

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

X L V I I / 1
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 1



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L V I I / 1
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 1



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednik zvezka • Edited by

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Glavni in odgovorni urednik • Editor-in-chief

Jernej Weiss (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor

Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Svanibor Pettan (Ljubljana)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board

Michael Beckermann (Columbia University, USA)

Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)

Robert S. Hatten (Indiana University, USA)

David Hiley (University of Regensburg, Germany)

Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)

Bruno Nettel (University of Illinois, USA)

Helmut Loos (University of Leipzig, Germany)

Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)

Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)

Katarina Tomašević (University of Belgrade, Serbia)

John Tyrrell (Cardiff University, UK)

Michael Walter (University of Graz, Austria)

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/MZ_home.htm

Prevajanje • Translation

Andrej Rijavec

Cena posamezne številke • Single issue price

10 €

Letna naročnina • Annual subscription

20 €

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Valentin Bucik, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200-300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200-300 words), an abstract (not more than 50 words), keywords and a short biographical Note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za knjigo Republike Slovenije

With the support of the Slovenian Book Agency

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2011

Vsebina • Contents

Jurij Snoj

Heglova estetika in ideja vsebinsko neodvisne glasbe

Hegel's Aesthetics and the Idea of Absolute Music

9

Helmut Loos

Hölderlin als Denkmal in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

Hölderlin kot spomenik umetnosti 19. in 20. stoletja

31

Polona Miklavc

Koralni preludiji Johanna Pachelbla

Raziskovalna področja Pachelbelovih koralnih preludijev

The Chorale Preludes of Johann Pachelbel

Research Issues Regarding Pachelbel's Chorale Preludes

39

Metoda Kokole

Glasbenoteoretični in pedagoški priročniki iz »dolgega« 18. stoletja na Slovenskem

Music Textbooks and Instruction Manuals of the 'Long' Eighteenth Century in Slovenia

49

Radovan Škrjanc

Relativnost in funkcija zgodovinskega interpretiranja glasbe – predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških *Fundamenta*

The Relativeness and Function of Historical Interpretation of Music – the Problem Explicated through a Historical analysis of the Fundamenta textbook from Novo mesto

75

Katarina Šter

»Mojster ima veliko mujo, inu poterpeshlivost«: rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju iz Pokrajinskega arhiva Koper
'The Master has Great Trouble, and Patience': the manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from Pokrajinski arhiv Koper

93

Lidija Podlesnik Tomášiková

Plesni mojstri Kranjskih deželnih stanov v 18. in 19. stoletju

Dancing masters of the Carnolian Provincial Estates in the 18th and 19th Century

111

Sara Železnik

Koncerti Filharmonične družbe med letoma 1794 in 1872

Concerts of the Philharmonic Society from 1794 to 1872

141

Vlasta Reittererová, Lubomír Spurný

»Musik am Rande«. Einige Bemerkungen zur Typologie der Musik von Alois Hába

»Glasba na robu«. Nekaj pripomb k tipologiji glasbe Aloisa Hábe

153

Niall O'Loughlin

A Return to Old Techniques in Recent Concertos by Ivo Petrić

Vrnitev k starim tehnikam v nedavnih koncertih Iva Petrića

167

Larisa Vrhunc

Bližine v skladbi *near (blizu)* Urške Pompe

The Closeness in the composition near by Urška Pompe

177

Nina Gala Kušej

Aci Bertoncej skozi dnevnikritiške oči

Acı Bertoncej through Journalistic Eyes

189

Ivan Moody

**Interactions between Tradition and Modernism in
Serbian Church Music of the 20th Century**

Interakcije med tradicijo in modernizmom v srbski cerkveni glasbi 20. stoletja

201

Melita Milin

**Art Music in Serbia as a Political Tool and/or Refuge
During the 1990s**

*Umetna glasba v Srbiji kot politično sredstvo in/ali pribežališče v devetdesetih letih
20. stoletja*

209

Jelena Grazio

**Od glosarja k slovarju: izdelava hrvaško-slovenskih glosarjev izrazja iz
nauka o harmoniji in kontrapunktu**

*From a Glossary to a dictionary: Creating Croatian-Slovene Glossaries of Harmony
and Counterpoint Terminology*

219

Simone Heilgendorff

A House like a 'Musical Instrument':

**Impulses from the Unbuilt Performative Architectural Project of the
'Contemporary Opera Berlin' and the Architectural Firm 'GKK Architects'
in Berlin 2001**

Hiša kot »glasbeni instrument«:

*impulzi, ki izhajajo iz nezgrajenega performativnega arhitekturnega projekta
»Berlinska sodobna opera« in arhitekturne firme »GKK Architects« v Berlinu
leta 2001*

231

Janja Črčinovič Rozman, Bojan Kovačič

**Harmoniousness in Connecting Music and Visual Artworks in the Slovene
and Finnish Cultural Environment**

*Ujemanje povezovanja glasbe in likovnih del v slovenskem in finskem kulturnem
okolju*

249

Imensko kazalo • Index

263

Avtorji • Contributors

287

Uvodna beseda

Da ima slovenska muzikologija nesporno mesto med vrhunskimi slovenskimi znanstvenimi vedami, gre nedvomno velika zasluga tudi Muzikološkemu zborniku. Le ta z izdajo dveh števil letno skrbi za posredovanje znanstvenih rezultatov strokovni javnosti, pri čemer posebno pozornost namenja objavi raziskav slovenske glasbene dediščine, oziroma glasbe, ki je na tak ali drugačen način povezana s slovenskim kulturnim prostorom.

Po skoraj pol stoletja izhajanja je zbornik danes močno presegel prej omenjene cilje in se kljub premnogim čerem finančne narave uspel prebiti med najkvalitetnejše slovenske znanstvene revije. Prav želja po doseganju znanstvene odličnosti se zdi stalnica vseh dosedanjih glavnih urednikov: prof. dr. Andreja Rijavca, prof. dr. Matjaža Barba in seveda ustanovitelja ter dolgoletnega urednika Muzikološkega zbornika akademika prof. dr. Dragotina Cvetka, katerega 100. letnice rojstva se spominjamo v letošnjem letu. Vsak izmed njih je nekako poldrugo desetletje neutrudno skrbel za zbornik ter si po svojih najboljših močeh prizadeval za njegov ugled doma in v tujini.

»Urednik odhaja, zbornik ostaja« so v uvodni besedi zapisali že ob prvi menjavi glavnega urednika Muzikološkega zbornika. Dosedanjemu uredniku prof. dr. Matjažu Barbu velja ob njegovem odhodu z mesta glavnega urednika izreči iskreno zahvalo za vso njegovo požrtvovalno delo. Naj k temu dodamo le še, da tudi novi uredniški odbor okrepljen z mednarodnim uredniškim svetom ne bo počival in si po svojih najboljših močeh prizadeval za znanstveno odličnost in mednarodno prepoznavnost te najstarejše slovenske muzikološke revije.

Introductory Note

Slovene musicology owes its uncontested place among the humanities in Slovenia also to the Musicological Annual. Its two issues per year present the professional public with the results of research, above all with those focusing on the Slovene musical heritage, or rather with music that is in some way connected with the Slovene cultural lebensraum.

After nearly half a century, the Annual has surpassed the above-mentioned goals and has, in spite of many obstacles of a financial nature, managed to assert itself as one of the best Slovene scholarly periodicals. Excellence was always a constant to its editors, Prof. Dr. Andrej Rijavec, Prof. Dr. Matjaž Barbo, and, of course, of its founder and editor, academician, Prof. Dr. Dragotin Cvetko, whose centennial of birth is being remembered this year. They took care of the Annual indefatigably, each of them for about a decade and a half, and used their best endeavours in promoting its reputation at home and abroad.

'The Editor is leaving, the Annual remains', was written down when the first change took place. So, thus time our sincere thanks go to the leaving editor, Prof. Dr. Matjaž Barbo, for his long-standing devoted work. It should be added that the new editorial board, supported by an international advisory board, shall not rest on old laurels, and shall do its best in keeping up with as well as in promoting the scholarly level and lasting international recognition of this oldest Slovene musicological periodical.

Jurij Snoj

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

Heglova estetika in ideja vsebinsko neodvisne glasbe

Hegel's Aesthetics and the Idea of Absolute Music

Prejeto: 11. januar 2011
 Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 11th January 2011
 Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: G. W. Fr. Hegel, estetika glasbe, glasbena vsebina

Keywords: G. W. Fr. Hegel, aesthetics of music, musical contents

IZVLEČEK

V poglavju, ki je v Heglovih *Predavanjih o estetiki* namenjeno glasbi, se je filozof ukvarjal tudi z vprašanjem glasbene vsebine. Po njegovem mnenju glasba sicer lahko izraža različna človeška razpoloženja, vendar to ni njeno bistvo. Pomembneje je, da se človek, subjekt v njej srečuje sam s sabo. Kot taka je glasba neodvisna od zunanje vsebine. S tem je Hegel v svojo estetiko sicer vgradil staro teorijo afektov, a jo je tudi presegel.

ABSTRACT

In his *Lectures on Fine Art*, in the chapter devoted to music, Hegel dealt with the question of musical content. According to him, music may express various human affections, yet this is not its essential purpose. More important is that in music the individual subject encounters one's self. As such, music is independent of outer content. In his aesthetics Hegel thus incorporated the old theory of the affections, yet he also surpassed it.

Nedvomno je bil Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) eden tistih filozofov, ki so bistveno zaznamovali sodobno misel: ne samo filozofsko, pač pa tudi misel o zgodovini, družbi in različnih človeških dejavnostih. V izhodišču je bil sicer filozof in tvorec enega od velikih metafizičnih sistemov, vendar njegova filozofija nikakor ni ostala zaprta v krog zgolj metafizičnih vprašanj. V teku let si je pridobil zavidljivo znanje s številnih področij in še zlasti dobro je poznal zgodovino. Tako kot je svoj filozofski pogled gradil ob opazovanju resničnosti, zlasti človeške zgodovine, tako je zgodovinsko in drugo resničnost jemal v svoj filozofski razvid. Filozofski pogled najširših razsežnosti, s katerim je gledal na stvari, mu je omogočal, da jih je umeščal v svoj filozofski sistem in jih s tem osmišljal.¹ V njegovih spisih, tudi tistih, ki so nastali po njegovih predavanjih, je

¹ Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie* (Frankfurt na Meni: Fischer, 2000), str. 517–519.

tako mogoče videti, kako je stvarno znanje, kot ga je imel, prežeto s filozofijo, in kako v sklopu vélike filozofije postanejo vélike tudi majhne in nepomembne stvari.

Med področji, ki se jim je Hegel posvečal, je bila tudi umetnost in v njenem okviru med drugimi umetnostmi tudi glasba. Tako kot njegovo siceršnje razpravljanje je tudi njegova obravnava umetnosti prežeta s filozofijo: umetnost je umeščena v vseobsegajočegi filozofski pogled, kjer je osmišljena in kjer so ji istočasno postavljene tudi meje, preko katerih ne more seči. Vendar Hegel ni ostal le pri splošni razpravi o umetnosti. Na svojski način je sistematiziral petero umetnosti in kot človek, ki se je zanimal za mnogo stvari, je poskušal prodreti v stvarno specifiko vsake od njih. Tako se je kot filozof poglabljaj tudi v specifične danosti glasbe.

Ta razprava se ukvarja s Heglovo mislijo o glasbi: izhajajoč iz njegovega pojmovanja glasbe skuša pokazati, da je bila v Heglovi misli že razločno prisotna ideja absolutne oz. vsebinsko neodvisne glasbe. Ker so pri Heglu stvari osmišljene šele s tem, da so umeščene v filozofski pogled, je njegovo misel o umetnosti in glasbi mogoče razumeti le na ozadju njegove filozofije. Prav zato sta v prvem delu razprave podana najosnovnejši orientacijski oris Heglove filozofije in njegova razvrstitev posameznih umetnosti. Drugi del predstavlja »Heglovo glasbeno estetiko«, kot jo je oblikoval v ustreznem delu svojih *Predavanj o estetiki*. Ta knjiga je močno zaznamovala razmišljanje o glasbi: mnoge Heglove misli in opažanja v različnih, pogosto popačenih preoblegah odmevajo v raznovrstnem pisanju, tudi slovenskem, in v univerzitetnih predavalnicah. Tretji del razprave predstavlja in komentira tiste odlomke Heglovega pisanja, iz katerih je razvidno, da je kljub nekaterim drugačnim mislim, prisotnim v njegovem razpravljanju, glasbo vendarle razumeval kot absolutno, se pravi neodvisno od vsake vsebine. S tem je presegel staro teorijo o glasbenih afektih.

I

Kot je znano, je Hegel razmišljal v dialektičnih triadah, ki se včasih označujejo s pojmi: istost–neistost–istost istosti in neistosti, ali pa z zdaj diskreditiranimi pojmi: teza–antiteza–sinteza, ki jih Hegel sam ni uporabljal. Na prvi stopnji obstoji stvar sama po sebi (An-sich-Sein), ki pa skrito že vključuje svoje nasprotje. Na drugi stopnji se odkrito manifestira njeno nasprotje (Anderssein). Tretja stopnja je spoj in pomiritev obojega (An-und-für-sich Sein). To stopnjo označuje Heglov priljubljeni izraz »Aufhebung«, ki pomeni tako ‚odstranitev‘, ‚ukinitev‘, ‚odprava‘, kot tudi ‚preseganje‘, ‚povzdig‘ (podoben pomen ima lat. glagol »tollo«). Bistveno je, da se Heglove dialektične stopnje ne razlikujejo v tem smislu, da bi se izključevale, pač pa so notranje povezane, tako da nobena od njih ne more obstajati sama zase. Take predstavljajo pravzaprav nujni proces, po katerem se stvari razvijajo in dogajajo. Tretja stopnja Heglove dialektike tako ni nasilna ali kompromisna združitev prvih dveh, takšna, da bi vsaka od predhodnih dveh stopenj nekaj utrpela, pač pa njuna združitev na višji ravni, s tem pa nekaj novega in popolnejšega.

S tako zamišljeno dialektiko je Hegel razlagal svet. Videl ga je kot razvoj duha, ideje, ki se uresničuje v treh dialektičnih stopnjah. Prva je duh sam po sebi zunaj časa in prostora. Z njim se ukvarja filozofska disciplina logika. Nasprotje tega je vse tisto, kar obstoji v

času in prostoru; to je snovna narava, s katero se kot znanost ukvarja naravoslovje. Na tretji stopnji, ki je združitev predhodnih dveh, se duh vrača sam k sebi; to stopnjo, s katero se kot znanost ukvarja filozofija duha, predstavlja človeštvo v svoji zgodovini. Tudi to, človeštvo v svoji zgodovini, je razumljeno v smislu dialektične triade. Prva stopnja je človek kot subjektivno bitje, subjektivni duh, kjer se duh, potem ko je bil v snovni naravi odsoten, začne vračati k sebi. Vendar pa človek sam po sebi še ni to, kar je, saj se uresničuje preko družbe. Tako stoji človeku kot subjektivnemu bitju na drugi stopnji nasproti družba, Heglov objektivni duh. Kot znanost o družbi je Hegel razumel etiko. Združitev obojega, subjektivnega in objektivnega duha pa je po Heglu absolutni duh, kjer je nasprotje med posameznikom in družbo preseženo. Z absolutnim duhom je Hegel mislil tiste dejavnosti, pri katerih je duh popolnoma sam pri sebi in kjer se sooča sam s sabo. Tudi področje absolutnega duha je triadno razdeljeno in obsega umetnost, religijo in filozofijo. V umetnosti se duh manifestira v zunanji, čutom dostopni obliki; religija je nekaj zgolj notranjega; nad obojem je po Heglu filozofija, ki je najvišja oblika prisotnosti in manifestacije absolutnega duha.²

Kot je bilo omenjeno, je umetnost po Heglu tista dejavnost, tista dogajalnost, kjer se duh, ideja manifestira v čutom dostopni obliki. Bolj nazorno je mogoče reči, da se v umetnosti duh manifestira preko predmetov, stvari, ki jih dojemamo z vidom, sluhom, tipom. Tudi področje umetnosti je Hegel razumel v smislu dialektične triade, ki jo sestavljajo simbolična umetnost, klasična umetnost in romantična umetnost. Simbolična umetnost je po Heglu arhitektura, klasična umetnost kiparstvo, romantične umetnosti pa so ponovno tri: slikarstvo, glasba in pesništvo. Hegel zelo veliko razpravlja o tem, kaj je simbolično, kaj klasično in kaj romantično, pri čemer je pogosto zgolj filozofski. A če poskušamo izluščiti stvarni temelj njegove razporeditve petero umetnosti, vidimo, da jih je razvrstil z ozirom na razmerje med čutom dostopno snovjo, preko katere se posreduje vsebina, ter vsebino samo, in sicer tako, da je snovno v primerjavi z vsebinskim vse manj opazno in vse manj pomembno. V arhitekturi je v ospredju na neki način oblikovana snov, masa, ki je pomembnejša in opaznejša od vsebine. Te arhitektura pravzaprav nima, saj le pripravlja pot, prostor zanjo. To je mogoče ponazoriti s tem, da je arhitektonsko oblikovan prostor idealno okolje, v katerem lahko zaživi kip. Arhitektura vsebino le nakazuje, in zato je po Heglu simbolična umetnost. Drugače kot v arhitekturi sta si v kiparstvu snov in vsebina v idealnem ravnovesju: kip je po eni strani predmet, celo mora biti predmet, ki ga dojemamo kot kateri koli drugi predmet, a obenem tudi nekaj predstavlja, ima torej vsebino (kamen, ki predstavlja človeka). Prav zaradi ravnovesja med snovjo in obliko je kiparstvo po Heglu klasična umetnost.

V romantični umetnosti se ravnovesje med snovjo in vsebino prevesi v prid vsebine. V slikarstvu, prvi romantični umetnosti, je vsebina, tj. to, kar slika prikazuje, mnogo pomembnejše kot dejstvo, da je slika predmet, in sicer platno, na katerem so nanosi barv. Pri kipu, če ga hočemo dojeti, moramo videti, da je snovni predmet; pri sliki, v katero se zagledamo, pa lahko snovnost skoraj povsem odmislimo. Še manj snovna je glasba. Tu prostor ni več prisoten, je le čas, v katerem zvenijo predmeti, tj. glasbila. Kar je v glasbi snovno, je tresenje oziroma nihanje predmetov, ki poteka v času. Nosilec pomena,

² Stöřig, 519–526. Anton Stres, *Zgodovina novešeke filozofije* (Ljubljana: Družina, 1998), str. 137–146. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ur. Robert Audi, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), str. 313–316.

kateri koli vsebine je v glasbi le z nihanjem nastali zvok. Pri poeziji slednjič odpade še to: glasovi govorilnih organov, tj. zvok – edino, kar je v poeziji snovno, so ponižani v znake, ki sami zase kot zvok nimajo nobenega pomena, saj lahko poezijo beremo, ne da bi poslušali zvoke besed.

II

Misli o umetnosti, tudi te, ki so bile v najbolj osnovni obliki pravkar prikazane, je Hegel razvil v svojih *Predavanjih o estetiki*. To besedilo, ki ga je po filozofovih resničnih predavanjih pripravil H. G. Hotho, je prvič izšlo leta 1835.³ Heglova »Estetika« je tako po obsegu kot po miselnem bogastvu in širini impozantno delo. Ima uvod in tri obširne dele: prvi razpravlja o ideji umetniško lepega, drugi o razvoju ideje umetniško lepega v tri osnovne pojavne oblike umetnosti: simbolno, klasično in romantično; tretji del je posvečen »sistemu« umetnosti, tj. posameznim umetnostim: prvo poglavje govori o arhitekturi, drugo o skulpturi, tretje pa o romantičnih umetnostih, se pravi o slikarstvu, glasbi in poeziji.⁴

Že iz tega prikaza je razvidno, da je besedilo členjeno v smislu tridelnosti, in sicer na najvišji kot tudi na nižjih ravneh. To velja tudi za besedilo o glasbi, ki ima uvod in tri poglavja (označena s številkami), od katerih se vsako deli na tri z uvodom opremljena podpoglavja (označena z malimi črkami); tudi podpoglavja so nadalje razdeljena vsako na tri vsebinske enote (označene z grškimi črkami), ki imajo lahko tudi svoje uvode, in slednjič so v tri pasuse (označene z dvojnimi grškimi črkami) pogosto deljene tudi te. Opisana tridelnost ni le praktični način ureditve obsežnega besedila, pač pa je povezana s samim potekom Heglovih misli, kot jih je zapisal Hotho. V besedilni tridelnosti se namreč pogosto nakazuje Heglova triadna dialektika: prvi del – bodisi na kateri od višjih ali nižjih ravni – podaja določeno vsebino, drugi podaja nekaj, kar je tej vsebini nasprotno, tretji pa skuša najti združitev obojega na višji ravni. Oglejmo si kratek povzetek Heglove razprave o glasbi, ki lahko služi kot pomagalo pri branju Heglovega zahtevnega besedila samega.⁵

Kot omenjeno, sestoji besedilo iz uvoda in treh poglavij, od katerih govori prvo o splošnih lastnostih glasbe, drugo o vprašanih, ki zadevajo specifično glasbene pojave, medtem ko skuša tretje poglavje vzpostaviti povezavo med specifično glasbenimi pojavi in glasbeno vsebino.

³ Za tukajšnjo obravnavo je bila uporabljena spletna izdaja: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (textlog.de).

⁴ V slovensčino je bilo doslej prevedeno tole: *Predavanja o estetiki: uvod* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002). "Predavanja o estetiki. Razvoj ideala v posebne forme umetniško lepega." *Problemi* 43/1-2 (2005): 215-240. *Predavanja o estetiki: tretji del. Sistem posameznih umetnosti. 1. Arhitektura* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009). *Predavanja o estetiki: dramska poezija* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001). Vse navedeno je prevedel Robert Vouk.

⁵ Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), str. 94-103. Matjaž Barbo, *Izbrana poglavja iz estetike glasbe* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2007), str. 80-81. Ian Biddle. "Hegel, G. W. Fr.", *Grove Music Online*. Ob pisanju te razprave žal ni bilo dostopno delo: Julian Johnson. "Music in Hegel's Aesthetics: a Re-evaluation," *The British Journal of Aesthetics* 31/2 (1991): 152-162.

Splošni značaj glasbe

Poglavje o splošnem značaju glasbe govori o trojem: o razliki med glasbo in drugimi umetnostmi, o glasbeni vsebini in o učinku glasbe (gl. tabelo 1).⁶

Tabela 1

1. SPLOŠNI ZNAČAJ GLASBE

a. Primerjava z likovno umetnostjo in poezijo

- α) Arhitektura
- β) Kiparstvo in slikarstvo
- γ) Poezija
 - Ton in jezikovni glas
 - Primerjava z ozirom na vsebino
 - Uglasbljanje

b. Glasbeno dojetanje vsebine

- α) Izraz subjektivne notranjosti
- β) Medmeti in glasba
- γ) Vsebina glasbe in čas

c. Učinek glasbe

- α) Odnos med dojemajočim subjektom in umetniškim delom
 - αα) Glasba v primerjavi s kiparstvom in slikarstvom
 - ββ) Poslušalec kot udeleženec glasbenega dogodka
 - γγ) Povezava subjektivne notranjosti s časom
- β) Učinek vsebine (kritika starih predstav o učinku glasbe)
- γ) Nujnost subjektivnega izvajanja glasbe

Hegel opaža, da sta arhitektura in glasba vsaka s svoje strani simetrično oddaljeni od klasične sredine, tj. kiparstva, pri katerem sta zunanje (snov) in notranje (vsebina) v idealnem ravnovesju. Arhitektura nima vsebine, pač pa teži k njej oz. pripravlja prostor zanjo: arhitektonsko oblikovan prostor je idealno okolje, v katerega je mogoče postaviti kip. Glasba je na nasprotnem koncu. Kot arhitektura tudi glasba nima otipljive (z besedami izrazljive) vsebine, vendar podaja občutja, do katerih pride ob določeni vsebini, tj. smiselno po njej. Kot je arhitektura pred, je glasba torej onkraj z besedami izrazljive vsebine in tako na simetrično nasprotnem koncu kot arhitektura: Medtem ko v arhitekturi ravnovesje med snovjo in vsebino še ni doseženo, je v glasbi preseženo. Glasba in arhitektura sta si na podoben način v simetričnem razmerju tudi glede načina obdelovanja snovi. V obeh so bistvena razmerja, le da se v arhitekturi uresničujejo v prostorsko razsežni snovi, v glasbi pa v časovno razsežnem zvoku.

Po Heglovi razporeditvi umetnosti sta kiparstvo in slikarstvo sicer bližje glasbi, vendar se glasba od njiju močno razlikuje. Glavni razložek je, da imata kiparstvo in slikarstvo objektivno vsebino, ki obstoji tudi v realnem svetu zunaj umetnosti, medtem ko je glas-

⁶ Ta in naslednji dve tabeli podajata vsebinsko členitev treh poglavij Heglovega besedila o glasbi. Številčne in črkovne oznake so izvirne. Naslovi na prvih dveh nivojih so Heglovi oz. Hothovi (tiskani krepko). Razdelki na nižjih nivojih nimajo naslovov, pač pa le črkovne oznake; zaradi preglednosti so v tabelah okvirno naslovljeni tudi ti (v navadnem tisku).

ba nima. Slikar najde osnovo, nastavke za svoje delo zunaj sebe in zato mora študirati oblike, ki so v naravi; nasprotno mora glasbenik iskati osnove za svoje delo v sebi, kar pomeni, da se mora poglobljati v svojo notranjost. To dejstvo ima svoje posledice v načinu dela. Slikar zasnuje celoto in izdeluje detajle. Izdelovanje detajlov je v slikarstvu analiza, razlaga vsebine celotne slike, in bolj ko je izdelan detajl, bolj je slika enovita. V glasbi je drugače. Kar je v slikarstvu osnovna vsebina, je v glasbi tema, in kar so na sliki detajli, so v kompoziciji odstopanja od teme, njeno razvijanje, postavljanje ene teme proti drugi itd. Središčna točka vsega tega je tema, vendar ta ne družijo celote tako močno in zavezujoče kot osnovna vsebina slike ali kipa. Slikar in kipar sta vezana na tisto, kar vidita, zlasti če upodabljata človeško telo, kjer si ne moreta izmišljati oblik, glasbenik pa je pri izdelovanju svojega dela mnogo svobodnejši.

Glasba se slednjič razločuje tudi od poezije. Obe umetnosti sta vezani na ton, tj. zvok. V glasbi je zvok kot ton sestavni del kompozicije, v poeziji pa je zvok kot artikulirani glas govornih organov le znak za nekaj drugega, pri čemer zvok sam zase nima nobenega pomena. Zato lahko poezijo beremo, ne da bi poslušali besede, glasbe pa ne moremo dojemati, ne da bi slišali ali si predstavljali tone. Podobno je tudi v slikarstvu, saj ni mogoče dojeti slike, ne da bi videli njene barve.

S tem, ko je v poeziji zvok (glas) ponižan v znak, poezija v primeri z glasbo sicer nekaj izgubi, vendar pa v zameno za to tudi nekaj pridobi, in sicer objektivno vsebino. Glasba ostaja pri notranjih občutkih, poezija pa lahko podaja dejanske predstave, dejansko vsebino, poleg nje pa tudi vsa občutja v zvezi z njo. Glasba dejanske, z besedami izrazljive vsebine nima; če pa si jo ob glasbi vendarle zamišljamo, je naše delo, plod naše fantazije, ne pa nekaj, kar bi bilo v glasbi resnično prisotno. V vokalni glasbi se glasba in poezija družita v eno.

S tem preide razprava na glasbeno vsebino. Glasba je prosta katere koli določene, z besedami izrazljive vsebine. V tem smislu vsebina glasbe ni stvarna, ampak duhovna, in takšna je možna le v sferi subjektivne notranjosti. V glasbi se tako izrazi, zazveni skrito notranje življenje, in sicer na tak način, da je razumljivo skriti notranjosti poslušalca. Ta notranjost so občutja, in z glasbo je v resnici mogoče izraziti vsa občutja, čustva, duševna stanja z vsemi njihovimi možnimi odtenki. S tem je glasba blizu določeni, z besedami izrazljivimi vsebini, ki pa je vendarle ne more posredovati.

Podoben izraz kot glasba imajo tudi medmeti, vzkliki, stokanje ipd. Vse to so spontani izrazi človekove notranjosti, ki so kot taki primerljivi z drugimi naravnimi glasovi, kot je npr. ptičje petje. Vendar pa ti glasovi niso ukročeni, niso zavestno oblikovani v smislu glasbenih tonov, in zato niso glasba. V glasbi, v kompoziciji se toni gibljejo na najrazličnejše načine; tu so prehodi, vstopi, razvoj, protipostavljanje, izginevanje itd., in čustva, občutja, tisto, kar je duhovna vsebina glasbe, je izraženo prav s tem.

Izražanje notranje vsebine je po Heglu nujno vezano na glasbo kot umetnost, ki poteka v času. Pri stvarnih predstavah, tako v slikarstvu kot v poeziji, se opazujoči subjekt sooča z opazovanim objektom, kar vključuje prostorsko dimenzijo. Pri samem občutovanju, samoobčutovanju pa ni razločevanja med subjektom in objektom, kar pomeni, da tudi ni prostorskosti. Občutek je v času in zato se lahko izraža le preko tona, glasbe, ki poteka v času.

S temi spoznanji je mogoče razložiti tudi glasbeno učinkovanje. Glasba učinkuje na drugačen način kot kip ali slika. Kip je sicer oživljen z umetnikovo individualnostjo,

vendar je negiben predmet in tak je razmeroma samostojen. Kot predmet, ki obstoji med drugimi predmeti, se ne vsiljuje opazovalcu, ga ne vleče za sabo, pač pa ga pušča razmeroma prostega. Slika je vsiljivejša. Čeprav je tudi slika predmet, ne podaja resničnosti, pač pa videz resničnosti, prav s tem pa zaposluje opazovalca, ki ga vabi, da se poglobi v njeno vsebino. Še bolj pa zaposli in prevzame človeka glasba. Glasba poteka v času in vključuje gibanje; taka prodira v človekovo notranjost in z gibanjem deluje nanjo. Ob poslušanju glasbe človek izgubi svojo svobodo, saj ga glasba povleče za seboj. To pomeni, da glasbeni dogodek nujno vključuje poslušalca, ki glasbeni dogodek spremlja, se mu prepusti, s čimer postane njegov udeleženec. S tem je mogoče razložiti, da ljudje ob glasbi udarjajo takt, se gibljejo, plešejo, kot tudi nekatere druge sorodne pojave: to, da časovno urejeno gibanje, kot je korakanje vojakov, samo kliče h glasbi, se pravi k temu, da ga spremlja koračnica; ali pa to, da omizje, ki je sicer zaposleno z jedačo in pijačo, na neki način samo kliče k spremljevalni glasbi.

A pravi vzrok, da glasba tako močno vpliva na človeka, je po Heglu filozofski: subjektivna notranjost obstoji v času in čas, ne prostor, je način njenega obstoja. V času vsak trenutek, vsak trenutni »zdaj« prehaja v naslednji trenutek, ki je po eni strani negacija poprejšnjega, po drugi pa pot k naslednjemu, ki na višji ravni združuje oba predhodna trenutka. Nekaj podobnega se dogaja tudi v človeški notranjosti. Čas subjekta (subjektivne notranjosti) je isti kot čas glasbe in to je vzrok, da zmore glasba prodreti v človekovo notranjost in jo s svojim gibanjem potegniti za sabo. Dejansko potegne poslušalčevo notranjost za sabo glasbena vsebina, kot jo predstavi izvajajoči umetnik. V tem, da je glasba možna le kot petje ali igranje posameznika ali posameznikov, vidi Hegel nekaj pomenljivega: Vsebina glasbe je subjektivna notranjost; da bi se ta mogla v glasbi dejansko pokazati, se mora izraziti preko živega subjekta, živega izvajalca, ki položi v izraz izvajane glasbe svojo lastno notranjost.

Posebnosti glasbenih izraznih sredstev

S temi splošnimi opažanji preide Hegel k obravnavi izrecno glasbenih pojavov, glasbenih »izraznih sredstev«. V glasbi so izraz subjektivne notranjosti toni; v glasbi dobijo smisel, glasba jih oživi. A ton ni naravni krik, ki že sam po sebi nosi določeno vsebino; tako se postavlja vprašanje, na kateri način postane ton izraz človeške notranjosti in kako je to možno.

V slikarstvu ima po Heglovem mnenju osnovni material (barve) svoj smisel šele v sklopu celote: določena barva, ki je na sliki, dobi svoj pomen šele kot na določeni način oblikovani del celotne slike. V glasbi je drugače, saj je tudi en sam ton že lahko nosilec izraza. Vendar pa glasbeni ton, ki je sam že lahko nosilec izraza, ni neki nedoločeni akustični pojav, pač pa nekaj določenega, in sicer nekaj določenega v odnosu do drugih tonov. V tem smislu je del večje celote, tonskega sistema, katerega notranji odnosi, tj. odnosi med toni, so merljivi in izrazljivi s števili. V glasbi obstoje torej številčna razmerja. Ta so pravzaprav edino, kar je v glasbi otipljivo in merljivo, in strogo vzeto bi bilo pri glasbi treba govoriti le o številčnih razmerjih. Človeška notranjost se mora v glasbi izraziti torej preko s števili izrazljivih in določljivih razmerij. Hegel vidi med prosto človeško

notranjostjo in količinskimi razmerji, preko katerih se v glasbi izraža, ostro nasprotje. Vendar dajejo po njegovem mnenju določljiva razmerja izrazu človeške notranjosti nujno potrebno podlago, s tem pa tudi pravo svobodo.

Razprava o glasbenih sredstvih, ki sledi temu uvodu, obsega tri področja: prvo je abstraktni temelj, osnova, na kateri in v obsegu katere se javljajo toni. To je časovna razsežnost glasbe. Drugo področje so toni v njihovem medsebojnem odnosu. To področje je harmonija. Slednjič daje glasbi njen dokončni izraz melodija (gl. tabelo 2).

Tabela 2

2. POSEBNOSTI GLASBENIH IZRAZNIH SREDSTEV

a. Časovna mera, takt, ritem

- α) Glasbeni čas
 - αα) Točkovnost in trajanje
 - ββ) Nujnost časovne določenosti
 - γγ) Nujnost časovne urejenosti
- β) Takt
 - αα) Nujnost nenehnega ponavljanja takta
 - ββ) Takt kot neurejenost vključujoči urejevalni princip
 - γγ) Vrste taktov
- γ) Ritem
 - αα) Akcent
 - ββ) Ritem glasbe in ritem poezije
 - γγ) Ritem melodije

b. Harmonija

- α) Barva zvoka
 - αα) Material slikarstva in kiparstva ter material glasbe
 - ββ) Glasbila
 - Z linearnimi zvočili
 - S ploskvastimi zvočili
 - Človeški glas
 - γγ) Druženje glasbil
- β) Višinska razmerja
 - αα) Intervali
 - ββ) Diatonična lestvica
 - γγ) Tonski načini (tonalitete)
- γ) Akordi (harmonija)
 - αα) Temeljni pomen akordov
 - ββ) Dialektika konsonanc in disonanc
 - γγ) Harmonske razvoj kompozicije

c. Melodija

- α) Vežanost melodije na harmonijo
- β) Razmerje med melodijo in harmonijo
- γ) Oblikovanost melodije

V poglavju o glasbenem času govori Hegel najprej o časovni razsežnosti glasbe nasploh, za tem o taktu in slednjič o ritmu. Predmeti, ki proizvajajo zvok, so v prostoru, in zvok proizvajajo tako, da nihajo. To nihanje, ki ga čut sluha dojema kot zvok, poteka v času, in tako poteka v času tudi glasba. Dejstvo, da glasba poteka v času, se sklada s tem, da je izraz samozavedajočega se jaza, saj obstoji v času tudi ta. Čas si je po eni strani mogoče predstavljati kot trajanje, po drugi pa kot zaporedje točkastih trenutkov, ki neprenehoma prehajajo drug v drugega. Prav zaradi te točkovnosti je čas merljiv. Samozavedajoči se jaz, katerega izraz je glasba, ni zgolj nediferencirano trajanje; v času se z njim nekaj dogaja in tako tudi glasba ne more biti zgolj nediferencirano trajanje, kar pomeni, da mora biti glasbeni čas na neki način razdeljen, merjen, diferenciran. Vendar pa deljenost glasbenega časa ne more biti kakršna koli. Neurejeno deljeni glasbeni čas bi samozavedajočemu se jazu prav tako malo ustrezal kot samo nediferencirano trajanje. Glasba mora biti torej časovno urejena, in sicer tako, da se vsak, tudi najmanjši glasbeni čas dojema kot del višje, ponavljajoče se časovne enote, ki se mora izrecno dojemati kot enota. Z nenehnim ponavljanjem se ta časovna enota vzpostavlja kot osnovni princip. Prav v tem, da samozavedajoči se jaz prepoznava nekaj kot osnovni princip, prepoznava tudi sebe.

Preko razmisleka o nujnosti urejene razdeljenosti glasbenega časa je Hegel prišel do pojmovanja takta. Kot osnovni princip časovne urejenosti glasbe takt po njegovem mnenju zamejuje glasbeno dogajanje, in sicer v dvojnem smislu: prvič je glasba zamejena od tistega, kar ni glasba (čas pred ali po skladbi), drugič pa je s taktom zamejeno trajanje posameznih tonov, v tem smislu, da se morajo ozirati na takt kot osnovni urejevalni princip. V nadaljevanju Hegel omenja, da se takt kot urejevalni princip vzpostavlja tako, da na neki način vključuje tudi svoje nasprotje, tj. neurejenost, vendar ta misel v besedilu ni podrobneje obrazložena in oblebdi v zraku.

S taktom si je Hegel predstavljal zgolj določeno shemo, po kateri se znotraj osnovne časovne enote daljše vrednosti delijo na krajše. V tem smislu se takti ločujejo po tem, da je katera koli delitev lahko bodisi binarna ali pa ternarna. Hegel poudarja, da takšne urejenosti, kot jo predstavlja takt, v naravi ni: niti gibanja nebesnih teles niti raznovrstna gibanja na zemlji (met, padec) ne kažejo urejenosti. Urejenost je prisotna le v umetnosti: v arhitekturi, glasbi. V arhitekturi jo vidimo v enakomerni razporeditvi oken, stebrov, v glasbi pa v taktih. Ti izkazujejo urejevalni princip, ki ga v naravi ni, in prav zato samozavedajoči jaz v glasbi lahko prepoznava sebe.

Kot je bilo omenjeno, so takti po Heglu le osnovne sheme deljenja časovnih enot. Vse ostalo je razumel kot ritem: tako akcent, se pravi to, da so posamezni deli takta poudarjeni, kot tudi dejanski ritem melodije, kot ga imenuje. Za tega po njegovem mnenju ni nujno, da bi se natančno ujemal s taktom in njegovimi akcenti. Kot se v poeziji besede ne pokrivajo s stopicami in stavki ne z verzi, tako tudi za melodijo ni nujno, da bi se začela na prvo dobo takta, niti ni treba, da bi imela svoje melodične poudarke in vrhunce na poudarjenih dobah takta.

Ob koncu razprave o časovni razsežnosti glasbe Hegel kritično komentira razliko med nemško in italijansko glasbo: V nemških ljudskih pesmih se melodija precej strogo drži takta; pomanjkanje prostega gibanja prinaša nekaj težkega, in zato so nemške ljudske pesmi nekako turobne. Italijanske pesmi so prostejše; imajo bolj razgiban ritem,

in zato so tudi pestrejše in lahkotnejše. Enakomerno jambsko skandiranje, značilno za Nemce, ne dopušča prostega poleta. Le Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), ki opušča jambsko »lajnanje«, je po Heglu v tem pogledu nekoliko drugačen. S tem, da se drži jambskega ritma bolj, kot da bi sledil smislu teksta, je izrazito nemški po Heglovem mnenju v svojem *Mesiji* tudi G. Fr. Händel. Prav v tej lastnosti Händlove glasbe Nemci čutijo, da je njihov skladatelj. Iz tega mesta je razvidno, da Heglu misel o zvezi med kompozicijskotehničnimi postopki in glasbeno vsebino ni bila povsem tuja.

Naslednji del razprave je posvečen harmoniji. Harmonija je za Hegla glasbeni zvok in vse, kar je povezano z njim. Fizikalno nastaja zvok z nihanjem: kot so predmeti, ki so razpostavljeni v prostoru, raznovrstni, tako je raznovrstno tudi njihovo časovno razsežno nihanje, kar pomeni, da ustvarjajo najrazličnejše zvoke. V zvezi z njimi je mogoče razpravljati o trojem: o njihovi barvi, o njihovi intervalni raznolikosti (intervali, lestvice) ter o akordih (harmoniji v današnjem pomenu besede).

Ob dejstvu, da so glasbila zapleteno izdelani instrumenti, poudarja Hegel razliko med slikarstvom in kiparstvom na eni ter glasbo na drugi strani. Snovi, ki jih potrebujejeta slikarstvo in kiparstvo (les, kamen, barve), so že prisotne v naravi ali pa jih je treba zato, da bi postale uporabne v umetnosti, le malo predelati. Glasba, nasprotno, svojega osnovnega materiala, zvokov, ne more jemati iz narave, saj glasbenih zvokov v njej ni; pripraviti si jih mora z izdelavo instrumentov. Hegel deli glasbila v tri skupine: glasbila, pri katerih je zvočilo linearno (zračni stolpec pri pihalih, struna), glasbila, kjer je zvočilo ploskev (timpani, steklena harmonika, zvonovi) ter človeški glas, ki po njegovem združuje tako princip zračnega stolpca kot princip strune. Glasbila, pri katerih je zvočilo ploskev, so manj uporabna in manjvredna, za kar ima Hegel filozofsko razlago: Človekova subjektivnost, ki se izraža v glasbi, je primerljiva s točko; točka se na prvi stopnji presega s črto, linijo, ne s ploskvijo; zato se točkasta subjektivnost bolje izrazi preko linije, tj. z glasbili z linijskim zvočilom, kot pa preko ploskve. A več kot katero koli glasbilo je človeški glas. Kot je barva človeške kože po Heglu najpopolnejša barva, tako je tudi človeški glas najpopolnejše glasbilo, saj je tisto, kar ima človeška notranjost za svoj neposredni izraz. Iz raznih snovi izdelani instrumenti so sami po sebi do človeške duše ravnodušni; nasprotno pa je človeško telo, ki poje, telo prav tiste duše, ki se s petjem izraža. S to povezavo je mogoče razložiti dejstvo, da ima kateri koli človeški glas sam po sebi nekaj individualnega, kot ima lahko tudi nacionalne značilnosti. (Pevci so zlasti Italijani.)

