and text are not in a calligraphic script, but are cursive.

It is difficult to state who wrote these songs and when. Although the book was published in 1615, the later handwritten musical additions, in-

¹ *Zercalo Bogoslovii, knjiga s'tavlena Ieromonahom Kyrilom Traskvilionom blagovoleniem kyr Varlaama Šeptitskogo typogr. pravoslav. obit. Unevskoi, 1615.* This is a book by means of which the Uniates wanted to introduce some Catholic theological tenets into the teaching of the Orthodox Church.

² Invaluable help in the analyses of the texts was kindly given by Dr Anne Pennington (Oxford).

³ Interesting data about the origin of this notation gave J. De Castro, *Methodus Cantus Ecclesiastici Graeco-Slavici* (Roma, 1881). »At the end of the 16th century South Russia began to use, via her metropolis Kiev, the musical notation with staff and notes similar to the Latin ones. This began after a visit of the Patriarch of Constantinople to the Roman Pope Clement VIII in 1595. Later this European type of notation was changed and received the term Kievan notation.«

cluding the song for Peter the Great (1689—1725) were not added before the first half of the 18th century. The South Russian and Ukrainian elements in the texts, as well as in the melodies of these songs, suggest that the scribe was either a South Russian or a Ukrainian monk who stayed at the monastery of Krka, or possibly, a Dalmatian monk or layman who had spent some time in Russia. It is known in fact that Serbian monasteries and priests in Dalmatia, after the Peace of Karlovac (1699) and that of Požarevac (1718) under the strong pressure of the Venetian authorities and the Catholic Church, often asked for help from Russia. Since the time of the Russian Tsar Peter the Great Russian liturgical books were sent to Dalmatia. The Venetian authorities saw in this a great danger for



pl. 1 Sticheron in honour of St. Elijah, Mode VI (end is missing). The monastery of Krka, book No. 1599, inside the front cover.

1. Sticheron in honour of St. Elijah, Mode VI



СЛА-ВА ѿ - ЦЪ И СИ - НУ И • СВЯ - ТО - МУ АѦ - ХУ ПРИ - И - АИ ---
 - - - ТЕ ПРА - ВО - СЛАВ - НЫХ СО - ВА --- КЪ - ПЛЕ - НИ - Е СО - ШЕА ..
 - - - - - ШЕ - СЯ АѦЕ В ПРЕ - ЧЕ - НЫ ХРА - МЕ
 БО - ГО - ГЛА - ГО - ЛИ - ВЫХ ПРО - РОК ПСА - ЛОМ - - - - -
 - СКИ ВО - СПО - ЕМ СЛИЧ - НУ - Ю ПЕНЬ СИХЪ....
 ПРО - СЛАВ - ШЕ - МУ ХРІ - СТУ БО - ГУ НА - - - - -
 - ШЕ - МУ И ВЕ - СЕ - ЛИ - ЕМ И РА - ДО - СТИ - Ю ВО - ВО - ПИ - ЕМЪ
 РА - АУ - СЯ ЗЕМ - НЫИ АН - ГЕ - - - ЛЕ И НЕ - БЕС - НИ ЧЕ -
 - ЛО - ВЪ - - - ЧЕ И - ЛИ - Е ВЕ - ЛИ - КО - И - МЕ - НИ - - - ТЕ
 РА - АУ СЯ І - ЖЕ СУ - ГУ - БУ - Ю БЛА - ГО - ДАТ БО - ГА...
 ПРИ - Е - - - МЫ Е - ЛИ - СЕ ВСЕ - ЧЕСТ - НЕ РА - АУИ ---
 - ТЕ - СЯ ЗА - СТУ - ПНИ - ЦЫ ТЕ - ПЛИ И ПРЕ - СТА - ТЕ - ЛИ

their position in Dalmatia and tried by administrative measures to stop such connections.⁴ Such political conditions and the danger from the Uniates movement caused the departure of hundreds of people from North Dalmatia, under the leadership of Bishop Simeon Končarević, to South

Russia in 1757. Some of them returned to Dalmatia at the end of the 18th century.⁵ Of interest is the information that two Russian teachers were sent at the beginning of the 18th century to Croatia to teach the priests. Among other Serbs who studied at the Kievan Theological Academy there was a Dalmatian by name of Evstatije Skerletov.⁶

The first hymn, a Sticheron in honour of St. Elijah PRIIDITE PRAVO-SLAVNIH SOVOKUPLENIE is not complete, its final part is missing (pl. 1). The text is in Russian Church Slavonic with elements of the Serbian redaction. Some variant readings exist when compared with the corresponding texts of both the Russian redaction of the 12th century,⁷ and the Serbian redaction of the 15–16th centuries.⁸ The melody is similar to the Sixth Mode of the Russian Oktochos. Neither the melody nor the form have any similarity to Serbian folk Church singing.⁹ The treatment of the motif is of special interest. It may well be the result of the Western influences (Music example No. 1).

Two melodic phrases at the beginning, in which four motifs can be singled out, are modified and repeated in different forms (augmentation, diminution, inversion etc.) singly or in combinations. Unfortunately we do not have the Russian, South Russian or Ukrainian music of these songs so that we could make a direct comparison. It is noteworthy that the analyses of the Ukrainian Heirmologia of the 18th century show identical realment of motifs.¹⁰

The question is why did the singer, monk or layman, choose to write down the Sticheron for St. Elijah, which is sung only once during the Church year. It may be that he attended the Patron Saint's Day — *Slava* — in one of the seven churches in Dalmatia dedicated to St. Elijah.¹¹ In connection with this it is worth mentioning that in 1750, after the pro-

⁴ D. Kašić, *Stanje srpskog naroda i njegove crkve u Dalmaciji u XVIII vijeku, Dalmatinski episkop Simeon Končarević i njegovo doba* (Beograd, 1970), p. 33.

⁵ D. Lakić, *Simeon Končarević episkop dalmatinski i bokokotorski (1751–1757)*, *ibidem*, p. 45.

⁶ J. Skerlić, *Srpska književnost u 18. veku* (Beograd, 1923), pp. 115, 120.

⁷ Cf. Russian music manuscripts with kriuki notation, Synodal Library, Moscow (today the Moscow Historical Museum): MS 589 (A. D. 1157), f. 155; MS 572 (12th c.) ff. 153v–154r; MS 279 (12th c.), f. 119r. For the description of these manuscripts see A. V. Gorskiy and K. I. Nevostrujev, *Opisanije slavjanskih rukopisej Moskovskoj sinodalnoj biblioteki*, otdjel III, čast 2 (Moskva, 1917), pp. 314–62, Nos. 517, 518, 519; reprint ed. *Monumenta Linguae Slavicae Dialecti Veteris*, t. II, no. V (Wiesbaden, 1964).

⁸ These are texts without notation: Serbian National Library, Belgrade, MS 18 (15th c.), f. 72r; Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, MS 288 (A. D. 1547), f. 124v; MS 68 (16th c.), f. 97r.

⁹ B. Cvejić, *Karlovačko pojanje*, IX (*Minej za mesec juli*), manuscript in the Serbian National Library, Belgrade, pp. 90–2.

¹⁰ M. Antonowycz, *The Chant from Ukrainian Heirmologia* (Bilthoven, 1974), pp. 39–40.

¹¹ These are the churches at Djevsrke (1537), Markovac at the Dalmatian Kosovo (1590), Zadar (16th c.), Oton (1702), Ceranj (1712), Zelovo (1865) and Kašić (1868). For this information we are grateful to His Excellency the Bishop of Dalmatia Stefan.

clamation of one of the many orders of the Republic of Venice against the Serbian population in Dalmatia, a big popular church-gathering took place at the Church of St. Elijah in the Dalmatian Kosovo. »There were present the abbots of the monasteries of Krupa, Krka and Dragović, proprietary priests, priests, popular leaders and prominent laymen from all the important places of North Dalmatia.«¹²

The other musical writing consists of three Troparia to the Mother of God without modal indication (pl. 2): a) ZLATNAA KADILNICE; b)



pl. 2 Three troparia from the Moleban to the Mother of God, without modal indication.

The monastery of Krka, book No. 1599, verso of the last fly-leaf of the book (upside down).

¹² D. Kašić, *ibidem*, p. 33.

DARUI NAM POMOŠĆ; c) VLADIČICE MATI. All three are part of the service MOLEBAN to the Mother of God¹³ and are sung after the ninth Ode of the Canon. In the printed Greek Horologion (Venice, 1853), in the Slavic printed books of the Russian redaction, as well as in the present day Serbian church practice, only the third of the three hymns are found.¹⁴ The texts of the first two Theotokia were found in manuscripts and printed books of the Serbian redaction from the 16—18th centuries.¹⁵ At present we do not know whether these texts were eliminated at the time of the reform of the Moscow Patriarch Nikon,¹⁶ or did not exist in earlier Russian manuscripts. These texts were probably eliminated in Serbia when the Russian practice (the Russian Church Slavonic language and books in this redaction) was adopted in the 18th century. It is also possible that these Troparia were included within the frame of other services. The version which concerns us has some variant readings when compared with the texts of the Serbian redaction. In the third troparion the differences are more explicit when compared with the text of the Russian redaction after the reform of Nikon. Apart from the variant readings we would mention the South Russian and Ukrainian elements in the text. With the evidence adduced we can place the texts in the period before the reform of Nikon. This is quite acceptable when we know that this reform affected the Ukraine only in 1839.¹⁷

The troparia in our version have no modal indication. Among the manuscripts consulted modal indications are also missing in two manuscripts (Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Nos 48, 49), while the manuscript of the Serbian National Library, No. 105, has the indication for Mode VI. In all the other sources mentioned the three troparia are in Mode IV.

The musical material is common to all the three troparia. One characteristic motif is repeated in each troparion several times without changes or with only a rhythmical change. These repetitions follow without any system and appear to be the improvisation of a not very experienced

¹³ The main text of the moleban is the Canon in Mode VIII, on Tuesday at the Compline, and is ascribed to the monk Teostirik (9th c.), cf. *Parakletike*, the Great Oktoechos.

¹⁴ D. Stefanović, *Moleban Bogorodici i njegova dalmatinska muzička varijanta*, *Dalmatinski episkop Simeon Končarević i njegovo doba* (Beograd, 1970), pp. 79—94.

¹⁵ Serbian National Library, Belgrade, MS 52 (A. D. 1666), f. 163v; MS 105 (17th c.), f. 26v. Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, MS 48 (17—18th c.), f. 34v; MS 49 (17th c.), ff. 50v—51r; MS 132 (A. D. 1725), f. 134r. Printed books — National Library, Belgrade, I 14, *Molitvenik* (Milesevo, 1545), f. 238r; I 27, *Zbornik za putnike* (Mleci, 1597), f. 73r.

¹⁶ The Patriarch Nikon (1605—1681) began with his reforms in the Russian Orthodox Church during the reign of the tsar Alexander Mihailović in 1652. Cf. M. Florinsky, *Russian History and Interpretation*, I (New York, 1964), pp. 283—98.

¹⁷ H. Pichura, *The Podobny Texts and Chants of the Suprasl Irmologion of 1601*, *The Journal of Byelorussian Studies*, vol. II, No. 2 (London, 1970), p. 199.

singer. In view of the fact that all three troparia are melodically very similar, the results of the comparative musical analyses of the third troparion can be applied to the two previous ones (Music examples Nos. 2, 3).

2. Two troparia from the Moleban of God

a

ЗЛАТѢ НА КА - ДИЛ - НИ — ЦЕ РЪЧ — КО И ЖЕЗ — ЛЕ СВѢ —
 - ТИЛ - НИ - ЧЕ СВЕ — ТО - ЗАР — НИ СВИ - ЧЕ БО - ЖЕ - СТВЕ -
 - НЫ... ВНЕМЪ ЖЕ ПЕР - СТОМ БО - ХИМЪ НА -
 - ПИ - СА - СЯ СЛО - ВО ТЕ — БЪ ВЪ - ЛИ - ЧА — ЕМЪ

b

ДА - РЪ⁹ НАМЪ ПО - МОЩЪ БО - ГО - РО - АИ - ЦЕ НА ТЯ НА - АЕ -
 — ЦИМ — СЯ ВЪР - НЫМ ПРИ - БЕ - ХИ — ЦЪ ИЗ - БА - ВЛЯ
 ѿ ВЪА РА - БЫ СВО - Я АЕ - ВИ - ЦЕ... ТЕ - БЪ БО
 ПО - БО — ЭЪ... И - ЖЕ. У - ПЪ - ВА - НИ - Е ВОЗ - ЛО - ЖИ - ХОМ

The comparison was based on:

1 the Dalmatian variant of the Serbian church folk singing, from a field recording of D. Stefanović in 1970, the singer was Spiridon Špiro Sandić, a church singer from Šibenik.

2 The Russian znamenny rospev, printed in the book *Obihod cerkovnago notnago penija* (Moscow, 1816), f. 323v.

3 Melodies of the podobny — in a Byelorussian manuscript, the so-called Suprasl Irmologion, Library of the Academy of Sciences of the USSR, Kiev, MS I, 5391 (A. D. 1601), ff. 429r—436v.¹⁸

¹⁸ Transcriptions and analyses of the texts and melodies of the podobny cf. H. Pichura, *ibidem*, pp. 192—221.

3. Troparion from the Moleban to the Mother of God with corresponding music versions

A 
ВЛА - АБІ — ЧИ - ЦЕ МА - ТИ . ИЗ - БА - ВИМ — СЯ

B 
ВЛА - АИ - ЧИ - ЦЕ И МА - ТИ ИЗ - БА - ВИ - ТЕ - ЛА

C 
ВЛА - АЫ - ЧИ - ЦЕ Й МА - ТИ ЙЗ - БА - ВИ - ТЕ - ЛА

D 

E 

A 
ПРИ — МИ МО - ЛЕ — НИ - Е РАБ СВО - ИХ...

B 
ПРИ - МИ МО - ЛЕ - НИ - Е НЕ - ДО — СТОИ - НИ РАБ ТВО — ИХ...

C 
ПРІИ - МИ МО - ЛЕ — НІ - Е НЕ - ДО - СТОЙ - НЬХЪ РАБЪ ТВО - ИХЪ

D 

E 

A 
А - ЦЕ И НЕ — ДО - СТО - НЕ МО - ЛЯ - ЦИХ — ТИ - СЯ

4 Melodies of the podobny in a Ukrainian manuscript with square notation, Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, MS 64 (A. D. 1674), ff. 254r–263v.¹⁹

The results of the analyses show that the melodies of these three Troparia were pointed following the Sticheron DOME EFRATOV, the podobnen of Mode II, and that they are similar to the Ukrainian variant from the

A

 ДА МО -- ЛИ — ШИ - СЯ ЗА НЫ² КРОА — ШЕ — МХ - СЯ

B

 АА ХО - АА - ТАИ - СТВУ - Е - ШИ РОА - ШЕ - МУ - ССА

C

 АА ХО - АА — ТАИ - СТВУ - Е - ШИ КРОА - ШЕ - МХ - СЯ

A

 КТЕ - БЪ ВЛА - АЫ - ЧИ - ЦЕ МИ - РА БУ - АИ НАМ ИЗ - БА - ВИ - ТЕЛ - НИ - ЦА

B

 Ѡ ТЕ - БЕ Ш ВЛА - АИ - ЧИ - ЦЕ МИ - РА БУ - АИ ХО - АА - ТА - И - ЦА

C

 Ѡ ТЕ - БЕ Ш ВЛА - АЫ - ЧИ - ЦЕ МІ - РА БУ - АИ ХО - АА - ТА - И - ЦА

D


E


manuscripts mentioned (Music example No. 3). Some similarity exists also with the Dalmatian variant of the Serbian chant, however, the Dalmatian variant, and this is characteristic, concerns the half-cadences and the final cadence. The similarity of the melodies of Serbian Church singing with Kievan chant (the Ukrainian variant of the Russian znamenny chant) — especially in the cadences — was noticed also during the analyses of the hymns of the Oktoechos and the Stichera in honour of Serbian Saints.²⁰

It is not so difficult to explain why our unknown musician chose to write just these not very well known troparia. Even today a custom exists

¹⁹ Cf., D. Petrović, A Liturgical Manuscript with the Russian »hammer-headed« Notation from A. D. 1674, *Musica Antiqua* III (Bydgoszcz, 1972), pp. 293—319. The Ukrainian origin of this manuscript was confirmed by Prof. Stephen Reynolds of the University of Oregon (USA) in his letter of the 22nd of December 1975.

²⁰ Cf., *Eadem*, One Aspect of the Slavonic Oktoechos in Four Chilandari Music Manuscripts, Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society, vol. II (Copenhagen, 1975), pp. 766—74; *Hymns in Honour of Serbian Saint in Musical Manuscripts and in Modern Editions, Studies in Eastern Chant* IV (in print).

in the Orthodox churches throughout Dalmatia, in Boka Kotorska and along the Montenegrin Coast, that from 1—14 August (following the Old Calendar) every day a moleban is celebrated to the Mother of God. According to tradition this moleban was introduced as a kind of thanksgiving to the Mother of God that the dangerous infectious disease, plague, stopped at the end of the 18th century.²¹ It is also interesting to find that a similar custom exists in the Ukraine. The Ukrainian Uniates sang the moleban to the Mother of God each day in the month of May.²²



pl.3 Part of the three-part song to Peter the Great.
The monastery of Krka, book No. 1599, inside the back cover.

²¹ D. Stefanović, *ibidem*, p. 79.

²² M. Antonowycz, *ibidem*, p. 90.

The last, third song of our copyist is of secular character, written in honour of the Russian tsar Peter the Great and his victory over the Swedish King Charles, in the year 1709. Only two first lines were written with music. Under the musical setting the text of the next eight lines was written (pl. 3).

This is one of the many *kanty*²³ which were written in honour of tsar Peter the Great. According to N. F. Findeizen, the praise verses to Peter the Great and his victories were written by teachers of the Slavonic-Greek-Latin Academy and their pupils.²⁴ As far the contents, these lines have an imprint of church phraseology, but are almost all patriotic. The cult of Peter the Great has crossed the Russian border. Among the Serbs it lasted after his death (1725), during the whole of the 18th century.²⁵

Both the text and the melody are incomplete in our book. The text is also not written exactly under the notes. Musically speaking this is only a melodic phrase, which corresponds to one line of the text and should be repeated with the next line. The same *kant* was published by V. Protopopov from the manuscript in Undolsky's collection, department of manuscripts of the Lenin State Library, No. 898 (first quarter of the 18th century), ff. 38v—39r.²⁶ By collating we found out that the third and fourth lines (which with the first two constitute a strophe) are missing in our version, and it is likely that the second musical phrase has also been left out. Only the first two lines are found in other strophes. In both versions the songs are threeparts, but have no melodic similarity. The musical phrase in our version is almost identical with part of the Trisagion melody written under the title «Greckoe Sveti Bože» in the Ukrainian music manuscript (Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, MS 64, A. D. 1674, f. 5r).²⁷ This melody is also similar to two songs from the Uniate musical anthology.²⁸ It is probably the older popular melody which has found its way into the liturgical texts and is adapted to different secular songs.

²³ *Kanty* are popular songs (often of »spiritual« contents), which came to Russia from Poland, through the Ukraine and Byelorussia. Its popularity in Russia dates from the time of Symeon Polocky (1664), cf. A. B. McMillin and C. L. Drage, *Kuranty: and Unpublished Russian Song Book of 1733, Oxford Slavonic Papers*, III (1970), pp. 1—31. From the Ukrainian literature *kanty* were also transmitted into the Serbian baroque literature in the 18th century.

²⁴ N. F. Findeizen, *Petrovskie kanti, Izvestija na Akademii nauk SSSR*, t. 21, No. 7/8 (1927), pp. 677—87.

²⁵ Peter the Great was celebrated in Serbian folk literature and in the works of Serbian writers of the 18th century (Z. Orfelin, D. Obradović), cf. B. Mihailović, *Jedna prigodna narodna pjesma o Petru Velikom, Stvaranje*, vol. XV, No. 11—12 (Cetinje, 1960), pp. 96—98; M. Kostić, *Kult Petra Velikog medju Rusima, Srbima i Hrvatima u XVIII veku, Istoriski časopis*, VIII (Beograd, 1959), pp. 83—106.

²⁶ V. Protopopov, *Muzika na Poltavskuju pobedu* (Moscow, 1973), pp. 37, 206—207.

²⁷ Cf., *Musica Antiqua*, III (Bydgoszcz, 1972), p. 316, pl. 2.

²⁸ *Cerkovnoe prostopenije*, noted by Ioann Bokšai (Ungvar, 1905), pp. 4, 161.

The second part represents an accompaniment in thirds and sixths. The third part, regardless whether we read it in the alto or tenor clefs, does not fit into the harmony of the first two parts. From the harmonic point of view the *kanty* were very simple and did not pass beyond the common chords and their inversions. We consider that the most acceptable harmonic chords can be obtained when we understand the melody as being in F-major and than put the third part into a chord with the written intervals. It is a big question whether this procedure is correct and to what extent we have succeeded in avoiding the mistake of a possibly unskilfull copyist (Music example No. 4).

4. Part of the three-part song to Peter the Great

ЦАРЬЮ РО-СИ-СКИ ВОИ-НЕ ПРЕ-СЛАВ-НЫ ВЪЕВ-РО-ПЕ ПЕР-ВЫ МО-НАР-ХО-АЕР-ХАВ-НЫ

ЦАРЮ РО-СИ-СКИ ВОИ-НЕ ПРЕ-СЛАВ-НЫ ВЪЕВ-РО-ПЕ ПЕР-ВЫ МО-НАР-ХО-АЕР-ХАВ-НЫ

ЦАРЬЮ РО-СИ-СКИ ВОИ-НЕ ПРЕ-СЛАВ-НЫ ВЪЕВ-РО-ПЕ ПЕР-ВЫ МО-НАР-ХО-АЕР-ХАВ-НЫ

The main and common characteristic of these texts is that all the hymns according to their function, texts or melody testify to the close Ukrainian-Serbian, i. e. Dalmatian, connections in the field of Church music.

The mistakes in the texts and in musical settings reveal an unskilfull copyist, perhaps a Serbian monk or priest who returned from South Russia to Dalmatia.

The connection with the Ukrainian variant of the Russian church singing is found in all the three settings. There are some Ukrainian elements in the Church Slavonic texts of the Russian redaction as well as the presence of two Theotokia, possibly from the period before Nikon, and this seems to be a speciality to the Ukrainian tradition where the reforms of Nikon took place some 150 years later. To the unusual daily singing of the Moleban in Dalmatia during the first half of August corresponds also the daily singing of the same Moleban in the Ukraine in the month of May.

Up to the present we have guessed, on the basis of analogous events in the baroque literature, architecture and painting, about the Ukrainian influence on Serbian church music of the 18th century; now we have discovered in these seemingly fragmentary writings of local importance from the monastery of Krka direct evidence about the presence of the Ukrainian church music on our terrain.

[Царю российский войне преславный,
в Европе первый монархо державный,

Ты днесь над царми зело вознесся,
твоя днесь слава везде распрострися.

[Хотех самого тебе победити,
хотех и грады твоя похитити,

Но ныне на мне сие ся збывает,
понеже мое царство исчезает.

[О аще бы ты знал толика силна,
в делех воинских война предивна,

Просил бых о мире испервоначала,
прежде даже ми слава не пропала.

[Бех прежде гордый, но ныне смирихся,
тобою кротким впредь быть научихся.

Аз вас всех гордых ныне научаю,
гордится вам не повелеваю,

[Вси бо вы ныне на преславна зрите,
монарха росска кроткаго славите,

Яко в кротости гордых побеждает,
под носе оных силу низлагает.

Прошу о помощь кто мне может дати,
ибо аз больше не могу страдати.

Молите орла Российска двуглавна,
молите Петра во бранех преславна

Дабы мне милось отческую явил,
дабы ми царство в век миром оградил.

О мир просите, главы преклоните,
виват Российский царь Петр воскликните.

The complete text of the song was published by V. Protopopov, cf. footnote No. 26. Parts of the text which are found in our example are in brackets.

The results achieved represent an important guide for future research into the great changes to which Serbian church music was exposed in the 18th century.

REMARKS ON THE MUSIC EXAMPLES

1. In all the music examples the texts are written as they are found in the manuscript and not according to the *textus receptus*.
2. In music example No. 2 sign — above the music concerns the melodic motif which is repeated.
3. Information about the sources in music example No. 3.
 - A — notated text from the monastery of Krka, book No. 1599.
 - B — the Dalmatian variant of the Serbian Church chant; transcriptions from the tape field recording, sung by Spiridon-Špiro Šandić, a church singer from Šibenik; recorded by D. Stefanović in 1970.
 - C — *znamenny rospev, Obihod cerkovnago notnago penija* (Moscow, 1816), f. 323v.
 - D — the *podoben* of Mode II, *Dome Efratov*, Suprasl Irmologion, Library of the Academy of Sciences of the USSR, Kiev, MS I, 5391 (A. D. 1601), f. 430r.
 - E — *podoben* of Mode II, *Dome Efratov*, Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, MS 64 (A. D. 1674), f. 255r.

POVZETEK

V knjižnici samostana Krka (Dalmacija), na notranji strani platnic tiskane knjige št. 1599 (stara št. 113), so v ruski kvadratni notaciji zapisane štiri cerkvene pesmi — stihira sv. Iliji in trije Marijini troparji iz Molebna Bogorodici — ter ena troglasna posvetna pesem v čast ruskega carja Petra Velikega.

Osnovna, skupna značilnost teh zapisov je v tem, da vse pesmi po svoji funkciji, tekstu ali melodiji pričajo o tesnih ukrajinsko-srbskih oziroma dalmatinskih zvezah na področju cerkvene glasbe.

Napake v besedilih in notnih zapisih kažejo, da gre za neizvedenega zapisovalca, morda srbskega meniha ali duhovnika, ki se je iz južne Rusije vrnil v Dalmacijo.

Zvezo z ukrajinsko varianto ruskega cerkvenega petja najdemo v vseh petih pesmih. Tu so tudi ukrajinizmi v cerkvenoslovanskih tekstih ruske redakcije. Razen tega, prisotnost dveh Marijinih troparjev, katerih teksti pripadajo jezikovni redakciji iz prednikonovskega obdobja, kar je posebnost ukrajinske tradicije, kjer je Nikonova reforma (1654) bila izpeljana kar 150 let kasneje kot v Rusiji. Neobičajnemu, vsakodnevnemu petju Molebna Bogorodici v Dalmaciji v prvi polovici avgusta ustreza prav tako vsakodneвно petje iste molitve v Ukrajini v mesecu maju.

Če smo doslej na podlagi analognih pojavov v baročni književnosti, arhitekturi in slikarstvu domnevali ukrajinski vpliv na srbsko cerkveno glasbo 18. stoletja, smo v teh, na pogled fragmentarnih zapisih lokalnega značaja odkrili direktne dokaze o delovanju ukrajinske cerkvene glasbe na našem ozemlju.

UDK 377:78(497.12 Ljubljana)"1816/1875"

JAVNA GLASBENA ŠOLA V LJUBLJANI 1816—1875

Cvetko Budkovič (Ljubljana)

Ob koncu 18. in še bolj na začetku 19. stol. je bila potreba po sposobnih instrumentalistih in dobrih pevcih čedalje večja. Reprodukтивce so iskali škofovska kapela, Stanovsko gledališče in Filharmonična družba (FD). Po ukinitvi stolne šole iz leta 1790, ki je temeljila na starih tradicijah in ni več ustrezala novim zahtevam, je postala ta potreba še aktualnejša. Glasbena vzgoja je bila v preteklosti vključena predvsem v jezuitske kolegije in cerkvene pevske šole. Na prelomu 18. stoletja pa se je družbena struktura spremenila, vlogo kulturnih dobrin je prevzemalo od plemstva meščanstvo in postopna demokratizacija glasbe je zahtevala več strokovno izobraženih izvajalcev. Vloga diletantov je počasi izgubljala na pomenu, čeprav ostajajo le-ti, ob pomanjkanju strokovno verziranih izvajalcev, še vedno skoraj nepogrešljivi. Vse bolj so iskani tudi organisti, ki so bili obenem učitelji.

Za izobraževanje teh glasbenikov naj bi skrbela posebna glasbena šola. Spodbude in prizadevanja pa so se uresničevale počasi, kljub vzorom od zunaj. Po zahodni Evropi so že v 18. stol. ustanavljali ustrezne glasbene zavode, konservatorije in strokovna glasbena združenja. Navzlic podpori stanovske uprave, okrožnega urada in stolnega kapitlja v Ljubljani ni npr. uspel predlog FD iz leta 1800 naslovljen na deželne ustanove, da bi ustanovili novo glasbeno šolo. Kot ponavadi so bila po sredi vprašanja finančne, kadrovske in morda še prostorske narave. Čeprav je že leta 1799 stolni kapitelj razpisal štipendijo iz glasbenega fonda in fonda deželnih trobentačev (Laibacher Musikfond, Trompetenfond), ki so ga ustanovili ob razpustu deželnih in mestnih muzikov, je tedaj niso realizirali. Dne 8. oktobra 1803 je FD ponovno poslala stanovom spomenico. Opozorila jih je na propadanje cerkvene in gledališke glasbe in na svojo vlogo iz l. 1800, v kateri je že omenila predlog za ustanovitev glasbene šole. Stanovi so sicer priznali potrebe take institucije in obljubili, da bodo črpali sredstva iz posebnega fonda za učitelje glasbe, vendar obljube niso izpolnili ne l. 1801

in ne 1803. Želje po ustanovitvi glasbene šole pa se navzlic neuspehom niso polegale.¹

Dne 7. julija 1805 je stolni kapitelj predlagal deželni vladi, da bi nastavili sposobnega učitelja — kapelnika, ki bi izobraževal pevce in instrumentaliste. Biti bi moral trezen, moralen, sposoben poučevanja koralnega in figuralnega petja in orgljanja, imeti bi moral lep glas. Kapitelj bo izbral najboljšega, takega, ki zna igrati na več instrumentov. Pouk naj bi obiskovali tudi bogoslovci in v koralu še ne izurjeni beneficijanti. Glasbeni učitelj oziroma kapelnik bo dobival za svoje delo poleg stanovanja še dohodke prejšnjega šolnika (Kirchen — Schulmeister) in za privatni pouk še posebej 400 gld.

L. 1806 je dvorna pisarna na Dunaju dovolila deželnemu glavarstvu, da lahko pri stolnici odpre glasbeno šolo. Za vzdrževanje novega učitelja in za »izboljšanje glasbe ter hkrati za pouk nadarjene mladine v tej umetnosti« je namenila iz deželne blagajne 450 gld.

Na delovno mesto glasbenega učitelja je kandidiral Karel Hegenauer iz Zagreba, vendar so nastavili Ferdinanda Leopolda Schwerdta, basista v stolni kapeli. Poučeval je godala, pihala, orgle, klavir in petje.²

Vpisanih je bilo nad 50 učencev. V razdobju Ilirskih provinc je šola z delom prenehala.³

Odsotnost glasbenega zavoda je imela tudi negativne posledice na odmev novih idejnih tokov, ki so prihajali v slovenski kulturni prostor s francosko zasedbo.⁴

Po odhodu Francozov se je Schwerdt zaposlil pri šentjakovski cerkvi. Poleg tega je glasbo poučeval tudi privatno.

Glasbena šola pri ljubljanski stolnici se tedaj ni obnovila. Pobudo za njo je sedaj dal gubernij z odlokom št. 16148 dne 15. novembra 1814. FD je zadolžil, da izda predlog in načrt šolskih pravil s pripombo, da naj bi obiskovali glasbeni pouk tudi učiteljski pripravniki. Načrt pravil so izdelali ravnatelj FD Janez Krstnik Novak, Tomaž Dreo, Florijan Webers, Josip Schrei in Josip Miksch. Dne 9. februarja 1815 so ga poslali v izjavo škofijskemu konzistoriju in ravnateljstvu normalke.

Predlog vsebuje predmetnik, po katerem bi na šoli poučevali petje, violino, klavir, orgle in generalni bas. Šolanje naj bi trajalo štiri leta, razdeljeno na osem polletnih tečajev. Od 1.—4. tečaja obsega pouk osnovno teoretično znanje s petjem in instrumentalno igro. V petem tečaju gojenci omenjeno učno snov utrjujejo in razširjajo, obenem so obvezni sodelovati pri petju v cerkvi. V šestem tečaju nastopajo tudi na javnih akademijah in pri cerkvenih slovesnostih. V sedmem tečaju posvečajo več pozornosti praktičnim vajam na violini, v osmem pa orglam, pihalom in študiju generalnega basa.

¹ D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem (ZGUS)*, II, 1959, 106—115.

² J. Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 1970, 121.

³ D. Cvetko, *ZGUS*, II, 109—114.

⁴ D. Cvetko, *ibid.*

Šola sprejema učence od osmega do dvanajstega leta, predvsem revne dečke. Otroci premožnejših staršev naj bi plačevali šolnino od 8—12 gld. Število vpisanih učencev je omejeno na osemnajst. Učenci glasbene šole lahko obiskujejo tudi splošnemu izobraževanju namenjene šole, ne morejo pa biti hkrati učenci risarske šole. Na leto se lahko vpišejo šele po končani glasbeni šoli. Med šolanjem ne smejo igrati v gledališkem orkestru, še toliko manj pri plesnih prireditvah. S privoljenjem učitelja pa lahko sodelujejo na glasbenih prireditvah v uglednih ljubljanskih družinah.⁵

Učitelj mora biti odličen pevec, organist in violinist, v osnovah mora obvladati tudi pihala. Poleg tega mora ustrezati moralno. Podrejen bo vodstvu normalke, odgovoren pa višjemu šolskemu nadzorstvu. Pravilnik predpisuje še polletne izpite in štipendije za najboljše učence. Ti morajo imeti odlično oceno iz vseh predmetov. Zahteve o šolskih potrebščinah in instrumentariju so prav tako sestavni del pravilnika.⁶

K pravilniku je v dopisu guberniju z dne 1. marca 1815 pripomnil konzistorij oziroma šolski nadzornik, kanonik Anton Alojzij Wolf, poznejši škof, da se predpisana starost od osmih do dvanajstih let ne ujema s starostjo učiteljskih kandidatov, ki obiskujejo preparandijo samo pol leta in so stari dvajset let. Glasbeni vzgoji preparandistov kot prihodnjih ljudskošolskih učiteljev je Wolf posvetil posebno pozornost, grajal je omejitev števila vpisa v glasbeno šolo. Tudi glede risarskega pouka ne vidi pravih razlogov, zakaj ga ne bi obiskovali ob urejenem urniku tudi učenci glasbenega pouka, če to želijo. Z ostalimi predlogi FD se strinja, posebej še s sprejemom revnih učencev v glasbeno šolo in s prepovedjo sodelovanja učencev v gledališču in na plesih.⁷

Sledila je obsežna korespondenca s strani gubernija, škofijskega šolskega konzistorija in FD.⁸ Mnenja in predloge FD, vodstva normalke in škofijskega konzistorija je obravnavala dne 23. maja 1815 gubernijska komisija, ki so jo sestavljali kanonik in šolski nadzornik Anton A. Wolf, rektor liceja, Matevž Ravnikar, komisar okrožnega urada, Anton pl. Frankenfeld, predstavnik pokrajinskega računovodstva Josip Ernest Lacher in ravnatelj FD Janez Krstnik Novak.

Komisija je nadrobno pretresla posamezne točke pravilnika in pripomb ter sklenila, da razpiše delovno mesto glasbenega učitelja. Določila je, da ubožni učenci ne plačujejo učnega prispevka, bogati pa 18 gld. na leto za 90 minut pouka na dan. Učiteljeva obveznost so 3 ure na dan, tako da bo pouk lahko obiskovalo 36 učencev, 24 ubožnih in 12 bogatih. Pouk bo dopoldne od 10.30—12 in popoldne od 16.30—18, obiskujejo ga lahko učenci javnih šol in tisti učenci, ki imajo dopoldne risanje.

