

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

**XXII**

LJUBLJANA **1986**

Urejuje uredniški  
odbor  
Urednik  
Uredništvo

Prepared by  
the Editorial Board  
Editor  
Editorial Address

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

Izdal

Published by

Oddelek za  
muzikologijo  
Filozofske fakultete  
Izdajo zbornika je  
omogočila  
Raziskovalna  
skupnost Slovenije

## VSEBINA

## CONTENTS

Wolfgang Boetticher	Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs in Motettenrepertoire Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila	5
Primož Kuret	Trubarjev raziskovalec Theodor Elze — skladatelj. Ob štiristoletnici Trubarjeve smrti Theodor Elze, a Student of Trubar's Life and Work, as a Composer	15
Ivan Klemenčič	Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi Historical Avant-garde in Slovene Music	21
Borut Loparnik	Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends	29
Dragotin Cvetko	Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevičem Contacts between Slavko Osterc and Miloje Milojevič	39
Katarina Bedina	Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca Josip Slavenski as Perceived in Writings by Slavko Osterc	53
Jarmila Doubravová	Development of Musical Language and Style between 1945 and 1980 Razvoj glasbenega jezika in stila v času od 1945 do 1980	59
	Disertacije Dissertations	69
	Imensko kazalo Index	75





UDK 783.2 Gallus:Lasso „15“

Wolfgang Boetticher  
GöttingenJACOBUS GALLUS UND ORLANDO DI LASSO.  
EINIGE BETRACHTUNGEN ZUM PROBLEM DES  
STILVERGLEICHS IM MOTETTENREPERTOIRE.

Der 1550 geborene große Zeitgenosse Lassos war ca. 18 Jahre jünger und entstammte der slowenischen Heimat, die er im Jünglingsalter verließ, nicht unähnlich dem Lebensweg des Münchener Meisters, der, in Südniederlanden gebürtig, erst auf weitem Umweg in die Dienste des bayerischen Herzogs gelangte. Auch sein Schaffen erfüllte sich außerhalb der Landesgrenzen, in seinem riesigen Opus auf vier Sprachenebenen findet sich doch kein Satz niederländischer Abkunft. Dem jungen Gallus dürfte das *Antwerpener Motettenbuch* Lassos (1556) gewiß seit Mitte der sechziger Jahre bekannt geworden sein, namentlich aber ist mit einer Begegnung der großen Anthologien *Selectissimae cantiones* des Nürnbergers Gerlach und des *Novus Thesaurus* des Venzianers Gardano zu rechnen.<sup>1</sup> Gallus war, wie wir den gründlichen Erörterungen Cvetkos<sup>2</sup> entnehmen können, möglicherweise schon mit ca. 15 Jahren ausgewandert. Und selbst wenn er erst nach seinem 20. Lebensjahr gen Norden und Osten gereist sein sollte, wird man unterstellen können, daß er von früh an sich mit dem Repertoire vertraut machen konnte, zumal zunächst auch reformatorische Kompositionen an Boden gewannen. Der Kontakt mit dem Ölmützer Bischof Wilhelm Prusinowský (1565-1572 im Amt) vermittelte ihm die jüngere Motettenproduktion, sodann in Wien ab 1574, da er in den dortigen Rechnungsbüchern erscheint.<sup>3</sup> In seinem III. Band der Motetten beruft er sich auf Reisen in Böhmen, Mähren und Schlesien, wobei besonders an Liegnitz, Breslau und Brünn zu denken ist, deren Lassopflege bedeutend war.<sup>4</sup> Der ca. 28jährige war ferner in Melk, mindestens seit 1580 war Prag sein Wohnsitz. Gallus kannte die bis über Willaert zurückreichende Tradition des Absidenchors; daß er deshalb nicht in Venedig in persönlichem Kontakt gestanden haben muß, gilt seit langem als unangefochten.<sup>5</sup> Stärkere Bindungen dürfte er mit Jacobus Vaet und Philip de Monte in Wien geknüpft haben, auch Jacob Regnart gehört (bis zu seinem Fort-

<sup>1</sup> In der Monographie des Verfassers *Orlando di Lasso und seine Zeit I*, Kassel-Basel 1958, S. 759 f. als 1568 ♀ und 1568 ♂ geführt.

<sup>2</sup> Dragotin Cvetko, *Jacobus Gallus, sein Leben und Werk*, München 1972 (= Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen VIII), S. 16, wie auch vordem von Joseph Mantuani in einem biographischen Abriß vermutet (DTÖ XII, S. XI).

<sup>3</sup> Albert Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619 ....*, in: Studien zur Musikwissenschaft VI, Wien 1919, S. 142.

<sup>4</sup> vgl. Verfasser a.a.O., S. 544, 743, 822 etc.

<sup>5</sup> vgl. schon Theodor Kroyer, Rezension der Ausgaben von den DTÖ VI (XII), XII (XXIV), XV (XXX) in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXII, 1909, S. 132 ff.

gang nach Innsbruck) in diesen Kreis, wobei Gallus die jüngere oberitalienische Liedmelodik und die tänzerischen Abkömmlinge des klassischen Madrigals kennen gelernt haben mag. Eine eigentliche „Münchener Stilprovinz“ kann keineswegs dominierend gewesen sein, zumal Lasso in der mittleren „Patrocinien“-Periode selbst ein komplexes Bild abgibt und sogar die „Villanellen-Krise“ erlebt. Ähnlich ist bei beiden Meistern der Umgang mit humanistischen Gelehrten und Poeten, die ihnen gewogen waren, was viele Contexte, Prologe, Trauerreden etc. verraten, wenn auch Gallus ein längeres Kapellmeisteramt – wie Lasso – nicht beschieden war und ihm mithin auch nicht die Praxis eines großen Kapellapparats geboten war, immerhin übte auch Lasso noch zu Lebzeiten des Gallus Selbstbeschränkung.

Die Entstehungszeit der in Band I des *Opus musicum* 1586 gedruckten Motetten kann bis auf 1577-1579 zurückdatiert werden, was aus hs. Vorlagen, auch aus Parodiemesen erschlossen werden kann,<sup>6</sup> zudem hat der Komponist im Vorwort mit einer horazischen Anspielung auf seinen „reinen Wein“ verwiesen, der „mehr als neun Jahre gepreßt“ worden sei.<sup>7</sup> Die Vorreden der drei folgenden Bücher wurden 1587, 1587 und 1590 (Erscheinungsjahr 1591) abgefaßt. Nur am Rande sind wenige Gattungsbelege außerhalb zu verzeichnen.<sup>8</sup>

Die Chronologie schließt mithin bestimmte Spätwerke Lassos als Vergleichsobjekt aus. Man wird sich zunächst den *textgleichen* Vertonungen zuzuwenden haben, wobei die lateinische Motette, beiderseits auch quantitativ die Hauptleistung, ein breites Terrain abgibt. Doch sind mehrere Einschränkungen geboten. Zunächst bezeugt der Einzelfall einer Parodiemesse nach Lassos 1567 publiziertem deutschen 5stimmigen Liedsatz *Im Mayen hört man die Hahnen krayen*, daß eine – sonst im Repertoire nicht seltene – Stilübertragung nicht bezweckt war, die Modelladaption ist nicht nachhaltig.<sup>9</sup> Von den textidentischen Fällen verbleiben nur wenige, die nicht durch Stimmzahl auseinanderfallen. Viele Vergleichspaare müssen vorweg ausscheiden.<sup>10</sup> In der Mehrzahl wählt Gallus die größere Stimmzahl. Die Parallelfälle gruppieren sich um die Stimmzahl 5 und 6. Nicht nur eine mögliche Begegnung in Lassos Nähe, sondern auch eine charaktervolle, phantasiereiche Neuschöpfung, vielleicht auch im bewußt abweichenden Sinn, wird sichtbar. Allgemeinstilistisch sind ähnliche Züge zwar spürbar: die geringe Neigung zur Chromatik (Lassos jugendlicher Grenzfall der *Prophetiae Sibyllarum* kann hier eliminiert werden),<sup>11</sup> ferner die melodische Konzeption, die sich vom Palestrinastil strenger Observanz freimacht,<sup>12</sup> bei Gallus ist bewußt nichtgregorianisches, volkstümliches Melodiegut eingearbeitet.<sup>13</sup> Das zeitenössische Wertmerkmal

<sup>6</sup> D. Cvetko a.a.O., S. 36.

<sup>7</sup> D. Cvetko, a.a.O., S. 50 f.

<sup>8</sup> Joseph Mantuani, *Bibliographie der Werke von J. Gallus*, in: DTÖ XII, 1, S. XV f.

<sup>9</sup> vgl. die treffliche Studie von P.A.Pisk, *Die Parodie-Verfahren in den Messen des Jacobus Gallus*, in: Studien zur Musikwissenschaft V, Wien 1918, S. 35 ff. und Derselbe, Einleitung zur Ausgabe der Fünf Messen zu 8 und 7 Stimmen, in: DTÖ 94/95, S. VIII ff.

<sup>10</sup> In Klammern die Stimmzahl Gallus gegenüber Lasso: *Beatus vir, qui timet* (8:4), *Laudate Domino canticum* (12:3,5,6), *Cantate Domino* (13:3,5,6), *Tribus miraculis* (12:5), *Adorate te Christe* (8:3,3,4,5), *Eripe me ab inimicis* (2:4,4.), *Gaudet de coelis* (8:4), *Exultate iusti* (8:4), *Iustus cor sum* (4:2), *Qui vult venire* (4:2).

<sup>11</sup> Das erst posthum erschienene Werk kann Gallus nicht gekannt haben.

<sup>12</sup> Es sei auf die Studie von J. Bole verwiesen: *Stilna primerjava nekaterih motetov, ki sta jih Gallus in Palestrina komponirala na ista besedila*, Diplomarbeit maschr. Ljubljana 1967.

<sup>13</sup> z.B. in *Resonet in laudibus, O venerando, Nunc rogemus, Quid admiramini*. Vgl. schon D. Cvetko a.a.O., S. 61 f. und K. Bézecny, in DTÖ XII, ferner L.M.Škerjanc, *Kompozicijska tehnika Jacoba Petelina Gallusa*, Ljubljana 1963.

des „imitare le parole“ ist beiderseits angestrebt, eine reine Kantabilität wird von „physiognomisch“ ausgeprägten sogetti durchkreuzt. Gemeinsam sind parlando-Strecken (z.B. in dem Satz *Uxor amice tibi* von Gallus) und rezitativische Episoden, die unter Mitwirkung einer prae- und frühmonodischen Affekten-Sprache die klassische Polyphonie abgebaut haben, was auch für Lasso, wenn auch in seinen allerletzten Motetten nach dem Tode des Gallus, zutrifft.<sup>14</sup> Hingegen verfolgt Gallus im Doppelchor durchaus eigene Wege. Ihm verleiht er eine höhere Schlagkraft in einem radikalen Seitenwechsel, während Lasso auf ein elastisches Verzahnen und partielles Überblenden der *cori spezzati* bedacht war, ja wahrscheinlich diese Technik sich erst schrittweise angeeignet hat, wenn wir eine frühe Kopie des 8stimmigen *In convertendo* so einschätzen dürfen.<sup>15</sup> Lassos niederländisches Erbe wirkt hier spiritueller stärker nach, wenn man von seinen vielstimmigen Huldigungsmotetten mittlerer herzoglicher Auftragsmusik absieht, die eine ähnliche volksnahe Struktur wie bei Gallus verraten. Damit hängt bei Lasso das seltene Auftreten akkordischer Bildungen zusammen (sofern es nicht antikisierende Sonderfälle sind, wie z.B. in *Syodus ex claro* oder in dem vom Verfasser nachgewiesenen Epithalamion).<sup>16</sup> Gallus hat sogar echo-artige Akkordrepetitionen an Phrasenenden zugelassen (*Quod mihi crude dolor*). Für eine „Moderität“ spricht aber beiderseits wieder das seltene Auftreten des Kanons, in bewußter Freiheit gegenüber der wenig älteren spekulativen Motettenpraxis. Allerdings scheint das polyphone Prinzip bei Lasso in den Satzschlüssen strenger durchgehalten als bei Gallus. Demgegenüber begegnen sich beide Meister im Gebrauch der Wechseldominante als effektvollem Modulationsmittel, nämlich im jüngeren tonalen Sinn, der den alten hexachordalen Aufbau erweitert. Im Zusammenhang mit dieser Wechseldominante steht bei Gallus jenes typische Anfangsmotiv, das z.B. im berühmten *Ecce, quomodo* oder in *Quis sis, quid fueris* auftritt und – keineswegs als allgemeines Zeitgut – auch in Satzköpfen bei Lasso begegnet. Auch ungewöhnliche Figuren bei Gallus, wie z.B. die übermäßige Sekunde, neben kleinen und großen Sekundschritten von melodischer Relevanz überhaupt, rücken seine Konzeption der soggetti in Lassos Nähe, desgleichen ein gelegentlicher, extrem weiter Ambitus im Initium (*Musica, noster amor*, nicht von Lasso vertont).

Der enge Bestand an durch Stimmzahl vergleichbarer textidentischer Fälle<sup>17</sup> bezieht sich auf Sätze, die in der Zeit auch bei Lasso in hohem Ansehen standen. Schon im I. Buch sehen wir *Mirabile mysterium*, jenen Satz beiderseitig von hoher Bildkraft. Gallus dürfte Lassos im Sturm und Drang des „Antwerpener Buchs“ entworfenen Satz gekannt haben. Dennoch wählte er als Vorbild die antikisierende Ode *Calami sonum* des Cypriano de Rore (die übrigens dem jungen Lasso als Ausdrucksideal durchaus nicht fremd war, man vergleiche *Alma nemes*). Lasso führt den Satzkopf unruhig abwärts, Gallus bedient sich eines gemessenen chromatischen Aufstiegs, und zwar im langsam imitierend einfädelnden Satz, was er auch auf *natura*, bei enger Fesselung

<sup>14</sup> Vergl. Verfasser, *Anticipations of dramatic monody in the late works of Lassus*, in: F. Sternfeld and others, *Essays on Opera and English Music in Honour of Sir Jack Westrup*, Oxford 1975, S. 84 ff.

<sup>15</sup> Vergl. Verfasser, *Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten Orlando di Lassos*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XII, 1964, S. 206 ff.

<sup>16</sup> Vergl. Verfasser, *Orlando di Lasso, Gesamtausgabe, Neue Reihe, Band I, Kassel-Basel 1956: Pronuba Juno und Praesidium Sara*.

<sup>17</sup> Wir zitieren nach DTÖ XII, XXIV, XXX, XL, XLVIII, LI-LII (1899, 1905, 1908, 1913, 1917, 1919). Zuzufolge Mantuanis Übersicht in DTÖ XXIV, S. XVII Umfaßt das in den 4 Büchern des *Opus Musicum 1586-1591* gedruckte Motettenkorpus 374 Sätze (ohne Unterteile). Wir verfolgen die Fälle in zeitlicher Reihe.

der Umspielung, beibehält. Lassos auffällig lang durchgehaltener Diskantton könnte Gallus irritiert haben, der den Satz in zwei „sprechenden“ Kurzmotiven in paariger Anordnung ausschwingen läßt. Lehrreich ist, wie das Augenmerk beider Meister sich unterschiedlich äußert: die berühmte Textstelle *commixtionem passus* ist bei Gallus in kühner tonartlicher Rückung gestaltet und das *passus* tritt mit einer rundläufigen Figur hervor, während Lassos das andere Bild: *neque divisionem* erwählt, und zwar nicht klanglich, sondern bewegungsmäßig hervortretend, in einem „durchbrochenen Satz“ sich rasch ablösender Impulse. Es wäre unangemessen, in Befangenheit des meisterlich flockigen polyphonen Gewebes von Lassos Komposition den zarten und chromatischen Odencharakter auf Seiten des Gallus abzuwerten.<sup>18</sup> Wie in diesem beiderseits 5stimmigen Fall stehen sich *Resonet in laudibus* gegenüber (Lasso 1569).<sup>19</sup> Für Gallus spricht jene oft gewählte volkstümliche Akkordik, die bei Lasso nur im Mittelteil *Sion* zugelassen ist, auch ist das festliche tempus perfectum nur auf *sunt impleta* zugelassen. Es scheint, als habe Lasso dem Ruf *e—ja virgo* mehr plastische Deklamation zugestanden, wobei er zwei tiefe Stimmen synkopiert hervortreten läßt, d.h. den Klangkomplex aufspaltet. Im ganzen aber war die alternative Praxis der *spezatti*, wie sie Gallus in fast frühbarocker räumlicher Konzeption anwendet, Lasso durchaus fremd. Das beiderseits berühmte *Omnes de Saba venient* ist etwa gleichaltrig, auf die bisherige falsche zeitliche Einschätzung des 8stimmigen Satzes von Lasso bei Sandberger<sup>20</sup> und Haar<sup>21</sup> sei verwiesen (Corollarium F. Lindners 1590). Obwohl Gallus keinen Doppelchor im Sinn hat (5stimmig), besteht starke Ähnlichkeit, wobei ausnahmsweise die Priorität auf seiner Seite liegt (1586). Er bestreitet den Satzkopf im steifen Quintschritt des Altus aufwärts (c—g), den auch Lasso exponiert (B—f), auch auf *deferentes* bedienen sich beide Meister der Quinte (Gallus im Bassus), angeregt vom Bilde des „Kommens“. Sind zunächst diese Begegnungen eng, so führt doch das finale *Alleluja* auseinander: Lasso sucht einen lockeren Wechsel in engen Sekundschritten, Gallus hingegen fordert bogig pulsierende Minimae. Umgekehrt ist die Stimmzahl (8) bei Gallus' doppelchörigem *Quem vidistis pastores?*, dem Lassos 5stimmiger Satz von 1569 gegenübersteht. Hier zeigt sich die Sonderart des Münchener Meisters in seiner rhetorischen physiognomiereichen Sprache, die das Fragesymbol, namentlich aber das imperativische *dicite* herausstellt, während Gallus seine 2 4stimmigen Teilchöre im harten Alternieren aufbaut, bei zunehmender Wertunterteilung von Vierteln und Achteln und damit das *Alleluja* dramatisch einleitet, das den Wechsel noch steigert. Lasso hält bis zuletzt am ruhig schreitenden Bassus fest und sucht eine viel engere Verzahnung des Stimmgeflechts. Während *Laetentur coeli* und *Laudate Dominum de coelis* nur im Anfangstext sich mit Lasso begegnen, ist *Scio enim* wieder bezeichnend: Während Gallus in ruhigem Einfädeln und schöner Gegenbewegung der Außenstimmen, mit plastischen Oktavschritten im Bassus, einen ausgewogenen 5stimmigen Satz entwirft, verfährt Lasso (1568) sehr unruhig in seinem Quattrocinium, fordert rotierende Terzfiguration, in heftiger Erregung (*et in carne mea*). Das gilt auch für das 5stimmige *Peccantem me* des Gallus, dem das sehr frühe

<sup>18</sup> Th. Kroyers Urteil a.a.O., S. 133 und Anmerkung 2, daß sich die Vertonung von Gallus „nicht entfernt mit Lasso vergleichen läßt“ und ein „äußerliches Hin und Her bewirkt“, ist ungerecht und übersieht die Sonderart des Stils bei Gallus.

<sup>19</sup> Die 4- und 6stimmige Vertonung des Gallus tritt als einfache isorhythmische Gebrauchskunst eher zurück.

<sup>20</sup> Verfasser a.a.O., S. 562 (Sandberger im Vorwort zur Gesamtausgabe Lasso XXI, S. VIII). Eine 6stimmige „Frühfassung“ existiert nicht.

<sup>21</sup> J. Haar, in: The New Grove, Art. O.d.Lasso, X (1980), S. 497.

Stück zu 4 Stimmen von Lasso (1555, mit weniger Textvorrat)<sup>22</sup> gegenübersteht. Der junge Lasso entzündet sich am *conturbat me* (ineinandergeschachtelte Minimae-Gruppen), Gallus verharrt in ruhigem Sekundpendel und findet diastematisch einen hohen Ausgleich. Die beiden letzten Fälle lehren, daß keineswegs das unruhige „Hin und Her“ (wie Kroyer bemerkte) bei Gallus die Regel ist und sehr nachdrücklich bei Textgleichheit Lassus einen Zickzackkurs vertritt. In diese Gruppe gehört auch *Eripe me*, jener so dramatische Psalmtext, dem sich Gallus 5stimmig in akkordischer Übersichtlichkeit, bei Synkopation und – bereits am Satzkopf – mit Betonen ungewohnter Zählzeiten nähert; Lasso hat die *Eripe*-Figur (die ihn auch in den *Psalmi Poenitentiales* beschäftigt hat) nirgends isorhythmisch oder in Gegenakzenten formuliert. Das gilt auch für das gemeinsame *Domine, quando veneris*,<sup>23</sup> besonders drastisch für den frühen 4stimmigen Satz (155) Lassos gilt die non-akkordische Gestalt, auch für den textgleichen 5stimmigen Satz, der jüngst vom Verfasser hinzugewonnen wurde.<sup>24</sup> Man beachte bei Lasso das herabstürzende *abscondam* und das *soggetto* am Satzkopf in weiter Bogenform mit jähem Sprung in die Confinalis. Gallus fordert homogenen Klang. Lassus hat bis zuletzt, zentrifugale Melismen und punktuelle Exklamationen gesucht, die eine geschlossene Akkordik zerstören: in seinem späten *Ad Dominum cum tribularer* (1594) erscheint auf *clamavit* ein extravertierter Oktavschrift in fast allen Stimmen, es folgt im *Heu mihi* der II. pars ein schmerzvoller Sekundgang in imitierender Staffelfung. Verglichen mit Gallus bestätigt sich wieder Akkordik mit Synkopation; die schmerzvolle Obersekunde ist ihm keineswegs fremd, aber sie erscheint rhythmisch versetzt und durch Ochetus gesteigert. Unterschiedliche Konzeption beherrscht auch das 3teilige *Audi tellus*. Gegenüber Gallus' Doppelchor gibt Lassus im kompakten 6stimmigen Verband das Fragesymbol eher phonetisch, „sprechend“ (eine Kette von 13 Fragen), fast immer im aufwärts gerichteten Tonfall. Gallus verfährt umgekehrt, streut auch (die Lasso unbekannt) Tonrepetition ein. Lehrreich ist die berühmte Stelle *ceciderunt in profundum* (acht Minimae in drei Stimmen parallel), die Gallus abermals akkordisch, in kanonischem Effekt gesteigert, versteht.<sup>25</sup> Der seltene Fall eines beiderseits 8stimmigen Doppelchors ist mit *Convertere Domine* geboten, bei Lasso als II. pars von *In convertendo*. Der bis auf 1565 vordatierte<sup>26</sup> Satz Lassos bezeugt in der genannten handschriftlichen Quelle (siehe oben) das Reifen der feineren Verzahnung der partiellen Chöre 1560-1565, Gallus aber fordert schärfere Profile, auch faßt er die Chorthälften dialogisch auf und wählt auseinander triftende Bewegungen. Während bei *Ave Maria, gratia plena* (Gallus wieder *en bloc*, Lassus 5stimmig, bis *fructus ventris tui*) auf die treffliche Gegenüberstellung durch Flotzinger<sup>27</sup> verwiesen sei, bestätigt auch das 8stimmige *Pater noster* des Gallus die stabile Homorhythmik, Lasso schreibt bewegliche, sensible Polymelodik in allen drei Fällen (4stimmig 1573, 6stimmig 1565, 1585, zuletzt gemessener), der mittlere Satz fordert sogar den Ochetus auf *non inducas*, während Gallus in Teilchören überspielt.

<sup>22</sup> Responsorium zur Lectio VII des Officium defunctorum.

<sup>23</sup> Responsorium zur Lectio III des Officium defunctorum.

<sup>24</sup> Verfasser in: Orlando di Lasso, Gesamtausgabe, Neue Reihe, Band I, in erweiterter Neuauflage, Kassel-Basel 1986, Nr. 26.

<sup>25</sup> Über diese interessante Stelle vgl. schon Edo Škulj, Word painting in the First volume of Jacobus Gallus' Opus musicum, in: Jacobus Gallus in njegov čas, Simpozij 23.-25. Okt. 1985, Ljubljana 1985, S. 111 ff.

<sup>26</sup> vgl. Verfasser, a.a.O., S. 206 ff.

<sup>27</sup> Rudolf Flotzinger, Die Ave-Maria-Kompositionen des Jacobus Gallus, in: Jacobus Gallus in njegov čas, a.a.O., S. 59 ff.

Unter den etwas späteren Werken des Gallus sehen wir die beiderseits 6stimmigen *Congratulamini mihi omnes* und *Jam non dicam*, in Lassos mittlerer Zeit veröffentlicht (1566, 1573), wobei dessen Niederländertum abermals überwiegt,<sup>28</sup> was auch die altertümlichen ostinati (ohnehin in Lassos mittlerer Motette eine Eigentümlichkeit seit Clemens non papa) bezeugen (Schlußgruppe von *Jam non dicam*). Daß beide Meister in letzterem Satz in einem verdünnten Tricinium anheben, ist eher Zeitgut und Josquin-Tradition (wie das gelegentliche Einpendeln in Stimmpaaren). Weitere Fälle vertritt Gallus durchweg 8stimmig. *Hodie completi sunt* sehen wir bei Lasso viel kompakter im 6stimmigen Geflecht und prägnanter Kurzmotivik (in der Mitte: *et tribuit*), das finale *Alleluja* des Gallus lebt von rasch schwingender Akkordreihe (4stimmige Semiminimae);<sup>29</sup> in *Adoramus te Christe*, bei Lasso 5stimmig und nur posthum erreichbar,<sup>30</sup> gewahren wir im auffallend strengen Cantus II einen quasi-Cantus firmus am Eingang in enger Verschränkung, mit klaffendem Oktavsprung in breiten Breven. Gallus führt wiederum Teilchöre, die solche Ansätze nicht zulassen, das abschließende *adoramus* ... wirkt erneut frühmonodisch mit primär melodischer Oberstimme. Immerhin haben wir noch einen Fall enger Begegnung: das fast gleichzeitige<sup>31</sup> *Angelus Domini descendit*, in dem Gallus im 5stimmigen Verband diatonisch abwärtsführt, während Lasso 6stimmig einen Oktavsprung aufwärts voranstellt (Cantus I, Tenor II), um dem Angelus-Motiv ein ruhiges Abwärtsgleiten folgen zu lassen (Terzgänge). Mag die äußere Bewegungsform konträr gedacht sein, so ist doch gemeinsam die ruhige Anschauung vom „Herankommen“ des Engels, sehr im Gegensatz zu unruhigen Motivketten bei Kleinmeistern, die diesen Text vielfach vertont haben. Bemerkenswert das Bild bei Gallus: *et surrexit* in polyphon verankerten Quintschritten des Bassus.

Die restlichen Neudrucke der DTÖ 1915, 1917, 1919 (Teil IV-VI), Buch III und IV des Gallus betreffend, bieten nur noch fünf gravierende Vergleichfälle. Wegen der favorisierten doppelchörigen Struktur entfallen bei Gallus *Haec est, Surge propera, Quam pulchra es*, auch das vorgenannte *Gaudet in coelis* (Lasso 4-, 5- und 6stimmig, *Haec est* immerhin partiellen doppelchörigen Ansatz in 3 + 3 Stimmen auf *fraternitas*). Aber *O sacrum convivium*, bei Gallus 6stimmig,<sup>32</sup> ist dem 5stimmigen des Lasso sehr benachbart. Möglich, daß dieser die Anregung zu der initialen kleinen Obersekunde (Cantus I: d" — es" — d") und den pendelnden Terzbewegungen bei Gallus geboten hat, die Vorlage war 1582 publiziert worden. Auch das *Alleluja* ist beiderseits ähnlich: die jublierenden Außenstimmen werden von axialen Mittelstimmen (bei Gallus Altus und Tenor I) gebannt. *Super flumina*,<sup>33</sup> gemeinsam 4stimmig, belegt hingegen wieder das Überwiegen gregorianischer Diktion gegenüber Gallus' populärem, rhythmisch einfach deklamierendem Werk (das weit mehr Text vorträgt als Lasso und schon am Eingang homophon einschränkt, mit Generalpause). Dagegen ist ein schwebender Andachtscharakter, bei sanft absteigender Terz bzw. Quinte am Satzkopf ein Bindeglied der beiderseitigen Motetten *Ave Maria, gratia ple-*

<sup>28</sup> Ein etwas späterer 4stimmiger Satz des Gallus sei nicht mit einbezogen.

<sup>29</sup> Lassos Satz liegt kurz vor Gallus (1582 veröffentlicht).

<sup>30</sup> Wir datieren den Satz auf das Ende der 70er Jahre, er ist erst im *Magnum opus musicum* (1604) enthalten. Die 3- und 4stimmigen Sätze Lassos, ebenfalls posthum, scheiden hier aus.

<sup>31</sup> erst 1585 veröffentlicht, könnte aber Gallus schon bekannt geworden sein.

<sup>32</sup> Der 4stimmige Satz des Gallus *ad aequales* scheidet aus.

<sup>33</sup> Lassos problematische Vertonung in gestammelten Silben (1567) ist hier nicht mitheranzuziehen.

na (Gallus 6-, Lasso 5stimmig); gegenüber Gallus' 5stimmigem erwähnten Satz ist hier — vielleicht etwas später entstanden — weit mehr der alten Stimmigkeit Beachtung geschenkt, an Satzkopf und -ende demonstriert sogar der Tenor I das cantus-firmus-Ideal.<sup>34</sup> *Non vos elegistis* (Gallus 6-, Lasso 5stimmig 1562) mag in der initialen Dreiklangsbewegung benachbart erscheinen, aber Gallus fördert weit „moderner“ die Stützfunktion des Basses und gibt im terzorientierten *Alleluja* dem neueren Durcharakter mehr Raum. Bezeichnend, daß Gallus die Unterstimmen zunächst schweigen läßt und die vier oberen Stimmen *ad aequales* verschmelzen läßt. Die neue Terzmelodik bestimmt auch Gallus' 5stimmiges *Vulnerasti cor meum* gegenüber Lasso spätem (1582), vielleicht schon bekannten 6stimmigem Satz.

Zusammenfassend beurteilt, bestätigt sich in fast allen textidentischen Fällen auf Seiten Lassos die zeitliche Priorität, die aber kaum in einer Motette als Modell nachzuweisen wäre, vielmehr sogar eine bewußte Emanzipation von berühmten Vorlagen des Münchner Meisters wahrscheinlich macht. Gallus' künstlerische Individualität suchte eher außerhalb gemeinsamer Texte eine Huldigung des Orlando, wobei man immer im Auge behalten muß, daß sein Verhältnis zur venezianischen Flächigkeit enger war<sup>35</sup> und daß er rhythmische Verschiebungen innerhalb polyphoner Prozesse mit erstaunlichen Differenzierungen, sogar bei simultanen Klangfortschreitungen,<sup>36</sup> gewagt hat, die eher dem affektreichen *pronunciare*, weniger der polymelodischen Struktur verpflichtet sind. So hat jüngst richtig auch Federhofer<sup>37</sup> die Feststellungen Pisks,<sup>38</sup> des verdienstvollen Herausgebers der Messen, dahingehend modifiziert, daß bei Gallus Relikte einer polyphonen Tradition mit neuerer Chromatik und Synkopation zusammentrafen und ungewöhnliche Dissonanzbildungen hervorriefen, die Lasso kaum kennt. Dieses Gesamtbild wäre kritisch und uneinheitlich, hätte nicht Gallus zugleich mit Chordialog und Homophonie eine ästhetische Einheit angestrebt. Verglichen mit dem breiten Spektrum, das Sivec<sup>39</sup> an der seit Generationen gerühmten Motette *Ecce, quomodo moritur* aufgezeigt hat, bleibt für Lasso abermals eine „überwiegend polyphone Struktur“ erkannt, selbst bei diesem ungedruckten, für den späten internen Kapelldienst bestimmten Werk. Die scharfen Grenzwerte des Spaltchors sind nicht Lassos Baugesetz, obwohl gewisse Beeinflussungen möglich bleiben.<sup>40</sup> Auch in der Melismatik geht Gallus eigene Wege, nicht minder im weltlichen Bereich, es sei auf das Beispiel des *summus* in dem Satz *In terra* (Harmon. mor.) verwiesen, das Cvetko hervorhebt:<sup>41</sup> auf Lassos Seite fehlt solche melismierende Expressivität oder wird doch in Stimmkorporation resorbiert. Der Übergang von der alten hexachordalen

<sup>34</sup> Es sei erneut auf die Darlegungen Flotzingers a.a.O. verwiesen, dessen Stilvergleich in Richtung des Lambert de Sayve angelegt ist und mit Recht weniger Lasso mit einbezieht.

<sup>35</sup> vgl. die stilistische Bilanz bei D. Cvetko, *Skladateljji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo*, Ljubljana 1963, Einleitung, S. XXXV.

<sup>36</sup> vgl. die Nachweise bei D. Cvetko, a.a.O., S. XXXIV und Derselbe, *Le problème du rythme dans les oeuvres de Jacobus Gallus*, in: Festschrift Bruno Stäblein, Kassel-Basel 1967, S. 28 ff.

<sup>37</sup> Helmuth Federhofer, *Zur Satztechnik von Jacobus Gallus*, in: *Jacobus Gallus in njegov čas, Simpozij ...*, a.a.O., S. 34 ff.

<sup>38</sup> Paul Amadeus Pisk, *J. Gallus, Fünf Messen ...*, in: DTÖ 94/95, S. VIII.

<sup>39</sup> Jože Sivec, *„Ecce, quomodo moritur justus“ von Jacobus Gallus und einigen seiner Zeitgenossen*, in: *Jacobus Gallus in njegov čas ...*, a.a.O., S. 84 ff., auch in: *Muzikološki zbornik XXI*, Ljubljana 1985, S. 33 ff.

<sup>40</sup> so beurteilt es A.B.Skei in Artikel *Handl*, in: *The New Grove VIII*, 1980, S. 141, ferner Derselbe, *Jacob Handl's Polychoral Music*, in: *The Music Review XXIX*, 1968, S. 81 ff.

<sup>41</sup> D. Cvetko, *Jacobus Gallus ...*, 1972, a.a.O., S. 64 f.