Glasbila se uporabljajo bodisi posamično bodisi v skupinah in Hegel omenja, kako je glasba v pogledu druženja instrumentov napredovala zlasti v njegovem času. Kadar nastopajo skupaj, se mora v rabi in menjavi glasbil kazati notranji smisel, kar je težko dosegljivo. Za primer daje Hegel Mozartove simfonije: Tu je mogoče slišati, kako vodijo instrumenti dialog, kako se dramatično postavljajo drugi proti drugemu, kako se zvočni značaj enega glasbila razvija do točke, ko mora nadaljevati drugo glasbilo, kako glasbilo, ki je pravkar nastopilo, poda nekaj takega, česar predhodno glasbilo ne bi moglo podati. Ta zanimivi odlomek priča o Heglovi osebni izkušnji glasbe.

Drugo, kar sodi v področje harmonije, so po Heglu višinska razmerja med toni. V zvezi s tem razpravlja njegov besedilo o trojem: o intervalih, o osnovni lestvici ter o tonalitetah. Poleg tega, da ima svojo barvo, ki je odvisna od zvočila, mora imeti ton tudi svojo višino. Tudi ta njegova določenost je odvisna od zvočila, katerega nihanje ne sme

biti kakršno koli, pač pa mora biti določeno. A za dojetje višine tona nam ni potrebno vedeti, da nastane z nihanjem niti nam nihanja ni treba poznati. Heglu se zdi zanimivo, da je nihanje, ki proizvaja ton, zven, nekaj sestavljenega in raznovrstnega, ton, ki pri tem nastane, pa kljub temu dojemamo kot nekaj enostavnega in enotnega. Podobno je po njegovem mnenju tudi pri dojemanju barv, celo pri občutku pravičnosti in pri religioznih čustvih. Toni so v različnih medsebojnih višinskih razmerjih. Kadar so razmerja v številu nihlajev preprosta, dva sočasno zveneča tona nista v nasprotju drug z drugim, če pa je razmerje zapleteno, sta si nasprotna, disonantna.

Lestvica, o kateri govori v nadaljevanju, je v Heglovi predstavi očitno diatonična lestvica (bele tipke). Zanimivo je, da jo je razumel kot tonalno osrediščeno, se pravi kot zaporedje tonov, ki izhaja iz tonike, ki se oktavno ponavlja, pri čemer so v okviru s toniko zamejene oktave zaobjeti vsi ostali lestvični toni. Hegel si je torej predstavljal, da so harmonske funkcije prisotne že v sami diatonični lestvici, kar pomeni, da je harmonske funkcije pojmoval kot nekaj, kar je hkratio z diatonično lestvico. (To gledanje ima poljudno obliko v razumevanju belih tipk kot C-dura.)

Diatonično lestvico je mogoče postaviti na kateri koli ton, in tako nastanejo različni tonovski načini (tonalitete). Kot sta si katera koli dva tona diatonične lestvice bodisi v soglasju (v primeru, da je medsebojno razmerje njunih nihanj preprosto) ali pa v nasprotju (v primeru, ko izkazujeta zapleteno razmerje), tako so si tudi tonalitete z ozirom na razmerja med njihovimi osnovnimi toni (tonikami) bodisi bolj ali pa manj sorodne. Tonalitete so »trde«, durske, ali »mehke«, molske, in vsaka ima svojski značaj, ki ustreza določenemu občutju, kot so veselje, žalost, hrabri pogum itd. To razumevanje tonalitete je Hegel prevzel iz v njegovem času že stare glasbene teorije, po kateri imajo tonalitete (ali modusi) afektne vrednosti, a kot bo razvidno iz nadaljevanje, je to gledanje presegel.

V lestvici zveni vsak ton le sam zase; a toni so to, kar so, le v razmerju drug do drugega, kar pomeni, da morajo zveneti sočasno. Tako Hegel vpelje akorde. Število tonov, ki jih sestavljajo, ni tako bistveno, saj sta tudi dva hkrati zveneča tona po Heglu že akord. Iz tega je razvidno, da si je z akordi predstavljal predvsem funkcije, in da je tone pojmoval kot sestavine funkcijsko določenih akordov.

Akordi so konsonančni in disonančni. Najčistejši konsonančni akord je trizvok, ki je popolno utelešenje pojma harmonije; sestoji sicer iz treh tonov, vendar ga dojemamo kot eno. A glasba ne more obstajati le iz konsonančnih trizvokov, pač pa mora vključevati tudi disonančne (septakorde, nonakorde). Disonančni akordi vsebujejo notranje nasprotje, ki se razreši v ustrezni konsonančni akord. V procesu, ki vodi od konsonance preko disonance v konsonanco kot razvez disonance, vidi filozof izraz dialektične triade. Sklicujoč se na svojo *Logiko* primerja konsonančni akord s subjektivnostjo, ki je lahko to, kar je, le če vključuje tudi svoje nasprotje – objektivnost. V glasbi kot časovni umetnosti se dialektična triada razvija v časovnem zaporedju: Konsonančnemu akordu sledi disonančni, ki se razveže v konsonančni akord; konsonančni akord je kot razvez disonančnega povratek subjektivnosti, subjektivne identitete, potem, ko je prešla objektivnost, nazaj k sebi. S konsonančnim akordom, ki je razvez disonance, se po Heglu izkazuje resnično. Tudi drugače pripisuje filozof disonancam zelo velik pomen: so izraz bolečine, ki jo morajo na poti k samim sebi pretrpeti velike človeške narave. Če naj bo

glasba izraz globoke vsebine – krščanskega doživljanja sveta, v katerem ima bolečina tako pomembno mesto, mora podajati prav prikazani boj nasprotij oz. proces, v katerem se preko trpljenja uresničuje resnična subjektivnost.

Tretje, o čemer je – poleg temeljnega pomena akordov in dialektike disonanc – mogoče govoriti pri akordih, je njihov razpored oz. razvoj v celotni kompoziciji, ki ne sme biti poljuben.

S takti urejeni in harmonizirani čas še ni nič konkretnega, je pa osnova, na ozadju katere se lahko razvije melodija, ki je po Heglu prosto zvenenje osvobodene duše. Razprava o melodiji ima tri dele: prvi govori o vezanosti melodije na harmonijo, drugi o možnih razmerjih med harmonijo in melodijo, tretji pa o tem, da mora imeti melodija obliko.

Melodija je vezana na ritem in harmonijo, vendar zaradi tega ni nesvobodna. Svoboda, kot razlaga Hegel na tem mestu, ni nasprotje nujnosti, saj sama nujnost vključuje: ko sledimo nujnosti, sledimo tudi sebi, saj bi v nasprotnem primeru zablodili in se izgubili. Podobno je z melodijo: to, da se giblje znotraj urejenega in harmoniziranega časa, je nujnost, ki preprečuje, da bi bila prepuščena slučajnosti in samovolji, in prav to ji zagotavlja pravo svobodo.

Zveza med melodijo in harmonijo je lahko različna: melodija se lahko giblje le v okviru nekaj preprostih in počasi menjajočih se akordov, se pravi v stavku s počasnim harmonskim ritmom, kot je mogoče videti zlasti v pesmih. Lahko je tako, da je vsak ton melodije del drugega akorda. Tak primer so po Heglu koralni, s čimer je imel v mislih homofone harmonizacije protestantskih koralov. Slednjič je lahko tudi tako, da poteka več melodij hkrati, katerih toni tvorijo zmeraj nove in drugačne akorde. Za primer takega odnosa med melodijo in harmonijo navaja Hegel umetnost J. S. Bacha. A ne glede na to, kakšno je razmerje med melodijo in harmonijo, mora biti melodija soudeležena pri dialektičnem procesu prehajanja od konsonance preko disonance h konsonanci kot razvezu disonance. Če naj melodija izrazi nekaj globokega, lahko stori to le na ozadju harmonije, ki je tudi sama nosilka globokega pomena, in takšna je harmonija, ki je zaznamovana z dialektiko konsonanc in disonanc. Prav na ozadju te kaže melodija svojo resnično moč: hotela bi se razvijati prosto, sledeč zgolj lastni fantaziji, vendar je prisiljena v okviru, ki jih postavlja harmonija. Tako se razvija na ozadju tiste globoke vsebine, ki je z dialektiko konsonanc in disonanc okvirno podana že v harmoniji, s čimer postane v resnici to, kar mora biti: izraz človekove globoke notranjosti.

Tretje, kar Hegel pove o melodiji, je, da mora biti oblikovana tako, da se dojema kot celota. Melodija se ne sme razvijati v nedoločno; imeti mora začetek, zaključek in osrednji del, ki v smislu razvojnega loka vodi od začetnega dela do zaključnega. Le tako je po Heglu melodija lahko izraz človekove subjektivnosti. To je edino mesto, kjer se Hegel dotakne vprašanja glasbene oblike, a kot je razvidno tudi iz tega povzetka, ostaja pri tem le na najsplošnejši ravni.

Heglova filozofija je filozofija o stvareh, ki obstojijo tudi same po sebi. To pomeni, da se ob njegovem filozofskem pogledu na glasbena »izrazna sredstva« in njihove specifičnosti s stališča glasbene zgodovine lahko vprašamo, katera zgodovinsko realna glasba, kateri zgodovinski realni glasbeni stavek je tisti, ki ga je imel v mislih. Kot je razvidno iz predhodne razprave, je osnova »Heglovega glasbenega stavka« s taktom urejeni čas: zaporedje določenega števila istovrstnih taktov z ustaljenimi poudarki. To razumeva

kot najosnovnejši, sicer povsem abstraktni temelj glasbenega dela kot bitnosti, brez katerega glasbenega dela ne more biti. (To seveda ne pomeni, da je takšna ureditev glasbenega časa prvo, kar mora v procesu nastajanja nove skladbe narediti skladatelj.) Drugo je zaporedje akordov: s taktom urejeni čas dobi s tem svoj harmonski potek in razvoj. Nastajajoče glasbeno delo je zdaj v primeri s samim urejenim časom že mnogo bolj razločno, čeprav še zmeraj brez izrazite lástnosti. Hegel sicer res prej govori o tonih, intervalih, lestvicah kot pa o akordih, a iz njegove razprave je razvidno, da pojmuje durove in molove lestvice le v soodvisnosti od harmonskih funkcij, tako da so posamezni lestvični toni zanj le toni funkcijsko določenih akordov. To se sklada z glasbeno teorijo 18. in 19. stol. (razločno izraženo v *Traité de l'harmonie* J. Ph. Rameauja iz leta 1722), ki si melodike ni mogla predstavljati zunaj funkcijske harmonije in je harmonijo razumevala tako kot nujni pogoj sleherne melodike. Slednjič vstopi v harmonizirani in s taktom urejeni glasbeni čas še določena melodija, s čimer dobi skladbo svojo končno določenost. Šele melodija (katere oblikovanje pa ni nujno zadnja faza skladateljskega procesa) da kompoziciji določeni izraz, ki je izraz človekove individualne notranjosti. Zdi se, da ima Hegel v mislih eno samo melodijo, saj le enkrat mimogrede omeni možnost, da so akordi lahko tudi presečišča več melodij (gl. zgoraj).

Opisani glasbeni stavek (določeni takt, določeno zaporedje akordov in ena sama melodija) se je v Heglovem času pojavljal kjer koli. Tako bi bil lahko zasnovan del simfonije, sonate, klavirska miniatūra, del klavirskega nokturna, drugo; a najčistejšo uresničitev »Heglovega glasbenega stavka« je mogoče videti v ariji, bodisi operni bodisi kateri drugi.

Vendar je »Heglov glasbeni stavek« mogoče razumeti tudi drugače, bolj abstraktno: Harmonija, ki se navezuje na s taktom urejeni glasbeni čas, bi bila lahko razumljena kot abstraktno zamišljeno zaporedje harmonskih funkcij, ki še ne bi bile uresničene s konkretnimi toni. Melodija, za katero Hegel poudarja, da daje kompoziciji njeno individualnost, bi potemtakem pomenila dejansko uresničenje, dejansko ustavčitev s takti urejenega in v zamisli že harmonsko določenega glasbenega časa. Po tej razlagi bi bila melodija vse tisto, kar je v dejansko zapisani ali zveneči glasbi izrecno: vsi dejansko zapisani in zaigrani toni. Ti bi bili torej zmeraj »melodični«, zmeraj sestavni delci hkrati potekajočih melodij, ne oziraje se na to, ali so si te enakovredne ali pa je ena od njih izstopajoča (kot pevski glas v ariji), ostale pa potisnjene v ozadje (kot melodije, ki tvorijo harmonsko osnovo skladbe in niti niso nujno strogo vodene in izpeljane). Tudi v primeru zaporedja akordov (npr. v klavirski kompoziciji) bi bili igrani toni po tej razlagi zmeraj delci sicer ne strogo vodenih melodij. Takšno razumevanje Heglove »melodije« se sklada z njegovim poudarjanjem, da šele melodija daje kompoziciji njeno individualnost.

Nenavadno je, da Hegel pri obravnavi glasbenih izraznih sredstev ne načenna filozofije glasbenih oblik. Sonatna oblika Heglovega časa, kakršno vidimo v Beethovnovem opusu, je z ekspozičijo (z dvema temama v različnih tonalitetah), izpeljavo in reprizo (z dvema temama v osnovni tonaliteti) lahko razpoznavna glasbena vzporednica Heglove dialektike, in tudi sonatni cikel bi bilo mogoče razlagati z njo. A filozof ne omenja ne sonatne oblike ne svojega velikega sodobnika.

Odnos glasbenih izraznih sredstev do glasbene vsebine

Tretje in zadnje poglavje Heglovega besedila o glasbi razpravlja o glasbeni vsebini, kot se izraža preko glasbenih izraznih sredstev: ritma, harmonije, melodije. V vokalni glasbi je vsebina glasbe povezana z vsebino besedila, v instrumentalni glasbi pa se razvija prosto. Tako se odpre troje razpravljalnih področij: vokalna glasba, instrumentalna glasba in glasbeno izvajanje (gl. tabelo 3).

Tabela 3

3. ODNOS GLASBENIH IZRAZNIH SREDSTEV DO GLASBENE VSEBINE

a. Spremljajoča glasba

- α) Melodični način uglasbitve
- β) Recitativni način uglasbitve
- γ) Združitev melodičnega in recitativnega
 - αα) Uglasbljanju namenjena besedila
 - ββ) Uglasbljanje
 - γγ) Zvrsti
 - Cerkvena glasba (epika)
 - Pesem (lirika)
 - Dramatika (opera, opereta, vaudeville)

b. Samostojna glasba

- α) Samostojnost instrumentalne glasbe
- β) Ravnovesje vsebine in oblike
- γ) Ustvarjalna svoboda

c. Umetniško izvajanje

- α) Izvajanemu delu podrejeni izvajalec
- β) Soustvarjajoči izvajalec
- γ) Prosti instrumentalist (improvizator?)

Vokalno glasbo imenuje Hegel »spremljajoča«, in sicer zato, ker se razvija ob besedilu. A to ne pomeni, da mu je podrejena. Prej je obratno: razmerje med besedilom in glasbo je mogoče razumeti tako, da besedilo konkretizira tisto, kar je v glasbi. Vendar pa glasba v nobenem primeru ne podaja tistih predstav, ki jih posreduje besedilo, in tudi vokalna glasba izraža le človeško notranjost, saj ne more sopoimenovati v besedilu imenovanih stvari. Različno od vokalne razume Hegel instrumentalno glasbo kot samostojno: tu se vsebina razvija neodvisno od česar koli, in sicer le preko glasbenih sredstev. A dokončna podoba katerega koli glasbenega dela je v rokah izvajalca. Slikar in kipar sta sama izvajalca svojih zamisli; arhitekt potrebuje za uresničitev svojih idej zgolj rokodelca, obrtnika, ki ni umetnik. V glasbi je drugače: šele izvajalec je tisti, ki glasbenemu delu vdihne življenje, kar pomeni, da ni le obrtnik, ampak tudi umetnik. Razprava o glasbeni vsebini tako nujno obsega tudi umetniško izvajanje.

Spremljajoča glasba, ki je vezana na besedilo, niti ne sme zaobiti smisla besed (ali situacije) niti se ne sme ponižati v zgolj podrejeno označevalko zunaj nje obstoječe

vsebine. Razvija naj se prosto, vendar naj uglasbljanim besedam ne dodaja nič tujega. Gledano z drugega zornega kota: skladatelj se mora potopiti v besedilo, v situacijo, in iz tega naj nastane sama uglasbitev. Hegel ločuje troje načinov, kako je mogoče uglasbiti besedilo: zgolj melodično, zgolj recitativno in združeno melodično in recitativno. Vsakemu od teh načinov skuša najti globlji pomen.

Z melodičnim načinom ima Hegel očitno v mislih tako uglasbitev, ki se uresniči preko melodije kot razpoznavne in oblikovno zaokrožene glasbene tvorbe. Ob tem ponovno poudarja, da je melodično »duša glasbe«, »čisto zvenenje notranjosti« – glasba duše itd. Vsak človeški glas nosi določeno občutje (krik, jok ...); vendar pa kriki in podobno, čeprav nosijo izraz, še niso in ne morejo biti glasba. Katero koli občutje, katera koli vsebina se mora, da bi postala vsebina glasbe, izraziti preko glasbenih tonov v njihovi soodvisnosti, se pravi preko glasbenega zvoka. Prav v tem se po Heglu glasba razločuje od slikarstva: slikarstvo lahko poda tisto, kar je optično zaznavno, a glasba ne more ponavljati tistega, kar se v življenju in v naravi dejansko sliši.

Kip in slika sta s tem, ko imata določeno vsebino, tj. predmet, ki ga predstavljata, na neki način omejena. Glasba, tudi tista, ki je vezana na besedilo, ni omejena, vendar se ne sme nebrzdano prepustiti zgolj prikazanemu občutju ali afektu (npr. bakhantskemu besnenju), pač pa mora ohranjati notranji mir. (Hegel omenja vrsto skladateljev, pri katerih naj bi bilo to očitno: G. P. da Palestrina, F. Durante, A. Lotti, G. B. Pergolesi, Chr. W. Gluck, J. Haydn, W. A. Mozart.) Takšen notranji mir je po Heglu mogoče videti v italijanski umetnosti: ko italijanski slikarji prikazujejo bolečino in trpljenje, ohranjajo mir, srečno gotovost, in podoben dar naj bi po njegovem mnenju imeli tudi italijanski skladatelji. Tako naj bi bilo v stari italijanski cerkveni glasbi mogoče videti, kako trpljenje izražajoča glasba izraža hkrati tudi lepoto, blaženost in občutek notranje pomirjenosti. Z melodijo se mora torej človekovo »srce«, njegova notranjost dvigniti nad občutje tistega, kar nakazuje besedilo, in priti do občutja sebe samega. S tem doseže notranjo pomiritev in celo blaženost. Vsa ta filozofova opažanja je mogoče razumeti tako, da glasba ni le sredstvo za prikazovanje in vzbujanje določenega afekta, pač pa še nekaj drugega (gl. nadaljevanje).

Melodično je po Heglu primerno predvsem za pesmi, kjer je poudarek na vzdušju, ne pa na posamičnostih, saj se določeno vzdušje najbolje izrazi preko zaokrožene melodije. A glasba se ne more zadovoljiti z zgolj melodičnim v prikazanem smislu, saj bi ji tako nekaj manjkalo. Čustva, občutja so zmeraj vezana na nekaj določenega: nastajajo ob določenih dogodkih in v določenih situacijah. Tako mora obstajati tudi takšen način uglasbljanja, pri katerem stopi v ospredje dejanska vsebina, in to je recitativ. Tu se vsebina besed sama sili, vtiskuje v glasbo; deklamacija (tj. melodični potek petega besedila) se ravna tako po pomenu besed (tj. melodični potek je tak, kot ga narekuje smisel posamičnih besed, besednih zvez, besednih skupin) kot po sintaksi stavka, zaradi česar je recitativ z ozirom na vsebino besedila bolj določen. Ker je pri recitativu vse v službi besed in njihove vsebine, je recitativ kot glasba z ozirom na takt, ritem in tonaliteto zelo prost.

Vendar pa glasba ne more ostati pri strogem ločevanju med recitativnim in melodičnim, in tako išče spoj obojega. Kot dobi melodija svojo pravo osnovo in utemeljitev šele v harmoniji, tako se po Heglu tudi zgolj melodično utemeljuje na ozadju recitativnega.

Tretji način, kako se uglasblja besedilo, je tako tisti, pri katerem se melodika razvija ob večjem ali manjšem upoštevanju deklamacijskega vidika petih besed, tj. njihove zvočne podobe. Heglovo besedilo nakazuje, da si je z melodičnim in recitativnim filozof bolj kot dejansko glasbo predstavljal dva osnovna principa, ki sta bila v vokalni glasbi njegovega časa v večji ali manjši meri zmeraj prisotna: prosto oblikovanje melodije in prenašanje zvočne podobe govora v glasbo (tj. upoštevanje zvočnosti uglasbljanega besedila). Očitno je menil, da se v peti melodiji prav preko tega, da se ozira na govor (da vključuje tudi recitativno), odraža dejanska vsebina uglasbenih besed. To implicira v besedilu sicer neizraženo misel, da se besedilna vsebina na neki način odraža v zvočni podobi govora, na katero se navezuje recitativ.

Za uglasbitev je po Heglu najprimernejše takšno besedilo, ki ni niti plitko niti miselno zahtevno ali filozofsko. Njegova vsebina ne sme biti do konca izrisana, saj bi se glasba, ki mora slediti besedilu, v tem primeru izgubila v podrobnostih. Uglasbitvi namenjeno besedilo mora biti toliko razredčeno, ohlapno, splošno, da dopusti ob sebi še glasbo, ki naj vsebino besedila povzame in nadaljuje. Za primere dobrih libretistov navaja Hegel P. Metastasia in Francoza J.-F. Marmontela, ki da je učil francoščine skladatelja N. Piccijnija. Uglasbitev mora izhajati iz temeljnega občutja besedila; glasbeno naj bo enovita, saj prav to daje glasbenemu delu dušo. Karakteristične posebnosti, vsebinski detajli naj se vklapljajo v glasbeno enovito celoto. Z ozirom na Heglove poprejšnje razlage to pomeni, da mora biti uglasbitev predvsem melodična, znotraj melodičnega pa na ustrezn način tudi recitativna.

Razpravljajoč o žanrih je skušal Hegel v glasbi videti vzporednice epike, lirike in dramatike. Cerkveno glasbo, kamor je štel tudi oratorij, je razumel kot epiko. Čeprav se tu (z izjemo oratorija) nič ne dogaja, podaja cerkvena glasba substancialno vsebino in splošna občutja, tista, ki zadevajo vse ljudi, ne le posamičnike, in prav to cerkveno glasbo po njegovem mnenju dela primerljivo z epiko. Liriko predstavlja pesem (samospev) in pri njej je Heglov »melodični« način uglasbljanja še zlasti v ospredju. Lirika je glede občutij in čustev nekoliko omejena. Vsi možni občutki, čustva, strasti, konflikti pa imajo svoje mesto v glasbenodramatičnih zvrsteh. Hegel omenja tri: opereto (spevoigro), opero in vaudeville. V opereti se vrstijo govorjene in pete sestavine; glasba je le dodatek, ki notranje ni povezan z vsebino. Drugače je pri operi: tu je vse dogajanje z vsemi čustvi, občutji, napetostmi, konflikti itd. povzdignjeno v glasbo in prisotno v njej, zaradi česar je prava glasbenodramatična zvrst le opera.

»Spremljajoča«, tj. vokalna glasba ima to, ob čemer naj bi se razvijala njena vsebina, zunaj sebe. A glasba je izraz subjektivne notranjosti, subjektivnosti, ki ima oporo le sama v sebi. Takšna ni primorana v nič in takšna mora vse, kar naj bi bila, izpeljati iz sebe. To pomeni, da se glasba lahko – in da se celo mora osvoboditi besedila in vsake zunanje vsebine. Popolna osamosvojitve od zunanje vsebine se uresničuje v instrumentalni glasbi. Tu nastopajo glasbila, ki so nekaj drugega kot človeški glas. Človeški glas je izraz vsega tistega, kar je v človeški notranjosti, ki vključuje tako z besedami izrazljive predstave o stvareh kot tudi tisto, kar se lahko izraža le preko glasbe. Pri petju se združuje oboje in zato je človeški glas najpopolnejši instrument človekove notranjosti. V primerjavi z njim so glasbila prosta vsakih konkretnih, z besedami izrazljivih predstav.

Ker ni vezana na vsebino, ostane instrumentalni glasbi le glasbeno dogajanje samo. Zdi se, da je Hegel ob tem spoznanju prišel v zadrego, da se je prestrašil »vsebinsko praznega prostora glasbe«, če smemo tako reči, tj. odsotnosti vodila, po katerem bi se glasbeno dogajanje ravnalo in ki bi jamčilo za njegovo smiselnost. Ali je glasba, ki nima opore v vsebini, lahko kakršna koli? Besedilo, ki razpravlja o tem, daje vtis, da je filozof nekako okleval. Sprva omenja, da glasbeniki diletantje za razliko od poznavalcev v instrumentalni glasbi pogrešajo vsebino; da si jo skušajo zamisliti, vendar to ni zmeraj mogoče ali pa je isto stvar v vsebinskem pogledu mogoče razumeti na različne načine. V nadaljevanju pravi, da skladatelj svoji skladbi vendarle lahko da določeno vsebino, pri čemer lahko poudarja bodisi to, vsebino, ali pa arhitektoniko (obliko) skladbe; pravo globino, zaključuje, bo dosegel, če se bo posvetil tako vsebini kot glasbeni strukturi (obliki). Ta misel nima prave osnove v predhodnem razpravljanju in lebdi v zraku. Vsekakor je bolj osnovana zaključna misel poglavja, kjer je poudarjena svoboda: skladatelj dela po svoji subjektivni nagnjenosti, vendar naj se pri tem drži meja, ki jih postavlja narava tonskih odnosov. S slednjimi je mogoče razumeti tisto najširšo nujnost, ob neupoštevanju katere bi kompozicija postala nesmiselna.

Zadnji del Heglove razprave govori o izvajanju. Skulptura, ki jo vidimo pred sabo, je rezultat umetniške dejavnosti, ne pa dejavnost sama. Čisto drugače je v dramatici, kjer je igralec sam živo umetniško delo, in tako je tudi v glasbi. Kot se glasba lahko drži določene zunajglasbene vsebine (Heglova »spremljajoča glasba«) ali pa se prosto razvija, tako obstojita tudi dva načina izvajanja.

Prvi način je primerljiv z rapsodom, pripovedovalcem epov, ki mora svojo osebnost popolnoma umakniti in pustiti, da govori ep sam. Tudi izvajajoči glasbenik se mora pri nekaterih delih čisto podrediti sami glasbi; njegova naloga je le ta, da pusti, da izvajano delo in njegova duhovna veličina stopita v življenje. Virtuoznost je pri takšnem izvajanju, ki pa nikakor ni samo mehanično in brezdušno reproduciranje, le neovirana svoboda, ki mu to omogoča.

Pri skladbah, ki so do določene mere neizdelane, mora izvajajoči umetnik tudi producirati, s čimer dobi izvajano delo svojo dokončno podobo, včasih pa tudi svoj pomen, ki ga samo po sebi morda niti nima. Tu je izvajajoči umetnik tisti, ki da izvanememu delu njegov pravi smisel. Pri takem izvajanju ima poslušalec, ki je hkrati tudi gledalec, pred sabo živo umetniško produkcijo: izvajalec se lahko prepušča trenutnim domislekom in gledalec se lahko ob tem tako vživi v predstavljano občutje, da pozabi na vse, celo na samo besedilo. Za primer skladatelja, katerega dela je treba izvajati na tak način, navaja Hegel G. Rossinija.

Tak način izvajanja je možen tudi na glasbilih, kar se zdi Heglu še posebej imenitno. Glasbila so sama po sebi mrtvi predmeti in to, da lahko postanejo orodja, preko katerih se izraža duša, se zdi filozofu nekaj skrivnostnega. Ni jasno, katero dejansko izvajanje ima Hegel v mislih. Iz opisa, ki omenja domisleke, presenečenja, izvirne najdbe itd. bi bilo mogoče sklepati, da opisuje dovršeno in domiselno improviziranje oz. to, da skladatelj sam na prosti, polimprovizacijski način izvaja svoje lastno delo. Tak način izvajanja bi bilo mogoče razumeti kot neke vrste presežno združitev predhodnih dveh, vendar ta misel v besedilu ni izrecno izražena.

III

Heglovo besedilo o glasbi je težko in tudi problematično. Dolgi, jezikovno zapleteni in pogosto nepregledni stavki vključujejo pojme in izraze, ki jih je mogoče razumeti le v sklopu filozofovega miselnega sveta in njegovega osebnega načina izražanja, za katerega je značilno izpeljevanje novih besed in izrazov. Čeprav je filozofsko, je besedilo v določeni meri tudi eklektično: kot človek, ki se je zanimal za mnoge stvari, je Hegel v svojo razpravo o glasbi zajel vse, kar je o njej vedel in slišal, pri čemer je kot filozof posameznim glasbenim pojavom skušal poiskati globlje temelje in jih vgraditi v svoj filozofski pogled. Vendar pa njegovo (oz. Hothovo) besedilo ni niti strogo izpeljano niti ni dokončno usklajeno. Če so predstavljene misli kot filozofske eksaktne, niso eksaktno ubesedene, se pravi le na en in edini možni način. Bralec Heglove estetike ima tako vtis, da posluša učinkovitega govornika, ki skuša svojim poslušalcem nekaj povedati, ki išče za to primerne besede, pri čemer kot govornik ne more biti eksaktno kratek. Iste stvari so v besedilu povedane na več mestih, neredko v različnih variantah, pri čemer so za isti pojem včasih uporabljeni različni variantni izrazi. Prav zaradi tega je Heglovo besedilo o glasbi do določene mere odprto in se pusti različno interpretirati, tako da bi bilo na njegovi osnovi mestoma mogoče izpeljati celo nasprotujoče si zaključke. Bralec, ki v Heglovem besedilu zasleduje določeno misel, je zaradi tega do neke mere prisiljen, da ravna eklektično tudi sam.

Med vprašanji, ki jih obravnava Heglova glasbena estetika, je tudi vprašanje glasbene vsebine. Čeprav je temu vprašanju posvečeno celo podpoglavje (gl. tabelo 1, str. 13), se Hegel z njim ne ukvarja le tu, ampak tudi na drugih mestih. To daje vtis, da je kot predavatelj večkrat načel vprašanje glasbene vsebine, pri čemer ga je obravnaval z različnih vidikov. Če zanemarimo posamična mesta, ki bi bila lahko razumljena tudi drugače, daje Heglova razprava o glasbeni vsebini vtis, da jo je razumel kot neodvisno od vsega zunanjega. Točneje: glasba sicer lahko ima vsebino, ki je vezana na zunanje, vendar takšno vsebino tudi presega.

Heglovo misel je mogoče ustrezno razumeti na ozadju teorije afektov, ki je bila vse do njegovega časa prevladujoče gledanje na vprašanje glasbene vsebine. Po tej teoriji glasba kot mimesis posnema afekte, s čimer je treba razumeti vsa možna notranja občutja, stanja, čustva; glasba ima sposobnost, da jih podaja v vseh možnih variantah, v vseh, tudi najbolj subtilnih odtenkih. S tem, ko jih posnema, jih vzbuja v poslušalcu, kar je njen smisel.⁷ To misel je Hegel poznal; vgradil jo je v svojo estetiko, vendar jo je tudi presegel. Oglejmo si mesta, iz katerih je to razvidno.⁸

Tako jo na začetku svoje razprave o glasbi Hegel primerja glasbo s slikarstvom. Slikar, ki se poslužuje vidu dostopnih barv, slika zunanji, vidu dostopni svet. Glasbenik, ki dela s toni, ne more slikati vidu dostopnega sveta, zaradi česar ima glasba možnost, da je prosta vsake določene vsebine. Hegel vidi v tem nevarnost, saj postane lahko le nesmiselno kopičenje glasbenega materiala: tonov, akordov, melodij. Zato poudarja:

⁷ George J. Buelow. "Affects, theory of the", *Grove Music Online*.

⁸ V nadaljevanju navedena in komentirana mesta so iz različnih delov Heglovega besedila, saj se filozof z vprašanji glasbene vsebine ni ukvarjal le na enem mestu. Vsako od navedenih misli bi bilo mogoče ilustrirati še z drugimi variantnimi navedki. Ker uporabljeno spletno besedilo nima strani, so mesta navedkov označena s podnaslovi in ustreznimi črkovnimi oznakami, istimi kot v tabelah.

»Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne [...] Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen [...] müsse empfunden werden.«⁹

Glasba je torej umetnost le, če nekaj izrazi, in sicer ne glede na to, ali je to mogoče ubesediti ali ne. Ta stavek je pomenljiv, ker nakazuje možnost, da se z glasbo izraža tudi nekaj, česar ni mogoče zamejiti z besedami.

Če glasba ne slika zunanega, čutom dostopnega sveta, lahko po Heglu izraža le tisto, kar se dogaja v človekovi čustveni notranjosti: svet čustev, občutij, razpoloženj, afektov. V resnici pravi filozof, se da z glasbo izraziti cela vrsta možnih razpoloženj v vseh možnih niansah: veselje, radost, žalost, strah, itd.:

»Hier breitet sie sich dann zum Ausdruck aller besonderen Empfindungen auseinander, und alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit [...] ebenso die Gradationen der Angst [...] des Kammers [...] der Ehrfrucht [...] Liebe usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.«¹⁰

Na tem mestu vidimo, da je Hegel v svojo glasbeno estetiko vgradil staro teorijo afektov, a kot je bilo omenjeno, jo je tudi presegel. Takoj v nadaljevanju namreč pravi, da so vsa ta občutja le zunanja oblika resnične glasbene vsebine:

»Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und diese Sphäre ist es, welche von der Musik in Anspruch genommen wird.«¹¹

Resnična glasbena vsebina je torej skrita za vsem tem. Oglejmo si zanimivo mesto, ki dobro ilustrira, kaj je imel Hegel v mislih:

»In alten Kirchenmusiken, bei einem Crucifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriff der Passion Christi [...] liegen, so gefasst worden, dass sich nicht eine subjektive Empfindung der Rührung, des Mitleidens [...] über dies ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d.h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien [...] hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet: er soll den Schmerz [...] nicht anschauen [...] sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzes durchleben [...] so dass nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird [...] und das Subjekt nur mit diesem einen erfüllt.«¹²

To pomeni: Besedila, ki govorijo o Kristusovem trpljenju, križanju, smrti, so v stari cerkveni glasbi sicer uglasbena tako, da vzbujajo – skladno s teorijo afektov – afekt žalosti, sočutja, trpljenja. A pomembneje kot to je, da je glasba, preko katere se podajajo, takšna, da poslušalca prevzame globoki pomen v besedilu opisovanih stvari. Poslušalec naj bi se torej pri poslušanju soočal z najglobljim pomenom trpljenja, smrti, in šele od tod, izhajajoč iz tega lahko doživlja tudi afekt sočutja. Glasbena vsebina je torej pred-

⁹ "Musikalische Auffassung des Inhalts," uvodni odstavek.

¹⁰ "Musikalische Auffassung des Inhalts," α/γ .

¹¹ "Musikalische Auffassung des Inhalts," $\alpha/\beta\beta$.

¹² "Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt," uvod v poglavje.

vsem globoki pomen stvari, in šele na drugem mestu so glasbena vsebina posledično lahko tudi afekti.

Če se nadalje vprašamo, kaj točneje je ta globoka vsebina, ki je pomembnejša od vsakega afekta, vidimo, da jo Hegel na različnih mestih različno imenuje. Je odsev človekove notranjosti, je odsev gibanja človekove notranjosti, izraz človekove subjektivnosti:

»... die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.«¹³

»... das sie [die Musik] den Ton zum Tönen der subjektiven Innerlichkeit gestalten und beseelen müsse ...«¹⁴

»... da sie [die Musik] das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat ...«¹⁵

Slednjič izostreno pravi, da je glasbeni izraz, tisto, kar se izraža v glasbi, njena vsebina torej, »sam prazni jaz, samo sebstvo brez druge vsebine«:

»Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Dieses ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalts. Die Hauptsache der Musik wird deshalb darin bestehen [...] die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.«¹⁶

Na tem mestu je Hegel glede vprašanja glasbene vsebine dosegel skrajno točko, dlje od katere ni mogoče iti, saj onkraj nje ni ničesar več. Kaj je »prazni jaz«, v Heglovem besedilu o glasbi sicer ni pojasnjeno, vendar je treba ta pojem razumeti v sklopu njegovega celotnega pogleda na svet. V umetnosti se po Heglu duh sooča sam s sabo, in sicer preko čutov, v glasbi preko slušno dojemljivih tonov. Tu je mogoče najti povezavo: »prazni jaz« kot vsebina glasbe je lahko le to, da se človek v glasbi sooča sam s sabo. Glasba po Heglu sicer lahko posnema človeška razpoloženja in ta je mogoče videti kot njeno vsebino. A to ni glavno. Glavno je, da se človek v glasbi sooča sam s sabo. To pa pomeni, da je glasba sicer lahko posnemanje, mimesis, a po svojem bistvu vendarle ni posnemanje, ampak izpolnjevanje nečesa, dogajanje; dogajanje, ki ima določeno vlogo v človeškem življenju in s katerim se izpolnjuje določeni smisel. Če pa glasba po svojem bistvu ni posnemanje, ampak izpolnjevanje, dogajanje, je po svoji vsebini, če sploh lahko o njej govorimo, neodvisna: tako od zunanjega, čutom dostopnega sveta, vsebin, ki jih je mogoče izraziti z besedami, kot tudi od sveta človekovih čustvenih razpoloženj. S tem je Hegel, kot je bilo omenjeno, v svoje pojmovanje glasbe sicer vgradil teorijo afektov, a jo je hkrati tudi presegel.

V svojih *Predavanjih o estetiki* govori Hegel o glasbi nasploh; vendar se je treba ob dvestoletni časovni distanci, ki nas loči od tega dela, zavedati, da se njegovo besedilo nanaša na glasbo njegovega časa, in še ožje: Iz konkretnih omemb je razvidno, da je imel v mislih v njegovem času že stoletja staro tradicijo evropske komponirane glasbe,

¹³ Uvod v besedilo o glasbi, točka 3.

¹⁴ "Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel," uvod v poglavje.

¹⁵ "Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel," uvod v poglavje.

¹⁶ Uvod v besedilo o glasbi, točka 2.

in še zlasti dela velikih skladateljev (vsi skladatelji, ki jih Heglovo besedilo omenja, so navedeni tudi v drugem delu te razprave). Skladbe velikih skladateljev - v Heglovem času porajajoča se družbena praksa klasične glasbe - so torej tisto, čemur so veljale njegove vzvišene in globoke misli.

SUMMARY

In the third part of Hegel's *Lectures on Fine Art* (*Vorlesungen über die Ästhetik*), in which the philosopher discusses particular arts, there is also a chapter on music. Here Hegel collected everything he knew, heard and experienced regarding music, and interpreted according to his philosophical perception of art as one of the forms of the manifestation of the absolute spirit. The chapter is divided into three parts discussing general aspects of music, specific musical means (rhythm, harmony, melody) and the connection of the latter to musical content. Hegel's text deals with all the important issues of the musical aesthetics and contains many interesting explanations and commentaries on specific musical phenomena. In the first part of Hegel's discussion of music there is a special chapter devoted to the question of musical content. This question is touched upon in other places as well: in his lectures Hegel obviously dealt with it several times, approaching it from different points of view. The comparison and the critical reading of all the places related to the problem of musical content may detect that they are not always in a perfect agreement, especially since for the same concepts Hegel sometimes used variant expressions. Yet the general thought appears to be quite recognizable, especially if it is interpreted against the background of Hegel's philosophical appreciation of the role of art. Hegel asserts that music must have contents, since other-

wise it would be just a senseless piling of sounds. The contents of music may be human affections, and in fact music is, according to Hegel, capable of expressing any nuance of any possible state of mind. Hegel obviously accepted the theory of affections and incorporated it into his system, yet he also surpassed it. Commenting upon the old settings of the 'Crucifixus' (from the *Credo* in the Latin Mass) he asserts that it is not the affections of grief, suffering, compassion, that matter, but the deep meaning of the suffering itself. Music must therefore have a deep meaning, and this is defined or described in other places as the 'inner free life', the 'subjective inwardness', and finally as 'ganz leeres Ich'. If this latter expression is interpreted in the frame of Hegel's philosophy, it necessarily implies music to be a manifestation of the spirit by means of audible sounds in which the spirit comes to its self awareness. Having this purpose, music may still be mimesis, yet rather than mimesis it is an activity, an occurrence that has its proper place in the dialectical development of the spirit. As such it is absolute, i.e. free from any content.

It must not be forgotten that Hegel wrote in a specific period of time, and in a specific period of music history, which is to say, with the experience of quite specific music. Although he spoke about music in general, his thought related therefore to the European composed music, to the social practice of the so called classical music, and especially to the great musical works of outstanding composers.

Helmut Loos

Institut für Musikwissenschaft, Leipzig
Muzikološki inštitut, Leipzig

Hölderlin als Denkmal in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

Hölderlin kot spomenik umetnosti 19. in 20. stoletja

Prejeto: 15. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 15th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: Hölderlin, Romantic Lied, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann

Keywords: Hölderlin, romantični samospev, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann

IZVLEČEK

Naj Hölderlinovemu pesništvu pripisujemo še tako tehtne glasbene kvalitete, kljub temu ni bil preferenčen pesnik romantičnega samospeva. Že njegovi sodobni skladatelji, kot npr. Ludwig van Beethoven, ga niso upoštevali. Izjemo predstavlja Robert Schumann, ki ga je Hölderlin že v njegovi mladosti popolnoma očaral.

ABSTRACT

Although we attribute to Hölderlin poetry very substantial musical qualities it is a fact that he wasn't a reference poet for the Romantic Lied. Already his contemporary composers such as Ludwig van Beethoven didn't consider him to be significant. An exception between them is Robert Schumann that was completely fascinated by Hölderlin poetry already in his youth.