⁵ V. Steska, *Javna glasbena šola v Ljubljani*, C G, LII, 1929, 22, 23.

⁶ ŠAL, konzistorialni oddelek, fasc. II, pars. II, subdivis. No VI, mapa Musik — Schule zu Laibach; D. Cvetko, *ZGUS*, II, 117 ss.; Šolski muzej v Ljubljani, Organizacijski statut, akt 3088, l. 1816.

⁷ ŠAL, konz. odd., 2/187; D. Cvetko, *ZGUS*, II, 118; CG, *ib.* 23, 24.

Glasbeni učitelj se mora obvezati, da bo ob torkih, četrtek in sobotah učil petje in orgljanje učiteljske pripravnike, ki obiskujejo šestmesečni tečaj, to je trikrat na teden po eno uro. Za to delo bo dobil, poleg redne plače, ki znaša 450 gld. (iz provincialnega fonda), še nagrado 50 gld. na leto (iz fonda normalke). Kot reden učitelj normalke bo imel pravico poučevati tudi privatno, kar pa pomožni učitelj ne more. Ukvarjati se ne bo smel s takim delom, ki škoduje ugledu javnega učitelja.⁹ Na koncu šolskega leta dobijo štirje odlični učenci nagrado v knjigah in muzikalijah v vrednosti 50 gld. Odlično oceno morajo doseči v vseh predmetih in v vedenju.

Za nemoten pouk potrebuje šola učila — knjige in note za pouk v petju, na violini in orglah, inventar — šolsko tablo z notnim črtovjem, stojalo, klavir in nekaj godalnih in pihalnih instrumentov. Prostore bo dobila v spodnji vogelni sobi v licejskem poslopju.

Predračun stroškov je okrožni urad predložil dne 10. julija 1815 kapi-
telskemu konzistoriju, centralna organizacijska dvorna pisarna pa je dne 11. decembra 1815 dovolila, da se odpre Javna glasbena šola pri normalki v Ljubljani in potrdila stroške v znesku 724 gld. 33 kr. in 300 gld. za nabavo najpotrebnejše opreme.¹⁰

Gubernij je nakazal gradbeni inspekciji 400 gld. in konzistoriju 300 gld.; obenem je 19. januarja 1816 razpisal službo glasbenega učitelja v časopisih, ki so izhajali v Ljubljani, Celovcu, Gradcu, na Dunaju in v Pragi. Poleg že znanih zahtev o moralnih in strokovnih kvalitetah, času poučevanja, osebnih prejemkih in drugih nadrobnostih mora kandidat izpolniti še druge pogoje.¹¹

Zahteve o нравstvenih in političnih kvalitetah kandidata so bile enako pomembne kot strokovne. Medtem ko so še prihajale prošnje, je že poučeval na ljubljanski normalki učiteljske pripravnike Jožef Mikš (Joseph

⁸ J. Höfler, *ib.*, 121.

⁹ CG, *ib.* 23, 24.

¹⁰ C. G., *ib.* 23 — Nadrobnosti so še sproti dopolnjevali. Odločbi centralne dvorne komisije so sledili organizacijski statuti, ki so v bistvu isti kot predlog FD. Dokončno so jih formulirali Novak, Wolf in ravnatelj normalke J. Ev. Eggenberger. — K temu gl. še D. Cvetko, *ZGUS*, II, 118. Spremenjen je bil le 16. člen pravil, ki določa šoli samo en namesto dva javna koncerta.

¹¹ »Diejenigen, welche dieses Lehramt zu erhalten wünschen, müssen daher mit glaubwürdigen Zeugnissen das Alter, den Geburtsort, die dermalige Beschäftigung, ihre besitzenden Kenntnisse, und den Umstand, ob selbe verheiratet, Witwer, mit Kindern, und zwar mit wie vielen, versehen, oder kinderlos seien, erörtern und zugleich mit glaubwürdigen Zeugnissen über ihre gründlichen musikalischen Kenntnisse und ihre diesfällige Lehrfähigkeit, wie auch mit einem von der geistlichen und politischen Behörde ihres Aufenthaltes bestätigten guten Sittlichkeits — Zeugnisse belegtes Gesuch, insoferne sich der Bewerber in »Niederösterreich befindet, der löbl. k. k. Nied — österr. Regierung bis 15. März d.J. vorlegen. Von dem k. k. prov. Gubernium Laibach, am 19. Januar 1816.« *Gl. Wiener Zeitung* z dne 17. februarja 1816 in D. Cvetko, *ZGUS*, II, 359, 360.

Miksch). Njegovo delo je ocenil kanonik Wolf zelo dobro in vse je kazalo, da bo Mikš ta, ki ga bodo izbrali za glasbenega učitelja.¹²

Iz gradiva je razvidno, da se je na razpis prijavilo enaindvajset kandidatov.¹³ Precej jih je bilo češkega rodu — češki glasbeniki so že precej časa sem prihajali na Slovensko. FD je 27. maja 1816 predlagala na prvem mestu L. F. Schwerdta.¹⁴ Škofijski ordinariat je izročil prošnje guberniju, a priporočil J. Mikša, učitelja leposlovja na ljubljanski normalki, ki je bil večš glasbenik in izvrsten vzgojitelj.¹⁵ Ordinariat je sicer priporočil še Fr. Kubicka, Fr. Sokola in Fr. Schuberta.¹⁶

Gubernij je izključil Mikša, ker je bil že zaposlen na normalki. Nato je poslal škofijski ordinariat nov predlog s kandidati Schauffom¹⁷, Sokolom in Kubickom. Vendar je gubernij imenoval za učitelja na javni glasbeni šoli v Ljubljani Franca Sokola s plačo 450 gld. in 50 gld. za poučevanje na

¹² Kandidati so bili: Leopold Ferdinand Schwerdt, Franc Kubick, Jurij Plieml, Anton Höller, Josip Gloss, Josip Mikš, Anton Svoboda (Swoboda), Florijan Habig, Anton Reitman, Franc Sokol, (Franz Sokoll, Sokal), Joseph Mathias Horalek, Vencelj (Wenzel) Korbilius, Mihael Baumgartner, Leopold Mink, Michael Demmel, Jakob Schauff, Peter Anton Hanslischek, Franz Schubert, Joseph Wöss, Mathias Pernsteiner. Vsi so imeli odlična nravstvena priporočila, bili so dobri strokovnjaki, uporabni pevci, instrumentalisti in mnogi tudi komponisti. Manj znane so bile njihove pedagoške sposobnosti. Gl. D. Cvetko, *ib.*, 119, 360; J. Mantuani, *Franz Schubert in Kranjska, Zbori IV*, 6, 1928, 41—46.

¹³ Gl. Competenten — Tabelle für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrerstelle an der Normalhauptschule zu Laibach, ŠAL, konz., odd., priloga k 2/241, fasc. II, pars. II, subdivis No VI, mapa Musik — Schule zu Laibach. K temu še D. Cvetko, *ZGUS*, II, 119—125 in *CG*, *ib.* 52—55.

¹⁴ Leopold Ferdinand Schwerdt, organist in vodja pevskega zbora pri ljubljanski šentjakobski cerkvi. Zanj navajajo podatki, da je bil rojen l. 1777 v Winzendorfu na Avstrijskem, da odlično igra čelo, violo, prav dobro violino, dobro orgle, dobro poje, da je komponist in teoretično obvlada pihala. Je moralen, oče petih otrok. Kot glasbeni učitelj je poučeval pri stolnici v letih 1806—1809. Leta 1812 je ustanovil zasebno glasbeno šolo, ki jo je vodil z uspehom, a je nekako po dveh letih prenehala z delom.

¹⁵ Josip Mikš, rojen 1779 v Novem mestu na Češkem. Navedeno je bilo, da dovršeno igra klavir in orgle, odlično klarinet in fagot, dobro poje in igra violino; je tudi komponist. V prošnji je omenil, da bi rad obdržal mesto učitelja glasbe na normalki in pristavlja, da mu urnik z novim delovnim mestom ne bi kolidiral.

¹⁶ Franz Kubick je bil kapelnik stolnega kora v Gorici. Rojen je bil l. 1772 v Stadelplatzu na Češkem. Bil je dober pevec, igral je orgle, godala in teoretično in praktično obvladal pihala. Kubick je bil spreten skladatelj, marljiv in vesten glasbeni učitelj, oče petih otrok. Pet let je bil kapelnik regimenta, govoril in pisal nemško, češko in italijansko.

Franco Sokol (Franz Sokoll, Sokal) je bil učitelj glasbe v Celovcu, rojen l. 1779 v Salski (Salzki) na Češkem. Prav dobro je igral klavir in orgle, dobro je pel in igral violino; izvrstno je igral klarinet. Je bil oženjen in imel enega otroka. Glasbo je poučeval štiri leta. Šest let je bil regimentalski kapelnik; po značaju je bil skromen. Izkazal se je tudi kot skladatelj.

Devetnajstletni skladatelj Franz Schubert z Dunaja je bil pomožni učitelj na šoli svojega očeta. Priporočil ga je Salieri. O njem gl. D. Cvetko, *ZGUS*, II, 124, 125, 360, 361. *Zbori IV*, 1928, 41—46; ŠAL, konzist. odd. 867/272; *CG* 1928, 177; Fr. Keesbacher, *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach* 1862, 59; *LW* 1891, št. 590.

normalki.¹⁸ Le-ta je zaprisegel 10. sept. 1816, s poukom pa je pričel 7. novembra. Vpisalo se je 36 učencev, na preparandijo 14.

Sokol je bil prvi učitelj Javne glasbene šole, njen organizacijski, pedagoški in umetniški vodja. V času njegovega delovanja so uspešno nastopali njegovi učenci na akademijah FD na klavirju, orglah, violini in v petju. Na normalki je pripravljaj učiteljske kandidate za pouk na trivialkah, za kar so morali opravljati izpite, npr. l. 1820 iz kadenc, orgljanja in cerkvenega petja.¹⁹ Sokol je kot član FD tudi sam sodeloval v orkestru in nastopal kot solist — klarinetist, čelist in pevec.²⁰ Glasbene sposobnosti je pokazal tudi kot ustvarjalec. Glasbena šola je pod njegovim vodstvom lepo napredovala. V 43. letu starosti pa je nenadoma smrt zaključila njegovo delo. Ravnateljstvo normalke je podprlo prošnjo njegove vdove za pokojnino z utemeljitvijo, da je bil rajni pri izpolnjevanju svojih dolžnosti vesten, natančen in kot učitelj prizadeven v korist domovine.²¹

Po Sokolovi smrti je začasno učil na glasbeni šoli Gašper (Caspar, Gašpar) Mašek (Maschek), kapelnik FD in skladatelj. Medtem je bilo ponovno razpisano delovno mesto glasbenega učitelja. Prijavilo se je sedem kandidatov.²²

Škofijski ordinariat je predlagal na prvem mestu Maška, ki je službo tudi dobil in jo nastopil 3. decembra 1822.²³ Že kmalu pa se je pokazalo, da ta izbira ni bila kdove kako srečna.

Gradivo pove, da nekako od l. 1826 dalje oblasti s pedagoškim delom G. Maška niso bile zadovoljne.²⁴ Višji šolski nadzornik Urban Jerina mu je v poročilu iz l. 1829 očital vrsto malomarnosti kot npr. izgubo inventariziranih muzikalij, ki jih ni plačal, zamujanje pouka in predčasno od-

¹⁷ Jakob Schauff, glasbeni učitelj z Dunaja, po rodu z Moravskega, star 44 let, oženjen, oče treh otrok. Dobro je pel, igral orgle in godala, teoretično je obvladal pihala. Ob navzočnosti dveh izkušenih glasbenikov ga je spraševal Salieri in ugotovil, da ni sposoben za razpisano mesto v Ljubljani. Ko se je drugič prijavil k izpitu, ga je opravil z odličnim uspehom. Od 15. marca 1814 je imel na Dunaju privatno glasbeno šolo. Obvladal je nemško, češko, nekoliko latinsko in italijansko.

¹⁸ ŠAL, konz. odd., ib. 9107; D. Cvetko, ZGUS II, 124; CG LII, 1929, 25.

¹⁹ ŠAL, fasc. II/II 5; ib., fasc. 1/2; DAS, gub. arh., fasc. 55 (3416), akt št. 35 (19672).

²⁰ D. Cvetko, ib. 128, 361; isti, *Stoletja slovenske glasbe* 1964, 144; J. Höfler, ib., 122; ŠAL, konz. odd., ib., 532, 108.

²¹ CG, ib., 52—55.

²² Le-ti so bili: Janez Slavik, Janez Kreiner, Venceslav (Wenzel) Korbilius, Gašper Mašek, Jakob Kukla, Janez Prkša, Vencel Materna.

²³ Gašper Mašek, začasni učitelj javne glasbene šole v Ljubljani, je bil pred tem kapelnik Stanovskega gledališča v Gradcu. Rojen je bil v Pragi 6. decembra 1794, v letih 1805—1811 je končal na gimnaziji štiri grammatikalne razrede ter poezijo (5 razred). Glasbo je študiral v Pragi, pet let teoretično in praktično. Vmes je bil (1814 in 1815) organist v cerkvi sv. Mikulaša. Odlične sposobnosti reproduktivnega umetnika in dirigenta je pokazal v času ljubljanskega kongresa l. 1821 in pozneje v Stanovskem gledališču, kjer je bil vodilna glasbena osebnost. Na koncertih je pela tudi njegova žena Amalija. Govoril je tudi nemško, razumel latinsko.

²⁴ CG, *ibid.*, 83—86.

hajanje iz razreda, uporabo učnega časa za prepisovanje not, pobotnic in drugih spisov, kar vse je imelo za posledico slab učni uspeh, zlasti učiteljskih pripravnikov, s katerimi na deželi v glasbenem pogledu niso bili zadovoljni. Nadalje mu je očital, da njegovi učenci niso obiskovali petja in godbe na stolnem koru, zato je stolnica pogrešala izurjenih pevcev, ki jih je pričakovala iz glasbene šole. V razredu je bil nepotrpežljiv, zato so mnogi učenci iz šole izstopili. Nasprotno pa je kazal več potrpežljivosti pri privatnem pouku. Še naprej je sodeloval v gledališču, čeprav je obljubil, da kot glasbeni učitelj tam ne bo več sodeloval.

Na omenjene prekrške je bil od decembra 1826 do januarja 1829 štirikrat opozorjen, vendar brez uspeha. Zato so začeli razmišljati o reorganizaciji Javne glasbene šole. Predlog FD, da bi nadzorstvo šole zaupali njej in jo odtegnili vodstvu normalke ter škofijskemu ordinariatu, je gubernij odklonil. Vendar je slednji zahteval od FD, da sporoči o glasbeni šoli svoje strokovno mnenje. Tedaj je v aktu 495/103 z dne 5. maja 1834 isti Jerina ponovno grajal Maška in ga opomnil, naj vestneje opravlja svoje dolžnosti in skrbi za red v Javni glasbeni šoli.²⁵

Kot je poročal ravnatelj normalke Janez Nep. Šlaker, je ta opomin pomagal. Mašek je odslej k pouku redno prihajal in se kot pedagog bolj potrudil. Vendar mu je gubernij kljub temu očital, da ni priredil koncerta svojih učencev, ki ga zahteva 16. člen Pravil.²⁶

O Maškovem pedagoškem delu pa so se slabe ocene vendar še naprej ponavljale. Tajnik in šolski nadzornik FD Wildenser je napisal to-le poročilo: »Štiri leta sem prisostvoval izpitom na Javni glasbeni šoli, toda ti obiski so bili muka za oči in ušesa. Napredka ni bilo nobenega. Otroci so slabo in surovo peli, dokaz, da je manjkalo vaj; znanje teorije je pomanjkljivo, vaje na goslih nezadovoljive. Vse napake, ki jih more goslar zakriviti, so se tu združevale... učenci so napačno držali gosli, nepravilno vodili lok, igral nečisto... Učitelj je nestrpen, preskakuje potrebne vaje, ne pazi na prstne rede, lahke pasaže povzročajo učencem nepremagljive težave... Ob takem pouku se ne bo nihče usposobil za glasbo... V tem je izgubljenih zadnjih osemnajst let.²⁷

Podobno sta ocenila l. 1841 Maškovo pedagoško delo Janez Schloissnigg in vodja filharmoničnega arhiva Leopold Ledinek. Prvi omenja, da se napredek tudi najboljših učencev ne more meriti s časom, ki ga je učitelj za ta pouk uporabil in da morajo učenci po njegovi metodi izgubiti »ves sluh, čut in okus, da o umetniški izobrazbi ne govorim«. Ledinek navaja, da igrajo učenci pri klavirju pretežke skladbe, violinistom očita nepravilno držo glasbila, nečisto intonacijo pri lestvicah, pri predavanjih pogreša muzikalnost izvajalcev. Pri petju so pokazali učenci slab uspeh, »edino Maškov sin Kamilo je imel dober posluš«.²⁸

²⁵ C G, *ibid.*, 83–86.

²⁶ ŠAL, *ib.*, št. 24 927 od novembra 1836

²⁷ C G, *ib.*

²⁸ C G, *ib.*

Po takratni praksi je morala FD pošiljati poročila guberniju, gubernij konzistoriju, konzistorij ravnateljstvu normalke, ta pa glasbenemu učitelju Mašku v izjavo in zagovor.

V zagovoru Mašek izjavlja, da so se začeli okoli l. 1826 »napadi na mojo osebo« in da so ga ocene globoko užalile. Ob nastopu službe so njegove sposobnosti vsi cenili. Ob kongresu v Ljubljani je npr. l. 1821 vodil italijansko in nemško opero ter glasbene večere pri kanclerju Metternichu. »Pravicoljubni ljudje bodo lahko potrdili, da sem se neumorno trudil za dvig glasbene, zlasti cerkvene umetnosti in da nisem varčeval pri tem prizadevanju na truda, ne stroškov. Komponiral in izvajal sem kot zborovodja in kapelnik FD svoje in tuje skladbe.²⁹ Mašek sicer priznava, da je zaradi družinskih razmer — umrla mu je žena — trpelo njegovo strokovno delo, vendar bi rad ponovno sodeloval v glasbenem zboru, tj. v FD. Sklicuje se na svoje kvalifikacije, na čut dolžnosti in ljubezen, ki jo ima do glasbe. Pritožuje pa se zaradi prevelikega števila učencev, ki so razdeljeni v štiri letnike in jih mora poučevati v petju, godalih in klavirju, čeprav uporabijo sami veliko časa za učenje predmetov v splošni šoli in jim ga zato primanjkuje pri glasbenem pouku; večina učencev nima lastnih glasbil, navezani so le na vaje v šoli. Predlaga, da se nastavi še en učitelj za poučevanje osnovnih glasbenih pojmov, ali pa naj se pouk omeji le na petje in orgle. Inspektorjem očita, da niso sposobni ocenjevati njegovo delo, ker niso glasbeniki. Mašek pojasnjuje, da poučuje po navodilih velikih mojstrov, na podlagi slik, ki prikazujejo pravilno držo violine in loka. Če pa kljub temu ne držijo pravilno glasbila, je temu kriva trema učencev pri izpitu. Pevci so sposobni peti tudi prima vista. Štiriročno igro na klavirju goji zaradi utrjevanja takta. Ob koncu zagovora pripominja, da so izšli iz glasbene šole učenci, ki so se pozneje vključili v FD, kjer so nastopili na prireditvah; celo nekaj nadzornikov je med njimi. »Ker sem miroljuben, res ne vem, da bi dal komu povod, da me preganja. Potrudil se bom, da bom svoje dolžnosti vestno izpolnjeval, da si naklonjenost svojih predstojnikov pridobim in ohranim, prosim pa tudi, da me predstojniki ščitijo pred nečastnimi napadi, ker želim tudi nadalje po možnosti delovati za prosep glasbe.«³⁰

Maškov zagovor ni prepričljiv, drži le v prvem delu, ko navaja svoje uspehe pri vodenju opernih in koncertnih predstav v času ljubljanskega kongresa, za kar ga poročilo nadzornikov ne bremeni. Poleg tega takrat (1821) v Javni glasbeni šoli sploh še ni bil nastavljen. Tudi zagovor o pedagoškem delu ni povsem prepričal ne strokovnjakov, ne njegovih predstojnikov. Očitni neuspehi — poleg redkih izjem na pevskem in godalnem

²⁹ C G, *ib.*, 85 in D. Cvetko, *ib.*, II, 292. — L. 1826 je Mašku FD dodelila za požrtvovalno zborovsko delo 130 florintov nagrade. Njegov zbor je bil po kvaliteti enakovreden filharmoničnemu orkestru. Umetniško rast zbora je zavrla l. 1829 ukinitvev pevske šole, ki jo je vodil Mašek od l. 1821—1823, od l. 1823—1829 pa Jožef Beneš (Joseph Benesch). Istega leta so ukinili še kapelniško mesto. gl. D. Cvetko, *ib.*, 144, 363.

³⁰ C G, *ib.*, 85, 86.

področju, zlasti pa pri vzgoji organistov, so ravnateljstvo normalke ter konzistorij dokončno prepričali, da brez reorganizacije šole ne bo mogoče nadaljevati pouka. Predlog o reorganizaciji šole pa je dvorna študijska komisija zavrnila z utemeljitvijo, da ni namen glasbene šole poučevati samo učiteljskih pripravnikov.³¹ Konzistoriju ta utemeljitev ni bila všeč. Predlagal je nastavitev drugega učitelja in pristavil, da ne sme dobiti spričevala noben preparandist, ki nima zadostne glasbene izobrazbe. »Preprosto ljudstvo sodi učitelje večinoma po njihovi glasbeni spretnosti. Zato je potrebno, da se preparandisti posebej izobrazijo v petju, orglah in generalbasu. Igranje violine bodi prepuščeno osebni iniciativi učencev, učitelj naj kontrolira le njihov napredek.³² Poostriti je treba pedagoško nadzorstvo, disciplinsko nadzorstvo pa naj bo prepuščeno vodstvu normalke.

C. kr. namestništvo je zahtevalo,³³ da je treba ugotoviti dosedanje stanje glasbene šole, navesti vzroke, zakaj ni moč doseči večjega pedagoškega učinka. Nakazati je treba smernice za nadaljnje delo šole, določiti razmerje med normalko in FD, dopolniti pravila, urediti urnik in odpraviti dosedanje napake.

Po poročilih, ki so jih izdelali na zahtevana vprašanja šolski svetnik dr. Franc Močnik, šolski nadzornik, ravnatelj normalke, dva člana FD in že prej konzistorij, je naučno ministrstvo sporočilo škofijskemu ordinariatu, da ni moč pripisati popolnega propada te šole šolskemu pravilniku, ampak nemarnosti in ne dovolj učinkovitemu šolskemu nadzorstvu. Reorganizacija šole ni mogoča, dokler je Mašek še v službi.³⁴

Sedaj je konzistorij zavaroval Maška, češ da je strokovnjak v glasbi in popolnoma kos svoji nalogi. Pripominja, da je po drugi poroki njegovi odnos do službe korekten in brez pripomb. Res bi morda drug, čeprav strokovno ne bolj izobražen glasbeni učitelj, toda dober in vnet metodik, več dosegel kakor Mašek v svojem šestdesetem letu starosti in tridesetem službenem letu; navzlic vsej gorečnosti pa bi mu primanjkovalo časa, da bi lahko poučeval učiteljiščnike v dveh, druge učence pa v štirih letnikih. Ne da bi hotel zagovarjati, se je zdel konzistoriju postopek proti Mašku pretrd. Po njegovem sedaj res ni povoda, da bi z njim tako postopali, zlasti ker se je poboljšal.³⁵

Naučno ministrstvo pa je vztrajalo pri očitkih. Tudi deželna šolska oblast je po komisijskem ogledu šole izdala dne 8. julija 1853 št. 437 naslednje poročilo: »Glasbena šola je v razsulu; klavir iz l. 1826 je uničen, orgle iz l. 1827 so iztrošene, edina violina, poleg devetih že izrabljenih, razpada;

³¹ DAS, gub. intim, 19. marca 1847, št. 6156.

³² C G, *ib.*, 86. Kako se je konzistorij trudil za vzgojo organistov, je razvidno iz njegovega priporočila z dne 21. jan. 1842, št. 85/12, da se ustanovi učiteljišče v Idriji, ker ni bila cerkvena glasba nikjer tako razvita kot prav tam.

³³ DAS, št. 788 d. š. sv. z dne 8. jan. 1852.

³⁴ ŠAL, konz. odd., mapa Musik-Schule zu Laibach; D. Cvetko, ZGUS, III, 407; C G, *ib.*, 115.

³⁵ SŠM, 10 E, št. 3, mapa Musikschule in Laibach; D. Cvetko, *ib.*, 407; C G, *ib.*, 116.

šop not je raztrgan in zamazan in ne more služiti namenu. Če bo javna glasbena šola v Ljubljani še vnaprej delovala, mora glasbeni učitelj Mašek zapustiti svoje delovno mesto. C. kr. namestnik grof Hohenwart naj ukrene, da se zbero vsi podatki o Maškovem dolgoletnem zanemarjanju dolžnosti in se ga pokliče na odgovornost.«

Maška sta nato zaslišala šolski nadzornik Georg Savaschnik (Jurij Zavašnik) in ravnatelj normalke Johann Schlaker. Odgovoriti je moral na obtožbo, da ni izpolnjeval učnih ur, da je bil premalo vnet za delo, da ima pomanjkljivo učno metodo, da ne zna pedagoško ravnati z mladino, da je pustil propadati muzikalije in glasbila, da je imel premajhen uspeh pri glasbenem pouku in zakaj je delal v gledališču, ko je pred nastopom službe obljubil, da tega dela ne bo opravljal.

Mašek je takole odgovoril na omenjene očitke: »Res je, da sem l. 1830 nekajkrat zamudil pouk in sicer zaradi skušenj, ki sem jih imel v FD in po cerkvah. Od tega časa naprej sem, če izuzamem nekaj minut odsotnosti, svoje obveznosti točno izpolnjeval. Glede službenih dolžnosti mi ni kaj očitati, ker sem se prizadeval, da storim vse, kar je v mojih močeh. Poučujem po predpisanih učilih (knjigah), iz katerih je razvidna tudi učna metoda. Ta metoda ni odgovarjala inspektorjem iz FD, čeprav se lahko sklicujem na spričevala te družbe, katere lahko predložim. V njih sta pohvaljeni prav moja metoda in potrpežljivost z mladino. Če bi zahteval strogo disciplino, bi dosegel obratni učinek, saj bi učenci iz šole izstopili.« O muzikalijah navaja, da so številne note neuporabne že zato, ker so zastarele in pisane v sopranskem, ne pa v violinskem ključu. Nič ni čudnega, če so v slabem stanju, saj so neprestano v uporabi, novih snopičev pa ni bilo nabavljenih od l. 1833 dalje. Enako sta iztrošena pozitiv iz l. 1817 in klavir iz l. 1826. »Če sem sodeloval kot kapelnik nekaj let pri gledališču, je bilo to z vednostjo višjih oblasti, ki ne bi tega trpele, če to ne bi bilo združljivo z mojo službo. Sicer pa sem izjavil v prošnji za mesto organista v stolnici, da ne bom dirigiral v gledališču, ne pa v prijavi za mesto učitelja glasbe.«³⁶ Mašek je tudi zavrnil, razen stanja šolskega instrumentarija, vse očitke zasliševalcev. Krivdo je zvalil na nemogoče delovne pogoje in indolenco oblasti, ki teh in finančnih problemov glede nabave učil ni izboljšala. Ali je bil za to upravičen? Očitno ne. Spomnimo se, kaj je napisal o njegovem pedagoškem delu Maškov učenec Fran Gerbič: »Po končani normalki sem vstopil v realko ... Nekdanje šolsko poslopje, ki je stalo na sedanjem tržnem prostoru, je imelo dva vhoda. Pri enem vhodu, ki je vodil iz strani od mestnega gradu, je stal nad prvimi vrati na desno napis Musikschole. Ko me je neki Nemeec povabil naj vstopim, sem mu odgovoril, da nisem vpisan. »Nič ne de, saj tu ni tako strogo«, mu je odgovoril. In šel sem z njim. Učitelj v tej šoli je bil Kašpar (Gašper) Mašek, rodom Čeh. Slovenščino je znal še manj kot moj prejšnji učitelj glasbe v 3. razredu normalke Jurij Statin. V učilnici, je bilo kakih pet učencev in Mašek menda še opazil ni, da je vstopil še eden učenec. Učitelj se je vsedel h klavirju in pričel se je pouk; on je spremljal, mi smo peli. Dan za dnevom, celo leto smo gonili nemške pesmice ... o slovenskih ni bilo

govora. Včasih smo na lastno pest vmes zapeli kakšno slovensko pesem. Spočetka je Mašek klical: »Was, was!?!« Ko je opazil, da se nismo pustili motiti, je pri vsem tem zadremal v sladko spanje... Da pri takojšnjih okoliščinah ni bilo misliti na prav napredek v tej šoli, bo vsakdo lahko razumel, kdor pomisli, kako se je s tem teoretični pouk popolnoma zamenjal... Če se je kdo izmed mojih tedanjih součencev (med njimi je bil Vojteh Valenta) učil še posebej klavir, se ne vem dobro spominjati. Da se pa jaz nisem učil, to pa dobro vem. Zato se nisem mogel dovolj naučiti, ko sem dobil konec šolskega leta te-le znamke v svoje spričevalo: *Gesang gut, Klavier mittel.*«

Gašparju Mašku, ki je bil upokojen (1854) je sledil njegov sin Kamilo. Zdaj je pouk začel temeljiteje in konec leta, tako pravi Gerbič, sem bil med odličnjaki, v spričevalu pa je stalo, *Gesang ausgezeichnet.*³⁷

Namesto, da bi oblasti proti Mašku energično ukrepale že, ko se je okrog l. 1830 jasno pokazalo, da za pedagoško delo ni, so zadevo odlagali iz leta v leto, dokler niso bili izčrpani vsi »v 12 oddelku šolskega kodeksa obseženi pomočki«. Mašek je izjavljal, da so vse, proti njemu uperjene obtožbe, le nagajanje. Naučno ministrstvo, gubernij, konzistorij, normalka in FD so si v številni, dolgoletni, včasih celo obširni korespondenci glede delovanja Javne glasbene šole izmenjavali sodbe, ocene, vprašanja in odgovore, toda vse pritožbe, ukori, preiskave in zasliševanja niso zalegla, Mašek se zanje ni zmenil, za pedagoško delo je ostal nezainteresiran.

Glasbena šola tudi po l. 1848 ni dočakala reorganizacije, ko je normalka razširila šestmesečni tečaj na dvoletni študij. Gubernij Mašku ni dal pomočnika. L. 1853 je naučno ministrstvo spraševalo konzistorij, kdaj bodo učiteljski kandidati imeli pouk in kdaj učenci glasbene šole; ali bodo lahko poučevali glasbeni učitelji na kakšni drugi šoli, kakšna je možnost glasbenega učitelja za stranski zaslužek v privatnih zavodih in cerkvah, kakšne so možnosti za napredovanje — vprašanja, ki bi morala biti že davno rešena.³⁸ Konzistorij je nato posredoval namestništvu izjavo ravnateljstva normalke,³⁹ iz katere je razvidno, da preparandisti ne morejo imeti glasbenega pouka po dve uri na dan, drugi učenci pa po štiri ure, ker bi moral biti pouk v dveh prostorih dopoldne in popoldne; tudi porazdelitev učne snovi se ne more izvesti za šestoddelni glasbeni pouk, ker je treba urediti urnik s privatnimi učitelji. Ravnateljstvo normalke je še poročalo, da so delovna mesta na gimnaziji in realki zasedena, prav tako na normalki, postranski zaslužek bi se morda dobil na Mahrovi zasebni trgovski šoli ali pa v novo nastajajočem ženskem zavodu, kjer pomožnih učnih moči primanjkuje. Nekateri učenci, ki bi se želeli v glasbi bolj izpopolniti, bi potrebovali privatni pouk; v tem primeru, bi morali dobiti pri

³⁶ Citiran odgovor je datiran z dne 24. sept. 1853. Gl. gradivo v SŠM, *ib.* in D. Cvetko, *ib.*, 409.

³⁷ F. Gerbič, *Moji prvi glasbeni početki*, NA, IX, 1910.

³⁸ C G, *ib.* (akt 10509, 20. oktobra 1853).

³⁹ ŠAL, *ib.*, akt št. 2383/395 z dne 19. nov. 1853, in C G, *ib.*

rednem šolskem pouku zaupanje glasbenih učiteljev oziroma obratno, učitelj pri šolskem pouku bi si moral pridobiti njihovo zaupanje.

Omenjeni podatki kažejo, da bi finančne možnosti dovolile ureditev glasbenega izobraževanja tako v osnovni in glasbeni šoli kakor na normalki in gimnaziji, celo za privatni pouk je bilo zanimanje.

Končno je v zapleteno in mučno situacijo vnesel svež veter ministrski odlok z dne 3. julija 1854, ki ga je deželna vlada za Kranjsko dne 29. julija 1854 posredovala konzistoriju. Ta se glasi: »Šolski sklad normalke ne more prevzeti bremen, ki presegajo potrebe ljudske šole. Za petje in glasbo lahko žrtvuje le toliko, kolikor zahteva izobrazba učiteljskih kandidatov, ki se bodo zaposlili na deželi. Ljubljanske glasbene šole ne bomo odpravili, ampak razširili in potrebam primerno uredili. Zato naj deželna vlada Maška upokoji z zakonito pokojnino, mesto novega glasbenega učitelja pa razpiše z začasno plačo, kakršno je imel Mašek (450 + 50 gld.). Začasni učitelj naj nastopi službo v začetku novega šolskega leta in poučuje 24 ur na teden.«⁴⁰

Deželna vlada je istega dne, 29. julija 1854, razpisala mesto začasnega učitelja in izdala za glasbeno šolo 30 točk obsegajoč začasni pravilnik. Ta določa, da ima šola dva glasbena oddelka, za normalko in preparandijo. Na slednjem se vzgajajo učiteljski pripravniki po 12 ur na teden v petju, violini, orglah, klavirju in generalbasu, šolanje traja dve leti. Na glasbeni šoli traja pouk štiri leta. Starostna meja teh učencev je med 7.—10. letom.⁴¹

Na razpis deželne vlade za mesto začasnega učitelja glasbe se je prijavilo osem kandidatov.⁴²

Po predhodnih razpravah šolskega nadzornika in kanonikov je vlada 10. novembra 1854 imenovala Kamila Maška za začasnega glasbenega učitelja z letno plačo 500 gld. Zaprisegel je 1. decembra 1854.⁴³ Ravnateljstvu normalke je Kamilo Mašek takoj sporočil, katere muzikalije in glasbila

⁴⁰ CG, *ib.*, 147 — Vlada je 22. IX. 1854, akt št. 11216, sporočila konzistoriju, da je po odloku ministrstva za bogoslovje in uk z dne 3. julija 1854 št. 13166 Gašper Mašek s koncem septembra 1854 upokojen. Predloži naj predpisane listine zaradi odmere pokojnine. Vlada je 6. okt. 1854 z aktom št. 11657 nakazala G. Mašku za dvaintridesetletno (na str. 147 CG, *ibid.*, je očitna pomota, ker piše »za 25 letno«) poučevanje pokojnino letnih 225 gld. od 1. okt. dalje. G. Mašek je prosil 3. jan. 1865 za povišanje pokojnine, ker ima ženo in pet nepreskrbljenih otrok, trije so še mladoletni. Ministrstvo je prošnjo odbilo; prav tako je ministrstvo odbilo drugo prošnjo, za katero je dal priporočilo konzistorij (18. aprila 1865). Sedaj je vložil prošnjo naslovljeno na cesarja, naj mu dovoli polno pokojnino 450 gld. k. v. = 462 gld. 50 kr. a. v., ker je služil nad 30 let. Toži, da je bolan na dihalih in se hvali, da mu je že kot upokojencu dodelil konservatorij v Pragi palmo za razrešitev neke z nagrado razpisane naloge. Ministrstvo mu je to prošnjo dne 18. avg. 1865 št. 7186 vrnilo, češ, da je ne more predložiti cesarju. Iz sklada normalke so mu podelili podporo v znesku 40 gld. (CG, *ib.*, 181).