Ordnung zur Dur-Moll-Relation wurde von Gallus früher vollzogen, und zwar trotz demonstrativ kanonischer Technik,<sup>42</sup> mit der er einen Ausgleich suchte. Endlich ist auch die motettische Refrainform bei Gallus bis zur "Identität der Endglieder" vollzogen, wie A. A. Abert<sup>43</sup> beobachtet hat, während Lasso nur selten dem Ritornell Tribut zollt. Viel mehr rückt bei den genannten Markmalen Philipp de Monte in die Nähe, auch was die akkordische Verdichtung anlangt. Schon früher wurden Sätze im Geiste Lassos nur vereinzelt, und dann außerhalb gleicher Texte verzeichnet.<sup>44</sup> Den Ausdruckskatalog der Rhetorik, wie ihn wenig später Burmeister gerade bei Lassos Motetten exemplifiziert, scheint Gallus weit eindringlicher befolgt zu haben, bis hin zu den bemerkten homophonen Strecken und Generalpausen, die als *Noema* und als *Aposiopesis* nicht nur in madrigalesken Sätzen, wie Schnürl<sup>45</sup> gezeigt hat, einen besonderen Sinn beanspruchen. Dies ist der geschichtliche Beitrag des Gallus, und nicht etwa der Umstand, daß er den „kunstvollen“<sup>46</sup> Satz Lassos nur selten erreicht habe. Vielleicht hat Gallus zuletzt von Prag aus Verbindung zu seiner Heimat geknüpft und die dortigen Notenbestände sind ihm nicht unbekannt geblieben,<sup>47</sup> obschon Wien und Prag eine umfassende Bildung und Anregung gewährten.

Rezeptionsgeschichtlich ist festzuhalten, daß Gallus' geistliche Motetten außerhalb der Kapellkopien in zahlreichen instrumentalen Umschriften (Orgel- und Lautentabulaturen) bis lange über den Tod hinaus im häuslichen Kreis fortlebten. Namentlich in den handschriftlichen Lautentabulaturen ist das Repertoire umfänglich und noch nicht von Mantuani bibliographisch erfaßt worden. Einen Überblick beabsichtigt der Verfasser demnächst in seinem „Dépouillement sommaire“ zu geben, der seinen 1978 erschienenen Band VII B des RISM (München, Henle) mit Werktiteln, Gattungs- und Komponistennamen aus ca. 750 geprüften Handschriften ergänzen soll<sup>48</sup> und in seiner Bestandsaufnahme länger zurückreicht, d. h. auch in jüngerer Zeit verschollene Objekte einschließt. Für die Orgel- und Lautentabulaturen fehlt noch ein umfassender Überblick, auch hier ist die Zahl intavolierter Sätze beträchtlich. Daß Gallus in vielen Umschriften für Zupf- und Tasteninstrumente mit Lasso rivalisierte, obschon nicht entfernt dessen Verbreitung erreichte,<sup>49</sup> kann vermutet werden. Auch hier begegneten sich beide Meister bis weit in das neue Jahrhundert.

<sup>42</sup> Heinrich Hüschen, *Bemerkungen zur Satzstruktur der Missa canonica zu 4 (8) Stimmen des Jacobus Gallus (1550-1591)*, in: Convivium musicorum, Festschrift W. Boetticher, Berlin 1974, S. 133 f.

<sup>43</sup> Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der "Cantiones Sacrae" von Heinrich Schütz*, Diss. Kiel 1934, Wolfenbüttel 1935 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIX), Reprint Kassel 1986, S. 81.

<sup>44</sup> Bereits A. A. Abert a. a. O., S. 81 zu Gallus' *Versa est in luc tum*.

<sup>45</sup> Karl Schnürl, *Musikalische Figuren in den vierstimmigen "Harmoniae morales" des Jacobus Gallus*, in: De Ratione in Musica, Festschrift Erich Schenk zum 5.5.1972, Kassel 1975, S. 53, 55.

<sup>46</sup> so Th. Kroyer a. a. O., S. 135 in Bezug auf den Satz von Gallus *Factus est repente*.

<sup>47</sup> vgl. D. Cvetko, *Die stilistischen Strömungen in der Musik des slowenischen Raumes am Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: Convivium musicorum ..., a. a. O., S. 25 ff. Ein jüngeres Verzeichnis führt bis auf die Bibliothek des Bohorič (1582, 1596) zurück.

<sup>48</sup> Wilhelmshaven (Heinrichshofen's Verlag). Vgl. den Bericht des Verfassers, *Zur inhaltlichen Bestimmung des für Laute intavolierter Handschriftenbestands*, in: Acta musicologica LI, 1979, S. 193. ff.

<sup>49</sup> einen ersten Versuch einer Materialsichtung unternahm der Verfasser in seinem Beitrag *Les oeuvres de Roland de Lasso mises en tablature de luth*, in: Le Luth et sa Musique, Paris 1958, S. 143 ff.



## POVZETEK

*Metodo primerjanja Lassovih kompozicij s kompozicijami drugih mojstrov, ki so se odločili za enako besedilo, je avtor razprave uporabil v nekaj primerih že v svoji monografiji o Lassu (1959), da bi preučil problem semantike (govorice simbolov) in pojasnil posamezne stilne vplive. Pri tem je odkril celo direktne citate. Zdaj se osredotoča na še ne posebej raziskano primerjalno področje Lasso - Gallus. Čeprav je veliki slovenski skladatelj 18 let mlajši, je umrl tri leta pred Lassom. Mudil se je že zgodaj v Avstriji in tako je moral priti v kapeli cesarja Maksimilijana II že tedaj tesneje v stik z deli tedaj v Münchnu delujočega mojstra. Stik z Lassovo umetnostjo traja podobno dalje tudi v času Gallusovega pomembnega delovanja v Olomoucu. Seveda pa se pokaže neposredna zveza z velikim Nizozemcem že v parodnih mašah, razen tega ne gre prezreti širokega vključevanja modelov skladateljev, kot so Clemens non Papa, Hollander, Verdelot, Vaet in Crequillon. Nedvomno je najizrazitejše srečanje obeh mojstrov v motetih. V tej zvezi je poučno, kako se Gallus srečuje z Lassom na eni strani na nemirnem področju „predmonodične“ in zelo moderne deklamacije na drugi pa v konservativni a cappella strukturi, kar opazamo od zgodnjega „Mirabile mysterium“ iz antwerpenske knjige motetov vse do poznih Jeremijevih žalostink, in to v zanimivem oblikovanju tožečih klicev tako pri enem kot drugem skladatelju. Tudi tehnika dvozbora kaže različne in očitno vzporedne pojave. Figuralni pasijoni pri tem niso upoštevani. Tako so v razpravi podani rezultati intenzivnega raziskovanja, ki prikazujejo neposredno bližino obeh mojstrov s podobno stilno oceno, seveda le v primerih, ko gre za indentična besedila. Ob tem je z upoštevanjem Cvetkovih del in številnih posameznih študij A.A. Abert, Pis-ka, Skeia in Hüschena izdelana specialna študija, ki izpolnjuje vrzel, ki še ostaja v omenjeni monografiji. Medtem ko je avtor v knjigi „Orlando di Lasso und seine Zeit“ Gallusa ob množici imen le malo upošteval, se mu tokrat skuša ustrezno oddolžiti.*



UDK 78.071.1(497.12 Ljubljana) Elze

Primož Kuret  
LjubljanaTRUBARJEV RAZISKOVALEC THEODOR ELZE —  
SKLADATELJ  
Ob štiristoletnici Trubarjeve smrti

Ob vrsti novih dognanj in spoznanj o Primožu Trubarju, ki jih je pobudila štiristoletnica njegove smrti, se v številni literaturi o njem pojavlja tudi ime Theodorja Elzeja, nemškega pastorja, enega prvih raziskovalcev zgodovine slovenske reformacije in njenih najvidnejših predstavnikov. Elze je prišel v Ljubljano leta 1851 ali 254 let po izgonu zadnjega ljubljanskega predikanta kot prvi pastor nove cerkvene občine. Njegova naloga je bila, da skrbi za protestanske vernike „po Kranjskem, južnem Štajerskem in na Hrvaškem tja do turške meje!”<sup>1</sup>

Ludwig Theodor Elze je bil rojen 17. julija 1823 v Altenu pri Dessauu župniku Karlu W. Elzeju in njegovi ženi Louise, rojeni De Marées. Njegov brat Karl je bil znan literarni zgodovinar in shakespeareolog. Theodor Elze pa je študiral v Tübingenu in v Berlinu teologijo in en semester tudi medicino. Med leti 1845 in 1851 je bil vzgojitelj pri sinu anhaltskega vojvode in skupaj z njim prebil nekaj let v Italiji, predvsem v Firencah in v Rimu. Pastorske službe v Nemčiji ni mogel dobiti, ker je leta 1847 v Rimu opravil obrede ob pokopu slikarja Reinharta, čeprav ni bil ordiniran. S svojim gojencem, ki je stopil v mornariško službo je prišel nato v Trst in tržaški pastor je opozoril nanj ljubljanske protestante. Le-ti so ga nato izvolili za pastorja v Ljubljani. Tu je ostal polnih 14 let, od leta 1851 do 1865, ko je odšel najprej za tri leta v Meran, leta 1869 pa je postal pastor v Benetkah do leta 1891, ko je bil upokojen. Umrli je 27. junija leta 1900 v Benetkah.<sup>2</sup>

Elze se je z vso vnemo posvečal zgodovinskim raziskavam, literaturi, numizmatiki, etnologiji in glasbi. Zlasti ga je zanimala zgodovina reformacije. V Ljubljani je naletel na v glavnem še neraziskane arhive in se jim z veliko vnemo posvetil. Za silo se je celo naučil slovenščine, tako da je razumel slovenske tekste 16. stoletja. V svojem času in tudi pozneje je veljal za najboljšega poznavalca zgodovine reformacije na Slovenskem. Tako pravi člankar (F. Levec) v Slovenskem Narodu leta 1878 o njem, da je „prava rara avis v našem tako zmedenem in politično razburjenem času, kajti dasiravno Nemeč po rodu, protestant in tujec v naših krajih, vendar vedno o naši deželi in o našem narodu tako govori, da se nam kaže povsod omikanega in pravično sodečega moža. V tem se g. Elze prav blagodejno oblikuje od mnogih svojih sorojakov, od mnogih „rojenih“ Slo-

<sup>1</sup> Gl. Slovenski biografski leksikon I, 156-159.

<sup>2</sup> Ibid.; in še Österreichisches Biogr. Lexikon 1815-1950. Wien 1954, 244; Narodna enciklopedija I. knjiga, Zagreb b.l., 646; Carniola 1908, 87-97; Ljubljanski Zvon 1893, 622-630; ibid., 1900, 505-508.

vencev, kateri med nami in od nas žive, a vendar zaničujejo in opravljajo deželo našo, namesto da bi jo ljubili in spoštovali.“<sup>3</sup>

Članek se nanaša na Elzejevo knjigo „Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain“, ki je izšla leta 1877 in mu je prinesla naslov „Doctor honoris causa“. To delo je ponovno izdal ob stoletnici leta 1977 dr. Rudolf Trofenik v Münchnu. Trofenik je v uvodu tudi opozoril na Elzejevo delo in njegovo zanimanje za zbiranje in raziskovanje tiskanih in pisanih virov za slovensko reformacijo, na zbiranje vseh dosegljivih biografskih podatkov in na njegovo predstavitev zgodovine in organizacije slovenske protestantske cerkve v 16. stoletju ter njenih zvez z nemško reformacijo. Trofenik je tudi podčrtal Elzejevo znanstveno objektivnost, skrbno in eksaktno obravnavo virov ter njegov suvereni, razumljivi način podajanja, kar mu je prineslo tudi pri poznejši slovenski literatni in zgodovinski kritiki priznanje.<sup>4</sup> Podobno ga ocenjuje tudi France Kidrič, ki mu priznava, da si je, „čeprav Nемец po rodu in mišljenju, pridobil brez sebičnih namenov za reševanje problemov, ki bi morali biti predvsem slovenska zasluga, nenavadnih zaslug.“<sup>5</sup>

O Elzeju sta pisala Anton Aškerc<sup>6</sup> in Luschin von Ebengreuth<sup>7</sup> omenja ga tudi avstrijski biografski leksikon iz leta 1954.<sup>8</sup> Čeprav se omenjeni avtorji temeljito ukvarjajo z Elzejevim znanstvenim in raziskovalnim delom, pa nihče med njimi ne omenja njegovega skladateljskega in glasbenega dela. Kot skladatelja ga uvršča v svojo knjigo „Frau Musica in Krain“ Peter Radics:<sup>9</sup> „Theodor Elze je priljubljen kot glasbeni učitelj in znan v širokih krogih kot skladatelj. Od njegovih skladb so posebno omembe vredne velika sonata za klavir in violino op.10, v rokopisu pa ima še simfonije, godalne in moške kvartete, sonate za klavir, pesmi.“<sup>10</sup> Bil je učenec Fr. Schneiderja, Hauptmanna, Moschelesa in Dreyschocka.<sup>11</sup>

Elzeja omenja kot skladatelja nato Dragotin Cvetko in opozarja na njegov samospjev „Pod oknom“, ki ga je skomponiral na nemški prevod Prešernove pesmi Luize Pesjakove in so ga izvedli na enem izmed koncertov ljubljanske Filharmonične družbe leta 1865.<sup>12</sup> Samospjev je torej nastal v zadnjem letu Elzejevega bivanja v Ljubljani, kar potrjuje tudi datum na rokopisu skladbe (v NUK) 14.marec 1865, Ljubljana. Cvetko ocenjuje skladbo kot zgodnjeromantično in da „vsebuje mnogo tekstu se prilagodilne invencije.“<sup>13</sup> Predsednik ljubljanske Filharmonične družbe in njen kronist dr. Friedrich Keesbacer omenja Elzejev oratorij „Petrus“, ki je zdaj v NUK v Ljubljani. Elze je bil glasbeni pedagog in kot tak učitelj Franu Serafinu Vilharju, sinu Miroslava Vilharja in pozneje skladatelja, ki je še danes znan po svojih samospelih na Prešernova besedila, sicer pa je večino svojega življenja preživel na Hrvaškem. Prav tako je bil Elze poučeval Viktorja Rantha, pozneje zborovodjo ljubljanske Sängerrunde nemškega telovadnega društva.<sup>14</sup> V času svojega ljubljanskega bivanja je Elze napisal seveda še več skladb.

<sup>3</sup> Prim. Slovenski Narod 1878, 1,2.

<sup>4</sup> Prim. dr. R. Trofenikovo izdajo Elzejeve knjige „Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain“, München 1977.

<sup>5</sup> Prim. Slovenski biografski leksikon, 159.

<sup>6</sup> Prim. A.A., + Dr.Theodor Elze. Ljubljanski Zvon 1900, 505-508.

<sup>7</sup> Prim. Luschin von Ebengreuth, Dr.Theodor Elze. Carniola 1908, Heft 2, 87-96.

<sup>8</sup> Österreichisches Biogr. Lexikon 1815-1950. Wien 1954.

<sup>9</sup> Prim. Peter v.Radics, Frau Musica in Krain. Laibach 1877, 42

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Prim. Bremers Handlexikon der Musik. Leipzig 1905, 102.

<sup>12</sup> Prim. D.Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III. Ljubljana 1960, 88.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Prim. Jubiläumsbericht über das 50. Jahr des Gemeindebestandes 1902. Laibach 1903, 7.

Cvetko omenja razen cerkvenih kompozicij tudi več zborov in „Drei Lieder“, ki so „tehnično odlični in po stilu spominjajo na Schuberta in Loeweja.“<sup>15</sup> Elzejev glasbeni opus pa je še mnogo bolj obsežen. Po dosegljivih podatkih obsega okoli 60 opusov. Elzejeva dela so izhajala tako pri Jos. Blasniku v Ljubljani, pri dunajski založbi C.A. Spina, praški založbi L. Fleischer in v Leipzigu. Elze se je podpisal kot „organist in učitelj glasbe v Ljubljani“,<sup>16</sup> dokler je pač deloval v Ljubljani.

Med Elzejevimi doslej znanimi skladbami prevladujejo samospevi in zbori ter komorna glasba. Poleg že omenjenih samospevov naj omenim še „Zwei Lieder“ za glas in klavir, brez navedbe opusa, izšle na Dunaju. Gre za dva samospeva: prvi je na besedilo H. Heineja (Und wüssten's die Blumen), drugi na besedilo R. Reinicka (Ständchen). V Pragi so kot op. 40 izšli samospevi „O sieh mich nicht so lächelnd an“ (Emanuel Geibel), „Morgenfahrt“ in „Ich küsse dich auf die Wangen“. Kot op. 49 so izšle „Fünf Krainische Volkslieder“. To so: 1. Der Schwimmer: Liegt dort die schöne Ebene, 2. Fragen: Wozu ist mein langes Haar, 3. Täubchen: Dass voll Tau die Schuhe dein, 4. Der Gefangene: Liegt ein armer Krieger, 5. Die Läuferin läuft am Bergesrain.

Od komornih del so znane sonata za violino in klavir op.16, sonata za violončelo in klavir op.37, sonata za orgle op.47, klavirska skladba „Elfenstück“ op.35 in številni moški zbori, raztreseni v raznih zbirkah in kot samostojni opusi: op.4 so zborovske pesmi za javno bogoslužje v evangeličanski cerkvi za mešani in moški zbor s spremljavo orgel, datirane v Ljubljani. Elzejeva tiskana dela omenjata tudi dva priločnika glasbene literature, izšla na Dunaju in Leipzigu.<sup>17</sup> V glasbenem oddelku ljubljanske NUK pa se poleg treh tiskov Elzejevih skladb, nahajajo še rokopisi naslednjih del. To so: „Grabgesang“ za moški zbor, ki je nastal ob smrti Elisabeth Heimann; „In die Ferne“ (na besedilo K. Kletkeja) za štiriglasni moški zbor, op.45/3; „Des Liedes Geist“ (H. Leise); Introdukcija in zbor iz oratorija „Petrus“ na besedilo Friedricha Opitza s štiriročno klavirsko spremljavo; štiriglasni moški zbor „Die Post“ (W. Müller) z oznako, da ga je skladatelj napisal 12. novembra 1857 v Ljubljani; rezponzoriji za 13. oktober 1881, komponirani 8. oktobra 1881; Samospev „Unter dem Fenster“ (Pod oknom), na Prešernovo besedilo v prevodu Luize Pesjakove, komponiran 14. marca 1865; moški zbor „Wo hin?“ (O.L.B.Wolff); Koral „Allein Gott in der Höhn'sei Ehr“ - samo part za 2.tenor.

Iz navedenih podatkov, ki so seveda še vedno nepopolni in pomanjkljivi, pa vendarle lahko sklepamo, da se je Elze z vso vnemo posvečal glasbi in da je Radicseva opomba o številnosti in raznovrstnosti njegovega ustvarjanja prav gotovo točna. Elzejeve skladbe hranijo poleg ljubljanske NUK še dunajska Nacionalna biblioteka (glasbena zbirka v Albertini) in arhiv v dunajskem Musikverein, verjetno jih je najti še kje, tiski pa so omenjeni v že citiranih priločnikih.

Theodor Elze se nam tako kaže ne samo kot zaslužen raziskovalec naše reformacije, ampak tudi kot dejaven soustvarjalec glasbene kulture na Slovenskem v času, ko le-ta še ni zmogla razviti svojih ustvarjalnih sil in je sicer po skladateljskih dosežkih več kot skromna. Elzejeve skladbe odsevajo skladatelja, ki je večje obvladal tehniko, njegova invencija je sveža, in čeprav epigonska, v skladu s težnjami in potrebami časa in okolja, za katerega je ustvarjal. Vprašanje o izvajanosti Elzejevih skladb v Ljubljani je z izjemo Prešernovega samospeva, še odprto. Njegov vpliv pa je bil viden tudi na glas-

<sup>15</sup> Cvetko, 128.

<sup>16</sup> Prim. npr. „Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert von Theodor Elze, Organist und Musiklehrer in Laibach“ idr.

<sup>17</sup> Prim. Fr. Pazdírek, Universal-Handbuch der Musikliteratur. Wien 1904-1910; Fr. Hofmeister, Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichnis der im deutschen Reiche und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien. Leipzig 1887 itd.

Fraulein Adelheid Heilmann!

# Zwei Lieder

FÜR EINE SINGSTIMME

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

## THEODOR ELZE.

Organist u. Musiklehrer in Laibach.

Eigenthum des Verlegers  
Eingetragen in das Vereinsarchiv

N<sup>o</sup> 10282.

N<sup>o</sup> 10283.

20 x r. C. M.

7 ½ Ngr.

WIEN

C. F. Spina, k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung

Graben N<sup>o</sup> 1133

benopedagoškem področju vsaj v dveh omenjenih primerih. Theodor Elze ostaja tako zanimiva osebnost naše kulturne zgodovine, ki je vsestransko posegla v kulturno dajanje sredi preteklega stoletja na Slovenskem. Njegov pomen za raziskovanje slovenske reformacije ostaja nesporen, prav tako pa ni zanemarljivo njegovo glasbeno delo v Ljubljani.

#### SUMMARY

*To occupy an important position in the Slovene literature on the history of Reformation in Slovenia is a German pastor and historian, Ludwig Theodor Elze, who took the lead of the Ljubljana Protestant congregation during 1851-1865. In this period, he published a number of books on the Slovene Reformation and its representatives. Besides engaging in scholarly research, Elze took great interest in music. He composed and published numerous musical pieces with various publishing houses in Ljubljana, Vienna, Prague and Leipzig. They include chamber and choral music, solos and musical parts for the Protestant church service. Slovene musical history refers to him as a composer. Most of his works, however, have remained unknown although he signed many of his works as „a music teacher and organist in Ljubljana “. In this way Elze made weighty contributions to the musical life in the mid-19th-century Slovenia as a musician, too.*





UDK 78.036(497.12)

Ivan Klemenčič  
LjubljanaZGODOVINSKA AVANTGARDA V SLOVENSKI  
GLASBI

V razvoju slovenskega naroda in prav tako umetnosti prihaja v razmerju do tega naprednega evropskega toka do posebnih razmer, ki jih pogojuje nacionalno gibanje od srede 19. stoletja. Oblikovanje narodnostne zavesti - takrat primarnega in najvitalnejšega interesa slovenskega naroda - sproži potrebo po identifikaciji narodovega telesa s programom Zedinjene Slovenije ter seveda prizadevanje po pridobitvi ponovne samostojnosti, ideje, ki se je sprva uresničila v smislu kulturne avtonomije znotraj avstroogrške monarhije, po prvi vojni pa v novih obetih razvojnih možnosti, kmalu vtrjenih v okviru jugoslovanskega centralizma in poznejše diktature, z ekonomskim izkoriščanjem ter s srbsko ideologijo zanikovanja in stapljanja jugoslovanskih narodov. Če ugotavljamo na glasbenoumetnostnem področju nekaterih drugih srednjeevropskih narodov po narodnostni prebui kontinuitetno z visoko umetniško ravnijo, pomeni v slovenskih razmerah nacionalno zavestno oblikovanje glasbene kulture cezuro in takorekoč delo znova, tako v institucionalnem kot v umetniškousvarjalnem smislu. Slovenska glasba se od srede stoletja le polagoma preoblikuje iz utilitarnih in budniških izhodišč ter iz čitalniških organizacijskih okvirov v čisto umetnost romantike, zlasti zgodnje in polagoma poznejših različic. Za takratno glasbeno umetnost, ki je v srednjem veku in od Gallusa sèm tekla vzporedno z razvojem evropske glasbe in znotraj nje, prihaja zdaj do razmeroma precejšnjega slogovnega zaostanka nemara kar tričetrt stoletja. Tako se ob njegovem relativnem zmanjšanju šele v obdobju strnitve slovenskih ustvarjalcev okoli Novih akordov znova razvojno in z umetniško kvaliteto vključuje v evropsko glasbo. V tem obdobju razvijajočega se slovenskega meščanstva velja pred prvo vojno za moderno umetnost, ki jo podpira urednik Gojmir Krek, nova romantika, mora v tveganju šele utemeljiti svoj obstanek v družbi, medtem ko se impresionizem, vidnejši takoj po prvi vojni, pred vojno komaj nakazuje. Ali je v takšnih okoliščinah realno in možno pričakovati revolucioniranje duha tudi v slovenski kulturni in estetski zgodovini ter posebej v glasbi, in če do kakršnihkoli sprememb že prihaja, v kakšni obliki lahko nastopajo? Zlasti se odpira vprašanje, s čim naj se morebitno novo glasbenoestetsko izrazi, če vemo, da Krek kljub vsej razgledanosti kot eksponent meščanske družbe in tudi zato prav radikalnost porajajočega se ekspresionizma povsem odklanja: „Vendar pa ne gre zamenjevati pojma moderne glasbe z najnovejšo glasbeno

<sup>1</sup> Prim. k temu tudi J. Kos, Josip Vidmar in slovenska zgodovinska avantgarda, Sodobnost 33/1985, št. 10 in A. Flaker, Poetika osporavanja, Zagreb 1982.

šolo, zlasti dunajsko, katere glavni zastopnik je Arnold Schönberg. Ta struja ne pozna nobenih zakonov več in se drži načela, da mora biti vse lepo, karkoli umetnik čuti, in sicer ravno zato, ker tako čuti. Poštenosti teh ljudi ne sumničim, toda njihovih kompozicij odobravati ne morem, ker menim, da umetnosti brez zakonov ni. Dokler bom jaz urejal Nove akorde, je gotovo, da v to strujo ne bodo zašli."<sup>2</sup>

Čeprav je Krek z objavo nekaj skladb v smeri zgodnjega ekspresionizma delno presegel svoj koncept, je nedvomno začutil izdatnost spremembe v odklonjenem novem kot napad na temeljne estetske in duhovne vrednote družbe. Danes se razvojne oblike ekspresionizma nedvomno potrjujejo tudi deloma kljub evoluciji iz romantike kot takrat in pozneje med vojnoma ter sprva po drugi vojni najradikalnejša prizadevanja v glasbi, kot slog, ki je podiral red in vrednote meščanske in že tudi novoveške miselnosti in umetnosti sploh, temelječe na izkustvenem svetu, da bi soustvarjal nove, pa tudi tisti, ki je lahko sploh izvedel estetski preskok v abstrakcijo atonalnosti. Če se v nekaj letih pred vojno v slovenski glasbi šele nakazuje, se razmahne v dveh generacijah, prvi do začetka dvajsetih let s krogom Marija Kogoja in v tridesetih letih in že prej v tisti s Slavkom Osercem.<sup>3</sup> Čeprav ne tako radikalen, pomeni tudi ob znatnem zmanjšanju zaostanka slovenske glasbe za evropsko na nemara desetletje in še posebno glede na prejšnji razvoj komaj predstavljen dosežek dveh mladih skladateljskih skupin, ki prevzameta tudi izpostavljeno vlogo spodbujevalca razvoja.

Gibanje mladih po prvi vojni na Slovenskem, nedavno znova označeno kot avantgardno,<sup>4</sup> je bilo s sodelovanjem zlasti literarnih, likovnih in glasbenih ustvarjalcev kljub skupni orientaciji v tem najnovejšem slogovnem izhodišču razumljivo človeško in duhovno dovolj heterogeno, kar velja že za njegovo pobudno jedro. V njem je bil ob Mariju Kogoju in Antonu Podbevšku literarni kritik Josip Vidmar resda aktivni sopotnik te skupine, a po lastni poznejši izjavi ne avantgardist,<sup>5</sup> ki že po nazorski konstituciji takrat in pozneje zaradi nadčasovnega pojmovanja umetnosti ni sprejemal revolucioniranja duha.<sup>6</sup> Čeprav tudi ne ideolog skupine, je prav on formuliral njeno temeljno estetsko izhodišče s trditvijo, da je „smoter umetnosti ... izločevanje in nadvladovanje materialnih komponent, ki se nahajajo v nji,“ in da je „jedro umetnine ... duhovni doživljaj ...“<sup>7</sup> V zvezi s Kogojevo glasbo je prispeval še označitev druge sestavine, ki določneje usmerja to duhovnost v ekspresivni, če že ne izrecno disharmonični odnos do sveta: „... [Kogoj] je zapustil artistsko takoimenovano 'lepoto'. Mesto te nam daje v svojih delih ono lepoto, ki je obenem tudi resnica, in ki je edina vsebina realizirane človeške duševnosti - umetnosti“.<sup>8</sup> Nemara presenetljivo prav Podbevšek h gibanju okrog njihove revije *Trije labodje* ni objavil svojih ali skupnih nazorskih stališč, temmanj razvidnih iz manifestov, ki jih to gibanje ni poznalo. Med trojico najbolj usmerjen v vidni manifestativni način izražanja avantgardne opozicije in bojevitosti do obstoječega je imel kot osebnost in pesnik titanist privrženec in občudovalec, čeprav je te mlajše, tako Kosovela, kmalu razočaral s svojimi voditeljskimi sposobnostmi. S tem se je nemara družilo dejstvo, da po glasni avantgardistični, ekspresionistično-futuristični

<sup>2</sup> Krekova izjava Iz. Cankarju v *Obiskih 1911*, v: Iz. Cankar, *Leposlovje - eseji - kritike*, 1. knjiga, Ljubljana 1968, 171-72.

<sup>3</sup> Prim. I. Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, diss., Ljubljana 1985.

<sup>4</sup> Na simpoziju *Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930* 6. in 7. decembra 1985 v Ljubljani in v referatih, objavljenih v *Sodobnosti* 33/1985, št. 1. do 3.

<sup>5</sup> J. Vidmar v prispevku na simpoziju *Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930*, *Sodobnost* 33/1985, št. 3, 302.

<sup>6</sup> J. Kos, op. cit., 966-67.

<sup>7</sup> J. Vidmar, *Pomen umetnosti in država*, *Trije labodje* 1/1922, št. 1, 22.

<sup>8</sup> J. Vidmar, *Marij Kogoj*, *Slovenec* 48/1920, št. 250, 31.X.

pesniški zbirki *Človek z bombami* (izdana 1925), ki je nastala do začetka gibanja jeseni 1920, ni več ustvarjal, ali vsaj ne za javnost. Tako je nasprotno le Marij Kogoj izhajal iz svojega kontinuiranega umetništva, nazorsko jasen v široki publicistični in posebej kritiški dejavnosti začeni od prihoda z dunajskega študija pri Fr. Schrekerju in A. Schönbergu<sup>9</sup> 1918 v Ljubljano. Čeprav z Vidmarjem vabljen na prevratne umetniške prireditve mlade novomeške generacije s takratnim duhovnim vodjem Podbevškom septembra 1920, ki so se novembra v nekoliko razširjeni obliki ponovile v Ljubljani, se je takoj identificiral z gibanjem in mu nudil vso oporo vključno s pobudo za nastanek Kluba mladih in naslednje leto za izdajanje kratkotrajnega glasila gibanja *Trije labodje*,<sup>10</sup> kamor je prispeval svoje skladbe.

Kljub revolucionarni usmerjenosti, tj. zavzetosti tudi za korenite estetske spremembe in bojeviti opoziciji do starega v glasbi sploh in posebej v slovenski, o revolucioniranju duha tudi pri Kogoju ne moremo govoriti. Ko izraža svoje še medvojne nazore, trdeč da je umetnost „proslava večne trajnosti in popolnosti“,<sup>11</sup> pojmuje umetnost kot nadčasovno vrednoto, ki ji revolucioniranje duha ni potrebno: „So [umetniki], ki jih stoletja in tisočletja niso mogla ovreči. Ako ti ne ostanejo za vedno, bodo ostala dela onih, ki jih ne premaga nobena doba, dela onih, ki bodo strli čas.“<sup>12</sup> Skladatelj ostaja na subjektivni ravni avtonomnosti ekspresionizma, ko se že pred začetkom gibanja, 1918., zavzema za slovensko glasbo nove nazore o nujnosti glasbenega razvoja: „Vsak umetnik ima svojo pot, vsi pa imajo eno: priti k sebi. S tem, da najdejo sebe, najdejo umetnosti novo postavo, novo smer, ... postavljeno na razvaline obstoječega.“<sup>13</sup> Kogojovo nasprotovanje staremu, njegovo navdušeno sprejemanje optimizma Busonijevih pogledov v *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* (1907) in Schönbergovih neposredno ter zlasti iz njegove *Hermonielehre* (1911), se kaže v smeri duhovnega in nemimetičnega. Zato mu je glasbena umetnost, ki „sili v vedno večjo poglobitev“ in „hoče izločiti zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše“, najbližje, ker se je že osvobodila narave, kar „mora priti za vse umetnosti, preden bodo mogle priti do svojega vrhunca“.<sup>14</sup> Toda njegovo temeljno občutje sveta, ki mu ostaja izrazno slej ko prej zvest, se ustavlja pred nepredmetnostjo atonalnosti; svobodno tonalnost resda pozneje in občasno presega z atonalnimi odmiki v operi *Črne maske*, od koder pa se začenja usmerjati v pozno fazo ekspresionizma s svobodnim konstruktivizmom, razhajajoč se tako kompozicijsko še bolj z vzornikom Schönbergom in njegovim pozneje razvitim abstraktnim konstruktivizmom dodekafonije. Zvestoba samemu sebi odloča tudi pri njegovem teoretičnem delu, harmoniji, s katero je v začetku 1919 nekaj pred Hauerjem in drugimi teoretiki ter pred Schönbergom z akordnimi permutacijami reševal vprašanje organizacij atonalne glasbe,<sup>15</sup> ne da bi ga zaenkrat zaradi popolnega zanikanja konkretnega sveta sprejel v svojo kompozicijsko prakso.

V svojem takratnem opusu je tako Kogoj značilno razpet med lepotnim romantike in resničnim ekspresionizma. Avantgardno anticipira leto pred dunajskim študijem, 1913, ko v izpovedno naravnem samospěvu *Stopil sem na tihe njive* uporablja ob

<sup>9</sup> Prim. I. Klemenčič, op. cit., 17.

<sup>10</sup> Op. cit., 29. Prva številka je izšla decembra 1921 z letnico 1922, druga in zadnja z letnico 1922 maja istega leta.

<sup>11</sup> M. Kogoj, O umetnosti, posebno glasbeni, *Dom in svet* 31/1918, št. 1/2, 26.

<sup>12</sup> M. Kogoj, op. cit., 28.

<sup>13</sup> Op. cit., 27.

<sup>14</sup> Op. cit., št. 3/4, 93.

