

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

**XXVII**

LJUBLJANA 1991

Urejuje uredniški  
odbor  
Urednik  
Uredništvo

Prepared by  
the Editorial Board  
Editor  
Editorial Address

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

Izdal

Published by

Oddelek za  
muzikologijo  
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je  
omogočilo Ministrstvo  
za znanost  
in tehnologijo

## VSEBINA

## CONTENTS

Jože Sivec	Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka Bibliography of Scientific and Journalistic Works of the Academician Dragotin Cvetko	5
Nataša Kričevcov	Prilog problemu središta u zapadnoevropskoj glazbi A Contribution to the Question of the Centre-Oriented Thinking in West-European Music	35
Ivano Cavallini	Četiri parodije Gabriella Pulitija i problem mise u Istri u prvoj polovici 17. stoljeća Four Parodies by Gabriello Puliti and the Question of Masses in Istria in the First Half of the 17th Century	39
Katarina Bedina	Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem On the Periodization of Baroque Music in Slovenia	49
Cvetka Bevc	Prispevek k vprašanju realizma v glasbi On Realism in Music	61
Jarmila Doubravová	Influence of Foreign Musical Cultures in the Work of Miloslav Kabeláč Vpliv tujih glasbenih kultur na delo Miloslava Kabeláča	67
Matjaž Barbo	Glasba kot trpno-tvorni del slovenske družbe Music as a Passively Formative Element in Slovene Society	77
Hormoz Farhat	Western Musical Influences in Persia Zahodni glasbeni vplivi v Perziji	87
	Disertacije Dissertations	97
	Imensko kazalo Index	99



UDK 012 Cvetko D.

Jože Sivec  
LjubljanaBIBLIOGRAFIJA ZNANSTVENEGA  
IN PUBLICISTIČNEGA OPUSA AKADEMIKA  
DRAGOTINA CVETKA

Osemdeseti življenjski jubilej akademika prof. dr. Dragotina Cvetka, dojena slovenske muzikologije, je primeren trenutek, da v celoti prikažemo njegov izredno bogat znanstveni in publicistični opus. Tako bo lažje dostopen za nadaljnje preučevanje, hkrati pa v pomoč mlajšim muzikološkim generacijam pri študiju. Vsi dosedanja bibliografski popisi Cvetkovih del so vsebovali le najznačilnejša dela ali pa so se omejevali na določen izbor.<sup>1</sup> Tokrat gre prvič za poskus, da se ta kar se da zajamejo, pri čemer seveda še vedno ni računati na popolnost popisa; in to ne le zaradi obsežnosti in razsejanosti gradiva, ampak tudi pomanjkanja potrebnih podatkov v zvezi z nekaterimi krajšimi sestavki. Bibliografske enote si po posameznih razdelkih slede v kronološkem redu; takšna razporeditev se zdi najprimernejša tudi zato, ker najbolj nazorno prikazuje znanstvenikov postopen razvoj in hkrati v marsičem še rast naše muzikologije nasploh, kateri je prav akademik Cvetko pokazal tisto pot, ki jo je ubrala. V seznam je vne-

<sup>1</sup> Prim. geslo Cvetko Dragotin v: Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani. Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev. Tretja knjiga 1966-1976, I. del, Ljubljana 1979, 12-13; Tretja knjiga 1966-1976, II. del, Ljubljana 1981, 13; Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti, knjige 18 do 40, za leta 1976-1989; Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani 1919-1989, Ljubljana 1989, 242; Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 15, Kassel-Basel-Tours-London 1973, 1678-79; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 5, London 1980, 110-11; La musica. Parte seconda. Dizionario, I, Torino, UTET, 1968, 469; Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Le biografie, Vol. II, Torino, UTET, 1985, 376-77; Riemann Musik Lexikon, Ergänzungsband, Personenteil A-K, Mainz 1972, 248; Das große Lexikon der Musik, II, Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1976, 241; Enciclopedia della musica, I, Milano, Ricordi, 1963, 584; Dictionnaire de la musique, I, Strasbourg, Bordes, 1970, 247; Muzykal'naja enciklopedija, 6, Moskva, Izdatel'stvo Sovetskaja enciklopedija, 1982, 67; Muzička enciklopedija I, Zagreb 1958, 310; Muzička enciklopedija I, Zagreb 1971, 386; Leksikon jugoslavenske muzike, I, Zagreb 1984, 159-160; Enciklopedija Slovenije, 2, Ljubljana 1988, 87-88. Dalje še prim. J. Sivec, Priznanje uglednemu jugoslovanskemu muzikologu prof. dr. Dragotinu Cvetku, Zvuk, Sarajevo, 1972, št. 121-23, 87. V kontekstu orisa postopnega vzpona naše muzikologije je vrsta Cvetkovih del navedena in obravnavana tudi v razpravah: J. Sivec, Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem, Muzikološki zbornik XVII/2, 1981, 145 ss. in J. Sivec, Razvoj slovenske glazbeno-povijesne znanosti od osnivanja Odjela za muzikologiju na Filozofskom fakultetu u Ljubljani, Zvuk, Zagreb, 1989, št. 2, 4 ss. ter v članku istega avtorja Muzikologija. Slovenija, Leksikon jugoslavenske muzike, I, str. 52-55.

šenih precej kratkih zapisov. Ti se zde morda na prvi pogled povsem nepomembni, vendar njihova prisotnost prepričljivo pokaže mnogostranost jubilarntovega delovanja in njegovo intenzivno angažiranost zlasti v zvezi z značilnim glasbenim dogajanjem in vprašanji glasbene kulture pri nas. Pričujoča bibliografija prinaša dela, ki so izšla kot knjige oziroma samostojne publikacije ali pa bila objavljena v zbornikih, strokovnih revijah in drugem časopisu. Razen tega navaja po možnosti reference tj. ocene različnih poročevalcev, kar izpričuje, kako širok odmev so imela posamezna Cvetkova dela, ki so fundamentalne storitve naše muzikologije, pri strokovni javnosti v širšem svetu.

Celotno bibliografsko gradivo je razporejeno po naslednjih skupinah:

- I Knjige in samostojne publikacije
- II Edicije in uredništva
- III Razprave, eseji, članki
- VI Članki v leksikalni literaturi
- V Koncertne in operne kritike, ocene skladb in muzikoloških del, poročila in razni zapisi v časopisu, komentarji za gramofonske plošče.<sup>2</sup>

Uvrstitev člankov, ki so bili objavljeni v leksikalni literaturi, v posebno skupino utemeljuje njihovo visoko število kakor tudi njihova svojstvena pomembnost, saj so prav ti nemalo prispevali k poznavanju naše glasbene kulture v tujini. Tu so navedeni včasih tudi čisto kratki članki, ki pa spet imajo svojo težo še posebno glede na njih relativno zgoden datum, ko je bila naša glasba še malo raziskana in o njej v svetu skoraj nič niso vedeli.

Od podatkov, ki se nanašajo na bibliografski opis, so navedeni za knjige naslov, kraj izdaje, založba, leto izdaje in število strani, za razprave in članke pa zbornik oziroma revija in časopis, kraj izdaje (razen če ne gre za slovenska mesta), leto, številka in paginacija (le-ta izostane pri zapisih v dnevnem tisku). Ti podatki so deloma rezultat pregledovanja gradiva (knjig, zbornikov, revij in časopisov) v Narodni in univerzitetni knjižnici ter v bibliotekah Oddelka za muzikologijo in Oddelka za slovenske jezike in književnosti na Filozofski fakulteti in Muzikološkega instituta Slovenske akademije znanosti in umetnosti, deloma pa izhajajo iz različnih bibliografij in abecedno-imenskih katalogov.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Ustrezno naslovu izostane popis jubilarntovega zgodnjega kompozicijskega opusa, ki obsega več zborov, samospjevov, skladb za klavir, orgle in komorne sestave. Posamezne skladbe so bile tudi natisnjene.

<sup>3</sup> Del bibliografije je naveden v opombi 1. Tu dodajmo še naslednje: Bibliografija rasprava i članaka, XIII. Muzika, Zagreb 1984; Bibliografija rasprava i članaka, XIV. Muzika, Zagreb 1986; Slovenska bibliografija. Članki in leposlovje v časopisu in zbornikih 1945-1950, Ljubljana 1963; Slovenska bibliografija, I, 1945-47; II, 1948; III, 1949; IV, 1950, Ljubljana 1948, 1950, 1951, 1952; Slovenska bibliografija, V-XXXI, za leta 1951 do 1977; Slovenska bibliografija XXXII/1, 1978-79, Ljubljana 1982; Slovenska bibliografija. Knjige 1985-1990, Ljubljana 1985-1990; Bibliografija Jugoslavije. Knjige, brošure i muzikalije, 1950-1988; Bibliografija Jugoslavije. Članci i književni prilozi u časopisima, I, II, 1950-51; Bibliografija Jugoslavije. Članci i književni prilozi u časopisima i novinama. Serija C. Filologija, umetnost, sport, književnost, muzikalije, III-XV, 1952-1964; Bibliografija Jugoslavije. Članci i prilozi u časopisima i listovima. Serija C. Književnost — Umetnost. 1964-1990; Bibliografija Jugoslavija. Knjige, brošure i muzikalije 1950-1990; RILM / Répertoire international de littérature musicale, vol. 1-17, za leta 1967 do 1983. — Abecedni in imenski katalog NUK v Ljubljani, geslo Cvetko Dragotin.

Na tem mestu se še iskreno zahvaljujem za koristne nasvete in napotke bibliotekarju prof. Dragu Samcu, ki mi je prijazno dal na voljo iz vrste bibliografij, ki jih vodi za redne člane SA-ZU, tipkopisno bibliografijo akademika Cvetka. Le-ta mi je tudi služila kot zanesljiva opora pri sestavljanju pričujočega seznama.

Namen pričujoče bibliografije je tudi izkazati akademiku Cvetku, s katerim se po mnogostranosti dela in celokupni vrednosti znanstvenih rezultatov na muzikološkem področju pri nas nihče ne more vzporejati, spoštovanje, ki mu ga dolgujemo kot učitelju in svetovalcu v naših raziskovalnih prizadevanjih.

## I KNJIGE IN SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

Problem občega muzikalnega vzgajanja in izobraževanja (Odlomek iz inavguralne disertacije), Ljubljana, samozaložba, 1938, 18. str.

Sovjetska glasba. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1948, 47 str. (Ponatis iz knjige Ukmar-Cvetko-Hrovatin, Zgodovina glasbe, Ljubljana 1948).

Risto Savin. Osebnost in delo. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949, 201 str.

Ref.: Adolf Groebming, Slovenski poročevalec, 1949, št. 254; Ciril Cvetko, Ljudska pravica, 1949, št. 234.

Davorin Jenko i njegovo doba. Beograd, Srpska akademija nauka, 1952, 237 str. (Posebna izdanja 201. Muzikološki institut, knjiga 4).

Ref.: V. Ukmar, Ljubljanski dnevnik, 1953, št. 12; Božidar Borko, Nova Obzorja, 1953, 197-200; France Bernik, Beseda 1953, 503-506; Josip Andreis, Muzičke novosti, Zagreb, 1953, št. 2, 9-10; Josip Andreis, Slovenska glasbena revija, 1952, št. 3-4, 77.

Odmevi glasbene klasike na Slovenskem. Ljubljana, Državna založba, 1955, 253 str.

Ref.: Brez podpisa, Večer, 1956, št. 55; France Novšak, Ljudska pravica, 1956, št. 58.

Davorin Jenko. Doba, življenje, delo. Ljubljana, Slovenski knjižni zavod, 1955, 297 str. (Bios).

Ref.: France Novšak, Ljudska pravica 1955, št. 185; Marijan Lipovšek, Naša sodobnost, 1955, 827-29 in 1956, 338-46.

Život i rad kompozitora Rista Savina. Beograd, Nolit, 1958, 205 str. (Biblioteka Portreti, 13).

Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. Prva knjiga. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1958, 413 str.

Ref.: Vlasta Pacheiner, Knjiga, 1958, št. 2, 77-80; Jože Sivec, Naši razgledi, 1958, št. 23, 564; Pavel Šivic, Ljudska pravica, 1959, št. 34; Primož Kuret, Tribuna 1958, št. 19-20; J. Sivec, Zvuk, Beograd, 1959, št. 24-25, 186-87; Franz Zagiba, Die Musikforschung, Kassel, 1960, št. 1, 72-75.

Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. Druga knjiga. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1959, 446 str.

Ref.: Pavle Merku, Naša sodobnost 1959, št. 8-9, 853-54; Janko Grilc, Naša sodobnost, 1960, št. 7, 669-71; France Novšak, Delo 1960, št. 343; Jože Sivec, Zvuk, Beograd, 1960, št. 37-38, 294-95; Franz Zagiba, Die Musikforschung, Kassel, 1964, št. 4, 439-42.

Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem. Tretja knjiga. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960, 514 str.

Ref.: Božidar Borko, Nova obzorja, 1961, št. 5-6, 264-65; Knjiga, 1961, št. 2, 69-70; Marijan Lipovšek, Naši razgledi, 1961, št. 1; Primož Kuret, Delo, 1962, št. 144; Jože Sivec, Zvuk, Beograd, 1961, št. 47-48, 421-23; Franz Zagiba, Die Musikforschung, Kassel, 1964, št. 4, 439-42.

Academia Philharmonicorum Labacensis. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1962, 237 str.

Ref.: France Novšak, Delo 1962, št. 191; Božidar Borko, Naši razgledi 1962, št. 19, 374; Jože Sivec, Zvuk, Beograd, 1963, št. 57, 294-95; Franz Zagiba, Die Musikforschung, Kassel, 1966, št. 4, 468.

Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji. Zagreb, Školska knjiga, 1965, 724 str., D. Cvetko napisal Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji, str. 279-527.

Ref.: Nenad Turkalj, Naši razgledi, 1962, št. 23, 484.

Stoletja slovenske glasbe. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964, 308 str.

Ref.: France Novšak, Delo, 1964, št. 280; Marijan Lipovšek, Naši razgledi, 1964, št. 20, 399; Božidar Borko, Delo 1965, št. 5; Igor Gedrih, Pedagoški delavec, 1964, št. 18; Jože Sivec, Zvuk, Beograd, 1966, št. 66, 147-48.

Jacobus Gallus Carniolus. Ljubljana, Slovenska matica, 1965, 292 str.

Ref.: M. Lipovšek, Naši razgledi, 1965, št. 12, 259; Bogdan Učakar, Večer, 1966, št. 35; Rafael Ajlec, Sodobnost, 1966, št. 4, 437-444; Jože Sivec, Zvuk, Beograd, 1966, št. 67, 271-73.

Histoire de la musique slovène. Maribor, Obzorja, 1967, 336 str.

Ref.: Božidar Borko, Delo, 1967, št. 293; Ivan Klemenčič, Naši razgledi, 1968, št. 6, 169-70; B. Borko, Le livre slovène, 1967, št. 2, 37; Mosco Carner, Music & Letters, Oxford, 1968, št. 4, 384-85.

Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk. München, R. Trofenik, 1972, 152 str. (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, Bd. VIII).

Ref.: Slavko Rupel, Primorski dnevnik, 1972, št. 278; Vilko Ukmar, Naši razgledi, št. 6, 15; Allen B. Skei, Notes, New York, 1974, št. 4, 794-95.

Musikgeschichte der Südslawen. Kassel-Maribor, Bärenreiter-Obzorja, 1975, 270 str.

Ref.: Bogdan Pogačnik, Delo, 1976, št. 199; Manica Špendal, Dialogi, 1976, št. 9, 575-77; Katarina Beddina, Grlica, 1976/77, št. 1-2, 24-25; Jože Sivec, Naši Razgledi, 1976, št. 6, 154-55; Manica Špendal, Večer, 1976, št. 130 in Naši razgledi, 1978, št. 1, 28-30; Jože Sivec, Zvuk, Sarajevo, 1976, št. 1, 81-83; Kurt von Fischer, Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 1977, št. 3, 169-170; Bojan Bujić, Music & Letters, Oxford, 1977, št. 2, 232-34; Walter Salmen, Die Musikforschung, Kassel, 1977, št. 2, 217-18; W.G.Z., Neue Züricher Zeitung, 1977, št. 215, 33; Miloš Velimirović, Notes, New York, 1977, št. 1, 61-63; Koraljka Kos, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb, 1976, št. 1, 113-14; Jarmila Doubravová, Opus Musicum, Brno, 1977, avgust, 249-50; Detlef Gojowy, Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, 1977, št. 5, 464; Andrew D. Mc. Credie, Miscellanea Musicologica, Adelaide Studies in Musicology, 1979/10, 216-217.

Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti (SAZU), 1977, 173 str. (Dela — Opera, razred za zgodovinske in družbene vede, 20)

Ref.: Kristina Lovrenčič, Večer, 1978, št. 10; Jože Sivec, Naši razgledi, 1978, št. 4, 109; Ivan Klemenčič, Naši zbori, 1978, št. 5, 44; Katarina Bedina, Grlica, 1979, št. 1-2, 16; Bojan Bujić, Music & Letters, Oxford, 1978, št. 3, 351; Zmaga Kumer, Die Musikforschung, 1980, št. 3, 357-58.



Davorin Jenko. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1980, 224 str. (Znameniti Slovenci).

Ref.: Pavel Šivic, Delo, 1981, št. 28; Sandi Sitar, Dnevnik, 1980, št. 349; Drago Rustja, Dolenjski list, 1981, št. 3, Priloga št. 1, 35; Bogdan Učakar, Večer, 1981, št. 221 in Naši razgledi, 1981, št. 7, 203.

Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe. Maribor, Obzorja, 1981, 282 str.

Ref.: Borut Loparnik, Teleks, 1981, št. 31, 11; Franc Križnar, Dnevnik, 1982, št. 151; Manica Špendal, Naši razgledi, 1981, št. 23, 683; Manica Špendal, Večer, 1981, št. 197; Jože Sivec, Zvuk, Sarajevo, 1981, št. 4, 114-115.

Jacobus Gallus. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1984, 213 str. (Znameniti Slovenci).

Ref.: Jože Sivec, Zvuk, Sarajevo, 1984, št. 4, 106-07; Manica Špendal, Naši razgledi, 1984, št. 19, 555 in Večer, 1984, št. 214; Janez Povše, Primorski dnevnik, 1984, št. 175.

Južni Sloveni u istoriji evropske muzike. Beograd, Nolit, 1984, 340 str.

Ref.: Roksanda Pejović, Zvuk, Sarajevo, 1985, št. 2, 95-96.

Glasbeni svet Antona Lajovca. Ljubljana, SAZU, 1985, 157 str. (Dela — Opera, razred za zgodovinske in družbene vede, 28).

Ref.: Marijan Lipovšek, Delo, 1986, št. 66; Jože Sivec, Naši razgledi, 1986, št. 6, 167; Manica Špendal, Večer, 1986, št. 117.

Anton Lajovic. Ljubljana, Parizanska knjiga, 1987, 259 str. (Znameniti Slovenci).

Ref.: Ivan Virnik, Primorski dnevnik, 1988, št. 2; Jože Sivec, Naši razgledi, 1987, št. 18, 522; Janez Povše, Primorski dnevnik, 1987, št. 219.

Gojmir Krek. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1988, 247 str. (Znameniti Slovenci).

Ref.: M. Zlobec, Delo, 1988, št. 250; Manica Špendal, Večer, 1989, št. 43; Jože Sivec, Naši razgledi, 1988, št. 22, 671.

Fragment slovenske moderne — Iz pisem Slavku Ostercu. Ljubljana, SAZU, 1988, 370 str. (Razred za zgodovinske in družbene vede. Viri za zgodovino Slovencev. Knjiga — Tomus 11).

Ref.: Jože Sivec, Delo, 1989, št. 2.

Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus. Ljubljana, SAZU, 1991, 163 str. (Razred za zgodovinske in družbene vede. Dela — Opera 33).

Ref.: Jože Sivec, Naši razgledi, 1991, št. 1, 327.

Slovenska glasba v evropskem prostoru, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, 506 str.

Ref.: Jože Sivec, Delo, 1991, št. 130.

## II EDICIJE IN UREDNIŠTVA

Skladatelji — Les compositeurs Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo — et leur oeuvre. Ljubljana, Slovenska matica, 1963. Uredil in uvod napisal Dragotin Cvetoko (slovensko in francosko besedilo, str. IX-XLVI). Notne tekste revidirala Ludvik Žepič in Dragotin Cvetko (str. 3-204). Spartiral Ludvik Žepič.

Ref.: Everett Helm, *The Musical Quarterly*, New York, 1964, št. 3, 391-393; Jože Sivec, *Zvuk*, Beograd, 1966, št. 67, 271-73.

Jacobus Gallus Carniolus, *Harmoniae morales. Quatuor vocum*. Ljubljana, Slovenska matica, 1965. Uredil in uvod napisal D. Cvetko. Revizijsko poročilo D. Cvetko (str. VII-XXXI, slovensko in francosko besedilo). Spartiral Ludvik Žepič (str. 3-296).

Ref.: Paul Henry Lang, *The Musical Quarterly*, New York, 1967, št. 3, 434-39; Allen B. Skei, *Journal of American Musicological Society*, Richmond, 1968, št. 3, 391-93; Jože Sivec, *Sodobnost*, 1967, št. 8-9, 916-17 in *Zvuk*, Sarajevo, 1973, št. 4, 524-26.

Jacobus Gallus Carniolus, *Moralia*. Ljubljana, Slovenska matica, 1968. Uredil in uvod napisal Dragotin Cvetko. Revizijsko poročilo D. Cvetko (str. VII-XXIV, slovensko in francosko besedilo). Spartiral Ludvik Žepič (str. 3-296).

Ref.: Jože Sivec, *Zvuk*, Sarajevo, 1973, str. 4, 523-526.

Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967. Edited by Dragotin Cvetko. Bärenreiter - Kassel - Basel - Paris - London. University of Ljubljana 1970, 505 str. (Foreword, str. 9 napisal D. Cvetko).

Ref.: Erich Altwein, *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz, 1970, št. 10, 513-14; Dale Higbee, *American Recorder*, New York, 1971, št. 3, 98; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Musica*, Kassel, 1970, št. 6, 593; Michael Tilmouth, *Music & Letters*, Oxford, 1971, št. 1, 73-74; Jürg Stenzl, *Die Musikforschung*, Kassel, 1971, št. 4, 456-58.

Muzikološki zbornik-Musicological Annual, I-XVI, Ljubljana 1965 do 1980.

Slovenska opera v evropskem okviru. Ob njeni 200-letnici. Simpozij 20. in 21. X. 1982. Uredila D. Cvetko in Danilo Pokorn. Ljubljana, SAZU, 1982, 159 str.

Jacobus Gallus and his time / in njegov čas. Simposium / simpozij: 23.-25. oktober 1985. Uredila D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana, 1985, 168 str.

Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Mednarodni simpozij Ljubljana 26.-28. 10. 1988, Ljubljana, SAZU, 1988, 185 str. (Uredila Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn).<sup>4</sup>

Monumenta artis musicae Sloveniae, SAZU, razred za zgodovinske in družbene vede:

I Amandus Ivančič, *Sonate a tre*. Urednik D. Cvetko. Spartiral, revidiral in uvod napisal Danilo Pokorn. Generalni bas izdelal Pavel Sivic. Ljubljana 1983, 67 str.

II Daniel Lagkhner, *Soboles Musica*. Urednik D. Cvetko. Spartiral, revidiral in uvod napisal Jože Sivec, Ljubljana 1983, 160 str.

<sup>4</sup> Akademik Cvetko je uredil tudi naslednje publikacije, ki so izšle v seriji *Razprave — Dissertationes pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti* (Razred za zgodovinske in družbene vede):

A. Rijavec, Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca, *Dissertationes VII/4*, Ljubljana 1972, 71 str.

J. Sivec, Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa, *Dissertationes VII/3*, Ljubljana 1972, 89 str.

J. Höfler, Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju. Tipološki prikaz njenega stavka, *Dissertationes IX/2*, Ljubljana 1975, 184 str.

J. Sivec, Kompozicijski stavek Daniela Lagkhnerja, *Dissertationes XIII/1*, Ljubljana 1982, 99 str.

Razen tega je bil sourednik zbirke *Pet Prešernovih pesmi*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949 in Zbornika *Jugoslovenska solo-pesma*, Beograd, Savez kompozitorja Jugoslavije, 1950.

III Amandus Ivančič, Sinfonije za dve violini in bas. Urednik D. Cvetko. Spärtiral, revidiral in uvod napisal Danilo Pokorn. Generalni bas izdelal Pavel Šivic, Ljubljana 1984, 47 str.

IV Janez Krstnik Dolar, Missa villana. Urednik D. Cvetko. Spärtiral, revidiral in uvod napisal Mirko Cuderman, 147 str.

V Jacobus Gallus, Opus musicum: I/1, In Adventum Domini nostri Iesu Christi. Urednik D. Cvetko (napisal tudi Predgovor — Preface, str. IX-X in XIV-XV). Transkribiral in revidiral Edo Škulj, Ljubljana 1985, 135 str.

VI Jacobus Gallus, Opus musicum: I/2, De Nativitate, Circumcisione et Epiphania Domini. Urednik D. Cvetko. Transkribiral in revidiral Edo Škulj, Ljubljana 1985, 265 str.

VII Jacobus Gallus, Opus musicum: I/3, A Dominica Septuagesimae per quadragesimam de poenitentia. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral Edo Škulj, 289 str.

VIII Jacobus Gallus, Opus musicum: II/1, De Passione Domini nostri Iesu Christi, Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1986, 143 str.

IX Jacobus Gallus, Opus musicum: II/2, Lamentationes Ieremiae Prophetae. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1986, 92 str.

X Jacobus Gallus, Opus musicum: II/3, De resurrectione et ascensione Domini nostri Iesu Christi. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1987, 230 str.

XI Jacobus Gallus, Opus musicum: II/4, De Spiritu sancto. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1987, 76 str.

XII Jacobus Gallus, Opus musicum: III/1, De Sancta Trinitate et de Corpore Christi. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1988, 161 str.

XIII Jacobus Gallus, Opus musicum: III/2, In Dedicatione templi et a dominica tertia post Pentecostem usque ad Adventum Domini. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1988, 230 str.

XIV Jacobus Gallus, Opus musicum: IV/1, Harmoniae octo vocum. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1989, 302 str.

XV Jacobus Gallus, Opus musicum: IV/2, Harmoniae sex vocum. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1989, 208 str.

XVI Jacobus Gallus, Opus musicum: IV/3, Harmoniae quinque vocum. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1990, 151 str.

XVII Jacobus Gallus, Opus musicum: IV/4, Harmoniae quatuor vocum. Psalmi omnibus sanctis triumphales. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn. Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1990, 237 str.

XVIII Jacobus Gallus, Selectiores Quaedam missae. Liber I. Urednik D. Cvetko, sourednik D. Pokorn (napisal tudi Predgovor, str. IX-X). Transkribiral in revidiral E. Škulj, Ljubljana 1991, 218 str.

### III RAZPRAVE, ESEJI, ČLANKI

Glasbena kultura v slovenskem vzgojstvu, Pedagoški zbornik, 1936, 102-125.

Glasbena vzgoja kot vez med narodi, Jutro, 1937, št. 254.

Češkoslovaško muzikalno vzgojstvo v teoriji in praksi, Popotnik, 1937/38, št. 5-6, 105-112.

Kulturno-pedagoški pomen Trboveljskega slavčka, Trboveljski slavček 1932-1937, 1937, 17-26.

Država in umetnost, Popotnik, 1937/38, št. 9-10, 202-205.

Sodobna češka in slovaška glasba, Ljubljanski zvon, 1938, št. 11-12, 558-565.

Sodobna slovenska glasba, Obzorja, 1938, št. 7-8, 220-224.

Povojna muzikalno-pedagoška prizadevanja, Pedagoški zbornik, 1938, 100-106.

Češko in slovaško muzikalno vzgojstvo v praksi, Popotnik, 1938/39, št. 7-8, 184-189.

Pomen glasbe za vzgojo naroda, Cerkveni glasbenik, 1939, št. 3-4, 48-51; št. 7-8, 114-116; št. 9-10, 141-144.

Sodobna ruska glasbena tvornost, Ljubljanski zvon, 1939, št. 9-10, 493-498; št. 11-12, 611-621.

Problem popularizacije muzičkog vaspitanja, Muzički glasnik Beograd, 1939, št. 3-4, 49-58.

Savremena slovenačka muzika, Muzički glasnik, Beograd, 1939, št. 9, 161-166.

Plzenski skladatelji, Obzorja, 1939, št. 7-8, 321-324.

Problem popularizacije muzičkog vaspitanja, Muzički glasnik, Beograd, 1939, št. 3-4, 49-58.

O reformi glasbenega pouka na naših srednjih šolah, Pedagoški zbornik, 1939, 46-53.

Umetnost in nacionalizem, Umetnost, 1939/40, št. 10, 304-309.

Pomen glasbe za sodobno življenje, Ljubljanski zvon, 1940, št. 3-4, 164-173.

Muzikalna prizadevanja hrvatskega kmetkega kulturnega gibanja, Ljubljanski zvon, 1940, št. 7-8, 360-364; št. 9-10, 469-472.

Problem umetnostne kritike, Ljubljanski zvon, 1940, št. 11-12, 582-586.

Savremeno muzičko stvaranje u Sovjetskoj Rusiji, Muzički glasnik, Beograd, 1940, št. 5-6, 85-104.

Muzikalnata kultura v Slovenija, S'dba, Sofija, 1940, 143-148.

Osebnost in delo Petra Iliča Čajkovskega, Modra ptica, 1940/41, št. 2, 36-43.

Iz muzikalnih problemov, Ljubljanski zvon, 1941, št. 1-2, 36-40 (nadaljevanje več ne sledi).

Odras osvobodilne borbe v slovenski glasbi, Slovenski zbornik 1945, Ljubljana, 1945, 391-397.

Sovjetska operna tvorba, Gledališki list Ljubljana. Opera, 1945/46, št. 3, 29-37.

Dvorákovi Slovanski plesi, Gledališki list Ljubljana. Opera, 1945/46, št. 7, 77-80.

Iz čeških muzikalnih problemov, Novi svet, 1948, št. 10, 802-808; št. 11, 882-885; št. 12, 966-968.

Karakteristika tvornosti Rista Savina, Naši zbori, 1949, št. 4, 17-18.

Slovenačka muzička produkcija i reprodukcija 1945-48, Muzika, Beograd, 1949, št. 2, 16-27; št. 3, 60-67.

Risto Savin, Gledališki list Ljubljana. Opera, 1948/49, št. 5, 78-84.

Karakteristika tvornosti Rista Savina, Naši zbori, 1949, št. 4, 17-18.

Obris razvoja in nalog slovenske akademije za glasbo, Popotnik, 1949, št. 8-10, 326-334.

Jakob Gallus, Muzička revija, Zagreb, 1950, 350-367.

Slovenska operna tvorba, Gledališki list Akademije za glasbo, 1950, št. 1, 2-3.

Savinova opera Matija Gubec, Gledališki list Akademije za glasbo 1950, št. 1, 10-12.

Kozinova opera Ekvinokcij, Gledališki list Akademije za glasbo 1950, 10-12.

Slovenska operna tvorba, Ljudski tednik, 1950, št. 221, 13.

- Academia Philharmonicorum: Ob 200-letnici ustanovitve, Naši zbori, 1952, št. 4, 13-16.
- Ustanovitev ljubljanske Glasbene matice v luči slovenskega glasbenega razvoja, Naši zbori, 1952, št. 5, 17-20.
- Skladateljsko delo Danila Švare, Slovenska glasbena revija, 1952, št. 3-4, 68-69.
- Janez B. Novak in njegov Figaro, Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Drama, 1952/53, št. 6, 106-110.
- Razvoj slovenske odrske glasbe, Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, 1952/53, št. 8, 122-124; št. 10, 153-157; št. 15, 236-242.
- La jugoslavia muziko, Jugoslavio kaj gijaj popoloj, Ljubljana 1953, 243-252.
- Jacobus Gallus Carniolus and His Music, The Slavonic and East European Review, Bristol, 1953, št. 77, 495-502.
- Petar Konjević. Njegovo delo in pomen, Slovenska glasbena revija, 1953, št. 3, 36-40.
- Davorin Jenko in Slovenci, Obzornik, 1953, št. 3, 107-115.
- Evolution historique de la musique des peuples Yougoslaves, Le Conservatoire, Paris, 1954, 50-52, 54-56.
- Die jugoslawische Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Kontakt, Hamburg, 1954, 80-84.
- Ljubljanska Glasbena matica in njen pomen, Kronika, 1954, št. 1, 30-38; št. 2, 110-115.
- F.S. Vilharjevi stiki s Slovenci, Naša sodobnost, 1954 št. 2, 898-917.
- Ob sodobnih problemih glasbene vzgoje, Slovenska glasbena revija, 1953/54, št. 4, 59-62.
- Stiki Jana Lega s slovensko glasbo, Naša sodobnost, 1955, št. 10, 916-929; št. 11-12, 1080-1084.
- Le role de la musique a la porte de tous, La musique dans l'education, Paris, 1955, str. 42-47.
- Janez Krstnik Novak, Naša sodobnost, 1955, št. 7-8, 617-625.
- The problem of national style in south Slavonic music, The Slavonic and East European Review, London, 1955, št. 82, 9 str. (Separat).
- Wolfgang Amadeus Mozart. Uvodna beseda na proslavi 200-letnice Mozartovega rojstva, Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča. Opera, 1955/56, št. 114-118.
- Mozart in Slovenci, Naša sodobnost, 1956, št. 2, 97-106.
- Mozart u Sloveniji, Zvuk, Beograd, 1956, št. 7-8, 303-312.
- Ustvarjalno delo Danila Švare, Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča. Opera, 1955/56, št. 4, 101-106.
- Matej Hubad in njegovo delo, Naši razgledi, 1956, št. 19, 457-458.
- Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik, Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozartforschung, Salzburg, 1957, 200-206.
- The renaissance in Slovene music, The Slavonic and East European Reveiw, Bristol, 1957, št. 86, 27-36.
- J.B. Novak — ein slowenischer Anhänger Mozarts, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln, 1958, 103-106.
- Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Köln 1958, 77-80.
- Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620, Bericht über den 1. international musikwissenschaftlichen Kongress 1956, Kassel-Basel-London-New York 1959.

- Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves, *Acta musicologica*, Basel, 1959, Fasc. II, 50-62.
- Veze Stevana Mokranjca sa ljubljanskom Glasbenom maticom, *Zvuk*, Beograd, 1959, št. 28-29, 325-338.
- Sodobno jugoslovansko glasbeno ustvarjanje, *Naši razgledi*, 1960, št. 17, 398-402.
- Instruction in music as part of general education, *East-West Music*, Tokio, 1961, 123-126.
- National sources, their function and interpretation in musicological research, *Music, libraries and instruments*, London-New York, 1961, 37-39.
- Slovenska kultura in revolucija, *Naši razgledi*, 1961, št. 14, 337.
- Die Situation und Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts: Die Musik von 1830 bis 1914 in Jugoslawien, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel-Basel-Paris-London-New York, 1962, 80-85.
- Slovenska glasba skozi stoletja, *Slovenski izseljenski koledar*, 1962, 58-64.
- Chopin chez les Slovènes au XIXe siècle. The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warszawa 16th-22nd February 1960, Warszawa, 1963, 281-287.
- Le nationalisme musical et la musique universelle, *Colloque international pour la sociologie de la musique contemporaine*, Paris, 1963, 121-124.
- Testimonianza di Paolo Santonino sulle condizioni della musica in Slovenia verso la fine del secolo XV, A Ettore Desderi nel suo 70 compleanno, Bologna, 1963, 29-36.
- Le motif de Figaro dans la musique slovène, *Le livre slovène*, 1963, št. 1, 31-33.
- Chopin et les Slovènes, *Le livre, slovène*, 1963, št. 2, 66-68.
- Les siècles de la musique slovène, *Le livre slovène*, 1963, št. 4, 117-120.
- La funzione della musica nella formazione estetica dell'uomo, *Rassegna di pedagogia*, Padova, 1963, št. 3, 176-190.
- Stvaralački lik Petra Konjovića, *Zvuk*, Beograd, 1963, št. 58, 348-352.
- Funkcija glasbe v estetskem oblikovanju človeka, *Sodobna pedagogika*, 1963, št. 3-4, 61-68.
- Idejne osnove mladinskih glasbenih gibanj v svetu, *Mladinski pevski festival v Celju od 31. maja do 2. junija 1963*, Celje, 1963, 5-15.
- Nove smeri v današnji jugoslovanski glasbi, *Naši razgledi*, 1963, št. 15, 302-303.
- Idejni temelji glasbenovzgojnih gibanj v svetu, *Naši razgledi*, 1963, št. 17, 343; št. 18, 363.
- The problem of the process of listening to and of making Indian and Western music — mistaken universalism, *Cultural News from Asia*, New Delhi, 1964, May, 23-30.
- Le siècles de la musique slovène, *Le livre slovène*, 1963/64, št. 3-4, 117-120.
- Les transformations sociales ayant une influence sur la vie du musicien et sur sa position dans la société, The preservation of traditional form of the learned and popular music of the Orient and the Occident, Paris-Urbana, Illin., 1964, 125-132.
- Razvoj slovenske glasbe, Ljubljana, 1965, 16. str. (predavanje na seminarju slovenskega jezika, literature in kulture od 30. 6. do 10. 7. 1965, izšlo samostojno v ciklostilu).
- Jakob Zupan, zadnji mojster slovenskega glasbenega baroka, *Zbornik Akademije za glasbo*, Ljubljana, 1965, 17-26.
- Gustav Mahler v ljubljanskem Deželnem gledališču, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 1964/65, št. 5, 190-199.