⁴¹ CG, *ib.*, 146, 147.

⁴² To so bili: Podobnik Marko, Podobnik Josip, Klerr Ludwig, Mašek Kamilo, Fiby Henrik, Hilscher Josip, Nedvěd Anton, Gruss A. Janez, Jakscha Jan.

⁴³ V prošnji za službo je navedel, da je končal glasbeno šolo in da je privatno poučeval glasbo. CG, *ib.*

šola potrebuje, zahteval je večje in boljše prostore in nastavitve drugega učitelja. Toda ministrstvo ni pokazalo razumevanja za potrebe šole in ni odobrilo materialnih sredstev. V šolo se je decembra 1854 prijavilo 125 učencev iz normalke in 5 dijakov iz realke. Pri vpisu je odpadlo 84 učencev; ko so zvedeli, da morajo bogati plačati učni prispevek, je odpadlo še devet učencev, 32 je razred končalo. Med njimi je 21 učencev plačevalo učni prispevek, 11 pa ne.

Konzistorij hvali Kamila Maška kot prizadevnega strokovnjaka, ki ustreza vsem zahtevam. Vendar je že septembra 1857 zbolel na pljučih in 7. junija 1858 je šel za tri mesece na zdravljenje. Vlada mu je za ta namen namenila 50 gld. podpore; nadomeščal ga je Anton Nedvěd.

Leta 1858 je postal ravnatelj normalke Karel Legat. Glasbena šola je tedaj dobila pomočnika Alfreda Khoma.⁴⁴ Tako sta poučevala oba, Mašek 20, Khom pa 13 šolskih ur na teden.

Na prošnjo konzistorija je vlada 14. maja 1859 dovolila Mašku zaradi poslabšanja bolezni ponovni dopust in namestnika in mu dala podporo v znesku 60 gld. Vendar je Mašek že 29. junija 1859 v Stainzu na Štajerskem, kjer se je zdravil, umrl. Bil je med najbolj talentiranimi slovenskimi glasbeniki svojega časa in mnogo obetajoč skladatelj, pa tudi odličen vzgojitelj, ki bi lahko veliko prispeval k hitrejši in kvalitetnejši rasti slovenske glasbene kulture na začetku druge polovice 19. stoletja.

Po smrti Kamila Maška je vlada spet razpisala mesto glasbenega in pomožnega učitelja. Na prvo se je prijavilo pet kandidatov, na drugo pa trije kandidatje.⁴⁵ Izban je bil Anton Nedvěd, za pomožnega učitelja pa Alfred Khom.⁴⁶ Ker se je zadnji službi odpovedal, je bil na to mesto 10. okt. 1861 začasno sprejet Karel Zappe, violinski pedagog pri FD. Stalno je bil nastavljen 24. sept. 1862. Izvrstnega pedagoga, skladatelja, dirigenta in pisca številnih glasbenih priročnikov Nedvéda, je l. 1867 imenovalo ministrstvo za bogočastje in uk za stalnega glasbenega učitelja na novo ustanovljenem učiteljišču v Ljubljani.⁴⁷ Vendar je na Javni glasbeni šoli poučeval še do šolskega leta 1874/75.

Dne 8. marca 1875 je ministrstvo za bogočastje in uk sporočilo z aktom št. 8131 deželnemu šolskemu svetu, da po odhodu Nedvéda ni več vzroka, da bi bila glasbena šola še naprej zvezana z učiteljiščem. Postavljeno je bilo vprašanje, ali naj postane samostojna ali pa se priključi kakemu

⁴⁴ Khom je bil rojen v Linzu. Sprva je učil zbor pri celovškem Liedertaflu, od l. 1848—1851 pa pri FD v Ljubljani. Orglal je v Križankah in vodil dve leti zbor Društva rokodelskih pomočnikov, zbor gojencev Mahrove trgovske šole pa od l. 1852 dalje. Predstojniki so ga hvalili kot strokovnjaka in dobrega metodika.

⁴⁵ Leopold Belar, Ludvik Klerr, Alfred Khom, Anton Nedvěd in Gregor Triebnigg. Na mesto pomožnega učitelja so se prijavili Josip Gajpl, Anton Salmitsch in A. Khom.

⁴⁶ Keesbacher Friedrich, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*, Laibach 1862; na str. 107 je sporočilo, da je A. Khom odšel v Gradec.

⁴⁷ V. Čopić, *Sto let ljubljanskega učiteljišča*, Ljubljana 1973, 93.

drugemu zavodu. Deželni šolski svet je dne 14. avgusta 1875 št. 1325 sklenil naj preide v začetku šolskega leta 1875/76 v okvir FD, njej naj izroči vodstvo normalke tudi glasbeni sklad.⁴⁸

S tem je Javna glasbena šola v Ljubljani prenehala obstajati. Ob tem dejstvu se odpira vprašanje, zakaj so bili pedagoški uspehi v devetindesetih letih njenega delovanja tako skromni in zakaj ni ta šola učinkoviteje posegla v tedanja slovenska glasbena prizadevanja.

Sokol, njen prvi učitelj, je v šestih letih svojega delovanja predstavil na nastopih FD precej svojih učencev — solistov, tudi mladinski pevski zbor te šole je sodeloval pri filharmonični izvedbi Rossinijevega Tancreda.⁴⁹ V dvaintridesetletnem pedagoškem delu pa Gašper Mašek, z izjemo svojega nadarjenega sina Kamila, kateremu je nudil poleg rednega pouka v glasbeni šoli še pouk doma, v tej smeri ni dal vidnejših rezultatov, čeprav so v določenem smislu dobili temeljna znanja pri njem tudi nekateri poznejši slovenski glasbeniki, tako Leopold Belar, Fran Serafin Adamič in Jurij Fleišman. Pri njem sta se nekaj časa šolala tudi Fran Gerbič in Josip Podobnik, ki je l. 1854 kandidiral za začasnega glasbenega učitelja na Javni glasbeni šoli. G. Mašek je bil sprva nekaj mentor tudi Davorinu Jenku in Miroslavu Vilharju. Drugih oprijemljivih podatkov o njegovih vidnejših učencev pa ni.⁵⁰

Verjetno je precej res, kar je pisal v Novicah anonimni poročevalec J. M. V letniku 1863 omenja na str. 37, da je bila »muzikalna šola ... tako vredjena, da od nje ne more (človek) kaj boljšega na svetu pričakovati.«⁵¹

Pri Kamilu Mašku so se med drugimi uvažali v glasbeno znanje Andrej Vavken, Vojteh Valenta in Fran Gerbič. Tudi Anton Nedvéd je v času, ko je deloval na omenjeni šoli, zlasti pa pozneje na učiteljišču, prispeval svoj delež v izobraževanje odličnih glasbenikov, med njimi skladatelja Josipa Pavčiča, tenorista Antona Razingerja in opernega pevca Frana Pogčnika-Navala.⁵²

Navzlic pomanjkljivostim, ki se kažejo v delu ljubljanske Javne glasbene šole in jih pojasnjujejo omenjeni podatki, pa vendar gre le-tej, seveda v mejah možnosti in pogojev ter ob upoštevanju ovir, na katere je zadevala, določen, čeravno omejen pomen v okviru slovenskih glasbenih naporov precejšnjega dela 19. stoletja.

⁴⁸ Chronol. Geschichte der k.k. Normalhauptschule in Laibach 90, 92, 98.

⁴⁹ D. Cvetko, *ZGUS*, II, 128.

⁵⁰ CG, *ib.*, 146, 147; A. Dolinar, *Pregled slovenske cerkvene glasbe*, CG, 1941, 7—9, 85—92. Fr. Gerbič, *Moji prvi glasbeni početki*, NA, IX, 1910. D. Cvetko, *Davorin Jenko, Doba — življenje — delo*, 1955, 38; isti, *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*, Lj. 1955, 169; isti, D. Cvetko, *ib.*, III, 75, 233, 273.

⁵¹ D. Cvetko, *ib.*, II, 293 in III, 419; N 1863, 37. Tu je kritik mislil med drugim tudi na prejemke pomožnega učitelja ter na materialne stroške šole, ki jih je bilo treba kriti iz tako nestalnega vira, kot je bil učni prispevek. Gl. še CG, *ib.*, 179.

⁵² Pavel Kozima, *Anton Nedvéd, prvi slovenski učitelj in njegovi učenci*, *Zbori V*, 1929, 1—4; D. Cvetko, *ib.*, III, 265.

SUMMARY

Because of the lack of able instrumentalists as well as singers, needed by the Bishop's Chapel, the Provincial Theatre and the Philharmonic Society, at the end of the 18th and even more at the beginning of the 19th century, the need to organize a music school in Ljubljana had become imperative, especially since two attempts to found such a school had already failed in 1800 and 1803, whereas the music school at the Ljubljana Cathedral had survived for only three years (1806—1809). In spite of examples from other European capitals the preparations were over and over again postponed because financing, location and teaching staff represented problems still defying solution. The initiative for a new start was given by the provincial government in 1814, after which the Philharmonic Society compiled the rules and list of subjects to be taught, whereas the bishop's consistory and the direction of the »normal« school gave their remarks. At the planned school, singing, violin, piano, organ and through-bass were to be taught. Studies were to last four years for pupils aged from 8 to 12. The school was also intended to take care of teaching probationers and organists. In 1815 the post of the teacher of music was advertised. Twenty candidates put in their names, among them Franz Schubert. The board chose Franz Sokol (Sokoll, Sokal) from Klagenfurt, an able instrumentalist (he played the clarinet very well), a good organizer and composer. Under his leadership the school, founded in 1816, made good progress, the pupils took part at various performances, and future teachers acquired solid musical knowledge for their work at elementary schools. However, after six successful years F. Sokol died.

He was succeeded by Gašper (Gašpar) Mašek (Maschek), a composer, renowned as conductor of many a concert and opera performance during the Ljubljana Congress in 1821. He was active as pedagogue for thirty-five years, but his work however failed to bear any corresponding results. Inspectors drew his attention to mistakes and deficiencies, but to no avail. Invariably, he put the blame for the failures on the unregulated working conditions. After thirty-two years he retired in 1854. He was succeeded by his son Kamilo, an excellent musician and teacher, who died of tuberculosis at the untimely age of 28. Up to 1875 Anton Nedved taught also at the Public Music School; he was at the same time active also at the newly founded teachers' school; the latter changed the function of the Public Music School, which was finally attached to the Philharmonic Society. Thus it ceased to exist, after having played a certain role in Slovene musical efforts of a considerable part of the 19th century.

UDK 786.2(430) Schumann

NEUE SCHUMANNIANA

Wolfgang Boetticher (Göttingen)

»Unseren Kindern zu treuer Aufbewahrung, Dresden, den 13ten Juni 1845« schrieb Robert Schumann auf dem ersten Blatt eines »Familien-Albúms«, darunter zeichnete »Clara Schumann« mit eigener Hand. Diese kostabare Sammlung eines Künftlerehepaares wurde vom Verfasser zwar 1939 kursorisch im Rahmen eines quellenkritischen Anhangs erwähnt,¹ ein jüngerer Bericht ist gefolgt.² Gleichwohl war es seither nur möglich, wenige Texte bekannt zu machen.³ Der Enkel des Komponisten, Ferdinand, bot 1934 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden das »Album« zum Kauf an, es wurde am 19. 2. 1935 erworben.⁴ Die heute unter der Signatur 373^a in einzelnen Mappen sorgsam aufbewahrte Sammlung bestand, wie sich der Verfasser bei seinem Studium 1936—1938 aufgezeichnet hat, aus einer Kassette im Querformat 26 × 37 cm, die ca. 9 cm Höhe maß. Das Äußere war mit schwarzem Samt beklebt, oben auf dem Deckel waren die Namen Robert und Clara in Gold eingepreßt. Im Innern, mit weißem Moiré-Textil ausgelegt, befanden sich 110 braune Kartons (mit Goldschnitt), auf denen die Dokumente aufgeklebt waren. Man unterschied offenbar einen repräsentativen Teil (mit Autographen von J. S. Bach, W. A. Mozart etc.) von Papieren aus dem engeren Familienbereich, die z. T. in kleinen Kouverts verborgen waren, mit persönlichen Aufschriften. Mehrere Objekte waren mit rotseidenen Bändern zusammengebunden oder durch Schleifen verschlossen (Blumen, Blätter, Haarlocken, sonstige Reliquien). In den Brandnächten Februar 1945 befand sich die Sammlung

¹ Verfasser, R. Schumann, *Einführung in Persönlichkeit und Werk...*, Berlin 1941 (Phil. Diss. Berlin 1939), S. 628.

² Verfasser, in: *Scritti in onore di Luigi Ronca*, Rom-Milano 1973, S. 36 ff.

³ Verfasser, *R. Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, dort namentlich die Bildtafeln VIII ff.

⁴ M. Bollert in: *Jahresbericht der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Dresden 1936, S. 41.

im Tiefenkeller des gänzlich zerstörten »Japanischen Palais« (der ehemaligen Musiksammlung der Landesbibliothek), entging zwar der Vernichtung, wurde aber durch das eingedrungene Elbwasser schwer beeinträchtigt: der Einband ging zugrunde, die Tintenschrift verwischte, das Wasser zersetzte das dünne Papier, verklebte die Lagen, einiges fiel der Dispersion ganz zum Opfer. Nach früh einsetzender Restaurierung erstattete in dankenswerter Weise Ch. Boden⁵ einen Bericht, dem ein vorläufiges Verzeichnis der verbliebenen Objekte angeschlossen ist. Der Verfasser hat aufgrund seiner genannten alten Aufzeichnungen seit 1959 die Reste geordnet und wenige alte Fotografien zur Entzifferung der Brieftexte mit einsetzen können. Der gesamte Briefbestand wird durch ihn in Kürze im VEB Deutscher Verlag für Musik in Leipzig (DDR) veröffentlicht, verbunden mit einem wissenschaftlichen Kommentar, der das verstreute biographische Material eines auch als Schriftsteller hervorragend wirksamen Komponisten möglichst lückenlos zu rekonstruieren sucht.

So schwierig sich die Sichtung der Dokumente durchführen ließ, Schumanns autographes »Verzeichnis der Handschriften« (4 Blätter) bezeugt, wie sorgsam der Meister die Sammlung aufbaute. Nach der Schrift zu schließen dürfte der Index 1847—1848 angelegt worden sein, als terminus ergeben sich Nachträge mit spitzerer Feder: »Bendemann, E.« (der Brief dieses befreundeten Malers ist 20. 9. 1847 datiert) und »Eichendorff, J. v.« (das Gedicht ist 20. 2. 1847 gezeichnet). Der Index weist mehrere Namen auf, von denen die Briefstücke nicht mehr überliefert sind. Einige Einsender sind bisher in ihren Beziehungen zu Schumann gänzlich unbekannt, da ihr Name in der sogenannten »Correspondenz« (siehe unten) nicht vertreten ist. Schumann hat einige Namen unterstrichen: *Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Lind, Mozart, Paganini, Goethe, Berlioz, Eichendorff, Haydn, Gade, Herder, Jean Paul, Rossini, Rückert, Schubert, Schroeder-Devrient, Spontini, Thorwaldsen, Weber. Richard Wagner* ist nicht unterstrichen. Einige Kontrolle gewährt ein »Inhaltsverzeichnis der von Robert und Clara Schumann gesammelten Briefe«, das als Register beim Verkauf 1936 von dem Enkel vorlag; dieser Nachkomme, Ferdinand Schumann, hat in einem weiteren Verzeichnis wertvolle Hinweise zu den einzelnen Briefeinsendern hinterlassen, auch eine Liste der »fehlenden« Stücke beigefügt, von denen aber einige der Verfasser im Konvolut wieder hat anfinden können. Unmittelbar vor dem Verkauf gelangten einige Autographe in anderen Besitz, unter diesem Bestand befanden sich Stücke von J. S. Bach, Briefe Mozarts an seine Gattin, Autographe von Beethoven, Haydn, Wagner, Chopin, Herder, Rossini, Schubert, Salieri. Die Gesamtliste zeigt 52 übersprungene Nummern, mithin etwa ein Viertel des Bestands, wie ihn Schumann hinterlassen hatte.

⁵ Ch. Boden, *Das Schumann-Album, eine Kostbarkeit der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden*, s. e. et 1. (Dresden 1956). Beschreibung S. 1—3. Zuvor hatten gemäß Bearbeitungsblatt der Bibliothek lediglich Einsicht genommen: 22. 6. 1937 Felix Schumann (Urenkel) und ab 19. 8. 1937 der Verfasser.

Im Gegensatz zu J. Brahms hat Schumann jeden Fetzen Papier als Schaffensdokument aufbewahrt und mit Akribie gesammelt. Er dürfte schon mehrere Jahre vor der Eheschließung sein geheimes Brevier aufgebaut haben, wahrscheinlich waren es zuerst Briefe seiner Lehrer, die ersten anerkennenden Stimmen, familiäre Schrifzeugnisse. 1834, mit Beginn der Redaktionsarbeit und seiner »Correspondenz«, war der Grundstock der Sammlung gelegt. In der Ehejahre weitete sich der Blick auf die Nachkommen und manches Objekt wurde aus repräsentativen Gründen, weniger aufgrund interner Erwägungen aufgenommen. Der persönlichste Bereich, der Briefwechsel mit Clara, seiner Braut, wurde gänzlich an anderem Ort aufbewahrt. Nach 1842 stieg die Zahl seiner Weggenossen, mit denen er in geistigem Austausch stand, gewaltig. Insofern ergeben sich für den Schriftsteller und Komponisten Schumann beim Studium dieser Papiere z. T. ganz neue Einsichten. Von großem Wert sind auch Erinnerungsblätter, Dedikationspapiere. Mehrere Zeichnungen aus dem Freundeskreis sind noch unbekannt. Mit der Eheschließung 1840 hat die Gattin ihre eigene Sammlung, meist musikalische Albumblätter, mit Schumanns Bestand vereinigt. Dabei wird deutlich, daß der ältere Teil der Papiere Claras nicht selten dem stilistischen Milieu Schumanns widerspricht, da die junge Virtuosin sich in einem Personenkreis befand, der von Friedrich Wieck gefördert wurde. Im übrigen hat Clara nach dem Tode ihres Gatten weitergesammelt und den unterschiedlichen Charakter des Konvoluts noch vertieft.

Zur Identifikation der Briefeinsender und zur näheren Bestimmung der Briefinhalte hat der Verfasser zwei wichtige Quellen konsultieren können: die »Correspondenz« und das »Briefbuch«. Bei der »Correspondenz« handelt es sich um sämtliche Briefe, die Schumann seit 1834, dem Gründungsjahr der »Neuen Zeitschrift für Musik«, empfangen hat. Fast 5000 Briefe in laufender Numerierung wurden in 28 Bänden vereinigt. Von diesem Bestand, der seit 1945 verschollen ist (ehemals in der Staatsbibliothek Berlin), hat der Verfasser zahlreiche Kopien zurückbehalten und zum Vergleich einsetzen können. Ergänzend war das »Briefbuch« zu konsultieren: Schumanns Verzeichnis sämtlicher von ihm abgesandter Briefe, mit sehr wertvollen kurzen Notizen über den Inhalt der Schreiben (von denen nur wenige sich erhalten haben oder durch die beiden grundlegenden Briefeditionen H. Eilers und F. G. Jansens im Neudruck vorliegen). Das »Briefbuch« ist ein kostbares Authograph des Schumannhauses in Zwickau und noch unveröffentlicht. Die Kombination beider Quellen, verbunden mit Eintragungen in die »Tagebücher« (von denen der erste Teil in einer dankenswerten Edition durch G. Eismann seit 1971 vorliegt), ermöglichte die Aufklärung vielfältig verflochtener geistiger Beziehungen, die in mancher Hinsicht ein neues Schumannbild erkennen lassen.

Ein kursorischer Überblick sei geboten: Der Dichter H. Chr. Andersen schreibt 1844 erfreut, daß seine »Glücksblume« Schumann »angesprochen« habe, in einem Postskript bemerkt er: »Meyerbeer war heute bei mir, viel-

leicht schreibe ich für ihn eine Oper nach meinem Märchen: Das kleine Meerweib«. Bettina von Arnim bekundet ihre »warme Teilnahme« und bezieht sich auf eine Vermittlung von Schumanns »bestem Freund«, den jungen Geiger J. Joachim. Ergiebig ist ein längeres Schreiben der mit Mozarts Sohn befreundeten Komponistin Julie Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò 1838. In schwerer Prüfungszeit empfing Schumann ermutigende Worte seines Freiburger Freundes Ernst Adolph Becker (1837). W. Sterndale Bennett schreibt 1837 begeistert über die »Symphonischen Etüden« op. 13. Neben Ludwig Berger ist H. Berlioz mit einem noch unbekanntem Schreiben vom 28. 12. 1836 von Interesse, in dem er sich für die Fürsprache in Schumanns Zeitschrift bedankt und von seinem kompositorischen Plänen einiges andeutet. Louis Böhner, ein skurriler Virtuose, der das Urbild des »Kapellmeisters Kreisler« E. T. A. Hoffmanns und Schumanns gewesen sein soll, fehlt mit einem langen Schreiben nicht (1834). Chelard, in seiner Zeit als Opernkapellmeister hochangesehen, ist auch mit Briefen an Clara vertreten. Lehrreich auch die Schreiben von dem großen Leipziger Geiger F. David und seiner Gattin, mit denen Schumanns sich herzlich begegneten. H. Dorn, Schumanns Lehrer, schreibt 1836: »Gestern erhielt ich Ihre neuesten Paganinis. Sie werden, lieber Schumann, eine gute Weile auf Verständnis und Anerkennung warten müssen. Wenn schon Chopin sich so langsam Bahn bricht, wie erst sein potenziertes Mitstreber! Per aspera ad astra. Aber wozu Ihnen noch Mut einsprechen wollen? Wer Mut hat, so etwas zu schreiben, der besitzt ihn auch, um in gleicher Weise fortzufahren. Mit herzlicher Teilnahme, der Ihrige«. Sehr eingehend hat sich dann Dorn erneut 1839 über den »Carnaval« op. 9 geäußert. F. J. Féty, der belgische Musikforscher, erkundigt sich 1842 nach den Beständen der Leipziger Thomaskirchen-Bibliothek und erbittet Daten für einen Schumann-Artikel seiner *Biographie universelle*. Ernestine von Fricken, die Jugendfreundin, schreibt einen erschütternden Brief Ende Dezember 1837 als Antwort auf Schumanns Verlangen, alle seine Schreiben zurückzugeben; in einem kleinen Postskript lesen wir: »denkst du noch an die Etüden über das Thema meines Pflegevaters?« (dies betrifft opus 13). Franz Glöggl erzählt aus Linz am 19. Juli 1838 von seinen Begegnungen mit Beethoven.⁶ Otilie und Walther von Goethe (der letztere erhielt die »Davisbündertänze« dediziert) berichten aus dem Familienkreis. Der bedeutende Jenaer Philosoph F. Hand ist mit zwei Schreiben (1835, 1841) vertreten. Ein großartiger Huldigungsbrief von »3 Künstlern und einem Kunstliebhaber« ist am 26. 11. 1839 abgefaßt: Stephan Heller, Panofka, Albert Franck und Karl Halle richten eine enthusiastische Grußadresse an den Komponisten der »Kinderszenen« und des »Carnaval«, nachdem sie diese Werke gerade gehört. Aus der frühen Zeit stammt ein Antwortbrief von J. N. Hummel, in dem kritisch zu dem »zuweilen schnell aufeinander folgenden Harmoniewechsel« und eine »bizarre Originalität« Be-

⁶ Hierzu vgl. bereits Verfasser, *Neue Materialien zu R. Schumanns Wiener Bekanntenkreis*, in: Stud. z. Mwiss. XXV, Wien 1962, S. 46 ff.

zug genommen wird, die der »Schönheit, Klarheit« abträglich seien. Resigniert bemerkt der große österreichische Musikforscher v. Kiesewetter an Schumann als Redakteur seiner Zeitschrift: »Gewiß, meine Herren, haben Sie nichts verloren, wenn Sie mich aufgeben«. Der Maler J. J. Bonaventure Laurens aus Montpellier (er zeichnete den Meister kurz vor dem geistigen Zusammenbruch) äußert sich zur »Sehnsucht« der romantischen Musik (April 1848). Zwei lange Briefe F. Liszts (1838, 1839) tragen zum »Carnaval« und den »Fantasiestücken« bei. Ein Schreiben des Jugendfreundes Willibald von der Lüche vom 27. 7. 1828 enthält den Urtext jener »ästhetischen Aphorismen«, »Die Tonwelt« genannt, die wir als Autograph Schumanns kennen und die bereits eingehend für die Musikanschauung des jungen Romantikers gewürdigt worden sind:⁷ tatsächlich ist nun die Authentizität eingeschränkt und die literarische Provenienz geklärt. Von musiktheoretischem Interesse sind die Ausführungen von A. B. Marx über seine im Entstehen begriffene »Kompositionslehre« (1840). Ein Mendelssohn-Brief vom 12. 9. 1839 tritt hinzu, verbunden mit einem Schreiben der Mutter Lea Mendelssohn Bartholdy: »Mein Sohn schreibt mir so viel zu Ihrem Lobe, daß ich doppelt bedaure, Sie gestern verfehlt zu haben. Bitte, lassen Sie mich wissen, welchen Abend es Ihnen convenient...« Über die fis-moll-Sonate opus 11 schreibt Ignaz Moscheles nach eingehendem Studium ausführlich mit zahlreichen Notenbeispielen, auch zur Spieltechnik; angeheftet ist jene, in der Schumannschen Zeitschrift veröffentlichte Besprechung des Werks, die zugleich eines der wichtigsten Dokumente der romanischen Beethovenästhetik darstellt.⁸ Wilhelmine Schroeder-Devrient bekundet 1844: »Auch ist es mein großer Wunsch, die Lieder, die sich vorzugsweise für mich eignen, bevor ich sie öffentlich vortrage, Sie Ihnen vorgesungen zu haben, damit ich es Ihnen auch gewiß zu Danke mache«. I. X. v. Seyfried, einer der ersten, die sich für Schumann einsetzten, schließt ein längeres Schreiben 1840: »Gott sei gelobt! Beethoven ist für uns nicht gestorben! Der Himmel verleihe dem Schöpfer des Paulus unvergängliche Kraft im Vollbringen«. F. Silcher berichtet, es habe ihn »schon lange die Idee beschäftigt, Vergleichen zwischen Beethovenscher Musik und Ossian'scher Poesie anzustellen.« L. Spohr beglückwünscht den Komponisten der Frühlingssinfonie, stößt sich aber an den »krassen Begleitungsfiguren im Adagio«, die »den Gesang zu sehr einwickeln«. S. Sulzer schreibt sehr schöne Worte der Anerkennung zu »Widmung«, »Lotosblume«, »ich fühle mich gedrängt, meine Ideen über diese herrlichen Schöpfungen in den hiesigen Blättern öffentlich auszusprechen«. Die Freundin Henriette Voigt, Schumanns »As-Dur-Seele«, kündigt den Tod des genialen Pianisten Ludwig Schunke (der Schumanns Tokkata empfing) 1834 an; ihr letzter Brief 1839 schwärmt »mit zitternder Hand« von der »wunderschönen Sonate« Schumanns. Zwei Tagebücher dieser wundersamen Frau

⁷ A. Schmitz, *Anfänge der Ästhetik R. Schumanns*, in: Zeitschr. f. Musikwiss. II, Leipzig 1919/1920, S. 535 ff. und III, 1920/1921, S. 111 ff.

⁸ A. Schering, *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936, S. 57 ff.

hat der Verfasser jüngst aus dem Besitz der Nachkommen ans Licht ziehen können: es sind »Schreib-Kalender« für 1835 und 1836, in denen Mendelssohn sehr oft erwähnt ist, eine Publikation dieser Textorte hat der Verfasser in Vorbereitung. Dort findet sich auch: »Abends Schumann uns besucht, der auf dem Flügel fantasierte«, »Schumann spielte noch im Dunkeln«, »Abends kam Schumann und spielte herrlich, war höchst poetisch und liebenswürdig. Viel gesprochen über Musik«, »Schumann lange da. Schön gespielt« (1836).⁹

Neben diesem neuen Briefbestand von ca. 150 Einsendern sind zahlreiche musikalische Albumblätter, Zeichnungen (auch von der Hand Mendelssohns), Haarbüschel (u.a. von C. M. v. Weber, vom jungen Brahms), Blumensträuße in einem Herbarium überliefert. Als Kuriosum erscheint ein Albumblatt Paganinis für das Wunderkind Clara Wieck 1829 mit einem 5 stimmigen »Preludio« für Violino solo. Nur andeutend liefert der Verfasser hier einen Vorbericht einer Publikation—die zunächst nur die an Schumann gerichteten Briefe, also nur etwa die Hälfte aller Objekte betrifft.

Ein weiterer gewichtiger Fund ist ein kammermusikalisches Werk der Frühzeit. Schumann schreibt in seinem späten Tagebuch VIII (1846—1850): »Sehr gut erinnere ich mich einer Stelle in einer meiner Kompositionen, von der ich mir sagte, sie sei romantisch, wo ein von der alten Musik abweichender Geist sich mir eröffnete, ein neues poetisches Leben sich mir zu erschließen schien (es war das Trio eines Scherzo eines Klavierquartetts)«. Hierbei hat Schumann das Wort »romantisch« unterstrichen. Den fraglichen Alternativsatz hat der Verfasser mit seiner schwebenden Harmonik als Notenbeispiel bekannt gemacht.¹⁰ Das ganze Werk aber, vier Sätze umfassend und im Frühjahr 1829 in Heidelberg entstanden, blieb bis heute unveröffentlicht. Das Autograph befindet sich seit mehreren Jahrzehnten in Privatbesitz (Sammlung Wiede in Zwickau-Weißenborn bis 1947, sodann an verschiedenen Orten in Niederbayern), war praktisch unzugänglich und ist 1974 von der Universitätsbibliothek Bonn erworben worden. Der Verfasser übernahm im Auftrag der Erben die Expertise und hatte seit 1937, seiner ersten Identifikation des Werkes, die Möglichkeit, den Notentext zu prüfen und mit anderen Fragmentquellen zu ergänzen. Mit einem detaillierten Kritischen Bericht und einer biographischen Dokumentation erscheint es 1978 im Verlag Heinrichshofen (Wilhelmshaven) als Beiheft der »Quellenkataloge zur Musikgeschichte«. Nur schemenhaft, mit

⁹ Weitere Hinweise jüngst in Verfasser, *R. Schumanns Klavierwerke, Neue biographische und textkritische Untersuchungen, Band I, Opus 1—6*, Wilhelmshaven 1976, S. 163. Ferner vgl. den Überblick des Verfassers in: D. Shitomirski, R. A. Schumann, Briefe, S. 663—669, *Quellen zur Briefedition* (russisch), Moskau 1970 (Muzika).

¹⁰ Verfasser, *Einführung . . .*, 1939 (1941), S. 354. Neuerdings hat K. H. Wörner (*R. Schumann*, Zürich 1949, S. 39 f.) dieses Notenbeispiel wiederabgedruckt und in verdienstlicher Weise auf dieses »romantische« Zitat verwiesen.

abweichender Tonartangabe ist bisher im Schrifttum vom Werk die Rede.¹¹ In dem frühen Tagebuch erscheint bereits am 1. Dezember 1828 die Eintragung: »*Mein Quartett — Schubert ist tot — Bestürzung*«. Tatsächlich ist das Quartett unter starkem Einfluß Schuberts entstanden. »*Mein Quartett*« heißt es mehrmals am 1., 2., 3., 5. Februar 1829, am 4. Februar: »*glückliche Fantasie*«, am 6. Februar bereits: »*Ausschreibung der Stimmen für mein Quartett*«. Am Folgetage nennt er das Werk »*Opus V*«, »*Lobeserbunden*« habe ihm das Werk im Freundeskreis eingebracht. In einer häuslichen »*Quartettvereinigung*« (der 11. der Reihe) wurde es neben Kammermusik von C. M. v. Weber und Onslow gegeben. Das »*Trio*« vergleicht er mit einem »*Sonnenaufgang*«. Die befreundete Gattin des berühmten romantischen Arztes E. A. Carus nahm herzlich am Entstehen des Klavierquartetts teil. Unmittelbar vor Beginn der Entwürfe zu opus 1, den »*Abegg-Variationen*«, war das Werk abgeschlossen; die über den Namen der Freundin Meta Abegg komponierten virtuoson Variationen wurden den »*Alexandermarschvariationen*« des I. Moscheles nachgebildet, die er ab 17. März 1829 studierte. Die Komposition Moscheles', ein Konzertstück für Klavier und Orchester, weist eine lange Orchesterintroduktion auf, die Modell für Schumanns Abegg-Variationen gestanden hat: diese waren ursprünglich auch als Konzertstück disponiert und die getilgte *Introduktion* mit verminderten Septakkorden und schwellenden Vorhaltklängen hat der Verfasser aus den Skizzenbüchern jüngst in Erfahrung gebracht.¹² Über den Finalsatz schreibt Schumann im Tagebuch: »*Fröhliche Wildheit darinnen, die in einer ganz anderen Welt noch einmal freundlich an die Vergangenheit denkt . . . , lobendes ästhetisches Urteil über das Ganze — das ganze Quartett hintereinander*«. Dieses Frühwerk, dessen Uraufführung im Frühjahr 1828 im Schumann-Gedenkzimmer in Bonn-Endenich erfolgte, ist der wichtigste Anreger zum genialen Klavierschaffen des jungen Schumann überhaupt. Zahlreich sind die Anklänge, namentlich in den »*Papillons*« (Finale mit dem punktierten Rhythmus), den »*Intermezzis*« (Sechzehntelgruppen in tiefer Lage). Eine Kette von unaufgelösten Septakkorden bei Überleitungsstellen im Finale und Sekundreibungen nehmen die berühmte »*Mondnacht*« vorweg. Einiges hat bereits Hans F. Redlich, dem der Verfasser Teile des unbekanntes Werkes zum Studium überließ, in verdienstvoller Weise als Parallelfall nachgewiesen.¹³

¹¹ In der verdienstlichen Teiledition der Tagebücher durch G. Eismann, Band I, Leipzig 1971, ist im Register das Werk nur mit Fragezeichen geführt, Eismann zitiert nach dem »*Projektbuch*« falsch »*e-moll*« (*R. Schumann . . .*, Leipzig 1956, S. 81, analog im älteren und jüngeren Schrifttum, vgl. W. v. Wasielewski, *E. Schumann*, 4. Aufl., Leipzig 1904, S. 45, P. und W. Rehberg, *R. Schumann*, Zürich-Stuttgart 1954, S. 727 etc.).

¹² Vollständig wiedergegeben nach dem autographen Klavierauszug in Verfasser, *R. Schumanns Klavierwerke . . .*, S. 37—39.

¹³ Hans F. Redlich, *Schumann discoveries*, in: *Monthly Musical Record* LXXX/LXXXI, London 1950/1951, S. 143 ff., 182 ff., 261 ff., ferner *A Postscript*, *ibid.*, LXXXI, S. 14 ff.