<sup>15</sup> I. Klemenčič, op. cit., 27-28.

romantični radikalno izraznost zgodnjega ekspresionizma s kvartno, kvintno in celotonsko harmoniko, s stalno uporabo kromatike ter z deformacijo in disharmonijo izraza vse do krika. Ob študiju na Dunaju in sprva po vojni je v razvejanosti polimelodike ter v harmonski barvitosti delno, a razločno čutiti krasilne vplive secesije, kakor mu je še tudi blizu konkretno duhovni harmonični izraz simbolizma. Bolj duhovno kot poudarjeno disharmonično usmerjen v svoji zahtevni izraznosti hkrati stopnjuje subjektivizem v visoki predatonalni ekspresionizem. Med skrajne primerke te smeri sodi še na Dunaju zasnovana klavirska Skica iz zbirke Piano ali med zbori tehtni Requiem s pesimistično občuteno usodo povojnega človeka, prek katerega plove brežčuten in krut čas, ter še drugi zbori, samospevi in klavirske skladbe tega prvega povojnega obdobja. Tako je značilno, da skladatelja z radikalnostjo atonalnosti v nekaj delih takrat presega njegov učenec, slogovno sicer nestanovitni Srečko Koporc, pa tudi še napredno zavzeti Matija Bravničar, ki mu je bil Kogoj prav tako mentor.

Ob tem ne gre prezreti prodorne voditeljske vloge Kogoja v konici glasbenega razvoja na Slovenskem in kakor se spontano uveljavlja v gibanju mlade generacije sploh.<sup>16</sup> Tudi med drugim s pobudo za predstavitev Bravničarja na intimnih glasbenih večerih v okviru Kluba mladih ter za koncert Bravničar—Kogoj, ki ga imamo maja 1925 za zadnji mejnik prizadevanj te generacije, samoumevno in samozavestno sprejema moralno odgovornost. Ne gre mu za šokiranje javnosti z nadčasovno pojmovano umetnostjo, toda zaveda se nujnosti njene poglobljene izpovednosti in s tem njene napredne novosti in od tod dalje vloge opozicije v takratni družbi. Zato je pripravljen sprejemati nase tudi „sovražnost nasproti raznim reformatorjem in njih visokim zahtevam, ki so jih stavili na človeško družbo“,<sup>17</sup> kar se potrjuje nedolgo pozneje.<sup>18</sup> V postavljenem razmerju mu je jasno, da „množica ščiti šibke, ne da bi jim pomagala, da postanejo močni. Če bi postali močni, bi se kmalu postavila proti njim ... Njen bog je okostenele vsakdanjost in vseobča udobnost ...“ „Vsaka večja umetnost namreč vsakdanjost obsoja in biča; zato se vsakdanjiki tako srdito bore zoper njo.“<sup>19</sup>

Čeprav nove glasbe slovenska javnost ni v celoti zavrnila, je nedvomno ni sprejela za svojo. Vendar je bilo pomembno in nujno že seznanjanje, širjenje prostora novemu, zaradi česar se v drugi polovici dvajsetih let nemara najpomembnejše delo slovenskega ekspresionizma, Črne maske, že lažje uveljavlja in ga javnost ne zavrne. Seveda je bilo treba premakniti samo staro miselnost, spremeniti zavest družbe, še ne povsem odpravljeno čitalniško pojmovanje glasbe, provincialno majhnost ter neambicioznost, pa tudi miselnost zapoznelega nacionalizma v okvirih Glasbene matice, z eksponentom, ideologom in skladateljem Antonom Lajovcem. Zato je moral priti Kogoj v boju za avtonomno umetnost, ki šele omogoča njeno revolucioniranje, v konflikt s takšnimi nazori, opozarjajoč na še danes veljavno pojmovanje o bratstvu evropskih kultur, na njihovo nacionalno individualnost ter obenem na medsebojno vplivanje in prežemanje ter na občečloveškost.

Ob takšnem osrednjem nazorsko-moralnem prevrednotenju prihaja pri Kogoju nekako v letih 1924-25 do novih premikov z nastavki socialne miselnosti, ki se zatem potrdi v razhodu z Vidmarjem zaradi sprejemanja socialne tendence v umetnosti - kakor

<sup>16</sup> Prim. tudi izjavo J. Vidmarja, Sodobnost 33/1985, št. 3, 302, ki meni, da ga „je prepričal Kogoj edini od vseh ustvarjalcev“ takratne avantgarde in da je imel „vodilno vlogo med nami tremi“, tj. ob Vidmarju in Podbevšku.

<sup>17</sup> M. Kogoj, op. cit., 32/1919, št. 3/6, 110.

<sup>18</sup> Prim. tudi B. Loparnik, Kogojev preboj in možnosti glasbene avantgarde, Sodobnost 33/1985, št. 1 in I. Klemenčič, op. cit., 47-51.

<sup>19</sup> M. Kogoj, ib.

sta se ne dosti prej razšla še enako misleča Vidmar in Kogoj s Podbevškomo zaradi nje-gove socialistične orientacije - čeprav ti nazori ne odmevajo več v Kogojevem ustvar-janju. Poglavitni na začetku dvajsetih let ostaja estetski in nazorsko-moralni premik. Do prevrednotenja torej prihaja, čeprav ne na ravni in pod vplivi revolucioniranja duha, marveč z vzpostavitvijo temeljnega razmerja med avantgardnim in starim. Gre za funkcijo avantgardnega v slovenskih razmerah, ki naj razširi možnosti nove glasbe in izsili njen prodor v meščanski družbi, za spopad med idealiziranim lepotnim svetom ro-mantike in prvim preskokom v novo duhovno in disharmonično očitje sveta. Izkaže se, da dovoljuje v glasbi takratno razmerje sil na Slovenskem največ solidnost, univer-zalnost nadčasovne umetnosti, veljavne torej še danes. Kakor se Kogoj že zgodaj za-veda, da „novo čustvo ... hoče novega izraza, kakor nov izraz najde novih sredstev za novo občutje“,<sup>20</sup> gleda tudi pozneje na zadnji razvoj in programatično iz svojega zornega kota: „Najmlajša [generacija] gre za tem, da se popolnoma osvobodi vsakega vpliva komponistov, ki so se bili uveljavili pred njo. Nje naloga ja sčistiti atmosfero, od-praviti iz muzike vsako zvijačnost, vsako prizadevanje vplivati na človeka z zvočnimi coprnijami in efekti, izvršiti popolno očiščenje in ustvariti objektivne vrednote, ki bi bi-le vedno zmožne delovati na notranjost človeka; ustvariti dobi subtilna dela moči in zdravja ter napraviti enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu; izgnati iz muzike vsako sentimentalnost in dobiti zdrav, močan izraz zdravemu, močnemu čust-vu.“<sup>21</sup> Ob tem zglednem univerzalizmu nadčasovnega je pravičen tudi pri presoji svo-jega mesta v slovenski glasbi: „V izrazitem boju proti reakcionarnim tradicijam sta-rejših je nastalo med mlajšimi evolucionarno-revolucionarno gibanje tudi v Sloveniji (Kogoj)...“<sup>22</sup> Danes bi pomenila takšna izjava, da priznava Kogoj svoji glasbi in nazo-rom delno avantgardno vlogo, zavedajoč se, da kljub revolucionarni usmerjenosti ni v celoti prestopil praga evropskega modernizma. Tako obenem dobro označuje naravo vsega takratnega naprednega, čeprav v primerjavi z Evropo duhovno in estetsko ne tako radikalnega gibanja na Slovenskem.

Zaradi zahtevnosti in izdatnosti estetsko-nazorske spremembe je bilo utemeljeno delo še ene avantgardne generacije, čeprav je ta nastopajoča v tridesetih letih le delno mlajša od tiste v dvajsetih letih. Šele ta generacija izvrši dokončno estetsko prevred-notenje in načelno sprejme preskok v popolno nemimetičnost glasbe, pri čemer jo ra-zumljivo času ustrezno nekoliko razvidnejše spremlja uveljavljanje socialno-politične misli. Tudi njena osrednja osebnost, praški in Hábov študent Slavko Osterc - ter ob njem njegov in Hábov učenec Fran Šturm - izhaja kot Kogoj iz močnih osebnih, čeprav ne vedno enako globokih izpovednih pobud, ter iz temeljnega nasprotja z obstoječim v družbi in njeno duhovno usmerjenostjo. Vodi ga domala fanatično prepričanje o nujno-sti napredne usmerjenosti, združeno s prav fizičnim neprenašanjem čustvenosti in iz-povednosti romantične glasbe. Po njegovih znanih nazorih tudi pri njem ne moremo govoriti o prepričanosti v potrebo revolucioniranja duha umetnosti, toda kot celotno osebnost ga označuje nepopustljiva, ostra in tudi agresivna opozicija staremu, preživelemu sočasnemu. Med leti 1920-25 še romantiku mu naslednji dve leti študija v Pragi pomenita radikalen estetski skok, usmerjajoč ga v subjektivnost in še precej v introvertiranost že deloma atonalnega ekspresionizma. Nemirnega, kritično iščočega ustvarjalca žene iz želje po ohranjanju napredne usmerjenosti po intenzivnem vmes-nem obdobju utemeljitve neobaroka in nove stvarnosti na Slovenskem med

<sup>20</sup> M. Kogoj, op. cit., 114.

<sup>21</sup> M. Kogoj, Smer glasbe v zadnjem desetletju, Ljubljanski zvon 43/1923, št. 6, 324.

<sup>22</sup> Op. cit., 325.

1929-33/34 v energično odvrnitev od prejšnjega vzora Stravinskega ter v ponovno sprejetje ekspresivne smeri nove dunajske in praške šole: „Odkrito govoreč trdim, da je danes edini nekompromisni skladatelj Schönberg, tesno ob njem je Alois Hába in - če bi danes živel - tudi Alban Berg. Še lahko navedemo A. Weberna, H. Apostela, mogoče kakšnega emigranta iz Nemčije - in to je vse. ... Vse drugo je delno kompromis“, kamor Osterc brez zadržkov uvršča Stravinskega, Prokofjeva, Šostakoviča, Mosolova, Milhauda, Hindemitha, folklorne skladatelje, tehniko ostinata, kolorit, sekvence, operni sentiment, uporabo jazza ipd.<sup>23</sup> Od 1933 pomeni to prepričanje nov zagon, zdaj v ekspresionizmu pozne faze s postopki svobodnega atonalnega konstruktivizma ter z nekaj poskusi v smeri dvanajsttonske glasbe.<sup>24</sup> To je estetska radikalizacija poznega ekspresionizma v čistoglasbeni racionalizem in formalno lepoto klavirskih Arabesk z izpraznjeno tragično vsebino ter zatem še radikalizacija v temeljni disharmonično-duhovni odnos do sveta v vrsti del od klavirske Toccate ali Sonate za saksofon in klavir do baletne pantomime Iluzije ter četrtonskih skladb. Z resnobno ironičnimi Pravljicami za klavir se v protestu proti vojni pridružuje Osterčev pacifizem, z njim pa protimeščanska naperjenost, politično levičarstvo in tudi prosovjetska usmerjenost. Šturm, ki se je takoj po odhodu od Osterca na začetku študija pri Hábi od 1934 preusmeril iz neobaroka v atonalni ekspresionizem, eksplicitno tudi politično podkrepljeno utemeljuje svoj slogovni preobrat: „Kot vidiš iz opazk, sem stališče proti tej vrsti glasbe v smeri Bach-Hindemith precej spremenil. Zdi se mi, da je ta smer, ki je sicer predstavljala (na vseh poljih) nekako renesanso v smislu srednjeveškega kolektivizma, praktično že pogorela, ko se je videlo, da se pustijo Nemci od bedastega Hitlerja in fašizma terorizirati. Kje je bil kar naenkrat ves ta kolektiv, ali se je v resnici kaj branil, ali ni pravočasno videl, da gre celo življenje mesto v ta idealni in mistični način življenja, v čisto grob fašizem? Značilno je tudi to, kaj je odgovoril Martinů nekemu žurnalistu ob priliki premiere „Iger o Mariji“ v Brnu na vprašanje, ali misli reševati v tem delu religiozno vprašanja: da ne, da hoče samo postaviti na sceno srednjeveški misterij in nič več. Torej sama forma in nič več...“<sup>25</sup> Od Osterca še nekoliko radikalnejši in atonalno doslednejši, z zmerno subjektivnostjo in kontroliranim čustvom, je sprejemal atematizem v Hábovem prvotnem antropozofsko kolektivističnem duhu, ki pomeni med vojnama zadnjo razvojno stopnjo po Schönbergovem teozofskem individualizmu. Kljub hotenju doseči aktivnejši odnos do sveta so ga antropozofski nazori vendarle znova vračali k vprašanju človeka in introvertiranosti, kar kažejo ne le zgodnje, marveč tudi poznejše skladbe vse do godalnega kvarteta, ki ga je z uporabo vedno novih serij izvirno atematično dodekafoniziral. Štrum je tako značilen ekspresionistični umetnik, ki je takrat tudi z morebitno željo po politični revolucionarnosti ostajal na ravni osebnega človeškega. Mimo njega in omenjenih političnih nastavkov poteka z vidika estetskega prevrednotenja kajpada še ustvarjanje nekaterih drugih Osterčevih učencev, sprva radikalno atonalnega Karola Pahorja, delno pozneje Pavla Šivica, zlasti sprva na začetku tridesetih let avantgardno iščočega frankfurtskega Szeklesovega študenta Danila Švare, medtem ko Demetrij Žebre po začetkih ni nadaljeval z ekspresionizmom, Marijan Lipovšek in drugi iz Osterčevega kroga pa ga takrat ali sploh pozneje v svoji neobaročni in neoklasicistični usmerjenosti niso sprejemali. Da Osterčeva fronta estetsko vendarle ni bila enotna, se je zavedal tudi Šturm, ki se mu ni zdelo realno oblikovati samostojno avantgardno skupino z Ivanom Pučnikom in Žebretom.

<sup>23</sup> Iz Osterčevega poročila o ljubljanskem glasbenem življenju v Zvuku (Beograd), 4/1936, št. 1, 24.

<sup>24</sup> Prim. I. Klemenčič, op. cit., 113 ss.

<sup>25</sup> Šturmovo pismo Sl. Ostercu 26.III.1935 iz Prage, zdaj v rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

V takšnih okoliščinah in ob stalnih stikih s praško avantgardo okoli Hábe se je razvilo avantgardno gibanje tridesetih let na Slovenskem. Osterc je že takoj po praškem študiju konstruktivno svetoval tistim, ki dotlej nisto stremeli „za novim izrazom v vseh panogah“, kot je njegova skupina, „naj pridejo za nami. ... Niso nam napoti. Ako smo mi njim, naj začnejo z ofenzivo, t.j. s pozitivnim delom, ne pa z razdiranjem in negiranjem. Zaenkrat smo pa v ofenzivi mi in je brez boja ne damo iz rok.“<sup>26</sup> Osterčeva samozavest in bojevitost je le vzpostavljala ravnotežje sil in omogočala informacijo, kljub nasprotovanju, ki se ni poglelo niti sprva po drugi vojni. Kot dokazuje „IV intimni koncert z avantgardističnim praško-ljubljanskim programom“, ki ga je izvajal Osterčev prijatelj, praški pianist Karel Reiner 7. maja 1934 v Ljubljani, so bili začetki resda še bolj potisnjeni v geto same avantgarde. Toda ob Osterčevem agilnem delovanju so dobili poleg seznanjenosti doma kmalu dovolj široko mednarodno razsežnost, še posebno z njegovo vključitvijo v SIMC (Société internationale de musique contemporaine), delovanjem v njegovi jugoslovanski sekciji in še zlasti zavzeto ter ob mnogih stikih v centrali v Londonu. To je pomenilo kajpada predstavitev in tudi prve izvedbe v prvi vrsti Osterčevih skladb v glasbenih središčih po Evropi in drugje ne le v okvirih SIMC, bodisi na koncertih ali z radijskimi prenosi. Značilna vzporednica tega razvoja, ki je bil za nacionalno prebujo sredi prejšnjega stoletja nepredstavljen, kot je bil že ustvarjalni razmah za dvajseta leta, je potrditev evropske ravni in slovenskega značaja glasbe, ki je je v tujini ob vsej možni kritičnosti deležen posebno Osterc. Čeprav se je povezanost njegove skupine ob izpraznitvi avantgardnega naboja v drugi polovici tridesetih let naravno rahljala v deloma že tako razločne individualne poti ustvarjalcev, konstruktivnost njenega umetniškega pomena tako kljub delni časovni zamejenosti ostaja.

Končna faza Osterčevega estetskega in moralnega prevrednotenja, katerega začetnik je Kogoj, pomeni torej z odločnim načelnim premikom v območje nepredmetnega novo identifikacijo nacionalne bitnosti hkrati z evropsko širino in razgledom. Kakor tudi ta internacionalna razvojna stopnja ne poteka v radikalnem podrejanju umetnosti revolucioniranju duha, se podobno kot v intermedialni avantgardi desetletje prej vzpostavi manj radikalno in prav tako za pobudnike še možno razmerje sil med prevratno naprednostjo nadčasovne umetnosti ter estetsko novejšim in starim. Gre torej za napredno zastavljeno vlogo obeh skupin, ki z uveljavljanjem novega, čeprav v temelju, se pravi večidel estetsko in kompozicijskotehnično ne v maksimalni, najbolj zaostreni obliki širita prostor za razvoj slovenske glasbe. S priborjeno možnostjo svobodnega umetniškega utemeljevanja ter z nekaj pomembnimi ustvarjalci zagotavljata temu razvoju relativno visoko umetniško obstojnost. Zato sta avantgardni gibanji dvajsetih in tridesetih let na Slovenskem lahko neposredna idejna in moralna opora močni mladi generaciji šestdesetih let v ljubljanski skupini Pro musica viva. Tudi zanjo je ekspresionizem gonilna sila prevrednotenja ter novega zahtevnega prodora v konstruktivizem duhovno-disharmoničnega, je nosilec nadaljnega razvoja, ki je možen v tako razviti obliki serializma in začetkov totalne organizacije med drugim zaradi doseženega obeh zgodovinskih avantgard.

<sup>26</sup> S. Osterc, Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost, Nova muzika 1/1928, št. 1, 3.

## SUMMARY

*To start with, the study examines the underlying causes for the emergence of avant-gardes, which were unforeseen till the first decades of the 20th century. They were triggered off at that time by the revolutionary changes and reconstruction of fundamental categories relating to the world, society, man, and above all art. In relation to these progressive tendencies throughout Europe, Slovene music was particularly conditioned by the Slovene nationalist movement starting in the middle of the 19th century. It was maintained that art should be utilitarian, designed primarily in order to assist the formation of the national conscience; this meant a caesure in natural development and a need to start all over again, both as regards musical institutions and creativity. After Slovene music had started to catch up with music development in Europe in the 20th century, it lived to see the emergence of two avant-garde movements between the two wars, the first one, inter-artistic (started in 1920), with the composer Marij Kogoj and his circle as the main protagonists, and the second, international (shortly after the beginning of the 1930's), with Slavko Osterc and his students of composition (especially Franc Štrum), as well as with connections with Prague (particularly with Alois Hába), and a prominent share in the Société internationale de musique contemporaine. On account of the peculiar circumstances conditioned by the art doctrine of the nationalist movement, the two avant-gardes were not as radical as one would expect them to be. They only just had to win for themselves the possibility to create autonomous art which, in turn, made possible revolutionizing of the spirit, bringing art into service of this new spirit. In this way, the supertemporal character of expressionism turned into an instrument for the aesthetic revaluation. The first avant-garde group insisted on juxtaposing the aesthetic beauty of romanticism as one of the values of the bourgeois society with the „truthfulness“ of expressionism, partly still in its pre-atonal high stage. Thus it was only the second avant-garde group that managed to accomplish total aesthetic revaluation by way of a theoretical switch-over to the non-mimetic atonality. Together with publicistic activity, especially through criticism and polemical writing (e.g. in the short-lived magazine called Trije labodje, published by the first group), this brought about intellectual and moral revaluation, along with rudiments of socio-political revaluation (manifested not only with the second group). By dint of winning the privilege of a free artistic expression (particularly owing to some of their principal protagonists), the two movements have stood to impart a relatively high artistic value of durable character to this tendency in music, giving in this way conceptual as well as moral support to the Slovene avant-garde movement of the 1960's. \**

\*Note: English translation of the complete text of the study was published as a paper in the anthology of the Colloquium „Soobstoje avantgard – Coexistence among the Avant-gardes“, vol. I., Ljubljana 1986.



UDK 78(497.1) Kogoj:Slavenski „19“

Borut Loparnik  
LjubljanaKOGOJ IN SLAVENSKI  
Prispevek k tipologiji jugoslovanskega  
glasbenega dogajanja

Kolikor vemo, Kogoja in Slavenskega niso vezali osebni stiki. Zdi se celo, da Kogojeva osebnost sploh ni zašla na glasbeno obzorje Slavenskega ali pa je tam ostala zgolj ime - čeprav je bilo med leti 1918-1932 kar nekaj priložnosti, ki bi ga lahko opozorile na Kogoja in čeprav je bil povezan z glasbeniki, denimo s Kumarjem in Ostercem, ki so Kogoja dobro poznali.<sup>1</sup>

Bila sta kajpak sodobnika, celo vrstnika: le štiri leta so ju ločila, uradno, zaradi napačnega datuma Kogojevega rojstva, ki je takrat veljal, pa je bil Slavenski mlajši komaj leto dni.<sup>2</sup> Sopotnika torej, ustvarjalca istega rodu in tudi pripadnika istega, sicer majhnega in slabo povezanega kroga naših avantgardno usmerjenih glasbenikov po prvi vojni, ki sta se prebijala ločeno. Ker nista našla in nemara niti iskala stikov, je seveda odvišno vprašanje o možnosti njunih medsebojnih estetskih vplivov, dasi se ponuja že zavoljo bistveno ekspresionističnih značilnosti obeh opusov in nič manj zaradi podobnih življenjskih razmer ter odnosov z okolji, v katerih sta delala.

Večini teh pretežno estetskih ali vsaj teoretičnih primerjav bi pač mogli slediti - kljub mnogim odločilnim in naglo rastočim divergencam - samo v obdobju med 1918. in 1924. letom. Do trenutka torej, ko Slavenski zapusti Zagreb, Kogoj pa začne pisati *Črne maske*. Opozoriti velja npr., da sta ob koncu vojne, ko se vrneta v domovino, na-

<sup>1</sup> Ta prispevek je nastal za okroglo mizo 13. majskega glasbenega memoriala „Josip Slavenski“, ki so jo ob devetdesetletnici skladateljevega rojstva priredili v Čakovcu 12. maja 1986. Kot dopolnilo mi je nato Mirka Pavlovič ljubeznivo poslala dvoje pričevanj, ki sodita k obravnavani temi: izvleček iz (nedokončanega, tudi ne sistematičnega) popisa muzikalij v skladateljevi zapuščenini ter fotokopijo pisma, ki ga je 29. 1. 1923 poslal Slavenski iz Prage Kazimiru Krenediću. - Popis navaja, da je imel Štolcer prvo izdajo Kogojevega „Requiema“ iz leta 1922, ni pa razvidno, kdaj in po kakšni poti jo je dobil. Morda je s tem povezan tudi dostavek ob robu na drugi strani pisma: „NB U sestavljanju Pesmarice (izdaja H.P.S. /Hrvatskog pjevačkog saveza, op. B.L./) zašto nisu pozvani i Slovenski i Beogradski muzičari??? Pa hoćemo, da ta pesmarica bude prvi ozbiljni korak u svjetskoj muzici!!! - Ne može se to još na 7-8 meseci odložiti sa izdanjem?“ - Če pripis res meri tudi na „Requiem“ ali sploh na Kogoja, ga bo v prihodnje gotovo treba upoštevati kot dokaz, kako je Slavenski cenil njegovo (zgodnje) delo. Žal je skladateljeva korespondenca še neurejena, njegov življenjepis pa objavljen le v sumaričnih potezah (gl. „J.Š. Slavenski - nacrt za životopis“ v: Sedak, Eva, *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, I; Zagreb 1984, 231-259), zato na vprašanje še ni mogoče odgovoriti.

<sup>2</sup> Prim.: Merku, Pavle, „Identiteta in otroštvo Marija Kogojja“; *Muzikološki zbornik* 12, Ljubljana 1976, 50-66.

ša edina glasbenika, ki ju je vznemirila Busonijeva sanja o bogatejši delitvi oktave in razširjenih možnostih tonskega sestava. Tudi verjetno ni naključje, čeprav je vsaj deloma posledica študijskih obveznosti, da sta tedaj edina mlada jugoslovanska skladateljca, ki se iz umetniških pobud, nad ravnijo šolskih obveznosti, spoprime in dokažeta z obliko fuge.

Vendar je hkrati na dlani značilna razlika: svoje klavirske fuge Kogoj po pravici šteje za zrele opuse in uvrsti petglasno v g-molu na spored še 1925 leta, ko se je v slogu in tonskem besedišču že dokaj odmaknil dunajskemu obdobju - Slavenski pa prepove izvedbo *Fuge v obliki simfonične pesnitve*, kakor razberemo iz opombe na partituri.<sup>3</sup> Še bolj je indikativen njun odnos do avantgardne ideje četrtinonov. Slavenski jo preskusi, morda prvič, prav v *Fugi*, Kogoj le meditira in razpravlja o takšni možnosti; občuti jo kot kažipot v prihodnost, a je praktično nikoli ne sprejme.<sup>4</sup>

Če to primerjavo razširimo še za leto ali dve, približno do odhoda Slavenskega v Prago (1920), se pokaže tudi druga, odločilnejša ločnica, ki deli njuni fiziognomiji. Slavenski ustvarja pod izrazitim (nikakor novim, spričo ponovne bližine pa vendar osveženim) vtisom folklornega idioma - Kogoj piše razpravo *O narodni pesmi*.<sup>5</sup> Slavenskega žene v samosvojo, instinktivno razvejano disonančnost in tonalno vse bolj svobodno akordiko - Kogoj snuje sestav t.i. „akordnih permutacij“ ... pa ga ne uporabi ne tedaj ne pozneje, ker sodi, da še ni dosegel „novega izraza“.<sup>6</sup> Vrhu tega ne gre pozabiti, da je Slavenski Kodályjev učenec in častilec Bartóka, Kogoj pa Schrekerjev študent in Schönbergov somišljenik.

Vsaj do konca vojne gotovo še nista slišala drug za drugega. Prvo priložnost, ki se ponudi v miru, zapravi Kogoj: 23. septembra 1919 gostuje v Ljubljani moški zbor Jugoslovanskega akademskega društva „Tomislav“ iz Varaždina, ki ga vodi Ernest Krajski. Ob pesmih in harmonizacijah Vilka Novaka, Biničkega, Dobroniča, Lhotke in Pokornega so težišče njihovega sporeda dirigentove *Pučke popjevke iz varaždinskega kraja*, šest po številu, ter štiri *Pučke popjevke iz Medjimurja* Vinka Žganca. Kogoj, ki je tisti čas kritik Slovenca ter kronist Doma in sveta, koncerta iz neznanih vzrokov ne obišče. Trenutek, ko bi bil osebno spoznal Krajanskega, gre torej po zlu, z njim pa tudi priložnost, da bi izvedel za njegovega glasbenega varovanca.

Skoraj šest mesecev pozneje, 5. marca 1920, se Ljubljana spet sreča z domovino Slavenskega. Tokrat na „Medjimurskem večeru“ kmečkega Zbora iz Macincev. Pod vodstvom župnika Vatroslava Lipnjaka izvedejo gostje trinajst ljudskih napevov v Žgančevih harmonizacijah in priredbah, Kogoj pa se odzove s pohvalno kritiko in s priznanjem lepoti njihove folklore. O Slavenskem tu kajpak ni sledu, toda Kogojevo oceno ponatisne v naslednji številki Sveta Cecilija,<sup>7</sup> zato se ponuja domneva, da jo je prečital. Nemara je postal pozoren ob ugotovitvi, da je Žganec vse pesmi „primerno harmo-

<sup>3</sup> Prim.: Sedak, E., *op.c.*, II; Zagreb 1984, 223. Vse podatke o delih Slavenskega sem črpal iz poglavja „Tematski popis djela“ v tej knjigi, 220-275 (avtorici Sedak, E. in Živković, Mirjana).

<sup>4</sup> Vprašanja o novi delitvi oktave se je dotaknil že na koncu razprave „O umetnosti, posebno glasbeni“, *Dom in svet* 32/1919, št. 3-6, 114. Spis je sicer v nadaljevanjih izhajal dve leti, a ga je končal najpozneje na začetku 1919.

<sup>5</sup> Kogoj, Marij, „O narodni pesmi“, *DS* 34/1921, št. 4-6, 127-128 in št. 7-9, 174-176. Avtor razmišlja samo o slovenski ljudski pesmi, načelnih vprašanj glede nastanka in pomena folklorne se dotika zgolj v uvodu. Prim.: Loparnik, Borut, „Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem“, *MZ* 4, Ljubljana 1968, 98-113.

<sup>6</sup> Prim.: Loparnik, B., „Kogojev preboj in možnosti slovenske glasbene avantgarde“, *Sodobnost* 33/1985, št. 1, 95-101, op.6 (98-99).

<sup>7</sup> Kogoj, M., „Medjimurski večer“, *Slovenec* 48/1920, št. 58 (11.3.), 3 in *Sveta Cecilija* 14/1920, št.2-3, 55.

niziral". Vendar se zdi danes pomembnejše Kogojevo navdušenje nad medjimurskim melosom in ritmom. Z njim bi namreč ne bilo težko podpreti misli, da bi ga bile tedanje skladbe vrstnika iz Čakovca pritegnile in bi jih najbrže postavil Slovincem za zgled.

Toda zasakalo se je drugače. Slavenski je odšel v Prago, za Kogoja so se začela morda najtežja ljubljanska leta. Prav malo je verjetno, da bi bila med tem časom imela kakršnekoli stike. Razblinil se je celo edini načrt za Kogojevo predstavitev na Hrvaškem - Zenit jeseni 1921 „zaradi tehničnih ovir“ ni mogel objaviti njegove skladbe.<sup>8</sup> Novice od doma, kolikor jih je Slavenski pač izvedel, prejkone sploh niso naštevale Kogojevega imena, pa tudi ljubljanska vednost o glasbenih dogodkih v češki prestolnici tedaj zagotovo ni slutila Slavenskega.

Razmere se niso spremenile vse njegovo praško obdobje. Povrhu se je Kogoj umaknil v Gorico in se v času, ko je Slavenski končeval študij (1923), šele vrnil v mesto, kjer je zaman iskal delo. Njegovo kritično besedo in vpliv so izničili že jeseni 1920, saj mu je večina ljubljanskih listov zaprla vrata pod pritiskom užaljenih izvajalcev in vznejevoljenih osebnosti glasbenega establishmenta. Še naprej je brezposelni muzik, odrinjen na skrajni rob javnega dogajanja v sovražnem okolju. Toda slej ko prej se čuti avantgardista - dasi je krog njegovih somišljenikov že domala razpadel. In ker je v glasbenih vprašanjih še zmeraj edini odprt evropski presoji novih smeri, ker jih tudi edini spremlja zunaj ozko narodnostnih ali celo narodopisnih omejitev, zaznamuje vrnitev v Ljubljano s člankom *Smer glasbe v zadnjem desetletju*, objavljenim prve junijske dni 1923.<sup>9</sup>

Ta pregled, namenjen površno seznanjenemu slovenskemu okolju, je v marsičem značilen. Uvaja ga poudarek o pomenu Wagnerja, Musorgskega in Debussyja za razvoj 20. stoletja, nato se dotakne Mahlerja in Schrekerja, za središčni osebnosti nove glasbe pa opredeli Schönberga in Busonija. Ob njiju so omenjeni Ravel, Szymanowski, Cyril Scott, Janáček, Novák in Förster, Stravinski, Bartók in Kodály, v tem okviru pa iz Jugoslavije le Dobronić, ki je „od starejših edini (...) poizkušal biti nekoliko brezobzirneje samosvoj“.

Med osebnostmi mladega rodu navaja Kogoj pariško Šesterico (brez Aurica), v zvezi z njo še Satieja, ustavlja pa se ob Cocteaujevem delu *Le coq et l'Arlequin*. Potem našteje nekaj Schrekerjevih učencev, iz Schönbergovega kroga Weberna in Berga, med Čehi Hábo, med Italijani Pratello, ki ga očitno ceni zavoljo razprave *Evoluzione della musica dal 1910 al 1917*. Slednjič se znova vrne k Schönbergu, kot osebnosti, ki je „začela zavladovati v svetu“, prerokuje pa prihodnost tudi četrtinski glasbi, ker njena „ideja vedno bolj prodira“.

Toda čisto poseben prostor je v tem delu pregleda odmerjen domačim razmeram: „V izrazitem boju proti reakcionarnim tradicijam starejših je nastalo med mladimi evolucionarno-revolucionarno gibanje v Slovenji (Kogoj), dočim imajo Hrvatje od povprečnosti ekstremnejšega človeka v osebi Josipa Stolzerja, ki se je zadnji čas pojavil na par koncertih.“

Danes je skoraj nemogoče ugotoviti, kje je avtor črpal podatke, zato je nekoliko nejasen tudi izvor njegove ocene Slavenskega. Vsekakor drži, da je lahko dotlej slišal v živo samo dvojce zborov. Najprej obdelavo *Voda zvira iz kamena*, ki jo je Oskar Smodek uvrstil na spored koncerta, s katerim je zagrebško „Kolo“ 18. decembra 1921 počasti-

<sup>8</sup> *Zenit* 1/1921, št.7, 13 (rubrika Makroskop): „Težak Spomin“. „Klub Mladih“ u Ljubljani nije mogao biti reprezentativno zastupan kako je bilo predvidjeno, radi tehničkih zapreka, pošto nismo mogli u Zagrebu složiti kompoziciju muzičara Marija Kogoj. Donosimo samo reprodukciju Frana Kralja „Težak Spomin“.

<sup>9</sup> Kogoj, M., „Smer glasbe v zadnjem desetletju“; *Ljubljanski zvon* 43/1923, št.6, 321-326.

lo petdesetletnico Glasbene matice ljubljanske. Bila je prva izvedba Slavenskega na Slovenskem in programski list je posebej opozoril, da gre za novo skladbo, „posvečeno Hlaholu u Pragu“.