- Beethoven à Ljubljana, *La livre slovène*, 1965, št. 1, 37-39.
- Slovenski zdravniki, skladatelji, Poslanstvo slovenskega zdravnika, Ljubljana, 1965, 346-361.
- Jacobus Gallus à Olomouc et Prague, *Sbornik praci Filosoficke fakulty brnenske university*, Brno, 1965, F 9, 59-70.
- Uvodna beseda, *Muzikološki zbornik*, I, 1965, 5-7.
- Janáček na odru ljubljanske Opere, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 1966, št. 8-9, 167-179.
- Il Tamarlano de Giuseppe Clemente Bonomi, *Essays presented to E. Wellesz*, Oxford, 1966, 108-114.
- „Figaro“ Janeza Krstnika Novaka, *Gledališki list*, Drama, 1965/66, št. 8, 226-230.
- Joannes Baptista Dolar, *Hudební věda*, Praha, 1966, 88-95.
- Les nouvelles orientations dans la musique slovène contemporaine, *Le livre slovène*, 1966, št. 1, 25-29.
- Les premières représentation d'opéras de Verdi à Ljubljana, *Le livre slovène*, 1966, št. 2, 41-43.
- Le premièr libre de chants slovène, *Le livre slovène*, 1966, št. 3, 42-43.
- La musique slovène du XVIe au XVIIe siècle, *Musica antiqua Europae orientalis. Acta scientifica Congressus I*, Warszawa, 1966, 164-200.
- Značilnosti in rezultati slovenskega glasbenega dela v letu 1848, *Zgodovinski časopis*, 1965/66, 263-274.
- Čarodejka, *Gledališki list. Opera*, 1965/66, št. 3, 88.
- Marjan Kozina (1907-1966), *Koncertni list*, 1966/67, št. 1, 5-8.
- Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci metropoli Carnioliae adonatorum, *Acta musicologica*, Basel, 1967, št. 2, 106-115.
- Začetki slovenske odrske glasbe, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 1967, št. 10, 117-145.
- Slowenische Musik bis zur Moderne, *Zvuk*, Sarajevo, 1967, št. 77/78, 88-94.
- Le problème du rythme dans les oeuvres de J. Gallus, *Festschrift B. Stäblein*, Kassel, 1967, 28-33.
- Contribution à la question sur l' année de la fondation de l' Academia Philharmonicorum Labacensis, *Festschrift W. Wiora*, Kassel, 1967, 342-349.
- Začetek nacionalne orientacije v slovenski glasbi, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana 1967, 15 str. (ločena paginacija, ciklostil).
- Die Musik der slowenischen Protestanten, *Abhandlungen über die slowenische Reformation*, München, 1968, 111-124.
- Die Quellen zur Biographie von J.B. Dolar, *Acta Congressus historiae Slavicae Salisburgensis*, Wiesbaden, 1968, 155-160.
- Janáčeks Opern im Theater von Ljubljana, *Acta Janáčkiana*, I, Brno, 1968, 80-86.
- Research into the folk music of Yugoslavia, *Creating a wider interest in traditional music*, Berlin, 1968, 204-207.
- Das erste slowenische Gesangbuch, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Kassel, 1968, 163-167.
- Muzikološke studije u Jugoslaviji — *Musicological studies in Yugoslavia*, *Jugoslovensko-američki seminar o muzici — Yugoslav-American seminar on music*, Beograd, 1968.

Contribution à la question de la technique d'exécution des compositions de Jacobus Gallus, *Musica antiqua, Colloquium*, Brno, 1968, 73-79.

Južnoslovenska glasba v zgodovini evropske glasbe, *Muzikološki zbornik*, IV, 1968, 5-20.

Sodobne orientacije v slovenski glasbi, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Predavanja iz literarne in kulturne zgodovine, 1968, 12 str. (ločena paginacija, razmnoženo na ciklostilu).

Muzikološke studije u Jugoslaviji, *Zvuk*, Sarajevo, 1968, št. 78-88, 425-432.

Gostovanje Hrvatske opere v Ljubljani u sezoni 1913-1914, *Arti musices*, Zagreb, 1969, 145-160.

Le opere di Verdi al Teatro Nobile di Lubiana, *Atti del I congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, 1969, 346-351.

Gustav Mahlers Saison 1881/1882 in Laibach (Slowenien), *Musik des Ostens*, Kassel, 1969, 74-84.

La question de la melodie chez J. Gallus, *Renaissance-Muziek 1400-1600*, Leuven-Leuven, 1969, 83-88.

Slovenska glasba in njeno mesto v evropski glasbi, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 1969, 2. zv., 12 str. (ločena paginacija razmnoženo na ciklostilu).

South Slav music in the history of European music, *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society*, Ljubljana 1967, Kassel-Basel-Paris-London. University of Ljubljana 1970, 26-39.

Jacobus Gallus, Iz prošlogo jugoslavskoj muzyki, *Moskva*, 1970, 35-44.

Musicological studies in Yugoslavia, *Papers of the Yugoslav-American seminar on music*, Bloomington, 1970, 73-80.

Moderna slovenska opera, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 1970, 10-16.

Iz pisama Miloja Milojevića Slavku Ostercu, *Posebna izdanja*, Srpska akademija nauka i umetnosti, knjiga 434. Spomenica u čast novoizbranih članova Srpske akademije nauka i umetnosti, Spomenica, knjiga 44, Beograd 1970, 263-276.

Iz korespondencije između Ivana Zajca in ljubljanske Glasbene matice, *Arti musices*, Zagreb, 1971, št. 2, 131-140.

Don Carlos nella luce della critica contemporanea, *Atti del Ilo congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, 1971, 525-531.

Verdijev Don Carlos v luči slovenske kritike, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 1971, št. 17, 71-76.

Instruktion für das Orchester in der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805), *Symbolae historicae musicae*, Mainz, 1971, 204-210.

Ličnost Stanojla Rajičića, *Zvuk*, Sarajevo, 1971, št. 119-120, 424-427.

Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, *Arti musices*, Zagreb, 1972, št. 1, 63-77.

Der Einfluss der tschechischen modernen Musik auf die Entwicklung der Tonkunst im südslawischen Raum, *Colloquium musica Bohemica et Europea*, Brno, 1972, 373-377.

Skladatelji ipavci in slovenska kultura, *Ob odkritju spomenikov skladateljem ipavcem*, Šentjur pri Celju, 1972, 13-23, (Naši razgledi, 1972, št. 18, 511), (tudi Naši zbori, 1972, št. 1, 3-4).

Slovenska komorna glasba v prvem obdobju moderne, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 1972, 113-120.



- Beethovens Beziehungen zu der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970, Kassel, 1973, 132-135.
- Glasbena zasnova Savinovega Matije Gubca, Gledališki list, Opera, 1972-1973, št. 5, 125-127.
- Zum Problem der Wertung der neuen Musik, International review of the aesthetics and sociology of music, Zagreb, 1973, št. 1, 5-16.
- Aus H. Scherchens und K.A. Hartmanns Korrespondenz an S. Osterc, Musicae scientiae collectanea, Köln, 1973, 70-77.
- Die stilistischen Strömungen in der Musik des slowenischen Raumes am Anfang des 17. Jahrhunderts, Convivium musicorum, Berlin, 1974, 25-33.
- Die soziologischen und nationalen Bedingungen für die Wandlungen in der musikalischen Situation bei den Südslawen im 19. Jahrhundert, International review of the aesthetics and sociology of music, Zagreb, 1974, št. 1, 125-138.
- Ein Versuch der Analyse: V. Globokar, Concerto grosso, Report IMS of the eleventh congress, Copenhagen, 1974, 50-53.
- Prispevek v evropsko glasbo, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1974, 179-182.
- Slovenska glasba in njeno mesto v evropski glasbi, Slovenski jezik, literatura in kultura. Informativni zbornik, 1974, 307-314.
- Sociološki i nacionalni uvjeti promjena u položaju glazbe južnih Slavena u XIX. stoljeću, Zvuk, Sarajevo, 1974, št. 2, 102-110.
- Lucijan Marija Škerjanc, Letopis SAZU za 1973, zv. 24, 1974, 73-76.
- Die musikalische Situation im südosteuropäischen Raum zur Zeit der osmanischen Herrschaft, Beiträge zur Musikkultur des Balkans, Graz, 1975, 1-11.
- Die Entwicklung der modernen slowenischen Musik, Festschrift W. Senn, München-Salzburg, 1975, 8-13.
- Die soziologischen und nationalen Bedingungen in der musikalischen Situation bei den Südslawen, International review of the aesthetics and sociology of music, Zagreb, 1975, št. 2, 111-113.
- Iz korespondence Slavku Ostercu, Muzikološki zbornik, XI, 1975, 82-92.
- Spreminjanje v slovenski glasbi XIX. stoletja: idejna izhodišča in dosežki, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1975, 137-144.
- Probleme und Leistungen der slowenischen Musikwissenschaft, International review of the aesthetics and sociology of music, Zagreb, 1976, št. 1, 89-102.
- Les arts du temps de la guerre de liberation nationale: la musique, Le livre slovène, 1977, št. 3-4, 9-13.
- Današnje stanje slovenske muzikologije, Muzikološki zbornik, XIII, 1977, 5-13.
- Koncepti povijesti muzike na Istoku i Zapadu, Zvuk, Sarajevo, 1977, št. 3, 9-20.
- Hrvatska muzika kod Slovenaca u 20. stoljeću, Arti musices, Zagreb, 1978, št. 1-2, 163-175.
- Prva slovenska glasbena revija, Cerkevni glasbenik, 1978, št. 7-9, 65-72.
- Joannes Baptista Dolar und seine Stellung in der Entfaltung des Barock, Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Graz 1978, 69-75.
- The present relationship between the historiography of music in Eastern und Western Europe, International review of the aesthetics and sociology of music, Zagreb, 1978, št. 2, 151-160.
- Das gegenwärtige Verhältnis zwischen der Musikgeschichtsschreibung des europäischen Ostens und Westens, Musica antiqua, Warszawa, 1978, 197-210.

- Slovenska glasba med marčno revolucijo, Slovenci v predmarčni dobi in revoluciji 1848, 1978, 66-67.
- Der gegenwärtige Stand der jugoslawischen Musikwissenschaft, *Acta musicologica*, Basel, 1979, Fasc. I, 151-159.
- Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918-1925, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 1979, št. 32, 48-61.
- Umetnost v narodnoosvobodilnem boju: glasba, Posvetovanje Kultura, revolucija in današnji čas, Ljubljana 1978, 1979, 45-50.
- Ein Fragment aus den Beziehungen von Grzegorz und Jerzy Fitelberg zu Slavko Osterc, *Studia musicologica*, Warszawa, 1979, 123-130.
- Doprinos F. Rukavine u radu ljubljanske Opere, Zbornik radova u povodu 75. godišnjice rođenja. P. Markovca, Zagreb, 1979, 123-140.
- Nastajanje kompozicijskih šol na jugoslovanskem prostoru v luči evropskega razvoja, *Zvuk*, Sarajevo, 1979, št. 1, 45-59.
- Notes sur la transplantation de la tradition musicale populaire et artistique des Slaves du Sud, *International review of the aesthetics and sociology of music*, Zagreb, 1980, št. 1, 93-101.
- Odsev razsvetljenstva v glasbi na Slovenskem, Obdobja 1, Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1980, 385-396.
- Ličnost Marijana Lipovška, *Zvuk*, Sarajevo, 1980, št. 1, 69-73.
- Mesto južnih Slavena u evropskoj muzici, *Glasnik Srpske akademije nauka i umetnosti*, Beograd, 1981, knjiga 22, 153-168.
- Die Entstehung der Kompositionsschulen im jugoslawischen Raum im Lichte der europäischen Entwicklung, *Hudba slovanskych narodu*, Brno, 1981, 271-278.
- Slovenska glasbena romantika v luči evropskega razvoja, Obdobja 2, Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1981, 533-544.
- Veze Stevana Mokranjca sa slovenskom Glasbenom maticom, *Pro musica*, Beograd, 1981, posebna izdaja, 29-35.
- Concept of music history in East and West, Report of the 13th IMS congress, Berkeley 1977, Kassel, 1981, knjiga 2, 256-264.
- Das slowenische Musikleben nach der Renaissance, *Serta Balcanica-Orientalia Monacensia*, München, 1981, 85-95.
- Novi zvučni svet P. Ramovša, *Zvuk*, Sarajevo, 1981, št. 2, 62-64.
- Současný stav jugoslavske hudební vědy, *Hudební věda*, Praha, 1982, št. 4, 334-342.
- Slovene musicology 1977-1982, achievements and plans, *International review of the aesthetics and sociology of music*, Zagreb, 1982, št. 1, 116-119.
- Slovenska opera skozi čas, Slovenska opera v evropskem okviru. Ob njeni 200-letnici, SAZU, 1982, 5-12.
- Slovenska opera v evropskem okviru, Naši razgledi, 1982, št. 21, 624.
- Postmodernizem, *Sodobnost*, 1982, št. 5, 476-479.
- Situacija slovenske in hrvatske glasbe od 70-tih let 19. stoletja do drugega desetletja 20. stoletja, Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca, Zagreb, 1982, 29-40.
- L'opera italiana nel Teatro Nobile di Lubiana, *Annuario musicale*, Barcelona, 1983, 123-138.

- Il barocco musicale in Slovenia, Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud, Firenze, 1983, 261-273.
- Die Stellung der Musikk und der Musiker im slowenischen Raum zwischen der Renaissance und dem Ende des Barock, Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Graz, 1983, 1-9.
- Ustvarjalni koncept Petra Konjovića. Ob stoletnici rojstva, Naši razgledi, 1983, št. 22, 660.
- Die Volksthematik in der neueren slowenischen Musik bis in die sechziger Jahre, Südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart, Graz, 1983, 59-66.
- Historical relations between musical folklore and art music in Yugoslavia, The world of music, Berlin, 1983, 17-23.
- Glasba v NOB na Slovenskem, Kultura i nauka u narodnoosvobodilačkom ratu, Skopje, 1984, 391-400.
- Skladatelji Ipavci, Med Bočem in Pohorjem, 1984, 744-756.
- Slovenska opera skozi čas, Slovenski koledar 1984, 40-44.
- Romantische Oper bei den Südslawen und ihre Eingliederung in den europäischen geschichtlichen Rahmen, Sbornik praci Filosofické fakulty brneňské University, Brno, 1984, 119-126.
- Jacobus Gallus v evropski glasbi, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana, 1984, 43-63.
- The personality of Jacobus Gallus, Jacobus Gallus and his time / in njegov čas, Symposium / simpozij 23.-25. oktober 1985, SAZU, 1985, 11-21.
- Osebnost Jacobusa Gallusa, Naši zbori, 1986, št. 1-2, 8-12.
- Rad Kornelija Stankovića u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi, Kornelije Stanković i njegovo doba, Naučni skupovi, Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1985, 1-8.
- Wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft, Muzikološki zbornik, XXI, 1985, 5-15.
- Življenjsko delo glasbenika Frana Gerbiča, Notranjski listi, 1986, 195-204.
- Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevićem, Muzikološki zbornik, XXI, 1986, 39-52.
- Slovenska reformacija in glasba, Obdobja 6, 16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, 1986, 99-112.
- Der Beitrag von Jacobus Gallus zur europäischen Renaissance, Orbis musicae, Tel-Aviv, 1986, 164-176.
- Die Rolle der Musik bei dem Adel im Herzogtum Krain im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Report of the Thirteenth Congress of the International Musicological Society, Strasbourg, 1986, 533-542.
- Musikgeschichte der Südslawen, Transit 87, Berlin, 1987, 107-113.
- Josip Slavenski Slavku Ostercu, Medjimurje, Čakovec, 1988, 16-17.
- Stvaralačke koncepcije Petra Konjovića, Život i delo Petra Konjovića, Beograd, 1989, 11-16.
- Glasbeni doprinos kazališta ljubljanskih isusovaca, Arti musices, Zagreb 1989, št. 1-2, 53-61.

#### IV ČLANKI V LEKSIKALNI LITERATURI

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel-Basel-Tours-London, 1949 in dalje.
- Zvezek 5, 1956: Gotovac Jakov, 561-562.

Zvezek 6, 1957: Hochreiter Emil, 501-502; Höffer(n) Johann Berthold von, 514-515; Ipavec Benjamin, 1394-1395; Jenko Davorin, 1880-1881.

Zvezek 7, 1958: Jugoslawien. I Die Kunstmusik. 1. Slowenien, 306-315; Kogoj Marij, 1396; Kozina Marjan, 1670-1671.

Zvezek 8, 1960: Lajovic Anton, 89-90; Lipovšek Marijan, 926-927; Mantuani Josef, 1605-1606; Marolt Franz, 1665-1666; Mašek Kaspar, 1754-1755.

Zvezek 9, 1961: Mihevec (Micheux, Micheuz) Georg, 287-288; Novak Johan Baptist, 1722-1723; Omerza Michael, 1934-1935.

Zvezek 10, 1962: Osterc Slavko, 444-449; Plautz (Blautz, Plautzius, Plautius) Gabriel, 1343-1344; Pollini Franz (Francesco), 1425-1427; Praspergius (Prasberg) Balthasar, = Balthasar, 1599; Premrl Stanko, 1610-1611; Puliti Gabriello, 1754-1755.

Zvezek 11, 1963: Ravnik Janko, 68-69; Savin Risto (Širca Friderik), 1444.

Zvezek 12, 1965: Siberau Wolfgangus Conradus Andreas, 662; Šivic Pavel, 738-739; Škerjanc Lucijan Marija, 748-49; Švara Danilo, 1769-1770.

Zvezek 13, 1966: Trubar (Truber) Primus, 849-50; Vidaković Albe, 1599-1600.

Zvezek 14, 1968: Zupan (Suppan) Jakob, 1453-1454; Vurnik Stanko, 49.

Zvezek 15, 1973: Adamič Emil, 35; Arnič Blaž, 284; Betetto Julij, 757-758; Bravničar Matija, 1060-1061; Cvetko Dragotin, 1678-1679; Dolar (Dollar, Tollar, Tolar, Thollar) Johannes Baptista, 1816-1817.

Zvezek 16, 1979: Foerster Anton, 317-318, Gerbič Fran, 855-856; Globokar Vinko, 484; Matičič Janez, 1224; Ramovš Primož, 1532-1533; Srebotnjak Alojz, 1730-1731; Stibilj Milan, 1754-1755; Ukmar Vilko, 1891.

Encyclopédie de la musique, Paris, Fasquelle, 1957 in dalje.

Zvezek 2, 1959: Gallus Jacobus, 208; Gerbič Fran, 250; Gatovac Jakov, 307; Hristić Stevan, 506; Ipavec Benjamin, 581; Jarnović (Jarnovick, Giornovich), 615; Jelič (Jelich, Jelich) Vinko, 624; Jenko Davorin, 624-625; Kogoj Marij, 695; Konjović Petar, 697; Kozina Marjan, 703; Krstić Petar, 711; Kuhač (Koch) Franjo, 714; Kunc Božidar, 715.

Zvezek 3, 1961: Lajovic Anton, 22; Lhotka Fran, 66; Lipovšek Marijan, 79; Lisinski Vatroslav, 80; Logar Mihovil, 97; Lukačič Ivan, 104; Lučić Franjo, 103; Marinković Josif, 152; Marolt Franc, 153-154; Milojevič Miloje, 210; Milošević Predrag, 211; Mokranjac Stevan, 223; Novak Janez, 311; Odak Krsto, 318; Omerza Mihael, 325; Osterc Slavko, 364-365; Pahor Karol, 380; Papandopolo Boris, 390; Patricij Andrija (Petris), 399; Plamenac Dragan, 454; Plevec (Plautzius) Gabriel, 457; Pollini Francesco, 462; Posch (Poschius, Poš) Isaac, 468; Pozajic Mladen, 472; Praspergius Balthasar, 474; Rajičič Stanojlo, 532; Ravnik Janko, 549; Rihtman Cvjetko, 574; Ristić Milan, 578; Schiavetti Julie, 654; Siberau Wolfgang Konrad Andrej, 702; Slatkonja Jurij, Chrysippus, 708; Slavenski (Štolcer) Josip, 708; Sorkočević Luka, 720; Sorkočević Antun, 720; Spadina Stjepan, 722; Stanković Kornelije, 729; Savin Risto, 639; Širola Božidar, 706; Šivic Pavel, 706; Škerjanc Lucijan Marija, 707; Šturm Franc, 755; Šulek Stjepan, 758; Švara Danilo, 759; Tajčević Marko, 721; Ukmar Vilko, 831; Vidaković Albe, 855; Zajc Ivan, 930; Zupan Jakob, 937; Živković Milenko, 936.

Enciclopedia della musica, Milano, Ricordi, 1963 in dalje.

Zvezek 1, 1963: Arnič Blaž, 114; Baranović Krešimir, 181; Bersa Blagoje, 251; Binički Stanislav, 264; Bjelinski Bruno, 270; Bravničar Matija, 316; Brkanović Ivan, 324; Cipra Milo, 486; Cvetko Dragotin, 584; Cecchino Tommaso, 444.

Zvezek 2, 1964: Dermota Anton, 40; Devčić Natko, 46; Dobronić Antun, 72; Dugan Franjo, 100; Gallus Jacobus, 270; Gerbič Fran, 292; Gotovac Jakov, 338; Ipavec Benjamin, 476; Jarnovick (Jarnović) Giovanni (Ivan) Mane, 498; Jelič (Jelich) Vinko, 501; Jugoslavia, 513-514;

Jenko Davorin, 502; Jurinac Sena, 515; Kelemen Milko, 526; Kogoj Marij, 540; Konjović Petar, 541; Krstić Petar, 549; Kuhač Franjo, 551; Lajovic Anton, 560; Leskovic Bogomir, 595.

Zvezek 3, 1964: Lhotka Fran, 3; Lhotka Ivo-Kalinski, 3; Lipovšek Marijan, 17; Lisinski Vatroslav, 20; Manojlović Kosta, 93; Mantuani Josip, 95; Matačić Lovro, 126; Mokranjac Stevan, 195; Novak Johann Baptist, 288; Odak Krsto, 298; Osterc Slavko, 340; Papandopolo Boris, 370; Parma Vittorio, 380; Plamenac Dragan, 454; Pollini Francesco, 466; Posch Isaac, 470; Milanov Zinka, 178; Rajičič Stanojlo, 529; Ravnik Janko, 543.

Zvezek 4, 1964: Ristić Milan, 24; Savin Risto, 122; Slavenski Josip, 232; Srebotnjak Alojz, 269; Stojanovits Peter, 294; Širola Božidar, 229; Šivic Pavel, 230; Škerjanc Lucijan Marija, 230; Šulek Stjepan, 328; Švara Danilo, 331; Ukmar Vilko, 445; Vidaković Albe, 499; Vilhar Franjo Serafin, 504; Zajc Ivan, 603; Živković Milenko, 623.

Muzička enciklopedija, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1958 in dalje (prva izdaja).

Zvezek 1, 1958: Academia Philharmonicorum, 5; Adamič Bojan, 7; Ahacel Matija, 13; Akademija za glasbo, 15-16; Arnič Blaž, 61; Auersperg Volk Engelbert, 71; Belar Leopold, 134; Beran Emerik, 142; Beranič Davorin, 142; Bernard Filip, 149; Betetto Julij, 155; Blatnik Jurij, 164; Bohorič Adam, 172; Brajnik Miro, 191; Bravničar Matija, 193-194; Bukovec Vilma, 212; Cecilijanski pokret u Jugoslaviji. Slovenija, 248; Cvek Leopold, 310; Cvetko Ciril, 310; Čadež Marijan, 311; Čerin Josip, 316; Čitaonice slovenske, 328; Darian Ado, 332; Dermota Anton, 350; Dev Feliks (p. Johannes Damascenus), 352; Dev Oskar, 352; Dolar Joannes Baptista, 374; Dolinar Luka, 374; Druzovič Hinko, 385; Državna (javna) glazbena škola u Ljubljani, 386; Fajgelj Danilo, 442; Filharmonična družina u Ljubljani, 386; Foerster Anton st., 472; Franci Rudolf, 484; Gallus Jakob, 517-518; Gerbič Fran, 532; Glasbena matica, 545; Glasbena zora, 545; Gostič Josip, 563; Gošel (Goschel) Janez Gašpar, 563; Gregorc Janko, 584; Gregorc Jurij, 584; Hašnik Josip, 637; Heybal Valerija, 660; Hochreiter Emil, 667; Höffer(n) Janez Bertold, 668; Horak Hilda, 676; Hren (Chren) Andrej, 680; Hren Tomaž, 680; Hribar Angelik, 680; Hrovatin Radoslav, 681; Hubad Matej, 690; Hubad Samo, 690; Ipavec Benjamin, 717; Ipavec Gustav, 717; Ipavec Josip, 717-718; Janko Vekoslav, 736; Jenko Davorin, 745-746; Jeraj Karel, 747; Jeraj Vida, 747; Jereb Peter, 747.

Zvezek II, 1963: Karlovac Elza, 11; Kocijančič Josip, 36; Kogoj Marij, 37-38; Kokošar Ivan, 38; Konservatorij, državni u Ljubljani, 44; Koporc Srečko, 84; Korošec Ladko, 52; Kozina Marjan, 54; Kozina Pavel, 55; Kramolc Luka, 55; Krek Gojmir, 58; Kumar Srečko, 70; Lajovic Anton, 79; Lavrin Anton, 92; Leskovic Bogomir, 102; Ličar Ciril, 105; Linhart Anton Tomaž, 109; Lipar Peter, 109; Lipušček Janez, 110; Lipovšek Marijan, 110; Lovše Pavla, 124; Mantuani Josip, 152; Marolt France, 159; Mašek Gašpar, 166-167; Mašek Kamilo, 167; Merku Pavle, 185; Mihečič Slavko, 193; Mihevec Jurij, 193-194; Matičič Janez, 168; Mlakar Pino, 204; Mlakar Pia (roj. Marie Luise Scholz), 204; Mlejnik Manja, 204; Muzički časopisi u Jugoslaviji. Slovenija, 256; Nedvěd Anton, 290; Noll Josip, 307; Novak Janez Baptist, 314; Nova muzika, 313; Opera u Jugoslaviji. Slovenija, 344-345; Osterc Slavko, 358; Ozim Igor, 360; Pahor Karol, 365; Parma Viktor, 375; Pasijske igre. Slovenija, 379; Pavčič Josip, 383; Pirnik Maks, 402; Plavec (Plautz, Plautzius) Gabriel, 411; Pogačnik-Naval Franc, 414; Polič Mirko, 415; Pollini Franc, 417; Poženeš-Štrukelj Jadviga, 433; Praspergius Baltazar, 434; Pregelj Ciril, 436; Prelovec Zorko, 436; Premrl Stanko, 436-437; Prek Stanko, 436; Prevoršek Uroš, 437; Primožič Robert, 438; Ravnik Janko, 467; Ravnik Anton, 467; Rasberger Pavel, 464; Repež Filip Jakob, 480; Rihar Gregor, 488; Rijavec Josip, 489; Rupel Karlo, 515; Savin Risto, 535; Schwab Anton, 566; Simoniti Rado, 586; Slatkonja (Sladkonja) Jurij, 596; Slomšek Anton Martin, 598; Slovenska filharmonija, 599; Slovenska gerlica, 599; Slovenska muzika. Umjetnička, 599-603; Slovensko pevsko društvo, 603-604; Smerkolj Samo, 606; Stegnar Srečko, 640; Steržinar Ahac, 643; Steska Viktor, 643; Svetel Heribert, 665; Šivec Pavel, 675; Škerl Dane, 675; Šlais Jan, 676; Šlais Ružena, 676; Šonc Viktor, 677; Šturm Franc, 682; Šuligoj Avgust, 683; Švikaršič Zdravko, 685; Tomc Matija, 720-721; Traven Janez, 728; Trost Anton, 733; Trubar Primož, 734; Ukmar Vilko, 741; Vidmar-Stritar Nada, 763; Vavken Andrej, 753; Vidmar Metoda, 763; Vilhar Miroslav, 764; Vodopivec Vinko, 781; Vogrič Otmar (Hrabroslov), 783; Volarič Hrabroslov,

784; Vrabec Ubald, 785; Vurnik Stanko, 788; Zepič Ludvik, 832; Zois baron Žiga, 835-836; Zihel Miloš, 833; Zihel Vanda, 833; Zupan (Suppan) Jakob Frančišek, 837; Žebre Demetrij, 842.

Riemann Musiklexikon, Mainz, B. Schott's Söhne, 1959 in dalje.

Ergänzungsband A-K, 1972.

Adamič Emil, 5; Ahlin Cvetka, 9; Andreis Josip, 24; Arnič Blaž, 37; Baloković Zlatko, 63; Bandur Jovan, 64; Bašić Mladen, 74; Bergamo Petar, 97; Bersa Blagoje, 106; Betetto Julij, 109; Bjelinski Bruno, 116; Bravničar Matija, 149; Brkanović Ivan, 155-156; Bruči Rudolf, 161; Cipra Milo, 221; Cvejč Biserka, 248; Cecchini Tomaso, 204; Cvejč Nikola, 248; Cvetko Ciril, 248; Cvetko Dragotin, 248; Danon Oskar, 256; Darian Ado, 258; Detoni Dubravko, 276; Devčić Natko, 278; Dolar Joannes Baptista, 286; Drago Mariano (Šijanec), 292; Funtek Leo, 388; Gallus Jacobus, 398; Gjungjenac Zlata, 430; Globokar Vinko, 432; Gotovac Jakob, 445; Gostuški Dragutin, 445; Gostič Josip, 445; Horvat Milan, 551; Hristić Stevan, 554; Hudovsky Zoran, 557; Huml Vaclav, 561; Jakšić Djuro, 579; Janković Danica, 584; Jelich Vinzenz (Jelič Vinko), 589; Josif Enriko, 601; Kelemen Milkko, 627-628; Kimovec Franc, 636; Kogoj Marij, 658; Konjović Petar, 664; Kos Koraljka, 668; Kovačević Krešimir, 671; Krek Uroš, 678; Kuhač Franjo, 690; Kumer Zmaga, 691-692; Kunc Božidar, 692.

Ergänzungsband L-Z, 1975.

Lajović Anton, 5; Lhotka Fran, 53; Lipovšek Marijan, 63-64; Lisinski Vatroslav, 65; Logar Mihovil, 76-77; Lorković Melita, 83; Lukačić Ivan, 91; Malec Ivo, 114-115; Markovac Pavao, 133; Marolt Francé, 133-134; Matačić Lovro, 148; Matz Rudolf, 154; Merkù Pavle, 178; Milošević Predrag, 199; Milojević Miloje, 199; Mokranjac Stevan, 209; Mokranjac Vasilije, 209; Neralić Tomislav, 263; Novak Johannes Baptista, 287; Obradović Aleksandar, 293; Odak Krsto, 295; Omerza Mihael, 303; Osterc Slavko, 311; Ozim Igor, 316; Pahor Karol, 322; Papandopulo Boris, 332; Peričić Vlastimir, 356; Petrović Radimila, 367; Petrović Radomir, 367; Plamenac Dragan, 386-387; Plautzius Gabriel, 388-389; Pollini Franz (Francesco Giuseppe), 395-396; Požarić Mladen, 409; Premrl Stanko, 413; Puliti Gabriello, 424; Radenković Milutin, 437; Radev Marianne, 437; Radić Dušan, 437; Radica Ruben, 437; Rajičić Stanojlo, 442; Rajter Dunja, 442; Ramovš Primož, 445; Rihar Gregor, 488; Rihtman Cvjetko, 488; Rijavec Andrej, 488-489; Rijavec Josip, 489; Ruzdjak (Ružđak) Vladimir, 527; Sakač Branimir, 537; Sivec Jože, 660; Šivic Pavel, 660; Škerl Dane, 661; Srebotnjak Alojz, 691; Stančić Svetislav, 696; Stefanović Dimitrije, 700; Stibilj Milan, 713; Šulek Stjepan, 739; Supičić Ivo, 739-740; Tajčević Marko, 756-757; Trubar Primož (Primus Truber), 803; Ukmar Vilko, 814; Petrič Ivo, 366; Vučković Vojislav, 858; Vurnik Stanko, 858-859; Zaytz Giovanni (Ivan Zajc), 943-944; Zdravković Gika Živojin, 944; Žebre Demetrij, 944; Žganec Vinko 949; Živković Milenko, 956.

John Vinton, Dictionary of Contemporary Music, New York, 1971, 1972, 1974: Globokar Vinko, 273; Petrič Ivo, 571; Ramovš Primož, 603; Srebotnjak Alojz, 705; Stibilj Milan, 707-708; Švara Danilo, 721-722.

Slovenski biografski leksikon, Ljubljana, SAZU, 1925 in dalje.

III, 9. zvezek, 1960: Rožanc Mihael, 150-151.

III, 10. zvezek, 1967: Schmidt Ildefons, 227; Sicherl Josip, 304; Slavik Jan, 360; Sokol(I) Franc, 405; Stegnar Feliks, 458-459.

III, 11. zvezek, 1971: Šijanec Drago Mario, 614-615; Širca Friderik (Risto Savin), 621-622; Šlajs Jan, 650; Šlais Ružena, 650; Sturm Franc, 704; Šubelj Anton, 704-705; Švara Danilo, 739-740.

IV, 13. zvezek, 1982: Vilhar Franjo Serafin, 475-477.

IV, 14. zvezek, 1986: Wolf, Hugo, 717.

Muzička enciklopedija, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971 in dalje (druga izdaja).

Zvezek 1, 1971: Academia Philharmonicorum, 5; Adamič Bojan, 7; Adamič Emil, 7-8; Ahacel Matija, 15; Akademija za glasbo, 18; Aljaž Jakob, 44; Arnič Blaž, 71; Auerspreg Volk Engelbert, 82; Bedina Katarina, 157; Belar Leopold, 166; Beran Emerik, 177; Beranič Davorin, 177; Bernard Filip, 186-187; Betetto Julij, 193-194; Bitenc Janez, 200; Blatnik Jurij, 206; Bohorič Adam, 214; Bravničar Matija, 245-246; Bukovec Vilma, 266; Cecilijanski pokret u Jugoslaviji. Slovenija, 374-375; Cvek Leopold, 385; Čadež Marijan, 389; Čerin Josip, 395; Čitaonice slovenske, 403; Darian Ado, 414; Dermota Anton, 435; Dev Feliks (p. Johannes Damascenus), 439; Dev Oskar, 439; Dolar Joannes Baptista, 462; Dolinar Luka, 463; Druzovič Hinko, 475; Državna (javna) glasbena škola u Ljubljani, 476; Fajdiga Marijan, 549; Fajgelj Danilo, 549; Filharmonična družba v Ljubljani, 573; Foerster Anton st., 590; Franci Rudolf, 605; Gallus Jakob, 648-649; Gerbič Fran, 668; Glasbena matica, 688; Glasbena Zora, 688; Globokar Vinko, 693; Gobec Radovan, 698; Gostič Josip, 708; Gošel (Goschel) Janez Gašpar, 709.

Zvezek 2., 1974: Gregorc Janko, 24; Gregorc Jurij, 24; Grilc Janko, 29; Hašnik Josip, 90; Heybal Valeria, 125; Hochreiter Emil, 143; Höfer(n) Janez Bertold, 146; Hren (Chren) Andrej, 165; Hren Tomaž, 165; Hribar Angelik, 165; Hribar Jeraj Vida, 165; Hrovatin Radoslav, 168; Hubad Matej, 184; Hubad Samo, 184-185; Ipavec Benjamin, 221; Ipavec Gustav, 221; Ipavec Josip, 221; Janko Vekoslav, 248; Jenko Davorin, 263-264; Jeraj Karel, 265; Jeraj-Škerjanc Karola, 265; Jereb Peter, 265; Juvanec Ferdo st., 288; Juvanec Ferdo ml., 288; Karlovac Elza, 305; Kocijančič Josip, 345; Kogoj Marij, 348; Kokošar Ivan, 349; Konservatorij, državni u Ljubljani, 359; Koporc Srečko, 364; Korošec Ladko, 370; Kozina Marjan, 374; Kozina Pavel, 374; Kramolc Luka, 376; Krek Gojmir, 379-380; Kritika muzička. Jugoslavija. Slovenija, 487 (skupaj z A. Rijavcem); Kumar Srečko, 398; Kumer Zmaga, 398; Lajovic Anton, 414; Lajovic Aleksander, 415; Lavrin Anton, 434; Leskovic Bogomir, 447; Ličar Ciril, 453; Linhart Anton Tomaž, 459; Lipar Peter, 460; Lipovšek Marijan, 461; Loparnik Borut, 477; Lovše Pavla, 481; Majdič Vera, 508; Mantuani Josip, 526; Marolt France, 534-535; Mašek Gašpar, 545; Mašek Kamilo, 545-546; Merku Pavle, 569; Mihelčič Slavko, 579; Mihevec Jurij, 579; Mlakar Pino, 595; Mlakar Pia (roj. Marie Louise Scholz), 594; Mlejniki Manja, 595; Muzički časopisi u Jugoslaviji. Slovenija, 650 (skupaj z A. Rijavcem); Nedved Anton, 668; Nollj Josip, 688-689; Novak Janez Baptist, 697; Nova muzika, 700.

Zvezek 3, 1977: Osterc Slavko, 16; Ozim Igor, 19; Pahor Karol, 25 (skupaj s K. Bedina); Parma Viktor, 39; Pasijske igre. Slovenija, 46; Pavčič Josip, 51; Pirnik Maks, 80; Plavec (Plautz, Plautzius) Gabriel, 93; Pogačnik-Naval Franc, 100; Polič Mirko, 101; Pollini Franc, 104; Poženel-Štrukelj Jadviga, 120; Praspergius Baltazar, 122; Pregelj Ciril, 124; Prelovec Zorko, 125; Premrl Stan-ko, 125; Prek Stanko, 124; Prevoršek Uroš, 127; Primožič Robert, 128; Rasberger Pavel, 167; Ravnik Janko, 172; Ravnik Anton, 172; Repež Filip Jakob, 191-192; Rihar Gregor, 204; Rijavec Josip, 205; Rupel Karlo, 246; Savini Risto, 278; Schwab Anton, 321; Simoniti Rado, 354; Slatkonja (Sladkonja) Jurij, 368; Slomšek Anton Martin, 371; Slovenska filharmonija, 374; Slovenska gerlica, 374; Slovenska muzika. Umjetnička, 382-387; Slovensko pevsko društvo, 387; Smerkolj Samo, 390; Srebotnjak Alojz (skupaj z J. Grilcem), 420; Stegnar Srečko, 448-449; Steržinar Ahac, 455; Steska Viktor, 455; Svetel Heribert, 489; Šijanec Drago Mario (skupaj z J. Grilcem), 503; Škulj Edo, 508; Šlais Jan, 508; Šlais Ružena, 508; Šonc Viktor, 509; Šturm Franc, 518; Šuligoj Avgust, 520; Švara Danilo, 521; Švikaršič Zdravko, 526; Tomc Matija, 584-585; Traven Janez, 597; Trost Angela, 606; Trost Anton, 606-607; Trubar Primož, 608; Ukmar Vilko, 621; Ulaga Emil, 623; Vidmar-Stritar Nada, 662; Vavken Andrej, 646; Vidmar Metoda, 662; Vilhar Miroslav, 664; Vodopivec Vinko, 689; Vodovnik Jurij, 689; Vogrič Otmar (Hrabroslav), 692; Volarič Hrabroslav, 693; Vurnik Stanko, 699-700; Zepič Ludvik, 761; Zika (Zikova) Zdenka, 762; Zojs baron Žiga, 765-766; Zupan (Suppan) Jakob Frančišek, 768; Ahlin Cvetka, 779; Babnik (Babnigg) Matija, 780; Bučar Danilo, 782.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, The Macmillan Press Limited, 1980.