Natürlich steht mit dem c-moll-Thema des ersten Satzes Beethovens letzte Klaviersonate opus 111 Pate, der Satz ist aber auch von op. 81a (*»Les Adieux«*) angeregt, ferner von der zuckenden Motivsprache der IX. Sinfonie und deren Monumentalthematik. Neben den *»Sechs frühen Liedern«* (Wien 1935) und den *»Acht Polonaisen für Pianoforte zu 4 Händen«* (Wien 1933), deren Edition wir Karl Geiringer verdanken, ferner den nur fragmentarisch überlieferten *»Variationen über das Allegretto-Thema aus Beethovens VII. Sinfonie«* (Duisburg—München 1977, ed. Karl Müntzer) ist das neue Quartett, was Umfang und Wert betrifft, wohl der bedeutendste Fund, der uns die stilistische Eingangsphase des großen Klavierwerks des Jünglings näher bestimmen läßt. Merkwürdig ist die Konzeption eines *ensemble*-Klangs, aus dem sich die spezifische Klavierproduktion dann entfalten sollte; nicht unerheblich wirkten auch frühe Lieder mit, wie der Einzelfall einer *»Aria«* (langsamer Satz der fis-moll-Sonate opus 11) deutlich macht. Die pianistische Evolution zehrte bis 1836 von dem nun ermittelten Quartettsatz, was ergänzend die zahlreichen Skizzenfragmente in den Entwurfsheften (ehemals Sammlung Wieder, jetzt ebenfalls Universitätsbibliothek Bonn) erkennen lassen, deren systematische Auswertung der Verfasser in Kürze vorlegen wird.¹⁴ Nicht zuletzt ist damit eine weitere Kontrollinstanz für den Aufbau eines *»Urtextes«* der Klavierwerke des Meisters geboten. Denn die alte *»Gesamt-Ausgabe«* unter der Edition Clara Schumanns, vor ca. 100 Jahren vorgelegt, orientierte sich nicht am Skizzenapparat, ja zog nicht einmal in jedem Fall den Erstdruck zu Rate, sondern folgte apokryphen Quellen, was eine Nachprüfung zeigt. Der Verfasser ist gegenwärtig damit beschäftigt, aufgrund der Handexemplare Schumanns, die z. T. autographe Korrekturen enthalten (Erstdrucke), in Verbindung mit dem verstreuten handschriftlichen Apparat (z. T. auch Kopistenfassungen) einen Urtext zu restituieren, wobei in mehreren Fällen auch die Früh- und Spätfassung getrennt vorzulegen ist. Damit wird das Resultat einer wissenschaftlichen Quellenkritik auch dem praktischen Spieler erschlossen.¹⁵

POVZETEK

V prispevku je prvič opisan literarni in muzikalni vir za poznavanje ustvarjanja Roberta Schumanna. Gre za »Družinski album«, ki poleg risb — nekatere so Mendelssohnove — spominskih predmetov (tudi lasje C. M. Webra, mladega Brahmsa), spominskih listov, glasbenih rokopisov, vsebuje okoli 150 na Schumann naslovljenih pisem, ki so do leta 1945 bila v Berlinu, a so poslej izginila. To literarno gradivo nudi marsikateri nov vpogled v življenje in delo skladatelja, prav tako pa osvetljuje prijateljske glasbenike, pesnike in slikarje, zlasti tiste, s katerimi je bila 1840 povezana skladateljeva žena Clara. — Najpomembnejša

¹⁴ *Band II* des Anm. 9 und 12 genannten Werkes, betreffend *Opus 7—17*, Wilhelmshaven 1979.

¹⁵ *R. Schumann, Klavierwerke, Urtextausgabe, Neue Revision*, ed. vom Verfasser, Duisburg—München (Henle-Verlag). Erschienen sind seit 1975: op. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 26, 28, 68, 99, 111, 124. In Vorbereitung op. 22, 82.

najdba na glasbenem področju je klavirski kvartet v c-molu, v štirih stavkih, ki je nastal spomladi 1829 in ki ga je Schumann sistematično izkoristil v svojih genialnih klavirskih delih prvega obdobja, namreč v op. 1, 2, 4, 9, 11 (zavoljo česar je opustil misel na objavo). To komorno delo označuje Schumanna v svojem poznem dnevniku 1846-50 kot prvo »romantično« predslutnjo »nove« glasbe, tako da imamo tukaj ne glede na povečan glasbeni repertoar opraviti s posebnim dokumentom v zvezi z nastankom romantičnega stila. Končno osvetljuje tudi probleme v zvezi z izdajo klavirskih del na podlagi prvotnih rokopisov nasproti »celotni izdaji«, ki jo je pred kakimi 100 leti brez komentarja opravila Clara Schumann. Osnovo tvori sedaj zbirka prvotiskov, ki so se ohranili kot skladateljevi avtorski izvodi, in ogromen fond rokopisov, med katerimi izstopa 5 skicirnih zvezkov, ki so pred kratkim iz privatnih rok prišli v univerzitetno knjižnico v Bonnu. Te raziskave, o katerih izide poročilo, so v teku.

UDK 785.74:787.1/4 Slavenski

TEMATSKA STRUKTURA U PRVOM GUDAČKOM KVARTETU
JOSIPA SLAVENSKOG

Bojan Bujčić (Oxford)

»On (Adrian Leverkühn) se držao po strani dijeleći samo u trenucima opuštanja sa mnom svoja razmišljanja, govoreći osobito o problemima jedinstva, mogućnosti izmjenjivanja, podudarnosti horizontalnog i vertikalnog pisanja. Ubrzo je imao, kako se meni činilo, nadnaravnu moć pronalaženja melodijskih linija koje su se mogle simultano postaviti jedna protiv druge, čiji bi se tonovi uklopili u kompleksne harmonije — a s druge strane, pronalazio je akorde što su sadržavali skupine tonova koji su mogli biti projicirani u melodijsku horizontalu.«

(Thomas Mann: *Doktor Faust*, gl. IX)

Odnos jugoslavenske muzikologije, ili bolje rečeno muzičke publicistike, prema opusu Josipa Slavenskog je već dobro poznat fenomen u našoj novijoj kulturnoj historiji: kompozitor je za života jedno vrijeme bio ignorisan a potom je, nakon njegove smrti, nastupio period kada je nekritički prihvatano sve što je napisao. Niko, pa niti najodaniji poštovaoci Slavenskog ne mogu, međutim, poreći činjenicu da je njegov opus nejednake vrijednosti. Jugoslavenska muzikologija se može odužiti Slavenskom ako mu umjesto emocionalnih fraza pokloni dužno poštovanje da se pozabavi njegovim djelima. Oni kojima je na srcu muzika Slavenskog i ono što je u njoj najbolje, mogu samo biti ohrabreni saznanjem da se počeo stvarati fond analitičke literature o toj muzici, te da se u radovima o Slavenskom umjesto dosadašnjeg memoarskog i esejističkog stila sve češće opaža pristup kritičkog vrednovanja.¹ Cilj ovog rada je da dá prilog

¹ Usp.: Seadeta Midžić, *Klavirska djela Josipa Slavenskog*, Zvuk, br. 81, 1968, str. 12. Eva Sedak, *Zvučno okružje glazbe Josipa Slavenskog*, Radio-Sarajevo: Treći program, V/15, oktobar-decembar 1976, str. 352. Gorana Dolinar, *Djelo Josipa Slavenskog u poređenju sa karakteristikama ekspresionističkog stila u muzici*, *ibid.*, str. 365. Mirjana Živković, *Neke osobine harmonskog jezika Josipa Slavenskog*, *ibid.*, str. 377.

toj vrsti pristupa iako je autor svjestan ograničenja koje je teško premostiti u ovom času: za iscrpnu analizu jedne nedovoljno poznate kompozicije potrebno je da čitalac ima pri ruci njenu partituru, no nju, razumljivo, nije moguće reproducirati u okvirima jednog članka u časopisu. Čak i izabrani notni primjeri mogu biti tek nepotpuna ilustracija svog onog mnoštva detalja na koje je potrebno ukazati da bi se u analitičkom smislu prikazao unutrašnji život jedne kompozicije. Razmatranje koje slijedi treba zato uzeti ne kao definitivni sud o djelu nego kao ilustraciju jednog od mogućih pristupa shvatanju kompozicije koja ima naročito mjesto u jugoslavenskoj muzici dvadesetog stoljeća.

Prvi gudački kvartet Josipa Slavenskog je prije više od pola stoljeća donio svome autoru međunarodno priznanje a za jugoslavensku muziku je značio obogaćenje jednim značajnim djelom koje je uspjelo da ujedini prizvuk južnoslavenskog folklornog idioma sa kompozicionim procesom jednog dijela tadašnje evropske avangarde. Nemoguće je sada tačno utvrditi kada je ovaj kvartet nastao. Već 1920. godine Janko Barlè spominje u jednom popisu radova mladog Slavenskog da su mu opusi 3. i 4. gudački kvarteti.² Kasnije je kao op. 4, naravno, obilježena Sonata za klavir, dok je Prvi gudački kvartet zaista ostao op. 3. Možda su to u vrijeme Barlèovog pisanja bile samo skice, koje su kasnije, u vrijeme studija u Pragu, u klasi V. Nováka, dotjerane i dovršene. Kvartet je bio izveden prvi put u Pragu na diplomskom koncertu studenata Majstorske škole Konzervatorija, 26. juna 1923. godine. Kasnije te iste godine, 26. oktobra, Kvartet su u Zagrebu izveli članovi Zagrebačkog kvarteta u okviru Četvrte intimne večeri Hrvatskog glazbenog zavoda. Nakon ovoga slijedi u augustu 1924. godine dobro poznata izvedba na festivalu savremene muzike u Donaueschingenu. Kvartet Slavenskog našao se tada na programu uz djela Maxa Buttinga (*Kleine Stücke* op. 26) i Antona Weberna (*Sechs Bagatellen* op. 9 za gudački kvartet i *Sechs Lieder* op. 14 na tekstove G. Trakla). Kao što je poznato, uspjeh Kvarteta na tom koncertu zainteresirao je za Slavenskog izdavačku kuću Schott koja je 1925. godine sklopila s njim ugovor o izdavanju Kvarteta, kao i ranijih i budućih djela.³ Džepna partitura Kvarteta izdana je 1926. godine pod kataloškim brojem 3461.⁴

² Janko Barlè, *Josip Štolcer*, Sveta Cecilija, XIV/4, 1920, str. 86.

³ Podrobnije o ovome vidi u: Milana Slavenski, *Veze Josipa Slavenskog s muzičkom izdavačkom kućom B. Schott's Söhne, Mainz*, Zvuk, br. 109—110, 1970 str. 437.

⁴ Prije nekoliko godina vođena je sasvim nepotrebna polemika između Milana Slavenski (vidi fusnotu 3) i Milana Grafa (*Objašnjenje »neobjašnjivih lapsusa«*, Zvuk, br. 119—120, 1971, str. 459) oko toga da li je Zagrebački kvartet izvodio Slavenskog iz štampanih ili rukopisnih dionica. Milana Slavenski nema pravo kada tvrdi da Prvi i Drugi kvartet nisu mogli biti drugačije izvođeni nego iz izdanja Schott iz jednostavnog razloga što su izvedbe oba Kvarteta prethodile izdavanju partitura. Milan Graf, pozivajući se na očigledno pogrešnu informaciju iz kuće Schott, čak izražava sumnju da je Drugi («Lirski») kvartet ikada i izdan (v. Graf, *ibid.*, str. 464.). Da bi se otklonila eventualna ponovna slična nagađanja, treba istaknuti da je partitura Drugog kvarteta izdana od Schotta 1930. godine pod kataloškim brojem 3490.


Ako ikada dođe do pripremanja kritičkog izdanja kompletnog opusa Slavenskog, za što se s pravom zalaže Gorana Dolinar,⁵ tekst Kvarteta će, kao uostalom i mnoga druga djela, predstavljati izvjestan problem. Na programu praškog diplomskog koncerta dva stavka Kvarteta nose oznake: *Fuga. Largo* i *Jugoslávský tanec. Allegro molto (v sonatové formě)*. Na zagrebačkom programu stoji *Largo molto intensivo* i *Jugoslavenski ples. Allegro molto vivace*. Štampana partitura ima oznake *Pevanje. Largo molto intensivo (con dinamica spontana)* i *Igranje (Südslawischer Tanz). Andante deciso — Allegro balcanico*. Bez uvida u autograf nemoguće je sada reći da li nisu u periodu 1923.-25. osim oznaka tempa unesene i neke druge važnije tekstovne promjene. Štampana partitura nosi napomenu *Revu et édité par J. Kilp*. Kakva je bila uloga ovog urednika i da li se ograničila na oznake poteza gudala? Ovi su zaista naznačeni skrupulozno i znalački, a uz to je u oba stavka precizno označena dinamika. Bilo bi zanimljivo znati kolika je u ovome uloga članova Zagrebačkog kvarteta koji su, prema Milanu Grafu, imali priličnog udjela u dotjerivanju detalja partiture.⁶ Detaljne i obilne dinamičke oznake stoje, tako, u prvom stavku u kontradikciji sa oznakom *con dinamica spontana*, i možda ih je moguće objasniti kao intervenciju urednika. Odgovore na ova pitanja možda bi mogle pružiti rukopisne dionice iz kojih je svirao Zagrebački kvartet i iz kojih je ponešto mogao preuzeti i Schottov urednik Kilp.

Iako je pred nama jedan studentski diplomski rad, ostaje i danas neosporna činjenica, na koju su ukazali i prvi kritičari Kvarteta, da je to djelo puno koncentrirane energije i da pokazuje solidno vladanje kompozicionom tehnikom. Kvartet nesumnjivo spada u onaj tip diplomskih radova koji su to samo po imenu, poput djela Glazunova ili Sostakovića nastalih za slične prilike. Neizbježno se nameće pitanje o mogućim uzorima ili djelima uz koje bi se ovaj kvartet dao svrstati kao jedan od predstavnika novog nacionalnog stila koji je uz različite regionalne modifikacije nastajao na teritoriji Austro-Ugarske monarhije u vrijeme ili neposredno nakon njenog raspada. Nekritičko ponavljanje tvrdnji o izvornosti i potpunoj neovisnosti Slavenskog od bilo kakvih vanjskih uzora izgleda da je onemogućilo neke od ranijih kompozitorovih apologeta da opaze očigledni afinitet koji postoji između njegovih ranih klavirskih kompozicija i Bartókovih djela nastalih neposredno pred Prvi svjetski rat.⁷ Priznavanje ove činjenice ne umanjuje originalnost Slavenskog, nego bolje određuje njegovu pripadnost, barem u to vrijeme, jednom kulturnom krugu u kojem su Bartók i Kodály, čiji je učenik Slavenski bio između 1913. i 1916., bile značajne ličnosti. Uostalom, Kvartet Slavenskog pokazuje površnu, iako ne beznačajnu, sličnost sa Drugim gudačkim kvartetom op. 10, Zoltána Kodályja, koji je napisan 1918. a objavljen 1921. godine

⁵ Gorana Dolinar, *ibid.*, str. 375.

⁶ Usp. M. Graf, *ibid.*, str. 461.

⁷ Upadljiva sličnost postoji, na primjer, između pojedinih kompozicija iz zbirki *Iz Jugoslavije* i *Jugoslavenske svite*, op. 2 s jedne strane, i Bartókovih *Četrnaest bagatela* op. 6 iz 1908. godine, s druge.

i sasvim je moguće da ga je Slavenski ili čuo ili vidio u partituri u vrijeme studija u Pragu. Sada bi se moglo samo nagađati nije li ga upravo Kodályjev kvartet ponukao da do kraja izradi ili preinači skice za kvartet koje je imao od ranije i koje spominje Janko Barlè kao »kvartet op. 3«. Nije isključeno da je Slavenski preuzeo od Kodályja neke vanjske okvire kvarteta: oba kvarteta imaju po dva stavka, iako su Kodályjevi nešto razvijeniji. Tonalni centar Kodályjevog Kvarteta je *D* sa pojačanom važnošću *A* na početku drugog stavka, centar prvog stavka Slavenskog je *D*, drugog *A*. Drugi stavci obiju kvarteta su pretežno plesnog karaktera s akcentom na ritmičkoj figuri $\frac{2}{4}$ . Za prvi stavak Kodályjevog Kvarteta karakterističan je improvizatorski elemenat, naglašen uputom: *Der erste Satz ist sehr fließend, ohne besondere Betonung der Takt-schwerpunkte vorzutragen,*⁸ dok Slavenski prepušta dinamiku izvođačima kao spontan element. Još neke sličnosti koje se mogu opaziti svode se uglavnom na karakteristike melodijskog idioma i daju se objasniti kompozitorovom sviješću o pripadnosti određenom stilu. U svakom drugom pogledu Kvartet Slavenskog ima svoju specifičnu logiku.

Poteškoće s kojima se sreće analitičar jednog djela čija je glavna karakteristika stil na graničnom području između tonalnosti, modalnosti i slobodne atonalnosti, nastaju već kod izbora adekvatne terminologije i nastavljaju se kod pokušaja određenja analitičkog procesa. Utvrđivanje sličnosti formi koje stavci kvarteta pokazuju u odnosu na standardne klasifikacije zasnovane na principima klasične muzike otkriva samo jedan površinski detalj, a ostavlja neotkriveno bogastvo konstruktivnih principa koji formu stvaraju iznutra. Istina je da prvi stav Kvarteta pokazuje obrise fuge, kao što drugi stav pokazuje obrise sonatne forme, no insistirati na ovakvom opisu znači prići Kvartetu sa unaprijed fiksiranim formalnim shemama, pa u njemu onda tražiti eventualne devijacije. Poći ćemo zato od nekih karakteristika prednjeg sloja i nastojati zaključiti do koje mjere one prodiru u dubinu muzičke strukture.

Prvi stavak (I)

Raniji komentatori ovog kvarteta su se, kako se može i očekivati, zaustavljali na vanjskim odlikama teme kojom počinje fugirana ekspozicija prvog stavka. Tako je bila istaknuta njena ekspresivnost, široki opseg, dugački razvojni luk.⁹ Ove opservacije, koliko god bile tačne, nemaju značaja u razmatranju strukturne važnosti teme u sklopu čitavog djela. Treba zato poći od njene motivičke i tonalne strukture.

Početni tonovi teme tvore jedan melodijski obrazac (označen kao *x*, Pr. 1a) koji će u čitavom djelu odigrati izuzetno značajnu ulogu. Ostatak teme je u kasnijem razvoju melodijski od nešto manjeg značaja u usporedbi sa *x*, ali zato doprinosi izgradnji jednog drugog obrasca, od vitalnog značaja za strukturu Kvarteta. Pridavajući posebnu važnost tonovima koji

⁸ Zoltán Kodály: *Streichquartett II*, Philharmonia Partituren, No. 602.

⁹ Usp. Josip Andreis, *Music in Croatia*, Zagreb 1974, str. 305.

Pr. 1 a, b, c

The image shows a musical score with three staves labeled 1a, 1b, and 1c. Above the staves, there are labels 'Pr. 1 a, b, c' and 'I, c, 1-5'. Staff 1a contains a melodic line with various notes and rests, including a section marked with 'x'. Staff 1b contains a supporting line with chords and single notes. Staff 1c contains a bass line with notes and rests, including a section marked with 'y'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for 1a and 1b, and a bass clef for 1c.

po svojoj registraciji, položaju unutar motiva i duljini trajanja izbivaju kao važniji u jednom hijerarhijskom redu, može se uočiti da je tema razvijena iz nekoliko trozvuka čija je tendencija visinske registracije uzlazna, kao uostalom i tendencija čitave teme. Početni trozvuk *D-F-A* je osim toga tonalni centar kompozicije. Zanimljiva je situacija u I, c, 4 gdje tonovi *H* i *G* u jednom času uspostavljaju kauzalnu vezu sa *C* i *E*, no ulaskom najvišeg tona fraze *A* u I, c, 5 stvara se ambivalentnost između trozvuka *A-C-E* i *C-G-E* (Pr. 1b). Ovaj momenat, nagoviješten na samom početku kompozicije dobiva tek u njenom toku svoju logičku dopunu. Smatrajući za sada trozvuk *G-H-D* samo prolaznim događajem sekundarne vrijednosti u sklopu teme, vidimo da tonovi preostalih trozvuka tvore jedan melodijski niz (model *y*) koji u sebi sadrži četiri potpuna trozvuka i nagoviještenu ali neispunjenu mogućnost petog (pr. 1c). Potrebno je insistirati na ovakvoj linearnoj karakterizaciji teme jer je ona bez sudjelovanja drugih glasova prvi karakteristični slušni elemenat kompozicije. Drugi karakteristični elemenat nastupa u momentu prve vertikalne kombinacije u I, c-d, 5 (pr. 2a). Nakon što je na čas zazvučala terca *E-G*, kombinacija vertikalnog i horizontalnog zvučanja daje niz tonova *D-E-Fis-A* (model *z*, pr. 2b). Istina je da je *D* najdublji ton, te uz to odgovara i tonalnom centru početne teme, ali unisono viole i violoncella daje tonu *E* posebnu važnost pa se tako može izvesti i derivat modela *z*: *z'* (pr. 2c). Redukcijom početnog motiva (*x*) na njegov osnovni obris dobiva se figura *A-D-A-D*, koja je samo neznatno proširena figura uzlazne kvinte i kvarte (pr. 3a). Ovakve figure, ili bolje rečeno modeli, se često sreću u muzici Bartóka, Kodályja, te Slavenskog i mnogih drugih jugoslavenskih kompozitora nacionalne orijentacije u dvadesetim i tridesetim godinama ovog stoljeća. Uloga im je donekle ilustrativna jer podsjeća na »narodni« stil muziciranja, dok je njihova konstruktivna primjena vrlo ograničena zbog ograničenog broja derivacija koje se iz modela mogu postići. Slavenski upotrebljava ovakve figure i kao konstruktivne i kao ornamentalne elemente, naročito u ranijim klavirskim kompozicijama, dok se u Kvartetu pokazuje tendencija prevazilaženja njihove ograničenosti uvođenja jednog gornjeg susjednog tona koji ima ulogu prolongacije, ali ujedno otvara mogućnosti transpozicije naoko jednostavnog niza dvaju kvinti u nova tonska područja. (Pr. 3b, c.) Ovakav niz ima svoju paralelu već u modelu *y*, te je samo logička posljedica mogućnosti zacrtanih u početnoj temi. Daljnji razvoj ovog principa rezultira melodijskim

Pr. 2 a, b, c
1, 5

2a

2b z

2c z 1

Pr. 3 a, b, c

3a 1, c, 1 (x)R 1, c, 3

3b 1, c, 36

3c 1, d, 39

linijama koje su izvedene na osnovi izkomponiravanja,¹⁰ iz modela *y*, uz dopuštanje polustepenskih promjena na osnovnim tonovima modela (na primjer *Gis* umjesto *G* u pr. 5b). Dodatne varijacije i motivski rad nekad zasjenjuju konture modela *y* (pr. 4a), te tako u prvi slušni plan izbijaju motivi izvedeni iz osnovne teme fuge (pr. 4b, u »durskoj« varijanti), dok se u stvari radi o suptilnom miješanju dvaju konstruktivnih elemenata od kojih jedan (model *y*) prelazi iz zadnjeg plana postepeno u prednji

Pr. 4 a, b, c
1, b, 19–24

4a

4b x (x)R

4c

(pr. 4a, c). U I, b, 22 ukrasna figura *H-Fis-H-Fis* pokazuje ne samo koliko važnosti pripada modelu iz pr. 3a, nego demonstrira i činjenicu, od presudne važnosti za cjelokupno harmonsko tkivo kvarteta, da gotovo svaki ton može postati u datom momentu ishodištem novog trozvuka. Ovo je način na koji Slavenski prihvata i razvija princip pantonalnosti, a pridavajući jednim tonskim centrima privremenu važnost nad drugim, uspijeva da, kao u slučaju drugog stavka, izgradi kompleksnu harmonsku shemu, o čemu će biti riječi nešto kasnije. Sada treba, ne ispuštajući iz vida transformacije modela *y*, ukazati na njegovu ulogu u formiranju značajne linije violoncella u I, d, 28–32 (pr. 5a). Ovakve gradacije, izvedene pomacima terci, sreću se u Slavenskoga i drugdje, a zanimljiv primjer

Pr. 5 a, b
1, d, 28–32

5a 3

5b

¹⁰ U nedostatku priznatog termina u srpskohrvatskoj muzikološkoj terminologiji usudujem se da tako prevedem Schenkerov termin *auskomponieren/Auskomponierung*.

nalazi se u djelu koje prethodi Kvartetu, u četvrtom stavku *Jugoslavenske svite* op. 2 (pr. 6). Terasasto pomicanje terci bilo je, naravno, poznato

Pr. 6



i prije Slavenskog. Liszt je taj princip upotrebljavao i kao harmonsku shemu i kao melodijski obrazac i od njega su ga preuzeli kompozitori

Pr. 7 a, b, c, d, e
1.35 - 48

35 Tempo I.

7 a

Musical score for Pr. 7, measures 35-48. It features piano and bass staves. Measure 35 is marked 'Tempo I.'. Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, *ppp*, and *p*. There are also markings for *pp* and *p* in later measures. Some notes are circled.

40

Musical score for Pr. 7, measures 40-44. Dynamics include *ppp*, *f*, *pp*, and *p*. Some notes are circled.

45 appassionato

Musical score for Pr. 7, measures 45-48. The tempo marking is 'appassionato'. Dynamics include *f*, *sfz*, and *ff*. Some notes are circled.

iz kruga ruske Petorice.¹¹ Neosporan je u tom pogledu i Lisztov uticaj na Bartóka. Zanimljivo je da su se u traženju novih mogućnosti za obogaćenje tonskog jezika, mnogi kompozitori porijeklom iz vrlo različitih kultura, okrenuli prema nizovima terci kao postupku koji, iako potiče iz trozvučne osnove, postiže efekat privremenog suspendovanja tonaliteta.¹² Kod Slavenskog se često osjeća možda namjerno dvoumljenje između takve ne-tonalne funkcije nizova terci i primjene sklopova terci koje tvore akord sa tačno određenom tonalnom funkcijom u sklopu čitave kompozicije. Unutrašnja napetost kompozicije je tako, zapravo, i postignuta neprestanim pomicanjem fokusa sa tonalnog funkcionalnog sklopa na tonske oblasti čija su ishodišta karakteristični tonovi tog sklopa. Kompleksnost takvih struktura je uz to još naglašena i postojanjem vremenske hijerarhije, to jest situacije gdje jedan proces koji traje nekoliko taktova augmentira drugi slični proces koji se javlja samo kao kratki prolazni događaj. Kao ilustracija ovoga mogu poslužiti taktovi I, 35—48 (pr. 7a). Odlomak je značajan i po tome što se nalazi na sredini prvog stavka i priprema temu fuge u inverziji, koja dominira drugim dijelom stavka. Akordu *E-Gis-H-D* data je važnost pojavljivanjem njegovih komponenata u relativno dugačkim notnim vrijednostima (na važnost ovog sklopa podsjeća nas i njegova pojava nešto kasnije u I, 70, pr. 7e), a prelazak na sklop *G-B-D-F-A*, gdje su neke od komponenata u kraćim vrijednostima u odnosu na prethodni, pokazuje i manju strukturnu važnost ovog kasnijeg. Na tako pređenom putu se kao zvučni događaji momentalnog značaja, bilo kao savzuci ili kao savzuci uz minimalnu horizontalno razlaganje, pojavljuju slične strukture terci (pr. 7c, d) te se tako može tvrditi da je

kompletno tkivo ovih nekoliko taktova stvoreno »cvjetanjem«, otvaranjem iznutra prema vani jednog akordskog sklopa u kojem se njegovi vertikalni elementi prožimaju sa mogućnostima horizontalnog razmještanja tih istih elemenata u različite visinske registre. Sklop, kao što je bilo rečeno, najavljuje značajnu tematsku promjenu, pojavu početnog dijela teme u inverziji (pr. 8a, b). Od ovog mjesta nadalje se tema pojavljuje i u *P* i u

¹¹ Z potvrdu o svjesnom preuzimanju Lisztovih ideja usp.: N. Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, New York, 1942, str. 78.

¹² Tako naprimjer Alfredo Casella u *Devet komada za klavir* op. 24 iz 1914.

Pr. 8

I, c, 45 - 48

I formi, pa se na kombinaciji ovih dvaju njenih vidova zasniva i *stretta* (I, 73 i dalje). *Stretta* u zgusnutoj formi rezimira čitav argument stavka i u njegovim završnim taktovima (I, 76—86, pr. 9a) do kraja osmišljava neke elemente koji su ranije u toku stavka bili tek naznačeni:

1. Pristup finalisu *D* obavljen je uz pridavanje posebnog značaja tonu *C*. Ovo je potpuno razumljivo kad se ima u vidu izvor inspiracije Slaven-

Pr. 9a, b

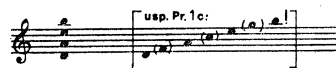
I, 76 - 86

con sord.

skog koji se nalazi u monodijskoj folklornoj muzici. Pristup finalisu u toj muzici je uvijek linearan, te je izveden preko jednog od dvaju mogućih susjednih tonova: *E* ili *C*. Važnost tona *E* već je ranije podertana u taktovima oko sredine stavka, a sada je na kraju stavka i *C* dobio svoju punu važnost. Tek sada je moguće shvatiti posebni naglasak na kadencnoj strukturi *G-C* koja implicitno pridaje važnost tonu *C* u kosturu teme (pr. 1b): ono što je na početku naznačeno tek u jednom dubljem konstruktivnom sloju, izbija u melodijski prvi plan na zaključku.

2. Završni sazvučje stavka je *D-A-E-H* (pr. 9a, b), to jest niz od tri superponirane kvinte. Prva violina se završnim retoričkim gestom postepeno

9b



uzdiže do tog vrlo istaknutog tona, te se tako tek u završnim taktovima stavka ispunjava nagoviještena mogućnost petog trozvuka, ili treće potpune kvinte, iz modela *y* konačnim dodavanjem tona *H*.

Drugi stavak (II)

Zvuči možda kao *reductio ad absurdum* ako se kaže da drugi stavak zapravo ne donosi ništa tematski novo, nego samo vješto i ubjedljivo koristi modele i konstruktivne principe koji se pojavljuju već u prvom stavku. Slavenski je i u drugim svojim djelima pokazao da vješto vlada tehnikom melodijske varijacije te da dodavanjem ukrasnih i prolaznih tonova, kao i obrnutim postupkom, reduciranjem prvobitno razvijenije linije na njen osnovni obris, uspijeva da stvori priličnu prividnu raznolikost. Taj postupak dolazi osobito do izražaja u formiranju prve od dvaju tematskih skupina koja su dale povoda da se drugi stavak okarakterizira kao sonatni. Tonalni centar te skupine je *A*, a njen melodijski sadržaj, jasno naznačen već u II, a, 1—3 zapravo potječe iz završnih taktova prvog

Pr. 10 a, b, c, d, e, f
I, a, 76-78

stavka gdje je originalno izveden iz konture početne fraze Kvarteta u nje-
noj I formi (pr. 10a, b). Drugi stavak donosi nekoliko novih varijacionih
mogućnosti (pr. 10 c-f), a primjeri ovdje navedeni nikako ne iscrpljuju
sve mogućnosti na koje se u toku stavka može naići, nego samo ukazuju
na princip kojeg se Slavenski držao.

Tonalni centar druge skupine, koja odgovora »drugoj temi« sonatnoga
stavka je *E*, što je naročito i naglašeno figuracijom (H-D-Fis-A)-(E-H-E)
u II, 72—73. Nakon jednog pripremnog dijela (II, 74—80) najizrazitiji te-
matski materijal nalazi se u II, a, 81—89 uz ponavljanje i variranje u
daljnjim taktovima (pr. 11 a, b). Lako je uočiti da tema zapravo nije nova,

Pr. 11 a, b
II, a, 81—89

nego nanovo linearno varirani model *y*. Taj model će se kasnije, u dijelu
koji donekle ima ulogu reprize, pojaviti nešto proširen i transponiran za
smanjenu kvintu naviše (pr. 12 a, b). Prava repriza druge teme, ako se o
njoj uopće može govoriti, pojavljuje se u II, 236.

Pr. 12 a, b
II, a, 221—226

Početni motiv »druge teme« (pr. 11a) zaslužuje posebnu pažnju. Nala-
zimo ga nagoviještenog već na kraju prvog stavka: najprije u I, a, 79 a za-
tim u I, c, 84—85. U prvom slučaju to je *z RI*, a u drugom *z' RI*, a sada
se *z RI* ponovo pojavljuje kao karakteristični strukturni i slušni elemenat
teme, koja zbog nedostatka polustepenog pomaka u *z* i *z'* dobiva izvjestan
pentatonički karakter. Transformacije modela *z'* mogu se slijediti kao po-
zadina u pojedinim odsječcima melodijske linije gdje je uvođenjem pro-
laznih tonova pentatonika u stvari napuštena (pr. 13 a, b). Po uzoru na

Pr. 13 a, b
II, a, 102—107

proces u prvom stavku, naslućuje se tendencija da se linearni model
iskoristi i kao vertikalna struktura, makar se radilo i o kratkotrajnom
pojavljivanju jednog zvučnog sklopa (pr. 14). U prva tri slučaja (II, 108,

110, 112) pojavljuju se u vertikalnom razmještanju tonovi iz $\sharp P$, u II, 113 se pojavljuje nepotpuni $\sharp P$, a u II, 114 $\sharp RI$. Interesantna varijanta transformacije horizontalnog elementa u vertikalni nalazi se u II, 235 (pr. 15) i ukazuje na naklonost kompozitorovu da princip kumulativne harmonije primijeni i na motivski rad. Istina u Kvartetu je ta primjena tek naslućena sa vremena na vrijeme (tako u II, 286—290 i II, 321) i tek će analize kasnijih djela Slavenskog pokazati do koje mjere je on uspio razviti ovaj princip.

Pr. 14



Pr. 15

II, a, b, 235



Povremenim pojavljivanjem transformacija modela x i uz nešto dosljednije ponavljanje materijala iz I u II, 293—305, pojačan je osjećaj cikličke kompletnosti. Kompletnost je postignuta ne samo ponavljanjem i kombiniranjem materijala iz I i II, što je prirodno i očekivati, nego i potvrđivanjem principa koji je prihvaćen već u I, da se prilaz tonici obavi ne harmonski preko dominante nega linearno, preko njenih dvaju susjednih tonova. Kako je unatoč odstupanjima tonski centar II A, prirodno je očekivati da tonovi H i G dobiju odgovarajući značaj. (U melodijskom razvoju cjelostepeni pomak od subtonike ka tonici uvijek ima prvenstvo nad polustepenim, koji ostaje vezan uz harmonski strukturni aspekt.) Slično kao i u slučaju prvog stavka, tonu H je zaista data važnost već znatno prije završetka stavka, u II, d, 264—275 jednom pažljivo konstruisanom

Pr. 16

II, d, 264



linijom (pr. 16). Kasnije, G dolazi do izražaja u II, d, 365—390 kao važna linearna prolongacija tona A (pr. 18), dok se u vertikalnoj kombinaciji miješaju trozvuk na A , četverozvuk na E i naslućuje trozvuk na H (osobito u II, 385—386), neposredno pred konačno ukidanje napetosti nastupom finalnog trozvuka na A u II, 392. (Pr. 17).

Odigravši ovu značajnu melodijsku ulogu, ton G opravdava tako važnost koja mu je data kao prolaznom događaju u strukturi početne teme Kvarteta gdje je stupio u kauzalni odnos i prema C i u manje naglašenoj mjeri prema A . Taj posebno naglašeni C , opet, vidimo i kao prilazni ton D -u u pravom stavku, i što je osobito zanimljivo, kao ishodište čitave jedne tonske oblasti u harmonskoj strukturi drugog stavka.