Manj poudarjeno, toda očitno bolj osupljivo je bilo srečanje poslušalecev (in najbrže Kogoja) z moškim zborom *Ejdemo dimo*: tega je poleg pesmi Konjovića, Manojlovića, Jozefovića, Berse, Dobronića in še nekaterih zapela na gostovanju v Ljubljani 22. maja 1922 zagrebška „Mladost“, ki jo je vodil Josip Canić.<sup>10</sup> Sodeč po odmevih v tisku je skladba prejkone zmedla občinstvo, zato je več priznanja dosegla imenitna izvedba kakor sveža, za povprečna ušesa „drzna“ faktura.<sup>11</sup> Toda njen novi poseg v folklorni idiom in izvorno oblikovanje zborovskega zvoka sta gotovo zbudila Kogojevo pozornost; še zlasti, ker sta malone isti čas, aprila, izšla *Barčica* in *Requiem*, brez dvoja deli drugačnega umetniškega nazora, vendar nič manj novotarski in ravnanju z a cappella sredstvi in sorodno samosvoje tonske domišljije. Ker pa sta še leta čakali domače interprete in Slovenija tedaj sploh ni imela moškega zbora, ki bi se bil meril z „Mladostjo“, je gostovanje Kogoju bržčas odkrilo tudi idealne izvajalce *Requiem*a. Zdi se potemtakem verjetno, da je poiskal stik z dirigentom — in nemara prvič izvedel kaj več o Slavenskem. Razen, če se je že pol leta prej, iz enake pobude seznanil s Smodekom: sprejemljiva domneva, saj je „Kolo“ pod njegovim vodstvom 1. decembra 1923 krstilo *Barčico*.

Vendar je bil koncert „Mladosti“ do njegovega odhoda v Gorico zadnja priložnost, ki je ponujala slušni stik z glasbo hrvaškega novotarja - torej je nekoliko dvomljiva formulacija, da se je Slavenski „zadnji čas pojavil na par koncertih“. Če ga razumemo dobesedno, govori stavek še o drugih virih informacij. Žal jih ne poznamo. Aprila 1923 je živel Kogoj še v Italiji, to pa je bil čas, ko je „Kolo“ pred zagrebškim občinstvom krstilo zbor *De si bila ružice rumena*. Komaj verjetno je torej, da bi bil v stikih s hrvaško prestolnico: konec koncev ne vemo o takšnih vezeh ničesar ne takrat in ne pozneje, časniške ocene pa prav gotovo niso segle do Gorice. *Godalni kvartet št. 1* so krstili v Pragi šele junija istega leta, ko je bil članek že natisnjen, torej tudi njegov odmev ni vplival na Kogoja. Edino sled kakršnegakoli časniškega obvestila bi potemtakem mogli pustiti le krstna izvedba *Nokturna* (maja 1920) ali Ličarjeva prva interpretacija *Jugoslovenske suite* (januarja 1922) - seveda v primeru, da je Kogoj tedaj spremljal hrvaške liste. To pa ni verjetna domneva. Bolj dostopne se zdijo novice v pogovorih, ki jih pač ne moremo dokazati: denimo v pogovorih z Ličarjem, Brezovškom, Maksom Ungerjem ali (posebej v Gorici) s Srečkom Kumarjem, pa tudi drugimi, čeprav neglasbenimi osebnostmi mladega umetniškega rodu.

Kajti Kogojeva obveščenenost je bila zgolj približna, „iz druge roke“; tudi v najboljšem primeru se je lahko skliceval le na izvedbi obeh zborov. Posreden dokaz, da ju je slišal, ponuja že dikcija njegove oznake Slavenskega - kakor bi se skliceval na močno doživetje. Nemara je prav zato nekoliko oprijemljivejša od večine drugih. Mnogi skladatelji so namreč le naštet in očitno je, da Kogoj ni poznal njihovih del, najmanj novejših. Takšna je bila pač usoda naših glasbenikov, z izjemo redkih študentov na tujem in še redkejših evropskih popotnikov. Tudi ne smemo pozabiti, da namen članka ni bil navajanje osebnih vtisov o posamičnih delih ali avtorjih, temveč pregled poglobitnih

<sup>10</sup> „Temaski popis djela“ ne navaja datuma krstne izvedbe, prim.: Sedak, E. *Ibid.*, 231. Verjetno je pesem prva zapela prav „Mladost“.

<sup>11</sup> O tem zgovorno priča ocena Fr. Š. „Koncert „Mladosti“ v Ljubljani“, *Slovenski narod* 55/1922, št. 118 (24.5.): „Štolzerjev „Ejdemo!“ je kuriozum. Počiva na enem motivu ter zahteva radi svoje instrumentalne in atonalne obdelave (v kateri se kakofonija pretvarja v „afonijo“) rafiniranih pevcev. Izvajali so jo dovršeno. Skladba ospulja, a ne navduši“.

smeri nove glasbe. Natančneje: pregled in ocena izvrinih zamisli, ki oblikujejo „duh novega časa“ oz. nestereotipno, po Kogojevi terminologiji „futuristično“ umetnost.

Da je črpal podatke prejkone iz tujih, pretežno časopisnih obvestil, je vsaj toliko razumljivo kakor je na dlani, da je uporabil informacije samo za oporo svoji presoji sodobnosti in prihodnosti. Ob takšnih preudarkih ga je vselej vodila izjemno prodorna intuicija, nek posebno pretanjen občutek za fluid „Zeitgeista“ in njegove možne uresničitve. Najbolj v primerih, ko mu je kazala pot slušna izkušnja, četudi podprta le z naključnim pars pro toto, z enim ali dvema zboroma. Že zaradi tega pa zgubi kratka oznaka Slavenskega navidezen pridih slučajno izbranega imena. In povezana s Kogojevo oceno samega sebe dokazuje popolno priznanje nove ustvarjalne osebnosti. Kajti v tem besednjaku je bila sintagma „od povprečnosti ekstremnejši človek“ vrhunska pohvala in je hkrati kazala pripadnost generaciji, ki bo premagala „reakcionarno tradicijo“.

Naslednje leto, približno do pozne jeseni 1924, se je Kogoj le redko oglasil s kakšnim člankom ali kritiko. Umanjkala je tudi njegova ocena *Prvega godalnega kvarteta*, ki ga je v Ljubljani predstavil Zagrebški kvartet 10. marca 1924. Skoraj gotovo pa je delo slišal .... in se verjetno seznanil s skladateljem, ki je koncert obiskal. Bilo je prejkone njuno edino srečanje, saj se Kogoj ni udeležil varaždinskega večera (tudi za Slavenskega ne vemo, ali mu je prisostvoval), na katerem je Krajanski z društvom „Tomislav“ izvajal njuna dela. Po čudnem, celo značilnem naključju se sploh nista nikoli sešla na katerem tistih redkih koncertov, ki so zajemali skladbe obeh - ne prvič v Zagrebu (1. decembra 1922 na slavnostnem večeru, ki ga je ob šestdesetletnici Hrvaškega pevskega društva „Kolo“ vodil Oskar Smodek) ne tokrat in ne pozneje.

Skoraj gotovo pa je Kogoj slišal obdelavo Slavenskega *Sastali se čapljinski Tatari* na ljubljanskem gostovanju beograjskega Akademskega pevskega društva „Obilič“ z dirigentom Lovrom Matačićem 25. februarja 1927. To leto je nedvomno spoznal tudi prvo slovensko izvedbo *Molitve dobrim očima*, ki jo je z Zborom Glasbene matice pripravil Matej Hubad 11. aprila. Vendar je bil ves ta čas, že od poletja 1924, zaposlen s *Črnimi maskami*, najprej s pisanjem (do 1927) in nato z dolgotrajnimi, težavnimi pripravami krstne izvedbe, ki jo je dočakal šele 7. maja 1929. Hudi napor tega dela so ga odtegnili javnemu življenju, zlasti kritiki. Umaknil se je iz publicistične arene - natanko takrat, ko se je ime Slavenskega ukoreninilo v slovenski glasbeni zavesti ter dobilo jasen pomen. Prav tistega seveda, ki ga je napovedoval Kogojev članek. Vendar spoštlijevejše javno mnenje ni bilo odmev zmedenega srečanja ljubljanskega občinstva s *Prvim godalnim kvartetom*,<sup>12</sup> tudi ne rezultat nejeverne in nezaupanja pevcev med študijem *Molitve dobrim očima*,<sup>13</sup> še manj zapozneli učinek Kogojevega mnenja - temveč pre-

<sup>12</sup> Emil Adamič ga je n.pr. ocenil takole: „Josipa Stolcerja - Slavenskega dvodelni kvartet je dokument „moderne“ glasbe, ako ji smemo prideti ta poniževalni pridevek. (...) Priznavam, da sem bil po tej glasbi kakor brez moči, zmeden in sem hitro tekel v Union, kjer sem ujel še zadnji stavek Smetanovega cikla „Má vlast“. Stopil sem na trdna, prav zdrava, domača tla in se otresel mamljive strupene sugrestivne moči Štolcerja“. - „II. koncert jugoslovanske komorne glasbe“; *SV* 57/1924, št.60 (12.3.).

<sup>13</sup> Na odnos Zbora Glasbene matice in Mateja Hubada do modernih del, na vlogo Slavenskega v njihovem sporedu 11.4.1927 in posredno na težave ansambla s to skladbo opozarja n.pr. kritika Stanka Vurnika „Koncert Glasbene Matice“, *S* 55/1927, št.83 (13.4.): „Z večnim pogrevanjem sicer zaslužnega Mokranjca ne bomo daleč prišli -srbska glasba še danes ni taka, da bi nam mogla biti moderen zgled in končno oni tam doli naših pesmi ne pojo tako radi kakor mi njihove. Učimo se rajši pri hrvatskih mladih! Matica, naš najstarejši in, kakor se govori, najodličnejši pevski zbor najodličnejših kvalitet, bi morala biti pionir sodobne kvalitete med nami, pa nam je dala od vsega sodobnega materiala komaj Štolcerja, za kar smo ji res hvaležni (...)“ - Ob „Molitvi dobrim očima“ je Hubad za ta koncert izbral dela Mokranjca, Sattnerja, Adamiča, Mirka, Cuia, Tanjejeva, Grečaninova, Suka in Nováka.

prosta posledica novic o donaueschingenskem uspehu Slavenskega, o njegovi pogodbi z založbo Schott, o izvedbah njegovih del po Evropi. Ob kratkem, posledica tujih priznanj.

Kogoj je ta preboj Slavenskega gotovo spremljal v domačih, nemara tudi v katerem tujih listov, dasi bržčas ni poznal njegovih novih del. Sicer pa moramo zapisati vprašaj tudi glede tedanje vednosti Slavenskega o slovenski glasbi. Prvi resni stik z našim ustvarjanjem je bil nemara šele tretji, t. im. zbornski zvezek Nove muzike v juniju 1928. leta, ko sta bila objavljena tudi Kogojev scherzo *Vrabci in strašilo* ter Štolcerjeva priredba „slovenske narodne“ *Ko bo tebe troštal?* s posvetilom Glasbeni matici.<sup>14</sup> Naključje je hotelo, da se je Kogoj prav v tej številki po štiriletnem premoru prvič spet oglasil s kritičnim prispevkom.<sup>15</sup> Ker je v njem na kratko ocenil skladbe iz zadnjih zvezkov jugoslovanskih glasbenih časopisov ter nekaj samostojnih izdaj Biničkega in Logarja, lahko domnevamo, da je zbudil tudi nekoliko večjo pozornost v Beogradu in kajpak pri Slavenskem.

Žal ne vemo, kako je avtor *Balkanofonije* sodil o virtuozi, poudarjeno instumentalni in harmonsko samosvoji zbornski fakturi Kogojevega scherza, ki se je izmikala folklornemu prizvoku in dikciji. Težko je le verjeti, da bi bil spregledal skrajni razpon med takšnim ravnanjem in svojimi slogovno-estetskimi nazori, še celo pa časovno ločnico med skladbama. Kajti Kogojeva je bila nastala v zadnjem času (1927), medtem ko je njegova štela k najbolj zgodnjim, celo v dokončni verziji k opusu iz prvih let praškega študija.

Po drugi plati pa je vprašljiva tudi Kogojeva sodba glede priredbe Slavenskega. Ne zavoljo „izumetničenih“ prijemov in medjimurske različice napeva, s katerimi si je skladba prislužila očitke v krogih zborovskih glasbenikov, ker je pač zanikala tedanjo prakso harmoniziranja ljudskih pesmi - temveč zaradi nekoliko „odtujenega“, s slovensko psiho neskladnega razmerja do emocionalne barve napeva, v katerem je Slavenski morda sploh zavrnil Kogojevo razumevanje bistveno slovenskega. Bodi kakorkoli: priredba je nedvomno kazala drugačen dosežek kot je bil Kogojev v sicer redkih a cappella priredbah in obdelavah ljudskih pesmi. Vendar se skladatelj *Trpečih src* ni javno opredelil zoper umevanje Slavenskega. In ker so ga vprašanja folklornega idioma zaposlovala malone vse življenje ter ga zapletla celo v polemike, lahko njegov molk pojasnimo tudi kot soglasje. Vsekakor je z njim priznal veljavo drugačnemu glasbenemu naturelu.

Dolžni pa smo opozoriti, da je sprejem tretje številke Nove muzike na Slovenskem jasno pokazal, kateri skladatelji so se po mnenju večine iztrgali romantičnemu zbornskemu vegetiranju: Slavenski, Kogoj in Osterc. Ocena se je kajpada izoblikovala per negationem ter ni doumela razlik v njihovem načinu, slogu in sredstvih. Prav zato je bila simptomatična. Kajti v resnici je le Osterčev mešani zbor *Familija* nedvoumno pretrgal z izločilom. Še več, nekatere skladbe istega zvezka, denimo Odakov *Kovač*, so prav tako kot glasba Kogoja in Slavenskega ponujale dokaj trpke harmonije ter druge zahtevne značilnosti poznoromantične fakture - pa jih občinstvo vendar ni sprejelo kot izziv, kot ekspresionistično uničevanje „prirojene“ vokalne identitete. Le Kogoja in Slavenskega je torej spremljal modernistični prizvok iz prvih povojnih let. Za javno mnenje sta bila še vedno sorodni prikazni, se pravi enako nevarna sovražnika (zborovsko) „lepega“.

<sup>14</sup> Do prve slovenske izvedbe te skladbe je prišlo na akademiji ljubljanskega Udruženja gledaliških igralcev 14.9.1929; operni zbor je vodil Anton Neffat.

<sup>15</sup> V rubriki Glasbene priloge, *Nova muzika* 1/1928, št.3, 23 (tekstovni del).

Toda njuno skladateljsko spoznavanje je tudi poslej ostalo zavezano naključnim, zgolj posamičnim izvedbam praviloma krajših del. Ni namreč dokazov, da bi se bila srečala med Kogojevim edinim obiskom v Beogradu, kjer se je od 3. do 6. julija 1929 udeležil kongresa Udruženja gledaliških igralcev. Tako je mogel Slavenski naslednja leta slišati le nekaj njegovih zborov, ki jih je kritika bodisi zamolčala bodisi sprejela z nerazumevanjem. Bržkone se je najpozneje tedaj seznanil z *Requiemom*, ki ga je 1. decembra 1930 zapel ljubljanski Akademski pevski zbor pod vodstvom Antona Neffata na koncertu prvega zleta (šestih) jugoslovanskih akademskih pevskih društev. Ta nastop je prestolniško občinstvo sprejelo hladno, polemika, ki mu je sledila v slovenskih listih, pa je pripisala neuspeh slabo izbranemu sporedu, s katerim se APZ ni mogel postaviti med nacionalno obarvanimi skladbami drugih izvajalcev. Tudi ne nasproti *Romarski popevki*, ki jo je z Matačićem zapel beograjski „Obilič“. Vendar je značilno, da so v domačih časnikih kot dokaz slabega izbora slovenskih del navajali predvsem „težko“ vsebino nefolklornega *Requieama*: navsezadnje so se ljubljanski akademiki predstavili tudi z nič manj „težkim“, ekspresionistično bujnim *Soncem v zenitu* Janka Ravnika, pa so ga omenjali komaj spotoma ...

Štiri mesece pozneje je Slavenski verjetno obiskal koncert, na katerem je 5. marca 1931 nastopil Pevski zbor učiteljstva UJU v Ljubljani. Srečko Kumar je tedaj uvrstil v spored tudi njegovi skladbi za ženske glasove, *Romarsko popevko* in *Ftiček veli da se ženil bude*. Prvič se je torej pred beograjskim občinstvom znašel skupaj z Ostercem, Papandopolom in Kogojem. Kumarjeva repertoarna odločitev je jasno kazala, kdo da so poglavitni možje v falangi najizrazitejših zborskih modernistov mladega rodu - kritiki in še bolj občinstvo pa so priznali veljavo le Papandopulovim *Pjesmama svatovskim* ter deloma Slavenskemu. Osterčevo *Pesem o suhi muhi* so malone zamolčali, Kogojeve *Vrabce in strašilo* osuplo in skoraj sovražno zavrnili. Takšna sodba se je pač opirala na prepoznavnost folklornih virov in domnevamo lahko, da nanjo niso vplivale zelo podobne ljubljanske ocene. Toda posredno in podzavestno je gotovo vplival odpor pevcev do Kogojeve partiture, ki se je pokazal že med turnejo zbora po Češkoslovaški v marcu in aprilu 1930. leta.

Če naše domneve še naprej zadržimo v mejah dosegljivih pričevanj in jih omejimo s poletjem 1932, ko je izbruhnila Kogojeva bolezen, je imel Slavenski zadnjo priložnost za srečanje z glasbo svojega zapostavljenega sopotnika ob beograjskem gostovanju „Trboveljskega slavčka“ 21. marca 1932. Oba takratna koncerta sta zbudila veliko pozornosti, zlasti večerni, Slavenski pa je verjetno slišal katerega že po službeni dolžnosti, kot pedagog. Resnici na ljubo so bile največja zanimivost sporeda srbski javnosti neznane skladbe Stevana St. Mokranjca,<sup>16</sup> toda Šuligoj je izbral za nastop tudi Kogojevi miniaturni *Mladinska* in *Trobentica*. Vsaj občutljivejši poslušalci bi bili torej mogli opaziti njuno prvobitno muzikalnost ter izjemne psihološke otenke tonske dikcije. Žal je znova odločila folklorno neopredeljena, pravzaprav nepoudarjena glasbena snov in Kogojev delež je ostal brez odmeva.

Pičle dokaze teh gostovanj lahko dopolnijo le še domneve o možnih srečanjih Slavenskega s Kogojevo glasbo. Mednje zagotovo sodijo beograjske objave Južnoslovenskega pevaškega saveza. Kot samostojni publikaciji so namreč izšli mešani zbor *Slovo*

<sup>16</sup> Skrinar, Jože, *Trboveljski slavček od srca k srcu*; Trbovlje 1971, 41: „Zbor je imel na sporedu tudi tri skladbe Stevana Mokranjca. /“Na ranilu“, „Slavska“, „Pazar živine“, op. B.L./ Te pesmi so bile takrat prvič izvajane. Dotlej srbski glasbeniki sploh niso vedeli, da je eden njihovih največjih zborovskih skladateljev Stevan Mokranjac komponiral tudi za mladino. Šuligoj se je namreč nekaj mesecev pred beograjskim koncertom povezal z Mokranjčevo vdovo, ki mu je izročila iz arhiva pokojnega moža osem mladinskih zborov v rokopisu.“

in moški zbor *Narodna* (JPS 10) ter pozneje, na začetku leta 1932, še mešani zbor *Orel* (JPS 28). Zveščiča bi bila pač lahko dosegla skladatelja *Chaos*, dasi ne vemo, ali bi ga bila tudi zanimala in se mu vtisnila v spomin. - Druga podobna neznanka so sporedi srbske in slovenske radijske postaje oz. skupne oddaje tedanjih studijev v Zagrebu, Ljubljani in Beogradu. Pa jih ne kaže obravnavati s preveliko gotovostjo: Kogojeva glasba je redko zašla v eter (morda še bolj poredkoma kot dela Slavenskega) in le naključje bi ji priborilo kanec pozornosti. - Slednjič, hipotetično, bi bil lahko Slavenski izvedel kaj o Kogojevem opusu tudi od Kumarja, Ličarja, Brezovška in še katerega tedanjih izvajalcev: last, not least ... Tako ali drugače: njegovega mnenja ne poznamo, če si ga je sploh izoblikoval. In odprto ostaja vprašanje, s kakšnimi pomisleki je sprejemal Kogojev slog in način, vsebino in estetiko. Še zlasti pa smemo dvomiti, da je iskal stične točke z njegovo muziko.

Nasprotno je Kogoj januarja 1930 postal koncertni kronist Ljubljanskega zvona in je skrbno poročal tudi o izvedbah Slavenskega. Bilo jih je več kot njegovih v Beogradu in razen tega jih niso prinašala gostovanja. Ker je svoje sodbe oblikoval domala brzojavno, so bile ocene včasih komaj registracija dogodka, in če je koga le omenil, je že tako opozoril na svoje mnenje. O Slavenskem ni molčal nikoli.

V tem zdanjem kritičkem obdobju, ki je trajalo manj kot tri sezone, je bila njegov prvi stik z beograjskim novotarjem izvedba *Balkanofonije* 11. aprila 1930, ki sta jo pripravila Mirko Polić in pomnoženi operni orkester. Kogoj se je odzval z ugotovitvijo, da je partitura „močno samostojno delo, pač najboljša, kar jih ima Jugoslavija na polju simfonske muzike“.<sup>17</sup>

Že mesec dni pozneje, 10. maja, je Kumar z Učiteljskim zborom v Ljubljani ponovil spored nedavne češkoslovaške turneje. Na njem so bile (ob *Vrabcih in stašilu* ter drugih slovenskih delih) tudi skladbe Dugana ml., Grgoševićev ciklus *Okolo žnjačkog venca*, Papandopulove *Pjesme svatovske* ter *Romarska popevka*. Kogoj je ob tej priložnosti poudaril razliko med slovensko in hrvaško skladateljsko usmeritvijo: „Slovinci (Lajović, Ravnik, Kogoj, Adamič) so se tu pokazali kot individualno samostojni muziki, medtem ko je v skladbah hrvaških komponistov (Štolcer, Dugan ml., Grgošević, Papandopulo) bilo opazati iz folklorja razvit način dela, ki zbuja vtis enakosti in vpliva kot ponavljanje nečesa, kar je nekdo že povedal“. - Opozoriti velja, da so si skladbe sledile v sporedu drugače, zatorej je bilo ime Slavenskega na prvem mestu verjetno priznanje najbolj sveži inkarnaciji folklornega idioma. Vrhu tega je Kogoj še podčrtal, da sta „narodno pesem zastopala Mokranjac in Žganec“ ter da so „skladbe tega koncerta brez izjeme predstavljale kvalitetna dela“.<sup>18</sup>

Naslednja ljubljanska sezona je bila s Slavenskim bolj mačehovska in je zmogla le prvo domačo izvedbo zbora *Voda z vira iz kamena* na koncertu 8. marca 1931, ki so ga priredili ob prvi obletnici Hubadove župe. Te svečane revije se je udeležilo trinajst včlanjenih zborov. Zadnji je nastopil Zbor Glasbene matice pod vodstvom Mirka Polića, ki je poleg Slavenskega izbral tudi Kogojevo *Barčico*, a jo je v zadnjem trenutku odpovedal - bržčas z avoljo težav, ki jih je ansambel obvladal šele na večeru 4. januarja 1932. Kogoj je bil prizadet in je dirigentovo odločitev zavrnil s pripombo, da je „Glasbena matica imela najtežji program, od katerega so pa peli le eno pesem, tako da je pravilno ocenjanje otežkočeno“.<sup>19</sup> Če nič drugega, opazka razkriva tudi željo za primerjavo, to pa je Kogoj pričakoval le ob skladbah visokih umetniških vrednot.

<sup>17</sup> Kogoj, M., Koncerti (v rubriki Kronika); LZ 50/1930, 700.

<sup>18</sup> ibid., 699-700.

<sup>19</sup> Kogoj, M., Glasba (v rubriki Pregledi); LZ 51/1931, 572.



Večji delež je odmeril glasbi Slavenskega na ljubljanskih odrih šele Kumarjev sklep, da bo z Učiteljskim zborom predstavil sodobno jugoslovansko ustvarjalnost. Ta spored, izveden 7. marca 1932, je izmed slovenskih skladateljev upošteval le Adamičev cikel *Šest narodnih pesmi* (za ženski zbor), ves ostali prostor pa je prepustil beograjskim avtorjem od - izjemoma - Mokranjca ter Milojevića do Slavenskega, katerega štiri izmed *Šest narodnih popevaka* so bile sklepna točka večera.<sup>20</sup> Njihovo izvedbo je Kogoj registriral le z opombo, da je „Štolcer za ta koncert prispeval nekaj pesmi, od katerih sta posrečeno izvedeni *Slepačka* in *O jesenske duge noči*“.<sup>21</sup> Toda iz celotne ocene, še bolj pa iz ostalih kritik lahko sklepamo, da so bile priprave na koncert utrudljive, zato zbor ob koncu sporeda ni bil več dovolj pri močeh, da bi bil zmogel izvajalsko zbranost, ki jo terjajo Štolcerjeve obdelave. Vsekakor je Kogoj takrat prvič postavil Slavenskega za nekatere druge domače skladatelje: najbrž je od njega pričakoval več.

S tem nekoliko navrženim stavkom se končuje dokazljivi skladateljski stik med Kogojem in Slavenskim. Bržčas opomba ni segla prek meja slovenskega časopisa, kakor tudi prejšnje niso, in najbrž ni pustila sledov v možnem odnosu Slavenskega nasproti ljubljanskemu kritiku, ki si je že dolgo krčil drugačno ustvarjalno pot. Naš pregled le opozarja, da iz vseh štirinajstih let ne poznamo niti najbolj skromnega odziva pri avtorju, ki ga je v stikih z okoljem spremljala zelo pododborna skladateljska usoda. In to kajpak pomeni, da je njun odnos bil ter ostal enostranski, čeprav je bil Kogoj dovolj pošten ocenjevalec in je imel dovolj široko obzorje, da je priznal umetniško samostojnost Slavenskega, njegov slog in značilnosti. Precej bolj jasno kot večina beograjskih kritikov.

Vendar je nespodbitno tudi dejstvo, da je stal Kogoj zunaj kroga Jugoslovanske sekcije Mednarodnega društva za sodobno glasbo (SIMC). Najverjetneje po Lajovčevi zaslugi. Prav Lajovic je očitno na ustanovnem sestanku v Zagrebu 2. decembra 1925 ali kmalu po njem<sup>22</sup> predlagal za člana Škerjanca in ne Kogoja, saj je v Kogojem po pravici videl nasprotnika svoje nacionalne ideologije pa tudi skladatelja docela nasprotnih estetskih nazorov.<sup>23</sup> Tu se kajpak ne moremo ukvarjati z Lajovčevim izborom in še celo ne z izborom Lajovca za prvega člana Jugoslovanske sekcije SIMC - ugotoviti pa je treba, da je njegova odločitev onemogočila najpomembnejšo pobudo za možne vezi med Kogojem in Slavenskim. Zdi se namreč, da je Slavenski opazoval domača glasbena dogajanja predvsem v perspektivi te organizacije ali vsaj v območju njenega članstva. Da ga pri tem niso ovirali niti skrajnje različni estetski nazori, dokazujejo njegovi stiki z Ostercem.

A tudi Osterc je po letu 1929, odkar vemo za njegovo sodelovanje s Slavenskim,<sup>24</sup> pustil Kogoja ob strani. Najbrž iz docela drugačnih vzrokov kot Lajovic: ne zavoljo novih in nedoumljivih estetskih prepričanj, temveč zaradi njemu tuje in z njegovega stališča presežene slogovne usmeritve. Ko pa si je izbral veljavo v sekciji ter začel širiti njeno slovensko članstvo, je bilo za Kogoja že prepozno.

<sup>20</sup> „Tematski popis djela“ ne navaja datuma njihovih krstnih izvedb; mogoče je, da so jih doživele prav na tem koncertu. Kumar je v sporedu le deloma zamenjal skladateljevo zaporedje: „Jesenske noči“ so bile tretja, „Šaljivka“ pa četrta popevka.

<sup>21</sup> Kogoj, M., *Koncerti* (v rubriki Glasba); *LZ* 52/1932, 320.

<sup>22</sup> Prim.: Sedak, E., *op.c.*, I; Zagreb 1984, 13, op.9.

<sup>23</sup> Prim.: Loparnik, B., *op.c.*, 96-98.

<sup>24</sup> Prim.: Cvetko, Dragotin, „Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom“; *Arti musices* 3, Zagreb 1972, 63-74.

## SUMMARY

*Evidence available does not seem to prove that Marij Kogoj (1892-1956) and Josip Slavenski (1896-1955) ever knew each other personally. Though they shared a similar experience with the public at home (they were both labelled as „extreme modernists“), they proceeded in two different art directions. Furthermore, their aesthetic views kept going their separate ways: while Slavenski structured his works under a strong influence of the folk-music idiom, Kogoj would follow a form of expressionism which was closer to Schönbergian tendencies, attaining a national expression devoid of any elements of the folklore. Consequently, their artistic relationship between 1918-1932 (from the foundation of the Kingdom of Yugoslavia to the outbreak of Kogoj's illness) could even be regarded as contradictory. However, it is not clear just how much Slavenski got to know Kogoj's music in Zagreb and Belgrade where he lived. The fact is that he never commented on it, not even in the presence of those Slovene composers with whom he was connected despite evident aesthetic differences between them. Contrariwise, Kogoj, who was active as a critic in Ljubljana from time to time, often expressed in public his admiration for the artistic significance and achievements of Slavenski. Their relationship seems therefore to have been one-sided only. But it is also possible that Slavenski considered newly produced native music mostly within the framework of the Yugoslav section of the ISCM, where he stood as one of the central figures. And it is a fact that first Slovene members of the ISCM did not invite Kogoj to join the section, obviously for personal and ideological, and not for aesthetic reasons. All these facts make the Kogoj-Slavenski relationship a typical socio-cultural model within the typology of Yugoslav musical tendencies.*

UDK 78(497.1) Osterc:Milojević„19“

Dragotin Cvetko  
LjubljanaKONTAKTI SLAVKA OSTERCA Z MILOJEM  
MILOJEVIĆEM\*

Stiki med Ostercem in Milojevićem se najbrž niso začeli v Pragi, ki jo je Milojević zapustil 1925, ko je Osterc tja šele prišel. Kaže, da so se začeli po Osterčevi vrnitvi v domovino, verjetno okrog leta 1929 s posredovanjem Josipa Š. Slavenskega, ko sta bila Osterc in Slavenski že v zvezi.<sup>1</sup> Omenjene stike si lahko razložimo na več načinov. Za vse tri skladatelje, Milojevića, Osterca in Slavenskega je bila zanimiva in potrebna SIMC (Société international de musique contemporain), koristna ideloško in zavoljo možnosti izvajanja njihovih skladb na mednarodnih festivalih tega društva. Razen tega sta se oba, Milojević in Osterc šolala v Pragi, kjer sta imela že v 20-ih letih in še zatem iste znanke iz kroga češke moderne. In končno: vsi trije navedeni skladatelji so delovali na istem, jugoslovanskem prostoru, Milojević in Slavenski v Beogradu, Osterc v Ljubljani. Še zlasti pa je bilo važno to, da so bili vsi zazrti v tedanjo glasbeno sodobnost, čeravno vsak na svoj način. Vse te komponente se zdijo dovolj zgovorne in prepričljive, ko se vprašujemo, kaj je omogočilo stik med to trojico in v našem primeru med Ostercem in Milojevićem, ki sta bila vsak zase pomembna na svojem prostoru.

Kdaj sta se spoznala in v kateri čas pada začetek njunega dopisovanja, ki je vsebinsko tehtno in interesantno,<sup>2</sup> natanko ne vemo. Vsekakor je bilo relativno pogosto, o čemer pričajo ohranjeni viri.<sup>3</sup> Le-teh je bilo, kolikor gre za Osterčeva pisma Milojeviću, ohranjenih 41 primerkov, vsi za čas 1933-1941.<sup>4</sup> Verjetno jih je bilo še več, a jih Milojević ni vseh ohranil, nekaj jih je bilo morda uničeno med drugo svetovno vojno.

Prvo znano Osterčevo pismo Milojeviću je datirano s 24.6.1933, ko je Milojević za pisca že „dragi prijatelju“ in z njim pobraten, kar pravi, da sta se že nekaj časa sèm, gotovo pa pred 1933 poznala in se, sodeč po stilu pisanja, tudi tesno povezovala.<sup>5</sup>

\* Pričujoči tekst je bil namenjen za simpozij o M. Milojeviću in tudi natisnjen v zborniku o cit. simpoziju.

<sup>1</sup> Gl.D.Cvetko, Veze Josipa Slavenskog s Slavkom Ostercom, v: *Arti musices*, 1972, 65.

<sup>2</sup> K temu prim. D.Cvetko, Iz pisma Miloja Milojevića Slavku Ostercu: v: *Spomenica SANU*, knj.44, 1970, 265-276.

<sup>3</sup> Gl.podatek v op.3.

<sup>4</sup> S posredovanjem N.Mosusove sem jih dobil kopirane od Milojevićevega vnuka Vlastimira Trajkovića. Obema se za ljubeznivo pripravljenost iskreno zahvaljujem. - Iz ohranjenih pisem sem vzel za ta zapis le to, kar sem smatral za značilno.

<sup>5</sup> Citati iz Osterčevih pisem so tu kot v izvirniku. Večidel so v nekako slovensko-srbsko-hrvatski jezikovni mešanici, tu in tam je v njih najti tudi češko in nemško terminologijo. Iz pisem je razvidno, da Osterc srbskega jezika ni dobro obvladal. Zato se je ponekod

V cit. pismu je Osterc čestital Milojeviću k imenovanju za izrednega profesorja beograjske univerze, češ, bilo je „krajne vreme, sada češ barem moći brez skrbi komponirati“. In je nadaljeval: „Sada imam strahotnu molbu: kod nas ide u penzion Matej Hubad, direktor konservatorija. /Kandidati za naslednika so bili g.Polić i Brezovšek, pa danas od tih ni jedan ne kandidira više./ Ostali: Julij Betetto, član opere nar. gledališča v Ljubljani, ur. (adnik) v V.pol.grupi. Brez mature! Edini moj resen konkurent! /L.M.Škerjanc, učit.IX.polž. grupe in g.Pugelj (začetnik solopjevanja—kontraktualni) / Anton Trost, pianist u Beču, nije naš državljan in ne pride v poštev. / Mojo kandidaturo će podržati A.Lajovic, verovatno Hubad i vrlo molim, ako bi se i Ti zauzeo záme. Ja sam činovnik (ukazni) VI. polž.grupe sa 19 godina škol. službe, maturo (1914) i absolviranim konservatorijem (1927) i apsolvirano četvrttonsku komp. školu. /Da znaš, Betetto i ja sva prijatelja; on je fini človek, ali ću Ti prikazati moje i njegove ideale v splošnem. Betettov ideal kompozitorski: E.W.Korngold: Tote Stadt. /Moj ideal: Stravinsky, Ruska petka in naš smer - itd./ Video si, da sam sastavio iz domaće muzike festivalski komorni koncert, da sam Tvojo suito tako dugo urgirao, da si je konačno poslao itd. - Moj ideal bi bio: sve učne načrte prikrojiti jugoslovensko in uopšte slovansko; še bolj vse javne produkcije itd./ Mesto Mendelssohna Lajovic, mesto Schumanna midva, mesto Brahmsa Slavenski itd. Molim Te, ako imaš tamo upliva, zauzmi se za mene. / Otpiši! Pozdrave Tvoj Slavko“.