Zvezek 9: Ivanschiz (Ivančič, Ivancic) Amadus, 414.

Zvezek 14: Plautzius (Plautz, Plautius, Blautz) Gabriel, 859.

Zvezek 15: Pollini Francesco Giuseppe, 48.

Zvezek 19: Trubar Primus, 210, Vidakovič Albe, 709-710.

Zvezek 20: Vurnik Stanko, 90.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Torino, UTET, 1966 in dalje.  
Il lessico, III, 1984: Lubiana (Ljubljana), 12-13.

Le biografie, III, 1986: Gallus Jacobus, 106-107; Jarnović Ivan Mane, 750.

Le biografie, IV, 1986: Kukuzeles Joannes, 221-222; Lukačić Ivan, 518.

Enciklopedija Slovenije, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987 in dalje.

Zvezek 1, 1987: Academia Philharmonicorum, 6; Babnik Matej, 167; Barle Janko, 187 (skupno s F. Gestrinom); Blatnik Jurij, 283; Bonomi Giuseppe Clemente, 327.

Zvezek 2, 1988: Čadež (Tschadesh) Marijan, 90; Dolar Janez Krstnik, 284.

Zvezek 3, 1989: Gallus Jacobus, 177-179; Globokar (Globocker) Ivan, 251; Goschell Janez Gašpar, 302.

Zvezek 4, 1990: Höffer Janez Bertold, 38; Jenko Davorin, 286.

Enciklopedija Jugoslavije, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1983 in dalje.

Zvezek 1, 1983: Akademija Filharmonikov, 73; Betetto Julij, 631-632.

Zvezek 3, 1987: Dolar Janez Krstnik, 553.

Zvezek 4, 1989: Gallus Jacobus, 306.

#### V KONCERTNE IN OPERNE KRITIKE, OCENE SKLADB IN MUZIKOLOŠKIH DEL, POROČILA IN RAZNI ZAPISI V ČASOPISJU, KOMENTARJI ZA GRAMOFONSKE PLOŠČE

K večeru domače glasbe ljudske univerze, Mariborski večernik „Jutra“, 1929, št. 291.

Tenorist Peter Burja, Jutro, 1932, št. 188.

Slovenska glasba v inozemstvu, Slovenija, 1932, št. 20a-21.

Koncert Ljubljanskega godalnega kvarteta, Mariborski večernik „Jutra“, 1933, št. 54.

Korošci in njihova narodna pesem, Slovenija, 1933, št. 2.

Pija in Pino Mlakar, Slovenija, 1933, št. 4.

Simfonični koncert Opernega orkestra, Slovenija, 1933, št. 42.

Halka. Glasba: Moniuszko, Slovenija, 1933, št. 45.

Rudarski koncert v Unionu, Slovenija, 1933, št. 45.

Havajska roža. Glasba: P. Abraham, Slovenija, 1933, št. 49.

Veliki vokalni koncert Učiteljskega zbora, Slovenija, 1933, št. 49.

Glasbeni pregled, Slovenija, 1933, št. 50.

Pikova dama. Opera v treh dejanjih. Glasba: P. Čajkovski, Slovenija, 1933, št. 51.

Víktor Parma na mariborskem odru, Jutro, 1934, št. 279.

Musorgskij: Hovanščina, Slovenec, 1934, št. 220.



Koncert simfoničnega orkestra, zbora in solistov Zagrebške glasbene akademije, Slovenija, 1934, št. 5.

Jenufa, opera v 3 dejanjih, Slovenija, 1934, št. 8.

Faustovo pogubljenje (Hektor Berlioz), dramatska legenda za soli, zbor in veliki orkester, Slovenija, 1934, št. 10.

Carmen, opera v štirih dejanjih. Glasba: G. Bizet, Slovenija, 1934, št. 13.

Koncert donskih kozakov, Slovenija, 1934, št. 13.

Osterčev Klavirski koncert v praškem radiu, Slovenija, 1934, št. 13.

Koncert mariborskih harmonikarjev, Slovenija, 1934, št. 13.

Viljem Tell, opera v treh dejanjih, Slovenija, 1934, št. 18.

Poljska kri. Opereta v treh dejanjih. Glasba: O. Nedbal, Slovenija, 1934, št. 20.

Reinerjev koncert dne 7. t.m. v Hubadovi dvorani, Slovenija, 1934, št. 20.

Koncert litijskih šolarjev, Slovenija, 1934, št. 23.

Katja Kabanova, opera v 3 dejanjih, Slovenija, 1934, št. 27.

Mi in naša narodna pesem. (H koncertu Akademskega pevskega zbora), Mariborski večernik „Jutra“, 1935, št. 97.

Umetnost na deželi. Koncert ge. Gjungenac in g. Andréea v Hrastniku, Jutro, 1936, št. 264.

V Ljudski univerzi: Ljubljanski komorni kvartet, Mariborski večernik „Jutra“, 1936, št. 228.

Produkcija plesne šole M. Vidmarjeve, Slovenija, 1936, št. 29.

Ljubljanska opera, Piramida, 1936/37, št. 7-8, 233-236.

Praško glasbeno pismo, Jutro, 1937, št. 268.

Kulturno-pedagoški pomen Trboveljskega slavčka, Trboveljski slavček 1932-1937, 1937, 17-26.

Architektur und Kunst. Zur Mariborer Kunstwoche, Mariborer Zeitung, 1937, št. 260.

Vystoupení taneční školy Methody Vidmarové v Lublani, Československojihoslovanská revue, 1938, št. 3-4, 104-105.

Slavnostni koncert jihoslovanských národních písní, Československo-jihoslovanská revue, 1938, št. 3-4, 104-105.

Praško glasbeno pismo, Jutro, 1938, št. 11, št. 36 in št. 128.

Milhaudov Krištof Kolumb v Praškem radiu, Jutro, 1938, št. 58.

Ali smo res glasbeno pasivni?, Jutro, 1938, št. 86.

Ali smo res glasbeno pasivni?, Jutro, 1938, št. 111.

Slovenski baleti v Ljubljanski operi, Edinost, 1939, št. 29.

Kaj je z Glasbeno akademijo v Ljubljani?, Jutro, 1939, št. 44.

Otvoritvena predstava v operi, Jutro, 1939, št. 230.

Ljubljansko gledališče v pretekli sezoni. Opera, Obzorja, 1939, št. 10, 442-446; 1940, št. 4-5, 223-225; št. 6-7, 288-290; št. 8, 341-344.

Glasba v službi naroda, Radio Ljubljani, 1939, št. 25, 1-2.

Nova Savinova skladba, Slovenski narod, 1939, št. 25.

Simfonični koncert Ljubljanske filharmonije, Slovenski narod, 1939, št. 263.

Nova rapsodija M. Bravničarja, Jutro, 1940, št. 31.  
Lok v Ljubljanski operi, Jutro, 1940, št. 42.  
Carmen v Operi, Jutro, 1940, št. 271.  
Premiera Friderike, Jutro, 1940, št. 287.  
Vesele žene windsorske, Jutro, 1940, št. 299.  
Angel z avtom v Operi, Jutro, 1940, št. 301.  
Ob začetku predavanj o ruski glasbi, Radio Ljubljana, 1940, št. 46, 5.  
XIV. simfonični koncert Ljubljanske filharmonije, Slovenski narod, 1940, št. 35.  
Skladateljski večer P. Šivica, Slovenski narod, 1940, št. 46.  
Glasbeni krst Sonetnega venca, Slovenski narod, 1940, št. 48.  
Koncert Akademskega pevskega zbora, Slovenski narod, 1940, št. 60.  
XV. simfonični koncert Ljubljanske filharmonije, Slovenski narod, 1940, št. 94.  
Nove slovenske skladbe. Gojmir Krek: Samospevi, Slovenski narod, 1940, št. 152.  
Slavnostni koncert Ljubljanske filharmonije, Slovenski narod, 1940, št. 277.  
Koncert slovenske komorne glasbe, Slovenski narod, 1940, št. 279.  
Sabska kraljica, Jutro, 1941, št. 7.  
Krst Hlapca Jerneja, Jutro, 1941, št. 23.  
Letošnja Rusalka, Jutro, 1941, št. 45.  
Premiera Fausta, Jutro, 1941, št. 71.  
Naš balet, Jutro, 1941, št. 122.  
Antotín Dvořák, Jutro, 1941, št. 251.  
Glasbeno življenje slovenskih partizanov, Slovenski poročevalec (= SPor) 1945, št. 31.  
Ob 105. letnici rojstva Petra Iljiča Čajkovskega, SPor, 1945, št. 36.  
Naloge in delo Znanstvenega inštituta, SPor, 1945, št. 56.  
Osebnost in delo Ludwiga van Beethovna, SPor, 1945, št. 16.  
Glasbena prizadevanja naše mladine, Mladina, 1945, št. 16.  
Sovjetska glasba, SPor, 1945, št. 18.  
Glasba v sovjetskem življenju, SPor, 1945, št. 116.  
Koncert I. proletarske divizije in Invalidskega pevskega zbora, SPor, 1945, št. 27.  
Koncert umetnikov sovjetske Ukrajine, SPor, 1945, št. 29.  
Hrvatski vokalni koncert, SPor, 1945, št. 36.  
Poslovljni nastop Invalidskega pevskega zbora, SPor, 1945, št. 43.  
Koncert pevskega zbora JA „Srečko Kosovel“, SPor, 1945, št. 47.  
Koncert I. proletarske divizije, SPor, 1945, št. 66.  
Koncert Radia Ljubljana, SPor, 1945, št. 129.  
Koncert invalidskega pevskega zbora Radia Ljubljane, SPor, 1945, št. 176a.  
Vokalni koncert šibeniškega „Kola“, SPor, 1945, št. 199.  
Simfonični koncert tržaškega orkestra, SPor, 1945, št. 33.

Koncert Beethovnovih skladb, SPor, 1945, št. 147.  
 Koncert tržaškega godalnega kvarteta, SPor, 1945, št. 154.  
 Simfonični koncert Radijskega orkestra, SPor, 1945, št. 161.  
 Klavirski koncert Nine Jemeljanove, SPor, 1945, št. 170.  
 Koncert tržaškega godalnega kvarteta, SPor, 1945, št. 188.  
 Simfonični koncert sovjetske glasbe, SPor, 1945, št. 190.  
 Prvi koncert Tržaške filharmonije, SPor, 1945, št. 205.  
 Klavirski koncert Josefa Palenička, SPor, 1945, št. 208.  
 Slavnostna otvoritvena predstava v Operi (Borodin, Knez Igor), SPor, 1945, št. 157.  
 Gosta v „Prodani nevesti“, SPor, 1945, št. 159.  
 Premierska predstava „Prodane neveste“, SPor, 1945, št. 165.  
 Premiera „Sneguročke“, SPor, 1945, št. 165.  
 Premiera „Rusalke“, SPor, 1945, št. 176a.  
 Premiera v Operi (Smetana, „Poljub“), SPor, 1945, št. 206.  
 Glasbene prireditve v Prešernovem tednu, SPor, 1946, št. 36 in 37.  
 Koncert Komornega zbora Radia Zagreb, SPor, 1946, št. 77.  
 Koncert reprezentativnega zbora bolgarske armade, SPor, 1946, št. 103.  
 Koncert pevskega zbora moravskih učiteljev, SPor, 1946, št. 249.  
 Koncert Zlate Gjungenac, SPor, 1946, št. 139.  
 Glasbena prireditve trboveljske mladine, SPor, 1946, št. 249.  
 Koncert slovenskih samospevov, SPor, 1946, št. 269.  
 Koncert Študentskega pevskega zbora, SPor, 1946, št. 297.  
 Koncert Novakovih skladb, SPor, 1946, št. 12.  
 Simfonični koncert Tržaške filharmonije, SPor, 1946, št. 18.  
 Koncert tržaškega godalnega kvarteta, SPor, 1946, št. 22.  
 Tretji simfonični koncert Tržaške filharmonije, SPor, 1946, št. 26.  
 Koncert Državnega ansambla narodnih plesov Sovjetske zveze, SPor, 1946, št. 43.  
 Koncert Tržaškega godalnega kvarteta, SPor, 1946, št. 72.  
 Simfonični koncert Tržaške filharmonije, SPor, 1946, št. 92.  
 Koncert v počastitev Jana Šlaisa, SPor, 1946, št. 99.  
 Koncert češkega violinista Ploceka, SPor, 1946, št. 104.  
 Koncert pianista Trosta, SPor, 1946, št. 108.  
 Šoštakovičeva Leningrajska simfonija SPor, 1946, št. 109.  
 Dve glasbeni prireditvi. Koncert violinista Karla Rupla in nastop mladinskega pevskega zbora „Soča“, SPor, 1946, št. 115.  
 Koncert Tržaškega kvarteta, SPor, 1946, št. 133.  
 Komorni večer Tržaškega kvarteta, SPor, 1946, št. 237.  
 Koncert radijskega orkestra in G. Guilberta, SPor, 1946, št. 246.

Naše koncertno življenje, SPor, 1946, št. 56, št. 66, št. 82, št. 87, št. 130, št. 147, št. 150, št. 291, št. 294.

Premiera v Operi (Offenbach, Hoffmannove pripovedke), SPor, 1946, št. 53.

Letošnja izvedba „Madame Butterfly“, SPor, 1946, št. 120.

Krstna predstava Kozinove opere „Ekvinokcij“, SPor, 1946, št. 105.

Opera v Ljubljani: Seviljski brivec, SPor, 1946, št. 142.

Ob začetni premieri letošnje ljubljanske operne sezone, SPor, 1946, št. 267.

Vitezslav Novak, SPor, 1946, št. 11.

Nove pridobitve slovenske glasbene umetnosti, Razgledi, 1947, št. 11-12, 521-528.

Visokošolski študij glasbe, SPor, 1947, št. 208.

Opera v Ljubljani: Seviljski brivec, SPor, 1946, št. 142. Ob začetni premieri letošnje operne sezone, SPor, 1946, št. 267. Vitezslav Novak, SPor, 1946, št. 11.

Nove pridobitve slovenske glasbene umetnosti, Razgledi, 1947, št. 11-12, 521-528.

Visokošolski študij glasbe, SPor, 1947, št. 208.

Koncert tržaških pevcev, SPor, 1947, št. 13.

Koncert koroških pevcev, SPor, 1947, št. 104.

Koncert slovenske glasbe, SPor, 1947, št. 114.

Koncert romunske pevke Arte Florescu, SPor, 1947, št. 119.

Koncert ptujskega pevskega zbora, SPor, 1947, št. 139.

Dva zborna koncerta (mešani zbor omadinskega kulturnega društva Ivo-Lola Ribar in Študentski pevski zbor ljubljanske univerze), SPor, 1947, št. 297.

Nove glasbene publikacije, SPor, 1947, št. 76.

Simfonični koncert, SPor, 1947, št. 1.

Simfonični koncert radijskega orkestra, SPor, 1947, št. 22.

Simfonični koncert radijskega orkestra, SPor, 1947, št. 50.

Klavirski koncert A. Trosta, SPor, 1947, št. 56.

Naše koncertno življenje (Koncert češkega pianista Stěpana. Simfonični koncert radijskega orkestra), SPor, 1947, št. 74.

Koncertni večer mariborske glasbene šole, SPor, 1947, št. 95.

Simfonični koncert radijskega orkestra, SPor, 1947, št. 119.

Koncert praškega kvarteta, SPor, 1947, št. 248.

Violinski koncert Irene Dubiske, SPor, 1947, št. 258.

Koncert sovjetske glasbe, SPor, 1947, št. 263.

Šoštakovičeva Osma simfonija, SPor, 1947, št. 269.

Simfonični koncert radijskega orkestra, SPor, 1947, št. 287.

Naše koncertno življenje oziroma Naše glasbeno življenje, SPor, 1947, št. 41, št. 110, št. 135, št. 253, št. 276.

Krstna predstava Švarove opere „Veronika Deseniška“, SPor, 1947, št. 4.

Premiera Glinkove opere „Ivan Susanin“, SPor, 1947, št. 61.

Krst Poličeve opere „Mati Jugovičev“, SPor, 1947, št. 144.

Janáčkova „Jenufa“ v ljubljanski Operi, SPor, št. 293.

O sodobni sovjetski glasbi. Po brošuri dr. Cvetka, Ljudski tednik, 1948, št. 121, 8.

Skladatelj Risto Savin, SPor, 1948, št. 301.

Simfonični koncert radijskega orkestra, SPor, 1948, št. 9.

Dva koncerta španske glasbe, SPor, 1948, št. 15.

Solistični koncert A. Janigra, SPor, 1948, št. 21.

Klavirski koncert A. Trosta, SPor, 1948, št. 115.

Koncert zagrebškega simfoničnega koncerta, SPor, 1948, št. 254.

Komorni večer, SPor, 1948, št. 266.

Bravničarjev „Hlapec Jernej“ v koncertni izvedbi, SPor, 1948, št. 296.

Simfonični koncert, SPor, 1948, št. 305.

Naše koncertno življenje, SPor, 1948, št. 127, št. 141, št. 251.

Slovenska glasba po osvoboditvi, Ljudski tednik, 1949, št. 151, 12-13.

Solistični koncert, SPor, 1949, št. 6.

Komorni koncert, SPor, 1949, št. 13.

Simfonični koncert, SPor, 1949, št. 22.

Simfonični koncert, SPor, 1949, št. 24.

Klavirski koncert M. Lipovška, SPor, 1949, št. 99.

Gostovanje zagrebškega državnega simfoničnega orkestra, SPor, 1949, št. 141.

Gostovanje zagrebškega simfoničnega orkestra, SPor, 1949, št. 281.

Naše koncertno življenje, SPor, 1949, št. 46, št. 87, št. 114, št. 127, št. 239, št. 289, št. 297.

Slovensko glasbeno življenje v svobodni domovini v I. 1949, Ljudski tednik, 1949, št. 196-197, 15.

Po II. jugoslovanskem glasbenem tekmovanju, SPor, 1949, št. 283.

Ludwig van Beethoven, Koledar Prešernove knjižnice, 1950, 98-99.

Vitezslav Novak, Mladina, 1950, št. 1.

Petar Konjović, SPor, 1950, št. 96.

Naše koncertno življenje, SPor, 1950, št. 6 in št. 37.

Iz zgodovine slovenske glasbe. Od Gallusa do romantike, Primorski dnevnik, 1952, št. 24.

Academia philoharmonicorum je bila ustanovljena v Ljubljani pred 250 leti, Primorski dnevnik, 1952, št. 140.

80 let ljubljanske Glasbene Matice, Primorski dnevnik, 1952, št. 158.

Serbo-Croatian folk songs (O knjigi Bartóka in Lorda o srbski in hrvatski epiki), Primorski dnevnik, 1952, št. 42.

Slovenske glasbene publikacije v lanskem letu, Primorski dnevnik, 1952, št. 66 in 68.

Nova srbska opera. Petar Konjović: Kmetje, Primorski dnevnik, 1952, št. 116.

Utrinki iz belgijskega glasbenega življenja, Koncertni list Slovenske filharmonije, 1953-54, št. 3, 38-42.

Skladatelj Petar Konjović, Ljubljanski dnevnik, 1953, št. 102.  
 Aktualni problemi skladateljev Jugoslavije, Ljubljanski dnevnik, 1953, št. 140.  
 Skladateljska podoba Emila Adamiča, Ljudska pravica-Borba, 1953, št. 140.  
 Skladatelj Emil Adamič, SPor, 1953, št. 126.  
 Delo Glasbene akademije, Ljubljanski dnevnik, 1953, št. 60.  
 Mednarodna konferenca za glasbeno vzgojo. Pismo iz Bruxellesa, Ljudska pravica-Borba, 1953, št. 184.  
 Josip Andreis, Historija muzike, Slovenska glasbena revija, 1953, št. 1-2, 23.  
 Iz tuje muzikološke literature, Slovenska glasbena revija, 1953, št. 1-2, 21-22.  
 Nove skladbe Stanojla Rajičiča, Slovenska glasbena revija, 1953, št. 1-2, 23-24.  
 Glasbeni zapiski iz Velike Britanije, Koncertni list Slovenske filharmonije, 1953/54, št. 7, 96-100.  
 Sodobna muzikološka stremjenja. Napori za utrditev primerjalne glasbene znanosti, Ljudska pravica-Borba, 1954, št. 117.  
 Glasba in vzgoja, Ljudska pravica-Borba, 1954, št. 173.  
 Glasbeni utrinki iz Sarajeva, Ljudska pravica, 1954, št. 293.  
 Jubilej Vasilija Mirka, SPor, 1954, št. 264.  
 Družbeno upravljanje v kulturnih ustanovah, Ljudska pravica, 1955, št. 102.  
 Deset let slovenske glasbe, Ljudska pravica, 1955, št. 106.  
 In memoriam Josipu Slavenskemu, Ljudska pravica, 1955, št. 295.  
 Mednarodno središče koncertne in operne reprodukcije. Glasbeno pismo iz Londona, Ljudska pravica, 1955, št. 79.  
 Mednarodni muzikološki kongres v Oxfordu, Ljudska pravica, 1955, št. 165 in Naši razgledi, 1955, št. 18, 442-443.  
 Nova monografija o Mozartu. Erich Schenk, Wolfgang Amadeus Mozart, Naša sodobnost, 1956, št. 2, 170-174.  
 Mozart na Dunaju 1956, Naša sodobnost, 1956, št. 7-8, 755-761.  
 Wolfgang Amadeus Mozart. Ob jutrišnji dvestoletnici rojstva „ljubljenca bogov“, Ljudska pravica, 1956, št. 21.  
 Mednarodni muzikološki sestanek, Naši razgledi, 1958, št. 22, 543-544.  
 Nova muzikološka literatura (Milenko Živković, Rukoveti St. Mokranjca; Albe Vidaković, Vinko Jelić i njegova zbirka duhovnih koncerata Parnassia militia), Naši razgledi, 1958, št. 23, 567-568.  
 Spominu Stevana Hristića, Ljudska pravica, 1958, št. 199.  
 Ob osemdesetletnici Antona Lajovica, Ljudska pravica, 1958, št. 295.  
 Glasbeno pismo, Naši razgledi 1958, št. 6, 120 in št. 9, 201.  
 Črne maske, Mlada ptica, 1958, št. 3, 175.  
 Stevan Hristić, Ljudska pravica, 1958, št. 196 in SPor, 1958, št. 199.  
 Ob osemdesetletnici Antona Lajovica, Ljudska pravica, 1958, št. 295.  
 Anton Lajovic, Delo, 1960, št. 236.  
 Problemi evropskih glasbenih visokih šol, Naši razgledi, 1960, št. 22, 523.

Glasbeni srečanja v Teheranu in Tokiu, Delo, 1961, št. 151.

Med muzikologi v New Yorku, Delo, 1961, št. 286.

April 1961: Teheran-Tokio, Naši razgledi, 1961, št. 9, 213-214.

VIII. mednarodni muzikološki kongres v New Yorku, Naši razgledi, 1961, št. 2, 501.

Mednarodni kolokvij za sociologijo glasbe, Naši razgledi, 1962, št. 24, 483.

Prešernova nagrajenca in njuno delo, Delo, 1963, št. 37 (O Jušu Kozaku in Matiji Bravničarju).

Glasba in človek, Delo, 1963, št. 95.

Berlinska umetnostna srečanja, Naši razgledi, 1963, št. 9, 182.

Muzikologija, nova znanstvena panoga na naši univerzi, Ljubljanski dnevnik, 1964, št. 2.

Nekaj bilance. Mnenje o umetnostni žetvi v preteklem letu, Naši razgledi, 1964, št. 2, 33.

Glasbena konferenca Vzhod-Zahod, New Delhi 6.-13. februarja, Naši razgledi, 1964, št. 6, 114-115.

IX. mednarodni muzikološki kongres, Naši razgledi, 1964, št. 19, 380.

Naša muzikologija in njene naloge, Delo, 1964, št. 183.

Ob ustanovitvi Glasbene mladine v Sloveniji, Naši razgledi, 1964, št. 52, 485.

Anton Lavrin, Delo, 1965, št. 261.

Musica antiqua Europae Orientalis. Festival stare glasbe in muzikološki simpozij na Poljskem, Naši razgledi, 1966, št. 18, 376.

Dve nalogi slovenske muzikologije, Delo, 1966, št. 162.

Prodoren uspeh na Poljskem. Komorni zbor RTV Ljubljana je nastopil na festivalu stare glasbe v Bydgoszczu, Delo, 1966, št. 256.

Marjanu Kozini v spomin, Delo, 1966, št. 165.

Jacobus Gallus, Moteti. Madrigali, Ljubljana, 1966, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.

Veliko muzikološko srečanje. O X. kongresu Mednarodnega muzikološkega društva, Naši razgledi, 1967, št. 18, 516.

Ludviku Zepiču ob osemdesetletnici, Naši zbori, 1967, št. 4, 21-22.

Une grande reunion de musicologues, Le livre slovène, 1967, št. 2, 87-89.

Joannes Baptista Dolar, Sonata-Balletti, Ljubljana 1967, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.

Jacobus Gallus, Moteti in madrigali, Ljubljana 1967, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.

Janez Krstnik Novak, Figaro, Ljubljana 1967, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.

Isaac Poschius, Gabriel Plautzius: Moteti, Ljubljana 1967, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.

Anton Tomaž Linhart, dve ariji za glas in klavir, Delo, 1967, št. 14.

Slovenska glasba na ploščah, Delo, 1968, št. 37.

Ob 75-letnici Jana Šlaisa, Delo, 1968, št. 21.

Plodna primerjava dveh glasbenih kultur. Odmevi o jugoslovansko-ameriškem seminarju o glasbi, Ljubljanski dnevnik, 1968, št. 216.

- Glasbeno življenje v Ljubljani, Naši razgledi, 1968, št. 2, 46.
- Publikacija o Šublju. Gilles Edward Gobež, From Carniola to Carnegie Hall. A biographical study of Anton Schubel, Kent, 1968, Naši razgledi, 1969, št. 6, 174-175.
- Knjiga o lužiškosrbski glasbi. Jan Roupp, Sorbische Musik, Naši razgledi, 1969, št. 22, 670.
- Umrli je Adolf Groebming, Delo, 1969, št. 327.
- Glasba v svoji izvorni obliki, Ljubljanski dnevnik, 1969, št. 178.
- Aktualna glasbena publikacija. Everøtt Helm, Composer-Performer-Public. A study in communication, Leo S. Olschki, Florence 1970, Naši razgledi, 1970, št. 23, 704.
- Seulment une question d'enquete? Art continuera a subsister, Le livre slovène, 1970, št. 2, 39-40.
- Tema za pogovor o glasbi. (O radijskem glasbenem programu), Naši razgledi, 1970, št. 6, 167-168.
- Slovenski samospjev, Ljubljana 1970, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.
- Problemi slovenske glasbe, Sodobnost, 1970, št. 1, 14-15.
- Ali imamo glasbeno kritiko?, Sodobnost, 1970, št. 4, 333.
- Ob nekaterih vprašanih slovenskega glasbenega zgodovinskega, Sodobnost, 1970, št. 4, 385-392.
- Blaž Arnič, Delo, 1970, št. 32.
- Ludviku Zepiču v spomin, Naši razgledi, 1971, št. 6, 181.
- Govor ob otvoritvi razstave o Marjanu Kozini 26. 10. 1970 v Novem mestu, Glasbena šola, Novo mesto. 25 (petindvajset) let Glasbene šole Novo mesto, 1971, 12-14.
- Reforma glasbenega šolstva?, Naši razgledi, 1971, št. 4, 110.
- Problemi slovenske glasbe, Sodobnost, 1971, št. 11, 113.
- Muzikologija in glasba, Naši razgledi, 1972, št. 10, 312.
- Akademik Francè Stelè. In memoriam, Naši razgledi, 1972, št. 16, 464.
- Glasba v osnovni šoli, Grlica, 1973/74, št. 1-2, 3.
- Blaž Arnič, Ples čarovnic, opus 18, Ljubljana 1973, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.
- Benjamin Ipavec, Samospjevi. Serenada, Ljubljana 1973, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.
- Akademik Lucijan Marija Škerjanc. In memoriam, Naši razgledi, 1973, št. 5, 122.
- Lucijan Marija Škerjanc, Letopis SAZU 1973, 1974, 73-76.
- Spomenu Gojmira Kreka. Besede ob odkritju spominske plošče Gojmiru Kreku dne 26. junija 1975, Grlica 1975/76, št. 3, 22-23.
- Benjamin, Gustav in Josip Ipavec: Zbori, Ljubljana, 1975, komentar na ovitku gramofonske plošče.
- Predavanje o nemški glasbi, Naši razgledi, 1976, št. 3, 74.
- Pesem XVI. stoletja, Ljubljana 1976, komentar na ovitku gramofonske plošče, besedilo v slov. in angl.
- Kaj je revolucionarno v glasbi?, Naši razgledi, 1977, št. 1, 13-16.
- Matija Bravničar. Beseda ob slovesu, Naši razgledi, 1977, št. 24, 640.



- Tudi za nas zanimivi knjigi (Storia del Teatro regio di Torino, Torino 1976. Dejiny česke hudby v obrazech, Praha 1977), Naši razgledi, 1978, št. 16, 463.
- Knjiga o Vinku Globokarju. (Wolfgang Koenig, Vinko Globokar — Komposition und Improvisation, Wiesbaden 1977), Naši razgledi, 1978, št. 17, 497.
- Tradicija in nadaljevanje. Zaključne misli o glasbi v NOB, Dnevnik, 1978, št. 53.
- Beseda o Slovenski filharmoniji. Jubilej, Naši razgledi, 1979, št. 1, 15.
- Anton Lajovic. Spominska beseda v SAZU. Stoletnica rojstva, Naši razgledi, 1979, št. 9, 267.
- Marijan Lipovšek. Sedemdesetletnica, Naši razgledi, 1980, št. 6, 166-167.
- Beseda avtorja. (O knjigi Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe), Delo, 1980, št. 207.
- Slovenska glasbena dela (soavtor), Grlica, 1980, št. 2-3, 9-11.
- Cankar in njegovi: Gallus, Linhart, Kosovel (soavtor), Delo, 1980, št. 102.
- Dediščine in sebe ne cenimo dovolj ne prav. Ob dvestoletnici Devovega „Belina“ govori o operi nekdanji in sedaj akademik Dragotin Cvetko, Naši razgledi, 1981, št. 2, 48.
- Slovenska pesem skozi čas, Tabor slovenskih pevskih zborov, 1981, 8-11.
- Edvard Kocbek 27. 9. 1904 — 3. 11. 1981. V poslanstvu slovenskega centra PEN, Naši razgledi, 1981, št. 22, 645.
- Orgelske skladbe iz Novih akordov, Ljubljana 1981, Cerkevni glasbenik, 1982, št. 1-3, 28.
- Postmodernizem?, Sodobnost, 1982, št. 5, str. 476-478.
- J.B. Dolar, Missa viennensis, Ljubljana 1982, komentar na ovitku za gramofonsko ploščo, besedilo v slov. in angl.
- Pripombe k „programskim jedrom“ — glasba, Glasnik Slovenske matice, 1983, št. 2, 68-98.
- Slovenska opera skozi čas, Slovenski koledar 1984, 40-44.
- Spodbude za prebujanje slovenskega duha. Mladinska knjiga je pri Svetu knjige izdala Slovensko protestantsko pesmarico, Delo, 1984, št. 32.
- Jacobus Gallus: Moteti, komentar na ovitku za gramofonsko ploščo, Ljubljana 1985, besedilo v slov. in angl.

## SUMMARY

*Dragotin Cvetko is noted foremost as the doyen of Slovene musicology. All bibliographies drawn upon his works confine themselves to either his most significant works or selections of his works. This bibliography is the first serious attempt at combining all of his works into as complete a list as possible.*

*The presentation of his works in this bibliography follows a chronological pattern that traces not only his professional development but that of Slovene musicology as well, as it is widely viewed that Dragotin Cvetko paved the way for its growth. This bibliography comprises all his published books, individual publications and studies published in many different collections, professional journals and papers. Wherever possible, various references are quoted showing the wide response many of his works received.*

*The entire bibliographical material is divided into five major sections which include:*

- I books and other individual publications,*
- II publications he edited,*
- III studies, essays, articles,*
- IV articles in encyclopedias,*
- V concert and opera reviews, reviews of compositions and musicological studies, reports and different articles in papers, and commentaries to gramophone records.*

*For books the following bibliographical data are given: title, place of publication, publisher, year of publication and number of pages, and for studies and articles: title of the collection of papers or of the journal or paper, place of publication (except for non-Slovene places of publication), year, number and page(s) (except for articles in daily papers).*

UDK 78.01:1

Nataša Kričevcov  
LjubljanaPRILOG PROBLEMU SREDIŠTA  
U ZAPADNOEVROPSKOJ GLAZBI

*... Nema središta, postoji jedino neprestano odsredištavanje, nizovi koji bilježe isprekidane prijelaze od prisutnosti k odsutnosti, od obilja k manjku. Moramo napustiti krug kao pogrešno načelo povratka...*

*Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum"<sup>1</sup>*

Postoji u starogrčkoj teoriji glazbe pojam oko kojeg su, u nastojanju da ga definiraju, starogrčki teoretičari stvorili neopisivu pometnju iz koje je danas jedva moguće rekonstruirati o čemu se zapravo radi: riječ je o etosu. Prema Curtu Sachs etos je označavao emocionalnu snagu melodije odgovarajuće ljestvici na čijoj je osnovi počivala,<sup>2</sup> ovisio je o zajedničkom djelovanju čitavog niza svojstava što ih orijentalni muzičari označavaju kao karakteristične crte svojih maqama i raga,<sup>3</sup> a ono što ga je bitno određivalo bio je razmak između tetičke i dinamičke mēsē što je davao grčkim melodijama muzičku, a time i emocionalnu napetost.<sup>4</sup> Glazbeni događaj nastajao je, dakle, kao rezultat napetosti između pomičnog središta ljestvice na kojoj je melodija počivala i nepomičnog, akustički fiksiranog središta sistema. Događaj je, prema tome, moguć — isto kao i prema shvaćanju metafizičke tradicije Zapada koja se u to vrijeme konstituirala — samo pomakom iz središta i u odnosu na središte: vrijeme nastaje rasapom iz Vječnosti, odsutnost iz Prisutnosti, mnogost iz Jednosti, razlika iz Istovjetnosti, a krajnji cilj svakog događanja jest sabiranje u nedogađanju kao svojem ishodištu prema kojem se odnosi kao prema središtu totaliteta. Privilegirana predodžba metafizičke tradicije — krug sa središtem — u tom je smislu korespondentna učenju o harmoniji sfera kao totalitetu mogućnosti iz kojeg realno nastajajuća glazba crpi svoje kombinacije, a njihova je slika systema teleion kao akustički točno određen i omeđen prostor s fiksim središtem u srednjem registru, koje je istodobno središte najstarije, osnovne i središnje ljestvice sistema — dorske — iz koje su naviše i naniže izvedene ostale ljestvice s vlastitim središtima.

<sup>1</sup> Michel Foucault, "Theatrum Philosophicum", iz Wiliam V. Spanos, Svršetak obrazovanja / "The Harvard Core Curriculum Report" i pedagogija reformacije u: Quorum, br. 5, Zagreb 1985, 94.

<sup>2</sup> Curt Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 273.

<sup>3</sup> Ibid, 275.

<sup>4</sup> Ibid, 276.

Ako se zanemari zapadno zamišljanje glazbenog djela kao blijedog odraza idealnog prauzora, na njega se, od pojave višeglasja, dakle od početaka konzistentne glazbene forme, prenosi ista predodžba, a njegova se povijest, od trenutka kada je glazbeno-strukturalno osviješten kao glazbeno djelo, ukazuje kao paralelno odvijanje dvaju procesa: s jedne strane, kao širenje sintaktičkog središta od jednog tona pojedinačne melodije preko funkcionalno-harmonijski određenog akorda do zvukovnog sklopa koji se u posljednjoj fazi rastvara u skladbi kao središtu po sebi, i s druge strane, kao organizacija suodnosa sukcesivnih i simultanih tvorbi od međusobne neovisnosti preko, posredstvom harmonijskih zakonitosti, uzajamne uvjetovanosti do njihova izjednačavanja u vertikalnoj i horizontalnoj zrcalnosti forme. Njegova se povijest, dakle, ukazuje kao progresija oblikovanja strukture savršene korespondentnosti i zatvorenosti, strukture cjelovitosti, totaliteta, strukture koja je sama bît i sam smisao, ukratko — strukture središta.

Kao emocionalna snaga melodije i u tom smislu pandan svojstvima indijskih raga ili arapskih maqam, etos ne ovisi toliko o emotivnim svojstvima upotrebljenog glazbenog materijala, koliko o odnosu središta sistema i središta ljestvice na kojoj počiva melodija, pa tako, za razliku od emocionalnih svojstava koja čine indijske rage i arapske maqam, etos ne sistemizira i u značenjima ne kodificira obrazce emotivnih sadržaja koji uvjetuju glazbenu tvorbu, nego je, upravo obrnuto, krajnji rezultat jedne glazbene tvorbe, od nje neodvojiv i bez nje nepostojeći. Jer, za razliku od većine glazbenih sistema Istoka koji se temelje na obrazcima emotivnih sadržaja raspoređujući ih u objektivnom vremenu i prostoru, systema teleion kao predodžba totaliteta, pa prema tome predodžba prožimanja i jedinstvenosti vremena i prostora, glazbene obrazce emotivnih sadržaja rastvara u čisto akustičkoj organizaciji tonskog prostora, a njihova značenja prenosi na ljestvice kao formule tonskih odnosa koje ga povratno uspostavljaju. Systema teleion je u tom smislu ishodište artificijelne tvorbe, značenja sintakse i sintakse same: budući da, osim tonskih visina i odnosa između njih, sistemom nije obuhvaćen ni jedan drugi parametar, melodija se kao čisto artificijelan gestus izlučuje iz sintakse, njen je nosilac i njena osnova: značenja su inaugurirana u artificijalan postupak. Etos kao emocionalna snaga melodije je, dakle, uvijek drugačiji. Poznati skup svojstava što ga u uvijek novim kombinacijama čini, upućuje tek na prepoznavanje. A samo prepoznavanje ne garantira opće važeću vrijednost te etos tako nosi predznak jednodravnosti i jedinstvenosti. Istodobno je, međutim, upravo prepoznavanje dovoljno da sintaksa bude opredijeljena u jednu od dviju osnovnih etičkih kategorija: apolinijsko i dionizijsko. Tako ljestvice nose njihove atribute. Budući da je apolinijsko zajednički nazivnik čina iskupljenja, a dionizijsko čina oslobođenja, kvaliteta etičkog čina kao takvog pretvorena je u kvalitetu materijala: etički čin povučen je u sintaksu, etičko stanje postaje estetičko. Na taj je način iskustvo, čije ostvarenje podrazumijevaju sistemi Istoka, a koje nastaje odnosom čovjeka i pojedinih obrazaca emotivnih sadržaja, onemogućeno. Etos, dakle, nije nešto što se referira, nešto što stvara iskustvo, nego nešto što se interferira, što je iskustvu identično. Nastajajući između središnjeg tona sistema i središnjeg tona ljestvice koja nosi određeno emotivno svojstvo, etos nije niti izraz nekog stanja, niti estetski oblikovano stanje, nego upravo ono što kao član između tih dviju točaka nedostaje: iskustvo o jednom stanju. Budući da su stanja raspoređena prema etičkim činovima, a svojstva etičkih činova ugrađena u materijal, etos je iskustvo o jednom etičkom činu, a ne kao pri glazbenim sistemima Istoka, sredstvo pomoću kojega se taj čin ostvaruje.