Iako je ranije bilo rečeno da je A tonski centar drugog stavka, ova se tvrdnja mora sada kvalificirati napomenom da je A samo jedan, doduše važniji od centara. Harmonaska shema drugog stavka posebno je zanimljiva

Pr. 17

II, 385 - 396

Pr. 18

I. d. 369 - 396

jer otkriva pokušaj Slavenskog da harmonski argument zasnuje na dva koegzistirajuća tonalna nivoa. Jedan od njih uporno potvrđuje svoju egzistenciju naglašavanjem relacija A-E-A, dok se drugi od njega udaljava.

Pr. 19

1 25 50 76 110 123 146 180 195 200 207 233 235 253 259 264 282 293-5 306-315 328 363, 372 386 392

(Pr. 19) U skiciranom dijagramu harmonskog procesa visina je relativna: gornji sistem pokazuje glavnu relaciju stavka (A-E-A) i neke od prolaznih događaja, dok donji sistem omogućuje da se demonstrira udaljevanje drugog nivoa i važnost tona C kao sekundarnog cilja. (Dijagram nema funkciju prikaza srednjeg strukturnog plana Schenkerovog tipa, nega samo naznačava tonske oblasti, bez namjere da pokaže tačno vođenje strukturnih glasova.) U toku stavka dva se nivoa prepliću i često proces u

jednom nivou biva napušten, da bi se nastavio tek pošto je napravljen *excursus* u drugi nivo. Harmonski pokret je često zasnovan na jednostavnom principu da jedan od tonova iz jednog sazvučja postaje izvorištem novog tonskog centra, te tako dva tonalna područja imaju nešto što ih veže, a da ne stupaju ni u kakav međusobni funkcionalni odnos. Zanimljiv je progres između taktova 180 i 233, te 235 i 259 koji pokazuje postojanje modela y na vrlo dubokom strukturnom planu.

Na kraju prvog stavka je tonski fokus bio proširen u sazvučje triju superponiranih kvinti (pr. 9b), a konačni cilj drugog stavka je vraćanje na njegov središnji dio (trozvuk *A-Cis-E*). Da bi osigurao harmonsku energiju i njome nadomjestio izvjesni nedostatak melodijskog razvoja, Slavenski u drugom stavku najprije proširuje prostor još i više (takt 25) a onda pred kraj stavka ponovo uvodi ovu široku tonsku lepezu, sada još dramatičnije proširenu (takt 362). Time je uspio da na čas ujedini oba tonska nivoa a uzbuđenje tog čina podcrtao je dinamičkim oznakama *Più presto (balcanico)* i *Prestissimo possibile*. Ovo ubrzanje ne predstavlja, prema tome, samo porast ritmičkog intenziteta pred završetak djela nega ima svoj smisao u širem okviru čitavog stavka.

Međusobna tijesna povezanost različitih strukturnih elemenata i logično slijeđenje i razvijanje mogućnosti nagoviještenih već na samom početku djela su sa kompozicionog stanovišta najvažnije odlike ovog Kvarteta. Utisak spontanosti je zapravo dokaz da struktura nije nametnuta izvana, nego da izvire iz prirode motivskog i harmonskog materijala. Naravno, kompozicioni proces kojeg je Slavenski ovdje razvio sadrži i izvjesne opasnosti: ukrasne figure poput one tipa (x) mogu lako ostati vanjski dekorativni elementi bez tješnje povezanosti sa tkivom muzičkog materijala, dok gomilanje akorada u pantonalni sklop može postati zvučna kulisa koja također poprima funkciju retoričarski praznog muzičkog gesta, odvojenog od logike muzičkog razvoja. I na jedno i na drugo naići ćemo u kasnijim djelima Slavenskog, no u svakom pojedinačnom slučaju treba te elemente procenjivati isključivo unutar struktura u kojima se pojavljuju i bilo bi nepravedno iskorištavati ih za donošenje suviše uopćenih zaključaka.

Svjestan sam da će ovaj moj pristup Prvom kvartetu Slavenskog izazvati kritičke primjedbe. Pretpostavljam da će jedan od prigovora biti da sam u ovoj analizi suviše »racionalizirao« muziku Slavenskog, koja je, po općem uvjerenju tekla iz njegovog pera spontano i lako. U odgovoru na takvu primjedbu može se reći da proces nastajanja jednog djela nije identičan sa završenim djelom samim. Istina je da u procesu stvaranja kompozitor ne mora biti racionalno svjestan svakog detalja niti svih implikacija djela, ali takvo stanje ni po čemu ne isključuje postojanje razvojne logike koja sprečava da se kompozicija raspadne u niz manje ili više nezavisnih muzičkih događaja. Pokušaj osvjetljavanja te logike, a ne traženje izvora individualnog nadahnuća, je bio cilj ovog priloga.

SKRAĆENICE

I — prvi stavak	<i>P</i> — primarna forma
II — drugi stavak	<i>I</i> — inverzija
<i>a</i> — 1. violina	<i>R</i> — retrogradna forma
<i>b</i> — 2. violina	<i>RI</i> — retrogradna inverzija
<i>c</i> — viola	
<i>d</i> — violoncello	

Kod muzičkih primjera prvi simbol se odnosi na stavak, drugi na dionicu a broj na takt. Napr.: I, d, 28—32 — prvi stavak, dionica violoncella, taktovi 28—32. Ako nije navedena skraćunica za instrumenat, oznaka se odnosi na sve četiri dionice.

SUMMARY

The paper deals with the First String Quartet by the Yugoslav composer Josip Slavenski (1896—1955). When the piece was performed at the Donaueschingen Festival in 1924 it was enthusiastically received by the critics and brought international recognition to its author. Contrary to a tendency, noticeable in some Yugoslav writings on Slavenski, to portray him as an entirely independent mind, the paper points out some of the obvious links that exist between the music of Slavenski and that of his one-time teacher Kodály, and Béla Bartók. The analysis which follows explains the inner unity of the two-movement Quartet by demonstrating the importance of the features of the melodic foreground and harmonic background of the opening theme for the whole subsequent argument of the work.

UDK 929 Kogoj

K VPRAŠANJU IDENTITETE IN OTROŠTVA MARIJA KOGOJA

Ivan Klemenčič (Ljubljana)

V Kogojevi biografiji je dolgo časa ostalo odprto vprašanje identitete, tj. zamenjave imena Julij za bratovo Marij in s tem rojstnih letnic,¹ vprašanje, za katero smo vedeli, da še čaka podrobne obdelave. Nedavno je to delo temeljito opravil Pavle Merkù iz Trsta, ki je na kraju samem zbral bogato dokumentacijo ter izčrpno in s pomočjo faksimilov z vso razvidnostjo osvetlil celotno vprašanje.² V svoji razpravi je sklepal, da je v resnici prišlo do zamenjave imen in tudi rojstnih letnic. Tako je bil nam znani skladatelj Marij Kogoj resda rojen 27. IV. 1895, a je dokumentirano umrl kot osemmesečni dojenček 31. I. 1896. Takrat naj bi po Merkùjevem mnenju dali njegovo ime starejšemu bratu Juliju, ki se je rodil 20. IX. 1892. Zato je pravi, nam znani skladatelj lahko le Julij Kogoj, rojen v Trstu 20. IX. 1892. Temu je Merkù ob novi rojstni letnici obdržal staro, že poznano ime: torej skladatelj je Marij Kogoj, rojen 20. IX. 1892.³

Toda kot je bilo to vprašanje samo zase smiselno rešeno, nastanejo težave in dvomi, ko skušamo to novo rojstno letnico Marija Kogoja uskladiti z njegovimi drugimi življenjskimi podatki, zlasti s tistimi o šolanju. Pri tem se namreč izkaže, da se je dosedanje rojstno leto 1895 ujemalo s časom skladateljevega šolanja, medtem ko se leto 1892, po katerem je

¹ Kogoj se je v skladbah, nastalih po začetku bolezni 1. 1932 podpisoval »(J.) [tj. Julij] Marij Kogoj«. O vprašanju zamenjave imena z bratom so pisali Leban K., v Kanal ob Soči so pripeljali tri sirote, *Tovariš* 26. IV. 1956, str. 458 in 470, Jež J., *Marij Kogoj — skladateljeva mladostna leta* (pismena naloga za strokovni izpit), Ljubljana 1957 in tudi Pilon V., *Spomin na Kogoja in na goriška leta*, *Bori* I/1955, 235—37 ter isti, Na robu, Ljubljana 1965, 61. Pilon je v svoji knjigi omenjal: »Glede njegovih staršev si nisem nikdar na jasnem, saj je sam govoril o dvomljivi letnici svojega rojstva in se ovijal v neke vrste romantične legende. Njegova nenavadna, eksotična zunanost ... je to skrivnost še stopnjevala.« Kogojeva učiteljica Karolina Leban je za zamenjavo imen dobro vedela, Jakob Jež pa je po njej domneval, da bi lahko prišlo z zamenjavo imen tudi do zamenjave rojstnih letnic; menil je, da bi bilo mogoče to vprašanje še raziskati, vendar se sam raziskave ni lotil.

² Merkù P., *Identiteta in otroštvo Marija Kogoja*, Muzikološki zbornik XII/1976.

³ Merkù P., *ib.*

Marij Kogoj nenadoma starejši za 2 leti, 4 mesece in 24 dni, ne ujema. Če pa bi šel skladatelj vendarle toliko starejši v šolo, bi bilo treba vsaj dobro poznati okoliščine in kakorkoli utemeljiti to njegovo precej nadpovprečno starost v šoli. Poleg tega sem uspel zbrati še nekatere podatke, ki bi utegnili doslej ugotovljeno skladateljstvo identiteto in z njo rojstno letnico 1892 izpodbijati.

Ko se sprašujemo o starosti Marija Kogoja v šoli, so nam dokumentirano na voljo podatki iz gimnazije in visoke šole. To so spričevala iz k. k. Staatsgymnasium v Gorici in iz študija na k. k. Akademie für Musik

Gymnasial-Zeugnis.

Marius Kogoj,

geboren am *16. Februar 1892* in *St. Veit am Großenwiesenthal*,
 Schüler der *III. Klasse der ersten Klasse am Staats-Gymnasium in Görz.*
 erhält hiermit über das *erste* Semester 1908-9 ein Zeugnis der
ersten Klasse *mit Vorzug.*

Ständes Betragen *lobenswert*
 Fleiß *ausserordentlich*

Leistungen in den einzelnen Gegenständen:

1. Lateinische Sprache	<i>ausserordentlich</i>	<i>zu loben</i>
2. Griechische Sprache	<i>lobenswert</i>	<i>ausserordentlich</i>
3. Deutsche Sprache	<i>lobenswert</i>	<i>ausserordentlich</i>
4. Deutsche Sprache	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
5. Mathematik	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
6. Geographie	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
7. Naturgeschichte	<i>lobenswert</i>	<i>ausserordentlich</i>
8. Geschichte	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
9. Philosophie	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
10. Kunstgeschichte	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
11. Musik	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
12. Zeichnen	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
13. Physik	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
14. Chemie	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
15. Botanik	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
16. Zoologie	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
17. Englisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
18. Französisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
19. Italienisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
20. Spanisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
21. Portugiesisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
22. Hebräisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
23. Arabisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
24. Türkisch	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
25. Lateinische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
26. Griechische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
27. Deutsche Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
28. Englische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
29. Französische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
30. Italienische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
31. Spanische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
32. Portugiesische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
33. Hebräische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
34. Arabische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>
35. Türkische Literatur	<i>ausserordentlich</i>	<i>ausserordentlich</i>

Am Ende des Jahres *ausserordentlich*
 Zahl der versetzten Semester *1* *ausserordentlich*

Görz am *16. Februar 1909*

ausserordentlich

und darstellende Kunst na Dunaju.⁴ Tako je iz prvega ohranjenega, pol-letnega spričevala za prvi razred goriške gimnazije, izdanega 15. februarja 1908, razvidno, da je Kogoj začel obiskovati prvi razred gimnazije jeseni 1907 (gl. faksimile št. 1). Učenje mu je tu teklo kontinuirano, o čemer

K. k. deutsches Staatsrealgymnasium in Görz.

Katalog-Nr. 12

Jahres-Zeugnis.

Kogoj Marij
geboren am 27 April 1891 in *Spiz* im *St. Michael* Bezirk, Schüler der *ersten* Klasse, erfüllt hiernach über das Schuljahr 1910/11 nachstehendes Zeugnis:
Bewertung: *sehr gut*

Gegenstände	Leistungen	Gesamterfolg
Rechnenlehre	<i>gut</i>	Der Schüler ist geeignet, in die nächste Klasse aufzusteigen.
Deutsche Sprache	<i>gut</i>	
Lateinische Sprache	<i>gut</i>	
Griechische Sprache	<i>genügend</i>	
Slawische Sprache		
Fortwährende Sprache	<i>gut</i>	
Geschichte	<i>genügend</i>	
Geographie	<i>gut</i>	
Mathematik	<i>gut</i>	
Naturgeschichte		
Physik und Chemie	<i>gut</i>	
Historische Prosa	<i>gut</i>	
Übungen		
Schreiben		
Zeichnen		
Turnen		

Görz, den 4. Juli 1911
Hermann Wally
Schulrath

pričajo še ohranjeno letno spričevalo za četrti razred z dne 6. julija 1911, polletno spričevalo za peti razred z dne 10. februarja 1912 in letno spri-

⁴ Vsa ohranjena spričevala so v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani sin Mar-rij Kogoj.

čevalo za sedmi razred z dne 4. julija 1914, ki ga je Kogoj opravil že kot privatist (gl. faksimile št. 2).⁵ S tem je gimnazijo predčasno in brez mature končal; namesto v njen zadnji letnik se je vpisal na dunajsko akademijo za glasbo, kar dokazuje spričevalo za prvi letnik v šolskem letu

K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Matr.-Nr. 255 24

1914

JAHRES-ZEUGNIS.

Marius Kogoj
 Name
24. April 1895
 Geburtsort
 Schüler der *1. Jahrgang*
 für *Lehrpunkt* der K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst
 in Wien, erhält für das Schuljahr 1913/14 folgende Noten:
 Ständes Verhältnis *unbestanden*

	Hauptfach	Nebenfach	Leistungs- Zeichen
Lehrpunkt			<i>unbestanden unzulänglich</i>
Nebenfächer			
Rhythmische Gymnastik			
Chorschule			
Klavier /			<i>unbestanden vorzüglich</i>
Harmonielehre			
Orchester			
Akkompagnieren			
Geschichte der Musik			
Instrumentenkunde			
Orgelbegleitung			
Kontrapunkt			
Werkstättenübung			

Wien, am *26. Juni* 1915

Dr. K. Kogoj

Dr. K. Kogoj

Wilhelm Müller

Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst

⁵ Prim. tudi *Jahresbericht des k. k. Staatsgymnasium in Görz* za leta 1907-08 do 1912-13, kjer je skladatelj zabeležen v vseh šestih razredih B oddelka (s slovenščino), v prvih petih letih kot Kogoj Marius aus Görz in v šestem kot Kogoj Marij.

1914-15 z dne 26. junija 1915 (gl. faksimile št. 3) in še naslednje, zadnje spričevalo za letnik 1915-16 z dne 30. junija 1916.

Tako ni dvoma, da je moral skladatelj pri rojstni letnici 1892 začeti obiskovati gimnazijo v Gorici s 15 leti (dopolnjenimi 20. septembra) in je dovršil sedmi razred z dopolnjenim 21. letom, medtem ko bi jo pri stari rojstni letnici 1895 začel obiskovati s dvanaajstimi leti, sedmi razred pa končal z 19 leti. Na akademijo bi se moral vpisati po prvi varianti z 23 leti, po drugi pa z 19 leti. Iz te primerjave torej vidimo, da gre zaradi Kogojeve nadpovprečne visoke starosti v gimnaziji in visoki šoli očitno prednost rojstni letnici 1895, pri kateri bi že tako lahko govorili o letu ali dveh višjih starosti za šolo od normalne.⁶

Ker je bila obveznost za osnovno šolo z dopolnjenim 6. letom starosti do 1. septembra in so jo tisti, ki so se nameravali vpisati v gimnazijo, obiskovali 4 leta ali še bolj običajno 5 let, bi imeli ob vpisu v gimnazijo v najboljšem primeru 10 ali 11 let, ali v še dopustnih okvirih 12 let po dokončanih 6 razredih osnovne šole.⁷ Pri posebno nadarjenih, ki so jih izjemoma vpisali s 5. letom, bi bila teoretična starost ob vpisu v gimnazijo celo 9 let. Seveda pa lahko v sicer rednem poteku tudi več kot 10 ali 11 let, če so se otroci zaradi olajševalnih okoliščin vpisali pozneje v osnovno šolo,⁸ ali če so jo obiskovali dalj časa ali v celoti, saj je bila za Primorsko in Dalmacijo obvezna osnovna šola 6 letna, t.j. do dopolnjene starosti 12 let, sledila pa sta ji še dva ponavljalna razreda do dopolnjene starosti 14 let.⁹ Poleg sprejemnega izpita je bil pogoj za vpis na gimnazijo starost nad 10 let, ki pa praktično ni bila omejena navzgor.¹⁰

Če hočemo torej primerjati od gimnazijskih in visokošolskih zanesljivejše podatke o Kogojevi starosti v šoli, moramo pogledati, kdaj je obiskoval osnovno šolo in še posebej, kdaj so ga vpisali v njen prvi razred.

⁶ Če bi Kogoj pri rojstni letnici 1895 končal osemletno gimnazijo, bi imel 20 let in s to starostjo bi se tudi vpisal na akademijo za glasbo, torej oboje leto nad običajnim povprečjem. O dveh letih starosti nad povprečjem smemo govoriti zaradi takrat urejenega zgodnejšega vpisa v osnovno šolo.

⁷ Ostanek F., *Pregled razvoja osnovne šole na slovenskem ozemlju od 1869—1969*, od str. 8, v: *Ob stoletnici osemletne obvezne osnovne šole na Slovenskem 1869—1969*, Ljubljana 1969; Sagadin J., *Kvantitativna analiza razvoja osnovnega šolstva na Stajerskem, Kranjskem in Primorskem...*, od str. 136, v: *Osnovna šola na Slovenskem 1869—1969*, Ljubljana 1970. Poleg tega sem dobil ustne podatke o pogojih za šolsko obveznost od Franceta Ostanka, upok. ravnatelja Slovenskega šolskega muzeja in upok. prof. Venceslava Čopiča.

⁸ Gl. opombo 7. — Če je bil učenec eno uro hoda daleč od šole, so ga vpisali s 7. dopolnjenim letom do 1. septembra, če je bil daleč s hribov, s tako dopolnjenim 8. letom.

⁹ Gl. opombo 7. — Vendar so osnovno šolo v celoti, torej poleg šestletne še dva ponavljalna razreda, v katerih je bil pouk ponavadi omejen na en ali dva dni tedensko in na jesenske in zimske mesece do spomladanskih poljskih del, obiskovali načeloma tisti, ki se niso imeli namena šolati v gimnaziji.

¹⁰ Gl. opombo 7. — Zakon so smeli prilagoditi lokalnim potrebam, in ker je bil možen tudi vpis privatistov, so lahko imeli maturanti tudi precej čez 20 let.

Dokumentacija o Kogojevem šolanju v Kanalu ni ohranjena, ker je bil celotni arhiv kanalske šole med prvo svetovno vojno uničen,¹¹ prav tako ni ustreznih podatkov ali spričeval v skladateljevi zapuščini. Zato so bile ob tem in še nekaterih drugih vprašanjih potrebne poizvedbe,¹² ki nam z dobljenimi podatki dopuščajo nadaljnje sklepe. V Kanalu je bilo mogoče ugotoviti tri skladateljeve še živeče sošolce;¹³ zanje vemo, da so se bodisi vpisali s Kogojem v prvi razred jeseni leta 1900, ali pa so se mu pridružili z ustrežno starostjo pozneje.¹⁴ Razhajajo se te osebe le v oceni skladateljeve starosti: Kogojeva sošolka Ema Zega meni, da je bil skladatelj nekoliko starejši od nje in torej rojen l. 1892,¹⁵ medtem ko trdi sošolec Ivan Medvešček nedvoumno, »da je bil Kogoj Julij rojen leta 1895, kot že pokojni Miijutin Garlatti, da pa sta prišla oba s petim letom v šolo, ker sta bila oba bistra in sta stanovala nasproti šole«.¹⁶

Vemo tudi, da je bila kanalska osnovna šola trirazrednica.¹⁷ Učiteljici sta sprejeli vsaka svoje učence v prvem razredu in jih vodili do četrtega. Imeli sta torej čiste razrede, po potrebi enega dopolne in enega popoldne,¹⁸ zato ni moglo priti do pomote, da bi imel Kogoj za sošolce učence

¹¹ Gl. Slovenski šolski muzej, Ljubljana, mapa Kanal.

¹² V letih 1977-78 je v ta namen nastala z različnimi naslovniki korespondenca prek trideset dopisov (v nadaljevanju Korespondenca); hrani jo glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice.

¹³ To delo je ljubeznivo in natančno opravila učiteljica Jožica Valentinčič iz Kanala. Gl. Korespondenco, dopise št. 8, 26 in 29.

¹⁴ Gl. dopise J. Valentinčič, *ib.* — Kogojeva sošolka Štefanija Berlot je bila rojena 29. XII. 1893 in je torej normalno začela obiskovati osnovno šolo jeseni 1900, z dopolnjenimi 6 leti do 1. septembra. — Upok. učiteljica Ema Gorjup, por. Zega se je rodila 10. IV. 1893 na Kanalskem Vrhu. Po razgovoru z njo piše Valentinčičeva, da je bila tu potovalna šola in da »so vpisovali v prvi razred vsako drugo leto. Tov. Zega pravi da so jo vpisali v šolo s sedmim letom. Po dveh letih šolanja na Vrhu je prišla v 3. razred v Kanal v čisti razred učiteljice Karoline Leban. Tu je bil tudi Kogoj Julij, ki ga je uč. Lebanova spremljala še od prvega razreda — pa do četrtega.« Zegova se spominja Kogoja kot sošolca iz tretjega in četrtega razreda, tj. iz šolskih let 1902-03 in 1903-04, pozneje pa ne več, čeprav je bila pred odhodom na goriške šole jeseni 1906 še dve leti na kanalski osnovni šoli. V pismih Valentinčičeve, dop. št. 26 in 29, se izjave Kogojeve sošolke E. Zegove v dvojnopolmesečnem razponu ujemajo, potrjuje pa jih še zgodnejša izjava Zegove župniku Srečku Šuligoju iz Kanala, da »ga je imela [tj. Kogoja] za sošolca leta 1904 v IV. razredu osnovne šole v Kanalu« (Korespondenca, dop. št. 21). — Kogojev sošolec Ivan Medvešček iz Krstenc je bil rojen 5. VIII. 1894. Valentinčičevi, ki je tudi njega obiskala, je zatrjeval, »da je bil Kogojev sošolec 5 let, od leta 1900 do leta 1905«. Se pravi, da je tud on, kot Berlotova, začel obiskovati osnovno šolo normalno z dopolnjenimi šestimi leti l. 1900. — Vidimo torej, da se letnica 1900 kot začetek šolanja ujema pri vseh treh. Zegova in Medvešček pa sta jo še podkrepila z izjavo, da sta bila in kdaj sta bila Kogojeva sošolca.

¹⁵ Korespondenca, dop. J. Valentinčič št. 8 in dop. Sr. Šuligoja št. 21.

¹⁶ Korespondenca, dop. J. Valentinčič št. 29.

¹⁷ Gl. *Ročni zapisnik z imenikom ljudskih šol in učiteljskega osebja na Kranjskem, Južnem Stajerskem in Primorskem*, X/1903-04, ki ga je sestavil Štefan Primožič in Ročni kažipot po Goriškem, Trstu in Istri za leto 1902. Iz obeh virov razberemo, da so v kanalski trirazredni osnovni šoli učili nadučitelj Alojz V(e)rč in učiteljici Karolina Leban ter Eliza Manzoni.

¹⁸ Podatke navaja J. Valentinčič, dop. št. 29.

iz sosednjih razredov, ki bi imeli skupaj pouk. V navedbah obeh sošolcev pa preseneča trditev Zegove, da se Kogoja več ne spominja iz l. 1904-05 in 1905-06¹⁹ ali celo, da naj bi odšel v tem času za dve leti v pripravnico v Gorico in potem v tamkajšnjo gimnazijo,²⁰ kot tudi Medveščka, da je Kogoj odšel v Gorico po petem razredu osnovne šole.²¹ Da bi bil skladatelj v resnici dve ali tri leta pred začetkom šolanja na goriški gimnaziji l. 1907, v Gorici, nimamo nobenih drugih podatkov; vsekakor bi bilo to le malo verjetno. Vemo nasprotno, da se je pripravljaval za sprejemni izpit na goriško gimnazijo v Kanalu, za kar je posebno skrbela Kogojeva učiteljica Karolina Leban, in da ga je Mihael Zega pred poletjem 1907 odpeljal iz Kanala na sprejemni izpit v Gorico.²² Lebanova tudi poroča, da ga je v času teh priprav, torej nekako v šolskem letu 1906-07 obiskala v Kanalu njegova mati, ki da se je izdajala za teto in bi naj naredila na dečka velik vtis.²³

Po vsem tem sklepamo, da so Marija Kogoja vpisali na osnovno šolo v Kanalu jeseni l. 1900, da ga je tu učila štiri leta učiteljica Karolina Leban, naslednji dve leti pa verjetno nadučitelj Alojzij Verč. Zakaj ni že prej odšel v gimnazijo v Gorico, ne vemo. Vsekakor se je za odličnjaka, ki je bil sošolcem za vzgled, toda siroto brez denarja, zavzela Karolina Leban in najbrž odločilno pripomogla, da se je lahko vpisal na goriško gimnazijo.²⁴ Ob pomanjkanju drugih virov iz tega časa smemo vsaj domnevati, da se je Lebanova šele takrat, to je po Kogojevih končanih šestih razredih osnovne šole in ne morda že po končanem četrtem ali petem razredu, odločila, da dečka pripravi in pošlje na študij v gimnazijo. Tako je torej Kogoj v skladu s šolsko obveznostjo najbrž obiskoval v šolskem letu 1906-07 sedmi, to je ponavljalni razred kanalske osnovne šole,²⁵ vse-

¹⁹ J. Valentinčič, dop. št. 26 in 29. — Zegova je odšla na šolanje v Gorico jeseni 1906, tako kot Medvešek.

²⁰ Sr. Šuligoj, dop. št. 21. — Šuligoj tu tudi piše, da je bil med prvo svetovno vojno uničen precejšen del župnijskega arhiva v Kanalu in da ni tu nikakršnih podatkov o Kogoj.

²¹ J. Valentinčič, dop. št. 29.

²² Leban K., V Kanal ob Soči so pripeljali tri sirote. ib. — Lebanova navaja, da je dečka poučevala nemščino, kateheta Pečenka pa je naprosila, da ga je pripravljaval v fiziki in matematiki. Iz besedila je razvidno, da so bile priprave za sprejemni izpit v Kanalu.

²³ Leban K., ib. Gl. tudi Jež J., op. cit.

²⁴ Karolina L., ib. — Kogojeva učiteljica tu piše, da je sklenila otroku »praviti boljšo bodočnost«, s čimer je mislila na nadaljevanje šolanja po osnovni šoli in vsaj na duhovniški poklic. Poleg pomoči pri pripravah za sprejemni izpit je dečku zagotovila podporo kanalskega župana in ga osebno priporočila v Malem semenišču v Gorici, kjer je potem v resnici bival brezplačno, pri ravnatelju gimnazije pa izprosila knjige in druge potrebščine in mu bila najbrž tudi sicer v oporo in pomoč.

²⁵ V 7. in 8. razredu kanalske šole je bil pouk dvakrat tedensko od 10^h—13^h. Gl. J. Valentinčič, dop. št. 29.

kakor pa se je v tem šolskem letu pripravil za sprejemni izpit na gimnazijo,²⁶ ki ga je ob koncu tega šolskega leta opravil z odlično oceno.²⁷

Odtod torej sklepamo, da je moral skladatelj začeti hoditi v osnovno šolo pri rojstni letnici 1892 formalno s sedmimi leti,²⁸ praktično pa jih lahko štejemo osem, pri rojstni letnici 1895 pa s petimi leti. Zlasti ker je bil pri krušnih starših in še tudi ker je moral biti kot odličnjak očitno dovolj bister, stanoval pa je v neposredni bližini šole, bi bila starost 5 let, 4 mesece in 3 dni do 1. septembra za vpis še prav tako dopustna ali zaradi opisanih okoliščin celo precej verjetna. Nasprotno pa ne poznamo nobenih posebnih okoliščin, ki bi opravičevale ob vpisu izjemno visoko dečkovo starost osem let. Prej kot rojstno leto 1892 bi prišla v poštev rojstna letnica 1894, ali še nekaj mesecev pred njo, saj bi imel takrat deček ob vpisu najmanj problematično starost šest let. Kar zadeva dečkovo starost po izgledu, pa so si po izjavah Kogojevih sošolcev Zegove in Medveška mnenja različna, medtem ko Kogojeva učiteljica Lebanova tega vprašanja ne omenja. Kaže le, da je bila v šoli med Kogojevo najmlajšo sestro Ano, rojeno 12. I. 1897, ki jo je Lebanova tudi učila, in Marijem, dvoletna razlika.²⁹ Tako smemo sklepati, da je začela hoditi Ana Kogoj v šolo jeseni 1902 pri starosti 5 let, 7 mesecev in 19 dni, torej podobno, kot bi to lahko veljalo dve leti prej za Marija pri rojstnem letu 1895.

Iz tega obdobja osnovnošolskega šolanja pomemben in nenavaden je še dogodek s krstnim listom in zamenjavo imena. Ko je učiteljica Lebanova pripravljala Kogoja za sprejemni izpit na goriško gimnazijo, so l. 1906 pisali v Trstu za njegov krstni list, ki so ga rabili za prijavo k izpitu. K temu je treba dodati, da so dotlej dečka klicali vedno Julij.³⁰ Zato je bil odgovor iz Trsta, da je Julij Kogoj mrtev in da živi Marij, nadvse presenetljiv. Dokaj nenavadno je bilo tudi, da so se skrbniki takoj odločiti preimenovali dečka iz Julija v Marija,³¹ torej v ime, ki mu je ostalo ves čas pozneje.

Sam krstni list³² (gl. faksimile št. 4) z dne 12. novembra 1906 so v celoti pravilno izstavili na ime Marij Kogoj, z rojstno letnico 27. IV. 1895. Toda kar je vsaj toliko nenavadno in presenetljivo, je dejstvo, da so v

²⁶ Gl. opombo 22.

²⁷ Leban K., ib.

²⁸ Točneje s 7 leti, 11 meseci in 10 dnevi; osem let bi napolnil le 20 dni po 1. septembru 1900.

²⁹ Lebanova, ib., navaja, da je najprej začela učiti Kogojevo sestro Ano, »dve leti pozneje pa je prišel k meni v šolo tudi deček«. Ker se je Ana robila 1897, gre za očitno pomoto: Ana je morala priti dve leti za bratom k Lebanovi, upoštevajoč pri tem Marijevo rojstno letnico 1895 (dveletni razmik bi se ujema z verjetno prakso, da sta učiteljici izmenoma prevzemali prvi razred vsako drugo leto).

³⁰ Leban K., ib. Prim. tudi Jež J., *op. cit.* in dop. J. Valentinčič št. 8, 26 in 29:

³¹ O tem piše Lebanova, ib.: »Za pripravo k izpitu in za sprejem v gimnazijo je bil potreben tudi krstni list. Po listino smo pisali v Trst, toda odgovor se je glasil: 'Julij Kogoj je že davno mrtev, živi le še Marij.' In poslej smo tudi mi preimenovali dečka v Marija.«

³² V skladateljevi zapuščini, ib.

jaznili in so dečka, očitno v novembru 1906, preimenovali po umrlem bratu Mariju.³⁴ Pri tem tudi ne kaže, da bi se jim zdel otrok prestar za rojstno leto 1895, saj bi bilo mogoče to že opaziti.

Kakor je zadeva v celoti izjemna in presenetljiva, je na podlagi dosegljivega gradiva ni mogoče dokumentirano pojasniti.³⁵ Slej ko prej ostaja tu sporno vprašanje, zakaj so menili v župnijskem uradu pri sv. Antonu v Trstu, da je Julij mrtev in da živi Marij, in to kljub pravilno vodenim rojstnim in mrliškim knjigam, po katerih je bil Julij živ, Marij pa mrtev. Ugibamo lahko, ali je bila to le napaka tehnične narave, če je pri tako odločilnih zadevah sploh možna,³⁶ ali je bila celo namerna in je bilo posredi še kaj drugega, morebiti kakšni posebni interesi ipd.

Ko moramo pustiti to vprašanje zaenkrat odprto, nam bi lahko dose-danje posredno sklepanje, ki bolj kaže na skladateljvo rojstno leto 1895, še bolje osvetlilo vprašanje prihoda Kogojevih otrok iz Trsta v Kanal. O tem imamo nekaj podatkov. Kogojeva učiteljica Lebanova navaja kot čas prihoda treh sirot prva leta našega stoletja;³⁷ podatek, ki glede na dognano letnico začetka Kogojevega šolanja v Kanalu l. 1900 ni točen. Kogojev goriški rojak Ludvik Zorzut piše, da je otroke »pripeljal tedanji kanalski občinski tajnik Anton Bajt,« ko je imel naš skladatelj pet let, torej l. 1900.³⁸ Vemo tudi, da je starejši brat Angel Kogoj pobegnili

³⁴ Merkù P., *ib.*, trdi nekajkrat, da so Julija preimenovali v Marija takoj po Marijevi smrti l. 1896, torej 10 let prej. To navedbo, ki ni tudi z ničemer utemeljena, je treba torej popraviti.

³⁵ Kogojevi skrbniki so verjetno dobili neke podatke o skladateljevem rojstvu, ko je prišel ta kot sirota iz Trsta v Kanal, vendar ne vemo katere (prim. tudi op. 20). Najbrž so ti skrbniki morali poznati neko rojstno letnico, s katero so računali ob raznih priložnostih (vpis v šolo, cerkvene obveze, rojstni dnevi ipd.), mogoče z letom 1895; toda če bi se nanjo celo sklicevali pri prošnji za krstni list, potem še vedno preseneča odgovor iz Trsta, da je Julij mrtev (če ta odgovor Lebanova točno povzema). Se pravi, da je sporno tudi to, da bi se skrbniki hoteli pri izdaji krstnega lista prilagoditi dečkovi rojstni letnici 1895, tudi za ceno spremembe imena.

³⁶ Pri zbiranju teh in drugih podatkov mi je zelo požrtvovalno in samoiniciativno pomagal Hubert Močnik iz italijanske Gorice, upokojeni prosvetni delavec z odgovornimi nalogami in publicist, Kogojev sodobnik (r. 1893). Tako je med drugim iskal v goriški državni knjižnici in na liceju Dante Alighieri podatke o Kogoju, zlasti če bi se nanašali na čas šolanja v osnovni šoli, a ni našel ničesar (prim. Korespondenco, dop. št. 2). Za preverjanje podatkov ob izstavitvi krstnega lista l. 1906 je naprosil dr. Jožeta Prešerna, kaplana pri sv. Antonu Padovskem v Trstu, kjer je bil Kogojev krstni list sestavljen (gl. Korespondenco, dop. H. Močnika št. 12, 15, 16 in 17, s prilogama odgovorov Jožeta Prešerna z dne 7. in 24. maja 1977, ter dop. J. Prešerna št. 25). Prešeren je lahko le potrdil podatke, ki jih je že dognal P. Merkù, ni pa mogel pojasniti glede na tehniko vodenja rojstnih in mrliških knjig (mogoče kakšne pomožne knjige z napačnimi podatki), kako bi vendarle lahko prišlo do pomote pri izstavitvi krstnega lista.

