

Nataša Cigoj Krstulović

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

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

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

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

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

**Ključne besede:** valček, klavirska glasba, 19. stoletje

**Keywords:** waltz, piano music, 19th century

### ABSTRACT

### IZVLEČEK

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

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

## Uvod

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

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

Vnovično ovrednotenje obstoječih virov upravičuje tudi relativno velika časovna razdalja od nastanka edine specifične razprave o slovenski klavirski glasbi, ki jo je napisal Marijan Lipovšek pred skoraj petimi desetletji.<sup>4</sup> V njegovem zgodovinskem pregledu se zdi vprašljiva trditev, da je ena izmed najstarejših ohranjenih izvirnih skladb za klavir na Slovenskem plesna skladba polka-mazurka, ki naj bi jo napisal slovenski zgodovinar in literat, tudi ustvarjalec dveh pesmi za glas in klavir, Anton Tomaž Linhart okrog leta 1790.<sup>5</sup>

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

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

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

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

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

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

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

## Nemški plesi *Deutsche* – skladbe za pustne plesse

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

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

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

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

Vplivi na pisanje nemških plesov so pri nas prihajali ne le iz središča monarhije – Dunaja, ampak tudi iz bližnjega Gradca. Skladatelj Gašpar Mašek je pred prihodom v Ljubljano služboval v graškem gledališču, kjer se je seznanil s takrat popularnimi nemškimi plesi.<sup>9</sup> V skladu s takrat modno glasbeno prakso so plesne venčke skladatelji prirejali iz popularnih opernih melodij. Arhivski viri dokumentirajo izvedbo Maškove priredbe *Deutsche aus Rossini's Eduard und Christine* v predpustnem času leta 1822.<sup>10</sup> Naslov simptomatično označuje bistveno značilnost tovrstnih uporabnih plesnih skladb – uveljavljeno prakso izposojanja popularnih melodij. Enakega postopka so se posluževali tudi drugi ustvarjalci plesnih venčkov za karnevalske plesne, zato lahko ponekod upravičeno dvomimo o izvirnosti oziroma o avtorstvu nekaterih pri nas ohranjenih tovrstnih skladb, pod katere so se podpisali glasbeni diletanti: Valentin Klemenčič (Clementschtsch),<sup>11</sup> Leopold Ledenik,<sup>12</sup> Franz Seraphin Nepozitek,<sup>13</sup> Joseph Bosizio<sup>14</sup> ter Johann Carl Fischer pl. Wildensee<sup>15</sup> in Louis (Ludwig) Lazarini.<sup>16</sup> Čeprav so te plesne skladbe z umetniškega vidika nepomembne, pa so dragocen dopolnilni vir za preučevanje danes malo znane zgodovine družabnega življenja plemiških in višjih meščanskih slojev nemškega porekla v času bidermajerja pri nas. Na naslovnici so običajno zapisani datum oziroma leto nastanka, priložnost, ob kateri je bila napisana skladba in tudi ime osebe, ki so ji bili plesi posvečeni. Posvetila osebam v povezavi z ustvarjalci po eni strani razkrivajo njihove osebne ali družbene vezi, kažejo, kdo in na kakšen način se je udeleževal kulturnega in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arhivski viri dokumentirajo izvedbo novih plesov Jurija Mihevca (Georga Micheuza) v ljubljanskem gledališču 6. januarja 1826.<sup>18</sup> Ohranjena skladba *Sechs neue brillante Original Laibacher Shiesstatt Deutsche mit Coda*<sup>19</sup> je priredba za klavir, ki je istega leta izšla pri eni izmed treh najpomembnejših glasbenih založb tedanjega časa – dunajski založbi Cappi und Comp. Glasbena faktura te skladbe sledi strogemu vzorcu uporabne plesne glasbe, kakršnega so upoštevali tudi ostali ustvarjalci tovrstnih skladb. Gre za zaporedje šestih kratkih plesov v sorodnih durovih tonalitetah, ki ga uvaja krajši uvod in daljši zaključek – koda. Tridelna oblika aba je klasicistično členjena. Tempo ni označen (prilagajal se je plesalcem), dodane pa so oznake dinamike in posamezna agogična znamenja. Preprosta melodija sloni na stereotipnem ritmičnem obrazcu in enostavni harmoniji. Bližino ljudske glasbeno-plesne dediščine razkriva fanfarni uvod kot vabilo ples ter akordično grajena melodija s sekstami in tercami ter posameznimi predložki.