Kaj mu je Milojević odpisal, ni znano, dokumentacija manjka. Osterc vsekakor ni postal ravnatelj konservatorija, temveč Betetto. Izbiro so odločali številni faktorji, osebni in še drugi. Med slednjimi je gotovo bil tudi ta, da je Osterc veljal za radikalnega modernista. Odločujoči forumi mu niso zaupali, povrh vsega so ga imeli za eksponenta SIMC in še za ateista. Ne to ne ono v 30-ih letih ni bilo zaželeno. Nič čudnega torej, da so se odločili za Betetta. Če je bil Milojević še tako vpliven, nič ni mogel storiti v prid Ostercu. To pa v ničemer ni skalilo njenega intimnega stika.

Drugo Osterčevo pismo je bilo poslano iz Ljubljane 11.2.1934, medtem jih je najbrž bilo več v razmeroma dolgem intervalu od junija 1933. Milojević je bil Ostercu tudi tokrat „dragi prijatelju“, na katerega se je „po starom običaju“ spet obrnil, „pošto imam na Tebe veliku molbu“. Omenil je, da gotovo ve, da so sprejeli za mednarodni festival<sup>6</sup> „četiri pesme, što jih je pevala Golobova uz pratnju kvarteta (Pfeifer, Stanić, Šušteršič, Bajdè) na ljubljanskom festivalu. A najbolje na stvari je to, da bih ja ovih stvari uopšte žiriu ne podneo, pa mi ni Ti, ni Josip<sup>6a</sup> nista pisala, jestli je ko šta poslao. Da bi u slučaju, da iz Beograda nije bilo otposlano ništa (ovo uostalom još danas ne vem!), a u Ljubljani mi takodjer nije podneo niko ništa - da bi izgledalo, da jugoslovenska sekcija bojkotira festival zbog toga, što je u Italiji - iz ovog razloga sem poslao svoje pesme. - No, sada su već uvrščene na festivalski program, pa treba da ih izvedemo i to naravno s istom garniturom (Golobova i kvartet iz Ljubljane). Na programu su 3.IV. posle podne“.

Po tem precej kompliciranem in deloma tudi nejasnem uvodu je Osterc prosil Milojevića, „1.) da bi Ti kod umetničkog odeljenja (eventualno skupno z Josipom) podneo molbu za potporu našoj sekciji, ako bi bilo moguće u ovoj visini kao prošle godine .... za ekipu: Golobova, Pfeifer, Stanić, Šušteršič, Bajdè i Osterc. Mislim, da će Ti uspeti kod načelnika gospodina Veljka Petrovića ako ne cela, barem jedan dio ove sume. 2.) da preuzmeš Ti vodstvo ekspedicije i da glasaš i se udeležiš sjednice delegata pri izbo-

<sup>6</sup> posluževal zunajsrbske rabe, najvećkrat slovenske.  
<sup>6</sup> Festival v Firenzah, 1934.  
<sup>6a</sup> Slavenski

ru žirije za našu sekciju i da stupimo pod Tvojim vodstvom u veze sa Hábom,<sup>7</sup> ev. Markevičem i ev. sovjetskim delegatom pa da si osiguramo jednog člana žirije Sloveni, koji će član garantirati, da buduće godine 1935 opet dodje barem jedna jugoslovenska skladba na festivalski program. - Ja za svoju osobi za festival 1935 neću da nešto svo-ga pošaljem“.

Milojevića je Osterc v nadaljevanju tega pisma prosil, naj mu odgovori na točki 1 in 2. Obvestil ga je še, da „smo“ zadnji čas na dveh nastopih izvedli na konservatoriju njegov „Japan“, pred nekaj dnevi pa je novosadsko pevsko društvo odlično zapelo zbor „Muha i komarac“. Sporočil mu je tudi, da je bil v decembru (1933) v bolnici. Še januarja (1934) je bil zelo bolan, nekoliko da je še danes, torej v februarju. Nadlegoval ga je revmatizem, tako je vsaj mislil, čeravno je bila njegova bolezen po izvoru drugačna. Ob koncu pisma je še sporočil Milojeviću, da so 18.1.1934 na Dunaju izvedli njegovo sonato za violo in klavir in da mu je pisal Milivoj Crvčanin, „da iščejo Česi, i to kritiki!! — veze sa nama, jeli si interesiran, piši mi“. Vprašal ga je tudi, kako je v Pragi uspela njegova sonata za violino. Osterc namreč ni bil na tekočem. Ravno takrat je bil v bolnici in je bral samo koncertni „pořad“ (spored).

V pismih, ki jih je pisal Milojeviću, je bil Osterc zelo zgovoren. Poročal mu je o vsem, kar se mu je zdelo vredno, seveda največ o svojih skladbah in njihovih izvedbah. Toda ni bil ozek. Zanimalo ga je tudi, kaj komponira Milojević, kako uspeva, koliko so aktivni še drugi skladaletji, ki so mu bili idejno blizu, še zlasti oni, ki jih je štel v svoji ožji ali širši krog.

Stiki, ki jih je imel Osterc z Milojevičem, so spodbudili urednico revije „Zvuk“,<sup>8</sup> da je zaprosila Osterca za članek ob Milojevićevi 50-letnici. Odgovoril ji je (20.8.1934), da rad napiše primerno študijo, vendar da dobro pozna „le njegovo sonato za violino in klavir, potem 10 pesmi (album), pesem Majka in nekaj zborov“. Prosil jo je, naj mu pošlje vse drugo gradivo, tudi biografske podatke. Tudi je želel vedeti, kako dolg naj bo članek.<sup>9</sup> V tej zvezi je 20.10.1934 Osterc pisal Milojeviću, da je „primio dopis gdje Ribnikar, neka izradim študiju o Tebi za novembarški broj, pošto za oktobarski nije više vremena i pošto si mi Ti dostavio material dosta kasno. No, mislim, da je tako bolje - ja imam više vremena i mogu napisati študiju u miru, što mnogo vredi“.

O tem je pisal Osterc Milojeviću že 11.10.1934, češ, da gradivo nestrpno pričakuje in ko ga bo dobil, bo „Zvuku“ odposlal članek v treh, štirih dneh. V tem pismu se mu je zahvalil še za neke materiale - gotovo kompozicije, ki pa jih konkretno ni navedel - in še za „vanredno dobro recenzijo, ki si jo pisal o meni ob priliki Trboveljskih Slavčkov“.<sup>10</sup> Milojeviću je še potožil, da je žal že spet bolan „na revmi, imam v levem kolenu arthritis deformans - ide že na bolje. Inače pa sem že v popolni funkciji, samo hodim težko“. Zatem ga je znova prosil za pomoč in nasvete, ki jih je navedel po vrsti: 1.) Prosim, o tej točki obvesti tudi Slavenskega. Sekcija treba plačati 125 švaj.frankov do 15.XII. Kakor veš, jaz za Firenco nisem dobil nič in sem se zadolžil, da sem finančno čisto na tleh. Poleg tega mi moja bolezen vzame še tisto, kar bi mi eventualno pomagalo. - Mislim, da se bo edino Tebi posrečilo dobiti od ministrstva barem toliko, da plačamo teh 125 frankov federaciji v Londonu. Če je to mogoče, jih nakaži sam v London.

<sup>7</sup> Alois Hába, skladatelj, utemeljitelj četrttonske kompozicijske šole na konservatoriju v Pragi in Osterčev učitelj, pozneje tudi njegov prijatelj in sodelavec.

<sup>8</sup> Stana Ribnikar-Djurić, pozneje Klajn.

<sup>9</sup> Na isto dopisnico je omenjena urednica pristavila: „Dužina članka se njemu stavlja na izbor“.

<sup>10</sup> Trboveljski slavček je bil v 30-ih letih znan, odličen mladinski zbor, ki je tudi izven ožje domovine žel velike uspehe.

Če ni nikakor mogoče, pa bom moral jaz javiti, da izstopa naša sekcija iz federacije.<sup>11</sup> Bilo bi škoda! Mene je stala Firenca ca 12.000 Din in mi je popolnoma nemogoče, da bi dal sedaj še 125 frankov, ker imam dolgove. Vendar je naš nastop v Firenci imel za našo muziko zelo lepe posledice. Tako ima 2.) gospa Franja Bernot-Golobova 18.I.1935 svoj koncert v Rimu (v akad.sv.Cecilije). Izbrali bomo seveda tudi Tvoje pesmi, ki se dajo transponirati za kontraalt. Katere želiš? - 3.) imamo v Beču 15.III.1935 koncert, kjer bosta sodelovala Golobova in Lipovšek. Reprez. komponiste sem izbral jaz, za kompozicije še ne vem, ker mi iz Beča še niso sporočili, katere reproduktivne umetnike nam bodo dali oni (v Beču) na razpolago. Golobova bo večino vzela iz svojega programa v Rimu“.

Osterca so mednarodni festivali torej nadvse zanimali, a nič manj tudi izvedbe jugoslovanskih skladb v tujini. Tam jih je hotel čim več predstaviti, kajpak predvsem te, ki so bile napredno, sodobno usmerjene. To je tudi sam poudaril, ko je vedno težje zbog materialnih neprilik“. Prav tam pa je izrazil željo, „da idemo zajedno v Beč, če bom jaz že toliko zdrav“. Milojeviča je še obvestil, da je v U.E. (Universal Editon) „izšel že moj „Magnificat“ (partitura) - kmalu Ti pošljem za revanšo za Tvoje note en eksemplar in Te prosim, če bi v „Politici“ napisal recenzijo in me obvestil o tem“.

Cit.pismu je Osterc dodal še obvestilo centralne SIMC o festivalu 1935 in sestanku žirije, čemur je pripisal, da morda „pride v poštev tudi kak balet (pantomima) - v kratkem Te tudi o tem obvestim“. Nedo dolgo zatem (27.11.1934) je Osterc pisal Milojeviču, da je članek o njem že poslal urednici „Zvuka“ in da bo njegova klavirska ura v ljubljanskem radiu 18.12.: „Jaz bom predaval ca 20', moja žena<sup>12</sup> pa bo igrala vse klavirske skladbe, ki si mi jih poslal. So zelo lepe in jih bo tudi konservatorij dal še letos na svojih produkcijah. Morda naredimo tudi na konservat. Tvoj celi koncert. Gotovo Te to veseli“.

Temu pismu je sledil precejšnji intereval. Naslednje pismo je namreč šele 26.4.1935. Koncipirano je v stilu, ki je bil značilen za vso Osterčevo dotedanjo - in tudi poznejšo - korespondenco, ki jo je namenil Milojeviču Osterc. Poslal mu je izrezek iz dnevnika „Jutro“, v katerem je bil 26.4.(1935) natisnjen zapis, ki je veljal Milojeviču, upal je, da bo le-ta z njim zadovoljen. V njem je „omenil vse, kar je bilo važnega. Tudi gdčna Mezetova<sup>13</sup> je omenjena“. Dodal je še, da mu je poslal „Magnificat“, ponovil željo, da Milojevič napiše recenzijo, toda ne samo za „Politiko“, morda tudi za „Zvuk“. Za to skladbo je še pripomnil, da je, če piše za zbor, diatonik, kar je res bil, če je to zahtevala struktura skladbe. To dejstvo obenem spodbija trditve, da je bil dosledno ekstremen v rabi nove kompozicijske tehnike, kar so mu nasprotniki sicer radi in večkrat pripisovali, bolje očitali.

V cit.pismu se je Osterc dotaknil tudi vprašanja skladb, ki mu jih je poslal Milojevič in želel, da se mu vrnejo. Te skladbe, očitno samospeve, je Osterc posredoval Golobovi, pri kateri je ugrinal vrnitev v Beograd. Vendar zaman. Zato je svetoval Milojeviču, da ji on piše, „da Ti jih vrne direktno“. Obenem ga je obvestil, da je njegova žena Marta prijavila za svoj prihodnji radijski program njegove „4 morceux“, Slavenskega „Jugoslovansko suito“ in „Arabeske“ in da prosi Milojeviča, da njegove skladbe do koncerta še lahko obdrži, čemur je avtor gotovo ustregel.

Dne 11.5.1935 je Osterc prosil Milojeviča, da mu do 20.5. sporoči, „jeli imaš na razpolago svoje „Srbske igre“ (ili kako je naslov) za orkester<sup>14</sup> za izvedbu na jednom

<sup>11</sup> Šlo je za članske prispevke SIMC.

<sup>12</sup> Pianistka Marta Valjalo

<sup>13</sup> Sopranistka Anita Mezetova

sezonskem koncertu u Karlovim Varyma". Vprašal ga je, kje je material in kje partitura: „Ako je kod Tebe, obdrži ga; ja ću Ti naskoro pisati, kamo treba da šalješ“. Zatem je še pisal, da ravnokar končuje sonato za saksofon in klavir. "Sigurd M. Rascher<sup>15</sup> dao je već na program svojih evropskih koncerta. Fitelberg<sup>16</sup> će mi u Varšavi izvesti Passacaglio i Suito".

Milojevića je imel Osterc stalno v evidenci, kar naprej je skrbel za izvedbo njegovih skladb. Najbrž ne samo zaradi prijateljstva, ampak tudi zato, ker je videl v njem tudi kritika svojih skladb. Tako mu je na primer 1.12.1935 pisal, naj mu pošlje „odmah 1 izvod svojih klavirskih kompozicija za Amsterdam. Jedan izvod, koji si daroval moji ženi, ona treba za Ljubljano, pa je zbog toga treba, da šalješ još jedan. Ako imaš 2, trebam još jedan za Montevideo“. Hkrati mu je še javil, da mu je že poslal svoje "Arabeske".

To željo je ponovil Osterc tudi na dopisnici z dne 12.12.1935, kjer mu je še pisal, da je tudi Varšava zainteresirana za njegove klavirske skladbe, pa tudi samospeve. Opozoril ga je še na koncert, ki bo 15.12. v ljubljanskem radiu in posvečen jugoslovanski klavirski glasbi. Pianistka bo njegova žena, na sporedu bodo tudi štiri Milojevićeve skladbe.

Intimnejše zveni del Osterčevega pisma z dne 24.1.1936, v katerem je pisec na začetku poudaril, da je to, kar piše, „strogo rezervatno“. Spomnil ga je, da je termin „Cvijete Zuzorić“<sup>17</sup> 1. februar (1937) in da bo tudi on konkuriral. Prosil ga je, naj v pravem času odda njegov II. kvartet pod šifro „Chroma“. Pripomnil je, da je on, Milojević, gotovo v žiriji, „ker si vse naše note ta čas že spozal“. Priloži naj zapečateni kuverti z njegovo, se pravi Osterčevo, adresno. Nanj je apeliral, da naj na to nikakor ne pozabi. Dodal je še, da bo sam za natečaj še poslal „kvintet (duvački)“, ker bodo mogoče „trebali za program“. Pristavil je, da je „tudi to poverljivo“. Pot, ki jo je Osterc izbral za gornji namen, zagotovo ni bila kdove kaj zaupna, pač v skladu s prakso, ki je bila v navedi.

To pismo je zanimivo še z nekaterih drugih strani. V njem piše Osterc, da „kakor hitro izidejo „Grimase“ in „Arabeske“, jih pošljem 1 izvod tudi S.Prokofjevu“, ki, kolikor mu je znano, „vse nove, dobre stvari rad svira“. Jih je res poslal? So imele odmev, ki si ga je Osterc želel? Ne to ne ono ni razvidno iz gradiva. Tudi to ne, ali je bil s Prokofjevim v pismenem stiku, dokaz manjka. Vsekakor pa je res, da je Osterc hotel zvezo s tem znamenitim sovjetskim muzikom, kar pa zaradi politične situacije sredi 30-ih let za jugoslovanskega državljana ni bilo tako preprosto. Kaj je Ostercu pomenil Prokofjev, o tem priča tudi podatek, da je svoj balet „Illusions“ posvetil prav njemu. Kaže, tako je vsaj pripovedoval, da mu je partituro s posvetilom tudi poslal. Če to velja, mu je gotovo pisal tudi spremno pismo. Vendar je bilo to na začetku leta 1941, ko se je vojna približevala tudi Jugoslaviji in navzlic paktu z Nemčijo tudi Sovjetski zvezi.<sup>18</sup> Je Prokofjev partituro te Osterčeve skladbe tudi prejel? Se je Ostercu za izkazano pozornost zahvalil? O vsem tem ne vemo nič, po tej strani manjka sleherno gradivo.

V pismu, o katerem je pravkar govor, je še Osterc omenil Milojeviću, da „smo“ v Ženevi „propadli vsi 12 tónerji“. Za tamošnji konkurz je bilo predloženih 125 skladb,

14 Pod tem naslovom ni nič navedeno ne v Muzički enciklopediji in tudi ne Leksikonu jugoslovanske muzike.

15 V 30-ih letih znan saksofonist, ki je koncertno mnogo nastopal.

16 Grzegorz Fitelberg, poljski dirigent in tudi skladatelj.

17 Združenje prijateljev umetnosti v Beogradu, ki je podeljevalo nagrade za najboljša umetniška dela.

18 Prim.D.Cvetko, Iz korespondence Slavku Ostercu, v: Muzikološki zbornik XI/1975, 90.

od teh jih je prišlo vpoštev 40 za dve nagradi, med temi štiridesetimi je bilo tudi neko Osterčevo delo, ki pa ni bilo nagrajeno. Osterc rezultat komentira tako, da zaradi smrti Albana Berga predlogi, ki jih stavil le-ta in med katerimi naj bi bili tudi privrženci 12-tonske sistematike, niso prodrli. Prvo nagrado je dobil Rihard Zika skupaj s K.A.Hartmannom, „tolažilno“ neki Švičar, drugo pa Luigi Dallapiccola. „Krivdo“ za tak izid je Osterc pripisal Žiriji, v kateri so bili Ernest Ansermet, Gian Francesco Malipiero, dva Švicarja - imeni ni navedel - in Albert Roussel, „torej od naše „generacije“ nobeden namesto Berga“. Izpadli so potem takem vsi skladatelji, ki so bili usmerjeni v novo. Mednje je seveda Osterc štel tudi sebe.

V tem, vsebinsko bogatem pismu pa Osterc ni pozabil omeniti prihodnjih izvedb svojih skladb: 17.2.(1936) v Kilburnu, nekako v istem času tudi v Amsterdamu („Ouverture“), 3.2 v Ljubljani („Magnificat“), kmalu nato v Pragi („Sonata za violo“). Milojeviću je še svetoval, naj 31.1. zvečer posluša radio Ljubljana, kjer da bodo izvedli njegove „Karikature za pikolo, klarinet in fogot“, dodal pa je, da še ne ve, „če bodo igrali vse in če bodo igrali dobro“.

Končno še omenja v tem pismu „stare Slovane“, ki jih je tudi sicer večkrat omenil.<sup>19</sup> Pisal je, da so „žalostni, odkar si Ti vstran“. Pristavil je še, da bo 3.2.(1936) v Ljubljano prišel Slavenski, „veselim se, da ga bom zopet videl (in slišal lamentirati)“. Z njim je bil tedaj še v dobrih stikih.

Z novicami in naročili je Osterc Milojevića kar zasipal. Tako ga je z dopisnico od 22.2.1936 spodbujal, naj pohiti z „Grimasami“, ker da ga po njih vprašujejo z „vseh strani“, zanimal se je, ali bo „Religioso“ izveden v beograjskem radiu, sporočil, da bo „Procesija“ 30.3. izvedena „na jednom velikom koncertu u Beču“, napovedal, da bo v aprilu šel v Prago, želel je vedeti, kaj je z njegovo „Sonato za saksofon“, zadovoljno je poročal, da bo ob koncu aprila v Ljubljani njegov koncert („Arabeske“, „Fantazija in koral“, samospievi s klavirjem in orglami, Klabundov ciklus), kar bodo izvedli tenorist Jože Gostič, pianist Lipovšek in orglavec Pavel Rančigaj. In še je navajal: 25.2. bo v radiu predaval v okviru „nacionale ure“ z ilustracijami svoje žene in pevke Ksenije Kušejeve, skladbe pa bodo od avtorjev Danila Švare, Franca Šturma, eventualno še Srečka Koporca in Karla Pohorja, 28.2. pa bo ljubljanski radio prenašal njegove variacije „Slanica“.

Kot večidel vsa priča tudi to pismo o Osterčevi intenzivni aktivnosti in težnji, da bi bil doma in na tujem kar se dà navzoč in aktualen. Ravno v teh letih se je ustvarjalno vzpel in na široko organiziral reprodukcijo svojih skladb. O tem izvemo nekaj tudi iz pisma Milojeviću dne 28.3.1936, ki ga je pisal v sanatoriju „Emona“, kjer je preboleval gripo, a kljub bolezni ni miroval. Zdi se, da je bil eden od razlogov za to pismo Milojevićev molk: „Da mi ne pišeš, se ne ljutim, pa znam ja Tebe. Znam i, da radiš. Ali samo jedno stvar Ti uzmem u zlo: Ti toliko i tako iskreno radiš za mene i za moju muziku, da mi je vrlo žao, da nisi poslao svoju sonatu u Varšavu, gde je bio naš koncert 23.t.m. in izvedeno sve, što smo predložili, t.j. od svakog kompozitorja barem jedno delo - a od mene su dali 2: Procesiju i Toccato. No, veseo sam, da je bio od Beogradčana na programu barem Milošević“. Zatim se mu je zahvalil za vse, kar mu je sporočil v zvezi z izvedbo njegovih skladb v Beogradu in mu javil, da se bosta srečala v Pragi, kjer se veseli na njegov referat, nanašajoč se očitno na kongres o glasbeni vzgoji in gostovanju „Trboveljskega slavčka“. Med drugim mu je še sporočil, da za Universal Edition prepri-

<sup>19</sup> Stari Slovani“ so bili vesela družba, v katero so poleg Osterca šteli npr. še Milojević, Ksenija Kušejeva, Rija Roegerjeva, Angela Trostova in drugi iz Osterčevega ožjega prijateljskega kroga. Sestajali so se občasno, predvsem takrat, ko je bil Milojević v Ljubljani. Njihov namen je bila prijetna zabava, ne pa razpravljanje o glasbenih problemih.



suje „Magnificat“, katerega prihodnja izvedba bo v Hertogenboschu na Holandskem.

Sredi aprila 1936 (16.) je Osterc naslovil pismo na Milojevićevo hčerko - tako vsaj kaže -, ker mu je „prijatelj Miloje v Pragi dejal, da je težko bolan“ in da je „velika bolest ova, da na dopise ne odgovara. Rekao je, da od sada to će biti biti bolje i da će on Vas poveriti, umetničko-službenim poslovima“. V nadaljevanju je spomnil, da ima Milojević mnogo njegovih partitur, ki so mu bile potrebne za njegovo knjigo o moderni jugoslovanski glasbi, katero je načrtoval. Tako ima tudi njegovo „Partito za čelo in klavir“, od katere nima duplikata. Za njegov, Osterčev večer je beograjskemu radiu prijavil ravno „Partito“, samospeve in „Sonato za saksofon in klavir“. Tako „Partito“ seveda potrebuje. Vendar je Švara predložil za ljubljanski radio njegov klavirski večer, zavoljo česar potrebuje 3. stavek „Partite“, V tej zvezi je Osterc prosil za „Partito“, iz katere bo prepisal 3. stavek, če pa bi bilo mogoče, naj nekdo v Beogradu prepíše ta stavek in mu ga pošlje. Temu je še pristavil, da potrebuje „Ritmičke grimase“, vendar jih od skladatelja nikakor ne more dobiti.

Kar je Osterc želel, je dobil, to potrjuje njegova dopisnica Milojeviću od 22.4.1936. Ob tej priliki se je Milojeviću oprostil, da v Pragi ni poslušal njegovega predavanja, ker da je poslušal skušnje Česke filharmonije za koncert 8.4. Hotel je spoznati dela Hábe in Karla Reinerja. Bil je tudi na skušnji E.F. Buriana D 36 v Mozarteumu, obiskal je Hábo in Mandiča,<sup>20</sup> sestal se je tudi s Petrom Bingulcem, pianistom W. Süsskindom, ki mu je obljubil, da bo igral njegove „Aforizme“, z altistko Marto Krásovo-Jiráková, ki bo pela njegovo „Procesijo“, „Vrata“ in samospeve na Gradnikove pesmi, pa še z Václavom Smetačkom, od katerega je dobil obljubo, da bo še to sezono (1935-36) poskrbel za izvedbo njegovega pihalnega kvinteta in Žebrétovega „Tria“ na praškem radiu. Tudi dirigenta Karla Ančerla je poiskal, ki bi naj na prvem koncertu sezone 1936-37 dirigiral njegovo „Passacaglio in koral“, tako vsaj je zabeleženo v cit. pismu.

Svoj obisk v Pragi je Osterc potem takem temljito pripravil in marsikaj tega, kar je hotel doseči, tudi realiziral. Navezal je stike s pomembnimi češkimi reproduktivci, skrbel pa predvsem zase, vendar tudi skladatelj iz svojega kroga ni prezrl, čeravno jim je dal sekundarno vlogo. Še zlasti se je zavzel za Milojevića, kar je razvidno iz vrste podatkov, tudi iz teh na dopisnici z dne 3.5.1936, ko mu je sporočil, da tiska „Religioso“ ljubljanska Glasbena matica in se zanimal, kaj je z „Ritmičnimi grimasami“, za katere se je menda interesirala tudi Liza Fuchsova. Na tej dopisnici se je še Osterc zahvalil Milojeviću, da se je pri Beograjskem pevskem društvu zavzel za njegov „Magnificat“ in za posredovanje pri pevki Nuri-Hadžićevi, ki je pela njegovo „Pesem o devici Peregrini“. Ocenil je še svoje „Aforizme“, češ, da „su sijajni, puni kontrasta i života“.

Svoje skladbe je, o tem izvemo od njega samega, Osterc visoko vrednotil, jasna mu je bila njihova umetniška, pa tudi razvojna vrednost. Da se je v tem razlikoval od raznih kritikov, ki so bili drugačnega mnenja, je razumljivo. Le-tem je bil njegov umetnostni nazor tuj in tuja jim je bila tudi njegova ustvarjalna praksa. Vendar ga to ni motilo in v delu še manj oviralo. Šel je svojo pot, od katere ni odstopal.

Izvedb slovenskih, sodobno orientiranih skladb je bil Osterc vselej vesel. To razberemo tudi iz njegove dopisnice Milojeviću z dne 16.5.1936, kjer je pisal, da „z največjim veseljem čitam 1.) da si imel 14.V. v Coll.musicum(u) polno naših (ljubljskih) kompozicij na programu in 2.) da bo 21.(V.) izvajalo Prvo beograjsko pevačko društvo moj Magnificat“. „Z največjim veseljem“ je tudi sporočil, da je bila 15.5. izbirna vaja za javno produkcijo ljubljanskega konservatorija, na kateri bo njegova žena izvedla „4 morceaux“, violinist Ali Dermelj pa z Reinholdom Gallatio 2. in 3. stavek „Sonate

<sup>20</sup> Josip Mandić je bil v Pragi živeči skladatelj hrvaškega rodu, po poklicu sicer odvetnik.

za violino in klavir". Tudi za slednjo je menil Osterc, da je polna življenja in kontrasta". Nato je spet vpraševal, kaj je z „Grimasami“ in ga karal: „kaj boš samo „muzikologijo“ uganjal? Komponiraj!“.

Po krajšem premoru se je Osterc oglasil Milojeviću spet avgusta 1936 (28.8.), ko je imel v gosteh K.Reinerja iz Prage. Z njim se je pogovarjal tudi o pariškem festivalu SIMC. Oba sta bila „mišljenja da damo u prvom redu na pariški festival Tebe (od naših). To ne kaži nikomu. Momentalno mislim na Grimase“. Omenil je še, da je slišal, da Nuri Hadžičević „vrlo dobro leže Koflerove<sup>21</sup> pesme“ in Milojevića prosil, naj tej pevki pomaga, kar se tiče njihove interpretacije. Kajpak je tudi tokrat govoril o svojih skladbah in njihovih izvedbah. Med drugim je omenil, da bo dirigent Hermann Scherchen predstavil njegove „Plese“ v Zürichu in v londonskem BBC, nadalje da bo prva izvedba „Mouvement symphonique“ v Lwowu z dirigentom Ančerlom, „Aforizme“ pa bo 6.9. in 6.10. Fuchsova igrala v Bratislavi in Pragi.

Z informacijami o sebi in svojem delu je bil Osterc zelo darežljiv, tudi z željami. Septembra 1936 (23.) je na primer urgiral, naj mu Milojević nujno pošlje njegovo „Fantazijo za violino in klavir“, za katero da se zanima violinist Karlo Rupel, ki da jo bo baje večkrat izvajal. Tokrat je še pisal, da je Češka filharmonija uvrstila v program svojih koncertov tudi njegovo „Passacaglio“, ki jo bo dne 20.1.1937 dirigiral Ančerl, medtem ko bo Fitelberg v varšavskem radiu in nato v Lwowu dirigiral njegov „Mouvement symphonique“. Kot pove dopisnica z dne 28.8.1936, je Osterc dirigenta v Lwowu nekoliko pomešal, utegnil bi biti tudi Ačerl. K temu naj pripomnim, da se Osterčeve navedbe za izvedbe in naslove kompozicij vselej ne ujemajo, vendar so na splošno pravi.

Tu in tam je bil Osterc nasproti Milojeviću tudi nevoljen. Tako je na primer na dopisnici od 30.9.6(1936) izrazil misel, da se mu zdi, da „Ti misliš da su moje kompozicije za „muzeum“ - pošto mi jih ne šalješ“. Ponovno je zahteval, da mu pošlje „Fantazijo za violino in klavir“ in „Trio za flavto, klarinet in fagot“. Hkrati ga je opozoril, da bo „danes“, torej 30.9., premiera Savinove<sup>22</sup> opere „Matija Gubec“, o kateri bo napisal recenzijo za „Politiko“.

Z „Ritmičnimi grimasami“ je imel Osterc očitno precej skrbi. Znova in znova je prosil Milojevića, naj mu jih pošlje, tudi v pismu z dne 13.11.(1936), ko ga je še opozoril, da bo Mirko Polič v Pragi izvedel tri jugoslovanske skladbe in še nekaj češkega. Predloženi so bili Hristić, Baranović in on, Osterc, „pa mi je Polič kazao, da bi htio mesto Hristića Tvoje srpske igre (za orkestar). Ako imaš partituru i material - odmah šalji partituru u Ljubl., Poliču i čekaj, da Te iz Praga pozovu, da im šalješ material. Sigurno ćeš imati u Pragu uspeha sa njima! Od Banovića biće „Licitarsko srce“ - suite, od mene „Mouvement symphonique„ (krstna izvedba)“. V cit.pismu je Osterc izrazil še željo, da bi Milojević 14.12. na varšavskem radiu poslušal njegove „Danes“, dirigiral bo Fitelberg. 20.1.1937 pa bo v Pragi Ančerl dirigiral „Passacaglio“ in v tej sezoni tudi „Ouverturo“. Omenil je še, da so ga iz Buenos Airesa prosili za „Sonato za saksofon“, „vrag zna, kako so izvedli zanjo“. Tam da nameravajo v tej sezoni izvesti še „Grimase“ in „Arabeske“. Argentinska sekcija SIMC pa mu je pisala - tako Osterc - da ji je „u veliku čast, da izvode moje kompozicije“, kar je bilo skladatelju seveda všeč.

Pariškega festivala SIMC se je v veliki meri tikala Osterčeva dopisnica Milojeviću z dne 25.11.1937, s katero mu je sporočil, da morajo biti vse skladbe predložene do

<sup>21</sup> Skladatelj Kofler je bil predstavnik poljske sekcije SIMC. Osterc je bil z njim v dobrih stikih. Prim. D.Cvetko, Iz korespondence Slavku Ostercu, Muzikološki zbornik XI, 84 ss.

<sup>22</sup> Risto Savin je bil kljub generacijski razliki velik Osterčev prijatelj, po umetnostnem nazoru pa od njegovega zelo drugačen.

10.12., namreč francoski sekciji v Parizu. V tej zvezi mu je naročil, naj pošlje „Grimase“ do 5.12. njemu ali direktno v Pariz (Section française, 132, boulevard Montparnasse, Paris XIV<sup>e</sup>). To sporočilo je ponovil 11.12. Iz tega sklepamo, da Milojević omenjene skladbe pravočasno ni poslal ne njemu ne v Pariz, čeravno je bilo to v njegovem interesu. Osterc mu je v tem pismu še omenil, da je bral njegov članek o Emilu Adamiču.<sup>23</sup>

Naslednjo dopisnico je Osterc pisal Milojeviću iz Pariza in jo datiral z dnem 21.12.1936. Nazval ga je „dragi stari Slovan“, poročal pa mu je o rezultatih zasedanja žirije - bil je njen član - za naslednji, Pariški festival. „Šta ćem na dugo i široko“ je dejal in nadaljeval: „Tvoje grimase su na III. kamernomuzičkom koncertu (zadnji) i svirat će ih Liza Fuchsova (sigurno, da ne delaš kakve druge kombinacije!!!). I Žebre je primljen (Toccatà za orkestar). I Slavenskog smo primili soglasno pa je (Jacques) Ibert i Prunières otkazao koncert vokalno-instrumentalni pošto nemaju kredita na probe“. Milojevića je prosil, naj telefonira Slavenskemu, „znam da je nervozan, šta je“, Le-ta je namreč predložil svojo „Religiofonijo“, pozneje preimenovano v „Simfonijo Orienta“, ki pa je bila tehnično zahtevna in zato ni bila uvrščena v program cit. festivala. Za to je Slavenski seveda krivil Osterca, vendar ne upravičeno. Zameril mu je, molk med njima je trajal nekaj naslednjih let.<sup>24</sup>

Po vrnitvi iz Pariza je Osterc pisal Milojeviću, da je Fuchsova „vrlo sretna da će izvoditi Tvoju skladbu, bolje interpretke si uopšte ne možeš misliti! Ja sam već programskom odboru javio, samo je još pitanje diigenta za Žebreovo kompozicijo otvoreno, pa smo kao prvog zamolili Ančerla, ako ne diriguje i Hábo“. V istem pismu je še Osterc prosil Milojevića, naj nekaj dobi zanj od ministarstva, vsaj toliko, kolikor je iz svojih sredstev plačal za članarino jugoslovanske sekcije, „drugače moram iz osebnih finančnih razloga da našu sekciju ukidam“.