So starke musikalische Qualitäten der Dichtung Hölderlins auch zugeschrieben werden, ein bevorzugter Dichter des romantischen Liedes ist er nicht gewesen. Schon zeitgenössische Komponisten wie der gleichaltrige Ludwig van Beethoven nahmen keinerlei Notiz von ihm, gemeinhin gilt das „Schicksalslied“ op. 54 für gemischten Chor und Orchester von Johannes Brahms 1871 als Beginn einer breiteren Hölderlin-Rezeption in der Musik. Eine Ausnahme in der vorhergehenden Zeit bildet vor allem Robert Schumann, er zeigte sich schon in seiner Jugend fasziniert von Hölderlin, wie aus den Memoiren (1873) seines Jugendfreundes Emil Flehsig hervorgeht: „Phantastisches Leben und Selbsttötung in Jena von dem Danota-Dichter Sonnenberg imponierte ihm gewaltig, von Hölderlins 40-jährigem geistigen Nachleben wusste er schon in

den 1820er Jahren und sprach davon mit scheuer Ehrfurcht“¹. (Franz von Sonnenberg [1779-1805], einem der Epigonen Klopstocks, versprach Lessing statt der „erträumten Ewigkeit“ bloß „höhnisches Gelächter“.) Doch erst zwischen 1849 und 1851 taucht der Plan einer Komposition mit Bezug zu Hölderlin unter dem Titel „Gesänge der Frühe. An Diotima“ auf, verwirklicht wird er erst im Herbst 1853: die fünf Klavierstücke op. 133 *Gesänge der Frühe*. (Es ist das letzte Werk, das Schumann zum Druck befördert, die Stichvorlage schickt er kurz vor seinem Zusammenbruch an den Verleger). Dass der Bezug eines Instrumentalwerks zu einer literarischen Vorlage eher verborgen als offen eingestanden wird, gehört zu Schumanns häufiger geübten Praxis, die Wurzeln seiner „poetischen Idee“ als Geheimnis zu verschleiern. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Widmung des Werks an Bettina von Arnim, einer Schlüsselfigur der deutschen Romantik.

Die emphatische Apotheose des Künstlers, wie sie von Bettina bekannt ist, lässt sich auch bei Hölderlin finden (er wurde im 19. Jahrhundert der „Romantik“ zugeordnet, erst später meist einer „Paraklassik“), sie muss nicht lange gesucht werden. Der Held seines Briefromans „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“ (1797-1799) stellt nichts anderes dar als eine Personifizierung des Künstler als eines erleuchteten Sehers, der zu prophetischem Dichtertum berufen ist. Damit ist das Gesamthema von Hölderlins Werk angesprochen, das in allen Werken bis zum „Tod des Empedokles“ dominiert. Seine Erleuchtung erlangt der Künstler durch die Erkenntnis der objektiven Schönheit, die dem Menschen „das Sein im einzigen Sinne des Wortes“ vergegenwärtigt, im Einssein „mit allem, was lebt“. In der momentanen Ekstase hat er am Leben der Gottheit teil, aber es bedeutet keinen dauernden Besitz. Die Diskrepanzen der Welt lassen sich nur durch die Schönheit (Diotima) auflösen, die dadurch auch zu Vorbild und Leitlinie für den Staat wird. Der Künstler erschließt dies schmerzhaft in einer Zerrissenheit zwischen Exzentrizität und Naturverbundenheit, aus der heraus er zur Ruhe findet. Diese Ruhe steht in einem direkten Verhältnis zum Tod, so dass die Frage des Freitods in Hölderlins Gedanken immer eine Rolle spielt und im „Empedokles“ sogar im Sinne eines Opfertods des Berufenen zur Erlösung der Welt führt.

Vor diesem Hintergrund nimmt es nun nicht wunder, dass bei Emil Flechsig in einem Zusammenhang von Sonnenberg die Rede ist, der Selbstmord beging, und von Hölderlin, der wahnsinnig wurde. Hölderlins geistige Umnachtung ist ein zweiter Aspekt, der Schumann offenbar schon sehr früh berührt hat und eine Parallele zu seinem eigenen Lebensweg darstellt. Nun ist es allerdings interessant zu beobachten, wie die Geisteskrankheit bei Hölderlin und Schumann eine durchaus unterschiedliche Bewertung gefunden hat. Führte sie bei Schumann schon in seiner unmittelbaren Umgebung (etwa bei Clara Schumann und Johannes Brahms) zu einer förmlichen Ablehnung des Spätwerks, so ließ sich schon Bettina von Arnim für Hölderlin begeistern, und im 20. Jahrhundert rief Hölderlins Werk ein verstärktes Interesse hervor, zunächst sein patriotisches Engagement, später das Fragmentarische (wie Peter Andraschke eindrucksvoll gezeigt hat).² In der Musik allerdings bleiben im 19. Jahrhundert die Belege spärlich (genannt

¹ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk* (Berlin, 1941), S. 167.

² Peter Andraschke, „Hölderlin-Fragmente,“ in *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte - Ästhetik - Theorie. Festschrift für Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold u. Norbert Miller (Laaber, 1988),

sei noch Peter Cornelius' Lied „Sonnenuntergang“ von 1862). Erst im 20. Jahrhundert in Folge der Hölderlin-Rezeption von Friedrich Nietzsche und Stefan George auf der Grundlage der Hölderlin-Forschungen des Literaturhistorikers Norbert Hellingrath, weiter der irrationalen deutschen Kulturerneuerungsphantasien des 'Rembrandtdeutschen' Julius Langbehn mehren sich die Vertonungen Hölderlins. Max Reger griff Hölderlin-Texte auf, zunächst für ein Klavierlied „Ihr, ihr Herrlichen!“ op. 75 Nr. 6, dann 1912 für ein monumentales Orchesterlied „An die Hoffnung“ op. 124. Der Pathos der Regerschen Musik bedarf kaum weiterer Erläuterung, aus derselben Grundstimmung heraus griff selbst Paul Hindemith im Zuge seiner existentiellen Künstlerbesinnung in den Jahren 1933 und 1935 zu Hölderlin-Texten: „Fragment“ und „An die Parzen“.

Authentische Belege für die verbreitete Hölderlin-Auffassung seit den 1920er Jahren finden sich in den Schriften von Richard Benz. In suggestiver Weise schildert er die kulturgeschichtliche Entwicklung ganz im Sinne einer religiösen Überhöhung der deutschen Kunst in dem bedingten Wechselspiel von deutscher Dichtung und deutscher Musik.³ Das umfangreichste Kapitel seines Buches „Die Welt der Dichter und die Musik“ nimmt Hölderlin ein. Als Grundgedanken verfolgt Benz die Wiedergeburt der deutschen Kunst aus dem Geiste der deutschen Musik. Hölderlin stellt gewissermaßen das Scheitern der Sprache und ihre Auflösung in Musik dar. In diesem Sinne werden Hölderlin und Beethoven gegenübergestellt: im selben Jahr geboren, hatten sie auch im selben Jahr 1802 ihre geistige Krise zu bewältigen. Beethoven gelang es mit dem Heiligenstädter Testament, Hölderlin zerbrach an seinem Schicksal: „Das Jahr der Schicksalswende der Musik: der religiösen Wende der Kunst zu ihrer Geist-offenbarenden Mission: auch sie erkennt ihre eigengöttliche Gewalt - die Wiedergeburt des Wortes als Urwort beginnt.“⁴ Es muss Benz' Einschätzung der Musik als nationaler deutscher Kunstreligion hier nicht weiter nachgegangen werden (bezeichnend auch, dass auf sein Hölderlin-Kapitel unmittelbar ein Kapitel über Bettina von Arnim folgt), wichtig ist vielmehr seine Wirkung bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein. Trotz aller Nationalismen hatte sich Benz nicht mit dem Nationalsozialismus gemein gemacht, er konnte nach dem Kriege sogar als verfolgt gelten und bereits 1945 wiederum die deutsche Musik als „unzerstört und unberührt“ aus den Trümmern erstanden zur Erneuerung der Nation anpreisen.⁵ Viele Auflagen seiner Schriften belegen, dass er seine Botschaft weiter erfolgreich verbreitet hat. (Ein in den 1930er Jahren geborener Musikwissenschaftler gestand einmal im Gespräch ein: „Mit Benz sind wir doch alle sozialisiert worden.“)

Dass Hölderlin auch in der Musikwissenschaft unter nationalsozialistischen Vorzeichen rezipiert wurde, belegt Ernst Bückens „Deutsche Musikkunde“, in der Hölderlin als „einer der herrlichsten deutschen Seher“ bezeichnet wird, der „in prophetischen Geiste voraus schaute“:

„Schöpferischer, o wann, Genius unseres Volks,

S. 743–752.

³ Helmut Loos, Heilige Musik, „Religiöse Aspekte in musikalischen Schrifttum des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Richard Benz,“ in *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, hrsg. Peter Andraschke u. Edelgard Spaude (Freiburg i.Br., 1998), S. 469–486.

⁴ Richard Benz, *Die Stunde der deutschen Musik*, 2 Bde, 1923/1927. Bd. 1, 3. Aufl. 1943, Bd. 2, 2. Aufl. 1949 unter dem Titel *Die Welt der Dichter und die Musik*, hier daraus zitiert S. 143.

⁵ Richard Benz, *Beethovens geistige Weltbotschaft*, (Heidelberg, 1946), S. 5.

Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands, [...]“

Dieses Gedicht stellt Bücken seinem 1935 erschienen Buch als Motto voran, mit dem er „die nationale Artung“ der deutschen Musik zu ergründen sucht, die „Stoßkraft unseres nationalen Willens, unseres rassistischen Impulses“.⁶

Der gewichtigen Stellung, die Hölderlin im Gedankengebäude der deutschen Kunst von Richard Benz und Ernst Bücken einnimmt, entspricht seine Bedeutung bei zeitgenössischen Künstlern. In dem von ihren Anhängern leidenschaftlich ausgetragenen Wettstreit um das 'richtige' Deutschtum haben sich schon Hans Pfitzner und Richard Strauss auch Hölderlin zugewandt, gleichzeitig im Jahr 1921 (ähnlich liegt es bei ihren Eichendorff-Vertonungen⁷). Pfitzner vertonte als erstes der *Vier Lieder* op. 29 Hölderlins „Abbitte“, das einzige Werk, das er seiner Gattin widmete, und das er bei ihrer Beerdigung am offenen Grab rezitierte.⁸ (Walter Abendroth:) „Hölderlins 'Abbitte' spricht etwas für Pfitzner in einem sehr intimen Sinne Persönliches aus. Die fast sakrale Feierlichkeit des Gedichtes, die ein Abglanz wahrhaft edlen Menschentums und eine Wirkung adeligster Kunstvollendung ist, mußte daher auch einen restlos adäquaten Ausdruck in der Seele des Musikers lösen.“⁹ Richard Strauss komponierte im Jahre 1921 seine drei Hymnen für hohen Sopran und Orchester op. 71 „Hymne an die Liebe“, „Rückkehr in die Heimat“ und „Die Liebe“. Schon Fritz Gysi stellte fest, dass sie stark von Reminiszenzen speziell des „Rosenkavalier“ und einem überschwenglichen Strauss'schen Orchestersatz geprägt sind.¹⁰

Den „aus spätromantischem Geist stammenden, stimmungsausdeutenden Hölderlin-Kompositionen“, als deren Höhepunkt Karl Michael Komma die Strauss-Hymnen bezeichnet,¹¹ gehören weiter Werke von Walter Braunfels, Richard Wetz, Hermann Zilcher u.v.a. (ergänzend zu nennen ist hier Viktor Ullmann mit seinen Hölderlin-Liedern „Abendphantasie“, „Der Frühling“ und „Wo bist du?“, komponiert in Theresienstadt). Noch Hermann Reutter hat zahlreiche Beiträge zu dieser Gruppe geliefert, insgesamt bildet sie aber nur den ersten Teil einer großen Anzahl weiterer Hölderlin Vertonungen im 20. Jahrhundert. Eine besondere Vorliebe für Hölderlin-Texte entwickelten Vertreter der antiromantischen Richtung, die in weiterem Sinne mit der Jugendbewegung und ihren musischen Bestrebungen in Beziehung gesetzt werden kann. Ihre angestrebte Erneuerung der Musik mit einem Schwerpunkt auf dem Singen hatte gerade im Bereich des Liedes und der Chormusik weitreichende Folgen. Dabei ist zu beobachten, dass die Ablehnung der Romantik keineswegs mit nüchterner Rationalität einher ging, sondern eine besondere Art des Mystizismus hervorbrachte, die insbesondere die Rolle der Musik und ihrer Schöpfer betraf. Diese Stimmung und die Grundaussage prophetischen Künstlertums vermochten Hölderlin-Texte ausgezeichnet zum Ausdruck bringen. Der Kanon

⁶ Ernst Bücken, *Deutsche Musikkunde*, (Potsdam, 1935), S. 5f.

⁷ Helmut Loos, „Hans Pfitzner und Richard Strauss als Vokalkomponisten. Eichendorff-Chorvertonungen,“ in *Music, Poetry-Tone, Word*. Ljubljana, 11–14. VI. 2000. Concerts. Symposium (*15th Slovenian Musical Days 2000*), hg. Primos Kuret (Ljubljana, 2001), S. 144–153.

⁸ Walter Abendroth, Hans Pfitzner, (München, 1935), S. 245 u. 267.

⁹ Ebenda, S. 362.

¹⁰ Fritz Gysi, *Richard Strauss* (Potsdam, 1934), S. 32f.

¹¹ Karl Michael Komma, „Hölderlin und die Musik,“ in *Hölderlin Jahrbuch* 7 (1953): S. 106–141, hier 114. Siehe auch Günter Schnitzler, „Aspekte der Hölderlin-Rezeption. Zu Brahms' und Lubrichs Vertonung von „Hyperions Schicksalslied“,“ in *Der Reger-Schüler Fritz Lubrich*, hrsg. Peter Andraschke (Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien, Bd. 6), (Dülmen, 1989), S. 67–78.

wurde - wie Gerhard Schuhmacher hervorhebt - als besonders geeignet empfunden, wichtige Aussagen und „praktische Weisheiten“ allgemeingültig, in „Spruchform“ (Walther Hensel) zu formulieren.¹² Neben Walther Hensel komponierten Kanons auf Worte von Hölderlin u.a. Karl Michael Komma, Hans Lang, Karl Marx und Gottfried Wolters. Nicht zufällig findet sich darunter dreimal die Anfangszeile des „Gesangs der Deutschen“: „O heilig Herz der Völker, o Vaterland!“ Vollständig wurde dieser Gesang von Hermann Reutter als Kantate für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester vertont, sie ist 1937 bei Schott in Mainz im Druck erschienen. 1943 komponierte Karl Michael Komma ebenfalls diesen Text als Kantate mit großer Besetzung (bereits 1940 hatte er in einem Instrumentalwerk „Präludium und Passacaglia über ein eigenes Thema für großes Orchester“ das Thema verwendet). Das häufig genannte Beispiel der Aufnahme und verkürzten Ergänzung des Gedichts in ein deutsches Soldatenliederbuch mit dem Titel „Hölderlin. Heldentum“ ist nur ein extremes Beispiel einer Hölderlin-Rezeption, die sich breiter gesellschaftlicher Akzeptanz erfreuen durfte.¹³

Ein zweites patriotisches Gedicht fand in den nationalistischen und kriegerischen Zeiten des 20. Jahrhunderts gleich mehrfach eine musikalische Gestaltung: „Der Tod fürs Vaterland“, vertont von Walter Braunfels (1920), Fritz Brandt (1940)¹⁴ und Carl Gerhardt (1942).¹⁵ Die Vereinnahmung Hölderlins von einer faschistischen Ideologie ist in den meisten dieser Fälle offenbar, der Befund deckt sich mit Beobachtungen aus der Germanistik. Um so erstaunlicher ist es, dass Karl Michael Komma dieses Thema in seinen Hölderlin-Aufsätzen von 1953 und 1955¹⁶ überhaupt nicht anspricht. Gerhard Schuhmacher benennt in seinem Buch von 1967 die Grundlagen klar. Eine Reihe weiterer Komponisten und das Jahr ihrer Hölderlin-Vertonung seien wenigstens aufgezählt, um die Breite der Bewegung anzudeuten: Ernst Krenek (1925), Josef Matthias Hauer (1924-1953), Joseph Haas (1930), Winfried Zillig (1932/33), Ernst Pepping (1936), Wilhelm Maler (1936, 1937), Kurt Lissmann (1937, 1939), Armin Knab (1939, 1945), Wolfgang Fortner (1940), Heinrich Lemacher (1942), Christian Lahusen (1947), Thomas Christian David (1951) und Karl Marx (1953), dazu Carl Orff (*Ödipus* 1949, *Antigone* 1959).

Der mächtigen Vereinnahmung Hölderlins durch sogenannte „rechte“ Kreise hatte die sozialistische „Linke“ zunächst nur wenig entgegenzusetzen. Hölderlin als Revolutionär wurde zwar schon von Georg Lukac (1934) beschrieben und von Johannes R. Becher (1943) gefeiert, doch blieben die Hölderlin-Vertonungen Hanns Eislers - aus einem wie bei Bert Brecht distanzierteren Hölderlin-Verständnis heraus - Ausnahmen.¹⁷ Dies änderte sich erst in den späten 1960er Jahren im Zusammenhang mit den Schriften von Pierre Bertaux und dem Schauspiel „Hölderlin“ von Peter Weiss. Eine neue Hölderlin-Bewegung entstand unter Komponisten; nach Bruno Maderna (1964/69) und Henri Pousseur (1968/69) wählten in den Jahren um 1980 weitere Komponisten Hölderlin-Texte zur Vertonung aus: Heinz Holliger (1975-85), Györgi Ligeti (1982),

¹² Gerhard Schuhmacher, *Geschichte und Möglichkeiten der Vertonung von Dichtungen Friedrich Hölderlins* (Regensburg, 1967), S. 80-84 und passim.

¹³ Peter Andraschke, „Hölderlin - Ein politischer Dichter?“, in *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher* (Kassel u.a., 1995), S. 484-491, hier 486.

¹⁴ Fritz Brandt (1880-1949). *Der Tod fürs Vaterland* für Männerchor mit Tenor-Solo und Orchester (1940) ms.

¹⁵ Carl Gerhardt. *Der Tod fürs Vaterland Hymne* für 2 vierst. gem. Chöre. Kassel: Bärenreiter, 1942.

¹⁶ Karl Michael Komma, „Probleme der Hölderlin-Vertonung.“ in *Hölderlin Jahrbuch* 9 (1955/56): 201-218.

¹⁷ Albrecht Dümmling, *Friedrich Hölderlin vertont von Hanns Eisler, Paul Hindemith, Max Reger*. München, 1981.

Luigi Nono (1979/80), Wolfgang Riem (1976/77) und Hans Zender (1979).¹⁸ In „Music and Letters“ hat Carola Nielinger-Vakil darauf aufmerksam gemacht, dass es sich hier ausschließlich um Persönlichkeiten handelt, die mit Darmstadt als Zentrum der Neuen Musik in Kontakt standen und sich in die Bewegung einer „left-wing German literary criticism“ einreihen.¹⁹

Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente-Stille. An Diotima“ ist als Auftragswerk für das 30. Bonner Beethovenfest im Jahre 1980 komponiert worden. Der Skandal des Werkes bestand nicht in seiner politischen Botschaft, sondern vielmehr in seiner scheinbaren Abstinenz davon. Dies hat noch 1990 von Seiten des sozialistischen Realismus entsprechende Vorbehalte provoziert, es handle sich nicht nur um eine Aufgabe des politischen Engagements, sondern um eine Abkehr von der Realität (Gerhard Müller in „Musik und Gesellschaft“).²⁰ Auch Nonos letztes Werk, die Hörtragödie „Prometeo“ enthält Hölderlin-Texte. Das Streichquartett gilt zurecht als Vorläufer dieses ‘opus ultimum’ und enthält dieselben Tendenzen eines mythischen Ritus, der in geheimnisvollem Dunkel verklingt. Andeutung, Verstummen, Fragment sind Elemente eines auf Transzendenz verweisenden Aktes, dessen komplizierte Struktur mit der Kombination geistesgeschichtlich hoch aufgeladener Texte und Klänge ins Metaphysische hinüberreicht. Wolfgang Rihms Vokalwerk „Hölderlin-Fragmente“ ist Nonos Streichquartett als direkte und realistische, wenngleich nicht weniger emphatische Adaption gerne gegenübergestellt worden.

Seit 1975 begleiten Hölderlin-Texte das Schaffen von Heinz Holliger offenbar kontinuierlich. Der „Scardanelli-Zyklus“ ist durch immer neue Stücke mittlerweile auf eine vierteilige Sammlung mit einer Dauer von über zweieinhalb Stunden angewachsen.²¹ In unserem Zusammenhang noch interessanter sind seine „Gesänge der Frühe für Chor, großes Orchester und Tonband“, komponiert 1987, denn hier verwendet Holliger als ‘altes Material’ neben Hölderlin auch Schumann. Er schließt direkt an Schumanns op. 133 an und beginnt mit einem Zitat des ersten Stücks.²² Auch die anderen verwendeten Zitate entstammen dem Spätwerk Schumanns, sogar aus seiner Zeit in der Heilanstalt zu Endenich. Dasselbe gilt für die Hölderlin-Texte, die Holliger zitiert, auch hier sind vornehmlich späte Texte ausgewählt. Die Faszination der geistigen Ausnahmesituation

¹⁸ Peter Andraschke, „Hölderlin 1980. Versuche Hölderlin kompositorisch zu begegnen,“ in *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien-Graz, 1991), (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 24), S. 145–161.

¹⁹ Carola Nielinger-Vakil, „Quiet Revolutions: Hölderlin Fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm,“ in *Music and Letters* 81 (XXXX): 245–274, hier 246.

²⁰ Nielinger-Vakil, S. 247.

²¹ *Scardanelli-Zyklus* (1975/85) [150'] für Solo-Flöte, kleines Orchester, Tonband und gemischten Chor, Schott Musik International, Mainz.

1. *Die Jahreszeiten*. Lieder nach Gedichten von Scardanelli (Hölderlin) für gemischten Chor a cappella, zum Teil mit Instrumenten ad lib. (1975/78/79) (75').

2. *(l)air(e)* für Flöte solo (1980/83) (14').

3. *Übungen zu Scardanelli* für kleines Orchester und Tonband (1978/85): I. Ad marginem (1983) (8'); II. Bruchstücke [aus Turm-Musik] (1984); III. Choral à 4 (1983) (3'); IV. Choral à 8 (1983) (3'); V. Eisblumen (1985) (6'); VI. Engführung (1983/84) (9'); VII. Der ferne Klang (1983/84) (7'); VIII. Glockenalphabet [aus Turm-Musik] (1984); IX. Schaufelrad (1984) (8'); X. Sommerkanon IV (1978) (2').

4. *Ostinato funebre* für kleines Orchester (1991). Sehr viel ungewöhnliches Schlagzeug, insbesondere für den Teil *Ostinato funebre*. Die Teile können auch einzeln gespielt werden.

²² Eckhardt van den Hoogen, „Notiz zu Heinz Holligers „Gesänge der Frühe“,“ in *Wien Modern. Ein Festival mit Musik unserer Zeit*, hrsg. Bernd Odo Polzer u. Thomas Schäfer (Saarbrücken, 2002), S. 97.

ist offenbar (wie sie andernorts auch in der Wahl des Dichters Robert Walser zu erkennen ist).

Der radikale Bruch mit dem nationalen und nationalsozialistischen Hölderlin-Verständnis, der sich in den Vertonungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen hat, entspricht einer allgemeinen Tendenz, die auch von der Literaturwissenschaft beschrieben worden ist. Die Möglichkeit, Hölderlin in nationalsozialistischem Sinne zu missbrauchen, wurde nach inzwischen verbreiteter Ansicht eröffnet durch die Lösung der Dichtung aus allen sozialen und biographischen Zusammenhängen. Norbert von Hellingrath sprach 1911 von der „absolute[n] betrachtung [sic]“²³ des Kunstwerks, eine Auffassung, die sich in der Musik zur gleichen Zeit auf breiter Front durchsetzte. „Die George-Schule erblickt[e] in Hölderlin [...] ein Leitbild für die erhoffte Erneuerung der Kultur aus dem Geiste einer gegen die Nivellierungstendenzen der Massengesellschaft gerichteten geistesaristokratischen Elite“²⁴ Doch die Verabsolutierung des Werks mit seinen stark religiösen Implikationen machte es auch verfügbar für verschiedene politische Vereinnahmungen. Nach Thomas Mann sollte es möglichst sogar einen Wettstreit der Weltanschauungen geben, die deutschen Klassiker für die eigene Sache zu gewinnen.²⁵ Und so ist es geschehen und zu der eigenartigen Situation gekommen, dass sich Hitler und Göbbels ebenso auf Hölderlin berufen konnten wie Graf Stauffenberg, dass die Bemühungen um Aneignung von Martin Heidegger über Walter Benjamin bis Romano Guardini reichen.

Bei den Komponisten ist die weltanschauliche Spannbreite nur in einzelnen Fällen ähnlich breit, hier lassen sich viel eher generelle Trends ausmachen. Den nationalsozialistisch geprägten Vertonungen der ersten Jahrhunderthälfte steht in der zweiten eine ganz gegenläufige Bewegung gegenüber. Die Frage, auf welcher Basis so widersprüchliche Aussagen sich auf einen Dichter zu berufen vermögen, hilft ein Blick auf die ersten Hölderlin-Vertoner im 19. Jahrhundert zu beantworten: Schumann und Brahms sind exponierte Vertreter einer national-liberalen Geistesrichtung, die als Vorreiter einer Auffassung von der Musik als bürgerlicher Kunstreligion gelten dürfen. (Gegenbeispiele, die Hölderlin nicht vertont haben, sind beispielsweise Mendelssohn und Liszt.) Bettina von Arnim vertritt in ihrer Zeit mit ihrer exaltierten Art eine recht extreme Position religiöser Kunstauffassung, die sich dann im 20. Jahrhundert zu gesellschaftlicher Breitenwirkung entfaltet. Die Position der Künstlers, speziell des Komponisten, als absoluter geistiger Autorität gestützt von einer „geistesaristokratischen Elite“ bildet die Basis für den weltanschaulichen Wettstreit verschiedener politischer Systeme um ihre historische Legitimität.

Vor diesem Hintergrund war die Uminterpretation deutscher Klassiker nach der Zeit des Nationalsozialismus der notwendige Akt einer radikalen Umkehr, der durch eine Beschneidung der schlimmsten Auswüchse, wie sie Richard Benz versucht hatte, einer jüngeren Generation nicht glaubwürdig erschien. Um so mehr schien es Aufgabe der Künstler und einer sie begleitenden geistigen Elite zu sein, die gesellschaftliche

²³ Zit. nach Heinrich Kaulen, „Rationale Exegese und nationale Mythologie. Die Hölderlin-Rezeption zwischen 1870 und 1945,“ in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 113 (1994): 566.

²⁴ Kaulen, *Rationale Exegese und nationale Mythologie*, S. 567.

²⁵ Thomas Mann, Goethe und Tolstoi (1921); ders., Kultur und Sozialismus (1928).

Umorientierung vorzugeben. Dies jedenfalls erscheint notwendig im Denkraum des bürgerlich-liberalen Systems mit seiner romantischen Kunstauffassung. Inwieweit dieses System gesellschaftlich Akzeptanz besitzt, ist historisch durchaus unterschiedlich. Wenn Bettina von Arnim noch für die Durchsetzung ihrer Kunstauffassung eintreten musste, so scheint in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein rapider Verfall dieser zwischenzeitlich dominierenden Auffassung einzusetzen. Der Missbrauch der emphatischen Kunstauffassung im Nationalsozialismus scheint in Deutschland viel weniger das Bedürfnis nach Neuorientierung im alten Denken, als ein tiefgreifendes Misstrauen gegenüber der Verlässlichkeit solcher Führung durch eine Kunstelite hervorgebracht zu haben.

Die Faszination der Nähe von Genie und Wahnsinn ist ein Teil romantischer Musikanschauung, auch daraus nährt sich das Interesse an Hölderlin. Darüber hinaus prononciert Hölderlins Vorstellung vom prophetischen Dichtertum die Rolle des romantischen Künstlerbildes, beinhaltet seine Sprache eine Emphase und Kryptik, die wie ein Orakel zunächst fremd in der Welt steht und gedeutet sein will. Mag vor dem Hintergrund der Biographie der gefährliche Grenzbereich zwischen Genie und Wahnsinn noch bewusst sein und den Realitätsbezug garantieren, so wird dies durch Verabsolutierung des Werks getilgt, wenn nicht sogar durch „Umwertung aller Werte“ ins Gegenteil verkehrt, in Realitätsverlust. Dass Nietzsche den „Krankmacher“ dem „Heilande“ vorzog, ist bekannt: also Hölderlin, nicht Goethe. Aber jedenfalls der geniale Ausnahmemensch, der Künstler, an dieser Option geht kein Weg vorbei. Denn bleibt man nicht im Denksystem, sucht man einen außenstehenden Blickwinkel, so könnte das Ganze auch als kollektive Megalomanie erscheinen.

POVZETEK

Naj Hölderlinovemu pesništvu pripisujemo še tako tehtne glasbene kvalitete, kljub temu ni bil preferenčen pesnik romantičnega samospeva. Že njegovi sodobni skladatelji, kot npr. po letih enako stari Ludwig van Beethoven, ga niso upoštevali, tako da »Pesem usode«, op. 54 za mešani zbor in orkester, Johanna Brahmsa iz leta 1871 na splošno velja kot začetek širše Hölderlinove recepcije v glasbi. Izjemo predhodnega časa predstavlja Robert Schumann, ki ga je Hölderlin že v njegovi mladosti popolnoma očaral. Všeč mu je bila em-

fatična apoteza umetnika, kakor jo npr. poznamo pri Bettini Brentano, a jo je tudi pri Hölderlinu najti. Junak njegovega romana v pismih, »Hyperion ali puščavnik v Grčiji« (1797–1799), se kaže kot posebljenje umetnika v smislu nekakšnega razsvetljenega vrelca, ki je poklican k preroškemu pesnikovanju. Ta podoba je bila vabljiva predvsem skladateljem 20. stoletja, tako da so Hölderlina cenili celo v politično nasprotujočih si taborih. Tako kaže med skladatelji med drugim imenovati Hansa Pfitznerja in Richarda Straussa, Maxa Regerja in Paula Hindemitha, vse tja do Heinza Holligerja in Luigija Nona.

UDK 78.083.2Pachelbel
780.8:780.649

Polona Miklavc

Kapla 35
SI-3304 Tabor

Koralni preludiji Johanna Pachelbla Raziskovalna področja Pachelblovih koralnih preludijev

The Chorale Preludes of Johann Pachelbel Research Issues Regarding Pachelbel's Chorale Preludes

Prejeto: 17. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 17th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: nemška orgelska glasba 17. stoletja, Johann Pachelbel, koralni preludiji

Keywords: 17th century German organ music, Johann Pachelbel, chorale preludes

IZVLEČEK

ABSTRACT

Johann Pachelbel je napisal obsežen opus orgelskih koralnih preludijev, katerih obravnava odpira tako zgodovinska kot tudi kompozicijska in estetska vprašanja. Razprava skuša predstaviti in primerjati ugotovitve različnih raziskovalcev o posameznih pomembnih vprašanjih Pachelblovih orgelskih preludijev in hkrati opozoriti na tista področja, ki ostajajo še neraziskana ter potrebna nadaljnega študija.

Johann Pachelbel wrote an extensive oeuvre of organ chorale preludes, the study of which opens historiographical as well as compositional and aesthetic questions. The article tries to present and compare the findings of various scholars about these questions, and to expose those issues that have remained unexplored and require further studies.

Johann Pachelbel (1653–1706), organist, skladatelj in učitelj, je ustvaril nedvomno enega izmed najpomembnejših orgelskih opusov v zgodovini glasbe 17. stoletja. V primerjavi z obsegom opusov njegovih sodobnikov, kot so Dietrich Buxtehude, Adam Reinken, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns, Georg Muffat, Johann Kaspar Kerll, Johann Heinrich Buttstett in Johann Caspar Ferdinand Fischer, je njegov orgelski opus zelo obsežen in (po obsegu) primerljiv le z opusom Dietricha Buxtehudeja. Pachelblov opus

obsega namreč po navedbah Jeana M. Perreaulta¹ 248 orglam namenjenih kompozicij, ki vključujejo koralne preludije, fantazije, preambule, preludije, preludije in fuge, ricercare, toccate, toccate in fuge ter toccatine. Žanr, ki najbolj izkazuje širino Pachelblove glasbene invencije, so koralni preludiji, ki predstavljajo tudi najboljše in najpomembnejšo skupino njegovih kompozicij. Pachelbel je namreč napisal 184 kompozicij tega žanra, kar predstavlja več kot polovico njegovega celotnega orgelskega opusa.²

Obraznava Pachelblovih koralnih preludijev odpira številna vprašanja, in sicer tako zgodovinska kot tudi kompozicijska in estetska. Z raziskovanjem skladateljevega opusa oz. njegove orgelske glasbe so se v novejšem času (med drugimi) ukvarjali Kathryn Jane Welter³, Jean M. Perreault⁴, Ewald V. Nolte in John Butt⁵; poleg teh sta enciklopedična sestavka o Pachelblovem življenju in delu prispevala tudi Willi Apel⁶ in Michael Belotti⁷. Navedeni raziskovalci so se posvečali večinoma vprašanju obsega oz. števila skladateljevih koralnih preludijev, opisovanju njihove funkcije in kategorizaciji oz. razporejanju preludijev v posamezne tipe z ozirom na način predelave koralne melodije; Kathryn Jane Welter pa tudi vprašanjem avtentičnosti, kronologije in načina prenašanja ter ohranitve kompozicij. Pregledovanje navedenih razprav o Pachelblovih orgelskih koralnih preludijih tako pokaže, da so se raziskovalci ukvarjali predvsem z zgodovinskimi in s kompozicijskimi vprašanji, manj pa z estetskimi. Kljub dokaj obsežnim informacijam o Pachelblovem življenju in delu ostajajo posamezna področja še vedno neraziskana. K temu prispevata tudi dejstva, da o Pachelblu še ni bila izdana nobena sodobna monografija in da njegove orgelske partiture v sodobni izdaji še niso v celoti dostopne. Pričujoča razprava se posveča primerjavi ugotovitev različnih raziskovalcev o že raziskanih vprašanjih, hkrati pa opozarja na nekatera še odprta vprašanja, ki se pojavljajo ob obravnavi koralnih preludijev in bi bila potrebna nadaljnega študija in raziskovanja.

V prvi vrsti se problem pojavi že pri osnovnem vprašanju števila in številčenja kompozicij. Pachelbllov opus namreč nima enotnega in vsesplošno veljavnega sistema številčenja kompozicij, niti ne popolnega kataloga, kar otežuje njegovo obravnavo. Študenti Philippa Spitte, in sicer Max Seiffert, Hugo Botstiber ter Adolf Sandberger, so bili prvi, ki so v zgodnjem 20. stoletju objavili obširen seznam Pachelblovega opusa v ustreznih izdajah zbirk *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* in *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*.⁸ Obsežen seznam Pachelblovih del sta v svojih enciklopedičnih člankih kasneje

¹ Jean M. Perreault. *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2004.

² Jean M. Perreault, str. 4.

³ Kathryn Jane Welter. »Johann Pachelbel: Organist, Teacher, Composer. A Critical Reexamination of His Life, Works, and Historical Significance.« Dis. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1998.

⁴ Jean M. Perreault. *The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2004.

⁵ Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. 12. april 2011. <<http://www.grovemusic.com>>.

⁶ Willi Apel. *The History of Keyboard Music to 1700*. Prev. Hans Tischler. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

⁷ Michael Belotti. »Pachelbel, Familie.« *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Ur. Friedrich Blume in Ludwig Finscher. 2. izd. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994–2008. – Disertacija Johna Patrica Willmetta z naslovom *The organ chorales of Johann Pachelbel: Origins, purpose, style* (2007) pri pisanju te razprave žal ni bila dostopna.

⁸ Izšli so 3 zvezki Pachelblovih kompozicij: 1. zvezek obsega orgelska dela, in sicer 24 prostih kompozicij (preludiji, toccate, fantazije), 2. preludija in fugi, 19 fug, 3 ricercare in 72 koralnih preludijev; 2. zvezek vključuje 94 fug za Magnificat; 3. zvezek pa kompozicije za čembalo in klavikord, in sicer 13 variacij na melodijo, 6 ciaccon, 4 fantazije, 16 suit, 7 fug (Willi Apel, str. 651).

oblikovala Eggebrecht in Nolte.⁹ Podobno kot sezname kompozicij ostalih skladateljev te generacije ostaja tudi seznam Pachelblovih del nepopoln in se stalno dopolnjuje. Iz novejšega časa obstojita seznama Kathryn Jane Welter in Jeana M. Perreaulta, ki ponazarjata razlike med vsemi obstoječimi sezname: iz njiju je razvidno, da navajajo različni avtorji različno število skladateljevih del, hkrati pa jih tudi različno razporejajo. Kathryn Jane Welter v svoji disertaciji¹⁰ navaja, da naj bi Johann Pachelbel napisal 122 orgelskih koralnih preludijev, medtem ko Jean M. Perreault¹¹ v tematskem katalogu skladateljevih del navaja kar 184 kompozicij obravnavanega žanra. Oba navedena avtorja vključujeta v svoja pregleda tako avtorsko dvomljive kot tudi izgubljene kompozicije. Glavni vzrok za tako veliko razliko je v različnosti izhodišč in meril, po katerih sta imenovana raziskovalca presojala avtorstvo.

Obravnavanje koralnih preludijev odpira vprašanje njihove kronologije – kdaj in kje so preludiji nastali. Temu vprašanju so se posvečali Kathryn Jane Welter, Ewald V. Nolte in John Butt ter Willi Apel. Vsi navedeni poznavalci skladateljeve glasbe navajajo, da se je Pachelbel komponiranju koralnih preludijev posvečal predvsem v 80. in zgodnjih 90. letih 17. stoletja, tj. v času svojega službovanja v Erfurtu, kjer je 12 let (1678–90) deloval kot organist v eni od mestnih cerkva (v Predigerkirche). Pogodba, ki jo je sklenil ob zaposlitvi, daje zadosten vpogled v njegove službene obveznosti in jasno nakazuje, da so vsaj nekateri koralni preludiji nastali v času njegovega službovanja v Erfurtu.¹² Vendar je natančnejša datacija posameznih kompozicij znana le za preludije, ki so bili uvrščeni v Pachelblovo prvo objavljeno zbirko *Erster Theil etlicher Choräle*¹³ – ti preludiji naj bi nastali ok. leta 1680, objavljeni pa so bili dobro desetletje kasneje, tj. leta 1693.¹⁴

Omenjena službena pogodba hkrati do določene mere pojasnjuje tudi vprašanje funkcije Pachelblovih koralnih preludijev in vprašanje njihovega velikega števila. Iz omenjenega dokumenta¹⁵ je razvidno, da je moral Pachelbel spremljati petje koralov skozi celotno bogoslužno leto; uvajati in spremljati jih je moral s skrbno pripravljenimi in tudi zapisanimi preludiji, zasnovanimi na osnovi pete koralne melodije.¹⁶ Poleg tega je moral enkrat letno pripraviti polurni koncert, kar vse pojasnjuje, da je v njegovem opusu tako visoko število skladb obravnavanega žanra.¹⁷ Tudi Willi Apel, Ewald V. Nolte in John Butt so nastanek koralnih preludijev povezovali s skladateljevimi službenimi dolžnostmi v Erfurtu. Vendar se ti avtorji pri vprašanju, čemu so bili namenjeni koral-

⁹ Hans Heinrich Eggebrecht. »Johann Pachelbel.« *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ur. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter, 1949–1986; Ewald V. Nolte. »Johann Pachelbel.« *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ur. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980. (Kathryn Jane Welter, str. 73–75.)

¹⁰ Kathryn Jane Welter, str. 292–322.

¹¹ Jean M. Perreault, str. 4.

¹² Kathryn Jane Welter, str. 28–29, 46, 109.

¹³ Zbirka vključuje sledeče koralne preludije: *Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ* (triglasna predelava s cantusom firmusom v zgornjem glasu), *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (triglasna predelava s koralno melodijo v basu), *Nun lob mein Seel den Herren* (triglasna predelava s cantusom firmusom v tenorju), *Vater unser im Himmelreich* (štiriglasna predelava s koralno melodijo v zgornjem glasu), *Wir glasuben all an einen Gott* (triglasna predelava s kolorirano koralno melodijo v zgornjem glasu), *Dies sind heiligen zehm Gebot* (štiriglasna fuga), *Jesus Christus unser Heyland* (bicinij), *Vom Himmel hoch da komm ich her* (triglasna predelava s koralno melodijo v basu). (Kathryn Jane Welter, str. 140.)

¹⁴ Kathryn Jane Welter, str. 136–137.

¹⁵ Vsebinsko celotne službene pogodbe navaja Kathryn Jane Welter v disertaciji (gl. stran 27–29).

¹⁶ »[D]ie Choral Gesänge, welche Er, wie unter den heutigen bewährtesten organisten üblich, vorher thematicè praeambulando zu tractieren sich befehligen wird, durchgehends mitspielen.« (Kathryn Jane Welter, str. 109.)