Pa ipak, kao nijansa, kao razlika, etos je i iskorak u vremenitost te se tako ukazuje i kao problem organizacije i artikulacije suodnosa vremena i prostora. Moglo bi se da-

kle reći da je etos objektivno iskustvo o nekom etički opredijeljenom stanju što se strukturira kroz svijest o vremensko-prostornim koordinatama. Tako je, za razliku od afekata kao subjektivnog iskustva koje isključuje svijest o vremenu i prostoru, a na čijim obrazcima počivaju glazbeni sistemi Istoka, etos aktualizira i osvještava. Prvi način, prema tome, u estetskoj artikulaciji teži da pojedinačna postojanja kategorija vremena i prostora u svijetu sažme u središtu vlastite svijesti, dok drugi nastoji da ih iz središta svoje svijesti izluči, raščlani i ponovo spoji na apstraktnom planu vremenskog protjecanja što se pretače u prostornu predodžbu. Tako prvi, vremensko-prostorne koordinate isključene iz glazbenog produkta inaugurira u sistem objektivnih vremensko-prostornih datosti (najljepši primjer za to je indijski glazbeni sistem: melodijske formule — *rage* — raspoređene su, što se dozvole primjene u izvođenju tiče, prema točno određenim prilikama i dobu dana, mjeseca i godine, a o poštivanju tog rasporeda ovisi ravnoteža svijeta; pri tome svaka odgovara određenoj strani svijeta, elementu, boji, a sam izraz što znači „duševni pokret“ opredijeljuje je kao obrazac afekta), dok ih drugi način ugrađuje u glazbeni produkt neutralizirajući ih u totalitetu glazbenog sistema. Na taj način prvi sistem podražava proces — jer potrebno je prijeći krug razlika, nijansa, doživljaja u vremenu — što simbolički omogućava iskustvo totaliteta subjektu koji je u središtu, dok drugi sa središtem u samom sebi podražava iskustvo samo. No budući da se kroz svoju artikulaciju, etos u svakom trenutku odnosi na akustički fiksirano središte, on u svojoj pojedinačnosti i upravo zahvaljujući njoj, osvještava totalitet. Tako se smisao svake estetske artikulacije ukazuje kao oživljavanje metafizičkog doživljaja, kao dakle osvještavanje središta kao totaliteta i totaliteta kao središta. I upravo tu etos nalazi svoje opravdanje i svoj smisao: glazbeni sistem ukazuje se kao dio šireg sistema što odgovara težnji obrazovanja zrelog, etički osviještenog subjekta, dok je s druge strane, povratno, rezultat predodžbe kojom subjekt promišlja svoje postojanje u svijetu.

Upravo izloženo bilo bi, dakle, osnova oblikovanju prvog člana trojednog atributa metafizičkog iskustva kao osnovnog predikata biti glazbe Zapada: dobro. Njegov drugi član — lijepo — obilježava prijenos strukture središta sa sistema na glazbeno djelo, a njegov treći član — istinito — rasap metafizičke svijesti Zapada: krajem prve polovice 20. stoljeća realizirana su glazbena djela kao struktura čistog središta, kao struktura u kojoj je svaka točka središte po sebi i istodobno korespondent u tvorbi novog središta, struktura u kojoj se svaka zvukovnost u svim svojim parametrima očituje kao svijet u sebi, kao svijet za sebe, gradeći ujedno na slijedećem nivou korespondentni novi svijet sve do pretapanja u svijet sam. Time se, u toj žarkoj, gotovo zaslepljujućoj točki, pogled Vječnosti okamenjuje. Glazba gubi auru mita postavši njegova kontemplacija. Ne više potraga, tek potvrda. Njena garancija nije više ni dobro ni lijepo — tek istinito. Tjeskobno oslobođenje od slutnje ponovo je postavilo čovjeka Zapada u središte zvukovlja svijeta što ga, želi li se sam sa sobom suočiti, mora nanovo integrirati.

Tako je glazba postmodernog doba dobila u nasljeđe iskustvo pogleda u prazno, iskustvo pogleda iza Tajne. Njeni tvorci znaju da će, postane li spoznaja, sama prestati postojati; da je jedina mogućnost da se održi da bude način spoznaje. I tu je izvor dezintegrirajućeg dojma što ga ostavlja, ali i snaga nove integracije. Glazbu postmodernog doba — bez obzira o kojem se od mnogobrojnih pravaca što se pod njenim okriljem javljaju radi — ne čini u bitnom postmodernom niti povratak sintaktičkom središtu, niti pojednostavljenje ili još veća kompleksnost fakture, niti citat, niti posezanje za sredstvima drugih kultura. Ono što je čini postmodernom jest upotreba svih poznatih postupaka, sredstava i struktura na potenciju kroz strukturalno, vremensko-prostorno iščašenje. Razbijanje jedinstva vremensko-prostorne predodžbe uvećanjem jedne ili

druge dimenzije, ukazuje na tvorbu njihova subjektivnog doživljaja. Tako glazbeno djelo postmoderne teži nijansi, ne više totalitetu. Središte i njegova struktura iz njega postepeno nestaju. No u skladu s vlastitim nasljeđem, ono se ostvaruje u oblikovanju onog istog doživljaja što ga je težnja prema totalitetu evocirala — doživljaju metafizičkog. Ne postaje li tako glazba Zapada ono čemu je težila na svojim počecima: jedan od načina otvaranja Iskustva sa središtem u subjektu?

#### SUMMARY

*The issue concerning the centre-oriented thinking in West-European music is defined from two perspectives. First, it is dealt with from the point of view of Western metaphysics, that is the concept of the circle with a centre. This circle, which corresponds directly with the system of music of ancient Greeks (the teleion system or the perfect system), transforms itself into a musical creation through musical structural awareness. It forms the history of that piece of music as a progressive outward development of the structure of the centre. Second, it is defined by means of the ancient Greek notion of ethos as the major factor involved in the transformation of Western metaphysical evolvement into music. The system of music (and later a piece of music) is thus part of a wider system which corresponds with the tendency of man to constantly seek a higher intellectual understanding, and vice versa, results in concepts of his existence.*

UDK 783.21 Puliti G.

Ivano Cavallini  
TriesteČETIRI PARODIJE GABRIELLA PULITIJA I PROBLEM  
MISE U ISTRI U PRVOJ POLOVICI 17. STOLJEĆA

Poznato je da na području Istre i Dalmacije u 16. i 17. stoljeću, po svoj prilici, nije bilo domaćih skladatelja koji su objavljivali polifone mise. Bilo je to tako zbog općeg siromaštva primorskih stolnih crkava, koje su više puta zapošljavale samo orguljaša, bez profesionalnog zbora. Čak i relativno bogati grad Kopar imao je na raspolaganju samo mali zbor s četiri (ili nešto više) profesionalna pjevača. Prigodom posebnih svečanosti malu pomoć stolnoj crkvi pružali su franjevci iz samostana Sv. Ane.<sup>1</sup>

Stoga, u okvirima glazbenog života, od iznimnog su značenja dvije mise koje je skladao 1624. godine Gabriello Puliti. Ovaj toskanac i franjevac djelovao je u Istri: često u Kopru, ali i u Piranu, Labinu, Puli, a čini se da je bio u kontaktima i s franjevcima na Cresu.<sup>2</sup> Na žalost, njegovo djelo pokazuje sve osobitosti skladateljstva namijenjenog prvenstveno skućenim prilikama, tj. koparskoj stolnoj crkvi i Istri uopće. Puliti nije imao na umu široku rasprostranjenost svojih skladbi izvan ovih krajeva.<sup>3</sup>

Pulitijeva zbirka polifonih misa napisana je za četiri glasa i „Bassus pro organo“; naslov glasi: *Il secondo libro delle messe a quattro voci una concertata e l'altra da choro. Con il basso continuo per sonar nell'organo. Di F. Gabriello Puliti minor conventuale di San Francesco. Organista nella molto illustre città di Capo d'Istria* (Venezia, A. Vincenti 1624).<sup>4</sup>

Izraz „concertata“ kazuje da misa posjeduje basorguljski bas. Ustvari, posjeduje ga i druga misa, naznačena kao „da choro“. Vrlo je interesantna ta druga misa, skladata na temelju Palestrininog madrigala *Là ver' l'aurora* (1555). („A 4 sopra li madrigali del Palestrina a 4“, kako je zapisano u bilješci uz misu). Puliti je također bio inspiriran i Palestrininim polifonim stilom, kako se dobro vidi na početku stavka *Kyrie*, gdje su prvi taktovi potpuno identični madrigalu rimskog autora.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> G. Radole: *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, „Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria“, LXV, 1965, 147-214;  
I. Cavallini: *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze, Olschki, 1990, *passim* (prvo i drugo poglavlje).

<sup>2</sup> E. Stipčević: *Uvodna razmatranja o umjetnosti Gabriella Pulitija (oko 1575 - iza 1641)*, „Arti musices“, XIV, 1983, 33-50.

<sup>3</sup> E. Stipčević: *The social and historical status of music and musicians in Croatia in the early baroque period*, „International review of the aesthetics and sociology of music“, XVIII/1, 1987, 3-17.

<sup>4</sup> *Répertoire International des Sources Musicales* = RISM, A/I, P - 5658. Prva knjiga je bila izgubljena.

<sup>5</sup> Prva edicija je kod V. i L. Dorico u Rimu 1555 god.; vidi: *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, II, Roma, f.lli Scalera 1939, urednik R. Casimiri.

Primjer 1

G.P. da Palestrina: *Là ver' l'aurora* (1555)

a

La vèr'l'au - ra che sì dolce l'au - ra, che... sì dol-ce l'au-ra

La vèr'l'au - ra che sì dolce l'au - ra, che sì dolce l'au-ra

La vèr'l'au - ra che sì dolce l'au - - - - ra

La vèr'l'au - ra che sì dolce l'au - ra, che... sì dol-ce l'au-ra

□ = ○

G. Puliti: *Kyrie u Messa da choro* (1624)

b

c

Ky - ri-e-le - i - son Ky - ri - e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri-e-le - i - son Ky - ri - e - le - i - son Ky-ri-e e-le - i-son

Ky - ri-e-le - i - son Ky - ri - e - le - i - son

Ky - ri-e-le - i - sonKy - ri - e - le - i - son Ky - ri-e e - le - i-son

Orgulje

Taj primjer parodije pomalo je neobičan za doba nakon tridentskog koncila. Puliti — franjevac konventualac — izabire svjetovni izvor kao model za svoju misu u vrijeme protureformacije, dakle u vrijeme kada su na provincijalnim koncilima u Italiji bili zabranjeni u crkvenoj glazbi svi svjetovni elementi.<sup>6</sup> Ne posjedujemo pravi odgovor za problem koji Pulitijev skladateljski postupak otvara. Moguće da je Puliti volio upotrebljavati oblik parodije, na što upućuju i neka druga njegova djela. Moguće je, također, da se Puliti htio obraniti od eventualnih polemika, pišući pomalo neobični stavak *Credo*

<sup>6</sup> L. Lockwood: *The counter-reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Universal ed. 1968.



u prvoj 'koncertantnoj' misi, kojim se trebala potvrditi njegova poslušnost katoličkoj struji nakon reforme. Naime, ne treba zaboraviti da je u to doba bio tradicionalan običaj umetanja tropa u stavak *Gloria*; ovako, trop *Haec est fides catholica* valja po svojoj prilici protumačiti kao Pulitijevu osobnu interpretaciju teksta iz stavka *Credo*. Skladateljeva intencija je jasna promotrimo li polifonu strukturu — note ispod fraze *Haec est fides catholica* (= to je katolička vjera) formiraju glavni motiv u cijelom *Credo*.

U ovom slučaju Puliti je slobodno stvarao, premda je bio svjestan i glazbene situacije svoga doba. Deset godina prije tiskanja zbirke misa, objavio je u Veneciji zbirku psalama za četiri glasa, naslovljenu *Psalmodia vespertina* (1614).<sup>7</sup> Na naslovnoj stranici čitamo „iuxta ritum sanctae Romanae ecclesiae“, a slične riječi upotrijebio je i skladatelj Vincenzo Ruffo, nekoliko godina nakon koncila u Tridentu. K tome, Puliti je svoju zbirku psalama posvetio Jakovu Reinprechtu, biskupu u cistercitskom samostanu u Stični (u Sloveniji) (”Illustri reverendissimo ... Domino Iacobo celeberrimi monasterii siticensis“, kako stoji u izvorniku). Reinprecht je bio inkvizitor u Sloveniji, a Puliti je 1620. posvetio još jedan motet drugom inkvizitoru u Istri, Gregoriju da Cagli, kojemu se ime nalazi zabilježeno u skladateljevoj zbirci *Sacri accenti*.<sup>8</sup>

To potvrđuje da mu nisu mogle biti nepoznate odredbe koncila, ali je očigledno želio stvoriti misu koja će na posredan način odati počast svjetovnim djelima Palestrine. Zatim je, kao da želi ublažiti vlastiti 'neposlus', u drugu misu uklopio citirani trop kojim potcrtava smisao otajstva svetog trojstva u katoličkoj molitvi. I zaista, govoreći strogo muzičkim jezikom, u *Credo* postoje dva različita razvoja. Muzički se tekst u cijelosti kreće u strogoj homofoniji, kako bi se slogovima naglasile riječi ispovijedanja vjere, kao što zahtijeva katolička tradicija („ut verba intelligerentur“). Trop naprotiv oblikuje melodijske lukove koji čine ne mali kontrast s polifonijom „a parti ferme“ drugih glasova, kako bi se misao autora prevela u opipljivi znak.

Kompozicije koje ispituje navode nas da proučimo ne samo pravila koja je uputio kanon IX tridentinske reforme (1563), već i ona koja su uputile provincijska vijeća zadužena za preuređenje pojedinih župa.<sup>9</sup> S obzirom na Istru i Trst možemo primjeru radi navesti *Constitutiones* tršćanskog biskupa Andree Rapicia iz 1566,<sup>10</sup> *Constitutiones* iz 1579-1580 koje su uslijedile nakon važnog i detaljnog posjeta istarsko-dalmantinskoj obali apostolskog poslanika Agostina Valiera,<sup>11</sup> te kao primjer kasniji pulski i porečki sabor što ga je sazvao biskup Giovanni Battista del Giudice (1650-1655).<sup>12</sup> Na žalost u toku cijelog stoljeća ne nalazimo izravne upute o sakralnoj muzi-

<sup>7</sup> RISM, A/I, P - 5651.

<sup>8</sup> Knjiga štampana u Veneciji, A. Vincenti 1620, RISM A/I, P - 5656. Moguće je da je tršćanski biskup Ursino de Bertis nagovorio Pulitia, da pokloni zbirku psalama Reinprechtu. U uvodnom pismu kompozitor piše: ”Vrsinus de Bertis Episcopus et comes tergestinus, qui non raro de praeclaris tui animi dotibus loqui solet, et cuius tam propensus est in te amor quam patris in filium ...“.

<sup>9</sup> Mnogo su zanimljivi L. Lockwood: *Some observations on the commission of cardinals and the reform of sacred music (1565)*, "Quadrivium", VII, 1966, 39-56; G. Vecchi: *Il concilio di Trento, S. Carlo e la musica*, u *Dulce melos*, Bologna, Università degli studi 1982, 53-92.

<sup>10</sup> *Andree Rapici Episcopi Tergestini Constitutiones a. 1566*, transkibirano u L. - M.M. Tacchella, *Il cardinale Agostino Valier e la riforma tridentina nella diocesi di Trieste*, Udine, ed. Arti grafiche 1974, 203-204.

<sup>11</sup> *Constitutiones Istriae examinatae in Congregatione Concilii Tridentini Ordinationes et Hortationes ab Augustino Valerio Episcopo Veronen. et Comite Visitatori Apostolico Relictae Rmis Istriae Episcopis Mag. tis Rectoribus Civitatum aut Oppidorum Canonis, Parochis, Sacerdotibus et Clericis atque etiam Laicis suo Loco Applicandae et Observandae ...* čita se u M. Pavat: *La riforma tridentina del clero a Parenzo e Pola*, Roma, Pontificia Università Gregoriana 1968, 303-304.

ci, koja se neizravno ravnala po odredbama Koncila. Postoje samo općenite sankcije protiv onih koji nisu oblačili svećeničku halju što je bila predviđena i za kor, protiv pjevača koji su kasnili i protiv onih prelata koji su voljeli proslave i pjesmu te su se pojavljivali na javnim sastajalištima zvanim *likoffi* kako bi svirali lutnju, gitaru, ili pjevali svjetovne pjesme:

*Andreae Rapicii, Episcopi Tergestini Constitutiones editae a. 1566.*

I. Ac primo quidem cessent in Choro jurgia et convitia, item confabulationes, cachini, clamores, ac strepitus intempestivi, sed quisque reverenter, ut decet, ac sobrie Deo psallat ...

IX. In choreis et tripudiis nemo posthac sacerdotum aut clericorum nec die nec noctu saltet, aut larvatus vel mascheratus appareat; nemo in publicis locis ac plateis cytharodus agat, vel testudinem pulset, clericorum anim choreae sunt lachrimae et orationes ...

*Constitutiones Istriae examinatae in congregatione Concilii Tridentini. Ordinationes et hortationes ab Augustino Valerio Episcopo ...*

19 ... Non permittant saltem / = biskupi/ dum divina persolventur officia, laicos nec manere, nec sedere in choro ...

51 Tollanturque omnino intolerandae illae pactiones, quibus parochi tria aut quatuor convivia, si ad parochiam illam eligantur, parochianis suis polliceri sunt soliti, quae convivia „licoffi“ vulgo nominantur. Hanc igitur corruptelam penitus tollant Episcopi parochos suo arbitrio punientes, qui huiusmodi licoffi hoc est convivia laicis exhiberint.

*Decreto del vescovo Giovanni Battista del Giudice ...*

Ogn'uno sia diligente nel comparir per tempo alla Chiesa per recitare il divin'Officio, poichè chi non si attoverà nel Choro con la Cotta, prima che finito sia il secondo Salmo del Mattutino, e il primo dell'altre hore, sarà puntato come assente per quell'ora...

Do konca, važno dijecezansko vijeće odredilo je u Kopru 1597. — bio je biskup Giovanni Ingegneri — da se uklone sve „bludne pjesme“ i smjeste samo „dostojanstveni, bogoljubni i zgodni zvukovi za slavo Bogu“. <sup>13</sup> Ali treba da čekamo koncil biskupa Paolo Naldinija, gdje ima nekih podataka o gregorjanskoj školi. <sup>14</sup>

*Synodus Diocesana Iustinopoli habita ab Episcopo Joanne Ingegnerio anno 1527.*

161. Non s'usi nelle chiese nisuna sorte di canti lascivi, ma canti e suoni gravi, pij e convenienti a laude de Dio.

U vezi s ovim može se spomenuti važan koncil u Udinama, koji je 1596. godine zakazao patrijarh Francesco Barbaro, kako bi zaveo red u ovom graničnom području

<sup>12</sup> *Decreto del Vescovo Giovanni Battista del Giudice ...* ondje 219-315.

<sup>13</sup> Originalni je rukopis: *Synodus dioecesis Iustinopoli ... anno 1597*, izdanje: Trst, tiskarna Weis 1867.

<sup>14</sup> *Iustinopolitana Synodus prima quam Illustriss. et Reverendiss. in Christo Pater, et Dominus D. Fr. Paulus Naldini, Sanctae Ecclesiae Iustinopolis ... 29 & 30 Maij Anno Domini 1690 ...*, Venezia, G.F. Valvasense 1690, 42.

koje je bilo izloženo prodoru protestantizma Slovenca Primoža Trubara. On je u svoje vrijeme okupio obraćenike prvog reda kao što su koparski biskup Pierpaolo Vergerio mlađi, Matija Vlačić, Antun Dalmatin i mnogi drugi koji su bili aktivni u pazinskoj grofoviji i u mletačkoj Istri. Među raznim odlukama koje je donio *Concilium Provinciale Aquileiensis primum celebratum anno domini 1596*<sup>15</sup> u oči upada iskorjenjivanje tradicionalnog obreda i, uslijed toga, eliminacija svih liturgijskih pjesmarica koje nisu bile u skladu s obredom rimske kurije. Na spomenuti se koncil odnosi i drastična akcija tršćanskog biskupa Ursina de Bertisa, koji je 1599. godine prodao stare liturgijske knjige, izazivajući time bijes svih koji su bili navikli na staru liturgiju, bili oni svećenici ili ne, u trenutku kada je, čini se, zastalo širenje knjiga reformiranog rimskog obreda.<sup>16</sup> Isto tako u Kopru poslije jedne godine, gdje preporuča da se utiliziraju novi brevijari i misali („Non vi sia in uso per le nostre chiese altri breviari e misali, che novi“ caput 155).

Kako dakle izgleda, niti jedan od navedenih dokumenata ne zadržava se podrobnije na karakteristikama crkvenih kompozicija. Ne govori se niti o orguljama niti o kapelskoj muzici (samo za kor), niti o dozvoli ili zabrani upotrebe pojedinih instrumenata, kao što će se dogoditi u razdoblju u kojem je djelovao Puliti (oko 1606-1636), kada je u nekoliko navrata violinama dozvoljen pristup u katedralu za blagdane presvetih zaštitnika radi koncertnih izvedbi.

Zato nam ostaje da se upitamo da li je i kako autor prethodno stvorio druge primjere parodije, koji bi nagovijestili smještanje te forme u misu, koju se s pravom smatra najzahtjevnijim oblikom renesansne i ranobarokne polifonije. Mladenačke Pulitijeve stranice svakako odaju brigu za kompleksni sistem upotrebe poznatih skladbi. Ali sve što je napisao ne ulazi strogo u klasičan pojam parodije. Više pripada širem području pojma *imitatio*, shvaćenog u smislu *tumačenja* ili *citiranja* neke *auctoritas*.<sup>17</sup> Tako iz načina na koji „čita“ ili interpretira izvor što mu je na raspolaganju, možemo zaključiti da je kompozitor bar dva puta odao počast Palestrini.

U misi se odvažio na pravu parodiju, iako se gotovo doslovno ponavljanje izvornog djela ne poklapa sasvim s kategorijom tumačenja, jer se tekst ne prerađuje odviše slobodno, pa zato ovdje možemo govoriti o činu odanosti prema kralju sakralne polifonije. Drugoj od dviju kategorija, koje je oštromno izdvojio Howard Mayer Brown,<sup>18</sup> pripada motet *En dilectus meus* iz *Sacrae modulationes* za četiri glasa (1600).<sup>19</sup> To zaključujemo iz činjenice da se samo unutar komada u obliku citata pojavljuje tema Palestrinog madrigala *Vestiva i colli* (1566).<sup>20</sup> Iako je zamišljena kao varijacija teksta, riječ je o minijaturi smještenoj u stih „Surge propera amica mea“. Upravo će tako postupiti i Adriano Banchieri u *Ecclesiastiche sinfonie* iz 1607. godine, iako mnogo manje očito nego Puliti.<sup>21</sup> (Usp. primjere na str. 44.)

Primjeri koje smo dosada naveli pokazuju djelomično autonomiju u impostaciji modaliteta. *Kyrie* u misi počinje u duru, s Re, naprama La u madrigalu, a u motetu je uočljiv prijelaz na osnovni ton (Sol), koji je različit od onoga u *Vestiva i colli*, vjerojatno

<sup>15</sup> Izdanje: Udine, Natolino 1596, 13.

<sup>16</sup> Kratko objasni događaje G. Radole: *La civica cappella di S. Giusto in Trieste*, Trieste, ed. I. Svevo 1970; 9-10.

<sup>17</sup> H. Mayer Brown, *Emulation, competition and homage: imitation and theories of imitation in the renaissance*, "Journal of the American musicological society", XXXV, 1982, 1-48. *Ibid.*

<sup>18</sup> Izdanje: Parma, E. Viotti 1600, RISM, A/II, P - 5646.

<sup>19</sup> Usp. C. Reardon: *Two parody magnificats on Palestrina's Vestiva i colli*, "Studi musicali", XV/1, 1986, 67-99.

<sup>20</sup> "Dialog" Banchierija je transkibirao G. Vecchi: *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Amis 1969, 105-108.

Primjer 2

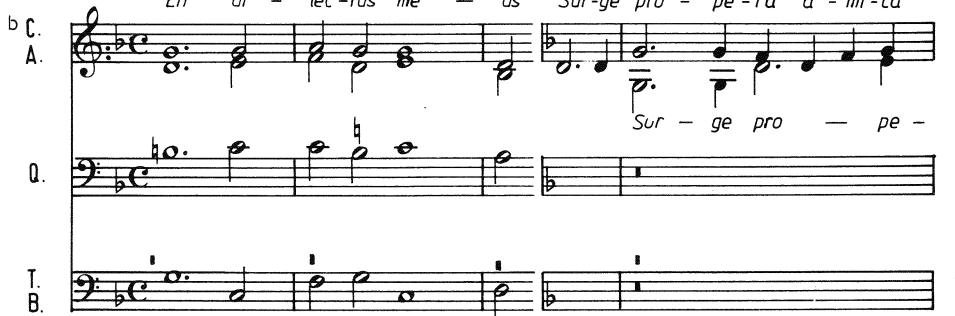
G.P. da Palestrina: *Vestiva i colli* (1566)

*Ve - sti - va i col - li e le campagne in - tor - no*



G. Puliti: *En dilectus meus* (1600)

*En di - lec - tus me - us Sur - ge pro - pe - ra a - mi - ca*



*me - a a - mi - ca me - a*  
*- ra a - mi - ca me - a a mi - ca me - a a -*

*Sur - ge pro - pe - ra a - mi - ca me - a a - mi - ca me - a*  
*Sur - ge pro - pe - ra a - mi - ca me - a*

*Sur - ge pro - pe - ra a - mi - ca me - a*



A. Banchieri: *En dilectus meus* (1607)

*En di - lec - tus*

*Sur - ge, surge pro - pe - ra a - mi - ca me - a*



zato jer su kapele kojima je dirigirao naš franjevac mogle intonirati u sve prije negoli visokim ljestvicama. Ova se hipoteza djelomično može dokazati transkripcijom sakralne monodije Bartolomea Barbarina *O quam dulcis est nomen Jesu (Primo libro de motetti 1610)*,<sup>22</sup> koju je ovaj izradio da zadovolji zahtjevu nepoznatog pjevača (ili prijatelja) u zbirci *Pungenti dardi spirituali (1618)*.<sup>23</sup> Kod prepravljanja moteta izbačeni su teški ukrasi, a velik dio fraza se prebacuje u niža područja.

Shemi parodija bliža je pokladna pjesma u tri glasa *Anchor ch'al parturire*, koja je dio djela *Ghirlanda odorifera* iz 1612.<sup>24</sup> Tu je zbirku autor posvetio Tranquillu Negriju iz Labina, kamo su ga pozvali 1620-1621 da vrši dužnost orguljaša u katedrali. Djelo odgovara pseudoreprezentativnom tonu zbirke, koja preuzima teme što potječu iz komične literature koja je cvjetala s padskim majstorima, dok redukcija sa četiri na tri glasa ponešto mijenja strukturu kontrapunkta Ciprianovog madrigala *Anchor che co'l partire (1547)*.<sup>25</sup> Po uzoru na Orazia Vecchia (*Amphiparnaso 1597*) i Andrea Gabriel-

G. Puliti: *Anchor ch'al parturire. Dottor Gratian da Francolin. Trasmutazione di Ciprian de Rore (1612)*

Primjer 3

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: An - cor ch'al par - tu - ri - re. An - cor ch'al par - tu - ri - re An - cor ch'al par - tu - ri - re al si sten - t'al mu - ri - re al si - cor an - cor ch'al par - tu - ri - re al si par - tu - ri - re al se sten' al ecc.

<sup>22</sup> Uparedna analiza u I. Cavallini: *Un riferimento padano: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607, u La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi*, Como, Amis 1988, 228-232.

<sup>23</sup> Venecija, G. Vincenti 1618, RISM, A/I, P - 5654.

<sup>24</sup> Venecija, G. Vincenti 1612, RISM, A/I, P - 5650; vidi još: E. Stipčević: *Maskeratte Gabriella Pulitija, "Sveta Cecilija"*, LIII/3, 1983, 83-85; LIV/1, 1984, 9-10; I. Cavallini: *Feste e spettacoli in Istria tra Cinque e Seicento e le mascherate a tre voci di Gabriello Puliti, "Il flauto dolce"*, XIV-XV, 1986, 3-16.

<sup>25</sup> Usp. E.T. Ferand: *Anchor che co'l partire: Die Schicksale eines berühmten Madrigals, u Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag*, Regensburg, G. Bosse 1962, 137-154.

lia (*Giustiniane* 1570), Puliti izvodi *oponašanje* kazališnog ukusa koje je lako prepoznatljivo u didaskaliji „Dottor Gratian da Francolin ...“ koja se povodi za likovima komedije dell’arte koje je prihvatio dijaloški madrigal. Zato se mijenja tekst (od ljubavnog u šaljiv), a pojednostavljuju se i odnosi između glasova, kao što se događa u pokladnoj pjesmi što je srodna villanelli. (Usp. primjer na str. 45.)

U isti repertoar možemo uključiti i pokladnu pjesmu *Todeschi*, ako imamo na umu da se pojam parodije kao razvijanja unaprijed postojećih tema od svoje pojave u teoriji smještava u dosta prostrane obrasce koji obuhvaćaju najrazličitije verzije. Tako je *Got morghen companie* obrađen drugačije nego što smo dosad vidjeli, a u svim primjerima bila je prisutna rekonstrukcija polifonijske potke. Na prvi pogled rekli bismo da je ovdje riječ o regresivnoj ili kanonskoj skladbi, jer Puliti daje slavni narodni napjev *Franceschina* tenoru. Ipak je dobro naglasiti da taj glas ide prema visini, zauzimajući mjesto alta, dakle u skladu s onodobnom troglasnom glazbom inspiriranom narodnim napjevima, u kojoj je tema povjerena gornjem glasu koji vodi višeglasno tkivo (samo u četveroglasnim seoskim pjesmama tenor zadržava ulogu *cantus prius factus* kao u sakralnoj glazbi). Stilistička razmatranja na stranu, teško mi je odgonetnuti intimno značenje ovog neobičnog spoja *Franceschine* s jezikom plaćenika, punim njemačkih ili germaniziranih talijanskih natuknica, koji po uzoru na inojezičnu liriku mletačke regije želi razgaliti slušateljstvo:<sup>26</sup>

Primjer 4 G. Puliti: *Got morghen companie. Todeschi* (1612)

Ove kratke primjedbe kao da potvrđuju dva bitna aspekta povijesti glazbe u Istri na izmaku prve polovice sedamnaestog stoljeća. Kao prvo, kod Pulitija, osobni pristup tehnici parodije; on pokazuje izvjesnu sklonost variranju formalnog plana kao što to čine i brojni drugi i slavni suvremeni majstori. Drugo, potvrđivanje njegove intelektualne nadmoći, utoliko što je, usprkos neimaštini koja je umjetnike ove regije prisiljavala da pišu glazbu za široku upotrebu, slijedio ideal fluidnog eksperimentiranja, ne samo paradijom, već i modernim baroknim djelima.

<sup>26</sup> I. Cavallini: *Feste e spettacoli ...*, 12-13.

## SUMMARY

*The paper considers two aspects of the history of music of Istria which can be noted towards the end of the first half of the 17th century. First of all it is evident that G. Puliti was highly personal in his approach to parody technique, in which there was a certain tendency toward variation principles. That was a characteristic feature of a number of other more eminent composers of that period as well. The author also points out Puliti's intellectual superiority, as the composer was anxious to experiment not only with parody but also with modern Baroque compositions despite unfavourable economic conditions, which compelled artists of this region to write pieces of music for a wider audience.*





UDK 78.034.7(497.12)

Katarina Bedina  
LjubljanaVPRAŠANJE PERIODIZACIJE  
GLASBENEGA BAROKA NA SLOVENSKEM

Zamisel tega prispevka je sprožila iniciativa slovenske literarno-zgodovinske vede, ki ima odprtih še nekaj temeljnih vprašanj<sup>1</sup> v primerjavi z interpretacijo glasbe in likovnih umetnosti za čas evropskega baroka. Temu je bil leta 1986 posvečen v Ljubljani simpozij z visoko zastavljeno ambicijo. Soočil naj bi vse, kar danes vemo o duhovnih in umetniških dimenzijah Slovencev baročne dobe; rezultat naj bi potrdil ali zavrgel v izhodišču načrtano idejo o „celoviti kulturni formaciji“ tega obdobja na Slovenskem.<sup>2</sup> Toda izkazalo se je, da različnih pogledov, tudi različne presoje globala znotraj posameznih ved še zdaleč ni mogoče strniti v zadovoljivo interpretacijo celote. Razliko naj ponazori skoraj metaforično nasprotje med tezami, da pomeni baročno obdobje v slovenskem slovstvu in slikarstvu zastoj ter razvojno zarezo, v arhitekturi vzpon (čeprav s pomočjo italijanskih moči in v časovnem zamiku), v glasbi sploh prvo obdobje, ki je priklicalo v življenje vse oblike glasbenega dela in ga je mogoče vzporediti s sočasnim glasbenim idiomom na zahodu.

Razumljivo je, da se kaže zrcalna slika teh nasprotij v periodizaciji, zato se je zdelo vredno ob tej priložnosti ponovno pomuditi ob glasbenih spremembah, ki so pogojile in ustvarile sloves (dobi) baroka v slovenski glasbi, čeprav skladateljska bera ni velika, od partitur proznega baroka pa se ni ohranila nobena, tudi v fragmentih ne.

Pozornosti bo deležno zlasti v dosedanjem zgodovinoписju manj razvidno vprašanje ločnice med pozno renesanso na slovenskih tleh in zgodnjim barokom - ter meja med sklepno fazo baroka kot družbeno-sociološko začetega in končanega obdobja. K temu je skoraj avtomatično priključeno še vprašanje notranje členitve po slogovnem načelu zgodnjega, srednjega (visokega) in poznega baroka. Takšna razmejitev obsežne snovi se je zdela smiselna zavoljo omenjene ideje o baroku kot obdobju celovite kulturne formacije na Slovenskem. Po drugi strani je muzikologija sama v novejšem času prispevala nekaj novih iztočnic za umevanje baroka, ki so dragocene tudi za presojo manj razkritih plati glasbenega baroka na Slovenskem. Novodobni strokovnjaki gradijo na zgodovinoписni dediščini, ki jo je Friedrich Blume za dalj časa sklenil z lastno izkušnjo, da nas v problemih periodizacije nobena od iznajdenih metod ne rešuje „laviranja med Scilo in Karibdo“, in da interpretacija baroka kot sloga in glasbenega obdobja po vzorcu drugih umetnostnih znanosti ni potrebna — da pa je smotrna.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Prispevki za diskusijo v: Glasnik Slovenske matice V (1981), št. 2, 48-85.

<sup>2</sup> Referati so objavljeni v: Obdobja 9 (Barok), Ljubljana 1989.

<sup>3</sup> F. Blume, Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen, Kassel <sup>2</sup>1975, 11 in 182.

Nadaljnje raziskovanje periodizacijske metode po načelu sloga ni bistveno premaknilo znanih muzikoloških dilem o spornih točkah vsake od preizkušeni in teoretsko analiziranih variant.<sup>4</sup> Nasprotno, za členitev baroka je razgrnilo še dodatne relevantne posameznosti iz večplastnih slojev glasbenega dogajanja, ki stojijo zunaj uveljavljene predstave o tem, kar smo se navadili imenovati barok v glasbi, ne da bi imeli vedno pred očmi ohlapnost in strokovno nedoločenost tega pojma. Z drugimi besedami, da je obstajalo v baročnem razponu poldruga stoletja več glasb hkrati in sukcesivno, toda ne v shematskem prerezu današnjega videnja. Vsakomur znan pojem baročnega v glasbi nikakor ni samoumeven in enoznačen sinonim za takratno tonsko umetnost in način glasbenega govora na raznih koncertih Evrope. To izhodišče se veže predvsem na pronicljivo monografijo Wernerja Brauna o glasbi 17. stoletja,<sup>5</sup> ki znatno razširja pogled v glasbeni volumen „Zeitgeista“ baročnega obdobja. Pozornost usmerja tudi v manj znana ali prezrta območja, ob tem prihaja avtor do vrste netipično baročnih dejstev v istem času in okolju, ta pa potegnejo prenekatero proklamirano „tipičnost“ proč iz hierarhično urejene sistematike. Verjetno je bil to poglobitveni razlog, da se je pisec (ne brez zadrege) odpovedal slogovni členitvi „avtentično“ baročnega stoletja, čeprav je prvotno nameraval koncipirati svoje delo v slogovno-razvojnih periodah. Namesto tega se je oprl na metodo kompleksne obravnave glasbenega sveta v 17. stoletju skozi prizmo spreminjanja posameznih vrst produkcije in reprodukcije v vsakokratnih družbenih okoliščinah. Prišel je do sklepa, da ni iz trte izvit novodobni muzikološki dvom okrog upravičenosti-neupravičenosti termina „barok“ v zgodovini in estetiki glasbe.<sup>6</sup> Glede tega je šel Claude Palisca še korak dlje in po analitični primerjalni poti dognal, da se pojem baroka za oznako mnogih in povsem različnih glasbenih pomenov ni izkazal. Po njegovem mnenju po pravici izginja iz muzikološke prakse in da se bo v bodočnosti še bolj razvrednotil.<sup>7</sup>

V temle okviru, ko gre za enega obrobni, vendar sestavnih delov evropske glasbe s samosvojim profilom, bo terminološko vprašanje izpuščeno; prav tako morebiti privlačen dom v veljavno tujo periodizacijo ter nomenklaturu (zgodnji, srednji, pozni, visoki barok), ki že sama ni izvirna, temveč prenešana iz umetnostno-zgodovinskih in literarnih znanosti. Za premišljanje o tej ideji ni na sedanjem obzorju slovenske muzikologije tehtnega razloga. V treh desetletjih, odkar imamo pred seboj sploh prvo predstavitev glasbenega baroka na Slovenskem, zasnovano v zgodovinskem odnosu do prejšnjih in poznejših obdobj,<sup>8</sup> se namreč ni izkazalo, da bi bila medtem postala aplikacija tujega členjenja dobe in sloga (Bukofzer, Blume, Grout) neutemeljena. Tu bomo poskusili posoditi, kaj je mogoče danes bolj določno očrtati, ko imamo nekoliko ostrejši razvid nad gradivom in bolj razgrnjeno podobo o tem obdobju v zvezi s tujimi izsledki.