Temu pismu je še pripisala Carmen Antičeva, kako študira na Dunaju, kjer da si je intenzivno prizadevala za čim boljši in čim prejšnji napredek, ki pa se ni uresničil, kot je želela.

Manj zanimiva je Osterčeva dopisnica Milojeviću z dne 29.1.1937, na kateri je pisec opozoril na konkurz „Cvijete Zuzorić“ in dodal, da je bil obveščen iz Varšave, Lwowa in Universal Edition, da je njegova „Suita“ doživela „sjajan echo“. Še prej (16.1.1937) pa Osterc svojemu beograjskemu prijatelju ni pozabil povedati, da je Fitelberg dirigiral njegove „Danses“ in mu pisal: „Ich bin ein grosser Verehrer Ihrer Kunst geworden“. To priznanje je Osterca kajpak uspešno spodbujalo za nadaljnje delo.

V prihodnjem pismu (23.1.1937) je Osterc pisal Milojeviću, da naš „prijatelj“ Slavenski „grdi mene i Tebe u jednom pismu zbog Pariza“, ob robu je pristavil, da pošilja kopije „ovakih pisama Mahkoti, Poliču i neznam komu sve još!“, čeravno je „učinio sve in za njega, što se dalo .... To ću ti o prvoj priliki rastumačiti i pokazati njegova pisma - Ti ćeš praviti oči“. In nato: „No, za mene je Slavenski ad acta! (ne kao umetnik, koga poštujem - ali kao karakter i čovek)“.<sup>25</sup>

V cit. pismu se je Osterc zelo zavzel za Rista Savina in njegovo opero „Matija Gubec“. Od Milojevića je pričakoval, da bo nanjo opozoril beograjsko Opero, ker da je to delo „vredno“ in to zasluži. „Tekst nije ni malo „revolucionaran“, za danas, stil je potpuno čisti i instrumentacija odlična. Delo je 100% seriozno, premda je eklektično (Wagner-Strauss). Znaš da se ja za loše stvari ne angažiram. Molim Te, učini to. Biće

<sup>23</sup> + 6.12.1936

<sup>24</sup> Prim.D.Cvetko, Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom, ib.

<sup>25</sup> Kdo je povzročil konflikt, ki je privedel do omenjenega molka, ni jasno. Slejkoprej Slavenski, tej domnevi pritrjuje gradivo. K temu prim.D.Cvetko, ib.

dobro zbog Hrvata (siže), Slovenaca (kompozitor) i Srba (prva slovenačka opera u Beogradu)". Pripisal je še, da je o „Gubcu“ pisal tudi Jovanu Banduru, ki je bil tedaj ravnatelj beograjske Opere. Savin je bil Ostercu pri srcu. „Gubca“ je imel za Savinovo najboljšo opero, v tistem času tudi najbolj sodobno slovensko glasbeno-odrsko delo. Skušal ga je uveljaviti na neslovenskih odrih. Žal brez uspeha. Osterca je takrat še zanimalo, kdaj bodo izšli „naši umotvori“. Za „Grimase“ je zainteresiral „več i Magdo Rusy iz Beča“, ki da je odlična pianistka (valjda da nastupi u Beogradu u radiu ili na koncertu -ili sa Brandl-triom - svakako Tvoje grimase treba da tamo svira i ona će to učiniti“).

Ko je navedel to in ono, je Osterc komentiral: „Vidiš, Miloje, kako krasno midva radiva zajedno, na žalost si Ti (osim nekih mojih mladića) jedini, s kojim možem da radim“. Iz neposrednega sodelovanja je torej izločil malode vse druge skladatelje, čeravno je skrbel za njihove izvedbe. To potrjuje tudi nadaljevanje pisma, v katerem je prosil, naj Milojevič vpraša Predraga Miloševića, če bi mu lahko poslal tri primerke svojih natisnjenih klavirski kompozicij, češ, „ja ću mu ih placirati“. Nato je še povedal, da je Ančerl v Pragi s Češko filharmonijo dirigiral njegovo „Passacaglio“, ki jo bo v Varšavi izvedel še Fitelberg, ta tudi „Ouvertura“. Najavil je še nove izvedbe, ker da je dobil tudi „zvezo z radio Luxembourg“.

V pismu z dne 1.3.1937 je Osterc interveniral pri Milojeviču za violinskega pedagoga na ljubljanskem konservatoriju Jana Šlajsa, ki bi rad prišel na „muzičku akademiju, koja će se .... naskoro otvoriti“. Ali in koliko se je Milojevič potrudil za Šlajsa, ni znano, slednji vsekakor mesta, ki si ga je želel, ni dobil.

Vse, kar je Osterc pisal Milojeviču, seveda ni bilo enako zanimivo in pomembno, tako tudi ne vsebina dopisnice z dne 5.4.1937 in tudi ne ta z dne 6.4.1937. Pač pa je bila zanimivejša njegova dopisnica od 24.4.1937, na kateri je pisal Milojeviču, da čaka na „Grimase“, ki bi jih rad poslal na razne naslove, češ, „pianisti več sestavljajo programe za 1937/38“. Vprašal ga je, ali je prej omenjeno skladbo že poslal Fuchsovi. Omenil je tudi, da „momentano čvrsto radim na nonetu“, da „opet delam male klav. piece“, da bo v prihodnjih dneh premiera njegove „Fantazije in koral za orgle“ na ljubljanskem radiu, da 10.5. „svira“ Fuchsova njegov klavirski koncert v Bratislavi in da mu iz Sofije „več tražu duvački trio i kvartet“. Menil je, da vse „ide u redu“, in še dodal, da mu je sporočil Scherchen iz Bruxellesa, da „radi na mom libretu za pantomimu: Till Eulenspiegel“, pa še, da bo prišel v Ljubljano Vladigerov na svojo premiero,<sup>26</sup> „zgodan je dečko“. Tudi ni pozabil navesti, da je njegova „Suita“ v Sofiji zelo uspela. Same dobre vesti torej. Osterc jih je bil vesel, še posebno teh, ki so se nanašale na njegove skladbe.

Pariški festival je bil blizu in tako je v maju (15.5.1937) pisal Milojeviču, naj takoj pošlje v Pariz svojo fotografijo in curriculum vitae v dveh ali treh tujih jezikov. Vprašal je, ali bo dobil 10 angleških funtov in kdaj, da bi se mogel udeležiti festivala SIMC. Omenil je tudi, da je končal prvi del („više od pol“) „Noneta“, „dodje još jedan deo. Prvi ima 3 tempa, drugi inače dva“. Preden je zaključil to pismo, je še Milojeviča okaral, da ni poslal „Grimas“ in „Arabesk“, „hitro bi ih trebalo, da dodju na programe 1937-38 kod svetskih pianista“, obe kompoziciji da bo izvajal tudi Vladigerov.

Osterčevo pismo Milojeviču od 18.5.1937 je bilo polno negotovanja. Omenil je, da takega poslovanja s telegrami, ekspresi in podobno ni vaje in ga je to „potpuno iscrpilo“, „nemam ni vremena ni volje in ne novca za poštane takse“. Zapletlo se je okrog Fuchsove, ki na sporedu festivala v Parizu ni bila navedena. Osterc je urgiral pri francoski sekciji SIMC, da njeno ime ne izpade vsaj iz podrobnih programov. Za vse to

<sup>26</sup> Šlo je za opero „Car Kalojan“, ki je bila uprizorjena v Operi Narodnega gledališča v Ljubljani 15.5.1937

je bil po Osterčevem mnenju krivec Milojević, ker „nisi Ti odmah poslao u Pariz svoje date, sliku itd.“. Poudaril je, da je bilo za Žebrèta vse urejeno, „pa su i on i g.Štritof dobili svaki 4000 Din - tako bi i meni trebalo da u poslednoj minuti moram rekomando - ekspres moliti da se mi vrate moje pare“. Po vsem, kar je storil, ga je zapostavljanje deprimiralo: „Jestli novac ja dobijem ili ne - svejedno mi je; postao sam potpuno apatičan i mislim na to, da me jedna druga sekcija uzme kao gosta, a našu sekciju neka preuzme neko drugi ili niko. To je moje stanje sada“.

Med jugoslovansko sekcijo SIMC in Ostercem kot njenim sekretarjem so v tem primeru potem takem nastala nesoglasja, ki pa naj ne bi vplivala na osebne kontakte. Osterc je namreč v istem pismu sporočil Milojeviću, da „i ovo stanje medju nama kao prijateljima i Starim Slovanima lično neće ništa izpremeniti“. Javil mu je, da ga bo čakal pri vlaku (za Pariz), „i onda se povučem za 2 meseci na selo gde me život ništa ne stoji (kod moje majke i brata)“.

Zatem so bili nekaj časa stiki med Ostercem in Milojevićem prekinjeni, kaže, da se drug drugemu nista oglasila. Osterc se je spet oglasil šele 8.11.1937, ko je Milojeviću pisal, da bo njegova žena Marta v kratkem na beograjskem radiu igrala njegove skladbe. Med drugim je zapisal: „Vrlo bi me radostilo, ako u vezi sa Martom može da bude u Kolarčevoj<sup>27</sup> nekakav program Miloje-Slavko<sup>28</sup> docnije jedanput“. Še to je dodal, da bo ob koncu meseca na seji UJMA<sup>29</sup>, ko se bosta videla, in vprašal, ali lahko obvesti E.Denta, „da si sad Ti predsednik sekcije SIMC“.

Potlej zmanjka gradivo v nakazani smeri za skoraj celo leto. Se je mar izgubilo? Je bila za to kriva Osterčeva prezaposlenost ali Milojevićeva nemarnost? Bržkone ne to ne ono. Ko se je kontaktiranje spet obnovilo, pa ni bilo nič manj iskreno kot prej.

V pismu z dne 18.9.1938 je Osterc pozval Milojevića, „da mi ovaj put odgovoriš, pošto treba da izvestim gdjo Fuchsovo zbog nastupa u Radiu i Coll.Mus.<sup>30</sup> Še: Fuchsova ga je obvestila, da bi ji najbolj konvenirala druga polovica novembra in da je jugoslovanski koncert „Pritomnosti“<sup>31</sup> v januarju 1939, celoten program bo izvajala ona. Razen „Ritmičnih grimas“ in Osterčevih „Pravljic“ bodo na sporedu še skladbe B.Kunca, M.Tajčevića, Miloševića, Slavenskega, Žebrèta in Šturma. Program je sestavil Hába skupno s Fuchsovo. Pismo je Osterc zaključil s sporočilom, da dela poleg „velike radnje“ 2 otroška zbora in en ženski zbor, češ, da se „kod ovog rada (male forme) odmaram od serioznog „zanimanja““.

Temu pismu je spet sledila daljša pavza, v kateri se Osterc Milojeviću ni oglasil in je kontakt verjetno izostal tudi v obratni smeri. Pač pa je v tem času Milojeviću pisala Osterčeva žena Marta,<sup>32</sup> Osterc sam pa šele 26.3.1939, ko se je naslovljencu pisma zahvalil za izdanje C.M. (Collegium musicum), „koja je odlična“. Milojeviću se je zahvalil „i na tome da si omogućio Marti da je nastupila u CM“. Začudil pa se je recenziji v „Muzičkem glasniku“, „koja je sve prije nego pozitivna. Ipak nije moguće da bi Marta svirala tako loše, kažimo tako „matoro““, kot je pisal ocenjevalec. Vznemiril pa se zaradi tega ni. Dejal je le, „no, Miloje, šta ćemo?“ in nato: „I nama su, kad smo bili, “po-

<sup>27</sup> Dvorana Kolarčeve univerze v Beogradu

<sup>28</sup> Mišljena sta bila Milojević in Osterc, njune skladbe naj bi na istem večeru izvajala Marta Osterc-Valjalo.

<sup>29</sup> Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora.

<sup>30</sup> Collegium musicum.

<sup>31</sup> Praško združenje za sodobno glasbo, ki jo je širilo s koncerti in izdajalo tudi svoje glasilo

<sup>32</sup> Pisala mu je v zvezi s koncertom v Beogradu 22.2.1939. predložila mu je program, ki je obsegal skladbe Scarlattija, Beethovna, Chopina, Milojevića, Janka Ravnika in Smetane. Ob koncu pisma je še dodala: „Ako mislite koju promjenu učiniti, molim obavjestite me odmah“.

četnici u karijeri" - pisali, šta jim bilo milo i drago i - šta jim je konveniralo u njihovom "kulturno-recenzentskom" smeru". S tem je verjetno hotel aludirati na stilno orientacijo recenzenta, ki mu sodobni program po vsem sodeč ni ugajal. Vendar je hotel to vprašanje zaključiti, ker da je to „samo moja interno-individualna filozofija ali da kažem: zauzeo sam privatno svoje stanovište prema stanovištu recenzenta“. Takoj zatem je prešel na svoje „lične bole, tuge i jadi“. Prebolel je hudo influenco, „koja mi je onemogućila za 100% rad barem 3 nedelje. Čutim još na očima, inače je već dobro - i opet puno radim. Osim hripe i vanjskopolićna situacija<sup>33</sup> bila je taka, u kakvoj se teško radi“. Navzlic vsem oviram pa je Osterc le komponiral. Kot izvemo iz cit. pisma, „momentalno radim na finalu svojih "Quatre pièces symphonique" koji će tvoriti simfoniju: 1.) Marche 2.)Caprice 3.)Musique funebre 4.)Toc(c)ate. Ovu stvar radim u velikom formatu i mislim da će biti daleko najbolja moja kompozicija„. V vsem tem delu pa ga je marsikaj motilo, tako baletni večer slovenskih avtorjev, ki so ga pripravljali v Operi in katerega osrednja točka naj bi bila "Plesna legenda" Rista Savina (80 godišnjaka! mog velikog prijatelja)", razen tega „biće davani "divertissemnti" i tako dodje na program i moja ork.komp. "Tri orientalske igre" (koje je već dirig. Fitelberg u Varšavi)". Sam je poudaril, da dela " u filmskoj brzini", čas mu je kratila tudi obsežna korespondenca, razpošiljanje kompozicij, tudi šah, ki se mu je ljubiteljsko rad posvečal, in podobno.

Zatem spet ni gradiva za kontakt z Milojevićem za daljši čas, najverjetneje zaradi bolezn. Bil je opreriran na ulcusu, toda je, še v bolnici, vendarle le pisal 17.3.1940. Opozoril ga je, da prihodnji festival SIMC ne bo v Budimpešti, kot je bilo sprva predvideno, temveč v New Yorku in to že v oktobru. Želel je, da mu Milojević pošlje kako orkestralno, komorno ali klavirsko skladbo, ki bi jo do 1.4. (1940) poslal v Ameriko. Sporočil mu je še, da je na novo ustanovljeni ljubljanski Glasbeni akademiji "propao". Izrazil oziroma dopustil je domnevno, da „sve tako izgleda da me uopšte ni na srednju muz. školu neće prevesti“, tako se mu je vsaj dozdevalo.<sup>34</sup>

Kmalu nato (29.3.1940) je Osterc napisal Milojeviću pismo, ki je bilo, tako kaže, najdaljše v tej korespondenci. Napovedal je sicer, da bo zaradi velike obremenjenosti pisal tokrat „telegrafsko“, kljub temu pa se je na široko razpisal. Najprej se je dotaknil svoje bolezn. in jo opisal, pristavil pa, da operater misli, "da sam to imao već najmanje 20 godina, još verovatnije već od poslednjog rata", s čimer je nakazal resničen vzrok bolezn. ki pa ga Ostercu verjetno ni konkretno navedel. Vsaj Osterc se o tem nikoli ni izjasnil, tudi zaradi operacije se ni kdove kaj vznemirjal. Pripomnil pa je, da „osećao sam već godinu dana silnu anemiju, pa znaš - ovaj dan posle Podnarta<sup>35</sup> - samo da nisam znao šta mi je!". Omenil je tudi, da dela „još jedno veliko kuru za živce - vrlo sam na lošem sa živcima, specialno u nogama (u vezi sa reumatizmom!)“. Čeravno se je slabo počutil, pa v delu ni popustil. V pravkar cit.pismu je namenil precej besed vprašanju SIMC, češ, da mu je Marjan Kozina pisal, da tudi Slavenski korespondira s centralo v Londonu. O tem ga je informiral Milenko Živković, ta tudi o članarini, ki naj bi jo za leto 1939 plačala jugoslovanska sekcija. O vsem tem Osterc očitno ni nič vedel, tudi iz Londona ni dobil nikakih obvestil. Zato ga to ni skrbelo, pač pa je prosil Milojevića, naj mu kar najhitreje pošlje partituro, ki bi morda bila sprejeta za prihodnji festival SIMC. Navedel je člane žirije (Sessions, Nin, Chappell, Křenek, Rathaus), kako se bodo ti odločili, pa „doduše ne-znam, nemam ni veze od ove petorice“. Za Milojevićevo

<sup>33</sup> Po vsem sodeč je mislil na zasedbo in delitev Češkoslovaške in na nemški vdor v Poljsko, to in ono je bilo leta 1939 in ga je najbrž vodilo k misli na bližajočo se 2.svetovno vojno, ki je bila tako rekoč že tu ali vsaj neposredno blizu.

<sup>34</sup> K temu vprašanju se je Osterc pozneje še izčrpneje vrnil.

<sup>35</sup> Vas med Kranjem in Bledom, poleti 1940 je Osterc tem letoval.

„Intimo“ je menil, da „neće biti štete, ako ja u spremnom pismu u New York pripišem, da je možna i izvedba za gudački kvartet...“ Mimogrede je še omenil, da mu Vojislav Vučković ni nič pisal, čeprav mu je poslal enako dopisnico kot njemu, Milojeviću.

Nato je Osterc v tem pismu obsežno poročal o situaciji okrog Glasbene akademije, kamor so bili kot prvi redni profesorji imenovani Stanko Premrl, Anton Trost, Julij Bettetto in Janko Ravnik. Ostala mesta bodo „valjda raspisana, ali se več sada govori da će dobiti 3 mesta vanrednih prof.gdjica Trost,<sup>36</sup> Tone Ravnik i Šlajs; pa čuo sam da i Škerjanc rangira pred mnom. U najboljem slučaju postaću valjda docent ili na srednjoj školi ili „Pension“ - briga me!“.

Kaže, da je bil Osterc zelo deprimiran, kar je treba v veliki meri pripisati njegovemu zdravstvenemu stanju. Vse mu je postalo odveč, vseeno, zanimala ga je le še glasba, njegova seveda. Psihično pa se je spet znašel, kar dokazujejo njegova pisma iz tega časa. Tako tudi pasus iz prej cit. pisma, kjer je Milojevića opozoril na Škerjanca, češ, „ne veruj mu sve što Ti kaže. Prošlogodišnje ferije govorio je o meni sve tako kao govori o Tebi Slavenski - baš „afera“ festival Paris bila je Škerjančevom zaslugom nekaj vremena tumačena kod nas potpuno u stilu Slavenskog“.<sup>37</sup>

Kot večkrat že prej je Osterc tudi zdaj doživljal razne neprijetnosti, ki pa so bile v tem času zanj zaradi že nakazanih razlogov bolj boleče kot nekoč. Vendar jih je znal ohraniti zase, potožil se je redko in nikakor ne vsakomur. V tem razpoloženju, ki je imelo izrazito negativen prizvok, pa je bil še toliko bolj vesel dobrih novic. „Radosten“ je bil na primer Milojevićevega sporočila v zvezi z natisom „Aforizmov“, zadovoljen je bil s koncertom, na katerem je pianist Lipovšek izvedel njegove „4 miniature“ in to „vanrednim uspehom, kolosalno...“ Vesel je bil, ko mu je Lipovšek povedal, da je tudi Casella, pri katerem se je ta nadarjeni muzik v tem času izpopolnjeval, „ovim stvarima oduševljen“. V cit.pismu je Osterc seznanil Milojevića s svojim trenutnim delom: za „Akademski pevski zbor“ je pisal ustrezne skladbe, zaključil je „Quatre pièces symphoniques“ in „Trio“, komponiral je balet „Iluzije“. V načrtu je imel tudi klavirsko fantazijo na 12-tonsko temo („contrapunctica“) za levo roko, ki naj bi bila „nekako kao „Kunst der Fuge““, brez pavze „od jedne formičke do druge, a tema, kad pride opet, razvrštenih biće ovih 12 tonova inače (inverzno, rakovo, ritmičke promene) - u smislu atematskog stila, brez sekvenca i repriza“.

Zdi se, da Osterc ni hotel podleči nepravilnostim, ki so ga spremljale in se postopoma večale. Očitno je imel veliko življensko voljo, v delu se je skrajno napenjal - kot bi slutil, kaj ga čaka v bližnji prihodnosti. To slutnjo, če jo je imel, je odrinil v podzavest in se predal ustvarjanju še intenzivneje.

Tudi v letu 1940 je še bil poln kreativnih hotenj. Tega leta je še 10.4. urgiral pri Milojeviću, naj pošlje svojo „Intimo“ direktno ameriški sekciji SIMC, kjer mora biti do 1.5.(1940). Druge stvari (Stanojlo Rajičić, II. kvartet, Osterc, „Caprice“ za orkester - „kao rezerva“) bo poslal v New York sam.

Zatem spet za daljši čas ni gradiva, čeravno sta si Osterc in Milojević verjetno tudi zdaj pisala. Vendar je na voljo le naslednje Osterčevo obvestilo Milojeviću z dne 18.1.1941, da bo čez kakih šest tednov natisnjen balet „Iluzije“ („u francuskom“), izdaja da bo zelo lepa, „ali se na ovaj način reprodukcije može štampati maximum 50

<sup>36</sup> Angela Trost, solopevska pedagoginja

<sup>37</sup> Se pravi tako, kakor bi naj Osterc spodnesel Slavenskega, da ni bil uvrščen v program festivala SIMC v Parizu. S Škerjancem je bil idejno drugače orientiran Osterc v bolj ali manj trajnem konfliktu. Bila sta si tekmeča, vendar le v slovenskem prostoru, ne pa tudi v mednarodnem, kjer je imel Osterc absolutno prednost. Vsak od njiju je imel na domačih tleh seveda svoje privržence.

primeraka“. Osterca je zanimalo, ali bi „Collegium musicum“ bil „reflektant na 1 primerak“.

Zadnja Osterčeva dopisnica Milojeviću, ki nam je znana, je datirana s 15.2.1941. Z njo je pisec sporočil, da bo Marta (Valjalo) takoj naštudirala Milojevićevo „novu stvar“, ki naj jo kar najhitreje pošlje. Omenil je še, da mu bo takoj poslal svoje nove edicije, „Božično drevo“ je že natisnjeno. Milojeviću je tudi dal vedeti, da „sad opet imam puno novih ideja, pa nema toliko mesta da Ti sve to objasnim - svakako ću se kod UJ-ME sad vrlo zauzeti za izvedbe srpskih kompozicija“. Pisal mu je še, da bo 7.4.(1941) v Ljubljani „večer za klavir, violu i saksofon“. Ta pa ni bil več aktualen, ker je bila Jugoslavija naznačeni dan že v vojni.

Morda je Osterc poslej, pred aprilom 1941, še kaj pisal Milojeviću, vendar v tej smeri ni več gradiva na voljo. Čas se je iztekel: kmalu zatem je bila država, v kateri je ta skladatelj živel in delal, poražena in razkosana, neposredno za tem pa je bil Osterc mrtev (23.5.1941).

## SUMMARY

*Contacts between the Slovene composer S. Osterc (1895-1941) and the Serbian composer M. Milojević (1884-1946) began toward the end of the 1920's, and became stronger and stronger in the course of time, to reach their highest level both in amount and outspokenness between 1933 and 1941. Both composers had come from the Prague school, Osterc as a student of composition, and Milojević as a student of musicology. They were both of modern art orientation, Osterc being slightly more radical in his views than Milojević, who (no doubt under the influence of his study of composition in Munich) felt closer affinity to more liberal stylistic views. The relationship between the two composers was further consolidated by their mutual affiliation to the International Society for Contemporary Music, which was an important and, above all, a useful instrument for both of them to enhance their international connections and promote performances of their compositions abroad. Correspondence testifying to their contacts is abundant, especially with Osterc. He kept informing Milojević in detail on everything he would do: on compositions under preparation, their performances in Slovenia and abroad, and his concern for musical pieces by Milojević and others who kept close to his general conception, or belonged to his immediate circle. Furthermore, he wrote to Milojević about connections he had made abroad with foreign composers (e.g. A. Honegger, Dallapiccola, A. Hába, J. Fitelberg, K.A. Hartmann, S. Prokofiev), as well as artists performers (e. g. K. Ančerl, L. Fuchsova, K. Reiner, S. Rascher, G. Fitelberg, H. Scherchen), who all valued his works, and in many cases performed them as well. Osterc would report to Milojević not only about his successes but also about his unpleasant experiences and troubles that never ceased to accompany him (one of these being his illness). Not only is their correspondence (letters and post-cards) extensive and valuable in its own right, but also very informative relating the musical situation in Slovenia, Yugoslavia, and to some extent Europe, in the 1930's. This was the time when Slovene music, mostly owing to Osterc, reached a high point in its development, making a stylistic break with the immediate past. Finally it managed to join the contemporary European trends, which neither the second world war nor the short-lived post-war reorientation towards traditionalism could erase. All this can be forefelt in the correspondence between Osterc and Milojević during the musically animated 1930's, when Osterc undoubtedly exercised strong influence well beyond the borders of Slovenia and Yugoslavia, too.*



UDK 05(497.12) Osterc:78 Slavenski

Katarina Bedina  
LjubljanaJOSIP SLAVENSKI V PUBLICISTIKI  
SLAVKA OSTERCA

V besednih pričevanjih skladateljev le redko najdemo tolikšno mero žive in skoraj otipljive ponazoritve sodobnih glasbenih okoliščin kakor v publicistiki Slavka Osterca. V člankih in kritikah je bil kratek, toda neposreden; piker ali naklonjen, vselej brez lepotnih ovinkov. Pisal je samo o tistem, kar ga je resnično zanimalo in v dobrem ali slabem vznemirilo njegovo zelo zgodaj izrečeno življensko odločitev, da hoče in mora speljati domačo glasbo v modernejše, tudi bolj dejavne zarje. Pisanja ni jemal kot delovno dolžnost po naročilu uredništev, zato veje iz njegovih sestavkov nešteto „medvrstičnih“ pomenov, ki ponujajo pogled v bistvo takratnih glasbenih dilem znotraj in zunaj jugoslovanskih meja. Osterc jih je sproti dopovedoval v znanem lapidarnem in duhovitem slogu, vedno tako, da je javnost vodil skozi vetrove sodobnega glasbenega dogajanja in kazal, kateri so pravi, kateri napačni. Skratka za razliko od Slavenskega je stopil tudi s pisano besedo v boj za točno določene skladateljske načrte. V naglem vzponu Josipa Slavenskega pa je gotovo videl tudi najbolj učinkovito vabo, kaj zmoremo, če se otresemo provincialne miselnosti in vase zaprtega duha.

Prebiranje Osterčevih člankov in kritik nas vedno znova prepriča, da so plod neverjetno nabite energije, pravcatega zanosa za moderno v glasbi, s čemer se je avtor malone poosebil. Vse, kar se mu je zdelo, da utegne koristiti premiku glasbenega mišljenja in estetike na domačih tleh v obliki, kakor si jo je sam zamislil, je bilo deležno nesebične podpore. Z današnje časovne razdalje se vidi kar spojena s pojmom Osterčeve polnokrvnosti in eksplozivne skladateljske ljubezni „za našo stvar“, kakor se je sam pogosto izrazil. Sredi nje imajo Osterčeva publicistična pričevanja o Josipu Slavenskem - sicer ne prav obsežna - eno najvidnejših mest.

Preden se jih dotaknemo in poskusimo ovrednotiti vzroke za več kot prijateljsko naklonjenost našega skladatelja Josipu Štolcerju, se je potrebno zaustaviti ob nekaterih vprašanih, ki jih dandanes vidimo kot ugodne ali hudo zaviralne okoliščine v Osterčevi viziji sodobne glasbe na Slovenskem in celotnem jugoslovanskem območju. Za njeno uresničitev se je vnel iz celega in s konceptom, ki mu tudi z današnjim gledanjem ni mogoče pripisati fantazijskega zanesenjaštva, ko se visoki načrti sprevržejo že pri prvih resnejših ovirah v nemočno razočaranje in prenehanje.

V težko breme samohodnih idej se je Osterc vpregel s skrajno realistično presojo domačih glasbenih razmer, ki seveda niso bile primerljive z glasbenim svetom, iz katerega se je učil sredi dvajsetih let v Pragi. Hábov vpliv je pri njem razmahnil že prirojeno delovno udarnost in novotarske težnje kot pri malo kom. Poleg tega se je Osterc zave-

dal, da se bo moral doma postaviti na čelo nečesa, kar še ni obstajalo. Graditi torej s prvini, ki jih je bilo treba poprej ustvariti in pridobiti za svojo idejo. Z drugimi besedami: kakor mogoče hitro pospešiti razvoj domačih glasbenih moči, tako da se dvignejo iz predsodkov nacionalne majhnosti v svetovno moderno - vsem pred oči in pravično sodbo.

Za Osterca je značilno, da se je vrgel v to nalogo z neko nenavadno, po videzu utopično strastjo. Brez vprašanja namreč, ali je to sploh mogoče v okolju, ki ni bilo homogeno, čeprav v glasbenih ambicijah precej živahno - in v skladateljski družbi, kjer so bile že dokaj močno zasidrane Ostercu nasprotne idejne in kompozicijske iztočnice (večinoma mimo potrebe po kritičnem soočenju navznoter, tudi mimo glasbenih potreb časa in sveta zunaj ožje domovine). Ni se ukvarjal z mislijo, da je bodeča žica tega okolja ohromila že marsikaterega nadarjenega rojaka - in danes je težko stehtati, koliko ustvarjalnih moči je pobrala njemu samemu.

Bolj mikavno je vprašanje, od kod je Osterc črpal vedno novih impulzov, da je mogel avtoritativno prodreti v razmeroma kratkem času in sočasno v vseh pglavitnih delovnih območjih: skladateljskem, pedagoškem, idejno-kritičnem, organizacijskem, ob tekočem spremljanju novosti, spletnju vedno širše mreže mednarodnega sodelovanja ipd. Vse brez omahovanja, v začetku čisto sam - pa z neomajnim verovanjem v pravilnost lastnih odločitev. Popuščanje v glasbenih vprašanjih in čakanje na boljše čase res nista bili njegovi lastnosti. Prav tako mu je bil do konca tuj občutek, da se morda moti v nestrpnem zveličevanju glasbeno-avantgardnega samo skozi svoja očala „hipermoderne“ in da je nadležni črv dvoma že od nekdaj stalni spremljevalec umetniškega početja. Vsaj navzven ga Osterc ni pokazal z ničemer. Za kar se je odločil, je pri tem vztrajal in pogosto tudi izterjal z vsemi sredstvi svojega delovanja.

Verjetno se je Osterc natančno zvedal, kakšen usodni sovražnik je lahko skladatelju-samohodcu dvom in med svojimi slovenskimi sotrudniki jih je mogel videti kar nekaj tipičnih. Za zgled: cenil je talent Marija Kogoja in Antona Lajovica, če imenujemo le dvoje vrhov slovenske glasbe v času, ko je Osterc stopil v njo. Toda za Osterca je spet značilno, da v nobeni slovenski skladateljski osebnosti ni videl možnosti za skupen nastop. Nikakor ne zaradi morebitnega samoljubja ali človeške nedostopnosti. Resnica je le ta, da ni bil nihče pred njim prekaljen v Hábovi šoli, ne glede na to, da je Hábova sugestivnost nasploh učinkovala različno. Danes vemo, da vendarle ni pustila nikogar čisto hladnega.

Tako se je Osterc v svoji domači bližini zaman oziral za možnimi pripadniki „revolucionarnega tabora“ ali „garde“ (rad je uporabljal v umetnosti tistega časa udomačeno terminologijo, izposojeno iz vojaškega besednjaka). Domnevati smemo, da bi mu seveda najbolj ustrezalo, če bi bil mogel dobiti pod svoj prapor osebnosti kot Kogoja in Lajovica. Toda prvi ga je ljubeznivo, a dovolj od daleč in trdno postavil v disonančno razmerje z oceno, da je Osterc zelo agilen, „včasih, se mi vidi, da kar preveč, in to zato, ker se mi za komponiranje ne zdi potrebno le tehnično znanje, ki je skoro prvi pogoj za vsako zrelo delo, ampak tudi jasna predstava o tem, kaj hoče človek povedati“.<sup>1</sup> S tem je bilo povedano, da je gledal Kogoj z nasprotnega kota na uveljavitev posameznika in celotne domače glasbe. - Anton Lajovic prav tako ni nasprotoval Osterčevi delovni vnemi, bil pa je idejno in nazorsko utirjen v popolnoma drugo smer, zato je Osterca že prav na začetku skladateljske poti javno vprašal, kam da „je zakopal svoje talente“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ljubljanski zvon, 50 (1930), št.11, 698-699.

<sup>2</sup> Gl.D.Cvetko:Anton Lajovic in njegov glasbeni svet. Ljubljana 1985, 99.

Z današnje retrospektive zato tem bolj razumemo, zakaj se je naš ambiciozni in prodorni novotar še dolgo po končanem študiju odprto in z zaupanjem obračal na Hábo, pozneje pa gradil na mladikah iz njegovega kompozicijskega razreda, ki so medtem živahno pognale med Osterčevimi vrstniki na jugu naše države.