¹⁷ Kathryn Jane Welter, str. 71, 135–136.

ni preludiji kombiniranega tipa¹⁸, do določene mere razhajajo. Nolte in Butt menita, podobno kot Kathryn Jane Welter, da naj bi bili koralni preludiji kombiniranega tipa namenjeni vsakoletnemu koncertu, ki ga je Pachelbel moral pripraviti na dan sv. Janeza Krstnika (24. junija),¹⁹ kar je približno sovpadalo z datumom njegove nastavitve. Na ta dan je moral namreč po popoldanskem bogoslužju pripraviti polurni orgelski recital (»mini koncert«), na katerem naj bi z uporabo organa plena (z uporabo vseh orgelskih registrov in zvez) pokazal svoj napredek v zadnjem letu in si tako zagotovil podaljšanje pogodbe s strani cerkve.²⁰ Drugačnega mnenja je bil Apel, ki je menil, da je bolj verjetno, da se drugi del Pachelblovih kombiniranih koralnih preludijev ni izvajal le na orglah; drugi del preludijev tega tipa naj bi bil zamišljen kot spretno izdelana orgelska spremljava petja bodisi kongregacije bodisi zbora, ki je vstopil po fugi v prvem delu kompozicije.²¹

Številna vprašanja se pojavljajo tudi v povezavi s koralnimi melodijami, ki jih je Pachelbel jemal za izhodišče svojih koralnih preludijev. Pachelblov koralni preludiji temeljijo na melodijah nemškega protestantskega koral; pri tem dejstvu pa se postavljajo nekatera še odprta vprašanja, ki bi bila potrebna nadaljnega študija in raziskovanja. Takšno je na primer vprašanje, katera pesmarica je Pachelblu služila kot vir, iz katere je črpal melodije in besedila koralov. V zvezi s koralnimi melodijami se zastavlja tudi vprašanje skladateljevega odnosa do koralne melodije in nadalje odnosa med koralno melodijo in celotno kompozicijo. Kot ugotavljajo navedeni poznavalci, je v domala vseh Pachelblovih koralnih preludijih cantus firmus predstavljen v daljših notnih vrednostih, v enem od zunanjih glasov (bodisi v sopranu bodisi v basu), na kolikor mogoče preprost in jasen način brez okraskov, kot je bil prisoten v pesmaricah 17. stoletja.²² Vendar je v Pachelblovem opusu tudi nekaj izjem, ki jih nekateri poznavalci različno označujejo. Nolte in Butt navajata kot izjemi preludija *Nun lob, mein Seel, den Herren in Wir glauben all' an einen Gott*; prvi od teh ima namreč koralno melodijo v tenorju, v drugem pa je cantus firmus, ki nastopi sicer v zgornjem glasu, spremenjen v smislu koloriranja.²³ Tudi Apel omenja slednji koralni preludij kot izjemnega, poleg tega pa je po njegovem izjemen še preludij *Erhalt uns Herr, bei deinem Wort*, v katerem je koralna melodija obravnavana podobno kot pri motetu.²⁴ Ta koralni preludij je avtorsko dvomljiv in ga zato nekateri avtorji izpuščajo. Poznavalci ugotavljajo, da so koralno melodijo spremljajoči glasovi v nekaterih primerih tematsko neodvisni od nje, v nekaterih primerih pa so z njo povezani. Z njo so povezani tako, da jo napovedujejo s postopkom predimitacije, pri kateri spremljevalni glasovi z imitacijami uvajajo sledečo frazo ustrezne koralne melodije. Motiv, ki se imitira, je izpeljan iz začetka uvajane fraze, vendar se giblje hitreje kot koralna melodija.²⁵

¹⁸ O tipih koralnih preludijev glej nadaljevanje razprave.

¹⁹ Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

²⁰ »[...] und also für den gesambten Christlichen Gemeinde gleichsam eine neue Prob thun, wie Er sich das Jahr über in seinem Amte gebesser gabe« (Michael Belotti, str. 1507).

²¹ Willi Apel, str. 657.

²² Willi Apel, str. 656; Kathryn Jane Welter, str. 135; Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

²³ Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

²⁴ Willi Apel, str. 656.

²⁵ Kathryn Jane Welter, str. 135; Willi Apel, str. 656–657; Nolte in Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

Preludiji, pri katerih je koralna melodija spremenjena ali skrita v gostem polifonem stavku, so v Pachelblovem opusu torej izjemni. V veliki večini svojih tovrstnih del je skladatelj koralno melodijo ohranjal jasno prepoznavno, v čemer je mogoče videti njegovo težnjo po stiku s kongregacijo. Kljub temu je koralno melodijo Pachelbel vpletal v harmonsko in melodično raznolik glasbeni stavek. Tu se odpira novo vprašanje, tj. vprašanje tipov Pachelblovih koralnih preludijev. Na kateri način je Pachelbel izbrano preprosto koralno melodijo vpletel v zapleten glasbeni stavek? Različni raziskovalci razvrščajo Pachelbove preludije po nekoliko različnih kriterijih in navajajo zato tudi različno število tipov koralnih predelav, prisotnih v skladateljevem opusu. Nolte in Butt prepoznavata v Pachelblovem opusu 8 različnih tipov koralnih predelav, od katerih so nekateri prisotni že v zbirki *Erster Theil etlicher Choräle*: (1) bicinij, (2) koral s koloriranim cantusom firmusom, (3) polifoni koral s cantusom firmusom v tenorju, (4) koralna fuga, (5) triglasni koral s predimitacijami, (6) štiriglasni koral s predimitacijami, (7) koral v kancionalnem slogu oziroma homofoni koral in (8) kombinirani koral, kjer se družita fuga in tri- oziroma štiriglasna predelava celotne koralne melodije.²⁶ Ti tipi po njegovem mnenju jasno dokazujejo Pachelblovo poznavanje tako starih tehnik kot tudi dobro poznavanje glasbe njegovega časa. Apel od navedenih tipov ne navaja tretjega, tj. polifoni koral s cantusom firmusom v tenorju, in sedmega, tj. koral v kancionalnem slogu; zato pa navaja že omenjeni tip predelave, pri katerem je koralna melodija obravnavana kot pri motetu.²⁷ Kathryn Jane Welter izpeljuje tipe Pachelblovih koralnih predelav iz njegove zbirke *Erster Theil etlicher Choräle*, v kateri naj bi bilo 7 različnih tipov, in sicer: (1) koralna fuga, (2) bicinij, (3) 3-glasna predelava s koralno melodijo v zgornjem glasu, (4) 3-glasna predelava s kolorirano koralno melodijo v zgornjem glasu, (5) 3-glasna predelava s koralno melodijo v tenorju, (6) 3-glasna predelava s koralno melodijo v basu in (7) 4-glasna predelava s koralno melodijo v zgornjem glasu. Tem tipom pa je morala dodati še tip za Pachelbla značilnega kombiniranega koral, ki v omenjeni zbirki še ni prisoten.²⁸ Tudi Michael Belotti navaja 8 tipov Pachelblovih koralnih predelav, ampak jih definira nekoliko drugače, in sicer: (1) bicinij, (2) koral s koloriranim cantusom firmusom, (3) 3-glasni koral s cantusom firmusom v zgornjem glasu, (4) 3-glasni koral s cantusom firmusom v basu, (5) 4-glasni koral s cantusom firmusom v zgornjem glasu, (6) koralne fugete, (7) kombinirana oblika s cantusom firmusom v zgornjem glasu in (8) kombinirana oblika s cantusom firmusom v basu.²⁹ Pri tem (napačno) uvršča koral *Nun lob, mein Seel, den Herren* v tip koral s koloriranim cantusom firmusom, medtem ko ga ostali (pravilno) uvrščajo v tip predelave s koralno melodijo v tenorju oz. po Noltu in Buttju v tip polifonega koral s cantusom firmusom v tenorju.

Izhajajoč iz navedenih tipov koralnih predelav se odpira nadaljnje vprašanje, kakšna je razlika med njimi. Z ozirom na to, da imajo Pachelblovi koralni preludiji zelo jasno kompozicijsko zasnovo, ni presenetljivo, da so si raziskovalci glede značilnosti posameznih tipov enotni. Sledeči opis povzema Aplode, Noltove in Buttove oznake, ki so bile

²⁶ Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel],« *Grove Music Online*.

²⁷ Willi Apel, str. 655–658. – Kot je že bilo navedeno, je ta koralni preludij avtorsko dvomljiv in ga zato nekateri avtorji izpuščajo.

²⁸ Kathryn Jane Welter, str. 135–150.

²⁹ Michael Belotti, str. 1510.

tudi izhodišče lastnih izvirnih analiz glavnine Pachelblovih orgelskih del³⁰.

1. Bicinij je dvoglasna kompozicija, v kateri ena roka igra neokrašeno koralno melodijo, medtem ko druga preskrbi konstantno spremljavo v hitrem gibanju, pisano večinoma v šestnajstinkah. Pachelbel je obliko bicinija uporabil v koralih *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns in Was mein Gott will, das gescheh' allzeit*. Kot bicinij je zasnovan tudi *Es spricht der Unweisen Mund wohl*, ki je avtorsko dvomljiv.
2. Koral s koloriranim cantusom firmusom je tip triglasne predelave koralne melodije, pri katerem je koralna melodija močno spremenjena in okrašena. Ta tip je v severnonemški orgelski tradiciji igral zelo pomembno vlogo, medtem ko je v Pachelblovem opusu, kot je že bilo omenjeno, izjemen, saj pripada temu tipu ena sama kompozicija, tj. koralni preludij *Wir glauben all' an einen Gott*.
3. Polifoni koral s cantusom firmusom v tenorju je tip koralne obdelave, pri katerem je koralna melodija v srednjem glasu (v tenorju). Zgodovinska osnova tega tipa je nemška polifona pesem, za katero je značilno, da ima glavno melodijo (tj. cantus firmus), ki poteka v počasnejših notnih vrednostih, v polovinkah in celinkah (v »belih« notah), v tenorju. Kot je bilo omenjeno, je tudi ta tip v Pachelblovem opusu izjemen, saj mu pripada le koral *Nun lob, mein Seel, den Herren* (Psalm 103).
4. Koralna fuga je fuga, ki ima za temo prvo frazo koralne melodije (*Dies sind die heil'gen zehn Gebot'*). V redkih primerih je uporabljena tudi druga fraza koral; ta nastopa bodisi kot odgovor prvi frazi (*Ach Herr, mich armen Sünder*) bodisi se prosto pojavlja v teku celotne kompozicije (*Ach Gott vom Himmel, sieh darein*).
5. Za triglasni koral s predimitacijami je značilno, da se vsaka fraza koralne melodije uvede s kratko predimitacijo v obeh spremljevalnih glasovih, ki na ta način napovedujeta sledečo koralno frazo. Spremljevalna glasova potekata v krajših notnih vrednostih, sama koralna melodija pa je predstavljena v daljših (večinoma v polovinkah, mestoma tudi v celinkah). Nastopa bodisi v sopranu (*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*) bodisi v basu (*Vom Himmel hoch, da komm' ich her* in *Wie schön leuchtet der Morgenstern*).
6. Štiriglasni koral s predimitacijami in cantusom firmusom v sopranu je v kompozicijskotekničnem pogledu podoben prejšnjemu tipu. Poleg različnega števila glasov se od prejšnjega tipa razlikuje po tem, da ima običajno obsežnejšo prvo predimitacijo in da je koralna melodija skoraj vedno v sopranu. Slednja poteka ponavadi v polovinkah, gibanje v drugih glasovih pa redko presega vrednost osminke. Od te norme nekoliko odstopa preludij *Vater unser im Himmelreich*, ki ima pred vsako frazo vedno le dva takta predimitacije in katerega spremljevalni glasovi potekajo v živahnem hitrem gibanju, ki vključuje tudi šestnajstinke. Koralni preludiji tega tipa so v Pachelblovem opusu redki; če spregledamo avtorsko dvomljive kompozicije, mu pripadajo le trije preludiji.
7. Homofoni koral ali koral v kancionalnem slogu je tip koralne obdelave, pri katerem oskrbijo spodnji trije glasovi harmonsko spremljavo, ki tematsko ni povezana s koralno melodijo v sopranu. Ta slog najdemo le v dveh uglasbitvah koral *Allein zu dir, Herr*

³⁰ Polona Miklavc. »Orgelski opus Johanna Pachelbla.« Dipl. Univerza v Ljubljani, 2010.

Jesu Christ, ki sta obe pisani v daljših notnih vrednostih, v polovinkah in celinkah (v stari »beli« notaciji). Ta preludija spominjata na Scheidtovo zbirko *Tabulatur-Buch* (Görlitz, 1650).

8. Kombinirani koral je dvodelna kompozicija. Na njegovem začetku je kratka koralna fuga, ki ji sledi triglasna (s koralom v basu) ali štiriglasna (s koralom v diskantu) predelava celotne koralne melodije. Oba dela sta približno enako dolga in sta med sabo povezana s kratkim prehodom. V uvodni fugi je koralna melodija obravnavana tako kot v koralnih fugah, v drugem delu kompozicije pa tako kot v skladateljevih tri- in štiriglasnih predelavah. Izjema je koralni preludij *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, pri katerem je tema koralne fuge v prvem delu kompozicije za razliko od ostalih del ornamentirana verzija prve fraze koralne melodije; to delo je verjetno ravno zaradi te posebnosti avtorsko dvomljivo.³¹ Spremljevalni glasovi so v nekaterih primerih povezani s koralno melodijo, in sicer tako, da s svojo motiviko napovedujejo začetek sledeče fraze (*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*), v nekaterih primerih pa potekajo prosto.³²

Johann Pachelbel je kot organist 17. stoletja svoje preludije komponiral z mislijo na bogoslužje, pri čemer je nedvomno sledil zahtevam svojega časa. A kot se je zgledoval pri drugih skladateljih, je hkrati razvijal lasten glasbeni jezik in ustvaril tako svojevrsten orgelski opus, ki izkazuje široko razgledanega in inspiriranega glasbenika. Ob tem se postavlja novo problemsko vprašanje, kaj je v njegovih orgelskih preludijih skupno večjemu številu njegovih sodobnikov in kaj je izrecno novo. Nolte in Butt navajata, da najdemo večino Pachelblovih tipov koralnih preludijev tudi pri njegovih predhodnikih in sodobnikih. Izjema je kombinirani koral, ki naj bi bil lasten le Pachelblu, kar pomeni, da naj bi bil on njegov avtor.³³ Temu gledanju nasprotuje Belotti, ki trdi, da oblika kombiniranega koral ni Pachelblova stvaritev, saj se pojavlja že pri Johannu Michaelu Bachu (1648–94).³⁴ Res je ta tip koral prisoten že pri imenovanem skladatelju, vendar je Pachelbel napisal znatno večje število tovrstnih skladb.³⁵

Kot se je Pachelbel po eni strani zgledoval pri drugih skladateljih, tako je po drugi strani vplival na skladatelje mlajše generacije. Vpliv njegovih koralnih preludijev je opazen v kompozicijah njegovega učenca Johanna Heinricha Buttstetta in v kompozicijah Friedricha Wilhelma Zachowa (iz Halleja). Prav tako se njegov vpliv odraža tudi v zbirki *Musikalische Kirch- und Hauss-Ergötzlichkeit* leipziškega organista Daniela Vettra.³⁶ Možni vplivi Pachelblovih koralnih preludijev na skladatelje mlajše generacije odpirajo številne možnosti nadaljnega raziskovanja. Pachelbel je nedvomno vplival tudi na Johanna Sebastian Bacha in kljub številnim študijam je še vedno mogoče primerjati Pachelbove in Bachove koralne preludije z isto koralno melodijo.³⁷

³¹ Drugi možni avtor je Johann Heinrich Buttstett (Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*).

³² Apel, str. 655–657; Polona Miklavc, str. 80–135; Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

³³ Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

³⁴ Michael Belotti, str. 1512.

³⁵ Christoph Wolff. »Bach §III: (3) Johann Michael Bach.« *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. 12. april 2011. <<http://www.grovemusic.com>>.

³⁶ Ewald V. Nolte in John Butt. »Johann Pachelbel [Bachelbel].« *Grove Music Online*.

³⁷ V tej zvezi je treba opozoriti na zanimivo novo primerjavo med Pachelblovo *Ciaccono v d-molu* in Bachovo *Passacaglio v c-molu*,

Poleg teh se ob ukvarjanju s Pachelblovimi koralnimi preludiji porajajo še druga vprašanja, ki niso bila v središču pozornosti dosedanjih raziskav. Eno teh je, katerim liturgičnim praznikom oziroma delom liturgičnega leta pripadajo koralni Pachelblovih preludijev. Odgovor na to vprašanje bi pokazal, ali je Pachelbel s svojimi koralnimi preludiji pokrival celotno liturgično leto ali zgolj posamezna obdobja in praznike? Na to se navezuje drugo vprašanje, vprašanje Pachelblovega odnosa do vsebine posameznega koralna, se pravi vprašanje, kako se le-ta odraža v glasbeni vsebini koralnega preludija.

Obraznava Pachelblovih koralnih preludijev odpira torej številna vprašanja, bodisi že raziskana bodisi potrebna nadaljnega študija. Kot je razvidno iz tega prikaza, so se raziskovalci Pachelblove glasbe posvečali predvsem vprašanju kronologije, funkcije in tipov koralnih preludijev, pa tudi vprašanju avtorstva nekaterih dvomljivih kompozicij. Najbolj enotni so si pri vprašanju kronologije, saj vsi navajajo, da je večina Pachelblovih koralov nastala v času njegovega delovanja v Erfurtu, tj. v letih 1678–90. Manjša odstopanja so opazna pri navajanju okoliščin, ki so skladatelja privedla do pisanja kompozicij obravnavanega žanra, in pri navajanju tipov koralnih predelav, medtem ko so si najmanj enotni pri vprašanju avtorstva dvomljivih kompozicij. Vsi raziskovalci so razpravljali tudi o skladateljevem odnosu do koralne melodije in v povezavi s tem o odnosu med koralno melodijo in celotno kompozicijo; tudi pri teh vprašanjih so si razmeroma enotni. V manjši meri so se raziskovalci Pachelblove glasbe posvečali vprašanju Pachelblovega odnosa do glasbe njegovega časa in vprašanju Pachelblovega vpliva na skladatelje mlajše generacije. Kot je bilo omenjeno, pa v zvezi s Pachelblovimi koralni še vedno obstajajo vprašanja, za katera bi bile potrebne nadaljnje študije.

Pachelbel je bil vsekakor široko razgledan organist in skladatelj, ki je ustvaril enega najpomembnejših orgelskih opusov pred Johannom Sebastianom Bachom. Raziskovanje njegovih orgelskih koralov ni zanimivo le za muzikologe, ampak tudi za izvajalce. Glasbeni stavek večine Pachelblovih orgelskih kompozicij, ki je oblikovan izrazito idiomatsko za instrumente s tipkami, je sicer razmeroma preprost in za povprečnega izvajalca lahko obvladljiv. Vendar skladbe od interpreta kljub temu zahtevajo zavestno poznavanje tematske strukture; posamezne motivične povezave med glasovi in deli so v kompozicijah namreč pogosto prisotne na prikrit in posreden način. Zato Pachelblove skladbe od izvajalca zahtevajo, da opazuje tematsko povezanost posameznih glasov, prepozna motive in njihove izpeljave in se zaveda različnih kompozicijskih postopkov, kar vse mora upoštevati pri artikulaciji celotne izvedbe. Zaradi vseh teh razlogov in še zlasti zato, ker so Pachelblovi koralni preludiji doživljena in vsečna glasba, si nedvomno zaslužijo še nadaljnjo pozornost tako muzikologov kot tudi glasbenih interpretov.

ki razkriva doslej še nepoznane povezave med Pachelblovo in Bachovo glasbo: Katharina Larissa Paech. »Pachelbels d-moll-Giacona als strukturelles Vorbild für eine Aemulatio: zur Form der Passacaglia in c-Moll von J. S. Bach.« *De musica disserenda* 6 (2010), št. 2, str. 23–34.

SUMMARY

Scholars, dealing with Pachelbel's organ chorale preludes, have been primarily concerned with historiographical and compositional questions, less with aesthetic ones. They have not always agreed. For example, different researchers give different numbers to chorale preludes that should have been written by Pachelbel (Kathryn Jane Welter 122, Jean M. Perreault 184). As for their chronology, they agree that the majority of them came into being in the years 1678–90, when the composer served as organist in Erfurt. Minor deviations can be noticed as regards the circumstances that led the composer to write compositions of this genre. All scholars associate the composing of chorale preludes with the composer's official obligations in Erfurt; yet they disagree as regards the specific role of the pieces in question. It is not

clear whether they were intended to accompany singing, or as pieces to be performed at the concert the composer had to prepare annually on the Feast of St. John the Baptist, or both. All scholars discuss the types of chorale preludes to be found in Pachelbel's output as well as the relationship between the chorale melody and the chorale prelude as a whole. Due to the clear compositional concepts of Pachelbel's preludes their typology does not present a problematic issue. To a lesser extent the scholars focus also on the question of Pachelbel's connection to the tradition of German organ music and the question of his influence on composers of younger generations.

Despite the existence of an extensive knowledge there are still unexplored aspects of Pachelbel's chorale-based compositions, such as the exact liturgical function of the hymns that he elaborated, and his attitude to their religious content.

Metoda Kokole

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

Glasbenoteoretični in pedagoški priročniki iz »dolgega« 18. stoletja na Slovenskem

Music Textbooks and Instruction Manuals of the 'Long' Eighteenth Century in Slovenia

Prejeto: 2. maj 2011
 Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 2nd May 2011
 Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: spisi o glasbi, slovenske knjižnice in arhivi, 1650–1800, glasbeni priročniki, rokopisni učbeniki

Keywords: writings about music, Slovenian libraries and archives, 1650–1800, manuals, manuscript instructional works

IZVLEČEK

V slovenskih glasbenih knjižnicah in arhivih se je v okviru potekajočega raziskovalnega projekta doslej našlo 25 tiskanih del o glasbi, pet rokopisnih priročnikov ter številni fragmenti glasbene teorije in praktičnih vaj iz časa med 1650 in 1800. Tiski so bili sistemizirani v tri večje skupine: teoretsko spekulativna in splošno enciklopedična dela o raznih aspektih glasbe, učni priročniki, kot so dela o kontrapunktu in drugih skladateljskih tehnikah skupaj z napotki za izvajanje, ter nazadnje učbeniki koralnega petja in praktični napotki za petje ali igro na razne inštrumente, kot so glasbila s tipkami, violina in flavta.

ABSTRACT

In Slovenian libraries and archives 25 titles of printed works on music dating from around 1650 to 1800 as well as five manuscript manuals and numerous manuscript fragments of music theory or exercises were found during a still current project. The prints were classified in three broad groups: speculative theoretical literature and general encyclopaedic works on various aspects of music; textbooks of various kinds on music, manuals on counterpoint and guides to compositional technique and performance; and finally practical manuals, comprising plainchant manuals and methods of singing or instruction on different instruments, especially keyboard, violin and flute.

Pridobivanje glasbenega znanja v preteklosti in njegovo preučevanje

Kako se je glasba v preteklih obdobjih poučevala in kako se je glasbeno znanje v najširšem pomenu pridobivalo, sta vprašanji, s katerimi se v današnjem času sooča vrsta humanističnih in nekaj naravoslovnih disciplin. Zaradi sorazmerno dobro ohranjenega in obsežnega gradiva od začetka 19. stoletja dalje je bil ta del zgodovine glasbenega poučevanja in učenja tudi sorazmerno dobro ali vsaj bolje obdelan. Za razliko pa odgovori za zgodnejša obdobja niso tako jasni in predvsem raznorodne vsebine, povezane s fenomenom osvajanja specifičnega znanja, še niso bile deležne sistematične obravnave.

V osnovnih muzikoloških raziskavah zgodovine glasbene umetnosti je ostalo ugotavljanje glasbene »pismenosti«, njene razširjenosti in samih načinov pridobivanja specifičnega glasbenega znanja doslej obrobnega pomena, zaradi česar so odgovore na taka vprašanja prinašale bolj stranske ugotovitve drugih ved, na primer filozofsko-matematičnih, pa literarnih, socioloških itd. Pomanjkanje izkazuje tudi svetovna muzikološka enciklopedična in leksikografska literatura, v kateri ne najdemo na primer gesla o glasbenih priročnikih, kaj šele kako sistemizacijo. Še najbližje ustrezni sistemizaciji je geslo o »teoriji in teoretikih« v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,¹ ki pa kljub podani definiciji vsebine pojma, ki pravzaprav zaobjema tako rekoč vsa področja sistematične in historične muzikologije, ne nudi odgovorov na kompleksen fenomen glasbene pedagogike v preteklih obdobjih. Prvi tak poskus je opravila šele interdisciplinarna skupina raziskovalcev najzgodnejših obdobj zahodnoevropskih kulturnih tradicij, ki je prvič poskusila soočiti rezultate posameznih usmerjenih raziskav, na enem mestu predstaviti vrsto raznolikih metod ter možnih vsebin preučevanja in jih povezati z oceno splošnega stanja raziskav in vedenja o glasbeni vzgoji do okoli 1650.²

Uredniki so v svojem uvodu, ki prinaša poskus sistemizacije obravnavane tematike, izluščili pet ključnih parametrov za preučevanje pridobivanja glasbenega znanja, ki jih hkrati predlagajo kot osnovo in možne modele strategij nadaljnjih študij, ne samo za obravnavani najstarejši čas, temveč tudi za poznejša obdobja, na primer za še »nesistemizirano« med 17. in 18. stoletjem, torej za čas, ki ga za omejen geografski prostor obravnava tudi pričujoči prispevek.

Kot prvo in najočitnejše je izpostavljeno ugotavljanje metod poučevanja glasbe, torej tega, kar danes pojmuje kot bistvo pedagogike. Kakšen je bil torej način poučevanja posameznih učiteljev, koliko je bilo odstopanj oz. raznolikosti od osnovnih splošno sprejetih norm in katere so te sploh bile. Na drugo mesto je postavljeno vprašanje repertoarja, torej kaj se je učenec učil. Ta del je seveda nujno povezan tako s takratno splošno glasbeno prakso kot tudi s procesi pridobivanja znanja na drugih področjih, torej s splošnimi pedagoškimi principi obravnavanega časa. V okviru tega parametra je treba obravnavati

¹ Claude V. Palisca in Ian D. Bent, »Theory, Theorists,« v: *Grove Music Online*, obiskano 28. aprila 2011, <http://www.oxford-musiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/44944>. Gl. zlasti pogl. 2, »Definitions.« Gre za poskus vse zajemajoče definicije sicer izjemno širokega in bogatega koncepta »teorije« glasbe.

² Russel E. Murray Jr., Susan Forscher Weiss, in Cynthia J. Cyrus, ur., *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance* (Bloomington: Indiana University Press, 2010).

pedagoške priročnike in druga učna in vadbena gradiva. Kot tretji parameter uredniki navajajo vprašanje identitete. Kdo so bili učitelji in kdo učenci? Tovrstne raziskave so nujno tudi sociološke, saj je potrebno razumeti kontekst socialnega statusa in družbene vloge tako podajalcev znanja kot tudi receptorjev ter v okviru tega ločiti potrebe in možnosti pripadnikov obeh spolov. Četrta smer razmišljanja je prostorska in časovna, torej kje in kdaj se je glasba poučevala. Poleg tradicionalne povezave s posameznimi ustanovami današnje raziskave nujno obsegajo tudi implikacije družbenega statusa in spola v okviru takratnega kulturnega prostora. Zadnje vprašanje, ki se postavlja v okviru teh najširših parametrov obravnave, pa je smisel glasbene vzgoje. Zakaj se je glasba poučevala, kakšna je bila motivacija tako učiteljev kot tudi učencev, kakšne so bile druge potrebe takratne družbe, kakšno kulturno veljavo je imelo glasbeno znanje?

Zagotovo bi tudi k preučevanju tako imenovanega »dolgega« 18. stoletja lahko pristopili na podoben način, z ugotavljanjem zgoraj navedenih parametrov. Da pa lahko take parametre sploh opredelimo, je potrebno najprej zbrati, urediti in sistemizirati dejstva. V prvi vrsti bi bilo potrebno zbrati vsakovrstne tiskane in rokopisne spise o glasbi, kar za 17. in tudi za 18. stoletje za razliko od veliko boljše raziskanega obdobja renesanse – po eni strani zaradi sicer manj raziskanega 17. stoletja ali pa tudi zaradi večjega števila razpoložljivih drugorazrednih dokumentov predvsem iz 18. stoletja – še ni bilo narejeno. Bolje so obdelana samo posamezna področja oz. posamični predvsem bolj znani tiskani glasbeni priročniki, kot je na primer violinska šola Leopolda Mozarta ali Quantzov priročnik za flautiste, da omenim samo dva, ki sta se ohranila tudi v Sloveniji in bosta obravnavana v nadaljevanju.

Prav zato je tudi vsebina pričujočega članka, ki se nanaša na doslej večinoma neznano ali slabo znano gradivo, nujno nedokončnega in preglednega značaja z vrsto pomislekov in predpostavk, ki se bodo morda pozneje lahko izkazale tudi za napačne in jih bodo bodoče študije korigirale. Tudi potencialnih nahajališč takih del po Sloveniji je še veliko. Začnimo torej pri ugotavljanju stanja in poskusom sistemizacije tega, kar imamo trenutno na voljo, gradiva, ki bi ga lahko umestili v predlagani drugi parameter raziskav pridobivanja glasbenega znanja.

Stanje na Slovenskem

Tudi raziskave glasbenega šolstva oz. pridobivanja glasbene izobrazbe na geografskem prostoru današnje Slovenije, kot že rečeno, ne odstopajo od stanja širših zgoraj navedenih raziskav. Bolje je obdelano in vsaj pregledno raziskano glasbeno šolstvo od 19. stoletja dalje,³ nekaj več je znanega tudi o glasbenem pouku v protestantskih šolah in pridobivanju glasbenega znanja proti koncu 16. stoletja,⁴ a večinoma natančnejše stanje

³ Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, zv. 1, *Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992).

⁴ Vlado Schmidt, *Pedagoško delo protestantov na Slovenskem v XVI. stoletju* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1952); Tadej Vidmar, »Obena deshela, ne meisto ne gmaina, ne mogo pres schul' – Usoda protestantskih deželnih šol v Ljubljani, Celovcu in Gradcu,« *Šolska kronika* 9 (33), št. 1 (2000), 9–27; Metoda Kokole, »*Musical essercitio* ali kako in kje so se glasbeno izobraževali domači protestantje,« v: *Vera in hotenja: študije o Primožu Trubarju in njegovem času*, ur. Sašo Jerše (Ljubljana: Slovenska Matica, 2009), 162–183.

virov ni sistemizirano in znano. Sistematiko gradiva in načine njegovega preučevanja je treba šele predlagati in nato raziskave posameznih segmentov tudi izpeljati. Šele tedaj bo možno podati bolj ali manj zanesljivo sliko.

Korak naprej proti temu cilju predstavljajo trenutno potekajoče raziskave v okviru temeljnega raziskovalnega projekta Agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije z naslovom *Didaktični priročniki in glasbena vzgoja v 18. stoletju* (J6-2199; 2009–2012). Namen raziskave je ugotavljanje stanja virov in preučitev več med seboj povezanih vidikov pridobivanja glasbenega znanja na Slovenskem v »dolgem« 18. stoletju. Vključeni so namreč tudi dokumenti iz druge polovice 17. stoletja, saj so se predvidoma uporabljali tudi ali celo predvsem v 18. stoletju, ali pa so bistveno vplivali na obliko in vsebino priročnikov, ki so bili razširjeni v naslednjem stoletju. Po eni strani bo končni rezultat poskus rekonstrukcije mreže glasbenopedagoških središč v različnih domačih okoljih, kot so bile na primer škofijske, župnijske, samostanske ali druge šolske ustanove, po drugi strani pa bo morda zbrano gradivo lahko dalo tudi odgovor na vprašanje, kakšne so bile vsekakor vse širše potrebe po osvajanju znanja družabne inštrumentalne igre, sedaj ne več samo v okviru plemiških, temveč tudi vse bolj meščanskih krogov. Gre torej za skupek razmeroma specifičnih kulturnih (glasbenih) praks s svojimi lastnimi pravili delovanja, ki so se deloma prepletale in imele nekatere skupne točke, kar je vse skupaj ustvarjalo pogoje za glasbeno kulturo določenega geografskega prostora in v okviru tega družbeno-jezikovnih področij.

Raziskava je sicer okvirno vseslovensko zasnovana, vendar podrobna analiza temelji na dveh izbranih modelih, na analizi nedavno odkritih rokopisnih učbenikov iz 18. stoletja, ki se nahajata v Novem mestu in sta verjetno nastala na slovenskem prostoru, prav za lokalno rabo: *Compendium cantus choralis*, kot primer učbenika še vedno aktualnega koralnega petja, predvsem v okviru nekaterih redov – tak tip priročnika je bil namenjen predvsem učiteljem, in *Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel*, kot primer priročnika za inštrumentalno igro s krajšim uvodom v obliki dialoga med učiteljem in učencem ter z dodanimi ustreznimi skladbami za osvajanje praktičnega igranja na glasbilo s tipkami – taka začetnica se je lahko uporabljala tudi za samo-pouk. Specifična analiza takih primerov se ukvarja z vrsto tehničnih in vsebinskih problemov, od transkripcije in prevoda samih besedil do ugotavljanja možnega avtorstva, pa iskanja modelov oz. virov za nastanek takega rokopisnega spisa in njegove sociokulturne umestitve, torej ugotavljanja, kako je njegova vsebina in uporaba vplivala na glasbeno življenje v danem okolju.

Viri na Slovenskem

Na tem mestu bodo predstavljeni rezultati faze iskanja in zbiranja podatkov o tiskanih in rokopisnih glasbenoteoretskih in drugih glasbenodidaktičnih virov iz 18. stoletja, tistih, ki so bili dejansko v lokalni rabi že v 18. stoletju, s poskusom njihove sistemizacije. Naj uvodoma povem, da je iskanje tovrstne literature težko, saj so dela, ki jih iščemo, razpršena po različnih fondih, tudi neglasbenih, na primer med teološkimi knjigami, pa med matematičnimi priročniki ipd. V obstoječih katalogih in podatkovnih zbirkah tudi ni vedno ustrezno kategorizirana ali označena. Še vedno ni mogoče preceniti, ali

se podobni viri »skrivajo« tudi v še ne javno dostopnih knjižnicah in arhivih, kot so nekateri samostanski, cerkveni ali drugi zasebni fondi, ki trenutno niso registrirani med nahajališči glasbene literature.⁵ Prav zato predvidevam, da bo z vztrajnim iskanjem v neglasbenih fondih seznam najdenih del v prihodnosti še naraščal. Naj za ilustracijo preteklega poznavanja tovrstnih virov navedem samo podatek, da serija RISM B/VI v zvezkih s sezname del o glasbi, tiskanih do leta 1800, navaja za današnjo Slovenijo le tri nahajališča: Narodno in univerzitetno knjižnico v Ljubljani (zabeležena niso samo štiri dela, ki jih je bilo mogoče najti danes: oba izvoda Guidettijevega *Directorium chori, Compendiuma* iz leta 1736 in Albrechtsbergerjev učbenik generalnega basa iz samega konca stoletja), Glasbeno akademijo v Ljubljani in Škofijski arhiv Maribor.⁶ Kaj naj bi bilo v zadnjih dveh ustanovah, se ni dalo ugotoviti.

Trenutno imamo za razpravljanje na voljo 25 naslovov oz. 31 zvezkov tiskanih del⁷ in pet znanih v rokopisu ohranjenih spisov, h katerim bi lahko dodali tudi številne fragmente s posameznimi teoretičnimi segmenti ali vajami ter Tartinijeve teoretične zapiske, o čemer nekaj več v nadaljevanju. Številčno razmerje med tiski in rokopisi ne preseneča, saj so bili rokopisni prepisi zapiski, ki so se lažje izgubili in prej zavrgli kot tiskane knjige s polic.

Zbranega tiskanega primarnega gradiva je dovolj, da nam omogoča vsebinsko razdelitev v več skupin in podskupin. V grobem gre za teoretske priročnike, med katere bi lahko uvrstili spise enciklopedičnega in razlagalnega značaja in gradivo, ki vsebuje praktične vaje in konkretne glasbene primere za urjenje v igranju, petju ali kompoziciji. Seveda tudi tovrstno gradivo vsebuje bolj ali manj izčrpna pisna navodila in razlage. V tem segmentu se obe kategoriji deloma prekrivata. Pri tiskanem gradivu sta datacija in avtorstvo jasni, tako da je vsaka kategorizacija zanesljivejša od tiste, ki jo lahko pripišemo izključno anonimnim rokopisnim virom, ki bodo zato obravnavani ločeno.

Teoretsko spekulativna in leksikografska dela kot splošni priročniki o glasbi

Prva skupina tiskov so glasbenoteoretska dela v najširšem pomenu. Gre za spise, ki glasbo opredeljujejo in razlagajo njene posamezne segmente. Na prvem mestu je treba omeniti eno najslavnejših in tudi najbolj razširjenih del tega tipa, standardno enciklopedijo glasbe, *Musurgia universalis*, ki jo je leta 1650 v Rimu dal natisniti jezuit

⁵ Gl. Stanislav Bahor, »Starejše samostanske in druge cerkvene knjižnice v Sloveniji,« obiskano 30. aprila 2011, http://home.izum.si/izum/delavnice/cerkvene_knjižnice_in_COBISS/predstavitev/stanislav_bahor.pdf. Mag. Stanislav Bahor v svojem pregledu fondov starejših knjig (do 1800) navaja kar 21 samostanskih in drugih cerkvenih knjižnic v Sloveniji in ugotavlja, da nobena od teh ni vključena v elektronski popis Cobiss, nekatere sploh nimajo popisov oz. katalogov ali pa so le-ti nepopolni. Gl. tudi Bahor, *Skriti knjižni zakladi: pisna dediščina samostanskih in cerkvenih knjižnic v Sloveniji* (Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2009), predvsem strani 137–238.

⁶ François Lesure, ur., *Répertoire International des Sources Musicales*, B/VI, zv. 1, *Écrits imprimés concernant la musique* (München: G. Henle Verlag, 1971). Popis ne navaja referenc za Slovenijo za izvode, ki se danes nahajajo v Novem mestu, Komendi, Piranu, Kopru in Frančiškanskem samostanu v Ljubljani.

⁷ Pri tem sta upoštevana po dva izvoda spisov Muffatovega *Apparatusa*, priročnika *Il cantore ecclesiastico* in Fuxovih *Gradus ad Parnassum* ter pravzaprav vsega skupaj štiri knjige oz. deli Marpurgovega priročnika, ki so izhajali ločeno, v Ljubljani pa so zvezani skupaj.

Athanasius Kircher.⁸ Delo je izšlo v izjemno visoki nakladi, zaradi česar je še danes znanih veliko število ohranjenih izvodov, od katerih je eden ostal v Ljubljani in se je v 18. stoletju – na naslovnici je s črnilom dopisana letnica 1681 in »Libri musicalij in Bibliotecam Collegij« – nahajal med filozofskimi knjigami v knjižnici ljubljanskega jezuitskega kolegija.⁹ Dva izvoda sta se do konca 19. stoletja nahajala tudi v bogati knjižnici kneza Auersperga v Ljubljani in glede na močne vezi prvega kneza Janeza Vajkarda Turjaškega (1615–1677) z jezuitskim redom in predvsem avstrijsko cesarsko družino smemo sklepati, da je delo v Ljubljano prišlo kmalu ali takoj po natisu.¹⁰ Knjiga v dveh delih obsega vse takratno vedenje o glasbi, opredeljuje osnovno glasbeno teorijo in opisuje starejše kompozicijske prakse. Deloma se še naslanja na močno humanistično tradicijo pojmovanja glasbe v okviru filozofskih in matematičnih ved, ki se je ohranila vse do 18. stoletja. Ne nazadnje je posebno poglavje o glasbi tudi del v Semeniški knjižnici v Ljubljani ohranjenega obsežnega matematičnega traktata *Cursus mathematicus* Casparja Schotta, tako kot Kircher člana jezuitskega reda.¹¹ Poznejše spekulativno teoretično delo, ki se prav tako naslanja na naravoslovne matematične principe in nima neposredno didaktičnega namena, je končno tudi slavni traktat v Piranu rojenega Giuseppa Tartinija, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'Armonia*, Padova 1754,¹² in njegove številne tovrstne v Piranu hranjene rokopisne beležke.¹³ Taka dela verjetno – tako kot za teoretske traktate o glasbi iz zgodnejših obdobj ugotavlja James Haar – niso bila namenjena neposrednemu pouku glasbe, temveč zgolj branju intelektualne elite.¹⁴

⁸ David Damschroder in David Russel Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*, Harmologia 4 (Hillside, New York: Pendragon Press, 1990), 139–142.

⁹ *Athanasij Kircheri Fuldensis e Soc. Iesu Presbyteri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (Roma: haeredi Francisci Corbelletti, 1650). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, 5337. Izvod je naveden v katalogu Janez Höfler in Ivan Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800: katalog* (Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 1967), 86.

¹⁰ Prodajni katalog avkcijske družbe Sotheby (14. in 15. junija 1982): *A Collection of Valuable Printed Books and Atlases Formed in the 17th Century by a Continental Nobleman* (1982); knjige so bile last gospoda D. Germana Mailhosa in gospe Johanni Auersperg de Mailhos, iz Montevidea v Urugvajju. Dva izvoda obeh delov Kircherjevega spisa navaja na strani 59 pod številko 213. Prim. tudi Peter von Radics, »Die Hausbibliothek der Auersperge,« v: *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft*, ur. Julius Petzholdt (Dresden: G. Schönfeld's Verlagsbuchhandlung, 1878), 10–17 in 50–55: 53.

¹¹ Caspar Schott, *Cursus mathematicus, sive absoluta omnium mathematicarum disciplinam encyclopaedia, in libros XXVIII digesta, eoque ordine disposita [...]*, 3. izd. (Bamberg: Schönwetter, 1677). Ljubljana, Semeniška knjižnica, y.VI.4. O glasbi govori 25 knjiga oz. poglavje »Liber XXV. de harmonica, seu musica«.

¹² [Giuseppe Tartini], *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'Armonia* (Padova: Stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfrè, 1754). Piran, Pokrajinski arhiv Koper, Enota Piran, Arhivska zbirka Giuseppe Tartini, X. 324. Izvod se nahaja v spominski sobi v skladateljevi rojstni hiši v Piranu.

¹³ Albert Pucer, *Inventar zbirke – Inventario della collezione Giuseppe Tartini: 1654–1951* (Koper: Pokrajinski Arhiv Koper, 1993), 75–83, 147.

¹⁴ James Haar, »Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer,« *Altro Polo: Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ur. Richard Charteris (Sydney: Friedrick May Foundation for Italian Studies, 1990), 51–81 in Haar, »Lessons in Theory from a Sixteenth-Century Composer,« *The Science and Art of Renaissance Music* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998), 149–175.



Slika 1: Naslovnica glasbene enciklopedije Athanasiusa Kircherja Musurgia universalis, tiskane v Rimu leta 1650, ki prihaja s knjižnih polic ljubljanskega jezuitskega kolegija. Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, 5337 (z dovoljenjem).

Tako kot v zgodnejših obdobjih pa se je tudi v 17. in 18. stoletju praktično glasbeno znanje pridobivalo predvsem neposredno skozi samo prakso, s poslušanjem, izvajanjem in posnemanjem.¹⁵ Prav zato opazamo, da se tudi značaj glasbenih priročnikov spreminja. Sama teoretska dela vse bolj nadomeščajo priročniki, ki imajo deloma opisne in razlagalne uvode, ki jim sledijo tudi praktični deli in vaje.