Poglobitno pri tem seveda še vedno ostaja vprašanje meril. Namreč celega skupka meril, ki bi morala biti med seboj sinhronizirana, v eni sapi zelo konkretna in splošna, da bi mogli spraviti pod streho vse, kar je pod soncem in oblaki ustvarjalo baročno dobo. Klasično načelo začetka, sredine in konca glasbene imanence baročnega časa je, denimo, naspoh uporabno za presojo vertikalnega in horizontalnega utripa sprememb.

<sup>4</sup> W.D. Freitag, *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung. Darstellung und Abgrenzung musikhistorischer Epochen*, Wilhelmshaven 1979.

<sup>5</sup> W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* (:Neues Handbuch der Musikwissenschaft IV, hrsg. Carl Dahlhaus), Laaber 1981.

<sup>6</sup> Cl.V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs <sup>2</sup>1981, 1-6.

<sup>7</sup> Cl.V. Palisca, *Barock*, v: *Handbuch der musikalischen Terminologie* (hrsg. H.H. Eggebrecht), Kassel (14. Ausfg., Winter 1986/87).

<sup>8</sup> D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I-III*, Ljubljana 1958-1960.

V zelo zamejènem pomenu besede tudi za tipiko baroènih glasbenih sestavin od nižišèa do vrha (potem ko se odloèimo, kaj to je), èeprav ima iskanje tipike v raznorodnih koeksistencah in dolgih dobah zelo spolzka tla.

Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem se sreèuje poleg tega z dodatno težavo, ker se tu slogovno spreminjanje ni enakovredno dogajalo v produkciji in reprodukciji (glede na majhno število doma nastalih del v dobi, dolgi stopetdeset let). Analiza sprememb, ki so klesale baroèni profil obdobja, zato nujno sloni na globalu, kaj je takrat zvenelo na Slovenskem, v kakšni kolièini in v katerem èasu so tu odmevali uèinki tujih novosti. Vprašanje meril je potemtakem postavljeno na konico preciznosti.

Vnaprej se je treba torej odpovedati misli na dovolj elastièna merila, s katerimi bi se mogli zanesljivo izogniti znanim „ostankom“ pri tolmaèenju enovitosti razliènega v glasbi baroka; zavestnim ali samodejnim belim lisam z zgodovinskega, nacionalnega, sociološkega, kulturološkega in vseh drugih vidikov resnice. Pojem elastiènih meril (naj gre za vzpostavljanje relacij obrobnih kultur do vodilih — med seboj tekmujoèih — ali obratno) je mimo tega sprt že s samim seboj. Bistvo kakršne koli vrste meril se v praksi izkaže kot nujno zelo omejevanja. V našem primeru na individualno odloèitev v skladu z osebnim nazorom o splošnih in glasbenih vsebinah obravnavanega obdobja in sloga v koraku z dosežki ožje stroke in relevantnih stranskih ved.

Tisto, kar danes šteje k vprašanju odloèitve, je bilo v muzikologiji že večkrat tehtno analizirano in osvetljeno z več strani, medtem ko v slovenski muzikologiji problem periodizacije in teorije baroka še nista bila predmet posebne obravnave. Filiigransko razvejenim tujim izsledkom, kakor so bili nakazani v uvodu (s preseženimi in preostalimi kontradikcijami vred) ni v tem okviru ničesar dodati. Tudi iztoènicam tistih poglavij ne, ki so zaradi spleta neznak še stvar bodoèega pouèevanja. (Za zgled: enovitost sloga kot merilo za enovitost dobe, izvor homofonije kot absolutne novosti, odsotnost-prisotnost naèela „cantus prius factus“ ob vzponu nauka o afektih, razlikovanje retoriènega naèela v glasbi od književnih vzorcev oblikovanja.)

Nekoliko praznega prostora v tem sklopu odprtih vprašanj kaže v našem primeru verjetno najbolj zanimiv fenomen vzkipele glasbene podjetnosti pod taktirko neglasbenikov — mimo ali poleg za barok specifiènega vala katoliške cerkvene moèi, ki je takrat oblikovala naèin mišljenja in estetski nomos; kot drugi vidik glasbe v službi ideologije,<sup>9</sup> èeprav glasbeniki to neradi slišimo. Prevzet je bil iz protestantske izkušnje, zdaj kot ostro sredstvo represije, hkrati odmika v prepovedane trenutke svobodnega duha in utehe. Oblika in naèin zloma prejšnje miselnosti nikakor ne govorita za diletantsko izpeljane spremembe in slepo oponašanje tujih vzorcev v službi nadsocijalnih interesov. Za tiste, ki so razumeli „frisson métaphysique“, in za množico, ki je s strahom, a ne brez radovednosti èutno zaznamovala Pascalov „silence éternel“.<sup>10</sup> Vse to na revni ekonomski osnovi; v okolišèinah, kjer glasba za svoj višji polet ni imela pripravljenih tal, in je lavirala pod zastavo tujerodne državne oblasti. V današnji zavesti se vendarle zrcali tedanje glasbeno spreminjanje na Slovenskem kot prebujanje, ki je razgrnila domaèi glasbeni oder, da je postal bolj zanimiv kot prej ter vplival na domaèe moèi, tako da so videle svojo priložnost tudi v domaèem okolju. Tesno ob boku tako imenovane evropske visoke kulture in soèasno z njo, kot bomo poskusili presoditi.

Še prej se je treba ozreti na izkušnje in dospelost drugih strok, ki prouèujejo slovensko duhovno in umetniško stavbo baroènega obdobja. Veljavna periodizacija v slo-

<sup>9</sup> B. Loparnik, „Glasba je umetnost, s katero je moèi...“, v: Glasnik Slovenske matice X-XI (1986/87), št. 2/1, 10-15.

<sup>10</sup> A. Hauser, Socialna zgodovina umetnosti in literature I, Ljubljana 1961, 412.

venskem umetnostnem zgodovino pisju zajema čas baroka od nedefinirano „zgodnje- ga“ 17. stoletja v cerkvenem stavbarstvu; v posvetnem je pomaknjen na sredo 17. stoletja, podobno tudi v kiparstvu (domači ustvarjalci so znani le v rezbarstvu), tako obe zvrsti vključujeta še dobo rokokoja v skupni pojem „baročnega klasicizma“. V slikarstvu sta ugotovljena zastoj in zamuda za vsemi fazami evropskega baroka. V slovenskem literarnem zgodovino pisju obstajajo o baroku različni pogledi. Skrajne je mnenje, da do baročne umetnosti ni moglo priti, ker da je protireformacija usodno za- rezala v kontinuiteto protestantskih temeljev tiskane govornice v slovenskem jeziku in povročila obdobje zastoja v slovenskem slovstvu od 1650 do 1672; doba razsvetljen- stva je v periodizaciji združena s „predromantičnim“ obdobjem do leta 1830.<sup>11</sup> V zadnjem času se začenja uveljavljati nasprotno stališče, da sodi v zgodovino slovenske- ga slovstva vse, kar se je književnega dogajalo na slovenskih tleh, četudi je bilo pisano v latinskem, nemškem ali italijanskem jeziku. Pač skladno z dejstvom, da se dotlej ust- varjena slovenska literatura in zavest o njej nista pretrgali s političnim vetrom protire- formacije in požigom slovenskih knjig. V tej dediščini se kaže drugačna podoba, ki v dovolj razločnem spektru izpričuje obstoj baroka v besedni umetnosti, deloma tudi v slovenskem jeziku po najnovejših izsledkih.<sup>12</sup>

V mislih na nov koncept za zgodovino slovenskega slovstva je stekla diskusija o drugačni interpretaciji baroka in notranji periodizaciji sloga od konca protestantskega slovstva (1595) do upada preproste cerkveno-nebožne literature po letu 1730.<sup>13</sup> Raz- pravljanje še ni končano, toda v kupu priobčenih formulacij smo našli tri zanimiva stali- šča tudi za proučevanje glasbenega baroka na Slovenskem. To so: 1. obujena misel Dušana Pirjevca, da je treba ugotoviti, v kakšni meri je takratna produkcija utegnila ustvarjati književno (v našem okviru glasbeno) zavest, 2. misel, da je treba vključiti posvetno ljudsko slovstvo (glasbo) v celoto baroka, in 3. obujena misel Antona Slodn- jaka, da imajo umetniško šibkejša ali neuspela dela poleg zgodovinskega pomena tudi svojo estetsko funkcijo.<sup>14</sup>

Na omenjenem simpoziju na temo celovite kulturne formacije na Slovenskem v obdobju baroka je bilo (ponovno) ugotovljeno, da sodobno raziskovalno delo zelo po- greša temeljno zgodovino Slovencev zunaj splošnega zgodovino pisja (mimogrede naj spomnimo na tradicionalno lastnost zgodovinske znanosti nasploh, da se ne meni za rezultate muzikologije in glasbi ne odmerja njene realne vloge<sup>15</sup>). Manjka tudi primer- jalna sociološka monografija ter izvirna študija o teorijah sloga in periodizacije. Pogre- ša jih tudi muzikologija, toda v primerjavi z drugimi strokami se zdi, da ima slednja v pojmovanju baroka nekaj korakov prednosti. In narobe: ima enako malo možnosti, da bi se oprla na sistemizacijo odprtih vprašanj, kakor ob začetku pred dobrimi tridesetimi leti, ko je Dragotin Cvetko snoval Zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem, nato še Janez Höfler oris glasbene kulture na Slovenskem do 19. stoletja. Slednji je zavest- no opustil zgodovinsko slogovno-razvojno metodo tolmačenja, obdobje pozne rene-

<sup>11</sup> J. Kos, Pregled slovenskega slovstva, Ljubljana 1983.

<sup>12</sup> J. Koruza, Slovenska dramatika in gledališče v obdobju baroka, v: X. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1974, 115-127; P. Simoniti, Srednjelatinska in novo- latinska književnost v sklopu proučevanja starejšega slovenskega slovstva, v: Glasnik Slo- venske matice V (1981) št. 2, 57-63; A. Janko: Nemško slovstvo na Slovenskem v obdobju baroka, v: Obdobja V. ib., 209-218.

<sup>13</sup> J. Koruza, Obdobje baroka – odprto vprašanje slovenske literature in kulturologije, v: Ob- dobja 9, ib., 9-13.

<sup>14</sup> Š. Barbarič, Pot k novi slovenski literarnozgodovinski sintezi, v: Glasnik Slovenske matice X-XI, ib., 1-9.

<sup>15</sup> I. Supičić, Estetika evropske glasbe, Zagreb 1978, 63.

sanse in baroka pa je z dopolnjenim gradivom predstavil posebej v konceptu „najpomembnejših kronoloških in problemskih postaj“ naše glasbene kulture v baroku, kot se je sam izrazil.<sup>16</sup>

Muzikološka členitev baročnega obdobja sloni pri obeh avtorjih na starejši nemški sistematiki. Četudi z razlikami, sta oba avtorja interpretirala dvojico obdobjev reformacija-protireformacija kot samostojni glasbeni poglavji (Cvetko) oziroma kot nasprotji, predstavljeni v skupnem poglavju (Höfler, Tokovi). Ker je bilo že na začetku rečeno, da je za zdaj še smiselna periodizacija glasbenega baroka na Slovenskem po znani metodi zgodovinsko-razvojne preobrazbe starega v novi slog, spregovorimo najprej o vprašanju neglasbenega, tudi zunajumetnostnega pojma protireformacije za oznako slogovnega obdobja v slovenski glasbi. (Ob kakšni drugi priložnosti bi bilo koristno razmisliti še o reformaciji in razsvetljenstvu kot vrivkih namesto ali poleg renesanse in klasicizma.)

Času protireformacije na Slovenskem z mejnima letnicama od 1594 (izgona protestantskih pridigarjev in učiteljev) do 1628 (absolutne prepovedi protestantske veroizpovedi in delovanja) je v glasbeni periodizaciji pripisan (zaznali) vzpon renesančnega duha glede na repertorij cerkvenih ustanov z glasbo nizozemske, beneške in rimske šole. Zgodovinsko obdobje protireformacije se tako staplja v celoto s slogovnim obdobjem pozne renesanse in z uvodnim akordom zgodnje baročne miselnosti (glede na delež monodične, večinoma italijanske glasbe z beneralnim basom, ki jo je imela ljubljanska stolnica okrog leta 1620). Ocena o precej zapoznelem odmevu pozne renesanse na Slovenskem temelji na stagnaciji slogovnega razvoja oziroma na skromnem idiomu visoke renesančne glasbe v drugi polovici 16. stoletja zaradi tedanjega vzpona reformacije. In zanjo je značilno, da ni korespondirala z nobeno zvrstjo visoke umetnosti svojega časa, tudi z glasbeno ne. Razlaga zamujene pozne renesanse v glasbi je v tem periodizacijskem konceptu konsekventno „zavlekla“ zgodnji barok do srede 17. stoletja. Periodizacijsko zadrego je zanetila soeksistenca nasprotnih idejnih (versko-oblastniških), nazorskih in slogovnih danosti v prvih dveh desetletjih 17. stoletja. V logikco zgodovinsko-slogovno-razvojnega interpretiranja bi se moral vrniti nekakšen tujek, da bi razcepil običajno triplastno vertikalno pri umevanju korenin in začetka nove dobe v štiriplastno. Da bi se razlaga stanja in sprememb tega časa ubranila nekonsekventnega odmika od stvari same ter disharmonije z idejnim konceptom slovenskega splošnega in slovstvenega zgodovinopisja, se je oprla nanj in ga povezala z nemškim, deloma avstrijskim členjenjem dobe (upoštevajoč sorodnosti glede na takratno podrejenost slovenskih dežel nemškemu cesarstvu). Oboje ima tehtne razloge, vendar sproža vtis, kakor da je bila kombinacija obeh predlog prekratka. Kakor da bi obdajala izvor zgodnjega baroka na Slovenskem in njegovih podstati še neka lokalna posebnost, tako da tega obdobja ni mogoče „brez ostankov“ vzporediti ne z deželami, ki sploh niso imele dvojice reformacija-protireformacija, ne z drugimi kulturami, kjer se je območje protestantskega glasbenega dela v obdobju protireformacije obdržalo ter se (z večjimi in manjšimi cezurami) razvijalo ob katoliškem.

Kot vemo, se je protestantsko gibanje na Slovenskem uveljavilo sredi 16. stoletja; po velikih naporih, vendar za kratek čas in je moral ostati program tega gibanja nedokončan. Sijajen začetni vzpon (prvi knjižni tiski v slovenskem jeziku, nacionalna in prosvetna povezanost Slovencev kljub deželni mejam<sup>17</sup>) se je presekalo v dramatič-

<sup>16</sup> J. Höfler, Tokovi glasbene umetnosti na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, Ljubljana 1970; & Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, Ljubljana 1973.

<sup>17</sup> V. Melik, Zgodovinski razvoj oblikovanja slovenskega naroda, v: XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1988, 192.

nem preobratu protireformacijskega toka. Reformacija je izginila s slovenskih tal, ne pa iz slovenske zavesti. Z uresničnimi in neuresničnimi idejami se je protestantsko delo preselilo v notranjost Slovencev kot posebna svetinja in nezamenljiva točka zgodovinskega spomina. Da se splošno zgodovinopisje osredotoča v interpretaciji tega časa in globalnih sprememb na problem dvojice nasprotnih pojmov reformacije in protireformacije, je samoumevno. Da slovstvo doslej ni ravnalo drugače, je razumljivo, vsaj glede na sociolingvistično podstat in pomen nacionalne književnosti za presojo obdobja zunaj umetniških meril.

V glasbeni zgodovini Slovencev se kaže dvojica reformacije in protireformacije nekoliko drugače. Protireformacija, utelešena v absolutistični politiki in moči škofa Tomaža Hrena, je zelo spretno uporabila protestantsko izkušnjo o utilitaristični moči glasbe, a ne samo za religiozno obvladovanje preprostega prebivalstva. Načrt za novo preprosto pesmarico je Hrenu celo spodletel — kljub avtoriteti, ki jo je imel. Poskrbel je za ozvočenje novega idejnega gospostva svoje dežele po glasbenih normah tedanjega časa na vseh ravneh hkrati. Za ozvočenje, ki je strahospoštovanju dodalo vonj nove estetike, povrh še znak učene superiornosti in odličnost glasbene omike. Neukim je odmeril kuliso zvočnih umetnosti s čisto novim (prazničnim) koloritom, prav takšnim kot je visel v zraku nad celo Evropo, in se mu ni bilo mogoče upirati. Zdi se, da je takrat dobila glasbena umetnost na Slovenskem prvič v (svoji) zgodovini družbeno-tvorno funkcijo zunaj psiholoških, socialnih ter estetskih manjvrednostih kompleksov in zadržkov. Temu bi lahko rekli rojstvo višje ambicije ob pravem času — v strašnih okoliščinah.

Zgledov za ozvočenje dežele Hrenu ni manjkalo na nobenem koncu tedanje Evrope. Težje so bili izvedljivi na ruševinah turških upadov in kmečkih uporov, obenem na dediščini protestantskega gibanja, ki v glasbi ni dospelo do višjih umetniških razultatov. Zanetilo je sicer dragoceno kal s prvimi notnimi tiski na slovensko besedilo, spodbudilo ljudsko petje v cerkvi, idiomu renesančnega v glasbi pa se je odzvalo povsem neizrazito.

S čim je bil potemtakem dosežen sklepni, tako imenovani prelomni stadij renesančnega obdobja na slovenskih tleh, je vprašanje prej omenjene četrte dimenzije, na katerega ni mogoče enoznačno odgovoriti. Periodizacija začetka baročne dobe se zato srečuje z nevarnostjo, da ostane neutemeljena. Res je, da manjka gradivo za rekonstrukcijo zanesljive podobe o glasbenem dogajanju v plemiških hišah iz časa reformacije in ravni, če že ne kontinuitete katoliškega glasbenega dela v drugi polovici 16. stoletja. Po beležkah škofa Hrena je bilo ob zlomu protestantizma na Slovenskem le pet odstotkov katoliškega prebivalstva, večinoma iz revnih slojev. Slovensko plemstvo se je praviloma šolalo v Italiji, ne glede na to, da se je „en bloc“ pridružilo protestantskemu gibanju. Vemo, da so posamezne plemiške družine občutljivo negovale sodobno glasbo, toda skupna podoba iz znanega gradiva le ni takšna, da bi mogla pričati o doseženem in z mlajšo generacijo preseženem višku starega glasbenega okusa, ki bi sprožil potrebo po nečem novem, kakor se je to zgodilo drugje, kjer je čas pozne renesanse v periodizaciji spojen z zgodnjim barokom res evolutivno. Drugače povedano, na slovenskih tleh se visoka umetnost renesančnega moteta in madrigala ni udomačila v polnem pomenu besede. Če merimo kulminacijo evropske renesančne glasbe po osrednjih zvrsteh, do preloma med renesanso in zgodnjim barokom ni moglo priti. V slogovno-razvojni koncepciji zgodovinopisja bi to moralo biti povsem jasno izraženo, ne da bi škodovalo resnično ugledni domači glasbeni dediščini. V obdobju renesanse ji je kraljeval Jacobus Gallus, mojster v domačem okolju „pogrešanega“ moteta in madrigala, vendar to dejstvo stvari ne spremeni (ne glede na to, da je Gallus ustvaril ves

opus zunaj svoje domovine in da vemo za njegovo slovensko poreklo šele od začetka 20. stoletja). Nasprotje med potencialno uresničenim in možnim pa neuresničenim bi bilo postavljeno v bolj razvidno opcijo; tudi logika poznejših vzponov in zastojev („specifik“ v razvoju slovenske glasbe) ne bi izgubila možnosti naravnega slogovnega vzporejanja s svetom. Poimenovanje dobe z reformacijo in naslednje s protireformacijo ni „brez ostanka“ razrešilo globala bistvenih sprememb v glasbi na Slovenskem proti koncu 16. stoletja.

Tu se odpira vprašanje začetka in dolžine baročne dobe na Slovenskem v novi luči. Glede na slogovno sestavo repertoarja naj bi se pri nas pozna renesansa izpela z zamudo, ko je protireformacija na široko odprla vrata reprodukciji. Kolikor smo danes informirani, je bil cerkveni in posvetni repertoar škofa Tomaža Hrena v preseku istoveten z značilno slogovno mešanico drugod po Evropi. Ob koncu 16. stol. in v prvih desetletjih 17. stol. je živelo staro ob novem s polnimi pljuči in brez najmanjšega suma, da bi bila glasba renesančnih mojstrov nesodobna (tudi če izvezemo splošni konservativni odnos cerkve do novosti). Izvzeta niso niti italijanska središča, od koder je poginjal baročni slog in imel absolutni primat od zadnje tretjine 17. stoletja (v vseh zvrsteh). Velike so seveda razlike med evropskim severom in jugom, med pomembnimi prestolnicami in obrobjem. Ne nazadnje se zdi izredno pomembna hitrost reagiranja, ta pa je bila poglavitna za slovensko glasbo zgodnjega baroka. Poleg tega na začetku dobe še ni bila znana (pozneje značilna) baročna manija hitrega „zastaranja“ del (pogosto po eni sami izvedbi), niti prestižna tekmovalna mrzlica v službi ideologije, ki je začela v cerkvi posvečati prej nezaslišana sredstva. V Rimu protežirane novosti so mogle v odročnih območjih učinkovati šokantno. Vsekakor se niso enakomerno hitro polaščale celega sveta; odvisno od tega, kje so naletele na dovolj vneta ušesa.

Nevidno kolesje zgodovine je hotelo, da so na Slovenskem obstajala taka ušesa ob pravem dnevu in uri. Na nove signale se je odzval škof Hren, kot smo uvodoma omenili, z izostrenim muzikalnim instinktom. Načelo starega ob novem se zgledno kaže v sleherni potezi njegove spretno vodene politike za prenovo glasbenega dela do zadnje fare. Večkrat je že bila predstavljena njegova pozornost vzbujajoča osebna prizadetost v skrbi za glasbo.<sup>18</sup> Posebej razvidna je iz znamenitega Inventarja muzikalij ljubljanske stolnice, ki jih je dal popisati okrog 1620. Raznolika slogovna sestava, zlasti zajeten delež zgodnje baročne glasbe reprezentativnega in koncertantnega značaja ne govori o naravni kontinuiteti, temveč o dohajanju časa na dotlej neznan način. V toliko je glasbeno obdobje zgodnjega baroka na Slovenskem od konca reformacije 1595 do 1630 resnično Hrenov (protireformacijski) čas, kjub temu, da ni bila glasba njegov poklic in da si je prislužil na drugih območjih delovanja pečat inkvizitorja. Prišteti moramo sočasno zastavljeno delo jezuitskega reda v Ljubljani (1597), poglavitnega mednarodnega ambasadorja baročne miselnosti na visoki intelektualni ravni, ter red kapucinov, ki so se od 1591 hitro razrasli po celem slovenskem ozemlju (1606 jih je pritegnil v Ljubljano škof Hren).<sup>19</sup> Ti so poskrbeli za duhovno preobrazbo preprostega prebivalstva — in začetna doba baroka je bila utemeljena v horizontali in vertikali pred zadnjo polnočnico 16. stoletja.

Namenoma smo vse doslej izpustili omenbo dveh izvodov že znamenite Caccinijeve opere *Euridice*, zapisane v omenjenem Inventarju. Vprašanje, ali je bila tudi izvedena, prihaja vedno znova na površje, četudi je bilo dovolj možnosti za izvedbo. Za provinco izvedba tega značilnega dela res ni samoumevna. Sama na sebi bi lahko kot

<sup>18</sup> J. Sivec, Podoba glasbenega baroka na Slovenskem, v: *Obdobja 9*, ib., 456-461.

<sup>19</sup> M. Benedik, Kapucini kot pomemben dejavnik v oblikovanju duhovne podobe slovenskega naroda v 17. in 18. stoletju, v: *Obdobja 9*, ib., 358-393.

zaščitni znak privedla do pretiranih sklepov o „kakovosti“ in sočasnosti slovenskega baroka. Kolikor danes vemo o komplicirani Hrenovi osebnosti, se njegova skrb za ozvočenje dežele dobro ujema z njegovimi siceršnjimi vladarskimi ambicijami in glasbenim razgledom, pa z drugimi presenetljivimi kontrasti (za zgled: zrastle je iz ugledne protestantske družine); tudi s sočasnim modnim odrskim produciranjem cesarjev in visoke duhovščine na tujem. Hrenu moremo brez pidržkov pripisati, da je sledil normam časa: spomniti se je treba, da je bil vnet pevec in lutnjar; da je 1601 vodil dolgo procesijo z „godbo“ v navzočnosti tujih in domačih imenitnikov<sup>20</sup> ipd. Hrenovo posnemanje (reprodukcija) svežih italijanskih novosti in absolutistične vladarske države ne kaže na to, da bi se bil zadrževal v pomislekih na „specifiko“ svoje dežele — in ne izvedel male aristokratske opere v svojem ljubljanskem dvorcu, če že ni izpuščal privilegija, da je na potovanja s seboj jemal glasbenike svoje kapele (izpričana je vokalno-instrumentalna zasedba iz leti 1608 in 1622).

Poleg tega doslej nismo bili pozorni na to, da sta med muzikalijami ljubljanske stolnice še dve deli začetne oratorijske oblike s prav tako zvencejima imenoma: Madrigali e dialoghi a 6 voci Francesca Stivoria (Benetke 1598) in Dialogo concertus 6, 8 voc. cum basso, op. 16 Agostina Agazzarija. Muzikologija je pojasnila skrivnost dialoga kot glasbene zvrsti. Gre za prave glasbeno-dramatske kompozicije brez dogajanja na sceni, z obligatnim recitatorjem, enim ali več glasovi ter generalnim basom. Glede na vsebino besedila se razlikujeta posvetni in cerkveni dialog, pri obeh pa se zgodba razvija v izmenjavi hemioletičnega govora s plastičnim vokalno-instrumentalnim ponazarjanjem in tonskim slikanjem izrečenih afektov. Po naslovih sodeč, je prvi zgled iz našega Inventarja posveten, drugi cerkven. Deli vsekakor nivelizirata „štrleči“ vtis Caccinijeve opere in pričata, da smo bili v zgodnjem baroku v reprodukciji še bolj na valovni dolžini tedanje nove glasbe, kakor smo prej mislili.

V današnji skupni podobi bolj preseneča, da Hren ni naročal novih skladb in poskrbel še za domačo ustvarjalnost. Možna so razna ugibanja (da ni utegnil vsega, da je našel v obilici italijanskih tiskov vse, kar je potreboval ipd.), nobeno pa nima velike teže. Podobno kot v času reformacije so za naročila novih del po svojih močeh poskrbele plemiške hiše. Njihovega mecenstva sta bila deležna med drugimi dva pomembna skladatelja, G. Puliti in I. Posch. Iz gradiva sklepamo, da se je kontinuiteta za daljši čas pretrgala ob koncu Hrenovega časa, ko so morali leta 1628 zapustiti deželo tisti, ki se niso rekatolizirali. Od starih rodbin jih je ostala samo ena tretjina, odšli pa so predvsem bogatejši (skupaj z družinskimi člani okrog 750 oseb).

Leto 1630 je mogoče označiti kot periodizacijski konec zgodnjega baročnega obdobja v slovenski glasbi. Navzven sta ga sklenila Hrenova smrt in zdesetkano plemstvo dve leti pred tem.

Kontinuiran vzpon je mogoče zaslediti pri jezuitih. Dali so „ton in barvo“ celi periodi srednjega baroka, ki se v tem periodizacijskem konceptu pomakne od srede 17. stoletja za dve desetletji navzdol. Jezuitski glasbeni kolegij je dal vrsto doma izobraženih glasbenih moči; med njimi je bil skladatelj J.B. Dolar. Ponašali so se z moderno opremljenim gledališkim odrom v svoji novi stavbi. Kontinuiteto naravnega razraščanja opazimo tudi v prirejanju verskih iger. Vse manj sence ideološkega pritiska se jih je držalo, tako da so dobivale vse bolj značaj nepogrešljivega, v marsičem zabavnega, ljudstvu namenjega teatra. Za razliko od zgodnjega baroka je edinole cerkvena glasba po Hrenovi smrti zanihala v doseženem vrhu in preživljala daljšo krizo. Plemstvu je pomagal

<sup>20</sup> N. Kuret, Versko (duhovno) gledališče na Slovenskem v obdobju baroka, v: Obdobja 9, ib., 395-398.



šele donosnejši trgovski pretok na slovenskem ozemlju; v nekaj desetletjih si je toliko opomoglo, da je dospelo vnovič do lastne glasbene reprezentance: po okusu, kjer je štela opera največ.

Kulminacijo srednjega baroka v slovenski glasbi moremo zaznati okrog leta 1660. Navzven jo simbolizirajo slovesnosti, pripravljene za obisk cesarja Leopolda I., ko je vsaka od ustanov pokazala, kaj zmore. Navznoter se zrcali v omenjenem jezuitskem gledališču. Mesto organista v stolnici je prav tako zasedel jezuitski gojenec in skladatelj Janez G. Gošelj, medtem ko je deželni glavar poskrbel za izvedbo komične opere v novem dvorcu.

Pomuditi se velja spet ob operi. Auerspergovi prvi znani predstavi sta bili 1652, to je osem let pred cesarjevim obiskom. Doslej smo vedeli samo za naslova del: „La garra“ naj bi bila po poznejšem dokumentu prva italijanska opera v Ljubljani, „osemnajst let prej kot v Parizu“, druga je bila „dramma fantastico musicale“ z imenom „La vicende del tempo“. Na kaj je hotel namigniti sicer zanesljivi pisec dobrih dvesto let pozneje,<sup>21</sup> ko je primerjal Ljubljano s Parizom, ne vemo. K ugibanjem lahko dodamo, da je nemara aludirал na zaprtost pariške opere, ki je bila odvisna izključno od volje in okusa francoskega kralja, vse dokler ni dal kralj Perrinu privilegij javnega opernega uprizarjanja (1669/70). S pomočjo dr. Joachima Schlichtheja in njegove sodelavke Christine Ickstadt sem (preko Centralne redakcije RISM v Frankfurtu) identificirala prvo delo z naslovom „La garra“. Napisal jo je Caspar Freysinger (oznaka: „opera drammatica in musica“) na besedilo Matthäsa Rückhesa. Izvedena je bila v dunajski Dvorni operi 8. januarja 1652 ob rojstvu princeze Margarete Terese.<sup>22</sup> Delo je bilo natisnjeno, naš vir pa navaja, da se je natis nahajal v knjižnici deželnega glavarja Auersperga. Drugo delo („La Vicende del tempo“) navaja novejši operni leksikon:<sup>23</sup> pod naslovom „Le // Vicende del tempo“ najdemo avtorja Fransesca Manellija in libretista Bernarda Morendo. Prva izvedba je bila v Parmi 1652, stiki slovenskega plemstva s tem mestom pa so znani.

Seznam opernih naslovov v Braunovi monografiji odpravlja prejšnji dvom o zgodnjem odmevu italijanske opere pri nas. Naslednja Auerspergova predstava iz leta 1655 z naslovom „L'Argia“ se ujema z delom znamenitega P.A. Cestija, ki je od 1652 služboval v Innsbrucku; v Ljubljani se je ohranil libreto za to „dramo musicale“, zato nas ne preseneča več podatek, da je bil natisnjen v Innsbrucku 1655.<sup>24</sup> Ob presoji možne ali nemogoče italijanske komične opere leta 1660 pred navzočim cesarjem pa smo doslej spregledali, da je ni treba povezovati s precej poznejšo zvrstjo opere buffe. V njej vidimo katero od priljubljenih oper iz samostojne glasbeno-scenske zvrsti na šaljive in zabavne predloge pod imenom „commedia in musica“, ki se je rodila pod streho rimskih kardinalov (prva z letnico 1637); kot protiutež seriozni operi in pastoralnim favolam<sup>25</sup> — za razvedrilo in tudi v propagandne namene. Za nobeno uprizorjenih oper v Auerspergovem dvorcu prav tako ne pomišljamo, da bi bila izvedba možna le s takrat še redkimi potujočimi italijanskimi skupinami. V presoji moti tudi današnja predstava o operi kot baročnem izumu celostne umetnine (Gesamtkunstwerk). Novejša muzikološka literatura opozarja na razliko med opernim delom „za izvajanje“ ter umetniškim de-

<sup>21</sup> P. Radics, *Frau Musica in Krain*, Laibach 1877, 21.

<sup>22</sup> H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, 441.

<sup>23</sup> Nanj so me opozorili v Glasbeni zbirki NUK; gl. F. Stieger, *Opernlexikon. Teil I: Titeltatalog*, Bd. 3 (1279), Teil II: Komponisten, 2. Bd. (672). Tutzing 1975-1977.

<sup>24</sup> W. Braun, *ib.*, 216.

<sup>25</sup> *ib.*, 81-82; & K.H. Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen <sup>7</sup>1980, 284.

lom.<sup>26</sup> Pomeni, na splošno uveljavljeno, za današnje pojme neortodokсно izvajalsko prakso in na glasbeno delo, kakor ga je domislil, zapisal in s podpisom natisnil skladatelj. V hiši našega deželnega glavarja, kjer so skrbno negovali glasbeno muzo, so praviloma bivali glasbeno aktivni in sposobni diletanti in učitelji glasbe.

Doba srednjega baroka na Slovenskem učinkuje tako, kakor da so se notranja razmerja nosilnih stebrov uravnovežila. Spremembe, ki so uravnovesile dobro utečeni mehanizem v nov čas, so se skoncentrirale okrog 1680. Medtem je naraslo število domačih umetniških in znanstvenih moči, kar je pomembno razširilo območje duhovnega delovanja. Na škofovsko mesto je prišel Žiga Herberstein, zopet izrazit ljubitelj glasbe, hkrati pravo nasprotje škofa Hrena v vseh drugih pogledih: značaju, temperamentu, človeški držji, oblastniških (ne)ambicij. V zgodovino slovenske glasbe se je zapisal z visoko mentorsko in mecensko kulturo, kakšne smo bili Slovenci deležni le redko kdaj, in soupada z začetkom pozne baročne dobe na Slovenskem.

Jezuiti so 1690 dokončno opustili za njihov interes zdaj že balastne procesije. Izobraženi sloj prejšnjega in na novo plemenitenega prebivalstva je strnil moči bolj kot prej, in začel posnemati zglede aristokratskega glasbenega razkošja iz Italije, kjer so študirali in jo pozneje obiskovali. Nekaterim je uspelo, da so se etablrirali na obeh koncih, domačem in italijanskem. Jezuitom je zrasel skladateljski rod za eno in dve generaciji mlajših od skladatelja Janeza G. Gošlja.

Zgodnja ustanovitev častivredne *Academiae philharmonicorum* na prelomu v 18. stoletje učinkuje kot javno (obelodanjeno) znamenje, da so vajeti dobro zastavljenih glasbenih sprememb že nekaj časa v drugih rokah. Zavest o preseženi tesnobi metafizičnega trepeta in davne protireformacijske represije je bila s primernim zunanjim obolusom slovesno ozvočena z doma ustvarjenimi oratoriji v širše dostopnem avditoriju. Oratoriji — kot drugi simbol baročnega obdobja — so bili v središču glasbene pozornosti kar tri desetletja.

Kulminacijo poznobaročnega obdobja simbolizira prva doma nastala in s poklicnimi glasbeniki izvedena opera „Il Tamerlano“ leta 1732. Zložil jo je kapelnik vicedoma grofa Thurna Giuseppe Bonomo, za zdaj v glasbi čisto neznano ime. Ohranil se je libretto, ki govori za opero serio. Leto pozneje, pomeni, dobrih osemdeset let za tem, ko so začele italijanske operne družine zasipati Evropo s potujočimi operisti, je bilo prvo tako gostovanje tudi v Ljubljani s Hassejevo opero „Euristeo“. Ne več v zasebnem aristokratskem okolju, temveč v deželni hiši. Od leta 1740 naprej so postajali italijanski operisti za daljši čas duša glasbenega dogajanja na Slovenskem — brez konkurence, vendar baročno obdobje na Slovenskem nima s tem ničesar več.

Tempo reagiranja na sodobne tuje tokove v glasbi se je poslej upočasnili na Slovenskem. Na zunaj govori zanj navidezno protislovje, da je morala Ljubljana z zgodnjim zanimanjem za fenomen opere počakati na stavbo, namenjeno samo za uprizarjanje oper (simbola baročnega obdobja) dobrih sto let. Vse do leta 1765, ko je bil barok, slogovno obdobje evropske glasbe, že nepovratna preteklost.

<sup>26</sup> W. Braun, *ib.*, 75.

## SUMMARY

*The period of Baroque music in Slovene provinces has been relatively well highlighted. This historical era is generally regarded as a rich and, in all aspects, creative – though full of contradictions – awakening of music in Slovenia of that time. All forms of musical creation saw the light of day then, so this period can be compared with fundamental historical, social and stylistic changes in the idiom of music elsewhere in Europe. A reconsideration of the periodization of music in Slovene provinces was initiated by the question raised by literary science as to whether it is possible to talk about „a unitary cultural movement“ in Slovenia at that time. This paper is mainly concerned with the hitherto less evident issue of the borderline between the late Renaissance and early Baroque on the one hand, and the borderline between the final stage of Baroque and the following period on the other. According to recent studies on understanding and analysis of Baroque art (W. Braun, W.D. Freitag), it can be asserted that Baroque music in Slovene provinces was not lagging behind that period elsewhere in Europe. It commenced with great ideological changes (Counter-Reformation) and a well-established order of the Jesuits and concluded around 1770, an apparently controversial year.*



UDK 78.036.1

Cvetka Bevc  
Ljubljana

PRISPEVEK K VPRAŠANJU REALIZMA V GLASBI

Na prvi pogled se zdi, da je globlje povezovanje glasbe s pojmom realizma bogokletno dejanje. Takšna ocenitev po eni strani izhaja iz dejstva, da gre za povezovanje s pojmom, ki je bil od nekdaj tako gnoseološko kot ideološko izredno obremenjen. Po drugi strani se v poskusu, da bi njegovo določitev eo ipso zakoličila, že npr. sama literarna veda znajde pred širokim diapazonom definicij. Te segajo od odraza resničnosti do kritične konfrontacije z realnostjo. Ob vsej različnosti in nejasnosti pojma je osnovna določitev vendarle razpoznavna. V ožjem smislu je realizem pač zamejen književni pojav 19. stoletja, v širšem pa gre za ahistorično tendenco, ki se zavzema za čimbolj verno podobo realnega sveta. Osnovna postavka je torej posnemanje, odraz, zrcaljenje zunanjega sveta — mimetičnost kot estetsko-spoznavna kategorija.