Osterčev položaj osamljenega vodje slovenske glasbe v nov čas in mednarodno prizorišče na precej drugačen način, kakor bi hoteli ali mogli z njim soglašati skladatelji njegove generacije na Slovenskem, je tako ob koncu dvajsetih let dobil podporo od zunaj. Pravi mejnik je bila ustanovitev jugoslovanske sekcije SIMC, kmalu za tem še Prvi festival sodobne jugoslovanske glasbe v Beogradu. Zlasti v Slavenskem in takratnem Milojeviću je Osterc našel sorodno misleči duši, pri Slavenskem pa že takrat tudi umetniško potrditev, da nimamo zaprtih vrat v glasbeni svet, če se odpovemo strahu pred samoiniciativo in pred zahtevami skladateljske profesionalnosti.

In Osterčeva samozavest si je opomogla. Morda že v zadnjem trenutku, kajti moral se je zavedati, da ni bilo iz trte izvito javno svarilo Antona Lajovica, da tu in tam kakšen skladateljski uspeh na tujem ne prinese glasbene pomladi ne doma ne drugod.<sup>3</sup> Toda Osterčev polet se po beograjskem festivalu še celo ni vdal. Ves navdušen je sporočil slovenski javnosti, da „smo“ končno vendarle začeli ....<sup>4</sup> Takrat se je začela tudi Osterčeva publicistika o Josipu Slavenskem, to je leto mlajšem, v skladateljskem poklicu pa nekoliko starejšem vrstniku, ki je bil na soroden način povezan z vplivom daljnosežnega Hábovega novatarstva.

Okoliščine so nanesele, da se je Osterc v tisku oglasil o Slavenskem šele leta 1928. V času torej, ko je bil mojster že izoblikovana in znana skladateljska osebnost s krepko izurjeno roko in z vrsto uspehov na mednarodnem podiju, kolikor jih ni imel noben drug skladatelj tega časa v Jugoslaviji.

Po Osterčevi zaslugi je bila slovenska javnost natančno obveščena, kdo je Josip Slavenski, kaj zmore in kaj dosega v glasbi. V literarni prilogi Nove muzike, ki je bila namenjena zlasti glasbenikom, je že pred festivalom sodobne jugoslovanske glasbe zapisal, brez kančka poklicne ljubosumnosti, da se Jugoslovani „za enkrat lahko ponášamo samo z Josipom Š.Slavenskim“.<sup>5</sup> Po tistem, ko je slišal Balkanofonijo, je sporočil istemu krogu bralcev, da je skladba zapustila spontan učinek „silne invencije in silne tehnike“.<sup>6</sup> V reviji Ljubljanski zvon je poročal, računajoč na širše občinstvo, da mu je Balkanofonija „ostavila izredno mogočen dojem, kakor že dolgo nobena skladba“.<sup>7</sup> Da to ni simfonija v smislu forme, ampak v smislu ideje in da je Slavenski kratko in malo „v naši skladateljski gardi general“. Da ima „neverjetno tehniko in divjo invercijo“, da mu moderna sredstva „ležijo“, melodije in ritmi pa „bruhajo kakor iz vulkana“ in da kontraste „kopiči v vsakem posameznem stavku ter najde genijalna sredstva za gradacijo učinka“. Ob koncu zapisa Osterc ni zamudil priložnosti, da ne bi dodal propagandnega nauka in povedal, da sodobna kompozicija ne prenese dolgovčnosti, sentimenta in repriz. Poleg vsega drugega - da mu izredno ugaja Štolcerjevo ustvarjanje vedno novih domislevkov brez sekvenc in repriz, pa seveda lapidarnost skupaj z mnenjem tega mojstra, da naj se „ponavlja tisti, ki se ni sposoben domisliti česa novega“.

O Balkanofoniji se je Osterc razmeroma na široko razpisal tudi v ljubljanskih dnevnih časopisih. Najprej v Slovincu z navdušenim spoznanjem, da je dve leti redno obi-

<sup>3</sup> A.Lajovic:Ekspert kulture. Nova muzika, 1 (1928), št. 3, 20-21.

<sup>4</sup> S.Osterc:Prvi festival sodobne jugoslovanske glasbe. Nova muzika, 1 (1928), št.3, 22-23.

<sup>5</sup> S.Osterc:Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost. Nova muzika, 1 (1928), št.1, 3.

<sup>6</sup> S.Osterc:Prvi festival ....., ib..

<sup>7</sup> Kronika. Koncerti. Ljubljanski zvon, 48 (1928), št.6, 380.

skoval vse koncerte v Pragi ter slišal vso sodobno orkestrsko tvorbo, da se pa „nekaj tako silnega sliši redko kdaj“.<sup>8</sup> V skladbi je videl največji uspeh Prvega festivala sodobne jugoslovanske glasbe v Beogradu in podčrtal, da vsak petih stavkov Balkanofonije „razodeva genija“; sodoben orkester, sodobne ritme, sodobno harmonijo - „in vendar tako elementarno, tako naše!“.

Če drugega ne, so morale te ocene vzbuditi v slovenski javnosti vsaj radovednost za glasbo Slavenskega, kajti Osterca so bralci medtem že spoznali, da kot kritik ne laže, četudi se je večini zdelo, da odmerja tradicionalni glasbi na račun svojih revolucionarnih idej bore malo potrpljenja in naklonjenosti. Radovednost in zanimanje za Slavenskega pa sta se verjetno razraščala tudi zato, ker je bilo mogoče nekaj let poprej brati v Slovenskem narodu, da se je njegovemu kritiku zdel Štolcerjev Ejdemo dimo sicer „kuriozum“, kot se je izrazil, vendar „čuden“ zbor, ki da „osuplja, a ne navduši“.<sup>9</sup> Prav tam je Emil Adamič, sicer izredno nadarjen skladatelj in pošten pisec, ironično označil Slavenskega „dvodelni kvartet“ kot „dokument dobe“, ki „trga živce“, tako da je ostal po tej glasbi „kakor brez moči“, „zmeden“ in da je hitro tekkel v dvorano Union, kjer je ujel še zadnji stavek Smetanove Má vlast, stopil na „trdna, prav zdrava tla in se otresel mamljive stupene sugestivne moči Štolcerja“.<sup>10</sup>

V drugem ljubljanskem dnevniku, Jutru, je pisal Osterc še z večjim navdušenjem o Balkanofoniji, ko je bila prvič izvedena v Ljubljani na koncertu Glasbene matice, aprila 1930. Ker je bil seznanjen z uspehom, ki ga je medtem delo doživelo v Berlinu (mimogrede: Osterc je poskrbel za številne notice v slovenskem tisku), mu je pero teklo še nekoliko bolj določno. „Že prvi takt te genialne skladbe zaustavi človeku dih“, je pribil; se ponovno navdušil nad „divjimi balkanskimi ritmi“, „mogočnim fortissimom celega orkestra“ in sklenil, da nam je Slavenski „odprl pot v svet“ in da to „pove dovolj“.<sup>11</sup>

Res je tudi Osterc dovolj povedal. Vsi pomembnejši slovenski zbori so že segali po delih Slavenskega, če so jih le zmogli. V programih zbora Glasbene matice je bil pogosto izvajan domači skladatelj, vedno prisoten tudi na turnejah v tujini.

Medtem se je Osterc ob koncu sezone 1933/34 odpravil v Beograd na krstno izvedbo Religiofonije. Takrat se je zadnjič oglasil v slovenskem tisku o ustvarjalnosti in pomenu Josipa Slavenskega. Iz tega pisanja veje ton nekakšne zadoščene sle, da „naša“, kar je na Slovenskem pomenilo „Osterčeva stvar“ - končno diha s polnimi pljuči. O Religiofoniji je poročal z vero, da je „bujna orientalska melodika pri Slavenskem nezadržna“, mesto naše glasbe v svetu pa izbranjeno. Zopet širokopotezno in brez stanovske nevoščljivosti je delo ocenil kot „najboljši oratorij zadnje dobe sploh“.<sup>12</sup>

Žal je bila prav Religiofonija v letu 1937 po nedolžnem avtorjevo jabolko spora nasproti Ostercu. To je seveda že posebna tema, vendar zadeva tudi umevanje vzrokov za več kot prijateljsko Osterčevo naklonjenost Josipu Slavenskemu, pri čemer vemo, da ni šlo za „priljubljeno“ in običajno metodo recipročne trgovine med dvema skladateljema. Izvora zato, da se je Osterc, to je kritik, ki ne laže, tako močno izpostavil za prospeh Slavenskega, je verjetno iskati v protislovjih uvodoma omenjenih glasbenih okoliščin na Slovenskem, deloma v sorodstvu oziroma razlikah med obema osebnostima, ki sta imela v končnem skupen cilj. V mišljenju in naziranju sta si bila sorodna, čeprav ne identična, toda po značaju in videnju kompozicijskih perspektiv svojega časa (lastnih in generacijskih), pa nikakor ulita iz enega kalupa. Med vrsticami odkritih in

<sup>8</sup> Slovenec, 16 (1928), št.107, 10.5.

<sup>9</sup> Koncert „Mladosti“ v Ljubljani. Slovenski narod, 55 (1922), št.118, 4.

<sup>10</sup> Koncert jugoslovanske komorne glasbe. Slovenski narod, 57 (1924), št.60.

<sup>11</sup> S.Osterc:Generalka za Matičin koncert. Jutro, 11 (1930), št.85, 11.4.

<sup>12</sup> S.Osterc:Novo delo Josipa Slavenskega. Jutro, 15 (1934), št.157, 12.7.

prepričljivih Osterčevih zapisov o skladateljski moči Slavenskega je namreč mogoče razbrati še nekatere posameznosti, ki govorijo o pogumnem, vendar trnjevem in po dosežkih nihajočem glasbenem vzponu na jugoslovanskih tleh med svetovnimi vojnama. Pri tem ko spoznamo Osterca in Slavenskega kot naša takratna stebra, zrasla iz vplivne praške šole, imamo vendarle opraviti z dvema samostojnima in po svoje zaokroženima konceptoma za „našo“ oziroma njuno osebno stvar. Pri obeh je bilo glavno orožje lastno kompozicijsko delo. Toda z vtisom, da sta bila Štolcerjev naravni, vase močno zaverovani in temperamentni nastop, kakor tudi samodejna prepričanost v lastno delo tisti žarek, ji je brez zavor segel v jedro Osterčeve zamisli, kako izbrati sodobni glasbi na domačih tleh veljavo in življenski prostor med najvrednejšimi oblikami človeškega in hkrati nacionalnega zavedanja. Tako je mogoče razbrati tudi globji smisel Osterčevih besed ob prvem poslušanju Balkanofonije, da je bil navdan s samozavestjo oziroma kar „s samozavestjo ‚rase‘“ in videl „jasno načrtano smer, jasno misel - kot pravi Novačan v Hermanu.<sup>13</sup> In smoterno hotenje“.<sup>14</sup>

Torej mnogo tistega, kar je pogršel v slovenskih glasbenih krogih. V skladateljskem prodoru mladega Slavenskega je gotovo spoznal zgled, da je vredno zaupati v dosežke domačih ustvarjalcev. Po njegovi oceni smo bili (kljub skupni sekciji SIMC) v Jugoslaviji „v umetniškem pogledu še vse preveč separatisti“ in navarnost vzori „lokalnih patriotov“, za najboljše med njimi pa da so veljali tisti, „ki še niso prestopili praga svoje ožje domovine“ in še niso „okuženi od Zapada ali Orijenta“.<sup>15</sup>

S temi besedami se razkrivata tudi vsebina in ozadje Osterčevega iskrenega občudovanja obeh poglavitnih partitur Josipa Slavenskega. Tema dvema se je v svojem kritičnem pisanju posvetil izredno temeljito še iz čistih kompozicijskih razlogov. Kot vodja slovenskega novotarstva si je namreč prizadeval z vsemi močmi, da bi pospešil domače ustvarjanje večjih oblik (rad je potožil o „večnih pesmicah in njim podobnih orkestrskih skladbicah“), po možnosti za veliko simfonično ali vokalno-instrumentalno zasedbo. Menil je, da smo takrat na Slovenskem že veliko dosegli v komorni glasbi, z njo kar čez noč prodrli v Prago, Berlin, London, Varšavo itn., medtem ko v teh zvrsteh ni mogel nikogar postaviti ob bok Slavenskemu: četudi samega sebe ne, je pisal o Balkanofoniji in Religiofoniji z izrazi najvišje umetniške odlike brez zavidanja in prestižnega strahu. Zares v znamenju njegovih znanih besed, da ga „vsaka resna konkurenca veseli“, kajti „čim več dobrih komponistov bo med nami, tem bolj bomo vsi skupaj upoštevani doma in v tujini“.<sup>16</sup>

## SUMMARY

*The present paper aims at clarifying the reasons for Osterc's more than friendly disposition to Josip Slavenski, in view of the fact that this was not a case of reciprocal support between the two composers. Osterc's candid and persuasive reports of the vigour manifested in Slavenski as a composer (calling him „the general“ of „our ranks“, who „opened the door to the world for us“) implicitly reveal various details*

<sup>13</sup> Anton Novačan (1888-1951), slovenski pisatelj in dramatik; Herman je naslovna oseba njegovega osrednjega gledališkega dela „Herman celjski“, nastalega v letih 1925-1928.

<sup>14</sup> Ljubljanski zvon, ib.

<sup>15</sup> Jutro, 18 (1937), št.281.

<sup>16</sup> Iz Osterčevega pisma Karlu Pahorju.

*which point to a courageous, yet thorny path to musical success in Yugoslavia between the two world wars, with ordinary ups and downs. In this way, Osterc and Slavenski are shown to stand as two pillars of the musical scene then, both originating from the influential innovative school of Hába's, yet at the same time reflecting two different, independent and unique personalities who developed - in spite of their cognate views on composition - two different conceptions on behalf of „our“ and „their own personal cause“.*

UDK 78.036(437) "1945/1980"

Jarmila Doubravová  
PragaDEVELOPMENT OF MUSICAL LANGUAGE  
AND STYLE BETWEEN 1945 AND 1980

Assuming that every culture represents a complex of material and spiritual values created by man in the progress of history, culture may be visualized as a set of models testifying to the kind and level of production, of the style of life (habitation, food, clothing, transport, etc.), to the system of human relations, to ideas and knowledge, to the artistic and moral orientations. An analysis of such a representative complex of models may then indicate a system of preferences directly related to the sphere of values, by which the given culture lived, wished to live, or which were tabooed by this culture. The palette of models in the individual spheres of culture differentiates those kinds of culture, which by a definite, although indirect, way correspond to the kind of social order of a given territorial entity in a given historical period. Every culture necessarily passes through definite stages of evolution corresponding to the evolutionary stages of the society which it represents: thus, a society, which is getting stabilized, fights for its social order, emerges with a standard kind of culture, etc. The model then is a representative specimen of the culture, more or less distributed, requiring a more or less codified form, function and concept (explanation) of the set of preferences which it represents (refer to J. Lotman: *Kunst als Sprache*, especially *Die Kunst als modellbildendes System*, pp. 67-88, Leipzig, Reclam 1981).

On the basis of this assumption, we may characterize the initial condition of the Czech culture after 1945 thus: The model of the new culture - „to start anew, differently and better“ was the pathos of the period - was being formed with the awareness of the tremendous cost paid by the humanity in the Second World War and with the resulting effort to valorize the peaceful coexistence through optimism (expressively), through widespread democracy (morally) and conflictlessness (aesthetically). There existed, however, also fears as to whether every individual and the entire society will be equal to the urgent tasks of the period. A new social structure of a new society was appearing, which was looking for, discovering and trying to codify, standards corresponding to itself, including artistic standards. It should be realized that searching for the new standard was highly functional. Zhdanov's theses are not an expression of the reality. The socialist content, the national form, the preference of programmatic, vocal and vocal-dramatic genres, the refusal of experiment, all constituted a set of preferences (and taboos) yet to be represented by models, which would correctly express the new standard. The tendency to reconnect the severed continuity of the musical development and of the cultural out-look in the shortest possible

time receded, not because it would not be topical, but because it needed more time than the society was capable of granting to such tendency in its yearning for the new. The word „new“ became magic (refer to *Dějiny české hudební kultury II* (The history of the Czech musical culture II), Praha, Academia: 1982; *Hudba v Českých dějinách* (Music in the Czech history), Praha, Supraphon 1984).

Another problem is the method by which this new standard was embraced and exploited. It is quite natural that it was exploited for the glorification of the works fully corresponding to the new model; the new standard was also applied to the criticism of works which professed a positive attitude towards the evaluation of the cruel experience of the war and towards the great postwar effort in the formation of the new society, but were not optimistic (or optimistic enough), were not realistic and popular. The combination of realism, intelligibility and popularity with tragicality, non-popularity (experiment) and with unrealistic approach (fantasticity, satire, parody, symbolic character, etc.), hence also with unintelligibility, was sufficient, in the course of time, for a solid fixation of the ideological, and subsequently, artistic model, which had a privileged position: it stabilized the standard. The strength of this fixation of the model is apparent, for example, in the following critical statement concerning a piano cycle, whose one part was headed „Wistfully“: “Even such a “Wistfully” should have something of this fundamental and optimistic feeling, which is natural to every man today” (1954). (Refer to J. Volek: *Realism jako problém sdělení o objektivní skutečnosti umění* (Realism as a problem of the communication about the objective reality of art), *Estetika* 1967, 1, pp. 41-68).

It may be seen from this, why the objection of non-optimism had the greatest critical weight, while the unrealistic character of the satiric, or fantastic art, of parody, was not desirable, although not directly undesirable, and the experiment, which was founded on rigorous craftsmanship in the first place, actually criticized itself by its own character: it was too arty, exacting, hence unintelligible. It is not accidental at all that it was just the experiment, which made its way onto the official ground. It was impossible to continue with the original program. The lack of conflict proved artistically unremunerative, the intelligibility reduced to the form of song was aesthetically untenable, and the popularity, reduced to a cliché, was undesirable from the composer's point of view. A cybernetic commission was established within the Union of Czechoslovak Composers (refer to: B. Karásek - J. Jiránek: *Tradice a současnost v české hudbě* (Tradition and the present in the Czech music), Praha, KHR: 1964; J. Jiránek: *Socialistický realismus jako vůdčí ideově estetický princip naší současné hudební tvorby* (Socialist realism as the leading idea and aesthetic principle of our present musical creation), Praha, Divadelní ústav: 1980; J. Šeda: *Základní zdroje a ovlivňující síly, znaky výsledků, potřeby a perspektivy tvorby vážné hudby českých autorů za pětadvacetiletí 1945-1980* (Principal sources and influencing forces, characteristics of the results, needs and perspectives of the creation of serious music of the Czech authors in the thirty-five years 1945-1980).

The great tradition of the pure composing craftsmanship persisted in a number of people's democracies in the new orientations and in the survival of constructivism (and late romanticism). However, as the programs of the majority of the artistic tendencies developed in the avant-gardes of the twenties and the consciousness of these avant-gardes lived as well as a number of the original authors, there were no problems, conflicts or antagonisms concerning the works of such character. The authors belonging to this group often lived on the margin of the official interest, but they were not prevented in any way to take part in the formation of the new culture (refer



to: J. Bek: Světová hudba XX. století (World music in the 20th century), Praha, Supraphon 1968; J. Bek: Hudební neoklasicismus (Musical neoclassicism), Praha, Academia: 1982; The New Grove's Dictionary (Czechoslovakia), London, Macmillan Publisher Ltd: 1980, 5, pp. 122-125; J. Doubrovová: Metamorfózy neoklasicismu v české hudbě XX. století (Metamorphosis of neoclassicism in the Czech music of the 20th century) Hudební věda: 1980, 17, 4, pp. 313-316). Tragic works, however, were in direct conflict with the new aesthetic ideal. Consequently, tragic art as a „subjective“ art, was ideologically undesirable. However, in the late fifties and early sixties, it appeared that the new model was getting obsolete not only technically, but artistically above all. Sommer's Vocal Symphony is characteristic for this change. It was composed in 1958, but could be performed as late as in 1963. Quite many works composed in the fifties and having a tragic character were condemned to non-existence or to a sole performance at the time of their origin, due to the criticism and its consequences. Man, overcoming the aftermath of war and building a new society and a new life had to face many conflicting situations, personal and social, which, however, did not fit into the standard of the socialist realistic model of art. Due to this, his feeling of isolation increased and so did his intense need, resulting from the untrue image of the world, to abolish not the conflicts and their causes, but the awareness of conflicts and their expression. In this respect, the socialist society went through an unavoidable difficult period of its stabilization, like any other society undergoing stabilization in any period of the history, including the present: the targets, however, were different.

The new technique was developing in connection with the wave of tragism, which had the character of social criticism. The world music at that time was discovering certain possibilities, more or less known in our country. The Second Viennese School was exploited with considerable delay in Czechoslovakia, according to the general opinion, but with very interesting results (let us consider the works of the Brno A Group and the works of Jan Klusák in the first place). The influence of S.Prokofiev, D.Shostakovich, A.Honegger, B.Bartók and P.Hindemith was felt in Czechoslovakia probably also in connection with our turning away from Germany before the First World War and from France after that war (refer to: J.Bek: Mezinárodní styky české hudby (International contacts of Czech music), Hudební věda: 1967, 3, p. 397 and cont. 4, p. 628 and cont. 1968, 6, 1, pp. 3-48). Modus, resolution of the harmonic model of horizontal-vertical bonds, and the timbre, took part in the concept of the new sound quality, of linearism, modality and in the exploitation of the timbre quality of sound. It is logical that these tendencies were particularly strong there, where they were met by the development of the musical language of the author, by the formative effects of the world music and the effort to get square with them, and by the tendency to create a different, new artistic model. The result was a gradual transformation of a culture basically monolithic into a more dialectic, more fruitful and more development-promising culture, which was bipolar or pluralistic. Two generations of authors took part in this progress: one, whose development was rudely interrupted by the war as soon as it entered the social process, and the other, about twenty years younger, which grew up in the culture of the fifties and which looked for new starting points for its work. This second generation then actually created the second wave, not of a narrowly conceived socialist realism, but of a wide open realistic art in our country: here belong J. Havelka's 1st Symphony, V. Raichl's 2nd Symphony, J.L. Fischer's opera Romeo, Julie a tma (Romeo, Juliet and darkness) and other works.

If the first generation, born about 1910, started from the works created by the generation of the founders of the Czech modern music, V. Novák, J. Suk, L. Janáček and A. Hába, then the generation born about 1930 started from this first generation, which left two composing models: modal-timbre and rational (serial, artificially modal, differently organized). Such were the conditions in the late fifties. A widely open art of the period, having at its disposal several artistic models, which were equipped with their own specific composing technique, created the basis for a process which started to evolve in the first half of the sixties.

Let us also mention the so-called rebirth of the popular art as a characteristic phenomenon of the fifties. In the sphere of non-artificial music, the aim was to create new functional music for the ensembles or new popular and dance music, but the process was more complex in the sphere of artificial music. Actually, a powerful neo-folklore wave developed, representing a continuation of Janáček's music, of the interwar avant-garde and of the world neo-folklore trends (Bartók). The acutest stratification of the Czech postwar music related to folklore was performed by the musical creation itself and by its development. The applied and utility music of all kinds became a historical document of a definite trend of the period. The loss of the historical sense of the major part of the passive folklore creation became fully apparent due to the shock caused by the performance of E. F. Burian's prewar *Vojna* (The War) in the fifties. The avant-garde character of this art sounded „actually and symbolically as a pronounced dissonance into the folklore cosiness of the majority of ensembles“, as testified by the contemporaries (refer to the quoted publication: B. Karásek - J. Jiránek, p.113).

The neo-folklore wave of the Czech postwar music had a powerful starting base in L. Janáček. He could not be a model to be imitated, as was the case with B. Smetana and A. Dvořák, because their originality and their very individual relationship to the folk music was obscured and was represented by a very roughly reflected cliché of the period in the consciousness of the second half of the 20th century. Since Janáček could not be imitated, he had to and did become a basis for a new synthesis. This occurred in the generation of the then forty years old composers. A discovery related to this connection was the modality partly leading to linearism with all the consequences in harmony and orchestration. The modal model of composition could then be rediscovered and accepted by that part of the then thirty years old composers, for whom the interest in folklore developed into one in old and ancient roots of the Czech imagination in general, or who, at the turning point of the fifties and sixties, started to look for a constitutive moment of the musical form, resulting in the concept of timbre music. Both these waves of the Czech postwar neo-folklorism logically grew into the tissue of the Czech music as its modal branch. The peculiar conditions of Moravia appeared in the fact that only the sixties brought an original synthesis of Janáček's analytical tradition in relation to folklore with the rational starting points of the Second Viennese School in the works of the leading representatives of the Brno A Group (J. Berg, A. S. Piňos, etc.).

The basis of the process, which started developing in the sixties, consisted in the acutely felt necessity to match the forces of the new art in Czechoslovakia with that which existed in other countries. A period was started of acquisition and refusal of new artistic concepts, programs, models and of the creation of partial syntheses. It is characteristic for the atmosphere of this period that attention concentrated on composing techniques - aleatorics, serial composition, timbre music, but exceptionally on the new artistic models: the art of object was not discussed by anybody, although it

was the general denotation of an art program including the concrete music and some manifestations of the creative art and poetry. This fact had its cause in the evolutionary dialectics: after the prevalently ideologizing concept of the art model (which also included verbal interpretation of all kinds and levels), many authors felt the necessity to concentrate back on the musical material and on the composing techniques. The rational pathos was attractive for all, because it unified the most varied interests on a matter-of-fact and seemingly de-ideologized basis. Besides, the new works, new social formations appeared as well: art groups of rather pronounced profile, which embraced composers and theoreticians, but also interpreting artists and, exceptionally, representatives of other arts, sometimes institutions. The Brno A Group (1963), Musica Nova (1961), The Prague Group of New Music (1965), Musica Viva Pragensis (1961), Synthesis (1970), Sonatori di Praga (1964), etc. New broadcasting studios were founded (Plzeň 1964), sound laboratories in Prague, especially at Barrandov, an electronic studio at Ostrava (1966), in the Czechoslovak Broadcast in Prague (1968). In connection with this new basis of musical life, the cultural pattern of the period started to change. As it occurs in a cultural period of pronounced partial art concepts, a wide composers' discussion, critical and social, a kind of pluralistic free tribune, developed. The discussion among the participants led to an acute pointing of attitudes in which some authors, aiming at a synthesis in their general development and in the momentary stage of their work, with a strong criticism objected to the experiment, which rarely, but still sometimes, had the character of composing eclecticism, of a modern cliché. The synthetizing mature authors were heard together with the rapidly maturing members of the younger generation, to whom just the turmoil of the art concept assisted in finding their own personality. Both groups were confronted with various kinds and levels of experiment and with the traditional and traditionalistic work of the authors for whom the searching was foreign, or who were well aware of their limits and were able to stick to them in spite of the fashion of the time.

Besides the possibility of getting equal with the Second Viennese School, J. Cage and a widespread wave of anti-art were discovered, affecting all art spheres (anti-novel, absurd theatre, aleatorics, happening, etc.). New problems emerged concerning the institutional basis of the musical life: new musical dramatic forms required another kind of theatre than the opera-glass theatre, new compositions required new notation, but, in connection with this, also changes of the character of production, new works asked for new chamber ensembles, non-traditional in their structure, capable of learning these works.

In spite of the rich cultural activity of the sixties and notwithstanding the indubitable contribution and significance of many works which appeared, time severely verified the quality of the works of this period: only several not ageing compositions survived together with the fructifying effect and with the consciousness of the ferment of the period. Under the leading idea of a confrontation with the world trends, it was necessary in the first place to dispose of the heritage of the Second Viennese School (dodecaphony) and with its postwar development (serialism). It was necessary to choose, in the vocal music, a wider linguistic basis than that offered by the Czech language, and also to approach the new sound ideal, which was manifest also in poetry (phonic poetry). Hence, compositions appeared on Latin texts, on various selections of world languages and on the languages of ancient civilizations, compositions analytically working directly with the sound structure of a language. Here was the great heritage of the past centuries which also had to be taken into account. Here appeared hommages, to Rossini, Grieg, Monteverdi, Michelangelo, etc.. Variations on

the Motives of G. Mahler, Bach Metamorphoses, Metadances on the Motives of Dvořák's Slavonic Dances, etc. (refer to: J. Doubrovavá : Sprache in der neuen Musik, Muzikološki zbornik 1977, 13, pp. 77-83; idem: Two works of the „Neue Musik“ composed on the languages of ancient cultures, Muzikološki zbornik, 1981, 17, pp. 41-47). This trend overlapped far into the seventies, but carried by another ideal: by the ideal of meta-art, combining the music of all times and cultures. In the sixties, such possibilities merely crystallized on the basis of the art-object concept: here belong the techniques of quotation, montage and collage. From other sources, an interest in music was appearing, not only of folk cultures, but especially of cultures outside Europe. At that time, this attitude was based on the interest in the selection or organization of the material in a different way than that offered by modality or serial technique. Also, there was the interest in a new sound image.

Another model developed from the contact between the individual arts: graphic music and musical graphic, music inspired by the creative art, or audiovisual compositions allowed to observe music itself in a different relationship and to subject it to other rules than those purely musical. Even here, there existed art programs of a more recent (environmental art) or earlier (textual art) date, standing in the background of these tendencies (refer to: Nové cesty hudby I. a II., (New Ways of music I, II), Praha, Supraphon 1966, 1969; V. Lébl: Elektronická hudba (Electronic music), Praha, SHV 1966; C. Kohoutek: Novodobé skladebné techniky (New techniques of composition), Praha, SHV 1965; Musik der sechziger Jahre, Darmstadt, Schott 1972).

Similar tendencies were apparent also in the dramatic creation under the effect of the absurd theatre, happening, etc. The antiopera Most (The bridge), the dodecaphonic Pochodeň Prometheova (The torch of Prometheus), the team-work Hlasová vernisáž (Vocal varnishing day), Vyvolávači (The Criers), etc., especially the minioperas of Josef Berg, inspired by the absurd theatre; all these works demonstrate the new model. They employed, like a number of instrumental and vocal works, oscillating between a chamber and non-chamber ensemble, a less rigid performing organism than that employed by the large operatic scenes, orchestras, official chamber ensembles, choirs, etc. New theatrical studios appeared, smaller and more elastic in production (refer to: J. Doubrovavá: Bergův Eufrides před branami Thymén a antitendence v současném umění (Berg's Eufrides before the gates of Thymenes and antitendencies in the present art), Proc. Hudba a literatura, Frýdek-Místek, 1984, Vlastivědné muzeum: pp. 80-82).

The seventies, in the sphere of art, were entered on the basis of the enlightenment from all that occurred in the past decades. The criticism led to a selection not only of techniques, but, above all, of composing methods guaranteeing a wider communicating basis and wider artistic possibilities than was the case in the works of the programmatic experimental art, sometimes very exclusive, abstract or even impersonally tributary to fashionable trends.

The seventies reinstated the problem of the peculiarity of a given sphere of art. The sixties put into motion the correlation of the art as a whole: actually it was the third period of the development of art in this century; it affected the arts of all and was shifting the boundaries between them, while simultaneously presenting the question about the specific character of the individual kinds of art and genres. In the seventies, the development turned back into comparatively rigidly understood boundaries of the separate arts: hence the increased and pragmatically taken interest in the earlier historical periods. Instead of quotation, montage and collage, stylizing tendencies reappear. Instead of aleatorics or dodecaphony, modality or timbre music, the

individual exploitation of techniques resulting from the development of the individual authors. The palette of genres was changing: the sixties with their general nonconformity emphasized the chamber sphere, vocal, instrumental or dramatic. The chamber works had the meaning of grand concepts. The seventies go back to large forms, mostly vocal, but also symphonic, orchestral frescoes, often programmatic. Modern sound technique is exploited, multimedial projects appear and are realized (refer to: J. Doubravová: *Hudba a výtvarné umění* (Music and creative art), Praha, Academia 1982; idem: *Tvůrčí estetika V. Kučery* (Creative aesthetics of V. Kučera), *Hudbní rozhledy*, 1983, 36, 7, pp. 322-324).

As all the changes in the sphere of social consciousness, moral codes, opinions and programs of art, aesthetic concepts and orientations evolve in indirect relationship to the changes in the social being, it should be seen that, like in the initial conditions of the sixties (where actually the trends of the second half of the fifties continued), the beginning of the seventies persisted under the sign of art continuity, progressing sifting out of concepts, which confronted our music with that of the world. If the pathos of the sixties was to be equal to that which existed abroad, the pathos of the seventies aimed at getting equal with that which existed at home in the most different spheres of society. Hence tendencies to syntheses appeared, the severe rationalism made way for a more plastic vision of things and of their interrelations, the earlier and early stages of the most contemporary tendencies of the development of art (for example, minimal art): it is not accidental that, in the late seventies, a Copernican reversal developed, that is a return to romanticism, in one of the most avant-garde schools of the New Music, the Polish School. Neither is it accidental that, in spite of this, the minimal art appeared in serious music as well as in jazz in the seventies, side by side with individual syntheses, with the individual maturing of the fifty-years old composers (S. Havelka, L. Fišer, M. Kopelent, J. Klusák, etc.), and side by side with the individual searchings and findings of the younger generation (I. Kurz, M. Slavický, I. Loudová, J. Rybář, etc.), parallelly with the top composers born between 1920-1930 (M. Ištván, P. Eben, V. Kučera, J. Feld, O. Flosman, S. Havelka, V. Kalabis, O. Mácha, I. Jirásek, J. F. Fischer, A. S. Piňos and the recently deceased J. Tausinger, etc.) and with the oldest generation of composers (J. Seidl, J. Kapr, K. Slavický, J. Hanuš, etc), and with the recently deceased members of this generation (M. Kabeláč 1979, V. Trojan 1983) (refer to: J. Doubravová: *S. Havelka: Pocta H. Boschovi, Problémy jednověté hudbní formy v současné hudbě* (S. Havelka: Hommage to Hieronymus Bosch. Problems of the single-movement musical form in contemporary music), *Hudbní rozhledy* 1978, 31, 9, pp. 414-417; idem: *K dílu M. Kabeláče* (The work of M. Kabeláč), *Hudbní rozhledy* 1983, 16, 2, pp. 80-82).