Učbeniki kontrapunkta in skladateljskih ter izvajalnih tehnik

Med takimi je tudi na Slovenskem ohranjenih lepo število priročnikov za osvajanje znanj iz kompozicije in skladateljskih tehnik. Priročniki, ki so bili natisnjeni še v 17. stoletju – teh je kar sedem od skupaj deset –, a so se večinoma uporabljali tudi še v 18. stoletju, so predvsem italijanski tiski, med katerimi izstopajo trije avtorji: Giovanni Maria Bononcini, Angelo Berardi in Lorenzo Penna. Njihova dela so bila natisnjena v osemdesetih in devetdesetih letih v Bologni, tedaj prvorazrednem italijanskem glasbenem središču. Morda bi veljalo pred obravnavo le-teh omeniti še ponatis zgodnejšega tiska, ki prinaša pravila kompozicije in podaja številne primere. Gre za ponatis dela Wolfganga Schonslederja (1570–1651) *Architectonice musices universalis, ex qua melopoeam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio Marte condiscere possis*, ki je prvič izšlo leta 1631 v Ingolstadt in ga je prav tam leta 1684 ponatisnil Maenrad Zeller.¹⁶ Kljub zgodnejšemu datumu natisa pa je bil v Ljubljani ohranjeni izvod očitno v rabi še v 18. stoletju, saj ima na naslovnici dopisano letnico 1747 in ekslibris, ki nas pouči o tem, da je bila knjiga last ljubljanskega samostana pri Marijinem oznanjenju in jo je uporabljal pater Honorat Hočevar.¹⁷

Veliko pomembnejši za razvoj učenja umetnosti kontrapunkta oz. tedanjih skladateljskih tehnik so tiski Angela Berardija (1636–1694).¹⁸ Od šestih teoretskih del so se v Ljubljani v Narodni in univerzitetni knjižnici ohranili kar štirje skupaj zvezani izvirniki, in sicer: *Documenti armonici* (1687),¹⁹ *Miscellanea musicale* (1689),²⁰ *Arcani musicali* (1690)²¹ in *Il perché musicale* (1693).²² Na notranji strani prednje platnice izvemo, da

¹⁵ Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600* (New York: Oxford University Press, 1997).

¹⁶ Damschroder in Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker*, 326–327. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 102. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, 5457.

¹⁷ V izvirniku se rokopisni zaznamek na naslovnici glasi: »Libri Patri Honorati Gottscher Augustiniani« in z drugo pisavo »Ex Libris Conventus Labacensis Ad Div: Virg: Annunc: 1747«. Rokopisni popravki tiska so tudi na strani 9.

¹⁸ Damschroder in Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker*, 27–28.

¹⁹ *Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo, nelle quali con varii discorsi, regole, e esempj si dimostrano gli studii artificiosi della musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno* (Bologna: Giacomo Monti, 1687). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 5445. Navedeno tudi v Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 76.

²⁰ *Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo, divisa in tre parti dove con dottrine si discorre delle materie più curiose della musica: con regole, et esempj si tratta di tutto il contrapunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li professori armonici* (Bologna: Giacomo Monti, 1689). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 5446. Navedeno tudi v Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 76.

²¹ *Arcani musicali svelati dalla vera amicitia ne' quali appariscono diversi studii artificiosi, molte osservationi, e regole concernenti alla tessitura de' componimenti armonici, con un modo facilissimo per sonare trasportato: dialogo del canonico Angelo Berardi da S. Agata* (Bologna: Pier-Maria Monti, 1690). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 5447. Navedeno tudi v Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 76.

²² *Il perché musicale, ovvero staffetta armonica nella quale la ragione scioglie le difficoltà, e gli esempj dimostrano il modo*

prihaja iz knjižnice ljubljanskega samostana pri Marijinem oznanjenju, kjer je bilo zavedeno z letnico 1747, na naslovnici prvega dela pa je dopisano, da je delo – tako kot že omenjeno Schonslederjevo – uporabljal pater Honorat Hočevar, avguštinec.²³ Delo se je torej v 18. stoletju dejansko uporabljalo v Ljubljani. V svetu je ohranjenih med 15 in 38 izvodov teh del, zato so ljubljanski primeri sorazmerno dragoceni. Berardi je bil učenec Marca Scacchija, ki je med prvimi opredelil razlike med strogim kontrapunktom *prime prattice* (t. i. starim slogom) in prostim »modernim« slogom *seconde prattice*. Njegovi poti je sledil tudi Berardi in preko njegovih del in priročnikov nekaterih poznejših avtorjev je preko splošno najodmevnejšega tovrstnega dela Fuxovih *Gradus ad Parnassum* prvič v zgodovini historični način skladanja prišel v osnove pedagoške teorije do našega časa. Prvi od na Slovenskem ohranjenih traktatov je povsem teoretski in natančno razlaga principe strogega kontrapunkta (fuge, kanona, uporabe disonanc itd.), medtem ko sta *Miscellanea* in *Arcani* praktična priročnika s primeri. *Arcani musicali* so pravzaprav dialog med dvema oseba, ki med pogovorom o glasbi in njenih pravilih dajeta tudi glasbene primere, ki so vsi didaktičnega značaja. Nekatera glasbena dela, katerih odlomke navaja, so opremljena tudi z imeni skladateljev, na primer uvodni madrigal Romana Michielija, torej avtorja zgodnejše generacije.

Prav tako kot Berardijeva dela sta v Bologni izšla tudi dva druga v Ljubljani ohranjena praktična učbenika. Oba izvoda hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani²⁴ na isti polici med matematično spekulativnimi knjigami. Zelo verjetno gre za priročnika, ki sta bila prvotno last enega od ustanovnih članov ljubljanskih akademij s preloma stoletja in prvih darovalcev knjig v leta 1701 ustanovljeno javno knjižnico, ki se je po izgradnji semenišča pri ljubljanski stolnici preselila na današnjo lokacijo. Prvi lastnik in uporabnik bi bil prav lahko kateri od akademikov, morda celo Janez Gregor Dolničar, ki so bili dokumentirano tesno povezani z bolonjskim akademskim in kulturnim življenjem v zadnjih desetletjih in na prelomu 17. stoletja.²⁵

Prvi je delo Giovannija Marie Bononcinija (1642–1678)²⁶ z naslovom *Musico prattico*. V Ljubljani se je ohranil tretji natis iz leta 1688. Bononcini je bil, kot navaja na naslovnici, tudi sam član akademije, in sicer bolonjske najslavnejše glasbene ustanove Accademie dei Filarmonici.²⁷ Broširana knjižica, ki skupaj šteje 155 strani, je razdeljena v dva dela. Prvi je posvečen razlagi osnovnih glasbenih pojmov, drugi del pa postopno uvaja posamezne elemente kontrapunkta. Zanimivo je, da je bil drugi del leta 1701 preveden

d'isfuggire gli errori, e di tessere con artificio i componimenti musicali; opera del canonico D. Angelo Berardi da S. Agata (Bologna: Pier-Maria Monti, 1693). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 5448. Navedeno tudi v Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 76.

²³ V izvirkniku: »Ex Libris Conventus Labacensis Ab Div. Virg. Annunc. 1747« in »ad Usum P. Honoratii Gottscher Augustiniani«. Prim. tudi opombo 17, zgoraj.

²⁴ Na izvoda je konec osemdesetih let 20. stoletja opozoril kolega Jurij Snoj. Gl. Jurij Snoj, »Glasbeni viri Semeniške knjižnice,« *Cerkveni glasbenik* 80 (1987), 48–51: 49.

²⁵ O stikih in povezavah z Bologno gl. Metoda Kokole, »Academia Philharmonicorum Labacensium v evropskem okviru,« v: *300 let / Years Academia Philharmonicorum Labacensium*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004), 29–56: 36.

²⁶ Damschroder in Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker*, 34–35.

²⁷ *Musico prattico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i Canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca: opera ottava di Gio: maria Bononcini Modenese; del Concerto de gli Stromenti dell'Altezza Serenissima di Modena, Et Accademico Filarmonico di Bologna* (Bologna: Giacomo Monti, 1688). Ljubljana, Semeniška knjižnica, y.VI.24. Delo je najprej izšlo leta 1673, drugič pa je bilo natisnjeno v Benetkah leta 1678.

tudi v nemški jezik in je vplival na vrsto nemških teoretikov 18. stoletja. Kljub temu, da je Bononcinijev priročnik zelo jasen in postopen, pa avtor značilno ne priporoča samo-pouka. V nagovoru bralcu, torej uporabniku, avtor sam poudarja, da »ni bil njegov namen, da v delu zaobjame vse stvari, temveč samo to, za kar sodi, da je potrebno dobremu praktiku«. Dodaja, naj bralec tudi »ne verjame nikomur, da se pride do odličnega znanja kompozicije samo s knjigami, brez živega glasu dobro izvedenega učitelja, saj bo prevaran, kajti učencu je bolj potrebno vodstvo učitelja kot vse možne knjige, saj so uporabne samo tistim, ki jih razumejo. Če želi bralec zares pridobiti znanje iz glasbe, naj si pridobi inteligentnega učitelja, ki mu bo dal postopne lekcije in bo znal z najboljšimi razlogi popraviti napake, ki jih bo [učenec] delal [...]«. ²⁸

Pridobivanje znanja kompozicije je torej tako kot v zgodnejših obdobjih tudi do konca 17. stoletja potekalo ob praktičnem delu z učiteljem oz. mojstrom, skladateljem in spisi so bili še vedno namenjeni bolj zadnjim kot pa ukaželnim. Še bolj nazoren in prav tako priljubljen je bil tudi drugi priročnik verjetno istega izvora: *Li primi albori musicali* Lorenza Penne (1613–1693). ²⁹ Ljubljanski izvod je natisnil isti tiskar kot zgoraj omenjenega Bononcinijevega, gre pa za peti natis dela, ki je prvič izšlo že leta 1672. ³⁰ 199 strani dolg broširan priročnik za začetnike je razdeljen v tri dele oz. »knjige« in skupaj prinaša sumo praktičnih znanj o glasbi, od osnovnih pojmov (»Principi del canto figurato«) v prvi knjigi do pravil kontrapunkta (»Regole del contrapunto«) in osnov igranja generalnega basa (»Fondamenti per suonare l'organo ò clavicembalo sopra la Parte«) v drugi in tretji knjigi. V uvodu v tretjo knjigo Penna trdi, da bi bilo pravzaprav treba začeti z drugo knjigo, torej pravili kontrapunkta. Ljubljanski izvod je očitno imel uporabnika, saj na straneh 32 in 33 najdemo ročne popravke tiskarskih napak. Zanimivo je tudi dejstvo, da je Penna kot pomagalo za lažje razumevanje solmizacije v prvi knjigi dal natisniti tudi Gvidovo roko, ki se je sicer pojavljala predvsem v starejših priročnikih za koralno petje kot vizualni pripomoček pri zvočnem memoriranju. ³¹

Tradicija, ki so jo zaznamovali zgoraj omenjeni italijanski priročniki, se je v 18. stoletju nadaljevala predvsem v nemško govorečih deželah in zanimivo je, da so nekatera izmed ključnih del dosegla naš prostor že v času njihovega natisa. Gre za danes dobro znane in raziskane priročnike, kot sta dva izvoda leta 1725 na Dunaju tiskanega učbenika v obliki dialoga *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa (1660–1741) ³² v latinski

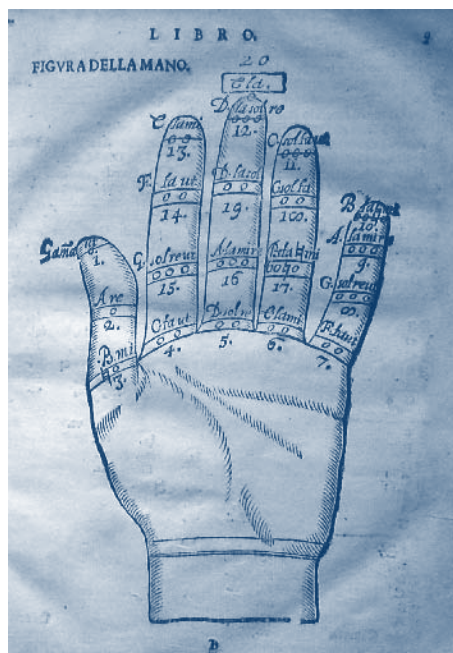
²⁸ V izvorniku (str. 5): »Sappi però che non e stata la mia intenzione abbracciare ogni cosa, mà solo quello, ch hò stimato necessario per costituire un buon Pratico. Nè si creda d'arrivare alla perfetta intelligenza del comporre con li soli libri, senza la viva voce di ben fondato Maestro, poiche si troverà ingannato, essendo più necessaria allo Scolaro la Guida del Maestro, che quanti libri vi sono, utili sono à chi intende. Se vuoi per tanto approfittarti nella Musica provediti d'intelligente Maestro che ti dia le lezioni gradatamente, e con ottime ragioni sappia correggere gli errori, che farai.«

²⁹ Damschroder in Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker*, 232–233.

³⁰ *Li primi albori musicali: per li principianti della musica figurata; distinti in tre libri; Dal primo spuntano li principi del CANTO FIGURATO; dal secondo spiccano le regole del CONTRAPUNTO; del terzo appariscono li fondamenti per suonare l'ORGANO ò CLAVICEMBALO sopra la Parte; Del Padre Frà Lorenzo Penna d Bologna Carmelitano della Cong. di Mantova, Maestro di S. Teologia, Dottore Coll. frà gli Accademici Filaschisti, Filarmonici, e Risoluti, l'Indefeso.* (Bologna: Pier Maria Monti, 1696). Ljubljana, Semeniška knjižnica, v. VI.22.

³¹ O pomenih tega učnega pomagala do 17. stoletja gl. Susan Forscher Weiss, »Wandals, Students, or Schools? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks,« v: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, ur. Russel E. Murray Jr., Susan Forscher Weiss, in Cynthia J. Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 207–246. Prim. tudi Weiss, »Disce manum tuam sicut bene discere cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe,« *Music in Art* 30 (2005), 35–74.

³² Harry White in Thomas Hochradner, »Fux, Johann Joseph,« v: *Grove Music Online*, obiskano 2. maja 2011, <http://www.oxford-musiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/49235>.



Slika 2: Lorenzo Penna, Li primi albori musicali, Bologna 1696. Naslovnica, stran z Guidovo roko ter stran z rokopisnimi popravki. Ljubljana, Semeniška knjižnica, y.VI.22 (z dovoljenjem).

prvi izdaji,³³ pa iz njegove tradicije izhajajoč priročnik Friedricha Wilhelma Marpurga (1718–1795)³⁴ *Handbuch bey dem Generalbasse* v treh knjigah in z dodatkom (vsi natisnjeni na Dunaju med 1757 in 1762)³⁵ in s konca 18. stoletja še teoretski deli nemškega avtorja Johanna Gottlieba Portmanna (1739–1798)³⁶ *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen* iz leta 1798³⁷ ter Johanna Georga Albrechtsbergerja *Neue, vermehrte Auflage der Kurzgefasten Generalbass zu erlernen*, tiskanega na Dunaju verjetno na prelomu stoletja.³⁸ Pogled na vse zgoraj omenjene priročnike za skladanje, ki so v obravnavanem obdobju dosegli naše kraje, lepo potrjuje dejstvo, da je skupni imenovalec obeh stoletij dejansko generalni bas.

Učbeniki koralnega petja z osnovami glasbene teorije

Verjetno je danes najbolj skriti segment glasbenih priročnikov tisti, v katerega prištevamo razne priročnike za petje gregorijanskega koralala, saj se taka dela po knjižnicah – nekaterih tudi zaprtega tipa in brez pravih katalogov³⁹ – skrivajo med teološkimi in liturgičnimi knjigami. Tak je primer sicer precej zgodnejšega dela Giovannija Domenica Guidettija (1530–1592)⁴⁰ *Directorium chori*, enega ključnih tovrstnih potridentskih rimskih tiskov, ki ga iz slovenskih hranišč poznamo po dveh ponatisih iz 17. stoletja, in sicer enega iz leta 1624 in drugega z letnico 1665.⁴¹ Čeprav prvi natis sega nazaj v leto

³³ *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo novâ ac certâ, nondum ant tam exacto ordine in lucem edita: elaborata à Joanne Josepho Fux [...]* (Wien: typis Joannis Petri van Ghelen, 1725). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, 1646 (brez rokopisnih zaznamkov) in Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 319. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 80. Novomeški izvod ima na prazni strani za posvetilom ime verjetno prvega lastnika »Ex libris Joannis Nepomuceni Warhanese«.

³⁴ Howard Server, »Marpurg, Friedrich Wilhelm,« v: *Grove Music Online*, obiskano 2. maja 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/50046>.

³⁵ *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehreren Stimmen für Anfänger und Geübtere von Friedrich Wilhelm Marpurg* (Berlin: Gottlieb August Lange, [1. del, 3. ponatis] 1762, [2. del prvotiski] 1757, [3. del, prvotiski] 1758 in [Anhang, prvotiski] 1760). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, inv. št. 1352/1957. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 89–90. Izvod je bil prvotno zelo verjetno v zasebni lasti in je na sedanjo lokacijo prišel iz fonda Federalnega zbirnega centra leta 1957. Na naslovnici so rokopisni zaznamki z imeni »Franz Miler« in spodaj še »Jos. Ferkowitz«.

³⁶ Janna Saslaw, »Portmann, Johann Gottlieb,« v: *Grove Music Online*, obiskano 2. maja 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/48540>.

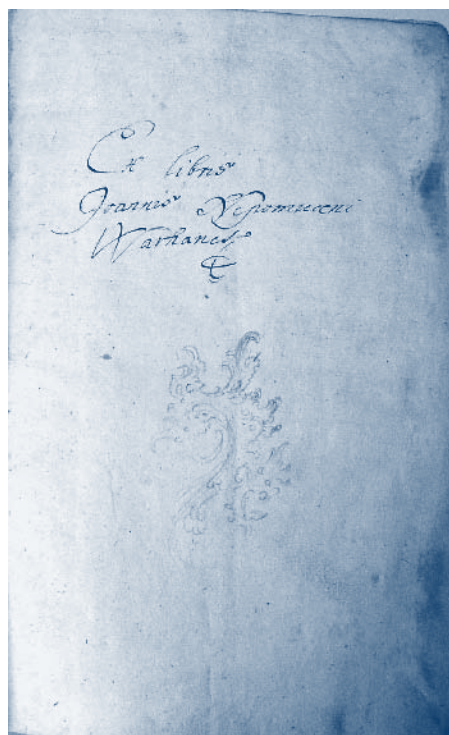
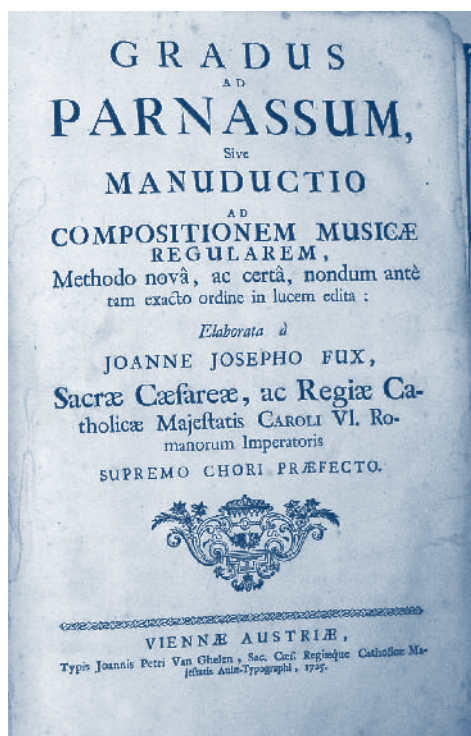
³⁷ *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte: eine Bielage zu jeder musikalischen Theorie von J. G. Portmann* (Darmstadt, 1798). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, [izvod je zabeležen v listkovnem katalogu Glasbene zbirke s pripisom, da je v fondu Federalnega zbirnega centra in še ni katalogiziran; trenutno ga ni mogoče najti]. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 99.

³⁸ *Neue, vermehrte Auflage der Kurzgefasten Generalbass zu erlernen, von Herrn G. Albrechtsberger* (Wien: Artaria et Compagnie, [ok. 1800]). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, inv. št. 944/1956. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 75. Tisk je bil kupljen v 20. stoletju, zato je njegova uporaba na Slovenskem v 18. stoletju vprašljiva. Tiskarska družba Artaria et Compagnie je tiskala od okoli leta 1794 dalje.

³⁹ Gl. op. 5, zgoraj.

⁴⁰ Lewis Lockwood in David Crawford, »Guidetti, Giovanni Domenico,« v: *Grove Music Online*, obiskano 2. maja 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/11959>.

⁴¹ Giovanni Guidetti, *Directorium chori: ad usum omnium Ecclesiarum Cathedralium et Collegiatarum [...]* (Roma: apud Andream Phaeum, 1624). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, 21268. Gl. tudi Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 81. Izvod je vezan v bel pergament in na naslovnici ima rokopisni ekslibris z imenom verjetno prvega lastnika (»Ex Libris Joannis Frederici Schweiger à Lechenfeldt An: [morda je navedeno leto, a je rokopis do nečitljivosti prekrit z žigom Licejske knjižnice]). Janez Friderik Schweiger pl. Lerchenfeld (1668–1727) izhaja iz kranjske plemiške družine, služboval pa je kot župnik v Vipavi. Drugi izvod v katalogu iz leta 1967 ni naveden: Giovanni Guidetti, *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum cathedralium, et collegiatarum: in hac postrema editione a Nicolao Stamigna diligenter accomodatam, et auctum*



Slika 3: Naslovnica novomeškega izvoda dela *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa, tiskanega na Dunaju 1725, in list z imenom verjetno prvega lastnika. Frančiškanski samostan Novo mesto, Knjižnica, Mus. 319 (z dovoljenjem).

1582, je bilo to delo očitno tako primerno in uporabno, da so ga tiskali še vse do sredine 18. stoletja. Oba ljubljanska tiska imata rokopisne zaznamke, iz katerih lahko razberemo lastnika oz. uporabnika, in pri poznejšem izvodu, tiskanem v Rimu, je dodan tudi kraj in leto pridobitve, Rim 1697, lastnik pa ni bil nihče drug kot ljubljanski operoz in za lokalno kulturno življenje nadvse zaslužni kamniški župnik Maksimilijan Leopold Rasp (župnik med 1699 in 1742).⁴² Na prazni strani pred začetkom tiska si je Rasp napisal kar stran in pol dolge komentarje in dodatke k nekaterim delom besedila. Sicer pa je še en rokopisni zaznamek, na notranji strani prednje platnice, prelepljen z belo nalepko, tako da se vsebine ne da razbrati.

Doslej sem uspela odkriti vsega skupaj pet priročnikov za petje in koralno petje iz 17. in 18. stoletja, od katerih so nekateri specifično namenjeni glasbenemu izobraževanju

(Roma: [Vitalis Mascardi], 1665). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 13841. Delo je verjetno v 19. stoletju prišlo v Licejsko knjižnico v Ljubljani, njen lastnik pa je bil od leta 1697 Maksimilijan Leopold Rasp, ki je prav v tem času zaključeval svoj študij na rimskem Collegio Germanico.

⁴² O Raspu gl. Andrejka Rudolf in Maks Miklavčič, »Rasp, Maksimilijan Lopold,« v: *Slovenski biografski leksikon* (Ljubljana: SAZU, 1960–1971), 3:34–35. Gl. tudi Dragotin Cvetko, *Academia philharmonicorum labacensis* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962), 191 (op. 314).

priladnikov določenih redovnih skupnosti. Taka dela in njih avtorji, pa čeprav večinoma vsebujejo tudi razlagalni del z osnovnimi glasbenimi pojmi, obstoječi pregledi in sezname didaktičnih in teoretičnih del preprosto ne navajajo ali pa jih ne poznajo.

V knjižnici Frančiškanskega samostana v Ljubljani se na primer nahaja tovrstni tisk iz leta 1683, *Musices choralis medulla*, ki ga je sestavil Hermann Mott.⁴³ Tudi minoriti so imeli za pouk koralnega petja svoj lastni priročnik, *Il cantore ecclesiastico*, ki se je v Piranskem samostanu ohranil kar v dveh natisih, in sicer iz let 1698 in 1733.⁴⁴ V Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani pa se nahaja dominikanski priročnik, tiskan v Rimu leta 1736.⁴⁵

Poleg teh omenimo še splošni učbenik koralnega petja izpod peresa Josepha Joachima Benedicta Münstra *Scala Jacob*, katerega prvo izdajo iz leta 1743 so uporabljali v Frančiškanskem samostanu v Novem mestu oziroma se tam danes hrani.⁴⁶

Glasbene osnove in navodila za igranje na glasbila

Zadnja predlagana kategorija, kateri je v trenutni fazi projekta namenjeno tudi največ specifične pozornosti, obsega priročnike, ki vsebujejo poleg neobveznih teoretičnih uvodov predvsem pravila in navodila za praktično igro ter primere za urjenje v igri na določena glasbila, na primer violino, flavto in seveda glasbila s tipkami. Ta skupina učbenikov in načina učenja je neločljivo povezana z repertoarjem, ki je večinoma posvetnega značaja, a nas zaradi svojega praktično vzgojnega pomena tudi v cerkvenih arhivih ne preseneča.⁴⁷ Zanimivo je, da se take vaje pojavljajo tako v učbenikih kot tudi ločeno v

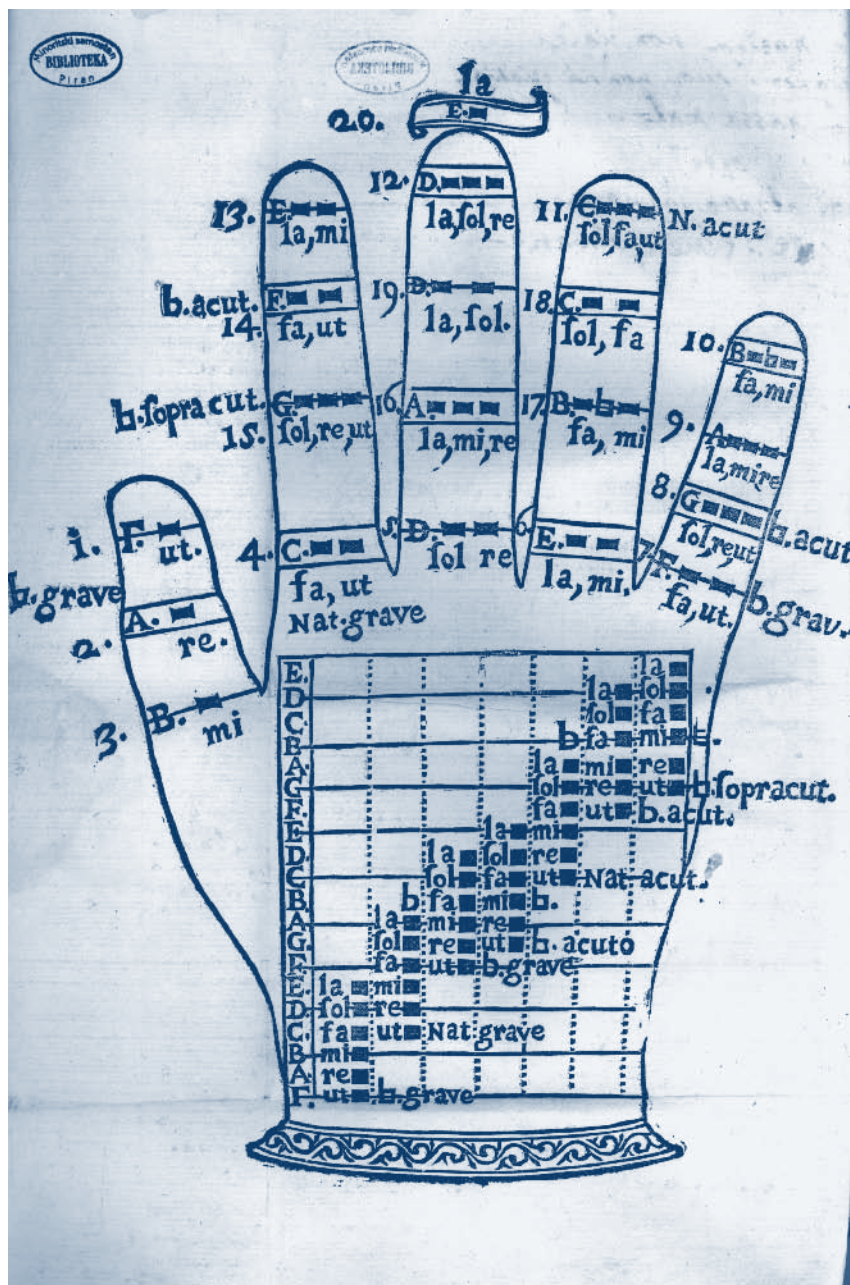
⁴³ [Hermann Mott], *Musices choralis medulla sive Totius Cantus Gregoriani succincta ac fundamentalis Traditio: Una Cum Tonis Communibus, Hymnis, Antiphonis, lectione mensali [et]c. ad usum FF. Minorum Recollectorum Ordinis Seraphici Patris S. Francisci* (Coloniae: apud Wilhelm Friessem, 1670). Ljubljana, Frančiškanski samostan, Knjižnica, 25 e 51, v rokopisnem fondu.

⁴⁴ *Il cantore ecclesiastico, breve, facile, ed essatta notizia del canto fermo per istruzione de' Religiosi minori conventuali, e beneficio commune di tutti gl' ecclesiastici, raccomandato alia protezione del reverendissimo padre maestro Felice Rotondo da Monte Leone [...] i ministro generale dell' istess' ordine de' Minori conventuali: da f. Gioseppe Frezza dalle Grotte* (Padova, Stamperia del Seminario, opera di G. Manetti, 1698 in 1733). Piran, Minoritski samostan sv. Frančiška Asiškega, Biblioteka, A 505. Leta 1733 je izšel že tretji natis; druga izdaja je izšla leta 1713. Gl. tudi Alenka Bagarič in Darja Frelih, »Starejše muzikalije v knjižnici in arhivu Minoritskega samostana.« v: *Sedem stoletij minoritskega samostana Sv. Frančiška Asiškega v Piranu*, ur. France M. Dolinar in Marjan Vogrin (Piran: Slovenska minoritska provinca sv. Jožefa, 2001), 335–349: 335.

⁴⁵ *Compendium regularum generalium cantus ecclesiastici regularis, seu plani: pro instructione novitiorum secundum usum FF. ordinis Praedicatorum* (Roma: ex typographia Hieronymi Mainardi, 1736). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, inv. št. 1740/1953. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 78. Izvod je v Federalni zbirni center prišel iz Mantuanijeve zbirke. Nima nobenih rokopisnih zaznamkov, sta pa k temu tisku privezana še dva fragmenta s koralno notacijo, od katerih je vsaj prvi nedvomno del nekega priročnika za koralno petje. Ohranjene so strani 515–518 in nad glasbenim zapisom v rdečem tisku besedilo z incipitom »Regulae ad acquirendam perfectam modulationem, in qua tot continentur species consonantiarum, quot ad Cantus plani normam [...]«.

⁴⁶ *Scala Jacob ascendendo, et descendendo: das ist: Kürztlich doch wohlgegründete Anleitung und vollkommener Unterricht die Edle CHORAL-MUSIC denen Reglen gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen; allen Schverehrten Music-Freunden zu Lieb in Druck gegeben von Josepho Joachimo Benedicto Münster* (Augsburg: Johann Jacob Lotters seel. Erben, 1743). Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 379. Delo je bilo ponatisnjeno še leta 1756.

⁴⁷ Najbogatejši fond tovrstnega gradiva je pri nas knjižnica Frančiškanskega samostana v Novem mestu, o vsebini katere sta doslej obširneje pisala Janez Höfler in Tomaž Faganel. Janez Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu.« *Kronika* 15, št. 3 (1967), 135–148 in Tomaž Faganel, »Glasbeni repertoar na Slovenskem v 18. stoletju in v prvi polovici 19. stoletja.« v: *300 let / Years Academia Philharmonicorum Labacensium*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2004), 119–129: 120–123.



Slika 4: Gvidova roka na pred stranjo 9 vložnem listu minoritskega priročnika za koralno petje Il cantore ecclesiastico, tiskanem v Padovi leta 1698. Piran, Minoritski samostan sv. Frančiška Asiškega, Biblioteka, A 505 (z dovoljenjem).

samostojnih tiskih, primer za to so denimo na Dunaju tiskane kadence *40 candences pour le clavecin* Mathieuja Reinhallerja.⁴⁸

Prav priročniki za posamezna najpriljubljenejša solistična glasbila tistega časa so bili ena glavnih novosti 18. stoletja. Glasbenike inštrumentaliste so potrebovale tako cerkvene kot tudi druge ustanove, na primer plemiška združenja, kot je bila Academia philharmonicorum, pa morda kamniška akademija sv. Cecilije in gledališke ustanove, ki so delovale v deželnih središčih od druge polovice 18. stoletja dalje. Do konca stoletja je dozorela tudi ideja o pravi filharmonični družbi, ki je pozneje ustanovila svojo glasbeno šolo.

Vse dotlej pa je učenje nujno potekalo med mojstrom – učiteljem ter učencem na principu posnemanja in ponavljanja in še konec 17. stoletja je na primer Lorenzo Penna samo-pouk odsvetoval. V 18. stoletju so za glasbila začeli izhajati tudi priročniki za samo-pouk in enega takih najdemo tudi v domačih arhivih, namreč violinsko šolo Johanna Adama Hillerja. Vsi ostali priročniki, kot jih bom navedla v nadaljevanju, so bili pomagala za osvajanje znanja ob vodstvu izkušenega glasbenika. Veliko tovrstnih priročnikov ima tudi splošen teoretski uvod z razlago osnovnih glasbenih pojmov.

V Sloveniji je ta hip zabeleženih šest tiskov, namenjenih tehniki igranja na posamezna glasbila, po dva sta namenjena učenju flavte in violine, en italijanski prinaša poleg splošnih glasbenih pravil še osnove za igro na vrsto glasbil (čembalo, violino, violi, violončelo, kontrabas, oboe in flavto). Poslednji in edini, ki je bil natisnjen še v 17. stoletju, pa je pravzaprav bolj prikaz skladanja v dvanajstih cerkvenih modusih na primeru dvanajstih tokat za orgle, kot učbenik oz. priročnik v pravem pomenu. Gre za *Apparatus musico-organisticus* Georga Muffata (1653–1704),⁴⁹ ki je izšel leta 1690 v Salzburgu in se je v enem izvodu ohranil tudi v zbirki Frančiškanskega samostana v Novem mestu.⁵⁰

Iz petdesetih let 18. stoletja sta se ohranila dva izmed ključnih traktatov inštrumentalne igre sploh, in sicer prvotisk Quantzove šole igre na prečno flavto, vendar samo notnega dela, na katerem je tudi pripisano, da je to izvod za uporabo bratov glasbenikov frančiškanov, letnica 1755⁵¹ in slavni *Verzuch* Leopolda Mozarta, ki ga je imel v svoji knjižnici v Komendi pri Kamniku tamkajšnji župnik Peter Pavel Glavar.⁵² Priljubljenost teh dveh glasbil na Slovenskem dokazujeta tudi dva poznejša podobna tiska, in sicer začetnica

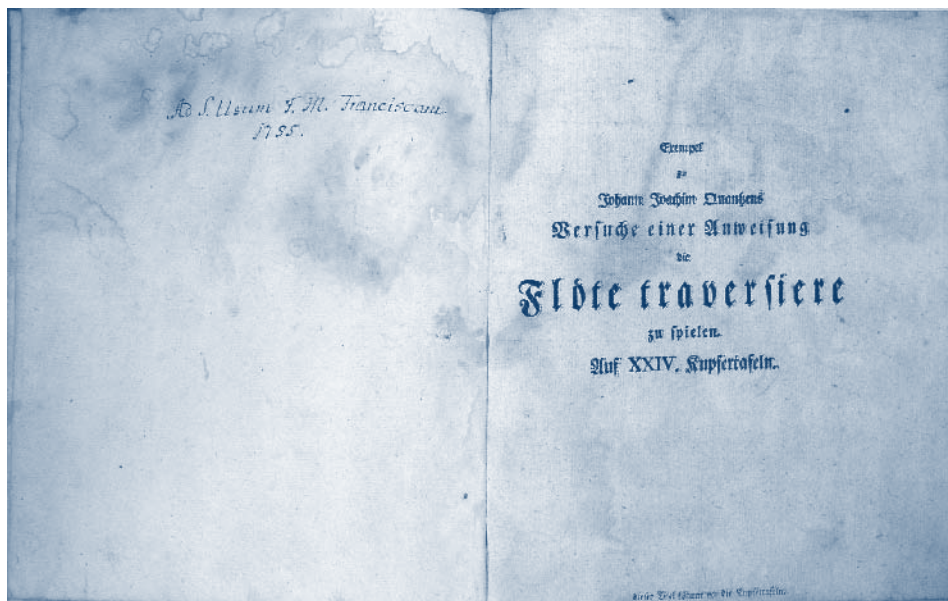
⁴⁸ Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 387. Izvod nima ovitka, je pa na naslovni strani spodaj navedena številka izvoda, ki je 2074, kar kaže na zelo visoko naklado in verjetno veliko priljubljenost oz. uporabnost tega tiska.

⁴⁹ Damschroder in Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker*, 214–215.

⁵⁰ *Apparatus Musico-Organisticus [...] a Georgio Muffat, Anno 1690*. Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 320 in 387. Tisk s signaturo 387 vsebuje Muffatov uvod in notni del s toccatami in fugami. Format je drugačen od tiska iz leta 1690. Tisk s signaturo 320 pa ima samo naslovnico, ki ji takoj sledi notni del. Na naslovnici je podpisan Jožef Zupan, morda sin skladatelja Jakoba, in dopisana letnica 1783. O identifikaciji gl. Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe«, 135–140. Nakazal je tudi možno povezavo med novomeškim Frančiškanskim samostanom in glasbenim življenjem v Kamniku.

⁵¹ *Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen mit verschiedenen zur Beförderung deß guten Geschmacketes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Erläutert: Nebst XXIV. Kupferstafeln* (Berlin: bey Johann Friedrich Boß, 1752). Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 318. Ohranjen je samo notni del, ki je bil očitno bolj uporaben.

⁵² *Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen von Leopold Mozart* (Augsburg: Verlag des verfassers, 1756). Komenda, knjižnica Petra Pavla Glavarja, IX2, V33. Poleg Mozartove violinske šole je v knjižnici ohranjena tudi izdaja maš z rekvijemi Lamberta Krausa, prav tako iz 18. stoletja. Glavar je v Komendi dal zgraditi tudi šolo, v kateri je učil skladatelj Jakob Zupan, in zanimivo je, da značilni rokopis, s katerim sta popisana dva dodatna lista v glasovnih zvezkih Krausovih maš, najdemo tudi na več muzikalijah, hranjenih v Novem mestu. Gl. Faganel, »Glasbeni repertoar na Slovenskem v 18. stoletju«, 119–120. Na povezavo pa morda kaže tudi omenjeno lastništvo Jožefa Zupana (morda sin Jakoba), zgoraj omenjenega Muffatovega tiska. Prim op. 50, zgoraj.



Slika 5: Notranja naslovnica šole za prečno flavto Johanna Joachima Quantza, tiskane v Berlinu 1752 z rokopisnim zaznamkom iz leta 1755, da ga uporabljajo frančiškanski glasbeniki. Frančiškanski samostan Novo mesto, Knjižnica, Mus. 318 (z dovoljenjem).

igre na flavto, prirejene na osnovi Quantzove metode, ki jo je leta 1788 v bližnjem Gradcu izdal Franz Anton Schlegel,⁵³ in violinska šola za »samopoučevanje« Johanna Adama Hillerja, prav tako tiskana v Gradcu leta 1795, gre pa za ponatis leipziške izdaje iz leta 1792.⁵⁴ Izvod Hillerja je verjetno kupil prvi lastnik, grof Jožef Thurn in Valsassina, ki je bil rojen v Celju 1771 in je umrl v Ljubljani 1829, bival pa je po poroki na gradu Krumperk pri Ljubljani.⁵⁵ Podatek lepo potrjuje dejstvo, da je igranje na glasbila dejansko še vse do konca 18. stoletja sodilo v obvezni del plemiške in pozneje tudi meščanske vzgoje, kot jo je priporočal še leta 1659 v svojem priročniku tudi ljubljanski pisar Adam Sebastian von Sietzenheimb, ki na strani 301 svojega priročnika izrecno zapiše, naj se plemiči »vestno urijo v vsakršni vokalni in instrumentalni glasbi«.⁵⁶

⁵³ *Gründliche Anleitung die Flöte zu spielen, nach Quantzes Anweisung; hrsg. von Franz Anton Schlegel.* (Graz: J. G. Weingard und Franz Ferstl, 1788). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, [izvod je zabeležen v listkovnem katalogu Glasbene zbirke s pripisom, da je v fondu Federalnega zbirnega centra in še ni katalogiziran; trenutno ga ni mogoče najti]. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 192.

⁵⁴ *Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte: nebst einem kurzgefasstem Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Musik, entworfen von Johann Adam Hiller* (Grätz: Trötscher, 1795). Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, inv. št. 1353/1957. Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 84. Izvod je bil prvotno v zasebni lasti, saj ima na naslovnici in zadnjem listu ime verjetno prvega lastnika: »Joseph Graf von Thurn und Valsassina«. Sicer pa je izvod v Federalni zbirni center prišel iz Manutanijeve zasebne knjižnice. Več o vsebini priročnika gl. poglavje »Razvoj violinizma na Slovenskem v 18. stoletju« v doktorski disertaciji *Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne* Maruše Zupančič (v pripravi). Navajam z dovoljenjem avtorice in se ji za to lepo zahvaljujem.

⁵⁵ Za podatke se najlepše zahvaljujem dr. Mihi Preinfalku.

⁵⁶ *Neubeglänzter Zucht-Spiegel der Adelichen Jugend: klärllich entwerffend wie die Edle Jugendt von jhren Wiegen-Jahren, biss zur anrückender reiffen Mannbarkeit mit schönen Tugenden Seelen-Erspiesslich geziert [...] auss unterschiednen Geist- und Weltlichen Lehrreichen Verfassern, vmd theils eygnen müglichsten Nachsinnen, in vnser Teutsch-gebundne Helden-Sprach,*

Tartini sicer ni sam izdal kakega učbenika za violinsko tehniko, je pa zanesljivo bil eden od pomembnejših violinskih pedagogov. Nekaj navodil za igranje in držo loka, ki jih je v pismu poslal svoji učenki Maddaleni Lombardini,⁵⁷ je bilo pozneje natisnjenih, krožil pa je tudi rokopisno ohranjeni traktat o okraševanju, ki ga je zapisal eden od njegovih učencev.⁵⁸ To razpravo je – seveda brez navedbe resničnega avtorja – tako rekoč dobesedno v svojo knjigo vključil Leopold Mozart⁵⁹ in tako je na nek način tudi Tartinijeva »violinska šola« posredno že v 18. stoletju dosegla naše kraje.