³⁷ Leban K., *ib.*

³⁸ Zorzut L., *Kogojeva prva srečanja z glasbo, v: Ob stoletnici kanalske čitalnice in ob odkritju spomenika Mariju Kogoju*, Kanal 1967, 39. Podatke je avtor zbral po pričevanju učiteljice Lebanove in najbrž ljudi iz Kanala, pri čemer je računal z rojstnim letom 1895.

nazaj v Trst, ker so z njim slabo ravnali, mlajša dva, Anico in našega skladatelja Julija pa so dali v rejo ženi kanalskega občinskega obhodnika Ani Perkonovi, p.d. Srovinčevi ali nuni Srovinčevi, rojeni Juvančič ali Ivančič, p.d. Kokčevi iz Deskel.³⁹ Vdova Perkonova je za njiju dobro skrbela, da sta jo imela za pravo mater.⁴⁰ Naposled je tu še pričevanje Kogojeve sestre Ane.⁴¹ Ta se po pripovedovanju sorodnikov spominja odhoda matere, ki je zapustila otroke kmalu po smrti očeta Štefana Kogojja 8. I. 1898, ko sta bila z Marijem v bolnišnici.⁴² Ne ve točno, kdaj so prišli vsi trije otroci v Kanal, ali 1898 ali 1899; spominja pa se, da takrat še ni hodila.⁴³

Sodeč po teh navedbah so za nas najbolj sprejemljivi in smiselni podatki Kogojeve sestre Ane. Ker ta trdi, da jih je mati zapustila kmalu po očetovi smrti, je tudi malo verjetno, da bi bili po tem dalj časa ostali v Trstu v breme tržaške občine.⁴⁴ Glede na to bi bilo verjetno in dopustno sklepanje, da so prišli otroci v Kanal že prav kmalu po očetovi smrti, ali še nekje do spomladi l. 1898, ko Ana Kogoj mogoče tudi še ni shodila, manj verjetno, vsekakor najpozneje pa l. 1899.

³⁹ Gl. Korespondenco, dop. J. Valentinčič št. 8 in 26; dop. Sr. Šuligoja št. 21; Leban K., ib.; Zorzut L., ib.

⁴⁰ Korespondenca, dop. J. Valentinčič št. 8.

⁴¹ Gl. Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane skladatelju Jakobu Ježu (napisani do l. 1958), v Kogojevi zapuščini, ib. Prim. tudi Jež J., op. cit., ki se je naslanjal na tu navedene podatke Kogojeve sestre Ane in učiteljice Lebanove.

⁴² Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane, ib. Tu beremo, da je mati »dala bratu Angelu 2 kroni, brat Marij in jaz sva bila v bolnici, in je odšla v Italijo. To se je zgodilo nedolgo po očetovi smrti, mislim.« Po tej navedbi sta bila torej Ana in Marij l. 1898 v bolnišnici, najbrž tržaški, medtem ko je iz Merkljeve obravnave, ib., razvidno, da je bil Marij (seveda z imenom Julij) v goriški bolnišnici že l. 1895; kaže torej, da je bil deček dvakrat bolan, najbrž težje.

⁴³ Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane, ib. Že pokojna Ana Kogoj, por. Bratos iz Trsta, piše: »Marij je pravil, da se spominja [očetovega] pogreba, jaz sem pa prišla v Kanal, ko nisem še hodila, oče je pa umrl, ko jaz še nisem imela leto.« In nekoliko naprej: »Tudi kdaj smo prišli v Kanal [ne vem] nič točnega, ali 1888 ali 1889 [očitno napaka, prav: 1898 ali 1899].« Zvemmo še, da bi morali po takratnem zakonu po 24 letih še 10 let stalno bivati v Trstu, da bi bili pristojni tržaški občini in bi ta morala skrbeti za sirote. Zato pravi, smo »bili poslani kanalski občini, kjer je imel moj oče domovinsko pravico. Sorodnike smo sicer imeli, a uboge in ti se niso za nas nič brigali. Marij in jaz sva bila pri Ani Perkon; ta nas je vzgajala in bila res dobra mama.« — Med seboj nista povsem skladna le podatka A. Kogoj, ko pravi, da ob prihodu v Kanal še ni hodila, po drugi strani pa omenja letnici 1898 ali 1899. Domnevati smemo, da je z enim letom ali s poldrugim letom kljub verjetno slabi oskrbi in bolezni že shodila; vsekakor pa v letu 1899, ko je imela 2 leti, zato je to leto kot čas odhoda iz Trsta že vprašljivo. — Podobno se po Kogojevem pripovedovanju spominja Josip Vidmar, *Dva spomina* (Cankar, Kogoj), *Sodobnost* XXIII/1975, 769: »... po njegovih [tj. očetovi] smrti je mati menda tri otroke zaklenila v stanovanje in izginila... Otroke so rešili iz stanovanja, nato so jih kot zapuščene sirote poslali v očetov rojstni kraj, v Kanal...«

⁴⁴ Jež J., op. cit., 2, piše, da sta bila Marij in Ana po materinem odhodu v zavetišču. Če je bilo tako, sta bila tam seveda le začasno in zato najbrž ne dolgo.

Če pa so tri sirote v resnici prišle v Kanal vsaj do poletja 1898, ali še tudi v naslednjem letu, je treba pojasniti, zakaj niso Marija takoj vpisali v šolo. 1. septembra 1893 bi mu pri rojstni letnici 20. IX. 1892 manjkalo 20 dni do napolnjenih 6 let, naslednje leto prav toliko dni do napolnjenih 7 let. V okoliščinah, v katerih je živel kot sirota pri Perkonovih, vsekakor ne najdemo nobenega razloga, da ga ne bi takoj poslali v šolo in da bi moral čakati še dve leti na vpis do svojega 8. leta (dopolnjenega 20. septembra). Če je sklepanje točno, je možno le, da je bil mlajši letnik; glede na letnico vpisa v osnovno šolo l. 1900 in starost 5 ali 6 let torej rojen v časovnem razponu približno od konca 1893 do približno 1. IX. 1895, pri čemer pa so glede na okoliščine poznejši datumi v tem razponu verjetnejši. Zanimivo je tudi, da Kogojeva sestra Ana in ravno tako učiteljica Lebanova nikoli ne omenjata, da bi bil po izgledu starejši za njima poznano rojstno letnico 1895⁴⁵ — čeprav vemo tudi za drugačna mnenja;⁴⁶ prva bi namesto manj kot dveletne razlike z bratom, s katero je računal,⁴⁷ morala opaziti več kot štiriletno razliko pri rojstni letnici 1892, in podobno Lebanova, ki je otroka učila.

Iz tega prikaza Kogojevega šolanja in iz drugih okoliščin, ki so nam zaenkrat poznane, torej ne moremo sklepati, da bi bil skladatelj Marij Kogoj rojen leta 1892. Dasiravno zaradi posrednega sklepanja na podlagi dostopnega gradiva te letnice ne moremo povsem izključiti, je mnogo verjetnejše, da se je rodil 1895. leta ali eno leto prej. Kot je s tem močno sporen datum 20. IX. 1892, je po dokazih P. Merkušja nespreejmljiv tudi rojstni datum 27. IV. 1895 v osmem mesecu umrlega Marija; o kakršnih koli zamenjavah, namernih ali nenamernih, ki bi vendarle potrdile to letnico, lahko ob vsaj doslej poznanih okoliščinah le ugibamo, a je prav zato tudi ne moremo povsem izključiti. Prav tako ostaja zadeva z napačno izstavitevijo krstnega lista in z zamenjavo imen v tem obsegu zaenkrat poznanih podatkov nezadostno pojasnjena in odprta. Vidimo torej, da je bilo v otroštvu in ob samem rojstvu Marija Kogoja mnogo nenavadnega in še do danes nepojasnjenegega. Vprašanje je, ali bodo podatki, ki sem jih zbral zadnji dve, tri leta in ki kažejo na povsem drugačno skladateljevo genealogijo, pripomogli k razjasnitvi nekaterih doslej odprtih vprašanj

⁴⁵ Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane, ib. in Leban K., ib. Prim. tudi že cit. trditve Kogojevega sošolca Medveščka, da je bil mlajši (Korespondenca, dop. J. Valentinčič št. 29).

⁴⁶ O večji starosti od nje je govorila sošolka E. Zega (Korespondenca, dop. Sr. Šuligoja št. 21) in J. Vidmar, ib., ki se mu je zdela Kogojeva rojstna letnica 1892 popolnoma verjetna: »... Marij naj bi bil po dokumentih moj vrstnik ali celo leto mlajši od mene [kot se vidi iz Vidmarjeve rojstne letnice 14. X. 1895 in Marijeve 1895, je bil slednji pol leta starejši od Vidmarja], zdel pa se mi je zmeraj telesno in umsko znatno zrelejši.« Mogoče bi bilo seveda, da je Kogoj zaradi svoje južnjaške narave hitreje dozorel.

⁴⁷ Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane, ib.: »Marij je rojen 1895, jaz 1897. Angel, najstarejši sin, [se je rodil] kakih 10 let prej [od Ane], a točno ne vem, umrl pa je 1956. leta.« Ker je bil Angel Kogoj rojen 3. X. 1888, je razlika 9 let, se pravi, da se sestra njegove starosti dovolj spominja.

in nelogičnosti, ali bodo vnesli vanje novo nejasnost. Vsekakor je prav, da jih tu navedem.

Gre za pričevanje Alojza Andolška, ki je Kogoja dovolj dobro poznal iz Gradeža pri Turjaku iz obdobja po prvi svetovni vojni.⁴⁸ Andolšek se spominja,⁴⁹ da mu je o rodu Marija Kogoja govoril njegov ded Jože Sevnik, ki je umrl nekako ob prvi balkanski vojni 1912. in sam Kogoj, ki mu je bila zadeva o rodu prav tako poznana; le ne ve, kje naj bi jo ta zvedel, mogoče od svojih rednikov ali iz nekih listin ali kako drugače. V svoji pripovedi je Andolšek segel do svojega pradedu Sevnika — njegovega imena se ne spominja, ki je živel na Gradežu št. 2 kot posestnik, gostilničar, trgovec in turjaški župan. Z ženo p. d. Rojčevo iz Rožnika⁵⁰ je imel dva sinova, Janeza in Andolškovega deda Jožeta. Janez Sevnik je dobil menda nekje v okolici nezakonsko hčerko Julijo Sevnik,⁵¹ ki je odraščala na Gradežu. Še pred avstrijsko zasedbo Bosne l. 1878 je odšel Janez v Združene države Amerike, v Minnesoto, kjer je bil eden od vodij neke tovarne in je dobro zaslužil. Svojo hčerko Julijo pa je poslal za okoli šest do osem let na študij v Trst, ker je bila, kot Sevniki na splošno, sposobna za uče-

⁴⁸ A. Andolšek, rojen 27. III. 1903 na Gradežu št. 2, p. d. pri Zevniku; upokojenec mizarske in tesarske stroke, igral v godbah na pihala evfonij in bombardon (1. in 2. bas), v letih 1923-25 v Vojni muziki jugoslovanske mornarice, s katero je obšel precejšen del sveta. Njegova rojstna hiša na Gradežu 2 stoji čez cesto nasproti hiše Podlogarjevih (p. d. Koščičarjeve hiše), kamor se je priženil Marij Kogoj (poroka je bila 27. III. 1919). Tu se je spoznal s Kogojem, se z njim videval in bil z njim v dobrih odnosih. Kogoj je pogosto zahajal v Zevnikovo hišo, kjer se je počutil kot doma. Njuno znanstvo je prekinilo Kogojev bivanje v Gorici od poletja 1922 za eno leto ali leto in pol (prim. Klemenčič I., Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja, Ljubljana 1976, 108 in opomba 11) vse do vrnitve Andolška od vojakov 1925. leta. L. 1930 je odšel Andolšek začasno, od maja ali junija 1933 pa za stalno v Ljubljano in je le občasno prihajal v Gradež, kjer se je še videval s Kogojem.

⁴⁹ Z A. Andolškom sem se pogovarjal l. I. 1976, 21 I. 1977, 4. II. 1977 in 25. II. 1978, torej v daljšem časovnem razponu, v katerem je ohranil vedno isto bistvo pripovedi; le nekatere podrobnosti je povedal drugače in jih je na mojo pripombo popravil v sprejemljivo dokončno obliko. Zaradi nezanesljivosti spomina po tolikih letih je treba najbrž posamezne trditve jemati tudi kritično in s pridržki.

⁵⁰ Vas med Malimi in Velikimi Lipljeni, severovzhodno od Gradeža.

⁵¹ Andolšek sprva ni zanesljivo vedel, če ji je ime Julija, pozneje jo je stalno le tako imenoval in je mislil, da je to njeno pravo ime. Rojena naj bi bila Julija vsaj približno okoli l. 1875. Jožetova hčerka Marija tj. Andolškova mati (por. z Jernejem Andolškom) je umrla 1918 za špansko boleznijo, stara 33 let. Rojena je bila torej 1885, Julija pa naj bi bila od nje starejša ok. 10 let. — Andolšek je tudi povedal, da so vso obsežno dokumentacijo z Gradeža (knjige o župljanih ipd.) in iz sosednjega Škocjana (na zemljevidu označen kot Staro Apno vas in fara) med drugo svetovno vojno v bojih odnesli in uničili partizani. Tako ostajajo ti podatki nedokumentirani in časovno približno določeni.

⁵² Andolšek se ne spominja, ali se je vpisala v kakšno srednjo ali visoko šolo. Domnevamo lahko, da v srednjo šolo, morda v prvi razred med leti 1885-90. Pregled letnih šolskih poročil za Trst (rokopisna zbirka NUK hrani sedem naslovov) ni potrdil navzočnosti Julije Sevnik v Trstu. Več verjetnosti je, da bi se vpisala v žensko srednjo šolo, takrat Civico liceo Femminile di Trieste (za letna poročila za leta 1885-86 do 1898-99 sem poizvedoval v Trstu, zaenkrat brez odgovora).

nje in umsko delo.⁵² V Trstu je dobila Julija Sevnik okoli l. 1895 z nam nepoznanim Italijanom v zakonu ali še verjetneje zunaj njega sina. Ta otrok, ki mu Andolšek ne ve imena, je bil nam poznani skladatelj Marij Kogoj. Njegova mati Julija je kmalu po porodu umrla. Andolšek se spominja, da je bil z dedom Jožetom na njenem grobu v Trstu ok. l. 1908-09, verjetno na mestnem pokopališču sv. Ane.⁵³

Janez Sevnik je pošiljal hčerki Juliji denar v Trst, večjo vsoto pa je poslal ob rojstvu njenega sina in menda še pozneje. Otrok je bil v reji pri neki Italijanki. Po smrti Julije, ki zaradi tega denarja morda ni umrla naravne smrti, naj bi si otrokov denar prisvojila otrokova skrbnica, ki je kmalu zatem izginila neznano kam.⁵⁴ Nadaljnja usoda tega Julijinega otroka Andolšku ni bila poznana;⁵⁵ kdo je bil ta otrok, je Andolšku kmalu po prvi vojni povedal Marij Kogoj.

Po Andolškovi pripovedi je torej Marij Kogoj sam trdil, da je bila Julija Sevnik njegova mati⁵⁶ in je še posebno odločno zanikal, da bi bil njegov oče kolar Štefan Kogoj: »kakšen kolar, kakšen bobnar [tj. kolar].« Andolšku je večkrat govoril, da je brezdomec, deseti brat, da »so mu dali priimek«. Zadevo z materjo in skrbnico je skušal dognati in dokumentirati, pri čemer mu je pomagal tudi škocjanski župnik Janez Jereb, pa menda grofica Auerspergova iz turjaškega gradu, vendar brezuspešno. O Julijinem otroku naj bi se vedelo in govorilo zato, ker je šlo za precejšnjo vsoto denarja. Kogoj se je še posebno spraševal, zakaj je mati Julija umrla, ali ni bila smrt naravna ipd. Zato je župnik Jereb trikrat pisal v Trst za

⁵³ Mladi Andolšek je takrat spremljal deda, da bi mu pomagal, ker je ta v Minnesoti, ko se je hotel zaposliti pri bratu Janezu Sevniku (ok. 10 let po njegovem prihodu), izgubil v železniški nesreči obe roki in se je takrat tudi vrnil domov. Ko sta šla v Trst, je bil Andolšek star ok. 5 do 6 let, bilo je nekaj let pred prvo balkansko vojno. Dobro se spominja, da sta podatke o grobu dobila v župnišču, ki je bilo precej stran od pokopališča; to je ležalo na rahli vzpetini, grob je imel železen in že rjav križ, zato je moral biti po njegovi oceni star vsaj deset let. — H. Močnik, ki je bil prav zaradi rojstnih in smrtnih podatkov o Juliji in rojstnih o njenem sinu v Trstu (Korespondenca, dop. št. 16 in 17), je ugotovil, da bi opisu ustrezalo pokopališče sv. Ane; vendar njegove poizvedbe glede Julije in njene smrti na tržaškem anagrafskem uradu in v župnijskem arhivu mestne civilne bolnišnice (za leta 1893-97) niso bile uspešne.

⁵⁴ Sicer je Janez Sevnik zapustil vse premoženje nečakinji, Jožetovi hčeri Angeli Sevnik. Julija je bila že mrtva, vendar tudi ni želel, da bi se o tem njegovemu otroku kaj zvedelo. Angela je tako odpotovala 1904. (ko je imel Andolšek 1 leto) v Minnesoto in prevzela Janezovo dediščino, ko je bil ta še živ.

⁵⁵ Po tej pripovedi znanimivo je nekrvno sorodstvo Kogoja z njegovo ženo Marijo roj. Podlogar. Andolšek je povedal, da je praded Sevnik, turjaški župan, zapisal posestvo Jožetu Sevniku, ko bo dopolnil 20 let. Neki Gale je porinil pradedu, ko je bil že starejši, po stopnicah s podstrehe in je za posledicami umrl. Gale se je poročil z vdovo po pradedu, mačeho Janeza in Jožeta. Jože je naredil spodaj ob cesti veliko hišo, kamor sta se preselila njegova mačeha in njen mož Gale, sam pa je ostal v očetovi hiši. Njuna hčerka Rezka Gale je kupila nasproti Sevnikovih Koščičarjevo hišo, Gradež št. 5, takrat že vdova po Podlogarju iz Velikega Ločnika. Z njim je imela hčerko Marijo ali Minko Podlogar, šiviljo, poznejšo Kogojevo ženo.

⁵⁶ Kogoj naj bi Andolšku večkrat omenjal, da matere ni videl in da je mrtva.

podatke, menda še posebej o ženski — otrokovi skrbnici, ki naj bi pobrala denar in o ljudeh, ki bi jo poznali, a brez uspeha.⁵⁷ Vendar je Kogoj tudi poslej živel v prepričanju, da pripada rodu Sevnikovih⁵⁸ in da je seveda v sorodu z Andolškoviimi.⁵⁹

Če bi v tem pričevanju Kogojevega znanca mogli videti tudi kakšne spominske spodrsaljaje, zamenjave oseb in prenose dejanj na druge osebe, npr. poizvedovanje za materjo Angelo Filippini por. Kogoj in poizvedovanje za pobeglo otrokovo skrbnico, ime Julij Kogoj in ime Julija Sevnik, je osnovna misel vendarle preprosta in očitna, znana naj bi bila tudi Kogoj, po pričevanju o nekaterih sorodstvenih okoliščinah je posredno zavezujoča; se pravi, da je verjetna kot ena varianta Kogojeve življenjske usode.

Sicer se je Andolšek spominjal še nekaterih podrobnosti iz Kogojevega življenja in nekatere lahko preverimo ter pozitivno potrdimo z našo prejšnjo vednostjo. Tako je Kogoj pomagal v Škocjanu pri cerkvenem zboru in pri godbi na pihala, za katero naj bi napisal tudi svojo skladbo.⁶⁰ Del Črnih mask, zlasti drugo polovico, naj bi komponiral tudi na Gradežu, kjer je imel v svoji hiši klavir, pa tudi pri Sevnikovih na podstrešju v nekdanji spalnici Julije Sevnik.⁶¹ Spominja se nadalje skladateljeve bolezn.⁶²

Če skušamo zaradi nelogičnosti rojstnega leta 1892 in nesprejemljivosti rojstnega datuma 27. IV. 1895 vsaj v mejah Merkuševih dokazov o smrti Marija Kogoja našo vednost o Kogojevem rodu združiti z rodovno varianto Sevnik, si nekatere očitne pomanjkljivosti s sklepanjem lažje pojasnimo, vendar naletimo tudi na nove težave. Predvsem lahko zaradi

⁵⁷ Andolšek se spominja, da je bil navzoč v župnišču pri Jerebu, ko je prišel tretji odgovor iz Trsta (menda je bilo kmalu po vojni). V spominu mu je ostala Kogojeva jezna reakcija, ko je zvedel za vsebino pisma, ki ga je takoj raztrgal in vrgel proč. Takrat je skladatelj menil, da v Trstu »skrivajo svoj greh« in da ščitijo skrbnico, ki je pobrala denar. Dvomil pa je, da bodo lahko z zadevo še napredovali.

⁵⁸ Tako je npr. odnesel v prvih letih po prvi vojni iz Sevnikove hiše sliko Janeza Sevnika, ki ga je imel za svojega deda in jo obesil v hiši Podlogarjevih. Sliko Julije pa naj bi imel že prej, menda iz Trsta.

⁵⁹ Ko je zbolela Andolškova žena pozimi ok. l. 1937-38, se je že bolni Kogoj močno zavzel, rekoč, da njegovi sorodniki ne smejo umreti. Predlagal je turjaško grofico, ki je bila res zdravnica in kamor so takoj odpeljali bolnico, Kogoja pa so v njegovi vnemi takrat komaj zadržali doma, saj je bil povsem neprimerno oblečen za zimski čas in za globoki sneg.

⁶⁰ Andolšek je povedal, da če ni kdo od pevcev pravilno pel, je Kogoj hitro opazil in ga samega preizkusil; če še vedno ni prav pel, ga je takoj poslal domov. Tudi pri godbi na pihala je takoj ugotovil vsako napako izvajalcev. Skladba, ki naj bi jo napisal (mogoče samo priredil) za ta ansambel, v katerem je igral tudi Andolšek, je imela po njegovi oceni veliko predznakov, takt se je stalno menjal, prav tako dinamika, zato je bila težka za izvedbo.

⁶¹ Andolšek se spominja, da ga je Kogoj prosil, naj mu na evfonij zaigra nekatere odlomke iz opere, češ da se bo pri tem še kaj naučil. Andolšek, ki je dobro igral tudi prima vista, pravi, da je bilo težko, zlasti hitre in močne dinamične spremembe. Iz opere se posebej spominja zbora Gloria. Bil je tudi na premieri Črnih mask v Ljubljanski operi, kjer da so delo sprejeli s ploskanjem, a tudi z žvižgi že med predstavo.

nedokumentiranosti le ugibamo, ali je in če je, kako je Julijin sin prišel v skrbništvo k revnim Kogojevim in ali so bile tu še morebitne druge možnosti, dalje, ali je bila Angela Filippini tista skrbnica, ki je pobegnila z denarjem, ali pa je bila to mogoče kakšna druga oseba? Ali bi lahko po materi Juliji Sevnik dobil ime njen otrok, torej Julij Sevnik, pozneje imenovan Julij Kogoj? Ko je bil Julij Kogoj okoli l. 1895 v Gorici na zdravljenju, ali je mogoče, da bi tam umrl,⁶³ ali bi bil to lahko celo Julijin sin, pri čemer bi ostalo število živih otrok v Kogojevi družini nespremenjeno? Ali je mogoče, da bi se isto zgodilo tri leta pozneje v tržaški bolnišnici? Ali bi bilo mogoče, da bi v teh okoliščinah (ob domnevni smrti Julija v Gorici, brez dokumentacije) prikazali domnevno smrt dojenčka Julija Sevnika kot smrt približno enako starega Marija Kogoja, da bi še dobivali podporo Janeza Sevnika za njegovega vnuka, čeprav bi prav ta Marij v resnici živel naprej in odrasel v nam znanega skladatelja? Ali je to zadnje sploh možno po Kogojevih izjavah, da je sin Julije Sevnik? V vseh teh in drugih možnih variantah bi kvečjemu lahko računali z bolj logično skladateljevo rojstno letnico nekako med leti 1894 in 1895, ki se ujema z začetkom šolanja v Kanalu l. 1900, ki pa je seveda točno ne poznamo. Kot nam za to varianto govori samo Kogojevo mnenje in še morda sklepanje o domnevnem imenu Julij po materi Juliji Sevnik, pa ne vemo, kako je bilo z obiskom »tete« ali matere l. 1906,⁶⁴ odprto je vprašanje podrobnosti z bratoma in s sestro po zunanosti in po značaju, vprašanje glasbe

⁶² Prvi znaki naj bi se po Andolšku kazali že v letih po prvi vojni, tako včasih nenavaden, odsoten pogled, sem bi sodili njegovi daljši odhodi z doma, ne da bi domači vedeli kam, siceršnja živčnost (po njegovi presoji dogodek, ko poslušala netočno cerkveno petje, vstane in zapusti cerkev). Menda že ok. l. 1932 ali pozneje nastopijo prehodna obdobja, kakor da ga »zagrne oblak«, potem pa je spet vse v redu, mogoče že pozneje vednost, da je hudo bolan, pri čemer naj bi kazal na svojo glavo, zagotovo v boleznih pa iskanje nekih listin na podstrešju Zevnikovih in zažiganje nekih svojih papirjev in rokopisov.

⁶³ Poleg Merkuševih poizvedb, ib., je preverjal možnost bivanja in smrti Julija Kogoja v Gorici H. Močnik; gledal je v škofijskem arhivu in v arhivu Usmiljenih bratov (Korespondenca, dop. št. 12 in 15), vendar ni zasledil nobenih podatkov.

⁶⁴ Oseba, ki je takrat obiskala Kogoja, se je predstavila kot teta, bila pa naj bi otrokova mati (gl. Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane, Jež J., *op. cit.* in Leban K., ib.). Julija Sevnik ni mogla biti, ker je bila takrat že mrtva. Ali je bila to prava teta Angela Sevnik, ki je takrat živela v Minnesoti? Druga dva navedena vira (Jež, Lebanova) omenjata, kakor da bi ta obisk veljal le Mariju Kogoj, ne pa tudi sestri, kar bi se seveda bolj skladalo z obiskom tete, kajpada če si opis v obeh virih prav razlagamo. Jež J., *op. cit.*, 3, 4, piše, da naj bi mati dala otroku ob tem obisku prstan in svojo fotografijo, ki da ga je spremljala vse življenje. Možno je, da se je prav ta slika ohranila v skladateljevi zapuščini; predstavlja mlajšo žensko osebo, sedečo na stolu in ogrnjeno s kožuho. Na fotografiji piše: »Mia mamma Angela Filippini, Vienna XII 1915.« Pisavo je zaradi peresa težko prepoznati, po stilizaciji besedila bi bila lahko Kogojeva na že starejšo sliko ali pozneje do decembra 1915. Po tem bi sklepali, da je skladatelj najbrž še imel v spominu obisk domnevne matere l. 1906 in da je mislil, da je njegova mati oseba, ki je navedena na njegovem krstnem listu. Ali bi bilo mogoče, da je na sliki Julija Sevnik, česar Kogoj takrat še ne bi vedel? Ali bi bilo možno, da je torej pozneje zvedel, da Angela Filippini vendarle ni njegova mati?

ne nadarjenosti,⁶⁵ skladnosti z navedbami, da je skladatelj še pozneje iskal svojo mater in da se mu je ta celo oglasila.⁶⁶

Zaradi pomanjkljivih podatkov vsega tega ni mogoče ali vsaj zaenkrat ni mogoče dognati. Možnosti in možnih domnev — kot pač v življenju, je veliko in preveč, toda premalo trdnih, da bi se bilo mogoče odločiti za eno varianto in kombinacijo. Sklepamo lahko le, da je bil naš skladatelj rojen v Trstu med leti 1894 in 1895, da je lahko pripadal ali Kogojevi ali Sevnikovi rodbini, pri čemer bi bil lahko ali po očetu ali po materi slovenskega rodu, da je prišel v Kanal kot sirota najverjetneje v prvi polovici 1898. leta in da so ga čez dve leti vpisali v tamkajšnjo osnovno šolo, jeseni 1907 pa v goriško gimnazijo, torej v času, ko se mu je življenju nesporno odvijalo tako, kakor vsaj v obrisih že vemo.

Ker glede na to vprašanje Kogojeve identitete in otroštva ni zadovoljivo pojasnjeno, naj ostane skladatelj v naši glasbi zaenkrat še naprej Marij Kogoj z rojstno letnico 27. IV. 1895 in s pristavkom, da njegova identiteta in s tem točen datum rojstva še nista dognana.

SUMMARY

The question of the identity of the Slovene composer Marij Kogoj has remained open for a long time. Only recently P. Merku's research revealed that the composer, hitherto known as Marij Kogoj, born April 27, 1895, died as an eight-month old baby — whereas his brother Julij, born September 20, 1892, remained alive. Evidence has been found that Julij is in fact the composer, only that he was renamed after the dead Marij and on that occasion his brother's, i. e. Marij's date of birth — 1895 — had been entered into the registrar.

This, in itself, appears to solve the question of the composer's identity. Difficulties, however, appear when the new date of birth — 1892 — is to be brought into agreement with the composer's other biographic data, especially those regarding his schooling formerly in agreement with the old date. The present research seeks to establish relevant comparisons.

The checking was directed at the composer's documents on his attending the Gorizia Gymnasium and the Vienna Akademie für Musik und darstellende Kunst, where the data-tolerance is even greater. Even more clearly came the new date of birth out in the course of examining the data about the composer's elementary education, collected by the author from oral evidence of Kogoj's schoolfellows and concluded from the fact that three of the Kogoj children-orphans came to Kanal,

⁶⁵ Vemo, da je Angela Fillippini, potem ko je zapustila otroke, »odšla z neko operetno družbo, kjer je pela v zboru (Pismeni odgovori Kogojeve sestre Ane, *ib.*; gl. tudi Merku P., *ib.*, 53); se pravi, da je morala biti muzikalna. Andolšek pa navaja, da sta brata Janez in Jože Sevnik igrala harmoniko in da sta te instrumente tudi izdelovala, poleg njega samega kot instrumentalista in njegove hčerke, ki uči glasbo, pa je profesorica glasbe tudi hčerka Angele Sevnik. Očitno sta bili torej obe rodbini muzikalni.

⁶⁶ Jež J., *op. cit.*, 3, 4. Kogoj naj bi se oglasila dvakrat, zadnjič iz São Paula v Braziliji, a obakrat le s pošiljko denarja. Pozneje naj bi jo skladatelj iskal še prek švicarskega Rdečega križa, vendar brez uspeha. Vidmar navaja drugače (Vidmar J., *ib.*, 769). Kogoj naj bi mu pravil, da je odšla v Egipt in zatem menda v Chicago, kjer je po Kogojevem mnenju spet izginila. Kljub različnosti navedb v obeh virih je odtod razvidno, da naj bi Kogoj iskal mater in ne skrbnico.

after they had been — after their father's death — deserted by their mother. It appears unlikely that the boy's guardians should not have sent him to school until after he was eight years old (considering that compulsory education started with the age of six), especially because the orphans seem to have arrived to Kanal from Trieste two years earlier.

Considering other evidence as well as the fact that the composer entered elementary school in the autumn of 1900, the only conclusion feasible is that the composer was born at a later date, sometime in the years 1894-95.

Another unclear point is the baptism certificate issued in 1906. The hitherto existing Julij received a certificate reading the name of Marij Kogoj with the date 1895; the argument of the issuer, the Parochial Archives of St. Anthony of Padova in Trieste, was that Julij is dead and that Marij is still alive. The guardians at Kanal had thus renamed Julij into Marij. All this being rather unusual, yet another fact comes as a surprise: the birth and death books in the same archives give proof to the opposite: Julij is alive, whereas Marij is dead.

Because of deficient sources it has been necessary to leave the question of the exact date and the identity of the composer open. The most recently collected information from oral communication strongly suggest the possibility that the composer did not belong to the Kogoj family at all but to the Sevnik family from Gradež near Turjak, where the composer's wife came from. The documentation is, unfortunately, more or less destroyed. It appears, however, that the composer was aware of the whole issue and that he himself regarded himself as belonging to the Sevnik family. The author of the article has tried, but with no success so far, to document the whole matter. His attempt at confronting what is known about Kogoj with the Sevnik variant has solved some unlogical points maintained so far but has, on the other hand, opened new problems.

All things considered the author suggests that the composer should for the time being remain Marij Kogoj, with the birth-data April 27, 1895, with the postscript, that neither his identity nor the exact date of birth have been hitherto definitely established.

UDK 012 Šturm F.

BIBLIOGRAFIJA DEL FRANCA ŠTURMA

Katarina Bedina (Ljubljana)

Z glasbo Franca Šturma se na koncertnih odrih ne srečujemo, na programu ljubljanske RTV se poredko zvrsti kak samospjev ali drobec iz klavirskega opusa, vse preskromno, da bi si mogli ustvariti podobo o umetniški moči in sploh o zvočnem svetu obetavnega odličnjaka Osterčeve, Hábove in Sukove šole.

Spomin na zgodaj umrlega skladatelja je bil prvič obujen ob dvajseti obletnici smrti: nekdanja glasbena šola Šiška-Bežigrad si je nadela njegovo ime, RTV pa mu je priredila javno oddajo z naslovom »Večer Francija Šturma«. Priložnostno sestavljen komorni spored je bil opremljen z orisom skladateljeve življenjske in umetniške poti.¹ Odmevnost dogodka, ki je ostal do danes osamljen primer, je zbledela, zato domnevam, da je mimo živeče generacije slovenskih glasbenikov, zlasti učencev Slavka Osterca, malo komu znano več kot to, da je bil Šturm neusojeni podaljšek Osterčevega novotarstva in vnet pristaš praškega učitelja Aloisa Hábe, brez morebitne slutnje, da je območje četrtrtonskega izražanja pripeljal do najvišje kulminacijske točke v bistvu že izumitelj sam. Da Šturm ni bil zgolj učenec, kakršnega si more učitelj samo želeti, je mogoče razbrati iz danes večinoma že dostopnih rokopisov. Ti pričajo, da je Šturm delal veliko, z zagonom človeka, ki se je pripisal glasbi iz notranje nuje. Hitro napredovanje v kompozicijskem znanju je korakoma podrejal vse bolj razvidni kreativni volji, klesanju govornice svojega časa, da bi našel izraz vsemu, kar je v glasbi iskal. Značilno zanj je, da se je pogosto

¹ Za prireditev je bil ciklostilno razmnožen spored s spremnim besedilom: »Večer Francija Šturma (druga javna oddaja iz cikla "Koncerti v Studiju 14"), 13. novembra 1963.« Program: Tri miniature za deco (Jelka Suhadolnik). Sonata da camera za violino in klavir (Slavko Zrimšek, Jelka Suhadolnik). Male skladbe za klavir (Pavel Šivic). Capriccio za violo in klavir (Srečko Zalokar, Jelka Suhadolnik). Fantazija za violino in klavir (Ali Dermelj, Pavel Šivic). Partizanska romanca, Materi padlega partizana (Bogdana Stritar, Pavel Šivic). Komentar: Borut Loparnik.

vračal k začetim glasbenim idejam, vendar med dopolnitvami in različnimi verzijami skladb lahko brez izjeme izluščimo, da je to počel z izostrenim občutkom, da suvereno obvladanje glasbene pismenosti še ni glasbena resnica.

Pretežni del zapuščine Franca Šturma je danes v glasbeni zbirki NUK v Ljubljani.² Rokopisi so dobro ohranjeni, po zaslugi članov Šturmove družine je pogrešanih partitur razmeroma malo, ker so po vojni poskrbeli za to, da so izsledili precej notnega gradiva, raztresenega med umetnikovimi prijatelji, največ interpreti. S prav takšno skrbjo so očuvali in prepustili glasbeni zbirki NUK dva zajetna svežnja skladateljevih osnutkov, posameznih listov in beležk, kar bo imelo poseben pomen pri analitičnem preučevanju Šturmove umetnosti in razvojnega zorenja.