„Epsko pesništvo in pesnenje tragedij, dalje komedija, sestavljena iz ditirambov, pretežni del glasbe na piščal in lutnjo ima nekaj skupnega: vse so neke vrste posnemanja (mimezis)“,<sup>1</sup> trdi Aristotel v svoji Poetiki. Bistvo vseh umetnosti vidi torej v tem, da so mimezis.<sup>2</sup> A ne le to. Prav iz oblik posnemanja izlušči posamezne glasbene in pesniške vrste. Heglova napoved konca umetnosti temelji na izgubi čutnega svetinja ideje kot mimeze. V več kot dvatisočletnem razvoju umetnosti se mimezis kaže kot ena izmed njenih osnovnih ontoloških kategorij.

Igor Stravinski odločno zanika, da bi glasba lahko izražala občutja, razpoloženje, naravne pojave. V njegovi opredelitvi za glasbo, ki lahko izraža le sebe samo, seveda lahko prepoznamo tako herojsko gesto avantgardista, ki hoče „s parnika sodobnosti“ treščiti navlako romantičnega pojmovanja glasbe, kot nadaljevanje starega spora o obstoju izvenglasbenih vsebin v glasbi sami. Vendar se tudi njegovo potenciranje čisto avtonomne narave glasbe ujame v tanko mrežo. Zadaj za spekulacijami z matematičnimi vrednostmi stoji kozmološki mit — številčna razmerja v glasbi so se nekoč določala na podlagi dnevov v tednu.

Glasbena zgodovina ne pozna realizma kot časovno idejno-stilne formacije, čeprav se kot „realistični glasbeni izraz“ v popolnosti izkristalizira v 19. stoletju. V širšem smislu se sam termin uporablja kot epitheton ornans, največkrat tedaj, ko gre za opazovanje glasbe, ki vzbuja najbolj konkretne asociacije, ne pa za označitev in raz-

<sup>1</sup> Aristoteles, Poetika, Ljubljana 1982, 61.

<sup>2</sup> Izraz mimezis se tradicionalno prevaja kot posnetek. Možno ga je razložiti še kot prikazovanje, oblikovanje, ponazarjanje in celo idealizacija stvarnosti.

poznavanje neke nadčasovno stanovitne tendence v razvoju zahodno evropske glasbe. Pa je mogoče, da bi glasba bila odraz človeških misli in občutenj, resnični ali simbolični izraz neke izvenzglasbene realnosti? Ali je v ujetosti v svoje specifične strukturalne kategorije in oblikovne principe možna odražati „svet bogov, herojev in ljudi“?

Celotna zgodovina glasbe potrjuje obstoj trajne in močne ekspresivne tendence. Glede na to, se realizem v glasbi lahko razume v funkciji določenega izraza, ki se z imitacijo, deskripcijo, besedo, simbolom in emocijo postavlja kot pandan naturalističnemu, deskriptivnemu, poetičnemu, simbolnemu in psihološkemu realizmu. „Skrite sile, ki delujejo globoko pod glasbeno površino, so še vedno ovite v temo“,<sup>3</sup> pravi Kurt Sachs v Glasbi starega sveta. Ni naključje, da se obračamo k izvorom glasbenega mišljenja, da bi prav tu iskali izhodišče in s tem potrditev realistične izrazne tendence, ki se je kot ena izmed estetsko-strukturalnih kategorij glasbe skozi zgodovino sicer modificirala, a bila razpoznavna kot arhetipska usedlina.

Glasba se dviguje iz morja vsega zvenečega in eden od impulzov njenega rojstva je poskus, da bi posnela skrivnosten zvok iz narave. Tako ravno teorija o nastanku glasbe, ki trdi, da naj bi glasba izšla iz potrebe po oponašanju zvokov iz zunanjega sveta, v nefiksiranih tonih napevov primitivnih narodov, prepoznava zavijanje živali. Realnost v glasbi je najbolj razpoznavna v posnemanju že obstoječih zvokov zunanjega sveta. Toda prvobitno naturalistični princip le sodeluje v razvoju ekspresivne tendence, ki naj bi pomagala ponazoriti neko izvenzglasbeno realnost. Prej nastopa kot element, često kot onomatopoetični pripomoček, ki se največkrat povezuje z deskriptivnim realizmom, ko „imitazione de la natura“ prestopi v opisovanje, slikanje določenega programa. Grška glasba ponuja v Pitijemskem nomosu zgovoren primer. V njem se Apolonova borba s Pitosom ponazarja z oponašanjem trobente in škrtanjem zmajevih zob.

Instinkt imitiranja se prvenstveno kaže kot lastnost otroka in primitivnega človeka. Podvržen ontogenetskemu razvoju posameznik v sebi rezimira razvoj človeštva in pravzaprav ne preseneča, da se najzgodnejši stadij glasbe prepoznava v izštevankah malih otrok. Edini oblikovni postopek njihovih melodij, ki so zgrajene iz dveh ali treh tonov v razkoraku sekunde, je neprestano ponavljanje. Orientalna melodija se najpogosteje razvija s ponavljanjem manjšega ali večjega števila določenih melodičnih obrazcev. Podobno počiva na ponavljanju prvobitno pesništvo. In pri tem „poje pesem celega plemena“. <sup>4</sup> V prvobitni skupnosti je umetnost funkcija in odraz vraščeniosti v življenje in naravo samo. Tako ponavljanje sestopa v okvir imitacije tudi s tesno povezanostjo postopkov življenjske prakse, hkrati pa se potrjuje v rudimentarnih kategorijah glasbeno-oblikovnega principa. Na soroden način je imitacija prisotna v realnosti glasbe kot akustičnega pojava. Na prvo mesto stopa pojav človeku prirojenih intervalov, na drugo pa kristalizacija glasbenega prostora pri starih Grkih, določenega kot otipljive stvarnosti, v kateri vsak ton in vsaka skupina tonov istočasno gravitira k dveh različnim središčem: središču individualne tonalitete in središču nepopolnega gibljivega sistema.

S funkcionalno zavezanostjo življenju se pokriva tudi sinkretizem umetnosti. Tako plesni gestus s svojim nasprotjem zaključnih korakov aludira na antitetičnost nepopolnega in zaključnega dela v napevih primitivnih narodov. Naravni ciklusi se pokrivajo z eno izmed metod razvijanja lestvic, z vzpostavitvijo tonskega rodu in modusa kot kro-

<sup>3</sup> K. Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 335.

<sup>4</sup> Ibid., 29.

ga in ciklusa pri visokih kulturah starega sveta. Rod kot niz tonov brez absolutne določenosti tonske višine in brez zaključne ali začetne točke spominja na krog; modus se izbiro izhodiščnega tona iz neskončnega niza, s svojstveno strukturo in napetostjo spremeni v cikel.

Ravno visoke kulture starega sveta so bile tiste, ki so dvignile glasbo „iz stopnje neobzdranega instinkta“<sup>5</sup> na višino zakona in logike, mere in števil. „Naj bo glasba zakon za nebo in za zemljo, načelo ravnotežja in skladnosti“, pravi kitajska modrost. V sklopu kozmogonijskega pojmovanja se glasba razume kot resnični ali simbolični izraz neke izvenzglasbene realnosti. Izraz simbolnega realizma se prvenstveno pokriva s kozmološkimi analogijami. Tisočletja nazaj so Kitajci letne čase povezovali z najenostavnejšimi glasbenimi intervali; njihova osnovna pentatonična lestvica je bila vključena v celo vrsto pomenov. Toni lestvice v klasični obliki F-G-A-C-D so sovpadali s petimi osnovnimi elementi zemlja-ogjenj-voda-les-kovina ali petimi glavnimi točkami na kompasu. Osnovna enota stare kitajske glasbe je posamezen, izoliran ton in kot tak je Huang Ching hkrati večni princip in temelj države. Dvanajst liujev, ki služijo kot izvor zvoka, predstavlja dvanajst mesečevih sprememb in celo orkestri stojijo kot zvočni mostovi med mikrokozmosom in makrokozmosom. Zdi se, da je realnost v simbolnem izrazu postavljena v vlogo „die zweite Natur“;<sup>6</sup> mimezis se v modificiranem odsvitaju sooča z glasbenim strukturiranjem snovi. Realnost pa se v splošnem ali posamičnem lahko prikazuje tako kot je, kot se zdi ali naj bi bila.

Simbolno-realistični izraz glasbenih kategorij ali kar glasbe same ni bil omejen le na Kitajsko, saj jih najdemo v Indiji, islamskih deželah, stari Grčiji in celo v krščanskem srednjem veku. Toda že kitajska glasba je ob svoji izstopajoči simbolni ekspresiji poznala dejstvo, da glasba lahko deluje dobro ali slabo. Kar poganja glasbo, teče iz srca, a kar zazveni kot ton, vpliva na človeško srce. Sama pentatonika deluje statično in pasivno, izraža tisto, kar se v čustvih ne menja. Islamska modalna lestvica se karakterizira s stereotipnimi obrati in emocionalnimi vsebinami. S svojim globokim, srednjim in visokim tonskim položajem spominja na grške hipatoidne, mesoidne in netoidne melodije. Ptolemej je zatrdil, da ista melodija v višjih položajih v sebi nosi aktivirajoče dejstvo, visoki ton očvrščuje dušo. Globoki ji omogoča, da se omili. Področja tonskih višin pa niso edina psihološka kvaliteta starih melodičnih modelov. Emocionalna moč se nahaja tudi v uporabljenih stopnjah in njihovem vrstnem redu. Tako so za Japonce večji kontrasti intervalov izraz močnejše emocionalne napetosti. Grška antika tudi položaju lestvic v srednjem tonskem položaju in njihovi transpoziciji za kvarto, kvinto ali oktavo navzgor ali navzdol, v obratih, tempu in gibljivosti kaže emocionalen izraz. Naj zveni še tako nenavadno, se je vendarle grški lidijski tetrakord uporabljal za žalobne teme in izpovedi grehov, frigijski pa za izraz strastnih občutij. Podobno je tudi indijska raga stala kot melodični model z izrisano naravo in razpoloženjem.

Toda glasba se je začela s petjem. V širšem pomenu pesništvo vleče melodijo in besede iz vsakdanjega govora, a v ožjem jemlje naravi njeno naravnost in jo dviguje na višji ali celo drugi nivo. Iz napevov primitivnih narodov Sachs izlušči obstoj dveh oziroma treh stilov. Logogeni, ki izhaja iz kantilacije, je podvržen aditivnemu razvoju in sloni na neskončnem ponavljanju malega motiva. V nadaljnjem razvoju je pripeljal do simetrije fraz, anticipiral toniko, poznal večglasno petje in celo strogo kanonsko imitacijo. Nasprotno patogeni stil izhaja iz izliva afektov in motoričnih impulzov. Njegove melodije so podobne „neukrotljivim brzicam“ — izrisale so se oktave, kvinte in kvarte, ki so

<sup>5</sup> Ibid., 56.

<sup>6</sup> K. Gantar, Uvod — Aristoteles, Poetika, Ljubljana 1982, 29.

ustvarile namesto jedra čvrsto ogrodje. Melogeni stil obstaja kot prepletanje obeh.<sup>7</sup> Logogena melodija je sprva zgrajena iz dveh tonov, ki sta zgolj nosilca besed. V starem svetu je najbolj logogena prav vokalna glasba klasične Kitajske. Melodija namreč mora slediti gibanju intonacije, kajti drugače bi besede, ako bi bile postavljene proti njihovi naravni govorni melodiji, ne bile razumljive. Pomen posameznih besed je bil odvisen od akcenta in melodične infleksije. Če bi se v glasbi spremenila jezikovna melodija in akcent, bi se spremenil smisel besede.

Spremljajoči korelat ali celo inicialni pomen besedne umetnosti melodijo postavlja zgolj kot prenosno sredstvo za besede. Prvenstveno logogene črte je kazalo petje Židov, Armencev in Sirijcev. Njihovi napevi so bili pretežno silabično grajeni in so poznali le umirjene okrase v obliki ligatur. Talmud prezira tiste, ki berejo Sveto pismo brez melodije in premišlujejo o besedah brez petja. Tako je židovska liturgija zelo dobro poznala večno melodijo katoliškega rituala. V prvem obdobju je bila njena kantilacija vezana na verz, šele nato na motiv, ki je izhajal iz besede. Pri tem preseneča, da so Židje zanemarjali dolžino zlogov in so namesto tega z močnim akcentom poudarjali nekoliko zlogov, katerih pomembnost se je bolj kot iz formalnih svojstev izpeljevala iz teksta samega. Takšna prizadevanja kažejo zametek poetskega realizma, ki naj bi čim bolj verno ponazoril pomen tekstovne podlage. To je bilo mogoče šele v osvobojenosti od podrejene vloge nosilca besed. Delovanje poetskega realizma je moč prepoznati še na drugih ravneh. Hebrejska poetska proza najde prevladujoči strukturalni princip v paralelizmu membrorum. Antifonija je njegov glasbeni pandan. Formule, podobne tropom v židovski kantilaciji, pozna japonska igra No, ki je zrasla na estetskih načelih ezoteričnega budizma. Ti obrazci so nedeljiva enota, vsaka nosi posebno ime kot „gibanje, barva, napetost“.

Zahodnoevropska glasba vleče svoje korenine iz grškega in bližnjevzhodnega izročila. Severinus Boethius pozna poleg *musicae instrumentalis*, ki je glasba v pravem pomenu besede še *musicam mundanam* in *musicam humanam*. Prva je skladnost makrokozmosa, kakršen se odlikava v gibanju sfer, v rednem menjavanju letnih časov in v redu elementov. Druga je ubranost mikrokozmosa, človeškega telesa in duše. Nemara je res dobro vedeti, da je „glasba veličastnejša in bolj izrazna kot ji to priznava naša lastna omejena sposobnost sprejemanja“.<sup>8</sup> Ne navsezadnje ima glasba kot heteronomno izkustvo številne nivoje in pomene in ekspresija realizma se v glasbi starega sveta kaže vse prej kot umetno vsiljena. Prvenstveno zastopana kot naturalistična, prehajajoča v deskriptivno in preoblikovana v simbolno, v bitnosti glasbe rahljajoča spone besede, da bi jih lahko nekoč v polnem pomenu izrazila, in v psihološkem izrazu najkompleksnejša, vstopa kot neke vrste preeksistenca v realistični izraz zahodnoevropske glasbe. Še več. V njenem nadaljnjem razvoju je tak realistični glasbeni izraz mogoče opazovati kot arhetipski model.

<sup>7</sup> Prim. K. Sachs, op. cit., 55.

<sup>8</sup> K. Sachs, op. cit., 320.



## SUMMARY

*The history of music does not consider realism as a style tied up to a certain era. A realistic mode of expression, however, crystallized in the 19th century. Realism in music can be regarded as a function of a certain mode of expression that, by means of imitation, description, word, symbol and emotion, complements a naturalistic, descriptive, poetic, symbolic and psychological realistic approach. An archetypal model of a realistic mode of expression was formed in the music of the ancient world in accordance with the origins of musical thought to become one of aesthetic-structural categories of West-European music.*



UDK 78 Kabeláč M.: 78(100)

Jarmila Doubravová  
PrahaINFLUENCE OF FOREIGN MUSICAL CULTURES  
IN THE WORK OF MILOSLAV KABELÁČ

"Folklore is an immensely potent nourishing matter, which can supply a composer with unfailing protective substances. Folklore as such is extraordinarily strong and resistant in its form and the way leading to it is a sterile way, because often it slips on its exterior and is limited to the photographing of those long complete forms. Hence, limited to an attitude of exotic collectorship, which is external, mechanical and non-creative. On the other hand, if somebody succeeds in making folklore his starting point, if he manages to draw its maternal nourishment and strength from it, if he is able to go on from there, to reach the regions inaccessible to folklore, if he knows how to stretch the 'umbilical cord' connecting him with folklore, but does not sever it, then this is the right way. I do not know of a master greater than Janáček on this way. I would, therefore, advise everybody to 'stick to Janáček' rather than 'stick to folklore'".<sup>1</sup>

This creative confession could stand for a credo of neofolklorism, or, if we take exception to such a denomination, of such syntheses of the second half of the present century, which are based on overcoming the polarity between folk and artificial musical thinking.

The notion of neofolklorism probably was derived per analogiam from the denomination of the neostylizing tendencies, which have persisted from the twenties until the second half of the present century. K. H. Wörner speaks,<sup>2</sup> besides neoclassicism, of neobaroque, neoromanticism and neofolklorism; in his opinion, synthesis is the typical feature of neofolklorism.

The concept of neoromanticism seems to be, among other concepts, much utilized in the Yugoslav musicological literature, probably in connection with the development of music in Serbia, Croatia and Slovenia, with the typical persistence of the 19th century romanticism in the twentieth century.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> S Miloslavem Kabeláčem o hudbě a lidech, kteří ji tvoří (With M. Kabeláč about music and the people who create it). J. Jiránek, *Hudební rozhledy* 1959, 3, 96-8.

<sup>2</sup> K. H. Wörner: *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1957.

<sup>3</sup> D. Cvetko: *Musikgeschichte der Südslawen, Kassel-Maribor 1975; Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji (Historical development of musical culture in Yugoslavia)*, Zagreb 1962.

In spite of the problematic character of Adorno's conception of neoclassicism related to the work of Igor Stravinsky,<sup>4</sup> neoclassicism undoubtedly belongs to the style trends of the music of our century. The effect of these trends cannot be limited to the twenties and to the work of one or several composers; neoclassicism should be understood as one of the integrating currents permeating all European culture. We shall attempt to demonstrate that this phenomenon applies to neofolklorism as well. The neoclassicism of the twenties had expressionism for its historical opposite in the musical expression of its time. The historical continuity underlined in neoclassicism by turning back to simple forms and lucid structure, or by taking them over, was opposed to the discontinuity of development and principled negation of expressionism; the objectivity of the neoclassical musical expression stood in opposition to the extreme subjectivity of the expressionist musical language. The revival of neoclassicism and new-style trends in several people's democratic countries during the fifties was undoubtedly motivated by an emphasis on continuity, tradition and the technical aspect of composition in defence against the deforming Zhdanovist ideology. The subsequent manifestations of neoclassicism were connected with the renewed objectivity of the musical language in opposition to the sometimes exaggerated exclusiveness of the rational composition techniques.

The designation of neofolklorism may be applied to the musical works of the second half of the 20th century, or also to the works composed in its first half, in which case it would include such composers as Leoš Janáček, Béla Bartók, Karel Szymanowski, Petar Konjović, Jakov Gotovac and others.<sup>5</sup> The development of the content of folklorism as a concept is analysed in several studies; that written by Rudolph Stephan, "Über die Geschichte des musikalischen Folklorismus",<sup>6</sup> may be discussed more in detail. The author points out that difference must be made between the nationally shaded colourism of the romanticist and the nationally sounding music. Glinka, Smetana, Weber, Borodin, Dvořák, Tschaiikovski are the composers characterized by the national or local colour of romanticism. In the opinion of R. Stephan, the first composer actually influenced by folklore is Mussorgski (absolute non-symphonism, motives are ranged, not developed); Stephan places Mussorgski in close relation to Janáček and Bartók. He sees Bartók's basic problem in his combination of the heterogeneity of melodic orientated towards folk music and the principles of musical art; the "Music for strings, celesta and percussion" is the first real synthesis of this kind. We may disagree with R. Stephan, but the differences between the 19th century national music, folklorism and neofolklorism cannot be ignored. By neofolklorism we shall designate the music belonging to the second half of the twentieth century, bearing in mind the limitations resulting from Wörner's statement about the synthetic character of neofolklorism. It seems that the syntheses of expressive progressions are at the background of the interest in folklore as it has been professed in the second half of the twentieth century. It should be realized that music is influenced by folk cultures

<sup>4</sup> T. W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt 1958.

<sup>5</sup> R. Pejović: *The Works of L. Janáček in the Light of Czech Music Performed in Belgrad between the Two Wars*, Proc. L. Janáček et musica europea, Brno 1970, 277-8; Z. Helman: *Zur Modalität im Schaffen Szymanowskis und Janáčeks*, dtto, 201-212; L. Županović: *L. Janáček et la musique croate*, dtto, 227-234.

<sup>6</sup> R. Stephan: *Aus der Geschichte des musikalischen Folklorismus*, Proc. L. Janáček et musica europea, Brno 1970, 365-77; J. Doubravová: *Metamorfózy neoklasicismu v české hudbě XX. století (Metamorphoses of neoclassicism in the Czech music of the 20th century)*, Hudební věda 1980, 4, 313-16.

(also extra-European) non merely through musical media, but also through the highly developed communication facilities and the high level of the present technique which allows, for example, for an authentic recording and its world-wide distribution. Hence, the influence of folklore, folklorism or neofolklorism on the musical work of some composers should be regarded more as an aspect than as neofolklorism 'an sich'. It may be conceded that the artistic interest was encouraged by the possibility to acquire better knowledge of foreign cultures, although this should not be understood as an analogy in the case of some europeanizing tendencies in, for example, the Chinese or Japanese music of the second half of the present century.

It should be stated now to which musical manifestations the designation of neofolklorism will be applied, and which is the historical and musical opposite (or opposites) to neofolklorism. Obviously, neofolklorism considered in continuation of the folklorism of the first half of the century will be spoken of only when it is represented by creative syntheses. The wave of folklore-like trends in the later forties and early fifties will remain outside the scope of this paper. Let us recall the Darmstadt proceedings, the "Musik der sechziger Jahre",<sup>7</sup> in which the fifties are characterized as an era of expanded dodecaphony and serialism, and the sixties as the aleatoric artistic responses to the overdeterminism of the national composition techniques. Such a starting point may be accepted in spite of some differences in the development in the individual European countries. The dodecaphony of the fifties, however, had its predecessor in the pre-war dodecaphony. It lost its avant-garde character after the war, but its experimental character has remained. The link of historical continuity could not be established, because no connection existed with that which in the pre-war period represented the opposite to dodecaphony developed within the framework of expressionism, that is to say, neoclassicism. Here, the other reason for the revival of neoclassicism in the fifties may be observed: the effort to establish continuity. The opposite to expressionistic dodecaphony and neoclassicism was still growing out of the negation and suppression of the romanticist heritage, but folklorism existed outside this framework. It grew up artistically from the essentially non-romanticist positions, although its composers might have had a highly late-romanticist "past" (such as Bartók in his first creative period, that is, up to the twenties), and in spite of its primary basis being formed by the nationally motivated interest in folk song and folk music. When, in the fifties, dodecaphony and neoclassicism were asserting themselves, folklorism was reinstated also. Now, however, it represented the opposition to the national basis of dodecaphony and to the subjectiveness of the neoclassical musical language. Instructed by the development in the first half of the century, folklorism was able to bury its roots to a greater depth and nationalize them; this was manifested by stylization. The advance in the means of communication (broadcast, television, gramophone industry and film) probably affected its particular new feature: the interest in European folk music and extra-European musical cultures. This accentuated another substantial new feature, besides rationality: the artistic negation of European centrism.

If we wish to trace the historical predecessors in the sphere of the interest in extra-European cultures, we have to turn back to the mediaeval moresques.<sup>8</sup> The beginning of musical exotism is found there. Some ethnic musicological knowledge of,

<sup>7</sup> Darmstadt 1972.

<sup>8</sup> P. Nettl: *Začátky hudebních exotismů* (The Beginning of Musical Exotismus), *Hudební rozhledy* 1960, 16, 680-82.

for example, Chinese music, appeared in the baroque era, but the baroque chinoiseries had hardly any Chinese in them.

The popularity of the exotic subjects in classicism was very little affected by knowledge and was developing extensively by phantasy, by making use of selected instruments in the formation of Turkish, Persian, Chinese and American Indian music. Hollander, in his publication on *Jugendstil*,<sup>9</sup> shows the connection between the *Jugendstil* partiality to the japaneries and aesthetic hedonism. Exotism, erotism, luxurious colourfulness, strangeness of musical forms based on the whole-tone scale, pentatonics, sounds and rhythms of the Japanese gamelang; all these elements combined in La divine arabesque and yielded the most determined expression to the aesthetized feeling of frustration and want of purpose, typical for the bourgeois *Jugendstil* revolt, according to Hollander. J. Rychlík in his remarkable paper concentrated on the connection between the new composition techniques and the exotic and folk music.<sup>10</sup> This connection eventually motivated the development of neofolklorism together with dodecaphony, aleatorics and other new trends, and the synthesis of these historical poles (not polarities). The work of Miloslav Kabeláč represents one of these syntheses.

The work of M. Kabeláč may be characterized, bearing in mind the historical development of European music, by the continuity of the avant-garde trends of the thirties and the rational composition techniques of the fifties, the sixties and the following years on the one hand, and by the unceasing assimilation of the new stimuli evoked by the development of music (aleatorics), by the changes and development of life-style taking place in the second half of this century on the other hand. "Why should music (musical language, musical perception, instruments, performing, notation) be arrested in its progress? Why, just at the time when new scientific and technical discoveries result in new knowledge for human culture and civilization, when mankind, standing on the threshold of a new 'X', is determined to solve this 'X'".<sup>11</sup>

Referring to the authorized list of compositions, attention should be given to op. 4, "Malá vánoční kantáta pro sóla a komorní orchestr na lidové texty" (Small Christmas Cantata for solo voices and chamber orchestra to folk text — 1937, performed 1937), and, from the compositions closely preceding the war, a composition of the utmost consequence, the cantata for male chorus and orchestra to the words of folk poetry "Neustupujte!" (Do not fall back! — 1939, perf. 1939).<sup>12</sup> The latter composition has some features which are characteristic for the entire work of M. Kabeláč: rational composition in the sphere of tone pitches with the use of modal interval structures, and consequentiality in the formation of musical structure from this material, i.e. even harmonic consequences resulting from a chosen series.<sup>13</sup> Among his post-war works, inspired by folk poetry, are op. 20, "Moravské ukolébavky pro soprán a komorní orchestr" (Moravian Lullabys for soprano and chamber orchestra — 1951, perf. 1956); "Milostné písně pro soprán, baryton a klavír" (Love songs for soprano,

<sup>9</sup> H. Hollander: *Musik und Jugendstil*, Zürich 1975.

<sup>10</sup> J. Rychlík: *Prvky novodobých skladebných metod v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové* (Elements of new composition methods in the music of the past, in exotic and folk music), *Proc. Nové cesty hudby*, Praha 1964, 54-73.

<sup>11</sup> M. Kabeláč: *Nové směry v současné hudbě* (New trends in contemporary music), *Hudební rozhledy* 1969, 1, 12.

<sup>12</sup> *Dějiny české hudební kultury II* (History of Czech musical culture II), Prague 1981, Academia.

<sup>13</sup> J. Doubravová: *K hudebnímu myšlení M. Kabeláče* (To the musical thinking of M. Kabeláč), *Hudební věda*, 1970, 2, 7-19.

baritone and piano — 1955, perf. 1955); op. 29, “6 ukolébavek pro alt, malý ženský sbor a instrumentální soubor (nebo klavír)” (Six Lullabys for alto, small female chorus and instrumental ensemble or piano — 1955, perf. 1958); op. 36, “Přírodě” — cyklus dětských sborů (To Nature — a cycle of children’s choruses — 1957-8, perf. 1960); op. 37, “Myslivecké písničky pro baryton a 4 lesní rohy” (Huntsman’s Songs for baritone and four corni — 1958-9, perf. 1960). The Lullabys and the Love Songs utilize some characteristics of folk music (modes, typical, particularly dotted, rhythms, variations of metre in the alternation of bars, use of rhythmic ostinatos, etc.) in the genre of artificial song with its mood-creating character. A peculiar feature of the Lullabys is the monumentalization of the genre: the framing of the song proper by a prelude and postlude, or by conceiving a musical scene (pastoral scene in No. 5, op. 20), and other artificial features (such as successive condensation of structure with other voices in No. 2, op. 20). The sound exclusivity of the Huntsman’s Songs is also achieved, not only by the choice of the parts, but also by utilizing a palette of modes including the artificial fifth-modes (No. 6), alternation of bars (No. 2), and successive expansion of the melodic model (No. 4). These works exhibit two outstanding characteristics of Kabeláč’s attitude towards the folk source of inspiration: rationality and stylization.

The basic stated characteristics are intensified in the “Cizokrajné motivy pro klavír”, op. 38 (Exotic motives for piano — 1959, perf. 1964). They are a cycle of ten expressively differentiated piano studies: 1. American Indian (War Song), 2. Near Eastern (Pastoral), 3. Pacific (Burial Song), 4. Javanese (Feast), 5. East Asian (Flute Improvisations), 6. Eskimo (Lullaby), 7. Arabian (Dance), 8. Brazilian (Incantation), 9. Indian (Lute Improvisation), 10. Central African (Negro Drums). The entire cycle, however, shows generalized features of certain exotic elements: dynamic changes of the strenght and density of structure (8), utilization of the model 1 1 3 which recurs all the time, undergoes changes and appears in various pitches and structures (7), the suggestiveness of a repeated melodic model of small span at a quick pace (1), sound stylization of lute and flute improvisations (9, 5), rhythm series of fourth-fifth chords (10), “modal” modulations into the key of the bottom whole-tone in the Eskimo lullaby, whose stylization is static and based on the oversounding of tones into each other (6), pentatonic perpetuum mobile (4), or pentatonic melodic ostinato (2), or the stylization of non-tonal sounds (3). Both the simplicity and sovereignty of these stylizations give prominence to the intellectual foundation of Kabeláč’s attitude to the extra-European musical cultures. The Exotic Motives are analytic reflections.

This characteristic is felt with the same intensity in op. 47, “Ohlasy dálav” (Echoes from Far Away), five songs for alto and piano without text, dedicated to V. Soukupová (1963, perf. 1965). The magic of recurring motives, the development of structures by adding a model which expands successively (5), the modal basis of five stylizations (Hamlet, East Asian, Indian, Pacific, Mediaeval), tonal weightiness of pitch and extent, the significance of rhythms (dilution, condensation, regularity and irregularity), the symbolic quality of the piano and the “anonimity” of vocal music using various speech sounds (M....., n....., o.....), the exstatic mood of the whole and the self-quotation (the first of the Echoes is related to the earlier opus “The Hamlet Improvisation”, op. 40 — 1963-4, perf. 1965), confirm the previous statement about the analytic character of Kabeláč’s attitude towards extra-European cultures.

The “8 invencí pro bicí nástroje” (Eight Inventions for percussion), op. 45 (1962-3, perf. 1965),<sup>14</sup> were composed between the Exotic Motives and the Echoes from

<sup>14</sup> J. Ludvová: 8 invencí M. Kabeláče (Eight Inventions by M. Kabeláč), Konfrontace, 1970, 4, 4-11.

Far Away. A direct allusion to the extra-European cultures may be found here only in the part *Lamentoso* inspired by the music of the Pacific, according to the composer, but the use of a set of percussion instruments as an "orchestra" suggests a connection with these cultures. The set of such instruments, like the one used by the first European ensemble, *Le groupe instrumental à percussion de Strasbourg* (1961-2) is bound to include Oriental instruments (Thai, Japanese and Indian), and the playing style on these and other percussion instruments and their utilization were directly influenced by the practice of exotic music. Moreover, Kabeláč's work involves a synthesis of modality and dodecaphonic principles in a horizontal-vertical exploitation of the given tone material. The principle of a rational, though not total, organization may be traced even in his work with metre and rhythm (various types of rhythmic series, retrograde progressions, rotations, augmentations and diminutions in the sphere of rhythm, etc.). One may also consider the aspect of the influence of "exotic music" on the forms of Kabeláč's compositions. They are simple, binary, variationally ternary and trenary with recapitulation. In their basis one may observe a latent structural tension between symmetry and asymmetry as well as between the dynamic and static states with a tendency towards the equilibrium of the whole (compare the concept of the French electronic school: *l'objet equilibre*) and towards a mild preference of symmetry and static state. This is a substantial feature of Kabeláč, accompanying him through his entire work, and connected with another feature which probably is related to the historical model of linearism in the development of the European music, i.e. the Gregorian Chant. It is the musical punctuation, a tendency to melodic (intervallic and awareness of finals) and formal closeness (preludes, postludes) achieved by an emphasis on the beginning and conclusion, often even by retrograde progressions. Kabeláč's form in this work is architectonic, static and remote from dramatic development. A peculiar paradox of the relation between the structure and form applies to this and other works of Kabeláč: while the complex structure, in spite of a rational composition basis, creates the effect of a free improvisation, the form makes an impression of a rational mastery of structural richness by its simple feasibility. The contradiction of the rich sensuality of live instrumental colours, fascinating musical forms and rationality are akin to magic in their effect. This, however, is also typical of oriental architecture.

This "magic" character will be observed in other works of Kabeláč, connected with word: the *Euphemias Mysterion*, op. 50, the *Seventh Symphony*, op. 52 and the *Eighth Symphony*, op. 54.

Let us turn back to another Kabeláč's composition for percussion, the "8 *ricercarů*" (*Eight Ricercars*), op. 51 (1966-7, perf. 1979). They are written for one to six players. In contrast to the *Eight Inventions* they are composed as etudes for individual instruments or players and there is special order to be observed for a cyclic performance. Their sound is much less colourful, but their composition technique is closely linked with the *Inventions* and with other works of Kabeláč: the quotation of "*Dies irae*" in the second *ricercar* connects them with the *Seventh Symphony* in particular. The exploitation of melodic and rhythmic series (No. 3: 1 6 1 5 1 4 1 3 1 2 1), the closeness of form achieved by repeated parts of retrograde progressions (No. 7: rhythmic series beginning 6 10 3 6 5 4 3 2 1 2 3 4, and conclusion 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 10 3 6 8; this *ricercar* is the only one with asymmetric form), the accentuation of purely rhythmic (Nos. 1, 8), mostly melodic (No. 3), or specially "shaped" sounds of instruments (Nos. 2, 5, 6, 7), gives the work a peculiar colourfulness (dry, cool, monotonous) in contrast to the luxuriously colourful *Inventions* (No. 1: 3 bongas; No. 2: 2



triangles, 2 cymbals, 3 tam-tams, 5 gongs; No. 3: vibraphone, marimbaphone, bells, side drum; No. 4: 4 bongas, 4 cymbals, marimbaphone, temple blocks; No. 5: 1 tam-tam, 3 cymbals, vibraphone, marimbaphone, 2-3 tom-toms; No. 6: 6 gongs, bass drum, lastra; No. 7: 2 timpani, glockenspiel, vibraphone, marimbaphone, bells, xylophone; No. 8: bass drum, side drum, tenor drum, 3 tam-tams, bells, temple blocks). The use of symbolic elements, the quotations of "Dies irae", stylized choral melody in No. 8, add to the completion of the recitative character of this work. The designation "ricercari" in this case probably is used in its original sense, i.e., looking for a theme.

"Zrcadlení" (Reflections), a cycle of nine miniatures for orchestra, op. 49, also contains a part in which Kabeláč's attitude to foreign cultures (No. 6) is reflected. The work as a whole represents Kabeláč's relation to the composition techniques of the period (modal progressions, interval series, twelve-tone total, composition with the application of various modes, aleatorics), and also reflects Kabeláč's attitude to his own work, because the composition issues in a self-quotation form Six choruses to the words of J. Wolker, op. 10.

M. Kabeláč: Kázání na hoře, op. 10, č. 6

I *Meno mosso*

*mp* Každý má ně-kde srdce i když s sebou je ne-no-sí. *pp*

*mp* Kaž-dý má ně-kde srdce i když s sebou je neno-sí. *pp*

*p* Kaž - dý s se - bou srd - ce neno-sí. *pp*

Composition work with word forms a special chapter in Kabeláč's music, because it carries a special meaning connected with its pathos. The Greek words "sigé, eufemeité, eufemias mysterion" in the "Eufemias Mysterion" alleviate the musical action,<sup>15</sup> in which the soprano chants an incantation of the orchestra; the orchestra, however, temporarily prevails by the force of its sound to become completely silent in the final catharsis after further exhortations of the soprano. The Seventh Symphony

<sup>15</sup> J. Ludvová: Eufemias Mysterion M. Kabeláče ("Eufemias Mysterion" by M. Kabeláč), Hudbní rozhledy 1970, 4, 172-6.

for orchestra and reciter to the words of St. John's Gospel and Apocalypse creates a concealed dialogue: the text contains selected words with a rich meaning (man, eternity, word, mystery, time) and opposites (light-darkness, life-death, quilt-innocence, beginning-end) so that it represents a polemic with the biblical representation: Man is the yardstick of all things.<sup>16</sup> The Eighth Symphony, Antiphones for mixed chorus, percussion and organ (1969-70, perf. 1971) in five parts and four intermedia to the words: mene tekel ufarsin, amen, hossanah and hallelujah, expresses the apocalypse of collective horror caused by the marasmus and destruction of all human values which are the source of the victorious discovery of human dimensions for man.

Many experts on the character of music and its influence on the primitive nations underline the elementary meaning of music as an intermediary between man and the forces of nature, or between man and his gods and demons. Words of a forceful meaning, certain type of melodics and spontaneously acting rhythm together represented a magic instrument: music was the symbol of power and strength with which the magian was endowed.<sup>17</sup> In the course of the development of music, these ancient roots obviously were civilized, which left the listener with perfected musical experience to think and live with the musical work; also the most effective means are being invented to induce these acts, and new designations of these means are found in the numerous theories on the effect of music.<sup>18</sup> Generations of composers have rationalized the original progressions step by step, and, what is yet more important, have brought them into relation with the condition and historical progress of musical art. Music as a purifying ritual was granted its position in the line of aesthetics practised by the composers and theoreticians. From the arsenal of musical history such historical periods emerged in this connection for which the ritual, the share of the anonymous individual in the ceremony, was of paramount importance. One of the most outstanding musical historical models is the Gregorian Chant. It has also its place in Kabeláč's work: it is quoted, but it forms the background of his music above all. The "Urmotiv", the life motiv, which accompanies Kabeláč throughout his work and which we have encountered in connection with the "Reflections", is based on an interval model: 2 3 1 melodized and rhythmified in various ways. The minor third forms a sort of centre, which, further, enveloped, is the core of Kabeláč's melodic invention. A part of the sequence of Notker Balbulus, noted in the St. Gallus Codex, introduces the following verse with the typical "Kabeláč melody":<sup>19</sup> Cf. p. 75.