Iz zadnjih desetletij 18. stoletja je tudi zanimiv in grafično lepo opremljen v Benetkah tiskani glasbeni priročnik Vincenza Paneraia, ki prinaša razlago najosnovnejših glasbenih pojmov in prikaz lestvic za celo vrsto glasbil, tako godala kot pihala.⁶⁰ Priročnik, tiskan na vsega skupaj 12 straneh, se je ohranil v Kopru v stolnem glasbenem fondu. Izvod sicer ne navaja avtorja, je pa le-tega bilo mogoče identificirati po sorazmerno številnih drugih ponatisih istega dela, ki je moralo nastati pred letom 1650.⁶¹ Tisk prav tako ne navaja letnice. Glede na ostale tiske tega priročnika ter znani opus tiskarja Antonia Zatte sklepam, da gre za tisk iz desetletja med 1670 in 1780.⁶² Ne samo veliko ponatisov tega kratkega dela, temveč tudi rokopisni zaznamki v na primer koprskem izvodu, na zadnji strani pri prikazu lestvic za violiniste, kažejo na veliko uporabnost in potrebo po tovrstnih pomagalah za pridobivanje glasbenega znanja.

Prav zato ne preseneča dejstvo, da so glasbeni priročniki iz zadnjih dveh kategorij tisti, ki so doživeli tudi rokopisne prepise, saj so bili med vsemi dejansko neposredno najbolj »uporabni«. Žal pa je dokumentov tega tipa na Slovenskem ohranjenih izjemoma malo in dva izstopajoča primera sta iz novomeškega Frančiškanskega samostana, *Compendium cantus choralis*, učbenik gregorijanskega korala iz druge polovice 18. stoletja⁶³ in priročnik za igro na glasbila s tipkami s teoretičnim uvodom v obliki dialoga med učencem in učiteljem ter drugim praktičnim delom z vrsto primernih skladb *Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel*, prav tako iz druge polovice 18. stoletja.⁶⁴ Oba

treulich zusammen gezogen [...] durch Adamen Sebastian von Sietzenheimb (München: smozaložništvo pri tiskarju Johannu Wilhelmu Schellu, 1659). Konsultirani izvod hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Na str. 310: »[S]ich in allerhand Vocal- vnd Instrumentalischen Musicen trefflich zuüben.«

⁵⁷ Gl. op. 74 in 75, spodaj.

⁵⁸ *Regole per imparare a suonare bene il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa; buono ancora a tutti, quelli che esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori date in luce dal celebre Sigr.: Giuseppe Tartini per uso di chi avrà volontà di studiare copiate da Giovanni Francesco Nicolai suo Scolaro*. Benetke, Biblioteca Musicale del Conservatorio di Musica «Benedetto Marcello», ms. 323. Gl. Pierluigi Petrobelli, »Gli studi e le ricerche su Giuseppe Tartini dal 1935 a oggi,« v: *Giuseppe Tartini in njegov čas*, ur. Metoda Kokole (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1997), 9–16: 14.

⁵⁹ Pierluigi Petrobelli, »La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza,« *Analecta Musicologica* 5 (1968), 1–17; Petrobelli, *Tartini, le sue idee e il suo tempo* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992), 81–100.

⁶⁰ [Vincenzo Panerai], *Principi di musica, nei quali oltre le antiche, e solite Regole vi sono aggiunte altre figure di Note, schiarimento di chavi, scale dei Tuoni, Lettura alla Francese, Scale semplici delle Prime Regole DEL CIMBALO, VIOLINO, VIOLA, VIOLONCELLO, CONTRABASSO, OBOE, E FLAUTO* (Venezia: Antonio Zatta [sic], [pred 1780]). Koper, Škofijski arhiv Koper, Kapiteljski arhiv, GA XXIV/3.

⁶¹ Pri identifikaciji sem uporabila na spletu dostopen katalog knjig o glasbi do leta 1800, ki ga je leta 1913 izdala Library of Congress v Washingtonu. Julia Gregory, *Library of Congress: Catalogue of Early Books on Music; Before 1800* (Washington: Library of Congress, 1913), <http://ia600309.us.archive.org/27/items/catalogueofearly00libriaal/catalogueofearly00libriaal.pdf> in skenirane izvede, objavljene na spletnih straneh, dostopnih preko www.worldcat.org.

⁶² O Zatti gl. spletno enciklopedijo *Treccani.it: Enciclopedia Italiana* na: <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-zatta/>. Antonio Zatta je bil med glavnimi tiskarji Goldonijevih in Metastasijevih gledaliških del. V RISM B/VI (gl. op. 6, zgoraj) je datiran ok. 1790, kar se po najnovejših podatkih zdi prepozno.

⁶³ *Compendium cantus choralis*. Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 501.

⁶⁴ *Notenbuch [?] die Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel enthalten*. Novo mesto, Frančiškanski samostan, Mus. 511.



Slika 6: Naslovnica Hillerjeve violinske začetnice, tiskane v Gradcu 1795, v katero se je podpisal grof Jožef Thurn in Valsassina iz Ljubljane. Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, inv. št. 1353/1957 (z dovoljenjem).



Slika 7: [Vincenzo Panerai], Principi di musica, tiskani med 1770 in 1780 v Benetkah. Naslovnica in str. 10 z rokopisnimi dodatki. Škofijski arhiv Koper, Kapiteljski arhiv, GA XXIV/3 (z dovoljenjem).

priročnika sta bila v zadnjem letu v okviru uvodoma omenjenega raziskovalnega projekta v celoti transkribirana, prevedena in pripravljena za objavo v obliki elektronskih izdaj. Študije o priročnikih pripravljata Jurij Snoj o latinskem compendiju in Radovan Škrjanc o priročniku *Fundamenta*.⁶⁵

V Kopru se je ohranil še en zanimiv rokopis, ki bi utegnil datirati še v 18. stoletje, in sicer priročnik glasbene teorije od osnov do principov koralnega petja.⁶⁶ V Pokrajinski arhiv Koper je prišel iz družinskega fonda koprške plemiške družine Grisoni Sabini, tja pa verjetno iz benediktinskega samostana v Dajli konec 18. stoletja, ko so bili razpuščeni številni cerkveni redovi. Gre za podoben, a vendarle bistveno drugačen tip pripomočka za učenje koralnega petja, kot je novomeški *Compendium*. Koralno petje je bilo v času nastanka rokopisa specifična vrsta liturgičnega petja, ki je bila v liturgiji (predvsem v samostanih) v 18. stoletju še vedno močno prisotna. Učbenik razlaga koralno glasbo tudi z izhodišči glasbe svojega časa in okolja, zato nemalokrat prepleta in spaja glasbene termine, ki izhajajo iz različnih časovnih obdobj. Obravnavani pojmi so skozi celoten učbenik sproti ponazorjeni s praktičnimi primeri, obenem pa so

⁶⁵ Radovan Škrjanc, »O času in kraju nastanka ter avtorstvu novomeškega rokopisa *Noten-Buch vorinnen die Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel enthalten*,« *De musica disserenda* 7, št. 1 (2011), (v pripravi) in Škrjanc, »Relativnost in funkcijska vrednost zgodovinskega interpretiranja glasbe na primeru novomeške *Fundamenta*,« v tej številki *Muzikološkega zbornika*.

⁶⁶ Koper, Pokrajinski arhiv, fond 300 (Družinski fond Grisoni Sabini), t.e. 57).

jim dodane tudi različne vaje (npr. vaje za intervalne skoke), s čimer učbenik presega zgolj teoretsko naravnost in se usmerja v prakso. Številna korigirana mesta nakazujejo, da učbenik ni dobesedni prepis nekega drugega tiska ali rokopisa, temveč je po vsej verjetnosti – tudi če je črpal iz katerega drugega vira – avtorsko delo do sedaj neznanega pisca. Učbenik razlaga koralno glasbo tudi z izhodišča glasbe svojega časa in okolja, zato nemalokrat prepleta in spaja glasbene termine, ki izhajajo iz različnih časovnih obdobj.⁶⁷



Slika 8: Rokopisni *Compendium cantus choralis*, začetni folij. Frančiškanski samostan Novo mesto, Knjižnica, Mus. 501 (z dovoljenjem).

Prav tako v Kopru, v Osrednji knjižnici Srečka Vilharja naj bi se nahajal še en učbenik glasbene umetnosti in petja, in sicer rokopisni *Trattatello dell'arte del sono e del canto teorico e pratico composto da Luigi Biscontinini*, a ga ni mogoče več najti. Tudi o avtorju trenutno ni mogoče najti podatkov, tako da je datacija zelo nezanesljiva.⁶⁸ Nezanesljiva pa je tudi predpostavka, da je mali italijanski rokopisni priročnik o osnovah koralnega oz. gregorijanskega petja, ki ga danes hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, napisan ali prepisan še v 18. stoletju.⁶⁹ Ker je delo knjižnici daroval

⁶⁷ Z rokopisom se v okviru projektnega dela ukvarja Katarina Šter. Gl. razpravo »Mojster ima veliko mujo, inu poterpeshlivost»: rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju iz Pokrajinskega arhiva Koper, v tej številki *Muzikološkega zbornika*.

⁶⁸ Höfler in Klemenčič, *Glasbeni rokopisi in tiski*, 54. Gl. tudi Helena Gardina, »Glasbena dediščina in njeni ustvarjalci,« v: *Musica aeterna est: glasbeno življenje slovenskih obalnih mest do 19. stoletja*, ur. Vlasta Beltram (Koper: Pokrajinski muzej, 2006), 37–56: 43. Zadnja avtorica ugotavlja, da dela v knjižnici ni več mogoče najti. Avtorja prvonavedenega kataloga pa navajata še ime »Rosa Sindici«, vendar ni jasno, ali gre za lastnico, prepisovalko ali kako drugo osebo.

⁶⁹ *Principij per il Canto Fermo, Gregoriano*. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, inv. št. 2789/1955.

še leta 1951 zasebnik⁷⁰ in v njem ni nobenih zaznamkov ali drugih indicev o prejšnjem lastniku, je tudi o rabi tega dela na Slovenskem v 18. stoletju težko govoriti. Je pa to delo zanesljivo samo še en dokaz več za predpostavko o veliki potrebi takih spisov in vaj za cerkveno petje še vse 18. stoletje in naprej.

Da pa so se posamezni glasbeniki in tudi glasbeni amaterji višjih slojev glasbenih večšin dejansko učili, nam dokazuje tudi vrsta fragmentarnih beležk. Večinoma jih najdemo med fondi glasbenih rokopisov, na slučajni prazni strani ali »prostem« notnem črtovju,⁷¹ včasih pa nas preseneti tudi zapisek v zasebni »knjižici za vse«, kot je ohranjeni vezani rokopis, ki ga pod št. 272 danes hrani Rokopisna zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

V usnje vezana knjižica prečnega oktavo formata je na notranji naslovni strani datirana z letnico 1692, čeprav je vsebina na skupaj 138 folijih verjetno nastajala tudi še v naslednjih letih. V celoti je to zelo zanimiv rokopis z vrsto vsebinsko raznorodnih zapisov, med katerimi je razpršenih tudi nekaj sklopov glasbenih beležk. Najprej sta dve tridobni skladbici za glasbilo s tipkami, potem so na petih straneh zabeleženi vsi trije glasovi še neidentificirane tristavčne trio sonate (s stavki Gavotte, Sarabanda, Allemanda) in nazadnje še sklop plesnih stavkov za violino in nekaj morda tudi za flavto (verjetno gre za plese, ki so jih igrali za dejanske domače plesne prireditve) ter med temi fragmenta osnov za igranje generalnega basa in prečne flavte.⁷² To so štiri strani z osnovnimi šiframi akordov za izvajanje generalnega basa, naslovljene »fundamenta organisi«, in stran, namenjena »Fundamentum Fistulae di francesi«.⁷³ Očitno gre v zadnjem primeru za zanimivo in zgodnje poimenovanje prečne flavte, kar pomeni, da je bil lastnik resnično na tekočem z novostmi v glasbenem svetu, na kar sicer kažejo tudi številni tedaj modni francoski plesi. Gre za črkovno poimenovano lestvico, tri takte razloženih akordov in tri takte krajše melodije.

Posebno poglavje so seveda tudi številni fragmenti glasbenoteoretskega in filozofskega spekulativnega razmišljanja Giuseppa Tartinija, ki so ohranjeni v Piranu. Med njegovo korespondenco se je ves čas hranil tudi izviren slavnega pisma z didaktičnimi napotki za lokovanje, ki ga je avtor naslovil na svojo učenko Maddaleno Lombardini.⁷⁴ Zanimivo je, da je prav Hiller, katerega priročnik za igranje na violino se je uporabljal tudi na Slovenskem ozemlju, leta 1784 to pismo prevedel v nemški jezik.⁷⁵

⁷⁰ Na notranji platnici je zabeleženo, da gre za »Dar tov. Prunka Jož.« z dne 21. 2. 1951.

⁷¹ Večinoma gre za lestvice s poimenovanjem posameznih tonov, šifre za izvajanje akordov generalnega basa (od osnov do vedno bolj zapletenih rešitev), pa tudi kratke tehnične in druge vaje. Primeri takih fragmentov so bili najdeni v vseh bolj raziskanih glasbenih fondih, tako na primer v rokopisih Frančiškanskega samostana v Novem mestu (Mus. 101 in 110), Kapiteljskega arhiva Novo mesto (Mus. 63) in številnih rokopisih v Škofijskem arhivu v Kopru.

⁷² Zapisovalec, se zdi, je bil en sam, čeprav je pri zapisu na nekaterih mestih zelo hitel in je notacija površna. Verjetno gre sicer za prepise, ki so nastali priložnostno za takojšnjo praktično uporabo, za razvedrilo, za učenje in lahko tudi za spremljavo plesa. Na foliju 73 je pod partituro za glasbilo s tipkami sicer pripis z imenom Janez Baptist Krašovic, duhovnik, za katerega bo potrebno še ugotoviti, ali je bil morda prepisovalec, izvajalec ali celo avtor zapisa. Vsekakor ni bil lastnik beležnice, sicer bi bil verjetno naveden na kakem vidnejšem mestu, kot je stran sredi notnih beležk.

⁷³ Osnove generalbasa so na folijih 58v–60r in fragment za prečno flavto na foliju 65r.

⁷⁴ Čeprav je pismo s skladateljevo zapuščino prišlo v Piran, kjer se hrani še danes, ni imelo neposrednega vpliva na lokalno glasbeno življenje. Gl. Pucer, *Inventar zbirke*, 39.

⁷⁵ Gl. poglavje »Razvoj violinizma na Slovenskem v 18. stoletju« v doktorski disertaciji *Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne* Maruše Zupančič (v pripravi). Navajam z dovoljenjem avtorice in se ji za to lepo zahvaljujem.

Zaključne ugotovitve

Na podlagi zbranih podatkov je bilo ugotovljeno, da po pričakovanju največje število glasbenoteoretskih in pedagoških spisov iz tega časa hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Provenienca teh virov – če jo je bilo mogoče ugotoviti – pa nadalje potrjuje hipotezo o namenih in rabi posameznih tipov spisov in priročnikov o glasbi. Teoretsko spekulativna in enciklopedična dela prihajajo iz knjižnic cerkvenih ustanov (na primer *Musurgia universalis* iz ljubljanskega jezuitskega kolegija), ki so sicer logično posedovale tudi priročnike za osvajanje koralnega petja (na primer Schonslederjevo delo *Architectonicae musices universalis* iz ljubljanskega avguštinskega samostana ali pa Guidettijev *Directorium chori* verjetno iz jezuitskega kolegija), včasih tudi priročnike za igranje na glasbila, v prvi vrsti seveda orgle, torej je šlo predvsem za navodila, kako se izvaja generalni bas, medtem ko iz zasebnih fondov značilno izhajajo učbeniki za igro na glasbila, kot je na primer Hillerjeva violinska začetnica.

Precej glasbenoteoretske in didaktične literature se nahaja tudi v arhivu novomeškega frančiškanskega samostana, in sicer trije tiski, priročniki za osvajanje večšin v petju, igri na orgle in igranju na prečno flavto, ter dva dragocena rokopisna priročnika za koralno petje in začetnico za igranje na glasbila s tipkami. Kar trije zanimivi tiski so že od 18. stoletja dalje na policah Semeniške knjižnice v Ljubljani in dva kažeta na povezavo donatorjev, članov ljubljanskih znanstveno-umetniških akademij zgodnjega 18. stoletja z glasbenim življenjem v takrat prvorazrednem središču Bologni. Ti Priročniki so se zagotovo uporabljali že v obravnavanem dolgem 18. stoletju na ozemlju današnje Slovenije.

Enako velja tudi za violinsko šolo Leopolda Mozarta v Glavarjevi knjižnici v Komendi pri Kamniku ter izvode posebnih redovnih učbenikov koralnega petja iz Frančiškanskega samostana v Ljubljani in Minoritskega samostana v Piranu, pa tudi splošno glasbeno začetnico, ki jo hrani Škofijski arhiv Koper. Skoraj zagotovo pa se lokalno ni uporabljal Tartinijev *Trattato di musica*, ki ga hrani Pokrajinski arhiv Koper oz. njegova enota v Piranu v okviru t. i. Tartinijeve zbirke, medtem ko je rokopisni prepis ali delo o petju in koralnem petju prav tako iz Pokrajinskega arhiva Koper skoraj zagotovo nastalo v danes slovenskem Primorju.

Analiza, izvedena na modelu zbranih del, je pokazala, da se je glasbena izobrazba v obravnavanem obdobju dejansko odvijala na več ločenih načinov: deloma teoretično v okviru šolskih programov cerkvenih ustanov, saj univerze ta prostor tedaj še ni imel, predvsem pa so se prav tako v cerkvenih ustanovah urili v praktičnem petju, potrebnem za izvajanje liturgije, torej v koralnem petju. Pri osvajanju tega znanja so se, sodeč po vsebini priročnikov, ponavadi izobrazili tudi v vsaj najosnovnejši glasbeni teoriji. Tudi pripomočki za urjenje v izvajanju generalnega basa na orglah so bili precej uporabljani, saj je bilo to znanje v 17. in 18. stoletju ključnega pomena za izvajanje tako duhovne kot tudi posvetne glasbe. Številčno prednjačenje teh učbenikov dokazuje, da je bil prav generalni bas dejanski skupni imenovalac obravnavanega obdobja.

Glasbeno pa so se seveda urili tudi posamezniki, predvsem višjih stanov, ki so za to najemali domače učitelje, kot priporoča Lorenzo Penna. Glasbeno izobraževanje v igri na glasbila so bolj nadarjenim učencem nudile tudi nekatere cerkvene izobraževalne

ustanove, predvsem jezuitski kolegij (za druge po vzgoji znane redovne ustanove na Slovenskem, predvsem ljubljanske uršulinke,⁷⁶ pa tudi od 17. stoletja dalje dokumentirano glasbeno aktivne dominikanke iz Marenberga v Dravski dolini,⁷⁷ žal ta trenutek za čas 17. in 18. stoletja še ni na voljo ustreznih podatkov o njihovih pedagoških pripomočkih), kjer pa je pouk potekal v smislu ponavljanja in posnemanja bolj izkušenih glasbenikov in vaj. Ponekod so učenci lahko sami izbirali glasbila, če so bila seveda v skladu s potrebami muziciranja v okviru ustanove, in nekateri kolegiji so za glasbeni pouk po vsej verjetnosti najemali tudi posebne zunanje učitelje.⁷⁸ Med glasbili, za pouk katerih so vsaj učitelji uporabljali tudi posebne priročnike, so orgle oz. glasbila s tipkami, violina in prečna flavta. To stanje poleg obravnavanega ohranjenega primarnega gradiva potrjuje tudi knjigotrška ponudba v 18. stoletju. Predvsem je zgovoren seznam ljubljanskega knjigarnarja Mihaela Prombergerja iz leta 1776, ki poleg vrste muzikalij ponuja tudi nekatere učbenike, ki pa žal zaenkrat še niso bili odkriti med lokalno ohranjenimi tiski.⁷⁹

Na podlagi sedaj znanih del lahko ugotovljamo tudi nekatere spremembe v času od okoli 1650 pa do konca 18. stoletja, na primer v jeziku razprav. Medtem ko so vsa dela filozofska, teoretsko ali splošno opisnega značaja vsaj v 17. stoletju izključno pisana v učeni latinščini, so za razliko dela, namenjena dejanskemu pouku praktičnih veščin, od konca 17. stoletja dalje pisana v jezikih, ki naj bi jih bralec oz. uporabnik zagotovo bolje obvladal, v italijanščini in pozneje v nemščini. V 18. stoletju so izvirno latinsko pisana dela tudi prevajali. Zanimivo je, da na Slovenskem niso nabavljali prevodov, temveč so se ohranila kar dela v izvirknih. To samo potrjuje visok nivo jezikovnega znanja med cerkvenim in posvetnim visokim slojem.

V 18. stoletju je zaznati tudi porast začetnic za osvajanje instrumentalnih veščin, ki kaže na dokončno izvijanje iz starejše tradicije ustnega izročila in učenja neposredno s posnemanjem učitelja ali mojstra glasbenika. Tudi ohranjeni repertoar tega časa pokriva ves spekter uvajanja v glasbeno poustvarjalnost, od muzikalij s tehničnimi vajami in postopno zasnovanimi skladbami ter na primer zbirkami kadenc do virtuoznega repertoarja, kar je bila dobra osnova za razvoj glasbenega šolstva v sodobnem pomenu besede od začetka 19. stoletja dalje.

⁷⁶ Uršulinska kronika poroča, da so vse od ustanovitve na začetku 18. stoletja uršulinke gojile koralno petje, in med specialnimi predmeti so v okviru svoje dekliske šole poučevale tudi glasbo. Med redovnicami so bile številne označene kot glasbenice. Gl. Ivan Platovnjak, »Duhovnost uršulink na Slovenskem,« v: *Tristo let ljubljanskih uršulink: zgodovina samostana, njegovih šol in kulturnih dejavnosti*, ur. Marija Jasna Kogoj (Ljubljana: Družina, 2002), 137–162: 151 in Tatjana Hojan, »Uršulinske šole od prihoda do leta 1945,« v: *Tristo let ljubljanskih uršulink: zgodovina samostana, njegovih šol in kulturnih dejavnosti*, ur. Marija Jasna Kogoj (Ljubljana: Družina, 2002), 163–174: 165.

⁷⁷ Gl. Darja Koter, »Glasba za pihala, izdelovanje glasbil in instrumentalna dediščina na Slovenskem v evropskem okviru,« v: *Zbornik Pokrajinskega muzeja Ptuj* (Ptuj: Pokrajinski muzej, 2003), 1:126–137: 127.

⁷⁸ Gl. npr. Tomaž Faganel, »Glasbeno delo v ljubljanskem kolegiju: poskus prikaza ustroja in njegove vsebinske zasnove,« *Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773)*, ur. Vincenc Rajšp, Redovništvo na Slovenskem 4 (Ljubljana: Zgodovinski inštitut Milka Kosa Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, 1998), 229–233: 231.

⁷⁹ Seznam je objavljen v: Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 2:336–337 (v opombi 3).

SUMMARY

Although music education of the past forms an important and integral part of the European history of music in general, not all of its various aspects have yet been systematically studied and evaluated. Especially, the question of how music was taught and learned in the past still need to be investigated, and primary materials collected and assessed. In the belief that primary sources from the periods prior to 1800 were meagre, such investigations have until now been rare in Slovenian musicological studies of the national musical heritage. This lacuna is now to be filled, thanks to a current research project dealing initially with primary materials in the form of didactic manuals from the 'long' eighteenth century.

To answer the many questions about what, how, when, who, why, etc. music was understood and learned in the past, we need first to classify the actual sources, which comprise a variety of writings on music ranging from those of a theoretical nature, such as were intended only for general intellectual consumption and were not compulsory for a practical musician, to ones giving clear instruction and containing exercises aimed at increasing practical skill in singing or playing an instrument.

The aim of this article is to provide information on the presently known sources of this type in Slovenia, and on the basis of the collected materials to offer a model for classification according to the actual purposes of these works. At the present stage of the research, 25 titles of printed works on music dating from around 1650 to 1800 have been identified. Taking also into account duplicate copies or reprints of the same works, we have a corpus of 31 printed volumes plus five manuscript works (not counting here the numerous manuscript fragments of music theory or exercises) to consider. These volumes considered in the study, which were most probably already used in the area of present-day Slovenia in the eighteenth century, are now held by eight different Slovenian libraries and archives. Many of the consulted prints have manuscript annotations and contain the name of their first owner or user. Future research will undoubtedly add other locations and works to the present list.

The materials have been divided into three broad groups. The first group comprises speculative theoretical literature and general encyclopaedic works on various aspects of music. These works – for example, Kircher's *Musurgia universalis*, Tartini's *Trattato di musica* – were mostly academic and not

used by practical musicians. To the second group I have assigned various didactic music textbooks, manuals on counterpoint and other compositional techniques, and performance guides. Most of the ten examples date from the seventeenth century but remained in use at least until the mid-eighteenth century. Such were, for example, the manuals by Schonsleder, Bononcini, Berardi and Penna. Three of these were published in Bologna – which is rather indicative, since the Bolognese academic institutions were direct models for the formation of similar societies in Ljubljana, including the musical *Academia philharmonicorum* founded in 1701. Bononcini and Penna are indeed preserved in the Baroque Seminary library within the collection of books donated by members of the Ljubljana academies in the first decade of the eighteenth century. There are examples of Fux's *Gradus ad Parnassum* and Marpurg's *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* in the National and University Library in Ljubljana, to mention two of the most salient examples from the eighteenth century.

In the third group are placed practical manuals, which sometimes also have theoretical introductions and generally also include some discussion of the rudiments of music. I have divided this group into two categories according to the intended users. The first one comprises plainchant manuals. Such manuals can be general, like Guidetti's *Directorium chori*, which is preserved in two examples that were in use well into the eighteenth century, or more specialized – intended for members of specific monastic orders such as the Franciscans (both Observants and Minorites) and the Dominicans. To the other category belong methods of singing and training on various instruments, notably keyboard, violin and flute. As expected, the surviving prints of this type mostly originated from private libraries of members of the indigenous nobility. In addition to first editions of the famous treatises by Leopold Mozart and Johann Joachim Quantz, some works by their imitators were known locally.

Evidence for the local use of a number of music manuals comes especially from the five manuscript copies found in Koper, Ljubljana and Novo mesto. These are all anonymous and datable roughly to the second half of the eighteenth century.

The present survey shows that musical knowledge was acquired in many different ways: in specific institutions, from private teachers or through independent study. The sheer number of manuals including instruction on how to perform basso continuo merely confirms the fact that this was

indeed the *fil rouge* of music in the seventeenth and eighteenth centuries. Also indicative is the gradual shift in the language of books on music from predominantly Latin in the earlier centuries to Italian and also German. As would be expected in the geographical area of present-day Slovenia,

the readers used texts in the original languages rather than in translation. The variety of musical skills and knowledge gained through the surviving manuals was indeed a good foundation for the gradual development of musical education in later periods.

Radovan Škrjanc

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

Relativnost in funkcija zgodovinopisnega interpretiranja glasbe – predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških *Fundamenta*

The Relativeness and Function of Historical Interpretation of Music – the Problem Explicated through a Historical analysis of the *Fundamenta* textbook from Novo mesto

Prejeto: 20 april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011Received: 20th April 2011
Accepted: 6th May 2011**Ključne besede:** glasbeno zgodovinoписje, 18. stoletje, pedagogika, glasbena teorija, klavirska glasba**Keywords:** music historiography, 18th century, pedagogy, music theory, piano music

IZVLEČEK

ABSTRACT

V prispevku sta na kratko predstavljeni vsebina teoretičnega in praktičnega dela učbenika *Fundamenta*, ohranjenega v frančiškanskem samostanu v Novem mestu, in problematika njegove sedanje zgodovinske interpretacije. Poleg problema relativnosti, ki spremlja možnost te interpretacije »skozi« vsaj tri razmeroma različne zgodovinoписne »sisteme« (kot »strokovno legitimne« referenčne okvire v tem času), omenjena problematika vsebuje še vprašanja o nekaterih širših kulturnih in ideoloških vidikih funkcionalnosti t.i. znanstvenega preučevanja zgodovine (glasbe), ki to preučevanje šele družbeno osmišljajo oziroma »objektivizirajo« na

The article presents the contents of the theoretical and practical part of the *Fundamenta* textbook, preserved in the Franciscan Monastery in Novo mesto, as well as problems of its historical interpretation here and now. Apart from the problem of relativeness that accompanies the possibility of such an interpretation 'through' at least three quite different historiographical 'systems' (for the time being, scholarly 'legitimate' approaches), the just-mentioned problems contain also questions regarding certain broader cultural and ideological points of view concerning the functionality, i. e. scholarly research in the field of music history,

ravni simbolnega transferja za – vsaj implicitno – tudi politično-ekonomsko stališče, ki ga vsako posamezno zavzetje pozicije znotraj uveljavljene prakse (glasbenega) zgodovinopisja, z izjavljanjem stališč »v strokovno območje« delovanja te prakse, neizogibno vsebuje.

viewpoints that actually realize such research socially or rather 'objektivify' it also on the level of a symbloic transfer of an – implicit – politico – economic point of view, inevitably present when choosing one's position within the currently accepted practice of (musical) historiography, and, at the same time, while asserting one's viewpoints in the functionally 'expert field' of such practice.

Spraševanje o posameznih (različnih) vidikih oziroma posledicah zgodovinskega procesa k umevanju glasbe kot avtonomne umetnosti, ki naj bi dozorel kmalu po letu 1800 in naj bi sčasoma »omogočil še do nedavnega slavljeno in poudarjeno osamosvojitve glasbe od zunajestetskih funkcij«, je seveda še vedno pomembno in tudi spodbudno početje, kljub že znatnemu številu del izdanih zlasti v zadnjih dveh ali treh desetletjih, ki se dotikajo teh vprašanj, bodisi ožje z muzikološkega vidika bodisi s širšega vidika umetnostne produkcije »meščanskega sveta« in njene teoretske refleksije kot družboslovnega in filozofskega problema. Takšno spraševanje je spodbudno predvsem za rast zavedanja ne samo o obstoju različnih pozicij, ki jih je glasba – kot produkt glasbene dejavnosti – zavzemala znotraj posameznih družbenih konfiguracij v neki daljši ali krajši zgodovinski periodi oziroma celo v nekem posameznem zgodovinskem trenutku, temveč tudi o obstoju različno dimenzioniranih relacij med temi pozicijami in obenem relacij do različnih pozicij v samem obravnavanju glasbe – kot različnih teoretskih oziroma spoznavnih ali razlagalnih pristopov vpetih v takšen ali drugačen »referenčni sistem« – tako znotraj kot tudi zunaj institucije glasboslovja. Povsem isto, če ne še bolj, velja za spraševanje o posledicah ali celo morda »pridobitvah« procesa, ki je s prejšnjim v marsičem nasproten, tj. procesa »razblinjanja koncepta glasbenega dela kot osrednje identifikacijske točke ustvarjalnega in raziskovalnega zanimanja«.¹

Oba procesa nista samo eminentno zgodovinsko vprašanje v nekem primarnem smislu ali denimo v smislu Rankejevega razumevanja nalog zgodovine, temveč tudi v smislu zgodovine – nekako – »na drugo potenco«, namreč tudi v smislu ubadanja z vprašanji o vsakokratnem pozicioniranju uresničevanja teh nalog. Ali konkretnije: ni samo konstruiranje pozicije ene od glasb kot avtonomne umetnosti z velikim U znotraj srednjeevropskega kulturnega miljeja na začetku 19. stoletja, in obratno, dekonstruiranje tega istega konstrukta denimo ob koncu prejšnjega stoletja to, kar lahko zaposluje zgodovinarje pri raziskovanju obojega; vsaj implicitno zgodovinsko je nedvomno tudi vprašanje o zgodovinarjevi lastni poziciji ali njegovem lastnem »miselnem sistemu«, konceptu, teoretskih izhodiščih, referencah ipd., s čemer oba omenjena procesa preučuje in se do njiju (kot zgodovinar) opredeljuje, tako ali drugače.

Tega zadnjega namreč ne formira samó zavedanje o nekakšni »lastni zgodovinskosti same zgodovine«, tj. zavest o spremenljivosti pisanja zgodovine, ki se je skozi različne (zgodovinopisne) koncepte (skozi zgodovino) povezovalo z obema procesoma. (Ponostavljeno povedano: na eni strani gre za hegeljanski koncept zgodovine glasbe,

¹ Prispevek povzema vsebino avtorjevega referata na konferenci »Glasba in njeni referenčni sistemi« (Ljubljana, 6.–7. maj 2010). Vsi navedki v tem odstavku so iz spremnega gradiva k razpisu teme za to konferenco.

katerega oblikovanje je že vsaj od Sieversovih esejev iz let 1806 in 1807 dalje inherentno povezano tako z uveljavljanjem paradigme o »novi glasbi«, kot nemški inštrumentalni glasbi iz okoli leta 1800 pravi Sievers, ki da je »popolna in klasična« ter »sestavljena iz svobodnih in čistih umetniških produktov« ustrezno recipiranih le skozi »čisti umetniški zor«, kakor tudi z oblikovanjem pojma dunajskega klasicizma kot normativnega sistemskega centra tega koncepta, ki je pozneje, posebno na začetku prejšnjega stoletja, prešlo v model epohno-slogovne zgodovine glasbe, denimo Adlerjevega tipa. Po drugi strani pa gre za odpiranje estetske in še druge kategorialne zaprtosti tega modela s konstrukcijo »različno odprtih« hermenevtskih oken, če na metaforičen način izkoristimo znano Kramerjevo sintagmo iz začetka 90. let prejšnjega stoletja, skozi katera je prej avtonomni prostor glasbe začel izgledati kot območje relativno heteronemne človekove dejavnosti v njegovi socialni kulturni praksi.)²

Že sam »profil« preučevanja, še bolj pa zgodovinarjevo lastno interpretiranje zapletenih odnosov med obema dominantnima pozicijama v umevanju glasbe tekom zadnjih dveh stoletij – s poudarjanjem torej avtonomije glasbenih del na eni in pomena »izven-glasbenih« determinant za posamezne glasbene prakse na drugi strani – ter posameznimi pozicijami zgodovinopisja, ki so v preteklosti bodisi aktivneje soustvarjale bodisi le reproducirale eno ali drugo pozicijo glasbe in so vse, vsaj v grobem, temeljile na dveh nič manj prevladujočih zgodovinopisnih izročilih (nemškega idealističnega zgodovinopisja na eni in post-annalovske francoske zgodovine na drugi strani), neizbežno konstituira tudi lastna teoretska pozicija zgodovinarja, ki te odnose interpretira. Pri tem je ta pozicija hkrati že sama, bodisi z afirmativne ali pa kritične strani, in vsaj v nekem »dialektičnem« smislu, nujno korelat pravkar omenjenih »dominant« kot referenčnega mišljenjskega okvira, v kolikor seveda kot takšna želi ohraniti razumljivost svojega lastnega »jezika« in početja, prav zaradi dominantnosti položaja, ki ga te »dominante« zavzemajo v nazorski strukturi muzikologije kot zgodovinske vede. Zato je vsako spraševanje o obeh omenjenih procesih, ali pa njunih dosedanjih odzivih v glasbenem zgodovinopisju, hkrati tudi ukvarjanje s samo pozicijo, s katere se to spraševanje izvaja.

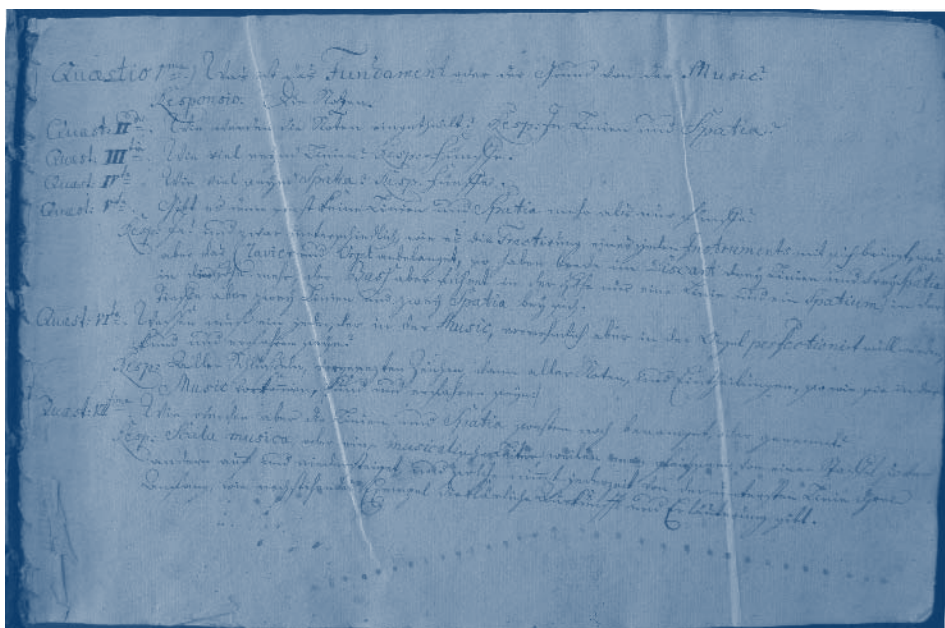
Po drugi strani pa je takšno spraševanje seveda pomembno še za preučevanje drugih fenomenov glasbene preteklosti. Je namreč, vsaj latentno, nekakšen »nujni delež« vsake refleksije zgodovinarjev o tem, kaj s svojim »konkretnim« delom pravzaprav počnejo, kaj to njihovo početje na ožji strokovni in širši kulturni ravni lahko pomeni, kakšne konsekvence in smisel vsaj potencialno producira itn. Gre torej za ozaveščanje lastne pozicije zgodovinarjev ob njihovem vsakršnem dotiku glasbenega »arhiva« (v Foucaultovem smislu), kar je mogoče, kot že rečeno, prav z refleksijo lastnega odnosa do vsebine prej omenjenih »dominant« v obstoječem nazorskem ali »referenčno-sistemskem« okviru.

Primer za to so lahko nekatera vprašanja o načinu ali možnih strategijah raziskave rokopisnega učbenika *Noten-Buch Vorinnen die Fundamenta zu dem CLAVIER oder Orgel enthalten* (v nadaljevanju *Fundamenta*), ki poteka na Muzikološkem inštitutu v Ljubljani in se (kot takšna) sooča seveda tudi s problemom zgodovinske interpretacije starejših besedil.

² Podrobneje o tem in drugih vprašanjih glede različnih zgodovinopisnih pristopov k obravnavi zgodovine glasbe, ki so omenjeni v tem prispevku, v Radovan Škrjanc, »*Stylus rusticanus*« v cerkveni glasbi na Slovenskem od sredine 18. do sredine 19. stoletja, doktorska disertacija, (Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2008), str. 2–157.

Gre za učbenik, ki ga hrani arhiv Frančiškanskega samostana v Novem mestu in je sodeč po starosti papirja, na katerem je izdelan, in pisav, s katerimi je napisan, zelo verjetno nastal med 60. in 80. leti 18. stoletja na ozemlju tedanje frančiškanske province Sv. Križa.³ Izvirnost vsebine učbenika za zdaj ni bila niti potrjena niti ovržena. Primerjava z možnimi tujimi predlogami, ki bi lahko prispevala k reševanju tega vprašanja, še ni bila opravljena.

Učbenik je iz dveh delov: Prvi je teoretičen in tudi sam razdeljen v dva dela. Napisan je v nemščini, podajanje snovi v njem pa poteka v obliki namišljenega dialoga med učiteljem (»*Lehrmeister*«) in učencem (»*Discipul*«) oziroma kot zastavljanje vprašanj in odgovorov nanje o različnih temah, ki sodijo v osnove današnjega »nauka o glasbi« in pouk generalnega basa.



Slika 1: Prva stran rokopisa Fundamenta, Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

Teoretičen del učbenika obsega enainštirideset strani. Njegov prvi del vsebuje enaintrideset vprašanj in odgovorov, ki učenca poučijo o zapisovanju not v notno črtovje, ritmični vrednosti not in pavz, o intervalih, ključih, predznakih in lestvicah ter o štiriindvajsetih akordih in njihovih obratih, in sicer akordih C, D, E, F, G, A in H dura in mola ter Cis, Dis, Fis, Gis in B dura in mola. Kot Dis dur in mol poimenovana akorda sta v resnici akorda Es dura in mola – kar ustreza tedaj še vedno razširjeni praksi enharmonskega preimenovanja tonov des, es, ges in as v cis, dis, fis in gis, ki jo dosledno prakticira tudi

³ Podrobneje o tem v Radovan Skrjanc, »O času in kraju nastanka ter avtorstvu novomeškega rokopisa *Noten-Buch / Vorinnen / Die Fundamenta / zu dem CLAVIER / oder / Orgel / enthalten*, *De musica disserenda* VII/1 (2011).

vsebina tega učbenika –, akord Gis-dura v njem pa ni le enharmonsko preimenovanje akorda As-dura, temveč je ta dejansko zapisan v istoimenski tonaliteti, čeprav označeni – na začetku črtovja – le z višaji za tone cis, dis, gis, ais in his, torej brez dvojnega višaja za sedmo stopnjo ali ton fizis. Tudi nabor predznakov, ki označujejo druge durove in molove »tonuse«, je v več primerih zelo nenavaden glede na današnje označevanja posameznih tonalitet. Tako je denimo pred obrati c-molovega akorda zapisan le nižaj za es in g-molovega akorda nižaj za be, pred obrati Dis- oz. Es-durovega akorda sta le nižaja za tona es in b, pred obrati Cis-durovega akorda pa so zapisani le višaji za tone cis, eis in gis. Izostanek vseh tistih predznakov, ki niso potrebni zgolj za pravilno intonacijo kvintakorda na prvi stopnji neke – bodisi durove ali molove – tonalitete, je navzoč še pri akordih cis-, gis- in dis- oz. es-mola.

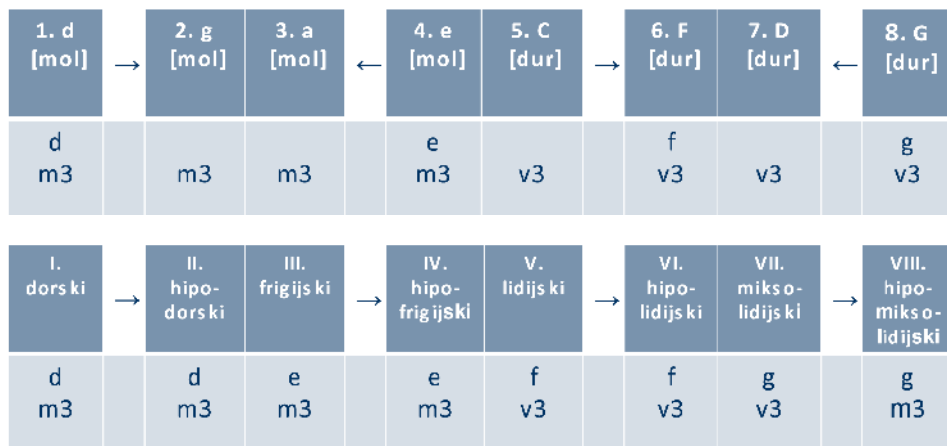
Bržkone je ta izostanek oziroma pomanjkljivo označevanje posameznih tonalitet v učbeniku treba povezovati z deloma sicer zelo nejasnim pojasnilom, podanim v odgovorih na vprašanji št. 24 in 25, da durov »tonus« (v izvorniku imenovan »harter Thon« ali »tonus durus«) določa interval velike terce ali »Terz[a] major«, ki da je »izpričana skozi celo oktavo, in sicer skozi cele tone«, molov »tonus« (oz. »weiche Thon« ali »tonus mollis«) pa interval male terce ali »Terz[a] minor«, »izpričana skozi celo oktavo in poltone«.