Do danes dostopna ali znana Šturмова zapuščina ima v bibliografskem pomenu še vrsto odprtih vprašanj. Iz korespondence je razvidno, da je pisal oz. napisal še vse, kar je v tem prispevku zajeto pod »Pogrešana dela«. O njegovi scenski skladbi ni bilo mogoče povedati več kot naslove. V pregledu del tudi zasledimo, da je Šturm začel pri Hábi opremljati svoje skladbe s številkami opusa, vendar sta znana samo op. 2 in 3.

Skladbe v tem prispevku so razporejene v kronološkem zaporedju po zvrsteh. Podatki, ki slede naslovu in ev. stavkom, so povzeti iz rokopisov; če so navedeni v oklepaju, pomeni, da so znani iz drugih virov. Nahajališče rokopisov navajam v opombah, razen za vse enote, ki so zbrane v NUK. Pri redkih skladbah, ki so doslej izšle v tisku, je naveden tudi ta podatek.

I. ORKESTRSKA GLASBA

1. SCHERZO (za simfonični orkester). (Grave-Allegro-Grave-Allegro assai). Ljubljana 1931. Rokopis.
2. [TRIJE SIMFONIČNI STAVKI]:
 - I. Moderato. Brez letnice. Rokopis.
 - II. Andante. Kamnik, julija 1932. Rokopis.³
 - III. Presto. Kamnik, julija 1932. Rokopis.
3. FANTAZIJA za orkester in moški zbor. (Allegro-Moderato serioso-Allegro moderato). Nedokončana skladba, brez zborovskega parta ali besedila zanj s pripisom: »Končal instrumentirati zaradi Sukove smrti v sredo, 29. maja 1935«. Rokopis.

² Skladateljeva sestra Vida Šturm je leta 1971 odstopila vse gradivo, ki ga je imela družina; leto pozneje je tudi glasbeni arhiv RTV Ljubljana dal isti zbirki rokopise, ki so jih uporabljali izvajalci posnetkov.

³ V rokopisu imata drugi in tretji stavek skupno naslovno stran »Andante e Presto«, kjer ima Presto na vrhu prve strani oznako III. Ker ima Moderato oznako I, smemo sklepati, da gre za tri stavke večje ciklične oblike.

II. KOMORNA GLASBA

a) Instrumentalna

1. CONCERTINO za klavir, dve oboi, angl. rog, dva klarineta, basovski klarinet in tri viole. Posvečen Marijanu Lipovšku. 1. Allegro. 2. Vivace. 3. Presto. Ljubljana, 1932. Rokopis.
2. CONCERTINO za flavto, klarinet, oboi in fagot. 1. Allegro. 2. Andante. 3. Con moto. Ljubljana, 1931. Rokopis.
3. GODALNI KVARTET. 1. Moderato. 2. Vivace. 3. Sostenuto. Brez datuma. Rokopis.⁴
4. GODALNI KVARTET. 1. Allegro (Più moderato). 2. Moderato cantabile. 3. Scherzo (Allegretto-Trio-Scherzo D. C. Fine senza ripetizioni). 4. Finale (Vivace). Ljubljana, februar 1931. Rokopis.
5. GODALNI KVARTET. 1. Adagio. 2. Allegro appassionato. 3. Moderato. 4. Allegretto. Praga 1935 — Ljubljana 1936. Rokopis.
6. GODALNI KVARTET. 1. Grave. 2. Allegro appassionato. 3. Moderato molto. 4. Allegro risoluto. Praga 1935 — Pariz 1940. Rokopis.
7. GODALNI TRIO. 1. Preludio (Allegro moderato). 2. Passacaglia (Adagio — Poco più vivo — Adagio). 3. Fughetta (Vivace). Ljubljana, 1930. Rokopis.
8. SONATA DA CAMERA za violino in klavir. Posv. Francki Ornikovi. 1. Lento. 2. Allegro. 3. Andante. 4. Vivace. Ljubljana, april 1932. Rokopis.
9. FANTAZIJA za violino in klavir. 1932—1940.⁵
10. FANTASIE NOCTURNE pour saxofon alto e piano. Nedokončana skladba. 1. Largo (dokončan). 2. Variations (Joyeux, osnutek, 15 taktov). 3. Caprice (osnutek, 8 taktov). Ljubljana, januar 1941. Rokopis.
11. CAPRICE pour alto e piano. 1941.⁶

b) Vokalno-instrumentalna

1. DE PROFUNDIS za sopran, flavto, angl. rog, dva klarineta, basovski klarinet, fagot, rog v F, tubo, šest violin, 4 viole, tri violončela in dva kontrabasa. Besedilo: Alojz Gradnik. Praga, 1935. Rokopis.⁷
2. O BOG, USMILI SE MOJE PRAZNOTE za sopran solo, mešani zbor, dve flavti in violi. Besedilo: Srečko Kosovel. (Andante). Ljubljana, februar 1932. Rokopis.

⁴ V zapuščini so samo trije stavki, za četrtega, kolikor je bil sploh napisan, nisem našla nobenega podatka.

⁵ Rokopis za to skladbo je pograšen, čeprav je bila izvajana. Gl. op. 1. Navedena je tudi v prijavi del Franca Šturma Zavodu za avtorske pravice v Beogradu, 14. aprila 1949. NUK, Šturmov mapa, »Kronika«.

⁶ Velja isto, kar je navedeno v op. 5.

⁷ Rokopis hrani Bogdana Stritarjeva.

III. SOLISTIČNA GLASBA

a) Klavirska

1. [SONATINA] za klavir.⁸ 1. Allegretto. 2. Andante assai sostenuto. 3. Vivace. Ljubljana 1930. Rokopis.
2. FANTAZIJA za klavir, 1. verzija.⁹ Posv. Valensu Vodušku. (Moderato-Allegro non troppo-Tempo I). Ljubljana, maj 1932. Rokopis.
3. SONATA za klavir. 1. Sostenuto. 2. Allegro. 3. Andante. 4. Allegro. Ljubljana, avgust 1932. Rokopis.
4. [SUITA] za klavir. 1. Preludio (Moderato). 2. Fuga (Allegretto). 3. Andante. 4. Passacaglia (Tranquillo). 5. Fuga a 3 temi (Con moto). Ljubljana, september 1932. Rokopis.
5. PET SKLADBIC ZA OTROKE. 1. Alpska pesmica (Moderato). 2. Marš. 3. V cerkvi (Lento). 4. Rumba (Allegro moderato). 5. Konec (Allegretto). Ljubljana, 1932. Rokopis.¹⁰
6. MALA SUITA za klavir. 1. Preludij (Con moto). 2. Passacaglia (Largo). 3. Andante sostenuto. 4. Fughetta (Moderato). Ljubljana, april 1933. Rokopis.
7. MALE SKLADBE za klavir. Posv. Marici Vogelnikovi. 1. Moderato. 2. Largo. 3. Vivace. 4. Lento. 5. Allegretto. 6. Molto vivace. Praga, marca 1934. Rokopis.
Izd.: Savez kompozitorja Jugoslavije — Društvo slovenskih skladateljev, Ed. št. 68. Ljubljana 1958.
8. SONATINA za klavir. 1. Allegretto. 2. Andante con moto. 3. Vivace. Brez letnice. Rokopis.
9. INTERMEZZO za klavir. (Allegretto cantabile). Ljubljana 1937. Rokopis.
10. SUITA za klavir. 1. Allegro agitato (Più vivo-Vivace). 2. Andante sostenuto. 3. Scherzando, vivace. 4. Largo (Cantabile-Tempo I). 1935—1939. Rokopis.¹¹
11. PASTORALE za klavir. (Moderato). Maribor, 6. marca 1939. Rokopis.
12. RHYTME za klavir. (Allegretto). Maribor, 7. marca 1939. Rokopis.
13. BLITZ za klavir. (Con moto). Brez datuma. Rokopis.
14. FANTAZIJA za klavir. (Moderato). Ljubljana, 12. avgusta 1939.

⁸ Kjer je naslov v ogletem oklepaju, pomeni, da v izvirniku ni naslova, bodisi da ga avtor ni napisal, bodisi da se naslovna stran ni ohranila. V teh primerih sem se ravnala po oblikovni shemi skladbe, kjer je bilo to mogoče.

⁹ Na rokopisu je Šurm pripisal: »Predelal od 5-12. avgusta 1939«, zato sem to bibliografsko enoto označila kot 1. verzijo; razlika med obema skladbama opravičuje, da verziji štejem kot samostojni enoti.

¹⁰ Ohranjena sta dva identična rokopisa; enega je hranila Irma Hladnik, drugega vdova Srečka Kumarja.

¹¹ Verzije iz leta 1935 nisem po virih nikjer zasledila.

15. TRI MINIATURE ZA DECO. Posv. Pavli Kančevi. 1. Allegretto. 2. Andante sostenuto. 3. Vivace. Ljubljana, oktober 1940. Rokopis.
Izd.: Savez kompozitora Jugoslavije — Društvo slovenskih skladateljev, Ed. št. 54. Ljubljana 1958.

b) Violinska

1. SONATA za violino solo. (Allegro). Ljubljana, februar-oktober 1936. Rokopis.
2. FANTAZIJA za violino solo. 1. Moderato. 2. Moderato non troppo. 3. Andante. 4. Lento. Brez letnice. Rokopis.

c) Orgelska

1. FANTAZIJA za orgle. Posv. Pavletu Rančigaju. 1. Moderato. 2. Allegro. 3. Allegro molto. Praga, februar 1934. Rokopis.

IV SAMOSPEVI

1. TRIJE TAGORJEVI ŽRTVENI SPEVI za glas in klavir. 1. To je moja molitev (Allegro moderato). 2. Moj spev je odložil vse lepotičje (Tranquillo). 3. Daj, da se spoje vse pesmi moje mladosti (Vivace). Ljubljana, 19. decembra 1932. Rokopis.
2. [ŠEST VIRGILOVIH PESMI] za glas in klavir. 1. De Patrocli exsequiis (Allegro moderato). 2. De Raptu Proserpinae (Vivace). 3. Deadalus (Sostenuto). 4. Tantalus (Con moto). 5. Nioba (Vivace). 6. Iphigenia (Presto). Kamnik, 6.—11. avgusta 1933. Rokopis.
3. ŠTIRI PESMI na narodne tekste za sopran in klavir. 1. Devojka viče iz tanka grla (Moderato). 2. Sunce žarko, ne sijaš jednako (Grave). 3. Andjelija vodu lila (Vivace). 4. Slavulj pile (Lento). Praga 1934. Rokopis.¹²
4. NAPISI ZA MESECE za glas in klavir. Besedilo: Oton Župančič. Praga 1934. Prepis.¹³
5. PADAJO, PADAJO KAPLJICE za glas in klavir. Besedilo: Oskar Hudales. 1936.¹⁴
6. [PET KLABUNDOVIH PESMI] za glas in klavir. Besedilo: Alfred Henschel-Klabund. 1. Die ferne Flöte (Moderato). 2. Auf der Wiese (Presto). 3. Silberreicher (Lento). 4. Selbstvergessenheit (Allegretto). 5. Wanderer erwacht in der Herberge (Allegro). Zadnja pesem je nekončana. Brez letnice. Rokopis.
7. ISKAL SEM MOJIM MLADIH DNI za glas in klavir. Besedilo: Oton Župančič. Brez letnice. Rokopis.
8. [DVE LJUDSKI PESMI] za glas in dve kitari. 1. Solnčece moje (Allegretto). 2. Narlejši roža (Moderato). Brez letnice. Rokopis.
9. DELIBAŠ za glas in klavir. Besedilo: A. S. Puškin. (Allegro moderato). Ljubljana, januar 1942. Rokopis.

¹² Četrta pesem je ohranjena kot prepis s pisavo, ki ni šturmovna.

¹³ V zapuščini je ohranjen nepopoln prepis skladbe s pisavo, ki je omenjena v prejšnji op.

¹⁴ Rokopis je izgubljen ali pogrešan, podatek je iz prijave šturmovih del, ibid.

10. DAR BREZPLODNI, DAR SLUČAJNI za srednji glas in klavir. Besedilo: A. S. Puškin. Ljubljana 1942. Rokopis.
11. SOLNČNA URA za glas in klavir. Besedilo: Alojz Gradnik. Brez letnice. Rokopis.
12. STARKA ZA VASJO za glas in klavir. Besedilo: Srečko Kosovel. (Ljubljana) 1942. Prepis.¹⁵
13. VESELI, ŽALOSTNI IN ČASTITLJIVI KOLEDNIKI za glas in klavir. Besedilo: Oton Župančič. Posv. Nadi Vidmarjevi. 1. Veseli koledniki (Živahno). 2. Žalostni koledniki (Zmerno počasi). 3. Častitljivi koledniki (Počasi). Ljubljana, 9. junija 1943. Rokopis.
14. BORI za glas in klavir. Besedilo: Srečko Kosovel. 2 nedokončana osnutka brez datuma.
15. PARTIZANSKA ROMANCA za glas in klavir. Besedilo: Jože Brejc. Prepis.¹⁶
Izd.: Umetnost in revolucija — Samospēvi 1943—1945, Ljubljana 1971, str. 147—150. Klavirska spremljava: Pavel Šivic.¹⁷
16. MATERI PADLEGA PARTIZANA za glas in klavir. Izvirnik pogrešan.¹⁸
Izd.: Umetnost in revolucija — Samospēvi 1943—1945. Ljubljana 1971, str. 143—146. Napev zapisal Radoslav Hrovatin, klavirska spremljava: Pavel Šivic.

V ZBOROVSKA GLASBA

a) Za mešani zbor

1. PRELEPA JE SELŠKA DOLINA. Priredba ljudske pesmi. Brez letnice. Rokopis.
2. PSALMUS ET HYMNUS. Posv. Srečku Kumarju.¹⁹ 1. Psalmus (Živahno, veselo). 2. Hymnus (Počasi). Ljubljana, junij 1932. Rokopis.
3. HEJ, BRIGADE. Besedilo: Matej Bor. Izvirnik pogrešan.
Izd.: Naša partizanska pesem, Ljubljana 1959, str. 193.²⁰

¹⁵ Izvirnika ni v zapuščini (razen dveh nepopolnih osnutkov), skladba je prepisana s pisavo, omenjena v op. 12 in 13.

¹⁶ Rokopisni prepis, neznana pisava. Skladba je pisana v As-duru.

¹⁷ Pesem, natisnjena v tej izdaji je v B-duru, sicer je identična prepisu iz zapuščine. Urednik zbirke Ciril Cvetko piše v uvodu naslednje: »Šturmov samospēva iz partizanskega obdobja, "Materi padlega partizana" in "Partizanska romanca" sta se ohranila po ustnem izročilu skladateljve žene Bogdane Stritarjeve, ki je neštetokrat interpretirala predvsem prvo pesem. V smislu njenih sugestij je klavirsko spremljavo k "Materi padlega partizana" oskrbel najprej Ciril Cvetko, nato pa Pavel Šivic. Šivičeva je tudi klavirska spremljava k "Partizanski romanci", ki jo je prvič izvajala Nada Vidmarjeva« (op. 5, XXVIII).

¹⁸ Gl. op. 17.

¹⁹ Besedilo še ni identificirano. Rokopis hrani vdova Srečka Kumarja.

²⁰ Opombe k pesmim te zbirke je napisal Radoslav Hrovatin, kjer pojasnjuje, da se Šturmov zapis pesmi ni ohranil in da je on 1951 zapisal napev tako, kako mu ga je zapela Bogdana Stritarjeva po spominu (str. 212). Napev Hej, brigade je po tej izdaji natisnjen še v zbirki Umetnost in revolucija — Zborovske pesmi, Ljubljana 1970, str. 183.

4. PETINDVAJSET. Besedilo: Karel Destovnik-Kajuh. Rokopis izgubljen. Izd.: Partizanska pesem, Ljubljana 1953.²¹

b) za moški zbor

1. LABOD, RAK IN ŠČUKA. Besedilo: Ivan Krylov. Posv. Srečku Kumarju. (Allegretto). Ljubljana 1932. Rokopis²²

c) za mladinski zbor

1. TRI OTROKOVE ŽELJE (za dva glasova). Besedilo: Mile Klopčič. (Pesante). Brez letnice. Rokopis.

2. TRIJE KRALJI (za štiri glasove). Besedilo: Ina Slokanova. Brez letnice. Rokopis.

VI ČETRTONSKA GLASBA

1. MALA SUITA za dve violini, op. 2. 1. Allegro. 2. Adagio. 3. Andante cantabile. 4. Vivace. Praga, november 1933. Rokopis.

2. LUFTBALONSUITE. Suita za četrtonski klavir, op. 3. 1. Andante. 2. Allegretto. 3. Moderato. 4. Vivace. Praga, april—maj 1934. Rokopis.

3. PET PESMI za glas, violino in violončelo. Besedilo: Oton Župančič. 1. Tak tenka, tak mirna je zarja večerna (Lento, tranquillo). 2. Svež dih od gora (Allegro molto). 3. Tiho prihaja mrak (Andante). 4. Po stranskih potih (Vivace). 5. Palma svetlih sanj (Lento). Rokopis.

4. MALA MUZIKA za dve violini. 1. Agitato. 2. Adagio. 3. Allegretto. 4. Lento. 5. Con moto. Ljubljana 1938. Rokopis.

VII ŠESTINOTONSKA GLASBA

1. VESELI, ŽALOSTNI IN ČASTITLJIVI KOLEDNIKI (za dva glasova). Besedilo: Oton Župančič. 1. Veseli koledniki (Vivace). 2. Žalostni koledniki (Grave). 3. Častitljivi koledniki (Moderato). Praga, februar 1935. Rokopis.

2. [DVE OTROŠKI IGRI] iz Cicibana Otona Župančiča (za tri glasove).²³ I. Dedek Samonog. 2. Otroci spuščajo mehurčke. Brez letnice. Rokopis.

²¹ Iz te pesmarice je bil napev ponatisnjen v zbirki Umetnost in revolucija — Zborovske pesmi, *ibid.*, str. 184—185. V opombi k tej pesmi piše avtor opomb Radoslav Hrovatin, da je Rado Simoniti »podrobneje stiliziral recitativni del skladbe. Pesem je primerna za izvajanje v zboru«. *Ibid.*, str. 217. Slednjič je Šturmovo zamisel za Kajuhovo pesnitev uporabil še Radovan Gobec za 4-glasni moški zbor »Petindvajset« in ga objavil v Naših zborih XXX/1978, št. 1.

²² Rokopis hrani vdova Srečka Kumarja.

²³ Naslov v izvirniku je »Štiri otroške igre iz Cicibana Otona Župančiča«, napisani sta samo dve.

²⁴ Rokopisi se niso ohranili, v mapi Šturmovih osnutkov in skic je le nekaj fragmentov. Vprašanje je, če je skladatelj za scensko glasbo sploh izpisoval partiture. Po fragmentih smemo domnevati, da je ta zvrst Šturmove glasbe temeljila na improvizaciji.

VII SCENSKA GLASBA²⁴

1. ČLOVEK — BESEDA — BARVA. Balet. 24. januarja 1938.²⁵
2. Glasba h komediji »Večno mlada Saloma« (Meano Cesare). Oktober 1942.²⁶

VII POGREŠANA DELA

1. Op. 1.²⁷
2. ŠEST MAJHNIH SKLADB za četrtonski klavir.²⁸
3. GODALNI KVARTET v četrtonskem sistemu.²⁹
4. Skladba za klavir in dvanajst instrumentov.³⁰
5. FANTAZIJA za violino in orkester.³¹
6. SIMFONIJA.³²
7. PIHALNI KVINTET.³³

SUMMARY

Franc Šturm's promising artistic career was already at its beginning abruptly cut short by the World War II. Today he is more generally known only by the opinion that he was to have been the artistic and compositional prolongation of the pursuits of Slavko Osterc and Alois Hába, his two main teachers. From the accessible material and manuscripts it is now possible to establish that at an early stage already Šturm had outgrown the academic setting both as regards the volume and the musical value of his compositions.

²⁴ Letak za predstavo v ljubljanski Operi 24. januarja 1938 najavlja: Franc Šturm: ČLOVEK-BESEDA-BARVA. Balet. Scen. in kor. Katja Delakova. Kost. A. Černigoj. Gledališki list ni izšel. Gl. Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967. Ljubljana 1967, str. 240.

²⁶ Premiera je bila 3. oktobra 1942 v ljubljanski Drami. Ibid., str. 142.

²⁷ Verjetno gre za četrtonsko skladbo, ker sta op. 2 in 3 tudi v tem sistemu.

²⁸ V pismu materi z dne 25. 3. 1933 sporoča iz Prage, da je te skladbe končal in da je »ena večja v pripravi«.

²⁹ 13. 2. 1935 je napisal sestri Vidi: »Hába mi je priznal moj godalni kvartet za absolventsko delo«.

³⁰ V pismu sestri Vidi z dne 25. 5. 1936 je sporočil, da piše to skladbo za Nedo (Adrijaničevo, pozneje Kozinovo ženo) in da »se z njo muči že cel mesec«.

³¹ V pismu mami sporoča 25. 3. 1934 iz Prage, da instrumentira fantazijo za violino in orkester.

³² 26. 2. 1936 piše materi iz Prage, da komponira simfonijo in da mu gre dobro spod rok.

³³ Iz Pariza piše materi 31. 12. 1939, da piše pihalni kvintet za Buenos Aires in da bo kmalu gotov.

UDK 78(497.12) Božič : 781.6

RAZSEŽNOSTI SNOVANJA DARIJANA BOŽIČA

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Skladateljska prizadevanja Darijana Božiča so v slovenski glasbeni kulturi svojevrstna, pri čemer se ob ohlapnem in površnem razvrščanju njih značilnosti in dometov vsiljuje presenetljiva protislovnost, in sicer med izborom sredstev, z drugimi besedami, glasbenega jezika, in vseobsežnimi, pa čeprav v zadnji konsekvenci preprostimi, človeškimi cilji. Če bi zaobrnilo latinski rek, bi se lahko dejalo: »Non multum, sed multa«, vendar brez poslabševalnih soznačnosti, ampak kot nalepka, kot izhodišče skladateljskih naporov, ki nadrobno ne razčlenjuje zvočnega gradiva v njegovi mikrostrukturi, ampak rabi izdatne količine raznovrstnega, tudi izvenglasbenega, da bi se izpovedalo umetniško hotenje. Potrebe po zvočni in drugačni opremi potemtakem ni jemati vedno kot hibo, ampak kot eno izmed mnogih poti, da bi se doseglo podobno oziroma enkratno. Ker ni možna primerjava različnih rešitev na isto temo, mora izhajati obravnavna Božičevega snovanja iz pretehtavanja notranje logike posameznih rešitev. Pokazalo se bo, da pomenijo zastavljene ideje organsko širjenje razmeroma skromnih in neambicioznih glasbenih izhodišč, ki se vedno znova svojstveno uravnovešajo v zaokroženo in zato zvočno možno celoto.

Božičeve kompozicije so tipičen primer sodobnega skladateljskega opusa, ki ga ne moremo stisniti v pretekle bibliografske okvire: instrumentalne, vokalne in vokalno-instrumentalne kompozicije; ali, opere, kantate, simfonična dela, komorna dela, samospevi, in podobno. Kakor že koli obračamo in etiketiramo posamezne bibliografske predale, se nekaj ne uje: ali preostane vrsta stvaritev, ki bi se mogle vtakniti samo pod »razno«, ali pa se pride do zaključka, da tradicionalni pojmi ne ustrezajo več, da jih je treba prevrednotiti, jim določiti novo vsebino ter jih dopolniti z novimi. Za potrebe tega sestavka pa se ponuja še ena razdelitev, ki ustreza osnovni dvotirnosti skladateljevega mišljenja in njegovih hotenj, dvotirnost, ki ima za posledico na eni strani komponiranje bolj ali manj »čiste«, nepovedne instrumentalne glasbe, na drugi strani pa ustvarjanje, ki razen občasne uporabe sintetičnega zvoka ali/in vizualnega dogajanja,

vključuje tudi elemente govornjene ali pete besede.¹ Se pravi: instrumentalno izpoved, ki more biti brez implicitnih izvenglasbenih sestavin, dopolnjuje Božič s takimi skladbami, s katerimi se ne samo glasbeno izpoveduje, ampak tudi izvenglasbeno pripoveduje. In ravno za to področje se zdi, da je za skladatelja še prav posebno mikavno, ker s svojo idejno in literarno pojmovnostjo bistveno razširja pojmovno nekonkretnost in zato nujno nedorečenost glasbene izpovedi. Še bolj zanimivo pa je dejstvo, da je bistvena glasbena sestavina teh in takih sintez, ki se vlečejo skozi celoten opus, pravzaprav glasbena govorica, ki je sama po sebi in v okolju, v katerem je nastala, izhodiščno izrazito muzikantska in torej »samozadostna«. Pa vendar doživlja pri Božiču razširitve in povezave, ki bi se na prvi pogled ponekod lahko zdele navidezno nedopustne, a se že ob tehtnejšem premisleku in analizi pokažejo kot razvojni izrastki podobnih in obenem krčevito humanih in zato umetniško združljivih izhodišč.

Najprej k instrumentalnemu tiru, in sicer k skupini tistih kompozicij, v katerih uspešno povezuje »elemente jazza z evropsko glasbeno tradicijo«,² to je nekatere značilnosti jazza s sodobnimi, serialnimi principi »resne« glasbene umetnosti. Če izpustimo sočni, a gershwinovsko epigonski Koncert za klavir in orkester (1956), ki je nastajal v času še premajhne obveščenosti o razvojnih težnjah in dospelostih jazza, se kot pars pro toto zdi značilen Concerto grosso (1960), kateremu so sledila dela, kot so na primer Koncert za trombon in orkester (1961), Koncert za trombo in orkester (1961), tri sonate »in cool« (1961, 1962, 1965) itd. Že naslov kompozicije, Concerto grosso, razkriva eno od bistvenih potez Božičevega snovanja — povezovanja preteklega z novim, brez apriornega odklanjanja tradicije. Tako ima Concerto grosso solistični concertino in orkestralni tutti, samo da ne gre za kako baročno zasedbo, ampak za pravi »little jazz band«. Že na tej stopnji zahteva ta jazzovska komponenta tolmačenje, ki se zdi simptomatično: imamo opraviti s skladateljem, ki je ob in navkljub tradicionalnemu šolanju stopil v svet glasbe skozi jazz, skladateljem, ki je že od vsega začetka slišal glasbo skozi jazz in ne morda skozi narodno pesem. Prehitro sklepanje bi seveda vodilo v nepremišljene oznake nekakšne »izkoreninjenosti« in podobnega, če se ne bi pojava obravnavalo kot posledico izrazito urbane sredine, iz katere je skladatelj izšel, sredine, ki še kako odmeva dandanašnji in ki bolj ali manj resnim zvočnim poizkusom mlajših in najmlajših ne odreka pridevka »slovenskosti«. To pa pomeni, da sodi Božič v nakazanem smislu med zgodnje, čeprav ne prve primerke take usmerjenosti pri nas.³ Če se vstopi v ta zvočni svet s strani resne glasbe, se zdi, da je to jazz, in obratno. In vendar je zlitje obojega izpovedna možnost, ki so jo drugod po svetu dokazali tudi po Guntherju Schullerju: povezovati serialne principe v horizontali, vertikali

¹ Rijavec A., *Sinteze Darijana Božiča*, *Zvuk* 99/1969, 405 sl.

² *ME* 1, 238.

³ Prim. Rijavec A., *K razumijevanju osobina američke popularne glasbe u jugoistočnoj Evropi*, *Zvuk* 1977/3, 72 sl.

in ritmu z jazzovskimi prijemi v melodični liniji, harmoniji in »beat-u«.⁴ Medtem ko je prvi stavek (Largo) še nekoliko zadržan in slavnosten, kakor da bi se skladno s staro jazzovsko tradicijo izvajalci šele ogrevali, pa nadaljni stavki (Kanon, Fuga, Variacije)) razgibajo fakturo. Zlasti v zadnjem stavku je Božič najmanj vklepen in da duška soliranju in od jazza podedovani, tukaj fiksirani impulzivni improvizacijskosti. Ta sinkopirajoča vitalnost, ki je jazzu tako lastna, ostane v celoti ali v posameznostih navzoča tudi v nadaljnjem skladateljevem ustvarjanju.

Seveda je to še vedno začetna stopnja v organiziranju zvoka, ki razmeroma tradicionalne prijeme v harmoniji in ritmu — neglede na jazzovske zglede — povezuje z delno dodekafonijo v horizontali, pa tudi v vertikali. Ob z gledovanju po takih vzorih in lastnih praktičnih preizkusih pride, kot kaže, Božič do zaključka, da je k novemu usmerjena glasba iz razvojno sicer razumljivih vzrokov v zadnjih desetletjih zanemarila vprašanje sozvočja: ali ga je na eni strani pritirala do blokov mikrobelega oziroma mikrosivega šuma, ali pa se je sozvočje oblikovalo kot stranski produkt linearno vodenih glasov oziroma, v najboljšem primeru, kot ostank v horizontalni seriji neuporabljenih poltonov. Tako nastane, skupaj s praktičnimi rešitvami, saj je Božič izrazil primer muzika-praktika, tudi teoretična študija »Vertikalne strukture savremene muzike«,⁵ v kateri presenečajo analogije, ki obstoje med lastnostmi tradicionalnih terčnih harmonij in elementi novo nastalih akordskih nizov. Še celo več: pokaže se, da so v Božičevi zasnovi (kako značilno!) terčno izpeljani nizi strukturno najbolj uporabni, medtem ko kvartni vodijo samo v barvna območja. Kaže, da je skladatelj torej našel tisto, kar je hotel najti, namreč sredstvo za racionalno kontrolo vertikale, pa čeprav le-tej manjkajo tako tradicionalni kadenčni kot hierarhični funkcionalni odnosi hindemithovskega tipa. Pač pa je »kontrolirana svoboda« tolikšna, da je samo korak do povezovanja z jazzovskim in seveda — s serialnim. Odondod na primer zanimive kompatibilne svoboščine v obravnavanju vodoravnega dvanajsttonskega niza in vertikale v Petih krokijih za trobento, klavir in kontrabas (1963), III. skica (gl. primer na str. 117).⁶

Simfonija (1965), ki tudi sloni na teoretičnih zaključkih »Vertikalnih struktur«, ima sicer podnaslove k posameznim stavkom (I — »Slovo od mladosti«, II — »in spet pomlad razklada svoja čuda...«, III — »koder

⁴ Gl. Salzman E., *Twentieth-Century Music: An Introduction*, Englewood Cliffs, 1967, 174—175.

⁵ *Zvuk* 67/1966, 163—188 in 68/1966, 297—321.

⁶ Pri harmoniji gre za »gornji septimno-terčni akordni niz na tonu e«, v katerem enega od obeh glavnih tonov, ton fis (drugi je ton dis), v eksponirani solistični legi prihrani kot zaključek improvizacijsko se spletajoče, nedosledne dvanajsttonske serije, medtem ko je pred tem isti ton skrit v »stranski« skupini, ki jo zaključitev serije oktavno prenese v še višjo, barvno, diskantno lego. — Opozoriti je tudi na terco (gis) v levi roki klavirske spremljave, ki v nasprotju s postavljenimi teoretičnimi izhodišči, a v skladu s starejšim jazzovskim in ne-jazzovskim zvokom mehča in tradicionalizira postavljeno harmonijo.

se nebo razpenja grad je pevca brez vratarja...«), ki so vzeti iz Prešernovih poezij, vendar pa z njimi (še) nima programskih namenov: nakazujejo samo osnovna vzdušja, ki so ga vodila pri skladanju. Serialnost zopet povezuje z jazzom, a jo na eni strani sprošča v improvizacijah »senza misura«, ki so konec koncev tudi jazzovski import, na drugi strani pa jo izmenjuje z zvočnimi gradacijami na podlagi harmonskih nizov, ki dosežejo svoj višek v šumih in posameznih barvnih blokih. Zopet so jazzovsko oblikovane teme tiste, ki nas po teh zvočnih izbruhih vračajo v bolj preprosto realnost in nas v razpotegnjeni melodični liniji prvih violin tretjega stavka opominjajo, da se je skladatelj, kot že mnogokrat, vzoroval tudi pri Georgeu Gershwinu.

Če Simfonija še sledi tradicionalni kontrastni trostavčnosti, uberejo Elongacije za klavir in dvanajst instrumentov (1967) nekoliko drugačno pot, ki obenem pomeni začetek drugačnega načina zastavljanja forme. Gre za izrazitejši prenos vizualnih oblikovnih možnosti in rešitev na glasbeno področje, tako da je že možno govoriti o nekakšni slušni geometriji kot povzetku vizualnih variant. Ta kompozicija ima ime po sinusovi krivulji, ki je osnova njene forme, pri čemer je spodnja polovica krivulje predstavljena tako, da se njen prvotno negativni vrh dotika abscise. Na ta način je skladatelj dobil trden formalni okvir s tremi zvočnimi viški: na sredi prvega stavka (Amplituda I) ter na začetku in koncu drugega (Amplituda II). Partitura potrjuje zvočni vtis, po katerem skladatelj ustrezno naslovu in oblikovalni ideji časovno zgošča oziroma redči zvok, s čimer spreminja izrazno napetost. Opaziti pa je dvojnost v zgoščevanju, saj horizontala in vertikala hodita deloma samostojna pota, da bi se v občasnih viških združili. Viškom sledijo generalne pavze — tišina, ki samo še stopnjuje efekt. Zaslediti je tako aleatorično improviziranje v »okvirjih« kot naklonjenost jazzu, za katerega je značilna linearna tematičnost v razpoznavnih različicah vedno znova prisotna.

Nadaljnja dela izpričujejo nadaljnja skladateljeva iskanja v tem mediju. Polyrhythmia (1968) za pihalni kvintet predstavlja nekakšno, po

ritmu in tematiki troglasno fugo, z ekspozicijo, strettami in codo. Pozornost pa vzbujajo trije metronomi, ki se v med seboj različni hitrosti gibljejo skozi celotno skladbo in le-to s svojim značilnim tik-takanjem polifonsko tudi vpeljujejo in zaključujejo. Da je do naslednje kompozicije Pop-art I (1969) blizu, je razumljivo, saj je napisana za pikolo, dve violini, violončelo in za veliki in mali mentronom ter uro (s sekundnim kazalcem!). Vplivi likovne umetnosti, ki so skladatelja na področju povezovanja besede in tona vodili do najrazličnejših collageov, o katerih bo še govor, rezultirajo tukaj ne samo v principu kontroliranega in improvizacijskega nalaganja zvoka, ampak tudi v vključitvi tujerodnih predmetov, ki pa so po svojem namenu tako ali drugače povezani z glasbeno produkcijo in reprodukcijo. Skladateljevi pop-arti se instrumentalno izčistijo s tretjim, Pop-artom III za godalni kvartet (1971), katerega stavki nosijo naslove neglasbenih form, tukaj, Forma V in Forma VI. Analiza slednjega je pokazala, da je delo podobno zasnovano kot pri tradicionalnem skladanju, ko si skladatelj zamisli svojo bodočo kompozicijo v njenih osnovnih konturah. »In vendar drugače: ker sedaj ne izhaja iz teme, tipičnega motiva, izhodiščnega sozvočja in podobno, ampak zvočno platno polni s kombinacijami teh, na zvočne 'prafaktorje' reduciranih gradbenih elementov. Rezultat je polifonsko sosledje zdaj bolj statičnih zdaj bolj mobilnih zvočnih barv in sicer značilnem godalnem zvoku«.7

Poslej nastane vrsta audiostrukturnih oziroma audiografičnih geometrij, ki jih najbolje označuje skladateljeva lastna izjava ob prvi izvedbi Audiogema I-IV (1974) na 8. zagrebškem bienalu (1975), namreč: »U poslednje vreme se intenzivno bavim problemom kako novim zvučnim materialom oblikovati novo glazbenu formu. Postupak koji sam nazvao audio-geometrijom u biti se sastoji u primenjivanju totalne serijalne organizacije na zvukovna področja koja do sada još nisu bila njome obuhvaćena. Evo jedno od najjednostavnijih mogućnosti: dvije grafičke linije koje se susreću prenesene u svet zvukova znače ili smenjivanje njegove gustoće (ili instrumentacije), ili smenjivanje njegove jačine, ili zvučne linije dvaju instrumenata koji se približavaju, ili sve to zajedno. Kombinacije različitih varijanti — organizirane na totalno serijalni način — čine u formalnom smislu novu zvučnu tvorevinu«.8 V tej in taki luči je torej gledati ne samo ostale Audiogeme (VI-VII, 1975 in V, 1976) pa Audiografiko I-II (1971), ampak tudi naslovno preprostejše skladbe kot so ABA 72 (1972) ali 2B 72 (1972) in podobno, ter končno Audiostructurae za klavir in orkester (1973) ali Audiospectrum za orkester (1972), pri katerem forma slednjega brez sintetičnih barvnih iluzij sledi »principu analognosti optične in zvočne barvne skale« ter kombinacij, ki iz tega lahko nastanejo.9 Se pravi, da imamo zavoljo reševanja forme v njeni makro-strukturi zopet opraviti s prenosom neglasbenih oblikovnih vzorcev v zvočni svet

⁷ Rijavec A., *Novejši slovenski godalni kvartet*, MZ IX, Ljubljana 1973, 105 sl..