#### Conclusions:

It is obvious that the musical development proper occurred in a much more complex and less unequivocal way than could be expressed in any generalization. Every change of style was always prepared by the personal development of certain authors, and always had a definite latent stage before it culminated to change into something different. From the generalizing viewpoint, some features may be formulated which permeate the entire period. The polarity of neoclassicism and expressionism, characteristic for the years 1918-1945, continues through the fifties, obviously in a changed form. The neoclassicist orientation changes as well as, very substantially, its opposite pole: from constructivism derives its synthesis which merges into neo-orientation and constructivism is replaced by the art of object in the form of concrete and electronic

music. With neoclassicism, neobaroque, etc., neofolklorism is rediscovered. All these new branches have their natural opposite in that which evolves from the school of Alois Hába and from the influence of the modern world : dodecaphony, organization of material, natural and artificial modes, rational composition, etc.

It has been demonstrated in the study Socialist Realism as the Leading Idea and Aesthetic Principle of Our Present Musical Creation (see p. 60 ) that socialist realism imbues, in various stages of its development, all the new which appears in various orientations of style. This applies also to the development of the Czech music in the late fifties, when the polarity of the modal model and of the rational organization begins to penetrate into timbre music and into aleatorics to serve the most varied aims.

The rich conglomerate of the sixties begins to split into a number of variously directed orientations in the seventies: there persists above all the fundamental polarity of the meta-music and of the minimal art with the characteristic manifestation of receiving and of syntheses between the individual historical stages of the development of music, between the entire (also distant) musical cultures, or between the top artificial music and the non-artificial music, between the music and other arts, or between all new orientations and the home tradition. The concept of meta-art became attractive not as an aesthetic orientation, but as an expression of the style of life of the second half of the 20th century, overcoming the geographic boundaries and the barriers of culture and tradition. There remained the fundamental, always fruitful, conflict between the tendencies of the period and the personal orientations and original syntheses of the individuals; there remained the most fundamental polarity of all: the polarity of music as an art and of non-art. The various characteristics of this polarity, from the communication to the composition, or vice versa, stand as a fruitful magma of further development (refer to: Set of records prepared at the occasion of the 30th anniversary of the liberation of Czechoslovakia: *Ve jménu radosti, života a krásy* (In the name of joy, life and beauty), Praha, Pantof 1975, introduction by dr. J. Ledec; *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru* (For new creation in the name of socialism and peace); Documents from the congresses of the creative unions, Praha, Svoboda 1983).

#### POVZETEK

*Nasprotje med neoklasicizmom in ekspresionizmom, ki je značilna za obdobje od 1918 do 1945, se nadaljuje še skozi petdeseta leta, seveda v drugačni obliki. Prav tako kot njegovo nasprotje se bistveno spremeni tudi neoklasicizem: iz konstruktivizma izhaja njegova sinteza, ki preide v novo usmeritev, konstruktivizem pa nadomesti umetnost objekta v obliki konkretne in elektronske glasbe. Z neoklasicizmom, neobarokom itd. je ponovno odkrit tudi neofolklorizem. Vse te nove smeri imajo pravo nasprotje v smeri, ki se razvije iz Hábove šole in pod vplivom svetovne moderne (dodekafonija, organizacijska gradiva, naravni in umetni modusi, racionalna kompozicija itd.). Kar je novega v različnih stilnih usmeritvah, absorbira v različnih fazah svojega razvoja tudi socialistični realizem. To velja seveda enako za češko glasbo proti koncu petdesetih let, ko začenja prodirati nasprotje med modalnim vzorom in racionalno organizacijo z namenom, da bi rabile različnim ciljem, v glasbo zvočne barvitosti in aleatoriko.*

*Bogati konglomerat šestdesetih let se sicer začenja v naslednjem desetletju cepiti v vrsto različnih usmeritev, predvsem pa traja dalje osnovna nasprotnost med meta-*

*glasbo in minimalno umetnostjo z značilnim sprejemanjem in sintetiziranjem posameznih stopenj zgodovinskega razvoja glasbe, celotnih (in tudi oddaljenih) glasbenih kultur, vrhunske umetne in neumetne glasbe, glasbe in drugih umetnosti ter novih smeri in domače tradicije. Pojem meta-umetnosti je postal privlačen ne le kot estetska orientacija, ampak tudi kot izraz življenskega stila druge polovice 20. stoletja, ki premaguje geografske meje in pregrade med kulturami in tradicijami. Ostal pa je osnoven, vedno ploden konflikt med težnjami časa in osebnimi usmeritvami ter izvirnimi sintezami posameznikov. Prav tako je ostalo najbolj osnovno nasprotje tj. nasprotje med glasbo, ki je umetnost in glasbo, ki ni umetnost. Različne značilnosti te nasprotnosti — od sporocanja do kompozicije ali obratno — predstavljajo nedvomno plodno gmoto nadaljnega razvoja.*





DISERTACIJE  
DISSERTATIONS

Ivan Klemenčič

Slovenski glasbeni ekspresionizem  
Expressionism in Slovene Music

Ekspresionizem kot ključna slogovna smer sodobne umetnosti in posebej glasbe je kljub delni evoluciji iz romantike uveljavila daljnosežen in zahteven prehod od upodabljanja konkretnega k duhovnemu, harmoničnega k disharmoničnemu, lepotnega k resničnemu ter sploh izvedla preskok iz predmetnosti tonalnosti v abstrakcijo atonalnosti. V slovenski glasbi, kjer se uveljavlja nekako med leti 1911 in 1941, še ni bila podrobneje preučena, čeprav je že kmalu po nastanku vzbujala interes javnosti ter se je po drugi vojni krepilo prepričanje o pomenu ekspresionističnih dosežkov za slovensko glasbo.

Kot je sprva opozarjala razprava, je razvoj glasbe do prve vojne in posebej ekspresionizma na Slovenskem v vzročni zvezi z nacionalno prebujo sredi 19. stoletja. Kljub začasnemu razvojnemu zaostanku in nepripravljenosti meščanske družbe pred vojno na novo glasbo, takrat novoromantično, se v tem in medvojnem času razvije prvo, čeprav nekoliko fragmentarno obdobje zgodnjega ekspresionizma, ki je možen v stilistični združitvi z romantičnim izrazom. Imperativ skladateljska izraza je v nekaterih delih Janka Ravnika in poleg poskusa Bravničarja pri Mariju Kogoju intimno introvertirana, osebnoizpovedna vsebina s prvim kompozicijskotehničnim zapuščanjem romantičnega kompozicijskega stavka.

Iz teh osnov se razvije v povojnih letih do 1927 temeljno obdobje na Slovenskem. Prvi ustvarjalni višek doseže okrog 1923 z deli Kogoja in njegovih učencev Srečka Koporca in Matije Bravničarja, ki poudarjeni subjektivizem Kogojevega predatonalnega visokega ekspresionizma kompozicijsko še presežeta, Koporc deloma v radikalnost atonalnosti. To je od 1920 intermedialno obdobje prve slovenske zgodovinske avantgarde, gibanja, kjer ima Kogoj vodilno vlogo in ki spodbuja z estetskim in nazorsko-moralnim prevrednotenjem pospešen umetnostni razvoj. Ob izvirnem snovanju harmonije, ki z akordnimi permutacijami 1919 prehiteva Hauerja in Schönberga, razvija Kogoj tudi močno publicistično dejavnost, kjer se kaže bližina Busonijevih in Schönbergovih nazorov, ter izzove zlasti v kritiki in polemiki spopad z recidivi čitalniške miselnosti, s provincialno neambicioznostjo ter z ideologijo zapoznelega nacionalizma. Drugemu podobdobju daje pečat Kogojeva opera Črne maske kot najbrž osrednje delo vsega ekspresionizma na Slovenskem. Takrat se pridružijo v svojih začetkih Vilko Ukmar, s celotnim obdobjem preseneljivo do atonalnosti radikalni L.M. Škerjanec in poleg nekaj poskusov J. Ravnika in E. Adamiča Slavko Osterc po vrnitvi s praškega študija 1927 s sprva še introvertiranim in že tudi atonalnim ekspresionizmom visoke faze.

V kritičnem letu 1927, če že ne delno prej, prihaja do preusmeritve razvoja pod vplivi evropske glasbe, ki jo v smeri idealistične nove stvarnosti podpira kritik Stanko Vurnik, še zlasti pa pod vplivi sprememb v sami duhovni in umetnostni klimi na Slovenskem. To obdobje poteka v sami duhovni in umetnostni klimi na Slovenskem. To obdobje poteka še v znamenju delovanja Marija Kogoja do izbruha duševne bolezni, izvirnega usmerjanja v objektivnejši in radikalnejši izraz v okvirih svobodne tonalnosti s svobodnimi konstruktivističnimi postopki. Gre za še razvidnejši razhod z vzornikom Schönbergom, ne le z abstrakcijo njegovega atonalizma, ki ga delno uporabi v Črnih maskah, marveč povsem z nepredmetnim konstruktivizmom njegove dvanajsttonske tehnike. Medtem ko izhaja Bravničar še iz svojega visokega ekspresionizma, se Koporc že delno približa konstruktivizmu dodekafonije. Tudi Ukmar se usmerja 1933 v objektivnost, etičnost linearne izraznosti, v objektivno disharmonični izraz pa seže občasno še E. Adamič. Vzoredno s subjektivizmom se uveljavlja čedalje izraziteje tudi pri Slavku Ostercu ob dispozicijah za objektivno racionalno umetnost čistoglasbena izraznost s humorjem in grotesko. Osterčevemu krogu od 1929 še neobaročno usmerjenih učencev se pridružuje napredno iščoči Szeklesov študent Danilo Švara.

Kot predhodnemu obdobju neoklasicizma med 1929 in 1933/34 daje ton novemu razvoju ter avantgardnemu gibanju po začetku tridesetih let Slavko Osterc, ob njem pa tudi njegov in Hábov študent Franc Štrum. Vodi ga prizadevanje po sodobnem izrazu, ki temelji na svobodnem atonalnem konstruktivizmu, v objektivni oblikovnosti z izpraznjeno tragično vsebino ter radikalizacijo v temeljni disharmonični in duhovni odnos do sveta. Od 1933 je Osterc tudi osrednja osebnost novo oblikovanega internacionalnega avantgardnega gibanja na Slovenskem, povezanega s prizadevanji Hábe in praške avantgarde ter ob zelo aktivnem sodelovanju v Société internationale de musique contemporaine. Šele Osterčevo gibanje izvede načelno prevrednotenje v nepredmetnost atonalnosti, obenem z nazorsko — moralnim in z nastavki političnega prevrednotenja. Poleg še doslednejšega in radikalnejšega Šturma z atematiko v smislu Hábovega antropozofskega kolektivizma, ki jo tik pred drugo vojno združuje s Schönbergovo dodekafonijo, se pridružujejo nekateri Osterčevi učenci, delno Pavel Šivic in Danilo Švara ter Osterčevim vplivom najbližji Karol Pahor. Med skladatelji Kogojevega kroga najbolj radikalen, čeprav ne stanovitno, je Srečko Koporc, medtem ko se Bravničar in Ukmar umirjata. Objektivizmu poznega ekspresionizma se neposredno pred drugo vojno dokončno pridruži Janko Ravnik, medtem ko segajo v ta čas začetki iracionalno usmerjenega Zvonimira Cigliča.

Sklepno poglavje se ukvarja z vprašanjem pomena ekspresionizma za slovensko glasbo. Obravnava vidik zmanjševanja razvojnega zaostanka, kompozicijskotehnične sestavine v zaostanku za domalo eno kompozicijskotehnično stopnjo za najnaprednejšo evropsko glasbo, slovensko naravnost izrazno-vsebinskih rezultatov in utemeljenost zgodnjega, visokega ter dveh obdobjih poznega ekspresionizma glede na evropski razvoj. Ko opozarja na kontinuiteto razvoja ekspresionizma ter obeh zgodovinskih avantgard ter na pomen za razvoj po drugi vojni, se razprava ustavlja tudi pri umetniškem pomenu, ki se ob komaj predstavljivem razmahu obeh generacij v dvajsetih in tridesetih letih po narodnostni prebui načelno krije z razvojnim.

Obranjena dne 29. januarja 1986 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Although it had partly evolved from romanticism, expressionism (as the key stylistic tendency of the modern art, and above all music) brought about a far-reaching and complex transition from the depiction of the concrete to the depiction of the subjective, from harmonic to disharmonic, from the depiction of beauty to the depiction of reality. Above all, it ushered in a switch-over from the objectiveness of tonality to

the abstraction of atonality. Slovene musical expressionism (approximately extending from 1911 to 1941) has not yet been studied in great detail, even though it evoked the interest of the public shortly after its emergence, and despite the fact that after the second world war the awareness of its contribution to the wealth of Slovene music has been steadily gaining ground.

Development of music before the first world war, and particularly that of expressionism in Slovenia (as pointed out at the beginning of the dissertation), was conditioned by the revival of the Slovene nationalist spirit in the mid-19<sup>th</sup> century. Despite the temporary delay in development, and the reluctance of the bourgeois society before the first world war to accept new music (neo-romantic at the time), the wartime and the inter-war period gave rise to early expressionism, which, however, was still fragmentary in its appearance, and stylistically coupled with the romantic expression. The intent of the composer's expression (in works by Marij Kogoj, some works by Janko Ravnik and Matija Bravničar) is an intimately introverted message with a marked personal note, accompanied by first indications towards abandonment of the romantic texture.

In the post-war years, up to 1927, this resulted in the central stage of expressionism in Slovenia. It rose to its first creative culmination round 1923 in works by Marij Kogoj and his pupils Srečko Koporc and Matija Bravničar, who even transcended, by means of composition, the marked subjectivism of Kogoj's pre-atonal high expressionism (Koporc partly in the direction of radical atonality). From 1920 onwards, this came to constitute the inter-artistic period of the first Slovene historical avant-garde with Kogoj as the dominating figure; through aesthetic, intellectual, and moral reevaluation he kept encouraging towards more swift artistic development. His chord permutations, found in his ingeniously designed harmony (1919), even preceded those of Hauser and Schönberg. Apart from this, Kogoj was very much active as a publicist. His views clearly manifested affinity to those of Busoni and Schönberg; soon he (particularly in his critical and polemical writings) came to grips with the residue of the reading-circles mentality, the provincial lack of ambition, and the doctrine of the late nationalism. The second subsection of this period is characterized by Kogoj's opera *Črne maske* (Black Masks), probably the central work of entire expressionism in Slovenia. The movement was then joined by Vilko Ukmar in his early phase, L.M. Škerjanc, who employed in his works surprisingly radical atonality throughout the period, J. Ravnik and E. Adamič in some of their works, and Slavko Osterc (following his return from his studies in Prague, in 1927), who kept first to the introverted, but turned then to the atonal high expressionism.

In the critical year 1927, or even before, a new tendency developed under the influence of European music. It was supported by the critic Stanko Vurnik along the lines of the idealistic new reality, and particularly by the concurrent changes occurring in the Slovene intellectual and artistic sphere. This period was still characterized by the art of Marij Kogoj (before the outbreak of his mental illness), i.e. the inventive search for a more objective, radical expression within free tonality by way of free constructivist techniques. This involved an even more apparent departure from the standard set by Schönberg, not only through the abstract atonality which Kogoj employed to some extent in his opera *Črne maske* but above all through the non-objective constructivism of his twelve-note technique. Bravničar, on the other hand, kept structuring his works in high expressionism, while Koporc began approaching the constructivism of dodecaphony. Ukmar, too, turned to the objective, ethically linear expression, while the objective disharmony was sporadically attempted by E.

Adamič. Similarly, Slavko Osterc, besides fostering subjectivism, developed a growing tendency for a purely musical expression with humour and grotesque, along with a disposition to the objective rational art. Osterc's circle of his pupils (from 1929 onwards still of neo-baroque orientation) was also joined by a pupil of Szekles, Danilo Švara, looking for new ways of art expression.

Just like that of the preceding period of neo-classicism (between 1929 and 1933/34), the general tone of the new trend and the avant-garde movement in the 1930's was set forth by Slavko Osterc, and a student of Hába's and his, Franc Šturm. Osterc strove after a modern expression based on free atonal constructivism, objective form void of tragic contents, and radicalism in the fundamental disharmonic, spiritual conception of the world. From 1933 onwards, Osterc also stands as the central figure of the newly established international avant-garde movement in Slovenia. This was closely connected with Hába and the Prague avant-garde, taking also an active part in the Société internationale de musique contemporaine. It was this movement lead by Osterc that brought about a theoretical transition to the non-objective atonality, along with the intellectual, moral, and rudiments of the socio-political reevaluation. Franc Šturm was even more radical than Osterc: he pursued a thematic treatment along the lines of Hába's anthroposophic collectivism, and combined it with Schönberg's dodecaphony shortly before the second world war. Also to join the movement were some of the students of Osterc's partly Pavel Šivic and Danilo Švara, and Karol Pahor, who was the one most strongly influenced by Osterc. Among the composers of Kogoj's circle, Srečko Koporc held the most radical position, while Bravničar and Ukmar tended to moderate themselves. Shortly before the second world war, the objective late expressionism was definitely joined by Janko Ravnik, with Zvonimir Ciglič, a pursuer of the irrational, still at his beginning then.

The last chapter considers the significance of expressionism for Slovene music. It examines various components of the compositional techniques which lagged behind the contemporary European development in music by nearly an entire stage, the reduction of this lagging behind, the Slovene purport of the form-contents combination, and the position of the Slovene expressionism (in its early, high, and both of its late phases) in relation to the European development. In pointing out the developmental continuity of expressionism and both historical avant-gardes, together with their significance for the post-war development, the study also examines their artistic significance, which (owing to the hardly imaginable expansion of both generations in the 1920's and 1930's, following the nationalist revival movement) more or less equals their historical significance.

Defended January 29, 1986, Philosophical Faculty in Ljubljana.

Radmila Petrović

Srbska ljudska glasba — pesem kot izraz  
ljudskega glasbenega mišljenja  
Serbian Folk Music — Songs and Singing  
as an Expression of Musical Conceptualization

Pričujoča študija o srbski ljudski vokalni glasbi oziroma ljudskih pesmih se giblje v dveh smereh. Na eni strani analizira raziskovanje citirane problematike od njenih začetkov in upošteva rezultate, ki so bili doslej objavljeni v ustrezni literaturi. Na drugi strani je usmerjena v ljudsko védenje in izkušnje o lastni glasbi. Kaj, kdaj in kako ljud-

stvo poje svoje pesmi in kako jih ustvarja glede na svoje potrebe, predstavlja izhodišče za odkrivanje ljudske glasbene terminologije in ljudskega glasbenega znanja ter izkušenj.

Vsebina je razdeljena na štiri poglavja.

Prvo poglavje prikazuje zgodovinski razvoj preučevanja srbske ljudske glasbe od 19. stoletja pa do danes. V nadaljevanju je razložen metodološki pristop raziskovanja. Z živim terenskim delom se odkrije, kaj ljudstvo ve o svoji glasbi in kako se o tem verbalno izraža, kar pomeni, da ljudsko glasbeno znanje predstavlja vir znanstvenega preučevanja.

Drugo poglavje razkriva priložnosti, ob katerih narod poje oziroma je pel in kaj je pel. Gradivo je razdeljeno na dve skupini: 1. na pesmi oziroma petje ob delu (sejanje, oranje, žetev, košnja, trgatav, paša itd.) in 2. na pesmi, ki so se izvajale ob praznovanjih vaške skupnosti (razni verski prazniki) ali v okviru družinskih praznovanj (rojstvo, svatba, slava itn.). Podatki o teh in takih priložnostih ter zadevnih pesmih so bili često zbrani na podlagi spomina, ker se ne izvajajo več, vendar pa je večina gradiva zbrana na podlagi žive prakse.

Tretje poglavje obdeluje ljudsko glasbeno terminologijo. Slednja jasno opredeljuje dvoglasno petje, pozna posebne izraze za stopnjevanje dinamike in tempa, za melo-poetske oblike itd. Posebna pozornost je posvečena ljudskemu terminu *glas*, ki v bistvu predstavlja neposredno zvezo med melodijo in verzom, ima funkcijo melo-poetskega modela, tako da se v istem glasu lahko pojejo različna besedila enake poetske strukture. Ti glasovi se redno povezujejo z epitetonami, ki označujejo različne značilnosti pesmi: funkcije (npr. žetveni glas), vsebine besedil, koordinatne glasbenih značilnosti, etno-geografske opredelitve, ko pesem-glas odseve krajevno pripadnost, in podobno.

Melo-poetski model, ki ga ljudstvo označuje s terminom *glas*, lahko rabi tudi kot podlaga za "novo pesem", če je na voljo nov tekst. Nove pesmi torej ni enačiti z novim besedilom in novo melodijo, ampak eno ali drugo že zadošča za uresničitev inovativne kvalitete. O tem, "kaj ljudstvo razume kot novo pesem", govori četrto poglavje.

Zaključno razpravljanje avtor sklene z mislijo, da je v preteklosti ljudsko petje pri Srbih slonelo na principu melo-poetskih modelov in da je *glas* predstavljal najpomembnejši konstitutivni element. Ljudsko pesem in petje v srbski kulturi skuša avtor prikazati kot samostojno kulturno vrednoto.

Obranjena dne 21. aprila 1986 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

This study about Serbian folk songs had two directions of research. The first one analyzed the research work from its beginnings and used published results. The second direction explored folk state of knowing and folk experience. What, when and how people sing their songs is the base for the discussion about folk concepts of music.

The content of the study is classified into four chapters.

In the first chapter the historical development of the research of Serbian folk music from the 19<sup>th</sup> century to the present is discussed. In extension of this the methodological approach used in this study is explained, folk music concepts and terminology having been sources for the research.

The second chapter describes on what occasions people sing (or sang, if the information came from memory), and what kind of songs they sing. The material is classified into two groups: 1. the singing with work (sowing, digging, scything, harvesting, cattle-breeding etc.), and 2. feasts and celebrations of the village community

(Christmans and other holidays during the year) and of the family (birth, wedding, Slava — Patron saint's family day etc.). Much information for this chapter was directly observed, but some of it was gathered from memory.

The third chapter, how people sing, discusses the folk music terminology and concepts. People make use of the concept of two-part singing, they have also terms for dynamic and tempo graduation, the concept of melo-stanzaic forms etc. Special attention is paid to the folk term and concept of *glas* which in a way represents the interrelationship between the tune and the words. This concept has the function of a melo-stanzaic model, and therefore different song texts of the same poetic formal structure can be sung to "one glas". The concept of *glas* is always used with an epithet which denominates various features of songs: their function (wedding glas), the content of songs; determining of other musical characteristics (short or long glas), or ethno-geographic identification when a song denominates or expresses local vernacular identity (the village of Jabuka — glas of Jabuka, the neighbouring village Babine — they have their glas of Babine, etc.).

The concept of the melo-stanzaic model, called *glas*, can be used as the base for a new song, on condition that it obtains a new poetical text. This problem is discussed in the fourth chapter.

In the final discussion the author comes to the conclusion that Serbian folk songs in the past were built up on the principle of melo-stanzaic models called *glas*, which has been the main musical element or symbol of constitutive character. Musical tradition as observed in Serbian culture is, last but not least, evaluated as a culture of its own right.

Defended April 21, 1986, Philosophical Faculty in Ljubljana.

## IMENSKO KAZALO

## INDEKS

Abert, Anna Amalie	12, 13
Adamič, Emil	32, 36, 37, 47, 56, 69, 70, 71, 72
Ančerl, Karel	45, 46, 47, 48, 52
Ansermet, Ernest	44
Antić, Carmen	47
Apostel, Erich	26
Auric, Georges	31
Bach, Johann Sebastian	26, 64
Bajde, Oton	40
Bandur, Jovan	48
Baranović, Krešimir	46
Bartók Béla	30, 31, 61, 62
Beck, Josef	61
Bedina, Katarina	53
Beethoven, Ludwig van	49
Berg, Alban	26, 31, 44
Berg, Josef	62, 64
Bersa, Blagoje	32
Bézecny, K.	6
Bingulac, Petar	45
Binički, Stanislav	30, 34
Betteto, Julij	40, 51
Blasnik, Josip	17
Boetticher, Wolfgang	5, 12
Bohorič, Adam	12
Bole, Janez	6
Bosch, Hieronymus	65
Brahms, Johannes	40
Bravničar, Matija	24, 69, 70, 71
Brezovšek, Ivan	32, 41
Burian, Emil František	45, 62
Busoni, Ferruccio	23, 30, 31, 69, 71
Cage, John	63
Canić, Josip	32
Cankar, Izidor	22
Casella, Alfred	51
Chopin, Frédéric	49
Ciglič, Zvonimir	70, 72
Clemens non Papa	13
Cocteau, Jean	31
Cui, Cezar Antonovič	32

Cvetko, Dragotin	5, 6, 12, 13, 16, 17, 37, 39, 43, 47, 54
Cvrčanin, Milivoj	40
Cypriano de Rore	71
Dallapiccola, Luigi	44, 52
Dent, Edward Joseph	49
Dermelj, Ali	45
De Marées, Luisa	15
Debussy, Claude	31
Dobronić, Antun	30, 31, 32
Dolar, Janez Krstnik	11
Doubravová, Jarmila	59, 61, 64, 65
Dreyschock, Alexander	16
Dugan, Franjo ml.	36
Dvořák, Antonín	62, 64
Eben, Peter	65
Ebengreuth (gl. Luschin)	
Elze, Karl	16
Elze, Karl W.	16
Elze, Theodor Ludwig	15, 16, 17, 19
Federhofer, Helmuth	11
Feld, Jindřich	65
Fischer, Jan	61, 65
Fišer, Luboš	65
Fitelberg, Grzegorz	43, 46, 47, 48, 50, 52
Flaker, Aleksandar	21
Flosman, O.	65
Flotzinger, Rudolf	9, 11
Förster, Josef Bohuslav	31
Fuchs, Liza	45, 46, 47, 48, 49, 52
Galletia, Reinhold	45
Gallus, Jacobus	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 21
Gardano, Antonio	5
Geibel, Antonio	17
Gerlach, Dieter Theodor	5
Golob, Bernot Franja	40, 43
Gostić, Josip	44
Gradnik, Alojz	45
Grečaninov, Aleksander	32
Grieg, Edward	63
Grgošević, Zlatko	36
Haar, J.	8
Hába, Alois	25, 26, 27, 28, 31, 41, 45, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 62, 66, 70, 72
Hadžić, Nura	45, 46
Hanuš, J.	65



Hartmann, Karl Amadeus	44, 52
Hauer, Matthias	23, 69, 71
Hauptmann, Gerhart	16
Havelka, S.	61, 65
Heimann, Elisabeth	17
Heine, Heinrich	17
Hindemith, Paul	26, 61
Hitler, Adolf	26
Hofmeister, Fr.	17
Hollander, Chr.	13
Honegger, Arthur	52, 61
Hristić, Stevan	46
Hubad, Matej	32, 40
Hüschen, Heinrich	12, 13
Ibert, Jacques	47
István, Marek	65
Janáček, Leoš	31, 62
Jiráček, Kras Marta	45
Jiránek, Jaroslav	60, 62
Jirásek, I.	65
Jozefovič, Oskar	32
Kabeláč, Miroslav	65
Kalabis, Viktor	65
Kapr, Jan	65
Karásek, B.	60, 62
Keesbacher, Friedrich	16
Kidrič, France	16
Klabund, Henschke Alfred	44
Klemenčič, Ivan	21, 22, 23, 24, 26, 69
Kletke, K.	17
Klusák, Jan	61, 65
Kochoutek, Ctirad	64
Kodály, Zoltán	30, 31
Kofler, Josef	46
Kogoj, Marij	22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 25, 26, 37, 38, 54, 69, 70, 71
Konjović, Petar	32
Kopelent, Marek	65
Koporc, Srečko	24, 44, 69, 70, 71
Korngold, Erich Wolfgang	40
Kos, Janko	21, 22
Kosovel, Srečko	22
Kozina, Marjan	50
Krajanski, Ernest	30
Kralj, France	31
Krek, Gojmir Anton	21, 22
Krenedić, Kazimir	29

Křenek, Ernest	50
Kroyer, Theodor	5, 8, 9, 12
Kučera, Vaclav	65
Kumar, Srečko	29, 32, 35, 36, 37
Kunc, Božidar	49
Kuret, Primož	15
Kurz, I.	15
Kušej, Ksenija	44
Lajovic, Anton	24, 36, 37, 40, 54, 55
Lambert de Sayve	11
Lasso, Orlando di	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Lebl, Vladimir	64
Ledeč, Jan	66
Leise, Hans	17
Levec, Fran	15
Lhotka, Fran	30
Ličar, Ciril	32
Lipnjak, Vatroslav	30
Lipovšek, Marijan	26, 42, 44, 51
Loewe, Carl	17
Logar, Mihovil	34
Loparnik, Borut	24, 29, 30, 37
Lotman, J.	59
Loudová, Ivana	65
Lindner, Friedrich	8
Luschin von Ebengreuth	16
Mácha, Oscar	65
Mahkota, Karel	47
Mahler, Gustav	31, 64
Maksimilijan II.	13
Malipiero, Gian Francesco	44
Mandić, Josip	45
Manojlović, Kosta	32
Mantuani, Josip	5, 6, 7, 12
Markevič, Igor	41
Martinů, Bohuslav	26
Matačić, Lovro	32, 35
Mendelssohn, Bartholdy Felix	40
Merkú, Pavle	29
Meze, Anita	42
Michelangelo, Buonarotti	63
Milhaud, Darius	26
Milojević, Miloje	37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55
Milošević, Predrag	44, 48, 49
Mirk, Vasilij	32
Mokranjac, Stevan	32, 35, 36, 37

Monteverdi, Claudio	63
Moscheles, Ignaz	16
Mosolov, Aleksandr Vasiljevič	26
Mosusova, Nadežda	39
Müller, Werner	17
Musorgski, Modest	31
Neffat, Anton	34, 35
Nin y Castelanos, Joaquín	50
Novačan, Anton	57
Novak, Vilko	30
Novák, Vitězslav	31, 32, 60
Odak, Krsto	34
Opitz, Friedrich	17
Osterc, Slavko	22, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 69, 70, 71, 72
Pahor, Karol	26, 44, 57, 70, 72
Palestrina, Giovanni Pierluigi	6
Papandopulo, Boris	35, 36
Pavlović, Mirka	29
Pazdírek, František	17
Pesjak, Luiza	16, 17
Petrović, Radmila	72
Petrović, Veljko	40
Pfeifer, Leon	40
Philip de Monte	5, 12
Piños, Alois S.	
Pisk, Paul Amadeus	6, 11, 13
Plauzius, (Plavec) Gabrijel	11
Podbevšek, Anton	22, 23, 24, 25
Pokorni, Franjo	30
Polić, Mirko	26, 40, 46, 47
Pratella, Francesco Belilla	31
Premrl, Stanko	51
Prešeren, France	16, 17
Prokofjev, Sergej	26, 43, 52, 61
Prunières, Henry	47
Prusínowský, Wilhelm	5
Pučnik, Ivan	26
Pugelj, Mirko	40
Radics, Peter	16, 17
Raich, V.	61
Rajičić, Stanojlo	51
Rangičaj, Pavel	44
Ranth, Viktor	16

Rascher, Sigurd M.	43, 52
Rathaus, Karol	50
Ravel, Maurice	31
Ravnik, Janko	35, 36, 49, 51, 69, 70, 71, 72
Ravnik, Tone	51
Regnart, Jacob	5
Reiner, Karel	27, 45, 46, 52
Reinhart	15
Reinick, R.	17
Ribnikar, Djurić Stana	41
Roeger, Rija	44
Rossini, Gioacchino	63
Roussel, Albert	44
Rupel, Karlo	46
Rusy, Magda	47
Rybař, Petr	65
Sandberger, Adolf	8
Satie, Eric	31
Sattner, Hugolin	32
Savin, Risto	46, 47, 48, 50
Scarlatti, Domenico	49
Schenk, Erich	12
Scherchen, Hermann	46, 48, 52
Schneider, Friedrich	16
Schnurl, Karl	12
Schönberg, Arnold	22, 23, 26, 30, 31, 38, 69, 70, 71, 72
Schreker, Franz	23, 30, 31
Schubert, Franz	17
Schumann, Robert	40
Schütz, Heinrich	12
Scott, Cyril	31
Sedak, Eva	29, 30, 32, 37
Seidl, Jan	65
Sessions, Roger	50
Sivec, Jože	11
Skai, B.A.	11, 13
Skrinar, Jože	35
Slavenski, Štolcer Josip	29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58
Slavický, Klement	65
Slavický, M.	65
Smetaček, Václav	45
Smetana, Bedřich	49, 56, 62
Smijers, Albert	5
Smodek, Oskar	31, 32, 33
Stäblein, Bruno	11
Stanič, Fran	40
Sternfeld, Frederick	7
Strauss, Richard	47

Stravinski, Igor	26, 31, 40
Suk, Josef	32, 62
Süsskind, Walter	45
Szekles, Bernhard	26, 70, 71
Szymanowski, Karol	31
Šeda, Jaroslav	60
Šivic, Pavel	26, 70, 72
Škerjanc, Lucijan Marija	6, 37, 40, 51, 69, 70
Škulj, Edo	9
Šlajs, Jan	48, 51
Šostakovič, Dmitrij	26, 61
Štritof, Niko	49
Šturm, Franc	25, 26, 28, 44, 49, 70, 72
Šuligoj, August	35
Šuštaršič, Vinko	40
Švara, Danilo	26, 44, 70, 71, 72
Tajčević, Marko	49
Tanjejev, Sergej	32
Tausinger, Jan	65
Trajković, Vlastimir	39
Trofenik, Rudolf	16
Trojan, Václav	65
Trost, Angela	44, 51
Trost, Anton	40, 51
Trubar, Primož	15
Ukmar, Vilo	69, 70, 71, 72
Unger, Maks	32
Vaet, Jacobus	5, 13
Valjalo, Osterc Marta	42, 49
Verdelot, Philippe	13
Vidmar, Josip	21, 22, 23, 24, 25
Vilhar, Fran Serafin	16
Vilhar, Miroslav	16
Vladigerov, Pančo	48
Volek, Jaroslav	60
Vučković, Vojislav	51
Vurnik, Stanko	32, 70, 71
Wagner, Richard	31, 47
Webern, Anton	26, 31
Westrup, Sir Jack	7
Willaert, Adrian	5
Wolff, O.L.B.	17
Zhdanov gl. Ždanov	
Zika, Rihard	44

Ždanov, Andrej, A.	59
Žebre, Demetrij	26, 45, 47, 49
Žganec, Vinko	30, 36
Živković, Milenko	50
Živković, Mirjana	30

---

Muzikološki zbornik  
XXII — Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani —  
Razmnoževanje Pleško,  
Rožna dolina, C. IV/36,  
Ljubljana  
Ljubljana 1987