Posebno vlogo intervala velike ali male terce v ustroju durove in molove tonalitete, ki jo denimo poudarja tudi »teoretski suplement« k znameniti *Notni knjižici za Anno Magdaleno Bach* iz sredine 20. let 18. stoletja, z razlikovanjem med lestvico ali »Scal[o] der 3 maj[or]« in »Scal[o] der 3 min[or]«, implicira še oštevilčeno naštetje osmih glavnih »tonusov« ali »Hauptthöne« ob koncu teoretskega dela novomeških *Fundamenta*, in sicer »tonusov« d, g, a in e-mola ter C-, F-, D- in G-dura. Zakaj bi navedeni »tonusi« bili pomembnejši od preostalih šestnajst, ki so skupaj z njimi naštetji v začetnem delu spisa, avtor učbenika ne pojasni. Pa vendar kar nekaj znakov kaže na to, da bi izvzetje osmih »glavnih tonusov« iz skupine štiriindvajsetih durov in molov na vseh poltonih kromatične lestvice lahko bilo posledica umevanja glasbenih tonalitet, ki v sebi še močneje ohranja relikte (starejšega) sistema osmih cerkvenih modusov.

V tem oziru velja opozoriti na nekaj zanimivih dejstev, ki jih bo v prihodnje sicer treba še podrobneje raziskati. Opozoriti velja namreč ne samo na sam obseg izbora in oštevilčenje izbranih »tonusov« s števili od 1 do 8, temveč zlasti na naravo tega izbora, ki med »glavne tonuse« uvršča izključno te, katerih izhodiščni ton je enak ali eni od štirih različnih *not finalis* v osmih »osnovnih« cerkvenih modusih (tj. notam d, e, f in g) ali pa *notama finalis* še v jonskem in eolskem modusu, ki ju ta izbor seveda vključuje kot »tonusa« »iz [tona] A s terco minor« oziroma »iz [tona] C« s terco major.

Hkrati pa je v tem pogledu zanimiva vsaj še razvrstitev oziroma zaporedje izbranih »tonusov«. S »prvim«, ki je »iz [tona] D in z [intervalom] male terce«, kar ustreza prvemu (dorskemu) načinu v sistemu osmih cerkvenih modusov, tako glede začetnega tona in *note finalis* na tonu d, kakor tudi glede intervalskega razmerja med prvim in tretjim tonom prvega tetrakorda v modusu. »Prvemu tonusu« sledijo: »drugi tonus« iz tona g, »tretji« iz tona a in »četrti« iz tona e, vsi z intervalom male terce med prvo in tretjo stopnjo lestvice, kar je zopet analogno razmerju med prvim in tretjim tonom prvega tetrakorda ravno v drugem, tretjem in četrtem cerkvenem modusu, ki je enako intervalu male terce. To velja še za tri naslednje »tonuse« (petega iz tona c, šestega iz f in sedmega iz d), le da

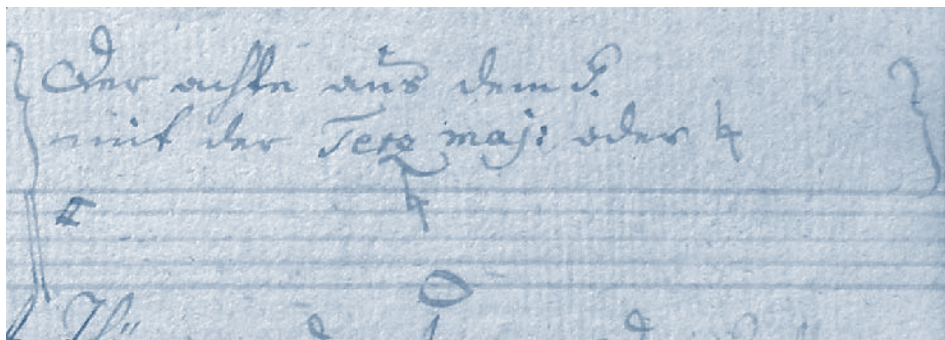
vsi trije »tonusi« – spet tako kot peti, šesti in sedmi cerkveni modus – vsebujejo interval velike terce med prvo in tretjo stopnjo lestvice. V tem pogledu odstopa le »osmi tonus«, ki sicer začenja na tonu g, ki je *nota finalis* tudi v osmem cerkvenem modusu, vendar pa se »osmi tonus« v novomeškem učbeniku od njega razlikuje prav po velikosti terce med prvo in tretjo stopnjo lestvice.



→ ... odnos V - 1 stopnja oz. avtentični - plagalni modus

Slika 2: Shematski prikaz značilnosti osmih »glavnih tonusov« v Fundamenta in primerjava s »sistemom« cerkvenih modusov.

V zvezi z »osmim tonusom« velja omeniti še eno večjo nejasnost, in sicer omembo razvezava v definiciji tega »tonusa«, ki pravi, da se ta začenja na tonu g in je »s terco major ali [z razvezajem]«, ki je tu narisano in nato zapisano v črtovje na mestu za ton mali g, skupaj z višajem za fis, ki potrjuje, da je ta »tonus« v resnici enak lestvici G-dura.



Slika 3: Izvirni zapis definicije osmega »tonusa« v Fundamenta (str. 39), Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

Tudi nasploh vsebuje teoretski del *Fundamenta* kar nekaj precej nenavadnih in težje razumljivih razlag snovi, ki sicer sodi v osnove glasbene teorije, pa tudi očitnih nekonsistentnosti ali morda celo napak, ki vzbujajo številna, za zdaj še ne rešena vprašanja. Nekatere med temi razlagami je mogoče že sedaj prepoznati kot morda del tedanje širše veljavne glasbeno-teoretske prakse ali tedanjih uveljavljenih »manir« v pojasnjevanju posameznih glasbeno-teoretskih vprašanj, ki danes niso več aktualne in so prav zato lahko presenetljive: kot je na primer odgovor na vprašanje o poimenovanju sedmih tonov, iz katerih naj bi bila »zložena glasba«, ki pravi, da te tone imenujemo na dva načina, in sicer »ali s [črkami] A, B, C, D, E, F, G ali pa z C, D, E, F, G, A, H«, kar je seveda le naštetje šestih istih tonov ter tonov h in b v dveh različnih zaporedjih, po vrsti, kot si sledijo v lestvicah iz tonov a in c. Drugi del odgovora te tone nato opredeljuje kot glavne ali »*Haupt-Thöne*«, s pojasnilom, da zato, ker naj bi z njimi navadno igrali in komponirali virtuozni. Na prvi pogled je takšno razlago sicer mogoče razumeti tudi v smislu nekakšnega mešanja ali prežemanja dveh različnih pomenov nemške besede »*Thon*«, ki lahko pomeni ali posamezni ton ali pa »*tonus*« kot lestvico. Torej v smislu navedbe dveh osnovnih (izmed) »glavnih *tonusov*«, eolskega in jonskega, skupaj z naštetjem sedmih »glavnih tonov«, ki oba modusa sestavljajo. Seveda ob predpostavki, da je zapis tona B v eolskem modusu napaka, že zaradi umestitve tega tona – v odgovoru na naslednje vprašanje – še v kategorijo poltonov ali »*halbe Thöne*« oziroma nekakšnih stranskih tonov ali tonov drugega reda, ki da jih je »pet in so Cis, Dis, Fis, Gis in B«. Temu naštetju nato tudi v resnici neposredno sledi vprašanje z odgovorom, ki pojasni, da se glasba na splošno deli v »*harte und weiche Thöne*« ali po latinsko »*Tonus durus et mollis*«, torej v durovske in molske »*tonuse*« (kot lestvice).

Vendar pa je takšno, dvojno naštetje »glavnih tonov« v novomeškem učbeniku najbrž vseeno treba razumeti le bolj kot del tedanje širše uveljavljene pedagoške prakse pri razlagi posameznih glasbeno-teoretskih vsebin. Vsaj kakor je mogoče sklepati na podlagi Türkove razlage povsem enakega (dvakratnega) naštetja osnovnih sedmih tonov v njegovi *Clavierschule* iz leta 1789, ki pravi, da v glasbi note zavzemajo podobno mesto kot črke pri govoru, da so njihova imena že od Gregorja Velikega dalje enaka prvim sedmim črkam abecede (tj. črkam a, b, c, d, e, f, g), da se v sedanjem času toni navadno naštevajo od tona c po vrsti naprej (torej v zaporedju c, d, e, f, g, a, h) in da se je črka b nekoč rabila za poimenovanje tona, ki je danes h, pri čemer se Türk sklicuje na Matthesonovo *Critica musica*.⁴

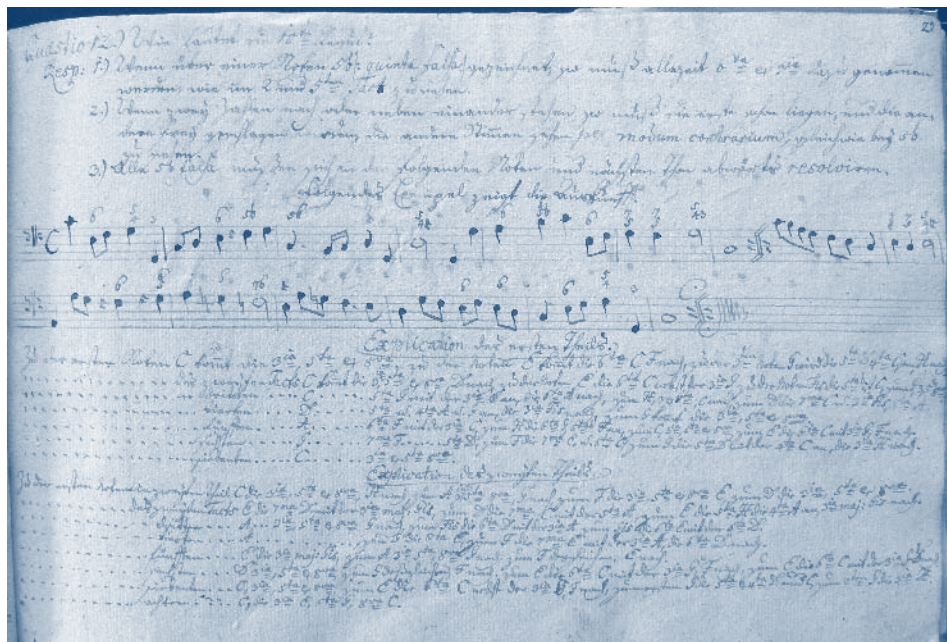
V prvem, »začetniškem« delu teoretskega dela *Fundamenta* je razen že navedenih vsebin podana še osnovna informacija o desetih taktovskih načinih, ki so bolj podrobno razdelani v posebnem razdelku drugega ali »nadaljevalnega« dela učbenika. Večina tega dela je posvečena napotkom za pravilno izvajanje generalnega basa, ki je – skladno s tedaj razširjeno prakso opisovanja te večšine z metaforami – označen kot »*Mutter der Music*« in kot »glavni temelj« ali »*Totum Fundamentum Musicae*«.

Drugi ali »nadaljevalni« teoretski del učbenika začenja nekoliko daljši uvod, ki učenca spodbuja k vestnemu in marljivemu spolnjevanju njegovih dolžnosti, in sicer vedno in vseh »v imenu Boga«, ter mu obljublja naporno, a zanimivo »potovanje« k cilju, ki je po-

⁴ Prim. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789), str. 36–37.

znavanje temelja glasbe ali generalnega basa, ki da je kot takšno »plemenitejše od zlata«. Pri tem naj bi učencu ob strani stala »zavetnica vseh organistov sv. Cecilija in potrebno razsvetljenje sv. Duha«.

Mestoma tudi precej poetično oblikovanemu uvodu spet sledi niz štirinajstih vprašanj in odgovorov, ki ob razlagah praktičnih primerov oštevilčenega basa pojasnijo vseh dvanajst »glavnih pravil« ali »*Haupt=Reguln*« za izvajanje generalnega basa.



Slika 4: Primer zapisa, ki pojasnjuje pravilno izvajanje primera za učenje generalnega basa v teoretskem delu Fundamenta (str. 27), Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

Sledijo še – že omenjeno – poglavje o »*Batutti*« ali »*Tactu*« ter krajša poglavja o predznakih, različnih drugih glasbenih oznakah in terminih, shematično naštetje najpogostejših šifer generalnega basa, že omenjeno poglavje o osmih »glavnih *tonusih*« in zaključnih kadencah v njih, ter poglavje, ki precej »razmetano« navrže še nekaj različnih »manir« v izvajanju »vzpenjajočih se« in »padajočih« postopov basa *continua*.

Notni del učbenika je v primerjavi s teoretskim delom po vsebini manj težaven. Ohranjen je žal le deloma, saj je iz njega – neznano zakaj? – iztrganih kar petinsedemdeset od skupno sto petdeset izvorno oštevilčenih strani, torej točno polovica, ki so skoraj zagotovo vsebovale vsaj še osemindvajset različnih skladb ali posameznih stavkov. To je namreč mogoče sklepati na podlagi prav tako izvirnega oštevilčenja skladb, ki z dvema prekinitvama (od številke 28 do 41 in od 54 do 61, pač zaradi manjkajočih listov) v prvem delu priloge sega do skladbe št. 76, pri kateri pa se omenja še skladba ali stavek št. 86,

ki je očitno še sodila v oštevilčeni in danes zgubljeni del priloge. Temu sledi prav tako pomanjkljivo ohranjen drugi del, ki se od prvega vsebinsko precej razlikuje in je brez oštevilčenja skladb, ki so v njem. Skladba št. 76, ali *Partita* v G-duru za klavičembalo, ni ohranjena v celoti in je tudi edina z navedenim avtorstvom glasbe – vsaj zaenkrat še neznan skladateljce *Signora Agnesia*.⁵ Avtorstvo vseh preostalih skladb je anonimno.

Notni del učbenika uvaja kratek zapis na koncu teoretskega dela, ki pravi, da temu sledijo »menueti, arije, sonate, kot tudi galanterije za igranje«, in sicer na klavir ali orgle. Skladbe v njem se med seboj precej razlikujejo, tako po vsebini, stopnji zahtevnosti, kakor tudi po obsegu, saj ta variira od le nekaj taktov, kot je denimo v pesmici *Hirten-Gott*, ki začena notni del učbenika, pa vse do osemdeset taktov in več. Vsaj ena skladba v prvem delu notne priloge je zagotovo večstavčna, tj. 3-stavčna *Sonata* v C-duru, s prvim sonatnim stavkom, z menuetom in triom, ter s finalnim *Presto*. Razen petnajstih skladb označenih le s tempom in navedbo tonalitete, kot sta denimo nekoliko zahtevnejši *Allegro ex G* in *Andante suave ex C per il Clavi-Cembalo*, ter že omenjene Partite, kratkega *Scherza*, še ene le dvajset taktne enostavčne *Sonate ex C* in še krajše skladbe imenovane *Concerto ex C*, prvi del priloge sestavljajo še razmeroma preprosti plesi in kratke inštrumentalne arije. Te – zanimivo – v levi roki večkrat ohranjajo značaj in celo oštevilčenje generalnega basa in so na splošno kot nekakšni inštrumentalni prepisi cerkvenih arij in duetov, kot so jih v drugi polovici 18. stoletja gojili predvsem župnijski organisti v malomestnih cerkvah in na podeželju nekdanjega avstrijskega kulturnega prostora.

Nro. 9. Aria. / Ex A. II.

Anon.

The image displays a musical score for 'Nro. 9. Aria. / Ex A. II.' in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of notation. The first system shows the right-hand part (treble clef) with a complex, rhythmic melody featuring many sixteenth and thirty-second notes, and the left-hand part (bass clef) with a steady, rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with the right-hand part showing more intricate melodic patterns and the left-hand part providing harmonic support. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Slika 5: Prepis dveh Arij v notnem delu Fundamenta.

Tudi omenjena enostavčna Sonata, ki je v resnici le krajši menuet, bi lahko bila ena izmed v tem okolju tedaj priljubljenih *epistola sonat*, kakršne na primer vsebuje drugi del zbirke, nastale izpod roke patra Kalista Weibla leta 1775, ki je danes v Klanjcu na Hrvaškem (njen prvi del, naslovljen kot *Variae Cantilenae*, je v Novem mestu in vsebuje različne cerkvene napeve v tipičnem t.i. »frančiškanskem slogu« iz sredine in druge polovice 18. stoletja).

⁵ Več o tem v R. Škrjanc, »O času in kraju nastanka«, n. d.

Med plesi notnega dela *Fundamenta* je kar 14 menuetov, 3 poloneze, 1 turški marš in ena kontranca imenovana »*Englisher Tanz*«. Bolj »sleitni značaj« tega dela učbenika nenazadnje kažejo tudi kratke inštrumentalne *pastorelle*, ki jih je v tem delu pet in ki so bile na splošno, kot skladbe izrazito rustikalnega plesnega značaja, pogosto del suitnih ciklov zopet zlasti na območju Srednje Evrope okrog sredine 18. stoletja, kakršne denimo hrani Študijska knjižnica na Ptujju.

Nro. 11. *Aria Adagio* / Ex F. I.

Anon.

Slika 6: *Prepis Pastorelle v D-duru v notnem delu Fundamenta.*

Drugi del notne priloge je od prvega dela manj obsežen in tudi vsebinsko precej drugačen, kljub potezam, kot že rečeno, ki tudi prvi del približujejo razmeroma posebni praksi cerkvene glasbe na tem območju negovane zlasti pod vplivom zbirk cerkvene *musice ruralis* bavarskih mojstrov 18. stoletja. Drugi del priloge začenjata inštrumentalna pridigarska pesem za adventni čas in tri-glasna latinska maša v G-duru, zapisana v obliki generalnega basa in dveh sopranskih glasov vodenih v paralelnih terciah in sekstah. Maša je zopet tipičen primer prakse t.i. frančiškanskih maš in nasploh frančiškanske cerkvene glasbe na tem območju iz druge polovice 18. stoletja, kot je v že omenjeni Weiblovi zbirki ali denimo še desetih podobnih zbirkah skladb iz tega časa v novomeškem in ljubljanskem frančiškanskem samostanu.

Maši neposredno sledi razmeroma kratek in preprost, a zanimiv nemški ples ali »*Deutsch*«, ki v srednjem delu vsebuje osem takti pasus s precej nenavadnimi disonancami, ki vzbujajo občutek nekakšne zabavljajske komike in okornosti in jih je danes tudi zato mogoče pojasniti s pojmom *stila rusticanus*, kot ga ja pred dobrim desetletjem in pol uvedel Geoffrey Chew pri razlagi prav takšnih kompozicijskih »solecizmov« v srednjeevropski cerkveni glasbi na podeželju predvsem od 30. let 18. stoletja dalje. S tem pojmom je namreč, po eni strani, mogoče razložiti razliko denimo med stilizacijo pastoralnih skladb v višjih (aristokratskih) krogih tistega časa in sočasnimi *pastorellami* podeželskih učiteljev ali organistov v tedanjih habsburških deželah; po drugi strani pa lahko te vrste razlikovanje oprijemljiveje pojasni še druge glasbenozgodovinske relacije in tudi sociološke konotacije, ki jih na primer implicira razlika med komičnim *decorjem*

Nro 45 Pastotrella / Ex D. IV.

Anon.

The image displays a musical score for a piece titled 'Pastotrella / Ex D. IV.' by an anonymous composer. The score is written for a grand staff, consisting of a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The score is divided into four systems, with measure numbers 1, 11, 21, and 26 marked at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and trills. The piece exhibits a complex polyphonic texture with intricate rhythmic patterns.

Slika 7: Zapis adventne pesmi in začetka maše v notnem delu Fundamenta (str. 139), Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

v italijanskih operah *buffo* in komiko oprto na t.i. *verisimilitudine* podeželskih *pastorell*, ki so bile same pogosto kar nekakšne »kontrafakture« te vrste podeželskih plesov in prav zato pozneje (približno od 20. let 19. stoletja dalje) zasmehovane kot vulgarna *porcheria tedesca* – kakor se je o zbirki *pastorell* v Maria Taferl iz leta 1735 izrazil cerkovnik Johann Michael Binder že leta 1818.⁶

Zadnja skupina skladb v drugem delu notne priloge so preludiji in krajši, le od tri do dvanajsttaktni polifoni verseti. Oboji se od vseh predhodnih skladb v tej zbirki precej razlikujejo. Ne samo vsebinsko, tj. glede gostejšega harmonskega ritma, navzočnosti imitacije in nasploh bolj enakovrednega vodenja glasov v levi in desni roki, tudi v preludijih, večje prisotnosti sekvenčno oblikovane melodike in motorične ritmike, kar tem skladbam daje bolj »arhaičen prizvok« v primerjavi s skladbami v prvem delu priloge.

⁶ Več o tem v R. Škrjanc, »*Stylus rusticamus*«, n. d., str. 109–111.

[Nra. 79] Deutsch

Anon.

Slika 8: Prepis skladbe Deutsch v notnem delu *Fundamenta*.

Raziskava novomeških *Fundamenta*, ki so morda celo izvorno delo katerega od pri nas delujočih glasbenikov v drugi polovici 18. stoletja, še ni končana. Trenutno je v fazi podrobnejše analize vsebine teoretskega in praktičnega dela učbenika, ki pa vsaj z vidika zgodovinske opredelitve te vsebine ponuja hkrati več različnih »smeri« preučevanja, tj. več relativno »legitimnih poti« raziskovanja s ciljem zgodovinske opredelitve mesta, pomena, vloge, konteksta itn. tega dela kot zgodovinskega artefakta. Pri čemer je ustroj učinkovanja vsake od teh »smeri« po eni strani že sam tudi zgodovinsko opredeljen – kot je bilo deloma že pojasnjeno v uvodu –, po drugi strani pa je za vsebino rezultatov takšne analize in proces takšnega opredeljevanja odločilen; ne samo v smislu različnega opredeljevanja istih »kategorij« (kot so denimo različne zgodovinske opredelitve sloga neke skladbe, na primer v okviru klasifikacije epohnih slogov ali pa z razlikovanjem bolj socialno zamejenih slogov v smislu formalizacije Bourdieujevega pojma *habitus* oziroma Fukačeve transkripcije pojma *Schreibart*), temveč tudi glede na različno usmerjenost analitičnega interesa.

Prva od omenjenih »smeri«, ki seveda temeljijo na razmeroma različnih in relativno konsistentnih referenčni okvirih – če že ne sistemih – za pisanje zgodovine glasbe, ustvarjenih tekom prejšnjega stoletja, je epohno-slogovni model urejanja sodobne recepcije glasbene preteklosti, oziroma njene (re)prezentacije, in sicer z nekaterimi sistemskimi različicami že od časa njegovega zgodnejšega uveljavljanja (npr. z Adlerjevo, Bücknovo, Gurlittovo, Finscherjevo itd.). Kljub tudi ostreje artikulirani kritiki tega modela že vsaj od konca 60. let prejšnjega stoletja dalje (tako s strani »zahodnih« muzikologov, npr. Dühmlinga, in še prej njihovih »vzhodnih« kolegov, zlasti Kneplerja), in kljub občutno zoženi aktualnosti, ki jo ta model sedaj uživa znotraj znanstvene muzikologije – morda niti ne toliko zaradi kritike same kot pa bolj zaradi modernosti drugačnih zgodovinske pisij, zlasti strukturalističnega in post-strukturalističnega, ki to kritiko sicer koristijo ... kljub torej nekaterim načelnim razlogom, ki tudi analizo skladb v *Fundamenta* lahko odvrčajo od denimo Blumove kodifikacije baročnega in klasičnega stila kot referenčnega okvira zanj, pa se uporabna vrednost tega modela zgodovine glasbe vseeno še ne zdi povsem izgubljena. Vsaj ne v nekem bolj pragmatičnem smislu: če namreč posamezne epohno-slogovne opredelitve skladb, ki so sicer jedro takšnega modela, ali konkretno,

če opredelitev npr. trstavčne *Sonate ex C v Fundamenta* za »bolj klasicistično« skladbo ter sklepnih preludijev in versetov za »bolj baročna« dela razumemo le kot priročno »okrajšavo za hitro sporazumevanje«, kakor je že pred časom za pojem glasbeni barok na splošno predlagala Silke Leopold.

Precej drugače usmerjen interes raziskovanja ponuja druga od omenjenih »smeri«, ki jo je vsaj toliko mogoče imeti za strukturalistično, kolikor se ta – v tem konkretnem primeru – lahko ukvarja s poglobljanjem v strukturo glasbene oziroma glasbeno-teoretske mentalitete teoretičnega in praktičnega dela *Fundamenta*, in sicer z binarno pozicioniranimi pojmi kot sta npr. pojma modalno na eni in tonalno na drugi strani. Na ta način je seveda smiselno analizirati vsaj še umevanje harmonskih glasbenih struktur in ritmike, kot ga udejanjajo glasbeno-teoretični zapisi in skladbe v učbeniku. Zelo poučne so namreč lahko ugotovitve ne samo o denimo »reliktih arhaičnosti« v sicer vendarle dur-molovskem razumevanju harmonskega prostora, ki jih v *Fundamenta*, kot že rečeno, razkriva domnevna pristnost ostankov starejšega sistema cerkvenih modusov pri izboru osmih »glavnih tonusov«, pa tudi kadenciranje v vseh štirih molovih »tonusih« dosledno s pikardijsko terco v sklepnem kvintakordu, ki je denimo v prvem zvezku Bachovega WTK (iz leta 1722) še ne prekršeno pravilo, v drugem zvezku iz leta 1744 že redkost, medtem ko molski stavki v zgodnje-klasicističnih sonatah Bachovih sinov, tudi tisti že iz 40. let 18. stoletja, praviloma sklepajo z molovim trizvokom.

Vprašanje razmerja med domnevno starejšimi in mlajšimi – ali celo morda progresivnimi in regresivnimi – glasbeno-teoretskimi strukturami se namreč kot posebej aktualno pri analizi učbenika *Fundamenta* kaže še v okviru dveh drugih vprašanj: prvo se tiče stopnje in seveda vsebine »harmonske reformulacije generalnega basa«, kot bi dejal Joel Lester, ali »Generalbaß-Satza«, kot ga je definiral Georgiades že pred več kot pol stoletja in kot ga reproducira izrazito intervalsko umevanje harmonskih glasbenih struktur v *Fundamenta*, z nekaterimi odstopi v smeri omenjene reformulacije, kot so denimo primeri odloženega razveza septime v seksto ali pa neoštevilčenja basa nad postopi po tonih razloženega kvintakorda (v daljših notnih vrednostih), ki je v desni roki zadržan čez cel postop. Drugo vprašanje je, koliko se razumevanje glasbenega ritma v poglavju o »Batutti« ali »Tactu« v resnici še vedno ujema s starejšim umevanjem takta kot *batutte*, torej spet z nekakšnimi ostanki menzuralne oziroma kvantitativne ritmike, in koliko je to razumevanje že skladno s sodobnejšim umevanjem takta kot predestinirane metrične strukture – torej, v kolikšni meri se nagiba k umevanju takta kot »Schwerpunktakta« in koliko je že v smislu »Akzentstufentakta«, kakor je razliko med obema že pred časom opredelila Nicole Schwindt-Gross.⁷

Tretja »smer«, ki jo lahko ubere preučevanje vsebine tega učbenika, je z obema prej omenjenima v sicer odkrito kritičnem odnosu in izhaja zlasti iz Foucaultove strategije zgodovine kot »arheološke deskripcije specifičnih [človeških] praks v elementu arhiva«. Namen te vrste preučevanja je ugotavljanje funkcionalne vpetosti učbenika *Fundamenta* v katero od tedaj aktualnih glasbenih praks pri nas kot neke posamezne, relativno sklenjene »socialne glasbene strukture«. Na eni strani gre seveda za vprašanje vsebinskega odnosa tega učbenika do razmeroma posebne frančiškanske glasbene prakse v Srednji

⁷ Podrobneje o tem v Radovan Škrjanc, *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, magistrsko delo, (Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 1999), str. 53–60.

Evropi od konca 1. polovice 18. pa do začetka 19. stoletja, na katero je že v 60. letih prejšnjega stoletja opozoril von Grasemann in s katero se v zadnjem času ukvarja predvsem Ladislav Kačič.⁸ Gre torej za neposrednost vloge tega učbenika v pedagoški reprodukciji frančiškanske glasbene prakse, in morda tudi širše, namreč vsaj še pri usposabljanju organistov za njihovo delovanje po župnijskih cerkvah na podeželju in manjših krajih. V tem pogledu je seveda posebno zanimivo ugotavljanje presečnosti oziroma analognosti pravil frančiškanske in t.i. ruralne cerkvene glasbene prakse na območju katoliškega dela Srednje Evrope v 2. polovici 18. stoletja z vidika njenih pedagoških »podsystemov«. Na kar je – vsaj implicitno – opozoril že Wilfried Dotzauer v svoji analizi zgodovinske pozicije Rathgeberjeve zbirke maš *rurales in civiles* (iz leta 1733)⁹ in k čemur bi morda še posebej lahko prispevala primerjava obravnavanega frančiškanskega učbenika iz Novega mesta z didaktičnimi deli za klavir bavarskih mojstrov ruralne cerkvene glasbe 18. stoletja (predvsem s Königspergerjevo *Fundamenta zum Clavier* iz leta 1755 in Kobrichovo klavirsko šolo iz leta 1768), ki jih denimo Mark Radice stavi v središče svojega ugotavljanja o obstoju razmeroma specifične in izrazito socialno označene prakse klavirskih galanterij v Srednji Evropi v 18. stoletju in še v začetku 19. stoletja,¹⁰ kar po njegovem mnenju terjaja zgodovinsko reinterpretacijo ne samo besedne zveze »*Galanterie-Stücke*«, ki jo v najavi svojega praktičnega dela navajajo tudi novomeške *Fundamenta*, temveč na splošno sodobne percepcije pojma galantno v tem obdobju.

Možnost več različno koncipiranih »smeri« preučevanja oziroma več različnih glasbeno-zgodovinskih interpretacij učbenika *Fundamenta* je tesneje povezana še s problematiko, ki se ravno na sistemski ravni, pa čeprav le bolj posredno, dotika vprašanj, uvodoma zastavljenih na konferenci »*Glasba in njeni referenčni sistemi*«. Na kratko povedano: gre za več povezanih sklopov problematike funkcioniranja različnih teoretskih referenčnih okvirov – v posameznih primerih v resnici celo sistemov – kot razmeroma izdelanih pozicij v današnji širši praksi glasbenega zgodovinopisja, na katere se načelno lahko sklicuje oziroma navezuje konkretna zgodovinska interpretacija tega učbenika, spet kot posamično zavzete določene pozicije znotraj omenjenega glasbenozgodovinskega diskurza, vendar – vsaj implicitno in morda skrajno minimalno, a vseeno – neizbežno tudi z določenimi konotacijami preko tega istega diskurza, v smislu njegove transfernosti v širši družbeni oziroma socialno-kulturni prostor.

Tu ne gre torej toliko za problematiko nekakšne »notranje dialektike« v zgodovini glasbenega zgodovinopisja, ki se je na primer izražala v medsebojnih očitkih: na eni strani o »metafizičnem zamegljevanju« neke realne zgodovinske stvarnosti, o ideološki vlogi estetike in pojma klasicizma kot osrednje kategorije v enem od teh sistemov, o njegovi nacionalni in socialni ekskluzivnosti, o zaprtosti na več ravneh ter brisanju razlik in celih območij takšne stvarnosti iz »meta-pripovedi« o njej, tudi skozi iskanje t.i. struktur dolgega trajanja in ne samo s periodiziranjem vsega posamičnega znotraj okvira epohnih slogov itd.; po drugi strani pa denimo v očitkih o razpršenosti, nekoherentno-

⁸ Podrobnejši pregled literature, ki obravnava vprašanje frančiškanske glasbe od 17. do 19. stoletja, v R. Škrjanc, »*Stylus rusticanus*«, n. d., str. 456–467.

⁹ Prim. Wilfried Dotzauer, *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*, doktorska disertacija, (Erlangen-Nürnberg), 1976.

¹⁰ Mark A. Radice, »The Nature of the Style galant: Evidence from the Repertoires«, *The Musical Quarterly* XCV/4 (1999): 607–647.

sti, relativizaciji in »razsrediščenju« zgodovinske naracije, s čemer na bi se posledično izgubljala tudi njena pomenskost, nasproti z denimo intendiranimi območji pomena znotraj jasno oblikovanih »robov« zgodovine »v krepkem pomenu te besede« ipd. Pri čemer se – zanimivo, in kar nikakor ni zanemarljivo – tudi pripovedi, ki kritizirajo predvsem imanentnost oziroma nekakšno »znotraj-glasbeno« zaprtost« pri starejšem modelu zgodovine, praviloma povsem nekritično prepuščajo lastni reprodukciji tega istega modela na ravni ohranjanja njegove selekcije v »imaginarnem muzeju glasbenih del« kot nekakšne kanonizirane »primarne akumulacije« za pisanje zgodovine glasbe, in to ne samo v spisih kot sta denimo Ratnerjeva zgodovina glasbenega klasicizma ali pa Agawovo »igranje z znaki« v njem, temveč tudi npr. v delu Lawrence Kramerja, ki ga avtor sam etiketira za postmoderno in za katerega trdi, da temelji na aktu »razsrediščenja« glasbe *per se* na ravni dela, stila, žanra, pojma subjektivnosti v njej itd.

Pri tej problematiki gre namreč dosti bolj za problem zavedanja tudi »čez-samo-muzikoloških« implikacij pri zavzetju takšne ali drugačne pozicije znotraj okvira teh »smeri«. In sicer, bodisi da gre – v eni skrajnosti – za opredelitev vsebine učbenika za zgodnje-klasicistično, ali pa da gre – v drugi skrajnosti – za poudarek njegove »indoktrinacijske« funkcije v reprodukciji pravil in na sploh delovanju razmeroma posebne frančiškanske glasbene prakse v Srednji Evropi tekom 18. stoletja, ki je (kot takšna) stopala v posebne odnose z drugimi praksami, na primer cerkvene *musice ruralis* in morda še klavirskih galanterij bavarskih mojstrov na eni, pa tudi denimo s prakso dunajskih divertimentov na drugi strani, pa čeprav morda le na ravni njihove izrazito socialno označene opozicije.

V prvem primeru se je namreč potrebno zavedati – če to želimo, ali ne – tudi reprodukcije vseh tistih »izven-glasbenih« implikacij, ki so takšni opredelitvi – ravno preko konstitucije »referenčnega sistema«, v katerem korenini – inherentne, in na katere je zelo neposredno mogoče spomniti prav skozi analizo zgodovinske konstrukcije pojma glasbenega klasicizma kot osrednje kategorije tega sistema (ob pojmu glasbenega dela), še posebej seveda pa s kritiko pojma klasicizma kot simbolnega transferja: sprva predvsem pri družbeni uveljavitvi t.i. nove-nemške »*Geistesaristokratie*« ali razmeroma mladega razreda izobražene patriotske nemške birokracije že pred in po letu 1800; pozneje pa tudi širše, pri reprodukciji dominance družbenih elit – o čemer vsem se je danes mogoče posredno in tudi čisto neposredno poučiti v že številnih prispevkih na to temo, npr. Reimerja, Zencka, Websterja, Demutha, Applegatove, Pedersonove, pa tudi denimo Hornerja, Karbusickega, Shepherdja, Hepokoskega idr.

V drugem primeru pa je seveda danes prav tako tudi že mogoče razmišljati o »čez-samo-strokovni« funkciji novejši možnosti drugačnega »branja« takšnih besedil, kot so novomeške *Fundamenta*, ki sicer relativizira in s tem »razblinja« normativno utesnjenost »estetskega absolutizma« kot spekulativne platforme zgodovinopisnega pojma klasicizem in njegovo generiranje dihotomije v glasbi kot »Umetnosti« na eni in »Ne-umetnosti« na drugi strani, oziroma rahlja ločevanje med »višjo« in »nižjo glasbo«, kot ga je na primer prav z vidika zgodovine te dihotomije v času med Kantom in Hanslickom analiziral Bernd Sponheuer.¹¹ (Spomnimo se denimo le znane Dahlhausove argumentacije pri

¹¹ Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30 (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1987).

dokazovanju brezplodnosti poskusov preoblikovanja kategorije klasika iz normativnega v deskriptiven pojem in označitve Pleyelja kot »ne-klasika«, ki je za zgodovinsko analizo učbenika *Fundamenta* seveda lahko še posebno pomenljiva !?).

Vendar pa omenjena relativizacija umetniške vrednosti, ki jo implicira – vsaj načeloma vrednostno nezainteresirana – opredelitev tega učbenika zgolj kot didaktičnega sredstva za reprodukcijo ene od številnih, razmeroma posebnih glasbenih praks v drugi polovici 18. stoletja, najbrž tudi sama – »strukturno« – ni nekaj, kar lahko učinkuje mimo obstoja različnih možnosti (zgodovinskega) »branja« istega glasbenozgodovinskega besedila, in sicer vseh znotraj aktualne institucije muzikologije. Je namreč prej nekaj, kar je denimo glede na dobro znano kritiko »kulturne logike poznega kapitalizma« Frederica Jamesona mogoče razumeti tudi kot sicer nekoliko drugačen odstop k površinski, kot pa ga v svoji »arheologiji« zagovarja Foucault, oziroma kot odstop k »novi prostorski logiki simulakra«, po kateri se »zgodovina kot 'referent'«, po mnenju Jamesona, »vse prevečkrat znajde v oklepaju in polagoma povsem zabriše, nam pa ne ostane nič drugega kot teksti«. ¹² In »ogromna zbirka podob« – h katerim je po tej »logiki«, na ravni zgolj različnosti pristopov v sodobnem ukvarjanju z zgodovino glasbe, seveda mogoče prišteti tudi morebitna različna »branja« novomeških *Fundamenta*.

Pri tem ne gre samo za problem virtualnosti, ki ga s svojim relativizmom razkriva omenjena različnost in ki lahko vznemirja vsakega zgodovinarja, ki znanstvenost svojega početja razume »kategorično« skozi staro Rankejevo vodilo raziskovanja preteklosti z vidika »wie es eigentlich gewesen«. Torej, ne gre samo za problem odkrivanja in posledično priznavanja t.i. »zgodovinske resnice« ter seveda za vprašanje »referentnosti« dobljenih »podob o njej« skozi en ali drug zgodovinsko opisni pristop kot relativno izdelan »sistem« referenc. Gre namreč tudi za vprašanje »referentnosti« položaja nekoliko drugam usmerjene »ideološke kritike«, ali natančneje, samokritike pri zavzemanju svoje lastne pozicije vsakega od zgodovinarjev pri svojem delu, ki ima tudi sama svojo lastno strokovno in seveda osebno (socialno) zgodovino in ki kot takšna – pa čeprav morda le s skrajno miniaturnim deležem – tvori resničnost njenega lastnega zgodovinskega trenutka. In prav zato se zdi ravno v tem trenutku še toliko bolj odrešujoča misel – ne na možnost zgolj različnosti pozicij, ki pogloblja vtis nekakšne postmoderne sproščenosti pravil za ustvarjanje zgodovinske vednosti ali celo vtis odprtosti prostora »postmodernemu subjektu« v igri z njo, temveč nasprotno –, da je v dani poziciji muzikologije kot zgodovinske vede še vedno mogoča pozicija (v njej), ki »resnico zgodovine« po eni strani išče (tudi) v območju ideološke kritike sicer zapletenih odnosov, ki so nekoč ustvarjali »resničnost« v obstoju različno označenih (preteklih) glasbenih praks, in se po drugi strani »samo-reflektira« skozi kritiko funkcije njenih lastnih (eksplicitnih in implicitnih) izjav v svojem širšem kulturnem (družbenem) prostoru. Ob tem se tudi zdi, da je vsaka takšna izjava ali stališče znotraj postmodernega kulturnega prostora – če parafraziramo znane besede Ernesta Mandla – hkrati in neizogibno (implicitno ali eksplicitno) tudi politično stališče o ekonomski naravi tega prostora. In morda nam prav ta pozicija ponuja eno izmed tistih »radikalnih novih form« – v tem primeru seveda novo formo organizacije sedaj v resnici dokaj zmedenega zgodovinskega oziroma zgodovinskega prostora –,

¹² Frederic Jameson, »Postmodernizem« (Ljubljana: Analecta, 1992), str. 26.

ki jih je že pred časom pričakoval Jameson, skupaj s politično obliko postmodernizma, ki naj bi za svoj poklic imela iznajdbo in projekcijo globalne kognitivne preslikave, tako na družbeni kot tudi na prostorski lestvici.

SUMMARY

Through three different analyses of the *Fundamenta* textbook, the article on one hand focuses on the problem of relativity when dealing historically with the musical past and its archived remnants (i. e. with their historical place, importance, role, sense etc.), which appears to be one of the basic tasks of musicology in its field of scholarly research, and on the other, it reflects upon certain sociological and ideological aspects of the functionality of such thinking.

The handwritten textbook, *Fundamenta*, has been preserved in the Franciscan Monastery in Novo mesto. It came into being in 1770, probably within the territory of the then Franciscan Province of the Holy Cross (Slovenia, Northern Croatia). Even its music part, containing about 60 rather variegated piano pieces (from, at that time, fashionable short dances, *pastorellas*, piano arrangements of church arias, to multi-movement sonatas and partitas), the so-called Franciscan mass and a number of preludes and versets, can be simultaneously treated in a double way, i. e. within the rather contrasting 'systems' of writing music history as models of references in organizing our own perception of the musical part. The first model is slightly older, though still broadly used model of epoch-style conditioned history of music with classicism as the system's central category. The other possibility of historical interpretation of compositions in *Fundamenta* textbook – as an didactic help in educating and forming the 'musical mentality' of the cadre that was to reproduce Franciscan musical practice of the 18th century either directly or, broadly speaking, in the contemporary practice of parish musicians in Central Europe – comes from ca. half a century younger strategy of musical history as a conglomerate of relatively special musical practices that is rather critical as regards the epoch-style strategy and originates in Foucault's archiology of history (1969) and his theory of discursive practices.