The Gregorian Chant was for Kabeláč probably a historical model ritualizing his musical expression and the intensity of his musical thinking — linearism. The symbolic moments, however, found their way into his work from another source of the historical development of music, that is, from the pre-baroque and baroque expanded polyphony. The pre-baroque polyphony knew some finesses of counterpoint work:

<sup>16</sup> J. Doubravová: Sprache in der tschechischen Neuen Musik, Muzikološki zbornik, 1977, 77-83.

<sup>17</sup> J. Alwin: Music-Therapy, London 1975; R. W. Lundin: An objective psychology of music, New York 1953.

<sup>18</sup> Koncepce Pražského mezioborového týmu (Concept of the Prague Inter-branch Team), Praha 1977, and the works originated by the activity of the Team, particularly, J. Jiránek: Tajemství hudebního významu (The secret of musical meaning), Praha 1980, and the study by I. Poledňák and J. Fukač concerning the functions of music, particularly the publication "Hudba a její pojmoslovný systém" (Music and its system of concepts), Prague 1981, Academia.

<sup>19</sup> Notker Balbulus (840-912), the sequence "Natus ante saecula" (In nativitate Domini), in A. Schering: Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931, XV.

Notker Balbulus (840-920): Natus ante saecula (In nativitate Domini)

II

a

Per - quem di - es et ho - rae la - bant

Hic cor - pus as - sum - se - rat fra - gi - le

M. Kabeláč: op.32/2

Andante. Quasi improvvisazione ( $\text{♩} = 46$ )

b

cancrizans and riddle canons, etc. The baroque period accentuated the personality of the author and possibility of self-expression,<sup>20</sup> and admitted self-quotations also in other arts (including a portrait of the painter at the background of the portrayed persons), as well as further expanded symbolics, the symbolics of “pictures for the ears” in particular.<sup>21</sup>

The third outstanding feature of Kabeláč’s work, stylization, has also its historical and personality background. It is motivated by the continuity of Kabeláč’s musical expression, by the realization of all that which the 20th century brought with it in music and in the knowledge of music including ethnomusicology. The personality feature is motivated by the intellectualization and rationalization of the work, which with Kabeláč is indisputable and is manifested in his activities (lectures, pedagogic activity) outside his composition work.

Ritualization, symbolism, stylization are the foundations of Kabeláč’s aesthetics. Linearism, rational composition technique, the influence of ancient and foreign cultures are the principal characteristics of his musical expression. The technique of Kabeláč’s composition work has been given partial attention by now (cf. quoted literature) and a monograph is expected, hence, this, also partial, study may be concluded with the statement that the knowledge of the fundamental roots of Kabeláč’s music may be acquired by following the influences of foreign cultures. Kabeláč rediscovered and restated for the 20th century the “ars inveniendi” as the principle of the art of music.

<sup>20</sup> C. Dahlhaus: Musikästhetik, Köln 1967.

<sup>21</sup> A. Schering: Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941.

## POVZETEK

*Ritualizacija, simboličnost in stilizacija so osnove estetike skladatelja M. Kabeláča, vplivi starodavnih in tujih kultur pa bistvena značilnost njegovega glasbenega izraza. Ker doslej muzikologija še ni izkazala dovolj pozornosti njegovi kompozicijski tehniki, upravičeno pričakujemo o tem značilnem glasbenem ustvarjalcu ustrezno monografijo. V zvezi z nadaljnjim preučevanjem njegovega opusa je treba opozoriti, da pridemo do samih korenin njegove glasbe najbrž le, če iščemo in odkrivamo v njej vplive tujih kultur. Kabeláč je ponovno odkril in pokazal 20. stoletju „ars inveniendi“ kot načelo glasbene umetnosti.*

UDK 78(497.12):316

Matjaž Barbo  
LjubljanaGLASBA KOT TRPNO-TVORNI DEL  
SLOVENSKE DRUŽBE

„*Musik ist nolens volens politisch*“ je naslov intervjuja, ki ga je imel J. A. Makovski s Hansom Wernerjem Henzejem leta 1969. Temu bi vsekakor kazalo pritrditi. Glasba, kot tudi vsa umetnost, je družbena dejavnost. S svojim vplivom na človeka se gotovo dotika tudi politike. Toda, kako se odraža njen vpliv na okolico in koliko je sama podoba (izraz, odraz, posledica, negacija) življenja z njo in ob njej? Odgovor bi seveda najprej iskali pri tistih, ki so pri „uresničevanju“ glasbe neposredno soudeleženi: skladatelji, izvajalci, posredovalci, poslušalci. Kot „otroci“ svojega časa in določenega okolja so tudi sami *nolens volens* vpeti v (ozek) koordinatni prostor štirih dimenzij.

Gotovo je, da je že poslušanje glasbe družbeno pogojeno. Na to opozarja Adorno, ko tipološko obdeluje „*tipične vrste vedenja pri glasbenem poslušanju v pogojih sedanje družbe*“.<sup>1</sup> Družba z „*distribucijo*“ (Adorno) glasbe že sama direktno vpliva na glasbeno ustvarjanje, pa tudi na učinkovanje umetnine, na njeno sprejemanje in razumevanje.<sup>2</sup> Ali lahko vsaj umetnino samo odtegnemo procesu „oživljanja“, jo opazujemo izven časa in prostora? Za to bi govorila pričevanja o „večnih krasotah“ („*in strupu*“, je dodal Lajovic) glasbenih del. Je mar bistvo umetnosti izven časa in prostora? Na tej točki razmišljanja pridemo do obravnavanja umetniških del v kontekstu *zgodovine-rezultata*, kot to imenuje Miodrag Protić. Bi torej lahko osamili umetniško delo kot oprijemljivo dejstvo (brez njegovega izhodišča ali nakazane in načrtovane usmeritve), skupaj z izraženo vsebino v njem (brez uporabljenih sredstev izraza)? Adorno opozarja, da se mora „*marsikateri tehnični dosežek [v glasbi] za svoj nastanek [...] neposredno zahvaliti novemu življenjskemu občutju, namreč strukturnim spremembam družbe*“.<sup>3</sup> Torej se niti tehnični dosežki sami ne realizirajo neodvisno in zunaj družbenih sprememb. Ali so in koliko so tudi glasbena sredstva sama pogojena z okoljem? Kaj je pravzaprav v glasbi tisto, o čemer je Primož Ramovš, ko govori o nacionalnem v glasbi,<sup>4</sup> prepričan, da se slej ko prej izkaže za „*naš pečat*“? Odstrli smo pogled v tematične predele komaj-kaj-raziskanega. Pomagajmo si le z nekaterimi že osvetljenimi področji, ki bodo, morda, zadoščala kot delni odgovor v okviru zastavljene naloge.

<sup>1</sup> Adorno, T. W., Uvod v sociologijo glasbe, Ljubljana, DZS, 1986, 14.

<sup>2</sup> Prim.: Protić, M., Oblik i vreme, Beograd, Nolit, 1979, 415.

<sup>3</sup> Adorno, T. W., Uvod v sociologijo glasbe, 276.

<sup>4</sup> Prim.: Loparnik, B., Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem, Ljubljana, Slovenska matica, 1984, 176.

*Zgodovino-rezultat* zamenjajmo z *zgodovino-procesom*, tudi to je Protičev izraz. Znotraj tega procesa se vrstijo spremembe, ki določajo tudi stilna valovanja znotraj umetnosti. Le-ta je torej slika ne le obrtno-tehničnega razvoja, ampak tudi „*filozofskih in teoloških sodobnih misli*“, kot bi se izrazil Kasirer. Vendar razumevanje teh odnosov ni preprosto. Althusser meni, „*da je posebnost umetnosti v tem, da nam daje videti, daje zaznamovati, daje čutiti nekaj, kar aludira na realnost*“.<sup>5</sup> Družba se vsekakor ne zrcali kar preprosto realistično v umetniških delih. Pogosto vstopa „*samo v nekaj skritih sestavinah oblike*“.<sup>6</sup> Tudi sama družbenost glasbe ni zvedljiva na njene družbene učinke, čeprav v praksi žal večkrat res „*obstaja implicitna možnost — ne samo v njenih vulgarnih variantah, da se vrednost umetnosti izenači z lastnostmi in vrednostjo njenih socioloških ekvivalentov*“.<sup>7</sup> Tudi Adorno nas opozarja: „*Estetska in sociološka vprašanja glasbe so med seboj nerazkrojljivo konstitutivno prepletena*“.<sup>8</sup> Ali je glasba res najbolj oddaljena od odseva družbenega življenja in s tem povezanega družbenega vpliva? Brezštevlni „*pričevalci*“ zatrjujejo, da je njen jezik brez meja, splošno človeški in da je „*nepredmetna umetnost par excellence, po svoji abstraktnosti najbližja matematiki in arhitekturi, tudi po običajnih predstavah, najmanj politična*“.<sup>9</sup> Taka stališča izvirajo iz gledanja na glasbo kot na splošno razumljiv esperanto. Glasba ne pozna besed, ki jih v njihovi ozki pomenskosti uporabljamo za najbolj običajno sporazumevanje, čeprav je res, da jim marsikje pomaga kot nosilec pomena ravno intonacija, „*melodija besed*“. To naj bi bilo dovolj, da ji zagotovi univerzalnost.

Tak pogled ni težko obrniti na glavo. Besede, ki označujejo pojme, so pripomoček za najnujnejše sporazumevanje. Očitno so najlažje priučljive in dovolj natančne, sicer bi ljudje v ta namen uporabljali kaj drugega. Čeprav so prostorsko in časovno zamejene, to še ne zanika njihove odprtosti navzven — poznamo tečaje tujih jezikov in študij starih slovnice, sem pa spada tudi prevajanje. Čeprav s težavo, ker gre za precejšnje kulturne razlike, vendarle beremo in razumemo celo besedno-umetniška dela npr. iz daljne Kitajske v slovenskem prevodu, da ne govorimo o prevodih navodil za uporabo japonskih gramofonov. Kaj pa glasba? Njen jezik je dosti bolj „*nerazumljiv*“, morda prav zato, ker ga za vsako ceno hočemo razumeti kot jezik s kar se da določenim pomenom, sorodnim besednemu, zato je tudi težko priučljiv. Glasba je kot jezik ravno tako močno časovno in prostorsko zaznamovana. Tudi glasbene univerzalnosti ne kaže preveč poudarjati.

Etnomuzikologi dokazujejo, da isti zvok v različnih kulturah različno odzvanja, povsod pa da ima tudi drugačen pomen. Posvečajo se študiju *zvoka glasbenih kultur* kot celostnih sistemov, ki vključujejo zvok kot del ljudskega vedenja. Glasbo lahko tako vidimo kot posledico funkcij teh vedenjskih struktur, vsekakor določeno s celovitim zvočnim okoljem kulture, katere soustvarjalka je obratno tudi sama. Besede so že po svojem bistvu vpletene v dnevno politiko oziroma je le-ta nujno iz-pletena iz besed. Glasba pa je „*težja*“, „*okorneje*“ se razvija, k sebi pušča le redke, a ostaja v svoji omejeni dostopnosti „*neprizanesljivo*“ politična.

<sup>5</sup> Althusser, L., et al., *Ideologija in estetski učinek*, Ljubljana, CZ, 1980, 323.

<sup>6</sup> Adorno, T. W., *Uvod v sociologijo glasbe*, 260.

<sup>7</sup> Protič, M., *Oblik i vreme*, 418.

<sup>8</sup> Adorno, T. W., *Uvod v sociologijo glasbe*, 254.

<sup>9</sup> Strehovec, J., *Oblika kot problem. Razprave iz estetske teorije*, Ljubljana, CZ, 1985, 232.

## A) O POLITIKI

Kocbek je že med vojno zapisal: „Naše življenje se bo neizprosno spolitiziralo. Politiziralo se bo na zunaj in na znotraj, politično bo postalo vse ustvarjanje in ocenjevanje, tudi tista človeška dejavnost, ki je daleč od politike, bo nujno dobila političen predznak. Politična totalizacija, ki se je začela s to vojno, se bo torej nadaljevala in postala še neizprosnejša.“<sup>10</sup> Kot da bi mu odgovarjal, pravi danes Janez Strehovec: „S hiperpolitizacijo vsakdanjega življenja (v postmodernem smislu) pa mislimo preprosto na dejstvo, da je politika stopila na mesto (nekdanje) usode kot vseobsegajoče skrivne sile oziroma božje previdnosti (*moira*, *fatum*, *kismet*), da je postala množična in totalitarna ter da sama ustvarja svoje predmete. Njeno je insceniranje družbenih bojov, med katere lahko uvrstimo tudi kulturne boje v modernem in postmodernem smislu. Hiperpolitizacija neposredno posega na kulturno področje, se artikulira v njem in politizira in celo militarizira njegove nosilce.“<sup>11</sup> Dnevna politika praviloma teži k temu, da bi si podredila ljudi in človeško ustvarjanje, tudi umetnost, ki naj bi ji vdano služila. Politika se vzpostavlja (opravičuje) kot služabnica družbe in hkrati kot prava varuhinja urejenosti medsebojnih človeških razmerij. S svojo ideologijo in gospodarsko ustrojenostjo naj bi služila ljudem, od njih pa v zameno zahteva obnašanje znotraj sistema, ki ga sama urejuje. Politika se torej ukvarja s praktičnim učinkovanjem človeškega (družbenega) sistema. Zato je njena logična „pravica“, da uravnava tudi kulturo v ožjem smislu, v kateri zato lahko vidi npr. vsaj „nevarčne“ potrošnike, če že ne tudi „parazite“, kot to razmerje imenuje Milan Ranković. Odnos nasprotovanja med obema zaznavamo tudi na ideološki ravni. „Do bistva zgodovine je mogoče samo s pomočjo pravilne ideologije in potemtakem je pravilna ideologija pogoj za dobro umetnost“ [podč. Dimitrij Rupel].<sup>12</sup> Marksistična šola je v dobrem upanju peljala povezavo še globlje, češ da v kapitalizmu ne more priti do harmonije med umetniki in družbo, medtem ko naj bi bila v socializmu ta harmonija nujna in realna.<sup>13</sup> Tožbo Merkùja, da ima „ničevno težo v vsaki današnji družbi vsaka glasba, ki sta ji tuji komercialna uporabnost ali politična etiketa“,<sup>14</sup> lahko zato sprejemamo kot „jamranje“ vedno nezadovoljnega umetnika, ki se noče podrediti *dobremu za vse*. Tu leži namreč razkol: politika stoji na poziciji *dobrega za vse*, umetnost pa se obrača k *dobremu za vsakega*. „Kdor misli družbeno, s takim družba manipulira, delaj torej v osamljenosti“,<sup>15</sup> pravi Morton Feldman. Umetnost je po svojem bistvu individualna, subjektivna. Le njeno učinkovanje je družbeno relevantno, čeprav se dogaja spet v polju subjektivnega. Tako opredeljuje glasbo Marij Kogoj: „Iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost človeka postavljena.“<sup>16</sup> Kirkegaardov posamičnik stoji seveda v povsem drugem koordinatnem prostoru kot družba. S svojim spoznavanjem, delovanjem in tudi *danostjo* zrcali Resnico samo, ki si jo umetnost nato prisvaja. Oblast se z resnico po Merkùjevem mnenju ne more ubadati, saj ni „ne moralna, ne nemoralna, temveč amoralna.“<sup>17</sup> Resnica ostaja domena glasbene

<sup>10</sup> Cit. po: Hribar, S., Krivda in greh, v: Kocbekov zbornik, Maribor, Obzorja, 1987, 17.

<sup>11</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, NR 37/1988 (26. 2.), 108.

<sup>12</sup> Tako interpretira D. Rupel poglede Borisa Ziherla. Prim.: Rupel, D., Sociologija kulture in umetnosti, 44.

<sup>13</sup> Prim.: *ibid.*, 139.

<sup>14</sup> Merku, P., Poslušam, Trst, Založništvo tržaškega tiska, 1983, 16.

<sup>15</sup> Cit. po: Lebič, L., Zvok in tišina. O glasbeni ustvarjalnosti, v: Ustvarjam, torej sem, Celje, Mohorjeva založba, 1985, 96.

<sup>16</sup> Cit. po: Loparnik, B., Glasba je umetnost, s katero je moči..., v: Glasnik slovenske matice, 10/2 in 11/1 (1986/87), 12.

<sup>17</sup> Merku, P., Poslušam, 11.

umetnosti, ki pa ji oblast in predvsem industrija jemljeta čedalje večji življenjski prostor, dodaja Merku.<sup>18</sup>

Po svojem bistvu umetnost nasprotuje vsaki politični nadoblasti, takoj ko le-ta postavlja kakršenkoli cilj nad osebno-človeškega. Umetniki se tega zavedajo. Niko Grafenauer pritrjuje političnosti pesniškega dejanja, vendar z omejitvijo, da je „po svoji generični naravi takšno, da se v svojem načinu videnja stvari izmika sleherni dogovorjeni misli kot resnici in se zato vede neadekvatno glede na ideološki temelj, ki se nanj sklicuje politična praksa“.<sup>19</sup>

Politika odobrava le tisto, kar utrjuje njene ideološke pozicije, torej tisto, kar je nespremenljivega, kar potrjuje „resničnost“ obstoječega, za vedno pravičnega. Podpira torej snovanje znotraj ustaljenega kalupa, v jedru nasprotnega vedno znova prenavljajočemu se raznolikemu bistvu umetnosti (glasbe). Ne glede na ideologijo, lahko se imenuje „tradicionalistična“, „napredna“, „revolucionarna“ ali „reakcionarna“, ji je umetnost, torej kot nenehno iskanje novega in konstanten dvom, nasprotna.

## B) O TRŽENJU

Ko si meščanstvo pridobi enakovredno mesto med poslušalci glasbe, se hkrati pojavi tudi pomemben prelom v umetnosti sami. Funkciji tako publike kot umetniškega materiala se umerita po zanju presodni funkciji trga. Ustvarjalci so „odrešeni“ vazalstva fevdalni gospodi, čeprav njihove dotedanje „službe“ ne kaže prepoudarjati, saj očitno moč in doseg umetnosti nista bila bistveno zamejena s to okoliščino. Služba na dvoru, pri škofijski kapeli ali mestnem svetu je pomenila izpolnjevanje določenih obveznosti. Pri tem ne mislim samo npr. na zbujanje in discipliniranje otrok v leipziški kantoriji, ki je vzela ogromno energije J. S. Bachu. Skladatelj je moral napisati skladbo za določeno priložnost in za orkester, vnaprej znan tako po številu glasbenikov kot po njihovih izvajalskih zmogljivostih. Morala je ustrezati okusu predpostavljenih, se pravi potekati znotraj znanih shem, in obenem vedno znova s presenečenji, z vedno novimi glasbenimi domislicami izzvati in zadrževati njihovo pozornost. Morda ni naključje, da se je živa ustvarjalna sila skladatelja tega časa močno razbohotila ravno v tako imenovanih „strogih oblikah“. Lahko bi jih primerjali z razcvetom „svobodnim form“ v romantiki. Vsekakor teče meja med služabniki v livreh in „svobodnimi umetniki“ nekje med esterhazyjevskim Haydnom in dunajskim Beethovnom. Osvobojeni skladatelj je poslej pisal „zase“. Umetnost ni bila več pod vplivom neposrednih gospodarjev, kar pa še daleč ne pomeni, da je bila samostojna, saj bi bilo kaj takega utopično in v nasprotju z njenim bistvom. Skladatelj si je poslej res sam izbiral zasedbo, izbiral si je formo, glasbena sredstva... Podobne „osvoboditve“ so bile deležni tudi izvajalci, pri katerih pa se pravzaprav zdi, kot da gre za nekakšno zamenjavo lastnine.

Takšen je položaj glasbenih ustvarjalcev in poustvarjalcev na prvi pogled. Vendar pišejo tudi danes skladatelji številne skladbe po naročilu. Zasedba je torej vnaprej določena, poslušalci so vnaprej znani in pričakovani, a se vseeno zavedamo neke kvalitativne razlike. V času „osvobajanja“ umetnosti se namreč izlušči posredništvo kot samostojni člen verige v uresničevanju glasbenega dela. Spremeni se odnos med skladateljem in izvajalcem na eni ter poslušalcem na drugi strani. Slednji namreč ni več „fevdalni“ zakupnik orkestra in ustvarjalca glasbe. To funkcijo prevzema „meščanska“

<sup>18</sup> Prim.: *ibid.*, 15.

<sup>19</sup> Grafenauer, N., *Literatura in politika*, NoR 2, 195.



družba kot taka. Le-ta vlaga v novo izvajalsko telo, ki izvaja vedno nove skladbe. Na umetnostnem trgu si izbira izdelke, ki so ji „po volji“. V tem procesu se krepijo glasbene ustanove, še posebno tiste, ki so rojene že v obdobju pred tem, saj s svojo tradicijo predstavljajo najtrdnejše oporišče za nove nastavke in spremembe, ki jih prinaša čas. Tako postane opera središče nacionalnega gibanja, s katerim se mlado meščanstvo identificira. Vsa nacionalna gibanja se osrediščijo okoli nje.

V isti čas sodi tudi osamosvajanje glasbene kritike. Poslušalci so potrebovali nekaj „kontrolni aparat“ nad glasbeno produkcijo. Potrebovali so posrednika v komuniciranju z glasbo. Kneževoga svetnika zamenja „javni“ ocenjevalec, ki je seveda prav tako pod vplivom vsega, kar se okoli njega dogaja. Kot je Ludvik XIV. prišel zahvaljujoč takemu nasvetu do Lullya, tako je izkušeni Schumann priporočil svojemu meščanskemu krogu mladega Brahmsa. In ko smo že pri Schumannu — bil je boter prvemu glasbenemu časopisu, ki pred nastankom Schumannovega *Neue Zeitschrift für Musik* leta 1834 še ni imel kaj iskati na tem svetu. Z rojstvom ostalih medijev (radio, TV, film, video...) in razvojem raznih „posredovalnic“<sup>20</sup> je (p)ostala glasba odvisna od umetnostnega trga. Že smo omenili, da se je rodil s „pomeščanjem“ družbe. Ali pomeni trg umetniško prostost, tisto svobodo, ki naj bi si jo izborila umetnost s pobegom iz primeža fevdalčevih rok, ali pa gre pravzaprav le za zamenjavo livreje za kravato in srajco s trdim ovratnikom novodobnega poslovnega? Marsikje, ponekod tudi pri nas, še danes idealistično gledajo na moč umetniške sporočilnosti, ki si sama lahko izbere svoj odmev v družbi. Ne želijo videti, da je bil tudi v zgodovini velikokrat predvsem „business“, ki se je kot tak (tudi) prodajal. Podoba genija, ki za pisalno mizo nerazumljen ustvarja za prihodnje rodove, je ustvaril pravzaprav romantični „umetnostni trg“.

Danes ljudje v dobi turističnih agencij, konzervirane hrane, ženitnih poslovalnic in genetskih bank hodijo le v določena gledališča, vnaprej vedoč, kaj jih tam pričakuje. Odločajo se za tisto, kar jim ugaja, to pa je praviloma tisto, kar jim je že znano, kar že sodi v njihovo izkušnjo, v osebno „zakladnico“ že slišane, že videne, že vedene. Tisto, kar je v odnosu oz. verigi ustvarjalec-poustvarjalec torej zares novo in drugačno, je posrednik, ki je začel skrbeti za povezavo med glasbenikom (skladateljem in izvajalcem) ter poslušalcem. Ta dva pola sta se namreč med tem oddaljila, vmes pa je zazijal širok jarek trga. Le-tega je zahtevalo novo meščanstvo. Z njim se je pravzaprav lahko uveljavilo. Distanca, ki je v njegovem bistvu, pa je zagotavljala tudi osamosvojitve glasbenikov. Vmes so se začeli pojavljati mostovi, ki jih v neposrednosti prejšnjih glasbenih odnosov nihče ni potreboval. Ni bilo več pričakovati, da bodo skladatelji tekalili od izvajalca do izvajalca in jim ponujali svoja dela, tudi ne, da bi skrbeli za čim pogostejše izvajanje svojih skladb po radiu ali televiziji, reklamirali partiture ali posnetke svojih skladb v glasbenih revijah sveta etc. To jim morajo omogočiti institucije, ki jih je rojstvo meščanskega trga prineslo na svet. Seveda delujejo predvsem iz svoje tržne funkcije, ki jo obenem potrjujejo. Zato je nujen posrednik, ki obvlada *veščino trženja*, le-ta pa je „za hermetične in ezoterične umetniške projekte enako obvezujoča kot za populistična kulturna podjetja“.<sup>21</sup>

V procesu vzpostavitve odnosa med skladbo in poslušalci smo ustvarjalcu in poustvarjalcu ter „sprejemniku“ dopustili možnost izbora. Lahko bodo toliko svobod-

<sup>20</sup> Takšne so npr. založbe muzikalij kot pravi industrijski koncerni z močnim reklamnim aparatom in koncertne poslovalnice, „tovarne“ kulture, ki kar „bruhajo“ neprebavljivo količino kulturnih prireditev; npr. pariški Beaubourg, londonski Barbican, Münchenski Gasteig ali pa tudi naš „malček“, Cankarjev dom.

<sup>21</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, 109.

ni, kolikor bo res zagotovljena možnost izbire, kolikor bo na razpolago pahljača možnosti na trgu ponudbe in povpraševanja.

Glasbenim institucijam ter ustvarjalcem naj bi v tem smislu stala ob strani tudi smotrna kulturna politika, ki bi kvalitetnim umetniškimi izdelkom omogočala ustrezen nastop in potrditev na trgu s pomočjo svojih mehanizmov — ne le z ustreznim razporejanjem denarja, ampak tudi z zdravo davčno politiko, s carinskimi predpisi ipd. To pa pomeni ustrezno podpiranje in razvijanje tudi vse ostale „posredniške dejavnosti“: glasbenega založništva, načrtnega izdajanja plošč, časopisov, glasbenih revij etc. Na tem trgu odnosi seveda niso in ne morejo biti popolnoma čisti. Res popolnoma svobodna izmenjava med „izdelki“ in „uporabniki“ ni možna. Adorno pravi: „V surovi [...] obliki velja za glasbeno življenje načelo: kar se v ponudbi pojavi kot kvaliteta, se umeri po materialnem in socialnem statusu prejemnika.“<sup>22</sup> Prav zato po Adornu morda ostaja uradno glasbeno življenje tako trdoživo, kar dovoljuje določeno razkazovanje, ne da bi se občinstvo, ki se ima s svojo prisotnostjo v Salzburgu za kultivirano, izpostavilo očitku, da gre za bahavost ali razuzdanost.<sup>23</sup> Adorno glasbenikov in denarnežev ne vidi v preprostem nasprotju.<sup>24</sup> Gre pač za kalne zveze, ki obema (kot npr. dvema mafijskima družinama) zagotavljajo zgleden obstoj. Tak trg je omogočil, da je npr. Caruso za en koncert na višku svoje slave zaslužil toliko kot Schubert v 15 letih glasbenega dela.<sup>25</sup> Kulturne dejavnosti v tem smislu lahko obravnavamo „kot smiselni del nacionalnih gospodarstev. Kulturni dogodek je dogodek z nespornim gospodarskim obeležjem.“<sup>26</sup> O tem govori med dvema vojnama celo Anton Lajovic, ko pravi, da „smo v mnogih straneh našega duhovnega življenja še nedozoreli, da je naše skupnostno zanimanje še zelo majhno, da si mnoge plasti in mnogi stanovi v našem narodu še niso dovolj na jasnem, kako čisto materialne važnosti za življenje je, če živimo močno duhovno življenje“ [podč. Anton Lajovic].<sup>27</sup>

Nepriznavanje institucije utrjenega trga je že v jedru umetnosti. Seveda pa splošne družbene zakonitosti veljajo ne glede na domislice „ljudsko“ vodene družbe, le da ob njihovem neupoštevanju delujejo v škodo (tokrat) umetnosti, ne pa v njeno dobro, ki smo ga napovedali na začetku. V pogojih take družbe dobi namreč trgovec oblast tudi nad kulturnim življenjem. Umetnost pa, ob neizdelani kulturni politiki, pade v nemilost državno-gospodarskemu oz. politično-ideološkemu usmerjanju, saj jo v takih pogojih lahko neposredno privije na ahilovo peto finančne odvisnosti. „Najlažje in najdalj lahko obvladuješ tistega, ki prosi in država mu lahko omogoča ritualno podložni odnos brez uporabe nasilja.“<sup>28</sup> Trg pomete z vsem, kar nanj ni pripravljeno ali pa zanj ni dovolj močno. Zato producentske čarovnije in *image* (koncertov) rockerskih zvezd lahko „zmeljejo“ vse okoli sebe. V primerjavi z njimi je včasih brezupno videti sicer pošteno prizadevanje Društva skladateljev, ki si s težavo nabira sponzorje za svojo (osnovno) dejavnost in se, zanašajoč se na lastne moči (ki naj bi bila v drugačnih razmerah usmerjene v poklicano delo), skuša „zriniti“ med tiste, ki so si z močno izdelanim aparatom znali podrediti sile trga. Podobno občutje nas navdaja ob pogledu na zlomljena krila slovenske glasbene periodike, na trmoglavo vztrajanje pri nekakšni glasbeni

<sup>22</sup> Adorno, T. W., Uvod v sociologijo glasbe, 161.

<sup>23</sup> Prim.: *ibid.*, 162.

<sup>24</sup> Prim.: *ibid.*, 168.

<sup>25</sup> Podatek navajam po Alfredu Einsteinu, čeprav se zavedam, da so tovrstne primerjave težko lahko res natančne in zanesljive.

<sup>26</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, 109.

<sup>27</sup> Kuret, P., Umetnik in družba, Ljubljana, DZS, 1988, 30.

<sup>28</sup> Strehovec, J., Nekateri današnji problemi kulturne politike, 108.

vzgojnosti pesmičič slovenskega šolstva, na tragikomično postavljanje cele glasbene zavesti na trhle noge glasbenega amaterizma.

V času, ko globoka gospodarska kriza zahteva podreditev vseh oblik dejavnost *tržnim zakonitostim*,<sup>29</sup> je umetnost še posebej in neposredno ogrožena. Brez razvitih „posredovalnih mehanizmov“, ki so se v času meščanske družbe postopoma razvijali, v rasti z revolucijo pa zakrneli in pretrgali življenjsko važno vez med umetnino in njenim uporabnikom, se logično zastavljajo vprašanja o upravičenosti njenega obstoja, iščejo razsežnosti njenega razsipništva (porabništva) in zagovarja družbena korist v varčevanju sredstev za kulturo in izobraževanje. V poročilih Kulturne skupnosti Slovenije beremo, da vedno višji stroški kulturnih prireditev in vse bolj omejene finančne zmožnosti ogrožajo kakovost in pestrost posameznih kulturnih dejavnosti.

Kar vsa usoda naše glasbe je danes v rokah poustvarjalnih ustanov, za katere pa Peter Kušar meni, da niso pozorne na to, kaj lahko neki projekt resnično pomeni za glasbeno kulturo in ustvarjalnost v perspektivi, vse preveč pa uravnavajo svoje delo glede na trenutne materialne zmožnosti, trenutne izvedbene meje in najbolj priročne rešitve svojih ansambelskih razmer po meri približnega ugibanja tržnih zakonitosti v javnosti.<sup>30</sup> Glasbene institucije bi morale uresničevati resen vsebinski program, vendar nikakor ne v nasprotju z zakonitostmi trga, temveč v soglasju z njimi in z njihovo pomočjo. To pa seveda ne pomeni cenenege uklanjanja bledemu okusu neizobražene publike.

### C) O IDEOLOGIJI

Althusser pravi, da je „*ideologija sistem (ki ima svojo lastno logiko in strogost) predstav (podob, mitov, idej ali pojmov, pač odvisno od primera), ki obstoji v neki družbi in igra v njej neko zgodovinsko vlogo*“.<sup>31</sup> Poleg ekonomske dejavnosti in politične organiziranosti je nujen del družbe, subjekta, zgodovine. „*Samo ideološki svetovni nazor si je lahko izmislil družbe brez ideologij*“, v katerih bi religijo, moralno, umetnost zamenjalo znanstveno spoznanje, trdi Althusser.<sup>32</sup> Ideologija kot sestavni del družbene organiziranosti je torej posledica in utemeljevalka le-te. Kot opravičevalka obstoječega stanja je temeljni pripomoček vladanja. Njene izkušnje iz preteklosti pogujejo tudi njeno sedanjo obliko, seveda neločljivo vezane tudi z načinom aktualne politične in gospodarske organiziranosti. (Spremembe ene nujno povzročijo spremembo druge oz. je možen le hkraten razvoj ali pa ga ni.)

Umetnost je na eni strani podlaga ideologije, torej tistega sistema predstav, ki potrjuje obstoječe stanje in s tem oblast, na drugi strani sodi hkrati tudi na področje nepredvidljivega, v območje idej nestrinjanja in nasprotovanja. Medtem ko je pri religiji vse bolj ali manj jasno in je možna pozicija oblasti do nje bodisi negiranje ali pa izrabljanje že znanih in večinoma nespremenljivih izhodišč, je stvar z umetnostjo bolj zapletena. Oblast jo sprejema kot (potrben) dvorezen meč. Z enim rezilom ji utrjuje pozicije (in je v tem nepogrešljiva), na drugem koncu pa se kaj rada obrne proti njej. Njena upo-

<sup>29</sup> Zveza je v zadnjem času preveč zlorabljana, dostikrat namreč preveč z vulgarizirana ali nedomišljena — ne vključuje raznih življenjskih oblik in že vdelenih „varovalnih mehanizmov“, ne le v socialnem skrbstvu, temveč tudi v kulturni politiki.

<sup>30</sup> Prim.: Kušar, P., Ocena glasbene dejavnosti v letu 1984, v: Ocena kulturne dejavnosti na področju Slovenije v letu 1984, Ljubljana, KSS, 1985, 109.

<sup>31</sup> Althusser, L., et al., Ideologija in estetski učinek, 317.

rabnost in nepredvidljivost zato stalno zaposlujeta oblast. Budno skrbi nad njo, bolj kot nad drugimi „svojimi“ otroci.

Za ideološko rabo je posebno primerna umetnost (glasba) preteklosti: v nekem drugem časovnem prostoru stoječa je lahko hkrati uporaben kritik „že preseženega“ (s čimer se oblast, po „razvojni“ logiki sama po sebi razvitejša, boljša, vedno rada izkoriščevalsko postavlja) ali pa pritrjevalec „srečnega sveta“ (kar oblast izkorišča v slavnostnem ritualu pritrjevanja obstoječega s pomočjo glasbene fikcije, ki zmore pričarati občutek, da smo sredi nečesa velikega, pomembnega, izjemnega, slavnostnega, vedrega). Adorno navaja kot primer Beethovna, katerega kritični humanistični patos so danes obrnili v posplošeno „odo radosti“. V Tretjem rajhu so židovske glasbenike, tudi preteklosti, zlahka izločili. Težava pa je bila npr. z Musorgskim — je bil zgleden skladatelj ruske nacionalne šole ali predhodnik boljševistične glasbe? Podobno „problematičen“ je bil Hindemith, delavski sin, ki naj bi bil tudi privrženec boljševističnih idej. Po drugi svetovni vojni so nato še dolgo preverjali medvojno (umetniško) aktivnost glasbenikov. Znamenita primera sta vsaj W. Furtwängler in H. v. Karajan. Umetnost (in z njo glasba) je pač eden najboljčutljivejših kazalcev ideoloških silnic. Zato ni čudno, da se je Osvobodilna fronta leta 1941 odločila za kulturni molk — kaj bolj vsesplošnega in družbeno (politično) močnega ne bi mogla storiti (če sicer pustimo ob strani to, da gre morda res za značilno slovensko dejanje).

Odnos med ideologijo in političnim aparatom je odnos vzajemne odvisnosti. Ideologija vzpostavlja politično ureditev, vendar mora tudi sama delovati samo v okviru, ki ji ga določa dnevna politika. Semkaj je nato vpeta glasba. Kriteriji umetniške vrednosti ne morejo biti ideološki,<sup>33</sup> čeprav lahko glasba izpostavlja tudi (!) ideološke ali idejne momente. Glasba je namreč del ideologije, pa vendar je po svojem umetniškem bistvu zunaj nje. Kaže pa, da pri nas danes z druge strani niti gospodujoča ideologija ne nudi čvrstega temelja glasbi, ki ji je namreč bolj odvečno breme kot uporaben pripomoček. Zato verjetno res ni čudno, da je večkrat najti pripravljenost za ideološko diskvalifikacijo kakšnega problematičnega kulturnega proizvoda kot pa za afirmacijo izrazite kulturne vrednosti.<sup>34</sup> Spodrezane korenine glasbene zavesti zato ostajajo založene nekje na zaprašenem podstrešju glasbene zgodovine.

#### SUMMARY

*Not only the means used in music, but the whole complex of music is tied up with a given space and time. That is why we cannot look for a universally comprehensible Esperanto in music as it mirrors a specific response to sound in the ears of individual cultures.*

*Music responds to political power of a Regime with the power of Truth. With its ideology and economic measures, politics makes attempts to subdue music as well. Music is required to behave itself within the framework of the ruling system. Totalitarian regimes in particular approve only what is in agreement with the invariability of the existing, and they support what is created within the frame of what has been firmly established. Such an attitude, however, conflicts with the revivifying search and constant doubt.*

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Prim.: Jerman, F., Vloga in položaj slovenskega skladatelja, v: Vabilo. Javna tribuna DSS. Vloga in položaj slovenskega skladatelja v naši družbi, Ljubljana 1985, 31.

<sup>34</sup> Prim.: Ranković, M., Kultura u pitanju, Nikšić, Univerzitetaska riječ, 1988, 79.

*Also, there is a constant active relationship between the market and music. Despite the attainment of social "independence" of musicians, the society still exerts a crucial influence on the economic position of music and herewith on the response of cultural circles. Societies with developed market economies manage to control the situation with different institutions such as musical journalism with reviews and publicity, and, above all, with mediating managerial interference.*

*The third essential factor is ideology. Music, especially that of the past, can be such a convenient critic of the "surpassed" as well as a herald of the "happy world". This is the factor which determines the role of music in the mind of the general public. It is a matter of serious concern that a general lack of understanding of music in Slovenia may lead to a gradual total void in Slovene musical awareness.*



UDK 78(55:100)

Hormoz Farhat  
Dublin

## WESTERN MUSICAL INFLUENCES IN PERSIA

The revolution of 1978/79 brought to power in Persia<sup>1</sup> a reactionary clerical regime which has established a virtual theocracy in that country. Among the basic tenets of this regime's ideology is the rejection of the west. In fact, it can be argued that swift and indiscriminate westernisation, particularly in the 1960's and 70's, was a major provocation which helped to set in motion the massive revolution which brought the collapse of the age-old institution of monarchy.