## Najzgodnejši ciklusi valčkov za klavir

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Enako obliko kot Maškova skladba imajo še valčki Fr. L. Kossa<sup>26</sup> *Serafin's Walzer*, *Seebacher Walzer* in *Stückler's Walzer* (za klavir štiriročno!) ter dva niza valčkov Johanna Baptista Dragatina: *Laibacher Congressplatz Walzer*<sup>27</sup> in v fragmentu ohranjen *Ringellocken Walzer*.<sup>28</sup>

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

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

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

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

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

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

**№ 2.**

The musical score is presented in six systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Pezato'. The second system is marked 'trave:'. The third system features dynamics 'fmo', 'f', 'p', and 'ff >'. The fourth system features dynamics 'sf' and 'p'. The fifth system features dynamics 'ff >' and 'sf'. The sixth system features dynamics 'fmo' and '2 do:'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

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

## Valčki za razvedrilo v plemiških in meščanskih salonih

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

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

Zapisi o glasbi v ohranjeni korespondenci mlade slovenske literarne in glasbene ustvarjalke Josipine Turnograjske<sup>32</sup> so skromni in le delno odstirajo podobo družabnega življenja. Iz njih je razvidno, da je klavir igrala poleg Josipine že njena mama. Repertoar ni podrobno naveden, najverjetneje pa je bil tehnično bolj preprost. Pogosto je bilo igranje namenjeno plesu,<sup>33</sup> zato ne preseneča dejstvo, da so ohranjeni skladateljski poskusi Turnograjske plesne skladbe. Valčke *Milotinke* ter polki *Zoridanka* in *Zoranka* je ustvarjalka posvetila svojemu bodočemu možu Lovru Tomanu. Dosedaj te skladbe še niso bile objavljene.<sup>34</sup>

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Transkripcije ljudskih in ponarodelih pesmi v valčkovem ritmu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>46</sup> Gl. NUK, arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi.

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

<sup>48</sup> Gl. op. 45.

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

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

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

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

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

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

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

Introduction. Valse.

*f* *p*

*mf* *p*

*f* *p*

*f* *p*

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

*Fine.*

*Da capo al segno*

L. S. R.

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

## Med sentimentom in razumom: koncertni valček za klavir

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Valček.

The image displays a musical score for a waltz, consisting of five systems of piano accompaniment. The score is written in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves for each system, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a tempo marking of *♩ = 66* and a dynamic marking of *p*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a *riten.* (ritardando) marking. The fourth system features a *riten.* marking and a dynamic marking of *pp*. The fifth system concludes with a dynamic marking of *ff* and a *v* (accents) marking. The score is characterized by syncopated rhythms and chromatic passages, as mentioned in the text.

G. n. 28.

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

Second system of the musical score. It begins with a section marked *Più lento.* (More slowly). The music is characterized by a slower tempo and includes dynamic markings such as *sff* (sforzissimo), *riten.* (ritardando), and *p* (piano). There are also slurs and accents.

Third system of the musical score. It starts with *a tempo* and includes a section marked *Tempo I.* (First tempo). The music returns to a more regular pace. Dynamic markings include *riten.* and *pp* (pianissimo). There are slurs and accents throughout the system.

Fourth system of the musical score. It features a section marked *f* (forte). The music is more rhythmic and includes dynamic markings like *cre* and *scen*, which likely refer to crescendo and decrescendo. There are slurs and accents.

Fifth system of the musical score. It begins with a section marked *riten.* and *lentamente* (ritardando and very slowly). The music is very slow and includes dynamic markings like *do*, *ff*, and *p*. There are slurs and accents.

G.m. 28.

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



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

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

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

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

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

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

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

## Zaključek

Poleg kompozicijske izkušnosti in umetniške občutljivosti ustvarjalcev je imela nedvomno pomemben recipročen vpliv na klavirsko ustvarjalnost v 19. stoletju na Slovenskem tudi recepcija. Popularnost valčkov v tridesetih letih 19. stoletja v Ljubljani izpričujejo navedbe v časopisnih virih o ponudbi tovrstnih »priljubljenih skladb« Johanna Straussa st. in Josepha Lannerja za klavir pri ljubljanskih knjigarnarjih Kleinmayerju in Paternolliju<sup>60</sup> ter časopisno poročilo o navdušenem sprejemu gostujočega popularnega Lannerjevega orkestra, ki je z lahkotnim plesnim repertoarjem nastopil v ljubljanskem gledališču leta 1838.<sup>61</sup> Norma glasbenega ustvarjanja je bila ugajati. V tem pogledu se je potrebno strinjati z ugotovitvijo muzikologinje Katarine Bedine, ki je prepoznala zaviralno vlogo glasbenega okusa na začetku 19. stoletja: »Komaj prebujeno mlado meščanstvo je bilo v začetku 19. stoletja za percepcijo glasbe nepripravljeno in okrog leta 1820 se je razvnelo ob cenениh polkah, valčkih, kadriljah, bleščočih parafrazah na pleske psevdoljudske motive.«<sup>62</sup> Tudi v drugi polovici 19. stoletja je občinstvo v čitalnicah navduševal lahkotnejši klavirski repertoar.

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

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

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

<sup>61</sup> *Carniola* 1838, št. 53, 212 (29. 10. 1838).

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

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

## SUMMARY

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

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

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

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

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

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

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

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