⁸ Komentar h koncertu dne 15. 5. 1975.

⁹ *Koncertni list Slovenske filharmonije*, 3. 10. 1972.

glasbe. A to so samo zunanja, pa čeprav značilna pomagala v usmerjevanju mikro-dogajanja, ki strukturni serialnosti navkljub nemalokrat izdajajo v začetku tega sestavka nakazane poteze Božičevih muzikalnih parametrov. Tako na primer tudi Audiostructurae v njih drugem delu:

The image displays a musical score for a piano and string ensemble. At the top, the piano part (Pt.) is shown in a single staff with a treble clef, featuring a complex rhythmic pattern of eighth notes with various accents and dynamic markings. Below this, a system of five string staves (Vni.1, Vni.2, Vla., Vc., Cb.) is shown, with a box containing the number '10' above the first violin staff. The string parts consist of vertical lines, indicating sustained notes or tremolos. Below the string staves, there is a section for a cello (C.e.) and another piano part (Pt.). The cello part has a treble clef and a complex rhythmic pattern. The second piano part is in a bass clef and includes a 'Gua.' (guitar) part. The string staves for this section also show vertical lines. The score is divided into two systems by a double bar line with a repeat sign.

Drugo področje Božičevega ustvarjalnega delovanja, področje, s katerim razširja tisto, kar neprogramski instrumentalni zvok sam na sebi ne more izraziti, zaobsegajo kompozicije, v katerih se ukvarja s vprašanji povezo-

vanja besede in zvoka, normalnega, elektronskega in konkretnega. Ta dela značilno osvetljujejo skladateljevo čustveno in miselno orientacijo v današnjem svetu. Zavrholjo uporabe takih ali drugačnih besedil podrobneje definirajo občečloveško stran njegovih hotenj. V njih izstopa in bolj odmeva tekst, tako da predstavlja glasbena stran bolj dopolnilo kot pa jedro umetniške izpovedi. Že po številu in kontinuiteti nastajanja takih del kaže, da je ta, imenujmo jo, dramska glasba, skladatelju zelo pri srcu. Opraviti imamo torej z naravno afiniteto do vrste mejnih področij, na katerih prihaja do simbioze med čisto, tukaj dopolnilno, glasbeno izpovedjo in drugimi mediji izpovedovanja. Zato beleži skladatelj opus aktivnost na področju baleta, opere, scenske in filmske glasbe, kakor tudi izrabo možnosti, ki jih nudi radiofonija, televizija in snemalna tehnika v mnogoterih svojih različicah.

V tem okviru so seveda zanimiva tista dela, ki predstavljajo skladateljev napor k novim, netradicionalnim rešitvam, pa najsi bo to v smislu shtatične glasbe ali ne. Predvsem pa kaže poudariti, da pri tem ne gre za kakšne visokoleteče, larpurlartistične cilje, ampak za domačijsko uporabne in na »danes in tukaj« naravnane zvočno-miselne sinteze po nezavednem vzorcu ivesovskega »bricolage«,¹⁰ se pravi umne izrabe domačih možnosti, zmožnosti in razsežnosti izpovedovanja.

Na začetku te razvojne poti, na kateri se lahko sproti zaznavajo sočasne, za instrumentalni stavek značilna oblikovanja zvočne fakture, stojijo »Trije dnevi Anne Frank« (1963) za magnetofonski trak, ki izrablja elektronske in konkretne izvore zvoka, preparirani klavir, nekaj »nepariranih« instrumentov in recitatorja. Avtor je iz znamenitega teksta mlade judovske deklice vzel tri različna tekstovna vzdušja in jih dopolnil z dvema medigrama — Strahom in Upanjem — ter s pretresljivim Epilogom. Vrsta preteklih in novejših načinov vzbujanja zvoka ustvarja skupaj z ostalimi zvočnimi izvori diferencirano in celo (glasbeno) tematično enotno zvočno kuliso, čez katero je razpeta recitatorjeva pripoved. Če izbor tega teksta kaže na Božičev zavzet odnos do strahot polpretekle dobe, teme, h kateri se bo še povrnil, pa dve nadaljnji kompoziciji — VI. pesem iz Gregorja Strniše cikla »Blaznost« (1965) in Collage sonore (1966) na verze Svetlane Makarovič — razkrivajo posluš za intimno pretresljivi pesniški svet sodobnosti, ki iz pesimizma (»... leži med vrbami, ki so pohabljeni topoli, med majhnimi živalmi s svetlimi očmi ...«) najde pot k svetlobi (»Jutri se bom prebudila v sonce«). Niti v eni niti v drugi ne seže v instrumentalnem stavku čez kompozicijske prijeme, ki jih uporablja v takratnih »absolutnih« skladbah. Zato pa v drugi razširi monolog v dialog, v konflikt, in s tem spozna nove potencialne možnosti, ki leže v povezovanju starega in novega, različnega in celo nasprotnega. Še isto leto namreč sledi novi collage po drami Antigona Dominika Smoleta, Polineikes, ki je zopet značilna Božičeva amfibija: stoji nekje med radijsko dra-

¹⁰ *An Ives Celebration*, Urbana 1977, 221.

mo in koncertnim melodramom ter po svoji zasedbi predvideva kar pet recitatorjev, dva posneta glasova, nepopolna pihala in trobila, štiri zvočnike k štirim magnetofonom, katerih posnetki (deloma istega, že omenjenega ansambla, deloma »rešetanega« elektronskega zvoka, koralnega petja in vetra) bistveno dopolnjujejo in razširjajo izrazne možnosti. Če prepusimo bibliografu katalogiziranje dela, pa o osnovni ideji skladbe ne more biti nobenega dvoma: ali naj človek živi povprečno življenje in dela celo zlo zavoljo ljubega miru, ali pa naj se dvigne, sledi svoji vesti ter idealom, za katere se je vredno žrtvovati, ker sicer utone v močvirju sive povprečnosti.

Nemalokrat bi v teh in naslednjih kompozicijah utegnile motiti prvine jazza, ki so sedaj bolj, sedaj manj očitne. Nikakor pa ni mogoče imeti pomislov glede takih značilnosti v skladbi *Protest Song* (1967) na tekst Marta Ogena za glas, klavir in kontrabas ter tri magnetofonske trakove, na katerih je v obliki kontrolirano aleatoričnih mikstur posneto izvajanje trobente, klarineta ter moškega in ženskega glasu tja do jazzovskega sinkopiranega petja na zloge »ta-du-di-ta-di-dap« in podobno, saj je rojstna dežela jazza obenem ena izmed matic zmaterializiranega sveta, proti kateremu to delo protestira: »Ko je vse človeško hrepenenje spremenjeno, strnjeno v željo kupiti si«. V svojem protestu pa gre Božič še dalje v glasbenem happeningu *Jagu* (1968), ko obsoja vsakršno človeško zatiranje in rasizem.

Tehtnejši v tej seriji »akustičnih gledališč« je collage sonore — *Requiem* (1969) po pesnitvi sovjetskega pesnika Roberta Roždestvenskega. Če prebiramo komentarje k pesnitvam tega pesnika, ki je le leto starejši od Darijana Božiča, ugotovimo, da sta oba, pesnik in skladatelj, morala doživljati vojni in povojni čas na podoben način — »z otroškimi očmi in z otroškim srcem«, se pravi izredno prizadeto, a še ne v vseh odtenkih odraslega človeka, ki more kritično (pravilno?) ocenjevati najrazličnejše obravnave vojne: od rodoljubne, patetične, do intimne, osebne. Prevrednoten odnos do tega vprašanja, ki ga morejo prinesiti samo leta, izkušnje in seveda določena mera ustvarjalne svobode, je rodil Roždestvenskega pezijsko o vojni. Med najboljše, kar je ustvaril, sodi »*Requiem*« (1961), ki je v Božiču našel odmevnega nadaljnjega soustvarjalca, ki hoče »ubiti vojno« in jo celo miselno odpraviti za vse bodoče generacije. Originalni tekst ni uporabljen v celoti, ampak ga je komponist, deloma razseciranega, razdelil med recitatorje, soliste in zbor in ga z dodatki iz latinske žalne maše razdelil v šest miselnih celot oziroma stavkov. Le-ti niti po svojih naslovih niti po svojem značaju ne sledijo gregorjanski predlogi, a tvorijo logično sosledje, pri katerem se lahko najdejo določene vzporednosti s prvotnim obredom. Prvi stavek — *Gloria mortis* (Slava smrti) — povečuje smrt herojev. *Gloria* v pravem requiemu sicer manjka, vendar tukaj, kot nekakšen *kyrie*, pozdravlja smrt. *Decus irae* (Lepota jeze), drugi stavek, s paralelami z *Dies irae*, vprašuje domovino, ali mora ostati vojak, ki je zanjo padel, zares neznan. Nadaljnji *Agon hominis* (Krč človeka)

izraža bolečino matere, ki je izgubila svoje najdražje — sina. Četrti in peti stavek — Benedice (S prijaznimi besedami) in Sanctitas mortuorum (Svetost mrtvih) — zaobračata miselno sosledje in vsebino Sanctusa. Namesto Benedictusa mladi rod neizkušeno in aktivistično s parolami vzklika prihodnosti, nakar se oglasijo mrtvi in opozarjajo, da se ne sme pozabiti na travo, na drevesa, na reke in oblake, to je na vso lepoto narave, v kateri naj bi človek srečno živel. Tako izzveni zaključni Credar (Težko mi bodo verjeli) v molitvi (tudi v obliki litanij) proti vojni ter v novem upanju in zaupanju temu svetu. Partitura sestoji iz »stereofonskih shem«, ki določajo zvočno realizacijo že posnetih »elementov« — zborovskih, instrumentalnih, solističnih in recitacijskih, ki so zopet močno raznovrstni: homofonija tja do clusterjev, polifonija tja do nediferencirane intonacije in kontrolirane aleatorike, ritmizirano topotanje in ploskanje, glissandi in kriki, stok, šepet, in ne nazadnje različni konkretni zvoki, torej glasben in neglasben zvočni svet v velikem in malem, predvsem pa pretresljivo zlepljena idejna in muzikalna drama.

Od tu naprej se zdijo vredna pozornosti vsaj tri dela, ki bistveno razširjajo in svojstveno zakorenjujejo Božičeva zvočna prizadevanja: Ares-Eros (1970/72), Slovenske pesmi II (1972) in Bela krizantema (1976). Ares-Eros kot »glasbeno-scenska drama po antičnih motivih« operno sicer ni uspela,¹¹ kar pa je v sedanji zvezi nebitnega pomena. V njej je bolj zanimivo Božičevo glasbeno približevanje tlom, iz katerih je zrasel; se pravi, ob (zanj) starem, jazzovskem, se pojavljajo instrumentacijske, ritmične in intervalne poteze, ki polagoma povezujejo skladatelja z južnoslovensko, če že ne takoj slovensko grudo. V slednjem smislu so Slovenske pesmi II, kantata za mezzosopran, recitatorja, napovedovalca in orkester, umetniško priostreni priročnik slovenske nacionalne zavesti in prizadetosti: ne samo da rustikalnost zvočne izpovedi začini s poltoni istrske barvitosti, z litanijami in zvonovi, s čimer zemljepisno še bolj opredeli dogajanje, ampak seže s collageom tekstov — od slovenskih narodnih, Župančiča in Kosovela, Albrehta in Kuntnerja do citatov iz časopisov in originalnih zapisov na smrt obsojenih s sten celic smrti v Begunjah — v srž slovenske preteklosti in sedanjosti, v bistvu slovenskega narodnega bivanja in nehanja. Vošenje-preludij, Vandrovska, Kmečka, Ples-interludij, Soldaška, Sedmina-postludij so trpke postaje v usodi malega naroda: janičarstvo, izseljenstvo, talstvo, zdomstvo... nujno »evakuirajo človeško dušo«. Bela krizantema, koncertantna drama za igralca-recitatorja, dramatski sopran, bariton in orkester, samo še razširi dimenzije skladateljevih dvomov: mesto in vloga umetnika je skozi Cankarja in ob njem naturalistično stopnjevano pritirana do brezizhodne smrti. Zgodba? («Kaj bi z njo!») Nikakor ne; pač pa drama takih idejnih in čustvenih razsežnosti, da bi njene katarze vsaj enkrat letno — kot v starih antičnih časih — morali biti deležni vsi, tako »trubadurji domovine« kot ostali. S tem pa smo

¹¹ Rijavec A., *Slovenski doprinos zagrebačkom biennialu suvremene glazbe, Arti musices* 8/2, Zagreb 1977, 167.

pri bistvu problema: kako obravnavati te in take Božičeve zvočne stvaritve, ki svojo pripovedno in izpovedno težo dolgujejo predvsem tekstovnemu izboru in njegovi tehtnosti in ne samo, kot ponovno v Beli krizantemi, raznim harmonikarskim in podobnim plesnim vložkom, skratka glasbenemu deležu? Zdi se, da je vrednost Božičevega snovanja prav v tem, da navkljub »urbanim« in »tujerodnim« izhodiščem svojega glasbenega jezika, ki pa je bil zlasti v svojih začetkih jezik »ponižanih in razžaljenih«, s svojo pretanjeno glasbeno preobleko pravzaprav aktualizira in obenem stopnjuje idejne razsežnosti posameznih besedil. Njegove lepljenke so zvočno podprte povečave tistih miselnih izmer, ki latentno ležijo na voljo angažiranemu glasbeniku. Po taki poti postaja Božič vznemirljivo slovenski in obenem pretresljivo človeški skladatelj, medtem ko ga »interdisciplinarnost« pristopov k zvočnemu gradivu odvezuje ozkih, čisto glasbenih meril obravnavanja, saj jih njegova tovrstna dela v smislu novega, sodobnega »Gesamtkunstwerka« daleč presegajo.

SUMMARY

The article deals with the compositional output of Darijan Božič (1933), proceeding from the composer's »third stream« beginnings and from his theoretical as well as practical solutions as regards the problem of 20th century harmony as one of the most important parameters of serial structure. — His work is divided into »traditional« compositions, i. e. those dealing with traditional instrumental sound and casts, and into collage compositions in which, apart from the periodic use of synthetic sound or/and visual happening, he incorporates words spoken or sung. It is in this latter group of works that he achieves a kind of musically supported magnification of many an alarming thought. Here becomes he a deeply moving composer: his »interdisciplinary« approach to the sound material, however, no longer binds him to the narrow, explicitly musical rules of treatment, and this is understandable for works of this kind, in the manner of a new, contemporary »Gesamtkunstwerk«, exceed common standards of musical evaluation.

MAGISTRSKA DELA — M. A. WORKS
DEMOVIĆ MIHO: GLAZBENA SITUACIJA DUBROVNIKA OD DRUGE
POLOVINE XVI DO UKLJUČIVO POČETKA XVII STOLJEĆA S
POSEBNIM OSVRTOM NA DJELOVANJE LAMBERTA I HENRIKA
COURTOYSA

MUSIC IN DUBROVNIK — FROM THE LATTER OF THE 16th TO THE
BEGINNING OF THE 17th CENTURY — WITH SPECIAL REGARD TO
LAMBERT AND HENRIK COURTOYS

Avtor izhaja iz družbene in splošne umetnostne situacije Dubrovnika okrog srede 16. stoletja in prikaže najprej pogoje in možnosti, ki so bile v tem mestu na voljo za razvoj glasbe. Ob naslonitvi na obsežno arhivsko gradivo navaja vrsto podrobnosti od posameznih glasbenikov do instrumentov, ki so bili v rabi. Pri tem upošteva tudi ekonomske in kulturne zveze, ki jih je imel Dubrovnik z Italijo in ki so bile pomembne za glasbeno življenje mesta. Sledi podroben opis stanja cerkvene glasbe tedanjega Dubrovnika, ki je osvetljeno z raznih strani: po njeni vlogi, usposabljanju za muzikalno dejavnost, načinu, ki je temu namenu služil in glasbenikih ter aktualnem instrumentariju. Iz razpoložljivega arhivskega gradiva je eruirana vrsta novih imen glasbenikov in njihovo delo. V nadaljevanju oriše avtor kneževu kapelo in govori o vlogi in pomenu te institucije v starem Dubrovniku. Navaja tudi glasbenike, ki so v njej delovali, za kar je ohranjeno obsežno gradivo. Na delo te kapele, ki se je predvsem posvečala negovanju posvetne glasbe, se navezuje obravnava scenske glasbe. Le-ta je že doslej bila predmet pozornega raziskovanja in je zlasti glede na tedanjo dubrovniško književnost zbudjala zanimanje. Na to, na opise raznih popotnikov, ki so obiskali Dubrovnik, na še drugo arhivsko gradivo ter doslej že v tej smeri opisano situacijo, se avtor tudi opira, ko skuša pojasniti, kakšne so ali naj bi domnevno bile glasbeno dramatske uprizoritve. V tej zvezi se seveda dotika tudi verskih iger, na katere navezuje še obravnavo pastirskih iger ter različnih dramskih predlog. Gre za prevode ali izvirne tekste dubrovniških pesnikov, ki predvidevajo ali vsaj posredno nakazujejo sodelovanje glasbe. Po tej strani je uporabljena tudi dokumentacija, ki pa vselej ni dovolj direktna, da bi lahko omogočila definitivne sklepe. Posebno pozornost je avtor posvetil skladateljema Lambertu st. in Henriku Courtoysu. Podrobno je preučil prispevek rodbine Courtoys v dubrovniško glasbeno delo in ocenil kompozicijski opus obeh navedenih glasbenikov, ki pa je bolj znan po številnih arhivskih podatkih, medtem ko konkretna dokumentacija ni tako izdatna. Obranjeno dne 16. III. 1978 na filozofski fakulteti univerze v Ljubljani.

The author proceeds from the social and general artistic situation in Dubrovnik around the middle of the 16th century and describes the conditions and possibilities for the development of music in the town. Relying on extensive archivic material he quotes numerous details, concerning a

range extending from individual musicians to instruments then in use. He takes into account also the economic and cultural connections which Dubrovnik had with Italy, connections genuinely so important for the musical life of the city. This is followed by a detailed description of church music and an elucidation of it from various angles: as regards its role, qualification for various musical activities, musicians and instruments used. A number of new names of musicians thus appears and new light is shed on their work. The Prince's Chapel is described and its role and importance discussed. Musicians active in this institution are also mentioned, due to rich material at hand. The activity of this Chapel, which dedicated itself to the performance of secular music, is followed by the treatment of stage music. This has been already subjected to careful examination especially because of highly interesting literature in contemporary Dubrovnik. The author relies not only on the result of the just mentioned research, but also on descriptions of travellers visiting Dubrovnik and on other, hitherto unmentioned, material. Thus he tries to explain what was the music theatre like. He touches also upon religious plays, pastoral plays and various other dramatic forms of expression. He deals with translations or original texts by various poets of Dubrovnik, which for a public performance require or at least suggest the participation of music. However, documentation is not always direct enough to lead to final conclusions. Special attention is dedicated to the composers Lambert the Elder and to Henrik Courtoys. The contribution of the Courtoys is studied and the compositional output of the two musicians — unfortunately, documented through archivic data much more than by concrete music — evaluated.

Defended March 16, 1978, University of Ljubljana.

IMENSKO KAZALO — INDEX

- Abegg, Meta 70
 Abraham, Gerald 10
 Adamič, Fran Serafin 62
 Adrijanič, Neda 113
 Albreht, Fran 122
 Allen, Waren Dwright 6
 Andersen, Hans Christian 66
 Andolšek, Alojz 100, 101, 102, 103, 104
 Andolšek, Jernej 100, 102
 Andreis, Josip 76
 Andrews, H. K. 25, 27, 29
 Anerio, Felice 30
 Antonowycs, M. 38, 44
 Arnim, Bettina von 67
 Auersperg, 101
 Augustin 6

 Bach, Johann Sebastian 5, 7, 8, 11, 12, 64, 65
 Bajt, Anton 97
 Barlé, Janko 75, 76
 Bartók, Béla 75, 77, 80, 87
 Baumgartner, Mihael 53
 Becker, Ernest Adolph 67
 Beethoven, Ludwig van 65, 67, 68, 71
 Belar, Leopold 61, 62
 Bendemann, E. 65
 Beneš, Jožef 56
 Bennett, W. Sterndale 67
 Berger, Ludwig 67
 Berlioz, Hector 65, 67
 Berlot, Štefanija 93
 Bierdümphel 19, 33
 Blume, Friedrich 30
 Boden, Ch. 65
 Böhner, Louis 67
 Bokšai, Ioann 45
 Bollert, M. 64
 Bor, Matej 111
 Božič, Darijan 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123
 Brahms, Johannes 66, 69, 71
 Brejc, Jože 111
 Brossard, Sébastien de 7, 11
 Burney, Charles 8, 11
 Butting, May 74
 Byrd, William 25, 27

 Calvisius, Sethus 7, 11
 Cankar, Ivan 98, 122
 Carapezza, P. E. 9
 Carus, E. A. 70
 Cesare, Meano 113
 Casella, Alfredo 80
 Castro, J. de 35
 Charles, švedski kralj 45

 Chélard, Hippolyte André Baptiste 67
 Chopin, Frédéric 5, 12, 65, 67
 Combarieu, Jules Léon Jean 10
 Cotton, Jean 6
 Courtoys, Henrik 124, 125
 Courtoys, Lambert 124, 125
 Cvejić, B. 38
 Cvetko, Ciril 111
 Cvetko, Dragotin 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 62

 Černigoj, August 113
 Čopić, Venceslav 61, 92

 Dante, Alighieri 97
 David, Ferdinand 67
 Delak, Katja 113
 Demmel, Michael 53
 Dermelj, Ali 106
 Destovnik, Karel 112
 Dolinar, A. 62
 Dolinar, Gorana 73, 75
 Dorn, Heinrich 67
 Drage, C. L. 45
 Dreo, Tomaž 50
 Dufay, Guillaume 7

 Eggenberger, J. Ev. 52
 Eichendorff, Joseph von 65
 Eismann, G. 66, 70
 Erler, H. 66

 Feltra, Vittorino de 10
 Fétis, François Joseph 67
 Fiby, Henrik 60
 Filippini, por. Kogoj, Angela 102, 103, 104
 Findeizen, Nikolaj Fjodorovič 45
 Fleišman, Jurij 62
 Fontenelle, Granges 6
 Franck, Albert 67
 Frank, Anna 120
 Frankenfeld, Anton pl. 51
 Fricken, Ernestine von 67
 Fubini, Enrico 8, 10

 Gade, Niels Wilhelm 65
 Gajpl, Josip 61
 Gale, Rezka 101
 Galicus, Johannes 10
 Gallus, Jacobus 28
 Garlatti, Miljutin 93
 Geiringer, Karl 71
 Gerbič, Fran 58, 59, 62
 Gershwin, George 115, 117
 Giovanelli, Ruggiero 30
 Glazunov, Aleksander Konstatinovič 75

- Glöggel, Franz 67
 Gloss, Josip 53
 Gobec, Radovan 112
 Goethe, Otilie von 67
 Goethe, Walther von 67
 Goethe, Wolfgang 65
 Gorjup, Ema 93
 Gorskij, A. V. 38
 Gradnik, Alojz 108, 111
 Graf, Max 8
 Graf, Milan 74, 75
 Grout, Donald J. 10
 Gruss, A. Janez 50
 Gumpelzhaimer, Adam 30, 34
- Hába, Alois 106, 107, 113
 Habig, Florijan 53
 Halle, Karl 67
 Hand, F. 67
 Händel, Friedrich 8, 11
 Hanslick, Eduard 9, 10
 Hanslischek, Peter Anton 53
 Hawkins, John 8, 11
 Haydn, Joseph 5, 12, 65
 Hegenauer, Karel 50
 Heller, Stephan 67
 Hensche-Klabund, Alfred 110
 Herder, Johann Gottfried von 65
 Hilscher, Josip 60
 Hladnik, Irma 109
 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus 67
 Höfler, Janez 50, 52, 54
 Hohenwart, grof 58
 Höller, Anton 53
 Horalek, Joseph Mathias 53
 Hrovatin, Radoslav 111, 112
 Hudales, Oskar 110
 Hummel, Johann 67
- Ives, Charles 120
- Jakovljević, A. 14
 Jakscha, Jan 60
 Jansen, F. G. 66
 Jenko, Davorin 62
 Jeppesen, Knud 27, 28
 Jereb, Janez 101, 102
 Jerina, Urban 54, 55
 Jež, Jakob 88, 94, 95, 98, 103, 104
 Joachim, Joseph 67
 Josquin de Prés 27
- Kanc, Pavla 110
 Kašić, D. 38, 39
 Kauffmann, Paul 19, 33
 Keesbacher, Friedrich 53, 61
 Khom, Alfred 61
 Kiesewetter, Raphael Georg 68
- Kilp, J. 75
 Klemenčič, Ivan 100
 Klerr, Ludwig 60, 61
 Klopčić, Mile 112
 Kodály, Zoltán 75, 76, 77, 87
 Kogoj, Ana 95, 98, 99, 103, 104
 Kogoj, Angel 97, 98, 99
 Kogoj, Julij 88, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 105
 Kogoj, Marij 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
 Kogoj, Štefan 98, 101
 Končarević, Simeon 37, 38, 40
 Korbelius, Wenzel 53, 54
 Kosovel, Srečko 108, 111, 122
 Kostić, M. 45
 Kozina, Pavel 62
 Kreiner, Janez 54
 Krylov, Ivan 112
 Kubick, Franz 53
 Kukla, Jakob 54
 Kumar, Srečko 109, 111, 112
 Kuntner, Tone 122
- Lacher, Josip Ernest 51
 Lagkhner (Lackner), Daniel 19, 20, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34
 Lakić, D. 38
 Lasso, Orlando di 11, 29
 Laurens, J. J. Bonaventure 68
 Leban, Karolina 88, 93, 94, 95, 97, 98, 99
 Ledinek, Leopold 55
 Legat, Karel 61
 Leoninus 7
 Leverkusühn, Adrian 73
 Lind, Jenny 65
 Lipovšek, Marijan 108
 Listenius, Nicolaus 7
 Liszt, Franz 65, 68, 79, 80
 Loparnik, Borut 106
 Losenstein, baron 19
 Lühe, Willibald von der 68
- Machault, Guillaume 7
 Mahr 59
 Maillart, Pierre 7, 11
 Makarovič, Svetlana 120
 Mann, Thomas 73
 Manojlović, Kosta 14
 Mantuani, Josip 53
 Manzoni, Eliza 93
 Marenzio, Luca 30
 Marx, Adolf Bernhard 68
 Mašek, Amalija 54
 Mašek, Gašper 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63

- Mašek, Kamilo 55, 59, 60, 61, 62, 63
 Materna, Vencel 54
 Mattheson, Johann 8
 McMillin, A. B. 45
 Medvešček, Ivan 93, 94, 95, 99
 Mendelssohn Bartholdy, Lea 68
 Mendelssohn, Felix 65, 68, 69, 71
 Merku, Pavle 88, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104
 Metternich, Klemens 56
 Meyerbeer, Giacomo 66
 Midžić, Seadeta 73
 Mihailović, Alexander 40
 Mihailović, B. 45
 Miksch (Mikš), Josip (Jožef) 50, 52, 53
 Mink, Leopold 53
 Močnik, Franc 57
 Močnik, Hubert 97, 101, 103
 Mokranjac, Stevan 14
 Monteverdi, Claudio 11
 Moscheles, Ignaz 68, 70
 Moser, Hans Joachim 19
 Morris, Reginald Owen 20
 Mozart, Wolfgang Amadeus 5, 12, 64, 65, 67
 Müntzer, Karl 71

 Nanino, Giovanni Maria 30
 Nedvěd, Anton 60, 61, 62, 63
 Nevostrujev, K. 38
 Nietzsche, Friedrich 8
 Nikon, moskovski patriarh 39, 40, 46, 48
 Noske, Frits 7
 Novak, Janez Krstnik 50, 51, 52
 Novák, Vítězslav 74

 Obradović, D. 45
 Ogen, Mart 121
 Orfelin, Z. 45
 Ornik, Francka 108
 Ostanek, France 92
 Osterc, Slavko 106, 113

 Paganini, Nicolo 65, 67, 69
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 5, 7, 9, 11, 12, 27, 28, 29
 Panofka 67
 Paul, Jean 65
 Pavčić, Josip 62
 Pečenko 94
 Pennington, Anne 14, 18, 35
 Perkon, Ana 98, 99
 Pernsteiner, Mathias 53
 Peter Veliki 35, 36, 45, 48
 Petrović, Danica 43
 Pichura, H. 40, 41
 Pilon, Veno 88
 Plieml, Jurij 53

 Podlogar 100
 Podlogar, Minka ali Marija 101
 Podobnik, Josip 60, 62
 Podobnik, Marko 60
 Pogačnik-Naval, Fran 62
 Polocky, Symeon 45
 Prešeren, France 117
 Prešeren, Jože 97
 Primožič, Štefan 93
 Printz, Wolfgang Caspar 7, 11
 Prkša, Janez 54
 Protopopov, Vladimir Vasiljevič 45
 Puškin, Aleksander 110, 111

 Rančigaj, Pavel 110
 Ravnikar, Matevž 51
 Razinger, Anton 62
 Redlich, Hans Ferdinand 70
 Reese, Gustav 30
 Rehberg, P. 70
 Rehberg, Walter 70
 Reitman, Anton 53
 Reynolds, Stephen 43
 Rhaw, Georg 32, 34
 Riemann, Hugo 30
 Rijavec, Andrej 115, 118, 122
 Rimski-Korsakov, Nikolaj 80
 Rodžestvenski, Robert 121
 Rojc 100
 Rossini, Gioachino 62, 65
 Rousseau, Jean-Jacques 8
 Rückert, Friedrich 65

 Sachs, Curt 10
 Sagadin, J. 92
 Salieri, Antonio 53, 54, 65
 Salmitsch, Anton 61
 Salzman, Eric 116
 Schauff, Jakob 53, 54
 Scheibe, Adolph 8, 11
 Schenker, Heinrich 77, 85
 Schering, Arnold 68
 Schlaker, Johann 58
 Schloissnigg, Janez 55
 Schmitz, A. 68
 Schrei, Josip 50
 Schroeder-Devrient Wilhelmine 65, 68
 Schubert, Franz 53, 63, 65, 70
 Schuller, Gunther 115
 Schumann, Clara 64, 65, 66, 67, 71, 72
 Schumann, Felix 65
 Schumann, Ferdinand 64, 65
 Schumann, Robert 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72
 Schunke, Ludwig 68
 Schütz, Heinrich 5, 12
 Schwerdt, Ferdinand Leopold 50, 53
 Sedak, Eva 73
 Sevnik, Angela 101, 104

- Sevnik, Janez 100 101, 102, 103, 104
 Sevnik, Jože 100, 101, 104
 Sevnik, Julij 103
 Sevnik, Julija 100, 101, 102, 103
 Sevnik, Marija 100
 Seyfried, Ignaz Xaver von 68
 Shitomirski, D. 69
 Silcher, F. 68
 Simoniti, Rado 112
 Sivec, Jože 19
 Skerletov, Evstatije 38
 Skerlić, J. 38
 Slavenski, Josip 73, 74, 75, 76, 77, 78,
 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87
 Slavenski, Milana 74
 Slavik, Janez 54
 Slokan, Ina 112
 Smole, Dominik 120
 Sokol, Franc 53, 54, 62, 63
 Spiegel, Andreas 19
 Spohr, Ludwig 68
 Spontini, Gaspare Luigi Pacifico 65
 Squarcialupi, Antonio 6
 Statin, Jurij 58
 Stefan, dalmatinski škof 38
 Stefan Srbin 13, 14, 15, 17, 18
 Stefanović, Dimitrije 40, 41, 44, 48
 Steska, Viktor 51
 Stravinski, Igor 5, 12
 Stritar, Bogdana 106, 108, 111
 Strniša, Gregor 120
 Suhadolnik, Jelka 106
 Suk, Josef 106, 107
 Sulzer, S. 68
 Swoboda, Anton 53

 Šandić, Spiridon-Špiro 41, 48
 Šeptitski, Varlaam 35
 Šivic, Pavel 106, 111
 Škerjanc, Lucijan Marija 28
 Šlaker, Janez Nep. 55
 Šoštakovič, Dmitrij 75
 Štolcer, Josip 74
 Šturm, Franc 106, 107, 108, 109, 110, 111,
 112, 113

 Šturm, Vida 107, 113
 Suligoj, Srečko 93, 94, 98, 99

 Teostirikt, menih 40
 Thorwaldsen 65
 Tinctoris, Johannes 6
 Trakl, Georg 74
 Triebnigg, Gregor 61

 Valenta, Vojteh 59, 62
 Valentinčić, Jožica 93, 94, 95, 98, 99
 Vavken, Andrej 62
 Verč, Alojzij 93, 94
 Vidmar, Josip 98, 99, 104
 Vidmar, Nada 111
 Vilhar, Miroslav 62
 Vodušek, Valens 109
 Vogelnik, Marica 109
 Voigt, Henriette 68

 Wagner, Richard 5, 8, 9, 11, 12, 65
 Wasielewski, Wilhelm von 70
 Webenau, Julie, roj. Baroni-Cavalcabò
 67
 Weber, Carl Maria von 65, 69, 70, 71
 Webern, Anton 74
 Webers, Florijan 50
 Wieck, Clara 69
 Wieck, Friedrich 66
 Wildenser 55
 Wiora, Walter 7
 Wolf, Anton Alojzij 51, 52, 53
 Wörner, Karl Heinrich 69
 Wöss, Joseph 53

 Zalokar, Srečko 106
 Zappe, Karel 61
 Zavašnik, Jurij 58
 Zega, Ema 93, 94, 99
 Zega, Mihael 94, 95
 Zorzut, Ludvik 97
 Zrimšek, Slavko 106

 Živković, Mirjana 73
 Župančić, Oton 110, 111, 112, 122

Muzikološki zbornik XIV. — Izdala PZE za muzikologijo filozofske fakultete v Ljubljani —
Uredil Dragotin Cvetko — Natisnila Univerzitetna tiskarna v Ljubljani — Ljubljana 1978