In music, as well as in all other socio-cultural activities, the revolution and its aftermath, have tended to reverse westernisation, so dominant in the previous decades. For a time, there appeared to be some ambivalence as to the acceptability of all kinds of musics, as Islam has an uncertain, if not proscriptive, attitude towards music.<sup>2</sup> This position has been gradually modified, however, to the extent that native classical, as well as some western art music, are currently endorsed, while all varieties of popular/commercial music (native and western alike) are decidedly rejected.

The western influences on Persian music and the westernisation of the musical life of the country had begun some 125 years ago. Nāseraddin Shah, emperor from 1848 to 1896, was the first Persian monarch to travel to Europe on state visits. The musical events he had attended, particularly ceremonial and martial music he had

<sup>1</sup> The native name of the country under discussion here has always been Irān, but for sound historic reasons the name of Persia, a region of Irān, has been applied to the country by the outside world. In 1935 the government of Persia requested the use of the native and collective name Irān by the international community. This has resulted in a regrettable disassociation between today's Irān and yesterday's Persia. It has distanced the country from her ancient civilisation and her splendid cultural heritage, all of which are identified, rightly or wrongly, with the name Persia. Having realised the error of the earlier move, in the 1950's again the name Persia was officially reinstated. Unfortunately, the international community was reluctant to accept one more change and continued to use the name Irān. For my part, I have always used the traditional name Persia and the adjective Persian, thereby hoping to invoke proper historic associations in the minds of those with whom I aim to communicate.

<sup>2</sup> Islam is not alone in regarding the effects of music on the faithful with suspicion. Both Judaism and Christianity also have had long histories in the rejection of music. Chanting, considered as an extension of recitation, with an approved text, has posed no problems for any religion including Islam. It is the effect of pure, or instrumental, music which has been difficult to understand and to sanction. Let us not forget that it took Christianity one thousand years before it could even admit the organ to the church.

heard at official receptions, had greatly impressed him. Soon after his return from his first European tour in 1862,<sup>3</sup> Nāseraddin Shah ordered the establishment of a military band, on western models, for use on ceremonial occasions at his Court.

The creation of such a military band was no easy proposition. A long tradition of indigenous martial music had existed in Persia; however, this was a kind of music suited only to the exigencies of warfare. It was a wild and deliberately cacophonous music intended to illicit raw courage in the fighting men, while planting fear in the heart of the enemy. The instruments used in such ensembles were double reeds, native horns and trumpets, plus drums of all variety.<sup>4</sup> It was not an urbane musical fare comparable to the European military music of the 19th century — which had caught the fancy of the Shah — with its mixture of airs, overtures, marches, polkas and waltzes.

A French musician, named Alfred Lemair, was brought to Tehran to oversee the establishment of a music school for the training of band musicians. Lemair's efforts, and the school formed around him, became the seeds out of which western musical influences in Persia grew and spread.

By the end of the 19th century, the modest music school created in Tehran had grown to be a kind of conservatory where musical instruments as well as notation, theory and harmony of western music were taught. A number of Frenchmen had followed Monsieur Lemair as teachers of this school. The pupils trained were largely conscripts or commissioned officers, whose main duty was to cater to the musical needs of the Imperial Court. Some of the pupils had developed into more accomplished musicians who became instrumental in spreading the influence of their western musical training into the civilian life. On the whole, this initial contact with western music, be it of a very limited type, had quite remarkable consequences:

1. Persian music had been always learnt by rote. No system of notation was ever followed in composition or in performance. Composition, heavily reliant on the art of improvisation, was not separate from performance; both were totally free of attachment to written symbols. Now for the first time, the use of musical notation was necessary. Music had to be learned from symbols on a page and had to be repeated in a fixed way without alteration.
2. In having to study the basics of the theory and harmony of western music, students of the music school came in contact with major and minor modes, scale concepts and keys.<sup>5</sup> In learning harmony and playing harmonised pieces, the students were impressed by the novelty of the use of more than one sound at the same time, according to a systematic procedure.<sup>6</sup>
3. For the needs of the military band western musical instruments were imported and were taught at the School. These woodwind and brass instruments were es-

<sup>3</sup> During his long reign, Nāseraddin Shah went on three separate European tours. The practice of paying state visits to European countries was then established and all Persian emperors after him have frequently gone on such tours.

<sup>4</sup> The only remaining application of such an ensemble in modern times is its use in the city of Mašhad, playing a wild music from a high tower, at sunrise and sunset. In ancient times in all Persian cities this kind of music was played daily to greet the sun and to bid it farewell.

<sup>5</sup> Two of the Persian modes seem to resemble the major and the minor of western music in their intervallic structures. They are however distinct in their melodic contents, as Persian modes are not mere successions of tones but each centres around preexisting melodic models.

<sup>6</sup> Authentic Persian music is monophonic, or, at times, heterophonic.



sentially incapable of producing intervals peculiar to native music.<sup>7</sup> Nevertheless, gradually they were put to uses outside the military band music and found their way into native music. Later, other instruments were also brought into the country. The violin, in particular, found great favour as it can fully express the intervals and nuances of Persian music. Even the piano, undoubtedly the most unsuitable instrument for Persian music, was also introduced, from late 19th century, and has been widely used.

4. The principle of a methodical approach to the study of music and the value of theoretical, in conjunction with the practical, learning were all new and had a profound influence. Traditionally, Persian musical studies were limited to learning an instrument according to personal methods of a teacher in private; any knowledge of the music itself could only be incidental to practical training.
5. As improvisation is quite central to the performance style of Persian classical music, the use of large ensembles proves impractical. Even with a small group, various instruments must take turns in leading the improvisation. Furthermore, the use of an orchestra can hardly be justified in a music which is fundamentally monophonic. Nevertheless, the colourfulness and the volume of sound in the western band or orchestra were alluring enough for the Persian musicians to begin the formation of large ensembles in their own music. Eventually, harmonised pieces were composed for such ensembles which were made of a combination of native and European instruments.

Early in the 20th century a number of Persians emerged as prominent figures who instituted reforms within the traditional music all of whom were influenced, directly or indirectly, by western music, through the above mentioned school. Qolām Rezā Mimbāšiān was the first of these musicians who attempted to transcribe in western notation one of the modal systems of the traditional music. He also composed marches for the use of the military band in Persian modes.

A very gifted musician was Qolām Hoseyn Darviš who had learned the rudiments of western notation through contacts with military musicians, without having been himself a student of the Music School. He was an excellent performer of the *tār* and *setār* (6 and 4-string long-necked lutes, respectively). He was particularly impressed with the western approach to composition as a separate endeavour from performance; also, the idea of large ensembles had found favour with him. By the time of his death in 1926, Darviš had composed a large number of pieces in Persian modes which were written in western notation and were clearly influenced by the design of western pieces in ternary forms. He created a new genre of instrumental piece called *pišdarāmad*, emulating the structure of a typical overture. These compositions were monophonic, however; Darviš had no knowledge of harmony. They were to be played either by solo instruments or by an ensemble, mixing Persian and western instruments, playing in unison and octaves.

A third musical personality, emerging as an immensely influential figure, particularly in 1920's and 30's, was Ali Naqi Vaziri. He was the first Persian to seek a period of musical studies abroad. Already a prominent performer of Persian instruments, he

<sup>7</sup> In addition to the semi-tone and the whole-tone, Persian music employs neutral-tones which are larger than the semi-tone, but smaller than the whole-tone. There is also an interval larger than the whole-tone but smaller than the augmented-tone.

<sup>8</sup> Vaziri's first discussion of his quarter-tone theory appears in his earliest publication: *Dastur-e Tār*, Berlin, Kāvīāni Press, 1922.

set out for France just before the outbreak of the First World War. By the time he returned to Tehran in the early 1920's he had accumulated a considerable knowledge of western composition; he had also learned to play the piano and the violin. An enormously energetic and charismatic man, over the next 20 years, he became the most dominant musical personality in Persia. He established a school of music of his own and set about training young musicians according to western methods. He remained faithful to Persian musical traditions but imposed upon them what he regarded as needed reforms. He wrote numerous compositions for solo instruments, tār and violin in particular, also songs and operettas. In a number of books and articles, he put forth a new theory of Persian music, according to which the octave is divided into 24 equidistant quarter-tones.<sup>8</sup>

The quarter-tone theory of Vaziri is an artificial system proposed in order to make possible the adoption of a kind of harmonic practice, based on western tonal harmony. There is no doubt that Vaziri, a very sound traditional musician, was fully aware that authentic Persian music has no quarter-tones and that intervals other than the semi-tone and the whole-tone, common in the native music, are not multiples of the quarter-tone.<sup>9</sup> Evidently, he simply believed in the desirability of their being adjusted to correspond to a tempered quarter-tone system, so that a kind of harmony may be imposed upon the music. He believed this compromise to be necessary so that new possibilities may be opened up and that the native music may 'progress' by accepting polyphony. He and many other musicians in the Middle East have regarded their monophonic musical traditions as intrinsically inferior. Their aim has been to admit the needed adjustments, to make possible the application of polyphony and harmony, on western models, in their own music.<sup>10</sup>

Throughout the period between the two World Wars, Vaziri remained in a position of complete musical dominance, precisely because of his western education and outlook. He found many disciples among aspiring young musicians who fell under the spell of his powerful personality and his seeming musical authority. In time, his pupils, and their pupils in turn, became prominent musical figures in their own right. They have perpetuated Vaziri's thoughts and theories to this day.

Another window of exposure to western music was opened up also during the period between the two wars. This was through the increasing availability of gramophones and disc recordings. Recordings of western music, mostly dance music, were imported and gradually found a limited market. More importantly, from time to time, traditional musicians were invited to Europe by various record companies — recording facilities and press were not available in Persia at that time — in order to produce discs which were then sold in great numbers within the country. In the first instance, access to recordings of western light music made social dancing fashionable among the well-to-do. By the late 30' it was not uncommon for young men and women of the 'upper classes' to have dance-parties, when they would dance to waltzes, tangos, foxtrots, pasodobles and the like. In the second instance, the Persian musicians

<sup>9</sup> Vaziri assumes the neutral-tones to be multiples of 3 quarter-tones. In fact, these intervals are very unstable and tend to fluctuate, in one version, between 120 to 140 cents, and, in another version, between 160-180 cents.

<sup>10</sup> The theory of a 24 quarter-tone scale was also set forth for Arabian music by the Syrian musician, Mikhail Macshaqa, in the 19th century. Today, in Arab countries the quarter-tone is generally identified as the smallest intervalic unit in their music. This is in keeping with the desire to harmonise their music which is essentially modal with a multiplicity of interval sizes.

who travelled to Europe to make recordings came in contact with some western music. It is doubtful if these musicians ventured voluntarily to opera houses or symphony halls, but they did hear a good deal of light music in hotels, cafes and restaurants.

This exposure to western light music resulted in the emergence of a genre of vocal music, comparable to the chanson or the ballad of the prevalent European popular song tradition. Although the Persian counterpart, called '*tasnif*' or '*tarāné*', was composed in Persian modes, the musical forms (usually ABA or ABCA) were based on western models and, in some cases, a thin harmonic background was also provided. The ensembles accompanying the singer were usually a mixture of two or three native, plus a few western, instruments. For example, a typical ensemble may be composed of a *tār*, a bass *tār*, a tombak (goblet-shaped drum), a violin, a clarinet and a piano. In duration, also, these songs were modelled on western love-songs, usually 3 to 4 minutes long. This is a significant departure from the traditional Persian vocal music which tends to be much more rhapsodic and protracted.

The recordings of Persian traditional music (not the new westernised love-songs) instigated certain impositions on both their content and performance style. The fact that the old 78 RPM recordings could not contain more than five minutes of music on each side of the disc was a serious problem. A performance of any of the modal systems (*dastgāh*) of Persian music,<sup>11</sup> in its proper and authentic way, was very fluid. The performer improvised freely within the established norms resulting in a considerable variation in the length of one rendition as compared to another, of the same *dastgāh*, even by the same performer. Nevertheless, a meditative and expansive quality dominated each performance which rarely lasted less than 30 minutes. Now the mechanical limitations of 5, or at best 10 minutes of the two sides of the disc, had to be contended with. To continue a performance through several discs was clearly a poor solution, as such a procedure tends to be disruptive and unwieldy. In the case of western classical compositions such as operas, symphonies or concertos, there was no choice but to take the 'poor solution', as such compositions simply cannot be abbreviated. Given the pliability of Persian style of performance, however, the imposition of 5 or 10 minutes as the limit was implementable.

The practice of abridged renditions of the *dastgāhs* for the purposes of these recordings placed two serious constraints on the authenticity of the traditional music.

1. For the sake of brevity only a few of the many modes within the structure of each *dastgāh* could be included in a performance. Consequently the rendition of a *dastgāh* became more selective as to its component parts. Eventually some of the modes were permanently eliminated from the repertoire of an increasing number of musicians.
2. A generally faster pace was adopted so that more music could be included in a recording. This practice caused a distortion in the aesthetics of Persian music which emphasises the contemplative and mystical, not the exciting or virtuosic qualities.

In considering the sources of western musical influences between the two wars, the importance of cinema must not be overlooked. Films, first silents and then the 'talkies', were enormously effective in promoting interest in western music. Both the background music, so vital to the dramatic impact of the silent movies, and the musi-

<sup>11</sup> There are 12 modal groups (*dastgāh*) in Persian classical tradition, each of which is made of a sequence of modes with the opening mode in a position of dominance.

cals of the 30's were instrumental in creating a sense of familiarity with and enjoyment of western music.

The influence of imported recordings, and particularly the cinema, was essentially felt within the capital and other major urban centres. Most of the population at that time was rural. The most effective agent for the spread of musical interest throughout such a large country — three times the size of France — was the radio. The first radio transmitter was established in Tehran in 1939. This station's broadcasts, relayed throughout the land, included programmes devoted to traditional Persian music, light western music, as well as a limited amount of western classical music. The widest exposure to western music, by the nation at large, was thus provided by radio.

As concerns native music, the radio brought about new and far-reaching consequences. Many of the country's traditional musicians of distinction came to serve the newly found musical demands of *rādiō*. Composition of new songs for radio programmes proliferated, the standards were lowered and sheer imitations of western love-songs increased. A further imposition was the timing dictated by the general broadcasting policy, which set 15 or 30 minute limits on all programmes, be it music, news, plays or lectures. This was an improvement over the 10 minute limits of the two sides of a 78 RPM disc, but still was a confining element for a music which had never been bound to a predetermined duration.

The same period of between the two wars saw the coming to power of a new emperor, the founder of the Pahlavi dynasty. This was Rezā Shah, a man of great vision and resolve. Like his contemporary, Ataturk of Turkey, Rezā Shah set about the modernisation and westernisation of his country. Great reforms were enacted in a swift and forceful manner, affecting all aspects of social life. In music, during the 30's the school founded some 70 years before was upgraded to an institution providing tuition in all western musical instruments, in theory and composition, and in history of music to students from secondary school through university level. By this time a number of Persians had attained high standing positions in various musical disciplines and were among the staff of this conservatory. A number of foreign teachers were also appointed mainly from Czechoslovakia and Italy. By the late 30's a small symphony orchestra was formed within the conservatory which gave occasional public concerts. In addition to this conservatory, the school founded by Vaziri in the 20's, now called the School of National Music, also flourished and received financial support from the Ministry of Culture and Arts. Near the end of his reign, Rezā Shah had commissioned the building of an opera house in Tehran. The building was left unfinished when the Allies invaded Persia in 1941 and forced the abdication of Rezā Shah in favour of his son and heir, Mohammad Rezā Shah.

In the 1940's the first Persian composer, in the truly western sense of the word, appeared on the scene. This was Parviz Mahmoud who had studied composition in Belgium and was a thoroughly Europeanised musician. During the mid and late 40' Mahmoud, and through him an even more committed western musical direction, became dominant. He worked closely with another western trained musician, Rubik Gregorian, a Persian-Armenian who was a gifted violinist. The two ran the Conservatory as director and deputy director, respectively. Mahmoud also conducted the symphony, now an orchestra of about 50 players, with Gregorian as the leader. In this period, Mahmoud composed a number of impressive orchestral pieces which attracted considerable attention. Particularly his violin concerto, utilising Persian folk themes, was enthusiastically received.

The three decades preceding the revolution witnessed an unprecedented flowering of musical activity, the stimulus for which was mainly from the west. An ever increasing number of Persians sought to study music abroad. By the 1970's, a large group of well-trained musicians were active in all areas of musical life. Among them there were accomplished pianists, violinists, singers, musicologists, conductors and composers. Various musical convictions were demonstrated by the works of Persian composers. There were those who worked with folk material, those who stayed with the main-stream European styles, and those who leaned in the direction of the avant-garde. Some had built a reputation abroad and were mainly active in Europe or in America. Most had returned home and worked as teachers, academics or state-supported composers.

The Tehran Symphony had developed into a very respectable orchestra capable of performing contemporary works, in addition to the standard classical and romantic repertoire. For a number of years Hešmat Sanjari, trained in Italy, was the TSO's conductor. In the 70's, Farhād Meškāt, a very gifted conductor with some fame in the west, took over and increased the size of the orchestra to 100 members. He had new works commissioned to be written by native composers which was a considerable incentive for the creation of new Persian symphonic music.<sup>12</sup>

By the 1970's Tehran had become a major stop on the itinerary of international performers and groups. Among the artists who visited Tehran for concerts: Isaac Stern, Eugene Istomin, Rudolf Baršhai, Arthur Rubinstein, Emil Gilels, Martha Argerich, Christian Ferras, The Juilliard String Quartet, Rudolf Nureyev, The Melos Ensemble, Yehudi Menuhin, Herbert von Karajan and the Berlin Philharmonic, Zubin Mehta and the Los Angeles Philharmonic, and many others can be named.

There were a number of venues for recitals and concerts, but outstanding among them was the Rudaki Hall. Built in the 1960's, this is a medium-sized hall, with 1200 seats, fully equipped for opera productions, as well as suited to symphony concerts and recitals.<sup>13</sup> Tehran also had a very active opera company which produced at least a dozen operas per season, including operas written by native composers. There was also a ballet company and a folk-dance group, all supported and financed by the Ministry of Culture and Arts.

The first television transmitters were installed in Tehran in 1958. Later they were combined with radio into a huge network, called NIRT (National Iranian Radio and Television), which operated many stations throughout the country. A large number of musicians and musical ensembles, pertaining both to the national and the international musical types, were maintained by this organisation. Particularly significant was the NIRT Chamber Orchestra, a very proficient ensemble which gave concerts in Tehran and in the provincial capitals. This orchestra also went on occasional European tours and made a number of recordings.

Organised by the NIRT was a yearly international festival initiated in 1967. This was the Shirāz/Persepolis Festival, held, for a period of 10 days in late August, in the city of Shirāz and the close-by ancient ruins of Persepolis, the seat of the Persian Empire in the Achaemenian period (555 to 330 B.C.). Very quickly this festival had established an international prestige of the highest order. It was generously subsi-

<sup>12</sup> Foreign composers also received commissions. Among them was the Croatian composer Ivo Malec who wrote his *Tehrana* for the TSO in 1975.

<sup>13</sup> An extensive complex of concert halls and theatres was planned for Tehran, as a new Centre for Performing Arts, in the mid 70's. Its construction was begun but was halted after the revolution.

dised and chaired by the Empress. Musical and theatrical personalities and events of the first rank were brought to this festival. Great many artists of world fame came and gave concerts, commissions were given to composers and theatrical directors for new works, the world premieres for which were held at different sites in the beautiful city of Shiraz or amid the majestic ruins of Persepolis. Among composers commissioned to write new works for the festival: Luciano Berio, Bruno Maderna, John Cage and Iannis Xenakis can be named; other major contemporary composers such as Krzysztof Penderecki, Olivier Messiaen, Luis de Rábalo, Karlheinz Stockhausen and Maurizio Kagel were present at concerts of their own music. On the whole, the festival pursued a policy of promoting the avant-garde tendencies both in music and in theatre, which created a good deal of controversy, adding to the excitement surrendering the events. This was a most impressive music and theatre festival the passing of which, due to anti-western policies of the present regime, is very regrettable.

In the area of musical training and education, not only were the Conservatory of Music and the School of National Music more than ever active, a Department of Music was also established at the University of Tehran. Modelled on music schools at American universities, this department offered a four year degree with the option of performance, composition, musicology or music education as a major. It also included a separate branch of Persian musical studies and performance. In 1974 a new university was created in Tehran, the Fārābī University, whose main thrust was study and research in humanities, music and the arts. Some of the provincial universities, e.g. those in Tabriz, Shirāz, Mašhad and Ahvāz, had begun introducing some music courses, such as music appreciation, into their curricula.

The same period of the last 30 years before the revolution represents the intense popularisation of western light music including jazz, Latin-American, Pop and Rock. Domestic products, in imitation of the western, flourished along with the imported. Many pop groups and singers came to prominence, performing in hotels and night-clubs which had mushroomed by mid-70's. The record and cassette industry produced and marketed both western type pop music and the hybrid songs which wedded Persian modes with western style and treatment.

This popular/commercial genre of music, more than any other type, has been spurned by the revolutionary regime, although the sedate traditional music was also, for a time, held in disfavour. In the first two years after the revolution, even all radio broadcasts were devoid of music of any kind. Soon, however, it was realised that a ban on music is simply unenforceable in today's society, and that a 24-hour radio broadcast with no music is not listened to. Evidently, the whole issue of the negation of music on religious grounds has been put to question and, no doubt, little justification has been found for a collective embargo. Nevertheless, pop music, both imported and domestic, is still officially rejected, as it is seen to be appealing to the basest emotions in the listener. One imagines that many who oppose in every way the present regime and its policies, in this instance, find themselves in sympathy with it.

In the area of authentic traditional music, after the initial set-backs, activity seems to be alive. Broadcasts of this type of music have resumed and concerts take place frequently. The work of the School of National Music was interrupted for a few years after the revolution; it is now back in operation.

The Conservatory of Music and the work of music departments at different universities were all brought to a close, but more recently they have been reopened on a more restricted basis. The Tehran Symphony, at first disbanded, is now operating in reduced size and in an inferior state. The opera and the ballet companies no longer exist.

It would be a fair assessment to state that the Islamic regime in Persia today, at best, tolerates musical activity; it certainly does not promote it. However it is obvious that the love of music, including the western types, is too deeply rooted for it to be effectively countered. Currently, private study of music in Persia is pursued at a rate far exceeding that of pre-revolution times. For example, the sale of pianos in the country has increased by many folds and piano teachers cannot cope with the demand on their time.

Clearly, Persia is today in a transitional state. A great upheaval has taken place and, even under the best of circumstances, a long time is required before sensible and balanced conditions can prevail. The fate of music, together with other cultural developments of the country, is directly linked with political events. There is no doubt, however, that music is there to stay, and the roots of western musical influences, for better or worse, are firmly in place.

#### BIBLIOGRAPHY

- During, Jean, *La Musique Iranienne, Tradition et Evolution*, Edition Recherche sur les Civilisations, Paris, 1984.
- Farhat, Hormoz, *The Dastgāh Concept in Persian Music*, Cambridge University Press, 1990.
- 'Iran', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, 1980.
- Gerson-Kiwi, Edith, *The Persian Doctrine of Dastga-Composition: a Phenomenological Study in Musical Modes*, Tel Aviv: Israel Music Institute, 1963.
- Khatschi, Khatschi, *Der Dastgah, Studien zur Neuen Persischen Musik*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, vol. XIX, Regensburg, Gustave Bosse Verlag, 1962.
- Nettl, Bruno, 'Attitudes Towards Persian Music in Tehran, 1969', *Musical Quarterly* 56 (1970), 183-97.
- 'Persian Popular Music in 1969', *Ethnomusicology* 16 (1974), 218-39.
- 'Thoughts on Improvisation, a Comparative Approach', *Musical Quarterly* 60; 1-19, 1974c.
- 'Musical Values and Social Values: Symbols in Iran', *Journal of the Steward Anthropological Society* 10: 1(1978), 1-23.
- Vaziri, Ali Naqi, *Dastur-e Tar*, Berlin: Kāviāni Press, 1922(?)
- Musiqi-ye Nazari*, part II, Tehran: Tolu' Press, 1934.
- Xāleqi, Ruhollāh, *Sargozast-e Musiqi-ye Irān*, vols. I and II, Tehran: Ferdowsi Press, 1954.
- Zonis, Ella, [Zonis] 'Contemporary Art Music in Persia', *Musical Quarterly* 51: 638-48, 1965.
- 'Classical Persian Music Today', in Ehsan Yar-Shater, ed. *Iran Faces the Seventies* (New York: Praeger), pp. 365-79, 1971.
- Classical Persian Music: an Introduction*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1973.

## POVZETEK

*Evropska potovanja perzijskega šaha Nāseraddina, ki je vladal od 1848 do 1896, so v začetku druge polovice 19. stoletja vzbudila zanimanje za zahodno glasbo. Za potrebe vojaške godbe so ustanovili glasbeno šolo, na kateri so poučevali francoski učitelji. Ob prelomu stoletja se je to zanimanje še povečalo; začeli so uvažati najrazličnejše glasbene instrumente in v modo je prišlo posnemanje skladb zahodne lahke glasbe. Prav tako so zahodna naziranja temperirane uglasitve in dur-molovskega sistema polagoma načela intervale in moduse perzijske glasbe. Osnovno enoglasje slednje so pričeli dopolnjevati nagibi k lahni harmonski fakturi.*

*Uveljavitev harmonskega sistema pa so ovirali tisti avtohtoni perzijski intervali, ki niso ustrezali temperiranim pol- in celim tonom. V dvajsetih letih je Ali Naqi Vaziri, sicer vplivna glasbena osebnost, skušal rešiti to vprašanje z lestvico štiriindvajsetih temperiranih četrttonov, s čimer je hotel omogočiti uporabo harmonije v okviru tradicionalne glasbe.*

*Trideseta leta predstavljajo obdobje intenzivne modernizacije, čas ustanovitve konservatorija po evropskih vzorih ter začetek delovanja Teheranskega simfoničnega orkestra. Po II. svetovni vojni se je vzorovanje po Zahodu še povečalo, tako na področju različnih glasbenih ustanov kot njih prizadevanj. Obstajala je že velika skupina na Zahodu šolanih izvajalcev, skladateljev in muzikologov; na vrsti univerz so odprli ustrezne glasbene oddelke; Teheranska filharmonija je začela naročati nova dela domačih skladateljev; ustanovljena je bila tudi opera ter nacionalni balet; vsako leto se je v Shirāzu (Persepolis) odvijal mednarodno ugledni glasbeni festival. Uveljavljeni svetovni umetniki in skupine so redno gostovali v Teheranu in drugih večjih središčih. Popularno-komercialna glasba zahodnih in domačih različic je bila na pohodu.*

*Z revolucijo v letih 1978-79 in s padcem monarhije je novi duhovniški red zavrl skoraj vsa glasbena prizadevanja. Vladavina današnje perzijske teokracije ima kaj malo razumevanja za glasbo; jo ali zaničuje ali vsaj sumniči. In vendar: podatki govore o tem, da je zanimanje za glasbo — vsaj v domačem krogu — takšno kot pred revolucijo. Zahodna glasba se je v Perziji pač zakoreninila, tako da je ne morejo pregnati nobene protizahodne tendence sedanjega režima.*



DISERTACIJE  
DISSERTATIONS

Borut Loparnik

Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj  
Modernism in Slovene Music and Marij Kogoj

Problematika zastavljene teme osvetljuje deset študij-poglavij. „Kogojevi ustvarjalni začetki“ raziskujejo skladateljevo večstransko nadarjenost, možnosti in obseg zgodnje glasbene izobrazbe ter prve umetniške poskuse. V razpravi „Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem“ so opredeljeni njegovi nazori o folklornem idiomu, ki je bistveno določal našo glasbeno moderno. Študije „Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih“, „Andante za violino in klavir“ ter „Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere, 'Kar hočete'“ so posvečene značilnostim avtorjevega mišljenja glasbe, njegovi estetiki, poetiki in dramaturgiji, s katerimi je v slovenski tonski umetnosti (tudi) uveljavil novo raven in merila, začrtal ločnice med sabo in sodobniki ter nakazal svoj slogovni razpon.

Raziskava o sporu „Lajovic contra Kogoj“ prikaže idejno nasprotje med Kogojem in slovensko moderno ob temeljnem vprašanju, kaj je glasbeno-nacionalno v 20. stoletju in kakšen bodi umetniški smoter ustvarjalca v t.i. mladih kulturah. Kot prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja 20-ih let jo dopolnjuje pregled odnosa med „Kogojem in Slavenskim“, v katerem se razkrivata tudi nekonsistentnost avantgardnega gibanja ter Kogojev položaj med širšim krogom novotarjev. Njegov delež pri spreminjanju slovenske glasbe oz. socio-kulturno, zgodovinsko in psihološko problematiko njegovega ustvarjanja zajema razprava „Letska narodna“.

Slednjič se študija „Kogojev preboj in možnosti slovenske glasbene avantgarde“ loteva idejnih in estetskih vprašanj skladateljevega dela med dosežki in v pojmovnih okvirih domače zgodovinske avantgarde, študija „K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde“ pa evropskega razmerja med obema fenomenoma ter širšega historičnega statusa in estetskega okvira oz. ozadja Kogojeve umetnosti.

Obranjeno dne 14. novembra 1990 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

This collection of essays includes a wide range of topics relating directly to M. Kogoj's growth as a composer and his impact and socio-cultural contributions within the modernism wave or the avant-garde movement in Slovene music.

The essay entitled "Kogoj's Creative Beginnings" traces and charts his early enter into music education, his first artistic efforts and the depth of his talents as a composer. The study "Kogoj's Views of the Slovene Folk Song" deals primarily with his perspective on the folklore idiom, which was the chief formative influence in mo-

dernism in Slovene music. "The Characteristics of Melodic Diction in Kogoj's Songs for Children", "Andante for Violin and Piano", and "Dramaturgical and Compositional Structure of Kogoj's Opera 'As you Like It'" are all essay pieces that probe into the composer's view of music, his aesthetic values, his poetics and dramaturgy. They also review his creation of a new standard and criteria in Slovene music, as well as the relationship between himself and his contemporaries and his style amplitude.

The essay on the dispute "Lajovic Versus Kogoj" recounts the conceptual disagreement between the composer and the modernistic movement in Slovene music. The basis for the dissension concerns the definition of what is national in the 20th century music and what the artistic goal of a composer should be in the so-called young cultures. The essay "Kogoj and Slavenski" surveys the relationship between the two composers and is a contribution to the typology of the development of Yugoslav music in 1920's. This relationship is also indicative of the inconsistencies of the avant-garde movement and provides an insight to his position within the wider circle of Slovene innovators. "Lettish Folk Song" explores the role he had in the changes in Slovene music by considering socio-cultural, historical and psychological aspects of his work.

There are two concluding essays, "Kogoj's Breakthrough and the Prospects for the Avant-garde Movement in Slovene Music" and "The Problem of Expressionism and the Avant-garde in Music". The former deals with the conceptual and aesthetic issues of Kogoj's work within the framework of achievements and concepts of the Slovene avant-garde, whereas the latter is a reflection of the European relationship between the two phenomena and focuses on a broader historical and aesthetic background of Kogoj's art.

Defended on November 14, 1990, Philosophical Faculty, Ljubljana.

## IMENSKO KAZALO

## INDEX

Adorno, Theodor	68, 77, 78, 82, 84
Agazzari, Agostino	56
Althusser, Louis	78, 83
Alvin, Juliette	74
Alwin, J. glej Alvin, Juliette	
Argerich, Martha	93
Aristotel	61
Auersperg, Wolf Engelbert	57
Bach, Johann Sebastian	80
Banchieri, Adriano	43, 46
Barbarič, Štefan	52
Barbarino, Bartolomeo	45
Barbaro, Francesco	42
Barshai, Rudolf	93
Bartók, Béla	68
Beethoven, Ludwig van	80, 84
Benedik, Metod	55
Berio, Luciano	94
Bertis, Ursino de	41, 43
Blume, Friedrich	49, 50
Bonomo, Giuseppe	58
Borodin, Aleksander	68
Brahms, Johannes	81
Braun, Werner	50, 57-59
Brown, Howard Mayer	43
Bukofzer, Manfred	50
Caccini, Giullio	55, 56
Cage, John	94
Cagli, Gregorio da	41
Caruso, Enrico	82
Casimiri, Raffaele	39
Cavallini, Ivano	39, 45, 46
Cesti, Antonio P.	57
Cvetko, Dragotin	50, 52, 53, 67
Čajkovski, Peter Iljič	68
Dahlhaus, Carl	50, 75
Dalmatin, Antun	43
Darviš, Qolām Hoseyn	89
Dolar, Janez Krstnik	56

Dorico, Luigi	39
Dorico, Valerio	39
Doubravová, Jarmila	68, 70, 74
During, Jean	95
Eggebrecht, Hans Heinrich	50
Einstein, Alfred	82
Farhat, Hormoz	95
Feldman, Morton	79
Fellerer, Karl Gustav	45
Ferand, Ernst T.	45
Ferras, Christian	93
Foucault, Michel	35
Freitag, Werner D.	50, 59
Freysinger, Caspar	57
Fukač, Jiří	74
Furtwängler, Wilhelm	84
Gabrielli, Andrea	45, 46
Gallus, Jacobus	54
Gantar, Kajetan	63
Gerson-Kiwi, Edith	95
Gilels, Emil	93
Giudice, Giovanni Battista del	41, 42
Glinka, Mihail I.	68
Gošelj, Janez G.	57, 58
Gotovac, Jakov	68
Grafenauer, Niko	80
Gregorian, Rubik	92
Grout, Donald J.	50
Hasse, Johann Adolf	58
Hauser, Arnold	51
Haydn, Joseph	80
Hegel, Georg W.F.	61
Helman, Zofia	68
Henze, Hans Werner	77
Herberstein, Žiga	58
Hindemith, Paul	84
Höfler, Janez	52, 53
Hollander, Hans	70
Hren, Tomaž	54-56, 58
Hribar, Spomenka	79
Ickstadt, Christine	57
Ingegneri, Giovanni	42
Istomin, Eugene	93

Janáček, Leoš	67, 68
Janko, Anton	52
Jerman, Frane	84
Jiránek, Jaroslav	67, 74
Kabeláč, Miloslav	67, 70-76
Kagel, Maurizio	94
Karajan, Herbert von	84, 93
Kasirer, Ernst	78
Khatschi, Khatschi	95
Kirkegaard, Søren	79
Kocbek, Edvard	79
Kogoj, Marij	79, 97, 98
Konjović, Petar	68
Koruza, Jože	52
Kos, Janko	52
Kuret, Niko	56
Kuret, Primož	82
Kušar, Peter	83
Lajovic, Anton	77, 82, 97, 98
Lebič, Lojze	79
Lemair, Alfred	88
Leopold I., cesar	57
Lockwood, Lewis	40, 41
Loparnik, Borut	51, 77, 79
Ludvik XIV., kralj	81
Ludvova, J.	71, 73
Lully, Jean-Baptiste	81
Lundin, Robert W.	74
Maderna, Bruno	94
Mahmoud, Parviz	92
Makovski, J.A.	77
Malec, Ivo	93
Manelli, Francesco	57
Maschaqa, Mikhail	90
Mehta, Zubin	93
Melik, Vasilij	53
Menuhin, Yehudi	93
Merkù, Pavle	79, 80
Messiaen, Olivier	94
Meškat, Farhād	93
Mimbašiān, Quolām Rezā	89
Monteverdi, Claudio	43
Morenda, Bernardo	57
Musorgski, Modest	68, 84
Mussorgski, M. glej Musorgski, Modest	

Naldini, Paolo	42
Negri, Tranquillo	45
Nettl, Bruno	95
Nettl, Paul	69
Notker Balbulus	74, 75
Nureyev, Rudolf	93
Palestrina, Giovanni Perluigi da	39, 41, 43, 46
Palisca, Claude V.	50
Pascal, Blaise	51
Pavat, M.	41
Pejović, Roksanda	68
Penderecki, Krzysztof	94
Perrin, Pierre	57
Pirjevec, Dušan	52
Poledňák, Ivan	74
Posch, Isaak	56
Protić, Miodrag	77, 78
Ptolomej, Klavdij	63
Puliti, Gabriello	39, 40, 41, 43, 45-47, 56
Radics, Peter	57
Radole, Giuseppe	39, 43
Ramovš, Primož	77
Ranković, Milan	79, 84
Rapici, Andrea	41, 42
Reardon, C.	43
Reinprecht, Jakob	41
Rore, Cipriano de	45, 46
Rubinstein, Arthur	93
Rückhes, Matthäs	57
Ruffo, Vincenzo	40, 41
Rupel, Dimitrij	79
Rychlík, Jan	70
Sachs, Curt	35, 62, 64
Sanjari, Hešmat	93
Schering, Arnold	74, 75
Schlichte, Joachim	57
Schubert, Franz	82
Schumann, Robert	81
Seifert, H.	57
Simoniti, Primož	52
Sivec, Jože	55
Slavenski, Josip	97, 98
Slodnjak, Anton	52
Smetana, Bedřich	68
Soukupová, Věra	71
Spanos, Wiliam V.	35
Stephan, Rudolf	68

Stern, Isaac	93
Stieger, Franz	57
Stipčević, Ennio	39, 45
Stivori, Francesco	56
Stockhausen, Karlheinz	94
Stravinski, Igor	61, 68
Strehovec, Janez	78, 79, 81, 82
Supičič, Ivo	52
Szymanowski, Karel	68
Tacchella, M.M.	41
Thurn, grof	58
Trubar, Primož	43
Tschaikovski, P.I.	
glej Čajkovski, Peter Ilič	
Valier, Agostino	41, 42
Valvasense, G.F.	42
Vaziri, Ali Naqi	89, 90, 92, 95, 96
Vecchi, Giuseppe	41, 43
Vecchio, Orazio	45
Vergerio, Pierpaolo ml.	43
Vincenti, Alessandro	39, 41
Vincenti, Giacomo	45
Viotti, E.	43
Vlačić, Matija	43
Weber, Carl Maria von	68
Wörner, Karlheinz H.	57, 67, 68
Xāleqi, Ruhollāh	95
Xenakis, Iannis	94
Zonis, Ella	95
Županović, Lovro	68

---

Muzikološki zbornik  
XXVII — Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani —  
Tiskarna Pleško,  
Rožna dolina, C. IV/36,  
Ljubljana  
Ljubljana 1991