The third approach could be conditionally defined as structuralist. This approach aims at 'decoding' the structures of different musical thoughts as a key factor present at the genesis of individual compositions and, generally speaking, of various, with music connected events or rather products

of the past, including musico-theoretical texts (handbooks, textbooks, essays etc.), which are at the same time a frequent and decisive pivot of reference when analysing a musical work from structuralist points of departure. From the methodological viewpoint, this approach brings in traits of circularity of arguments, similar to notions such as aesthetic and historical values within the model of the epoch-style history of music, founded on a canonized selection of 'important works' in music history as categorial samples for organising and evaluating that very same history. Both approaches – in contrast to Foucault's archiology – have the parcelling out of rather unified historical period in common, in spite of a differing grade of transparency as regards their methodologies, in both cases, and in a similar way, supported by a multitude of dichotomic notional pairs. At least two of them – *Schwerpunktstakt* – *Akzentstufentakt* and *Generalbass-Satz* – functional harmony – can be used in analysing and pinpointing the ways of (musico-theoretical) thinking in the theoretical part of the *Fundamenta* and in analysing the rhythmic and harmonic structure of pieces contained in the textbook.

The possible application of all three interpretational approaches dealing with one and the same musical 'event' in the past, approaches that are all at the same time 'scholarly legitimate', on the one hand strengthens the awareness of the rather relative value of the results coming from the research in man's past. On the other hand, each concrete 'implementation' of the abovementioned approaches in history and the present reveals also very concrete sociological and ideological implications unavoidably present in any of the three interpretational approaches. In this respect, various notions may be used, such as: aesthetic absolutism and its legitimational value regarding national and social exclusions, new German '*Bildungsaristokratie*', left-oriented critique of bourgeois models of historiography and evaluation of art, postmodern pluralism and the qualifying of aesthetic values within sociologically founded oppositions (e. g. subculture – elitism, peripheral matter – centre, rural – urban ...), symbolic emancipation of ideologically discriminated historical and contemporary cultural practices, etc..

UDK 091:781(075)
091:783.6(075)

Katarina Šter

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

»Mojster ima veliko mujo, inu poterpeshlivost«: rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju iz Pokrajinskega arhiva Koper

‘The Master has Great Trouble, and Patience’: the manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from Pokrajinski arhiv Koper

Prejeto: 1. maj 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 1st May 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: glasbeni priročniki, gregorijanski koral, glasbena teorija, petje

Keywords: music compendiums, plainchant, music theory, singing

IZVLEČEK

Pokrajinski arhiv Koper hrani nedokončan italijanski rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju s konca 18. ali začetka 19. stoletja. Vsebinsko in terminološko je podoben sorodnim besedilom severne Italije tega časa. Raziskava je potrdila eno od predlog besedila; teh je bilo verjetno še več, a številni sprotne popravki in dodatki v besedilu kažejo tudi na piščevo samostojno razumevanje glasbe, tehten razmislek o njej ter izrazito pedagoško usmerjenost v prakso.

ABSTRACT

Pokrajinski arhiv Koper keeps an unfinished Italian manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from the end of the 18th or the beginning of the 19th century. Its contents and terminology show connections with similar treatises of the Northern Italy of the period. It was possible to define one of its sources, and although there were probably more of them, many corrections and additions in the handwritten text also show their author's authentic understanding of music, and his pedagogical orientation towards practice.

Raziskovanje zgodovine glasbe ne pomeni le preučevanja samih glasbenih del in njihovih značilnosti, pojem je mnogo širši in zajema tudi pojave, ki glasbeno delo spremljajo, in dejavnike, ki vplivajo nanj: okoliščine njegovega nastanka, vplive, njegovo recepcijo ... Obenem se takšne raziskave posvečajo celoti glasbenega življenja nasploh, pri čemer poskušajo v vedenje o glasbi zajeti tudi ves njen kontekst.

Del širšega konteksta, v katerem je glasba živela in je obenem pomenil tudi njen predpogoj, je vedno predstavljalo glasbeno izobraževanje. Najbolj pristno se je vsakokrat razvijalo v živem podajanju znanja od učitelja k učencu; osebni stik je vedno ostal temelj dobrega posredovanja glasbenega znanja, čeprav se je proces izobraževanja skozi zgodovino spreminjal in v dobršni meri institucionaliziral.

Poseben način posredovanja glasbenega znanja so pomenili tudi številni glasbeno-pedagoški zapisi. Čeprav živega učitelja in prakse niso mogli nadomestiti,¹ so bili vendar pomemben pripomoček vedoželjnemu glasbeniku. V zgodovini zahodne glasbe velike vloge pedagoških traktatov ni mogoče spregledati – ne le na področju poučevanja, temveč tudi zapisovanja same glasbe. Že najstarejše glasbene zapise v 9. stoletju je od začetka spremljalo pedagoško pisanje. V primeru traktata *Musica enchiriadis* je bila prav pedagoška težnja po čim večji jasnosti eden glavnih vzrokov za to, da so se ob besedilu pojavili tudi glasbeni zapisi oz. glasbeni primeri, ki so bili integralni del in ne le dodatek pedagoškega besedila; značilno zaporedje besedila in primerov, ki se je pri pisanju glasbenopedagoških del ohranilo vse do danes, pa je bilo prevzeto po zgledih učbenikov gramatike.²

Pedagoški priročniki o glasbi niso enovit žanr. Nekateri želijo posredovati predvsem znanje o teoriji, drugi posredujejo teorijo z namenom, da bi si njihov bralec pridobil kompozicijsko znanje, spet tretji posredujejo napotke, kako peti ali igrati določen instrument ... Med njimi so učbeniki, ki se ukvarjajo s specifičnimi ali zgodovinsko zamejenimi temami (npr. s petjem koral) ali pa bolj ambiciozno zastavljena dela, ki se problema lotevajo zelo široko (npr. t.t. splošni učbeniki harmonije). Za vse pa je značilno, da se od same glasbe in glasbenih del obračajo h glasbeniku, naj bo ta teoretični ali praktični glasbenik.³ Vsebina takšnih del je vedno poseben in vsakokrat drugačen preplet teorije in prakse, kakor skozi zgodovino pričajo številni traktati, iz katerih še danes izhaja velik del našega poznavanja tako glasbene teorije kot izvajalske prakse preteklih obdobj.⁴

¹ Tega so se najbolje zavedali prav pisci takšnih besedil; sploh tistih, ki so se ukvarjala z izvajalsko prakso, o čemer pričajo predvsem predgovori v njih. Zelo slikovit je npr. Montclair, ki v začetku svojih opisov o francoski baročni ornamentaciji za pevec in instrumentaliste zapiše: »Skoraj nemogoče je preko zapisa poučevati, na kakšen način je treba te okraske dobro oblikovati; celo živi glas izkušene[ga] [pevskega] učitelja za to komajda zadostuje. Kljub temu bom poskušal to pojasniti na najmanj slab možen način.« Michel Pignolet Montclair, *Les Agréments – French baroque ornamentation: Montclair's descriptions of the ornaments taken from his Principes de Musique 1739*, ur. Andrew Robinson (Hebden Bridge: Peacock Press, 2008), str. 4. Podobna vnaprejšnja opravičila je mogoče zaslediti pri večini tovrstnih besedil.

² Prim. Leo Treitler, "Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing," *Early Music History* 4 (1984): 135–208: 142.

³ O zapletenem razmerju med teorijo in prakso v tovrstnih delih skozi zgodovino ter med teoretičnim in praktičnim glasbenikom prim. Robert W. Watson, "Musica practica: music theory as pedagogy," v Thomas Christensen, ur., *The Cambridge History of Western Music Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), str. 2–77.

⁴ Prim. veliko število traktatov, ki jih navajata obsežna članka, deli več avtorjev: Howard Mayer Brown idr., "Performing practice, §1: Western," v *Grove Music Online*, obiskano 14. marca 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/40272>, ter Claude V. Palisca in Ian D. Bent, "Theory, theorists," v *Grove Music Online*, obiskano 16. novembra 2010, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/44944>.

Ob slovitih in odmevnih traktatih, ki so imeli številne prepisovalce in posnemovalce in na katere so se sklicevale še generacije naslednikov, so bili vedno prisotni še manj znani poskusi posameznikov, ki so delovali v manjših glasbenih okoljih ter na svoj način ter z izrazoslovjem svojega časa in prostora poskušali pojasniti glasbena znanja in jih posredovati naprej; občasno širši zainteresirani javnosti, pogosto pa povsem določenemu krogu sprejemnikov. Svoje traktate so sestavili s prepisovanjem posameznih delov ali celote slovitih glasbenih priročnikov. Lahko so svoje predloge svobodno preoblikovali, jih med seboj kompilirali, ali pa se – s pomočjo neke predloge ali povsem samostojno – lotili sestavljanja lastnih priročnikov za glasbene potrebe določenega okolja. Le redki tovrstni sestavki so popolni prepisi, prav tako pa so tudi redka povsem izvirna avtorska dela (tudi ta se vsaj od daleč hote ali nehote naslanjajo na katere druge glasbeno-teoretske spise). Večina tovrstnih rokopisov je mešanica, v kateri je meja med samostojnim oz. avtorskim ter prevzetim težko ugotoviti in določiti. Če smo pravični zgodovini, ta meja pogosto tudi ni bila tako pomembna, kot se zdi nam. Avtorstvo neke misli ali izraza je bil v zgodovini nemalokrat manj cenjeno kot ime avtoritete, obenem pa za pedagoške namene ni bilo primarnega pomena. Bolj sta bila pomembna razumljivost posredovane misli in njen prepričljiv prenos v prakso.

Eden od zapisanih poskusov posredovanja glasbenega znanja je tudi rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju, ki ga hranijo v Pokrajinskem arhivu v Kopru.⁵ V nadaljevanju bo na kratko orisana njegova vsebina – podrobneje je predstavljena v Prilogi –, preko katere bo učbenik do neke mere lahko umeščen v širši kontekst glasbenega življenja in misli o glasbi, obenem pa bo razprava poskušala odgovoriti na vprašanje, kako in s kakšnim namenom je bil rokopis zasnovan.

Rokopis je v koprski Pokrajinski arhiv prišel iz družinskega fonda koprške plemiške družine Grisoni – Sabini, tja pa najverjetneje iz benediktinskega samostana v Dajli.⁶ Če domneva o Dajli drži in so ga tja za izobraževalne namene prinesli italijanski benediktinci – kar je glede na zasnovo in značilnosti besedila povsem verjetno –, je rokopis ne glede na čas svojega dejanskega nastanka v Istro morda prišel šele v 19. stoletju in mu pred tem ne moremo pripisovati pomembnega vpliva na glasbeno življenje teh krajev. Ne smemo pa še izključiti možnosti, da je bil rokopis napisan kje drugje in da se je uporabljal v cerkveni glasbi, nato pa prišel v knjižnico benediktincev v Dajli. Čeprav o kraju in času njegovega nastanka ne vemo nič določnega, je dokument že po svoji vsebini zgovoren in zanimiv primer glasbenopedagoškega besedila.

⁵ Koper, Pokrajinski arhiv, fond 300 (Družinski fond Grisoni – Sabini), tehnična enota 57 (v nadaljevanju: PAK KP 300/57).

⁶ Samostan v Dajli, posvečen sv. Janezu Krstniku, so v 6. stoletju zgradili grški menihi, v 9. stoletju pa so vanj prišli benediktinci. Potem ko je bil sredi 13. stoletja zapuščen, je prešel v lastništvo novigrajskih skofov. Leta 1273 je škof Nicolò posest podaril imoviti koprski rodbini Sabini, ki je stavbo obnovila, bivši samostan pa se je preimenoval v Grad Dajla (Castrum Dailae). Ko je družina Sabini ostala brez naslednika, je grad 1736 prešel v last koprskih grofov Grisonijev. Po družinski tragediji je grof Francesco Grisoni vilo leta 1835 obljubil bratom benediktincem iz opatije S. Maria di Praglia pri Padovi pod pogojem, da bodo poskrbeli za izobraževanje v teh krajih. Leta 1839 so bila poslopja prezidana v v neoklasicističnem slogu; nedotaknjena je ostala le baročna cerkev, posvečena leta 1783. Benediktinci so se v vilo naselili leta 1860; tedaj je ponovno postala samostan, ki je deloval do leta 1948, ko je bil menihom sodno odvzet. Nato je do leta 1989 služil kot dom starostnikov in ubožnica, zatem pa je bil – in je na žalost še vedno – prepuščen zobu časa. "O Novigradu, Spomenička baština, Arhitektura i skulptura," spletna stran *Službene stranice Grada Novigrada*, obiskano 15. aprila 2011, http://www.novigrad.hr/HR/ngd_content/ongd_bastina.htm. O družini Grisoni – Sabini in arhivskem fondu iz njene zapuščine glej tudi "SI_PAK/0300 Rodbina Grisoni – Sabini, 1500–1947 (Fond)," spletna stran *Vzajemna podatkovna zbirka slovenskih regionalnih arhivov*, obiskano 15. aprila 2011, <http://www.siranet.si/detail.aspx?ID=66119>.

Učbenik je nastal konec 18. ali v prvih desetletjih 19. stoletja.⁷ Napisan je v italijanskem jeziku in obsega 32 oštevilčenih ter 8 dodanih strani, od katerih večina po velikosti približno ustreza današnjemu formatu A3, nekaj pa je manjših. Papir tega rokopisa nima vodnih znakov; listi so med seboj zvezani na sredini z vrstico.⁸ Rokopis ima približno 48–50 vrstic italijanskega besedila na stran z občasno dodanim besedilom nad in pod vrsticami ali na robu in je obogaten s številnimi glasbenimi primeri v preprostejših kvadratnih notah. Tekoče besedilo se začne neposredno na prvi strani (Slika 1).

Vsebina besedila je pregledno razdeljena na sedem obsežnejših poglavij, od katerih se vsako – razen petega – deli na več podpoglavij. Naslovu vsakega poglavja neposredno sledijo naslovi podpoglavij, šele nato je podrobneje obravnavana vsebina vsakega podpoglavja. Rokopis je očitno ostal nedokončan, saj besedila zmanjka po začetku 5. od 6. napovedanih podpoglavij 7. poglavja. Poleg tega v dodatku najdemo tudi osnutek in iz njega izpeljano verzijo uvodnega poglavja, ki glede na vsebino sodi pred glavno besedilo ter govori o liturgičnem petju v širšem kontekstu.

Rokopis je v prvih treh poglavjih zapisan skoraj v popolnem in lepo berljivem čistopisu, v nadaljevanju pa postaja vse bolj nesistematičen in težje berljiv (obe vrsti zapisovanja sta vidni na Sliki 2, ki predstavlja delno v čistopisu izpisano, delno korigirano stran). Številnim popravkom in prečrtanim mestom v glavnem besedilu so na robovih dodane izboljšane različice izločenih odlomkov besedila ali nekoliko drugače formulirane razlage, ki izražajo težnjo pisca po čim bolj razumljivem podajanju snovi. Na nekaterih mestih so deli besedila popolnoma izločeni, spet drugod je dodana povsem nova vsebina. Da tudi po ponovnem branju in korigiranju besedila rokopis v danes ohranjeni obliki ni bil dokončna verzija besedila, dokazujejo tudi neoštevilčene strani z dodatki: 3. poglavju, ki se sicer zdi dokaj izčiščeno, je npr. dodana manjkajoča vsebina, pred začetkom 6. poglavja pa je puščen prazen prostor. Podobno kot z besedilom je z glasbenimi primeri, ki so bili prav tako podvrženi reviziji, v kateri so bili lahko izločeni, zamenjani, dodani ali prečrtani.

Vsebina koralnega učbenika je s pomembnejšimi iztočnicami na kratko predstavljena v Prilogi, kjer je upoštevana tudi delitev na posamezna poglavja. Korigirana in prečrtana mesta, ki so pogosto težko berljiva ali celo neberljiva, v vsebinsko analizo niso bila vključena. V svoji t. i. zadnji verziji je rokopis po vsebini priročnik za liturgično petje gregorijanskega koral brez spremljave ali z orglami. Kakor dokazujejo številni tiski in rokopisi, od katerih bodo nekateri omenjeni tudi v nadaljevanju, je bilo koralno petje v 18. in tudi 19. stoletju sploh v samostanih in nekaterih cerkvah še vedno živo, čeprav je ob njem obstajala še drugačna, nam danes bolj poznana umetniška liturgična glasba.

Učbenik v želji po razumljivosti razlaga koralno glasbo tudi z izhodišči glasbe svojega časa in okolja, zato nemalokrat prepleta in spaja glasbene termine, ki izhajajo iz različnih časovnih obdobj. V prvem poglavju gregorijanski ali enoglasni cerkveni oz. eklesiastični spev oddeli od drugih zvrsti (figuralna glasba in drugo vokalno in vokalno-instrumentalno večglasje) ter v nadaljevanju razloži osnovne pojme, povezane z zapisom koral: notne znake in njihovo trajanje, tonske višine, črtovja, ključne, taktnice, kustos,

⁷ Glej spodaj.

⁸ Za podatke o papirju in vezavi rokopisa se zahvaljujem dr. Metodi Kokole, ki je rokopis preučevala v Pokrajinskem arhivu Koper.

predznake in tempo. V drugem poglavju opredeli durovo in molovo glasbeno lestvico ter njune značilnosti nazadnje prenese na koralno glasbo, v kateri naj bi bili po štirje tonovski načini bolj ali manj primerljivi durovi in molovi lestvici. V nadaljevanju poglavja opredeli še intervale in teoretičnim opisom doda praktične vaje za petje intervalov. Tretje poglavje govori o različnih koralnih tonovskih načinih in njihovih značilnostih – od povsem tehničnih lastnosti, kot so npr. razporeditve značilnih kvint in kvart v oktavi, finalne note in obsega, do manj racionalno razložljivih lastnosti glasbe, kot so značaj posameznih tonov. Četrto poglavje je namenjeno prepoznavanju tonovskih načinov v različnih zvrsteh koralnih spevov. Peto poglavje govori o transponiranju spevov in vsebuje veliko glasbenih primerov. Šesto poglavje se ukvarja s problemi t. i. intoniranja spevov brez spremljave ali z orglami (mišljeno je petje po pravi intonaciji oz. melodiji nasploh, ne le petje začetnih delov spevov), navezuje pa se tudi na poglavje o transponiranju. Tudi v njem je nekaj praktičnih vaj. V sedmem poglavju so predstavljeni in z glasbenimi primeri ponazorjeni temeljni sestavni deli obrazcev za péte psalme in kantike ter različni obrazci za posamezne psalmove tone različnih tradicij. Poglavje se prav tako ukvarja z orgelsko spremljavo psalmov. Konča se z napovedjo tabele pravil o osnovah petja, ki pa je v rokopisu ni več; v začetku poglavja napovedano 6. podpoglavje s koristnimi napotki zboru in zborovodju za izvajanje spevov prav tako manjka.

Na dodanih listih učbenika najdemo skicirane okrogle in kvadratne note z njihovimi imeni, osnutek in eno različico uvoda ter dodatek k 3. poglavju rokopisa (o intervalih). Skica z notami je še posebej zanimiva, saj kaže, kako je avtor rokopisa s posebnim peresom vadil poteze za pisavo koralnih in menzuralnih not, ki v njegovem času niso bile več v splošni glasbeni rabi (Slika 3). V koralnih glasbenih primerih učbenik od teh uporablja samo kvadratno noto [■] in romb [◆]; občasno še kvadratno noto s pokončno črtico ob strani navzdol. Note so v glasbenih primerih zapisane v črtovju s štirimi črtami (tako npr. tudi prikazi durovih in molovih lestvic ter intervalov); v začetku črtovja vedno stoji F-ključ ali C-ključ, v črtovju najdemo več pokončnih črt, na koncu pa stoji kustos: elementi, ki so bili opisani v prvem poglavju rokopisa (glej tudi Sliko 2). O imenih not učbenik sicer ne govori veliko; če že, zanje ne uporablja imen, ki so povezana z izvorno koralno kvadratno notacijo (npr. *punctum*, *virga* ...), pač pa imena, povezana z menzuralno glasbo, kot je razvidno iz Slike 3.

Med dodatki je zanimivo še nedokončano uvodno poglavje, ki govori o delitvi glasbe in o pravi liturgični glasbi ter navede nekaj na bibličnem izročilu temelječih teorij o izvoru glasbe. Drugi del uvoda je posvečen orglam in njihovi vlogi v zgodovini liturgične glasbe. Glede na široko vsebinsko zasnovu uvoda bi bilo možno, da je bil učbenik v eni zgodnejših faz zamišljen kot celovit prikaz koralnega petja in ne le v prakso usmerjen priročnik.

Temeljna značilnost učbenika je, da poskuša biti razumljiv in se ne oddaljuje od najosnovnejših teoretskih razlag, ki bi jih pevec potreboval za *prima vista* branje spevov v koralni notaciji. Pomembna (vendar za tovrstne učbenike ne nenavadna) poteza je utemeljevanje vloge orgel pri cerkvenem petju, čemur so dodani številni praktični napotki za spremljavo zbora. Prav zato, ker poskuša biti učbenik tako razumljiv in med seboj povezuje različne pojme, današnjemu bralcu ni vedno povsem jasno, na katerih mestih je govora o sodobni glasbeni teoriji (durove in molove lestvice) in kaj se nanaša že na koral, ki je v 2. in 3. poglavju dostikrat apliciran na sodobno teorijo le v opombi z oznako *nota bene*.



Slika 3: Učbeniku dodani list z okroglimi in kvadratnimi notami (z dovoljenjem).

Osnovna vprašanja, ki si jih lahko zastavimo ob preučevanju učbenika, odpirajo širši pogled na rokopis, za katerega je bil zgoraj naveden zgolj sumaričen tehnični in vsebinski povzetek. **Kaj** je ta rokopis? **Kdo** ga je napisal in **zakaj**? **Komu** je namenjen? **Kako** je rokopis napisan?

Omenjeni rokopis je pedagoški priročnik, ki sicer izhaja iz teorije, vendar ni namenjen širjenju teoretičnega znanja ali kompozicijskih tehnik. Namenjen je praktičnemu izvajanju, petju, zaradi česar podaja teorije le toliko, kolikor meni, da je za dobro izvajanje in osnovno razumevanje koral potrebna. Tu se tudi že pojavi odgovor, komu je namenjen: cerkvenemu glasbeniku, predvsem pevcu, ki je lahko tudi začetnik in amater; namenjen je tudi zborovodji in organistu ali pa duhovniku – vsem akterjem, ki sodelujejo pri petju koral.

Napisal ga je neznani avtor, morda menih, vsekakor pa človek s praktičnimi izkušnjami v cerkveni glasbi, ki v besedilu velikokrat opozori na morebitne probleme pri izvedbi koral in predlaga rešitve zanje. Besedilo kaže na pisca, ki razume snov, s katero se ukvarja, kar je tudi osnovni pogoj za vsakršno pedagoško posredovanje glasbene vsebine.

Zakaj je bil učbenik napisan, ni povsem jasno. Morda za potrebe skupnosti menihov ali drugega koralnega zbora, morda je bil zamišljen kot kantorjev pripomoček ... Vsekakor je bil v ozadju namen posredovanja znanja nekemu drugemu, ne sebi. Možnost, da bi avtor rokopisa samo zase izpisoval snov iz različnih knjig, je mogoče takorekoč izključiti, saj besedilo vsebuje veliko pojasnjevalnih stavkov (»kot smo videli«, »kot je bilo prikazano v prejšnjem poglavju«, »kot bomo videli v glasbenem primeru«, »kot je razvidno iz že omenjenih pravil« ...), ki bi bili zgolj za namene osebne uporabe prepisovalca povsem odveč. Težnja po tem, da bi naslovnik vsebino besedila čim bolj razumel, je razvidna tudi iz glasbenih primerov in korigiranih strani, kjer so posamezna mesta prečrtana in ponovno – po mnenju avtorja besedila verjetno bolje – razložena. Nenazadnje je zanimiv teoretski prikaz, ki se začne z opisom značilnosti glasbe sodobnega časa in okolja, kar bi bilo morebitnemu začetniku bližje kot abstrakten začetek koralnih modusih, poznavalcu pa ne bilo potrebno.

Odgovore na številna vprašanja, predvsem pa še več novih vprašanj ponuja na videz

povsem tehnično vprašanje: kako je bil napisan ta rokopis? Sodeč po številnih korigiranih mestih učbenik ni dobesedni prepis nekega drugega tiska ali rokopisa, zato bi lahko bil vsaj do neke mere avtorsko delo ali močno predelana kompilacija. Dokler nimamo opravka z dobesednim prepisom nekega besedila, je tudi zelo težko najti predloge za takšno kompilacijo.

Da je teza o kompilaciji vendarle precej verjetna, dokazuje neoštevilčeno uvodno poglavje s pripadajočim osnutkom. Pisec v njem navaja nekaj svetopisemskih odlomkov ter ime dveh del italijanskih piscev: to so *Lettere ecclesiastiche* škofa Pompea Sarnellija iz Biseglie – pisma, ki so izšla v devetih knjigah leta 1716 in so posvečena različnim temam –,⁹ ter Magriov *Gerolexico*, nekakšen leksikon z različnimi gesli. S pomočjo navedbe teh virov je bilo mogoče odkriti drugo besedilo, ki prav tako citira oba omenjena avtorja – in iz katerega je pisec rokopisa iz Pokrajinskega arhiva skoraj dobesedno prepisal svoj uvod. To je geslo "Musica" v leksikalnem delu *Le spighe raccolte* Giovannija Chiericata.¹⁰ Iz osnutka in uvoda lahko razberemo še sledeče: avtor rokopisnega učbenika, ki je na nekaterih mestih izvirni Chiericov tekst v svojem osnutku do neke mere skrajšal in povzel, se je še bolj strnjene povzemanja lotil pri predelavi osnutka v uvod. Vsekakor je v končni fazi takšnega procesa zelo težko ugotoviti, za kateri začetni vir sploh gre. Glede na to, da pisec rokopisnega učbenika svojega vira (ali vira, iz katerega je prepisal Chiericovo geslo) ni navedel, se zastavlja vprašanje: kaj če je tako tudi z drugimi deli učbenika?

S predelavo in korekturami, izboljšavami in dodatki je slika morebitnih predlog vedno bolj zabrisana, v ospredje pa intenzivneje stopajo misli pisca rokopisa. Na oštevilčenih straneh učbenika ni navedenega nobenega imena, ki bi olajšalo iskanje morebitne predloge. Sorodnih besedil pa je bilo v tem času zelo veliko, tudi če se omejimo samo na italijanske tekste. Nekateri tiski so dostopni na spletu, pri drugih je naveden le naslov, veliko pa je takih, ki še niso širše dostopni; dostop do rokopisov je še bolj zapleten. Besedila, ki se posvečajo (tudi) gregorijanskemu koralu, so splošni ali specifični glasbeni leksikoni, različni slovarji, liturgična in splošna cerkvena besedila ter nenazadnje sami učbeniki koralu in koralnega petja. Prva skupina literature je zanimiva predvsem s terminološkega vidika, saj v njej najdemo posamezne izraze in njihove razlage, kakršne bi lahko uporabljal tudi pisec obravnavanega učbenika, vendar leksikoni ne prikazujejo vseh sistematičnih povezav med pojmi in običajno nimajo veliko glasbenih primerov. Cerkevna in liturgična besedila glasbo obravnavajo kot del širše celote cerkvene zgodovine ali liturgije in se ponavadi ne posvečajo posebej njeni teoriji in posameznim specifičnim pojmom. Najzanimivejši so različni učbeniki in priročniki, v katerih poleg pomena posameznih pojmov lahko opazujemo tudi širšo zasnovo besedil, razdelitev in povezovanje vsebine v njih. V njih se nahajajo še glasbeni primeri, ki jih ima tudi rokopis iz Pokrajinskega arhiva Koper zelo veliko; od teh je njegov pisec vsaj obrazce za psalmove tone različnih tradicij moral prepisati iz nekega vira, saj sam, tudi če je bil pripadnik ene tradicije, vseh na pamet gotovo ni poznal in jih tudi ni uporabljal. Osnovne primere za prikaz psalmovih tonov je najverjetneje vzel

⁹ Verjetno je leta 1716 izšla tudi v rokopisu citirana prva knjiga pisem, ki na spletu ni bila dostopna, zato pa so dostopne nekatere druge knjige, npr. 2. in 4., ki sta prav tako izšli leta 1716 v Benetkah. Prim. Pompeo Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche: Tomo quarto* (Venezia: Antonio Bortoli, 1716), obiskano 15. aprila 2011, <http://books.google.com>.

¹⁰ Giovanni Maria Chiericato, "Musica," *Le spighe raccolte cioè annotazioni erudite, ed erudizioni notate: Parte seconda* (Venezia: Domenico Tuin, 1765), str. 137–139.

iz tradicije, ki jo je poznal ali je bila v njegovem okolju splošno razširjena, zato bi bilo te obrazce smiselno primerjati s tistimi iz liturgičnih knjig različnih tradicij tega časa. Tovrstne primerjave bi gotovo povedale kaj več o piscu in rokopisu.

Ker je možnih predlog za obravnavani rokopis izredno veliko in bi jih bilo zaradi velikega števila sprememb v besedilu tudi izredno težko odkriti, je bilo za namen te raziskave splošno pregledanih nekaj severnoitalijanskih del od konca 17. do 1. pol. 19. stoletja, ki se ukvarjajo z gregorijanskim koralom. Izrazoslovje, ki ga uporablja rokopisni učbenik iz Pokrajinskega arhiva Koper, je zelo blizu terminom, ki jih najdemo v dveh glasbenih slovarjih iz 1. polovice 19. stoletja. Oba vsebujeta večino pojmov, ki jih rokopisni učbenik uporablja za različne vrste vokalne glasbe.¹¹ Razlage pojmov, povezanih s koralno glasbo, so v slovarjih zelo obširne (zajemajo npr. tudi zgodovino koral, cerkvene glasbe, svetopisemske citate o glasbi ...), v nekaterih pogledih pa premalo specifične; tudi se ne spuščajo v izvajalske podrobnosti. Ostali glasbeno-teoretski pojmi, ki na koral niso nujno vezani, a so v učbeniku iz Pokrajinskega arhiva Koper obravnavani v povezavi s koralom, pa so v slovarjih razloženi s pomenom v sočasni glasbeni teoriji.

Najbolj primerna besedila za primerjavo so vsekakor učbeniki, ki se ukvarjajo z isto tematiko. Naslovi tiskov iz severne Italije se zdijo obetavni; sama sem pregledala dva učbenika, ki sta nastala konec 17. in v 1. pol. 19. stoletja in sta po določenih potezah podobna rokopisu iz Pokrajinskega arhiva Koper. To sta *Il cantore ecclesiastico*, ki ga je napisal minorit Giuseppe Frezza dalle Grotte,¹² in *Lezioni di canto fermo* kaplana in kantorja Giovannija Matteija.¹³ Vendar je bilo tovrstnih tiskov v tem času zelo veliko,¹⁴ rokopisov pa še več, tako da ta izbira za primerjavo ni bila nujno najboljša možnost. *Il cantore* je razdeljen na štiri dele po približno 30 strani, od katerih se vsak deli še na več t. i. lekcij. Prvi del predstavi osnove koralnega glasbenega zapisa: note, ključe, črtovje, predznake ... Drugi del se natančneje posveti osmim tonovskim načinom in njihovim značilnostim ter psalmovim tonom. Tretji del govori o petju različnih vrst koralnih spevov in o pevski praksi ter vlogi organista pri spremljavi zbora, v zadnjem delu pa so predstavljene osnove komponiranja koral. Tisk vsebuje tudi veliko glasbenih primerov. Verjetno je bil dolgo časa precej vpliven, saj ga omenja tudi približno 150 let mlajši tisk *Lezioni di canto fermo*. Ne preseneča, da je tudi ta precej podobno zasnovan, vsebina v

¹¹ Vse izraze za različne načine oz. zvrsti petja, ki jih v 1. poglavju navaja koprski učbenik, da bi razložil pojem koral (*canto fermo* oz. *ecclesiastico* za razliko od drugih pojmov, kot so *canto fratto* oz. *spezzato*, *canto figurato* ter *canto semifigurato* oz. *misto*), najdemo tudi v delu opata Pietra Gianellija, *Dizionario della musica sacra e profana: Vol. II* (Venezia: G[iuseppe] Picotti, 1830), predvsem na straneh 93–119. Večina razlag v Gianellijevem slovarju je vsebinsko precej podobna tistim iz obravnavanega rokopisnega učbenika. Izraza *canto misto* oz. *canto semifigurato* pa manjkata Lichenthal, Pietro. *Dizionario e bibliografia della musica: Volume Primo* (Milano: Antonio Fontana, 1826); slovar sicer obravnava vse omenjene druge zvrsti glsbe.

¹² Giuseppe Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico: Breve, facile, ed essatta notizia del Canto Fermo* (Padova: Stamperia del Seminario, 1698). Pregledan je bil izvod iz knjižnice Minoritskega samostana Piran s signaturo A 505.

¹³ Giovanni Mattei, *Lezioni di canto fermo* (Parma: Pietro Fiaccadori, 1838), obiskano 15. aprila 2011, <http://books.google.com>.

¹⁴ Tako sem npr. zasledila deli, kot sta: Nicolò Toneatti, *Regole principali del canto gregoriano e cantilene più necessarie a sapersi ad ogni ecclesiastico* (Trento: Monauni, 1849) ter Giovanni dal Lino, *Compendio delle regole di canto fermo semifigurato e figurato diviso in tre parti* (Vicenza: Mosca, 1824). Kot pravi podnaslov, slednji v prvih dveh delih govori o osnovah petja in o osmih cerkvenih tonih, kar se deloma ujema z vsebino rokopisnega učbenika iz Pokrajinskega arhiva Koper. "Servizio Bibliotecario Nazionale: Polo regionale del Veneto," spletna stran *Regione del Veneto*, obiskano 10. aprila 2011, <http://opac.regione.veneto.it/SebinaOpac/Opac?action=search&IdISBN=VIAE017214>. Drugi pa se ukvarja z intonacijo psalmov, himnami in evangeljskimi kantiki (*Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis*); je nekakšna zbirka najpogostejših spevov za mašo in oficij, namenjena duhovnikom in kantorjem. Ima tudi dva dodatka, ki se posvečata večglasnemu petju in službi organista. Spletna stran *Mare magnum: Libri antichi, moderni, introvabili e novità*, obiskano 10. aprila 2011, <http://www.maremagnum.com/libri-antichi/regole-principali-del-canto-gregoriano-cantilene-piu/>93847404.

njem pa je razdeljena na 23 lekcij. V začetnih lekcijah so predstavljene za koralno petje potrebne osnove z notnimi in drugimi znaki, v katerih je zapisana ta glasba. V nadaljevanju so predstavljeni tonovski načini ali modusi ter napotki, kako jih prepoznamo; posebej se avtor posveti antifonam in introitom. Velik del besedila je posvečen transponiranim tonom, nato pa avtor piše še o praktičnih stvareh: napotkih za orgelsko igro ter petju različnih koralnih zvrsti z orglami in brez njih. Učbenik se zaključuje z dodatkom, v katerem se nahajajo spevi, ki jih kantor potrebuje, a jih v drugih koralnih knjigah ni, ali pa so tam napačno zapisani.

Rokopis iz Pokrajinskega arhiva je izbranim tiskoma dokaj podoben po širši strukturi: zasnovi poglavij in njihovi vsebini. V nekaterih vsebinskih podrobnostih je bolj podoben Matteijevemu učbeniku (s petjem antifon in introitov se v posebnem podpoglavju ukvarjata tako rokopisni učbenik kot *Lezioni, Il cantore* pa ne), po drugi strani pa s svojo razdelitvijo na poglavja in podpoglavja stremlje po bolj hierarhično urejeni predstavitvi vsebine, kakršno najdemo v zgodnejšem omenjenem tisku. Delitev tonov na t.i. popolne (»perfetti«), nepopolne (»imperfetti«) in več kot popolne (»più che perfetti«) pa obravnavajo vsa tri besedila. Nedvoumne podobnosti in sorodnosti ne obstajajo samo med dvema tekstoma; najbrž je bila podobno zasnovana večina tovrstnih besedil v tem obdobju. Res je, da se tako *Il cantore* kot *Lezioni* na določenih mestih spuščata v večje teoretske detajle kot učbenik iz Pokrajinskega arhiva Koper; glavni namen slednjega ni predstavitev koral kot takega, temveč predvsem njegova praktična izvedba v liturgiji.

Po slogu zapisa je rokopisni učbenik bolj podoben delu *Il cantore*: oba snov podajata preko tekoče, k bralcu obrnjene razlage. Za razliko od tega je učbenik *Lezioni* napisan v obliki dialoga, ki je sicer prav tako pedagoško zelo učinkovit (učenec lahko postavlja tudi nenavadna ali nespametna vprašanja, kakršnih sama učiteljeva razlaga brez navzočnosti nevednega učenca gotovo ne sme vsebovati), zato pa ne vključuje tako intenzivno bralca besedila.

Kar zadeva izrazje, so si učbeniki med seboj precej podobni, vseeno pa je rokopisni učbenik še nekoliko bolj podoben delu *Il cantore*. Za tonovske načine – razen na enem mestu – uporablja izključno besedo »toni« in za intervale »salti« ali »distanze«, enako pa je v tisku iz 17. stoletja. Medtem se v *Lezioni* za iste pojme uporabljajo izrazi »modi« (modusi) in moderneje zapisana beseda »tuoni« ter »intervalli«. Podobne sorodnosti med rokopisnim učbenikom in *Il cantore* so opazne pri izrazih »legare le note« in »note legate«, ki se v obeh besedilih uporabljata za notne figure z več kot dvema notama za en zlog. Natančno primerjalno branje vseh treh besedil bi seveda pokazalo na (ne-)usklajenosti v še večjih podrobnostih. Zaenkrat zadostuje, da se rokopisni učbenik v terminologiji bliža bolj izrazju poznega 17. kot 19. stoletja, kar bi bil lahko argument za nastanek rokopisa pred 19. stoletjem.

Glasbeni primeri, ki jih navaja vsak od teh učbenikov, služijo predvsem prikazom posameznih tonov, intervalov in lestvic, pa tudi vajam za učenje določenih postopov ipd. Besedila se med seboj ločijo že v navajanju osnovnih psalmovih tonov, ki se v vsakem učbeniku nekoliko razlikujejo. Učbenik *Lezioni* navaja dve različici 7. psalmovega tona, eno bolj okrašeno in drugo preprostejšo; za slednjo piše, da jo uporabljajo starejše izdaje koralnih knjig in da je za koralno petje primernejša, ker je preprostejša in ima zato več

neposredne energije.¹⁵ Rokopisni učbenik iz Pokrajinskega arhiva Koper navaja samo preprostejšo različico za 7. psalmov ton:¹⁶ ali to pomeni, da je avtor poznal in/ali povzel njen melodični obrazec iz starejše literature, ker je tudi njegov rokopis nastal v tem času? Nedvoumnega odgovora ni; najbrž pa tudi viri niso enotni; *Il cantore* ima prav tako samo okrašeno različico 7. psalmovega tona, čeprav je starejši od dela *Lezioni*. Po drugi strani je morda naključje, da so si zelo podobne vaje za kvartne in kvintne intervalne skoke, ki jih najdemo v rokopisnem učbeniku in tiskanem *Il cantore*, prvi del vaje za mešane intervale pa je celo dobresedno enak, čeprav ne zapisan s popolnoma istimi notnimi oblikami v obeh besedilih.¹⁷ Tudi ta sorodnost, ki je bila v množici glasbenih primerov pravzaprav naključno opažena, bi lahko izhajala iz dejstva, da je bila vaja z značilnimi skoki znana, saj je dokaj preprosta in izgleda podobno kot katera od danes prakticiranih upevalnih vaj v duru. Nazadnje je zanimiva še ena praktična podobnost med učbenikoma: nasvet začetnikom, kako naj se naučijo pod note pravilno postaviti besedilo, ko so se naučili melodije – s pomočjo solmizacijskih zlogov, ki jim odvzamejo konsonante in nato melodijo pojejo samo na preostale vokale, v zadnji fazi učenja pa melodiji podstavijo novo besedilo.¹⁸ Zopet bi lahko šlo za splošno znano nenapisano pravilo, ki se je prenašalo iz roda v rod, lahko pa bi bila podobnost več kot naključje.

Kot zanimivost naj bo omenjeno še, da je bilo edino v rokopisnem učbeniku ter v delu *Lezioni* mogoče zaslediti epigram o različnih značajih psalmovih tonov.¹⁹ Avtor peterostiha pri Matteiju, ki sicer navaja veliko virov, ni naveden, nima pa ga niti rokopisni učbenik. Lahko da je bil to dokaj razširjen sestavek, ki je krožil v splošni zakladnici znanja o koralu. Tudi ta podatek, čeprav zanimiv, je tako lahko še eden od kamenčkov v mozaiku medsebojnih povezav med koralnimi učbeniki.

Nesporen vir, iz katerega je avtor rokopisnega učbenika zajemal, je dokazano tako le eden, in sicer tisti iz 18. stoletja. Po terminologiji in nekaterih značilnostih se rokopis bliža starejšemu od obeh v širšo primerjavo zajetih tiskanih učbenikov koralnega petja, čeprav izkazuje tudi sorodnosti s tiskom iz prve polovice 19. stoletja. Natančnejši datum njegovega nastanka bo tako ostal do nadaljnjega neznan. Tega pa ne moremo reči za njegovo vsebino, ki je izrazito navezana na tradicijo pisanja o koralni glasbi, kakršno izkazujejo besedila o glasbi severne Italije. Vsi viri, ki jih rokopis citira preko prepisa Chiericata, sam Chiericатов tekst in drugi viri, ki so rokopisu podobni po nekaterih določenih značilnostih, izhajajo iz istega geografskega prostora in kažejo podobno razumevanje koral.

Glede na vsebino, ki je podobna drugim bolj znanim in sorodnim delom iz približno istega obdobja, rokopis ne predstavlja velikih novosti ali posebnosti. Vendar v njem kljub vsemu izstopata dve stvari. Prva je močna (morda tudi izvirna?) navezava na dur-molovski sistem, iz katerega izhaja v začetku in iz katerega poskuša izpeljati tudi nekatere glasbenoteoretske značilnosti gregorijanskega koral. Zdi se, da je ta povezava

¹⁵ Mattei, *Lezioni*, str. 149–150.

¹⁶ PAK KP 300/57, str. 27.

¹⁷ Prim. Grotte, *Il cantore*, str. 15–16 in PAK KP 300/57, str. 10.

¹⁸ Grotte, *Il cantore*, str. 109–110; PAK KP 300/57, str. 10.

¹⁹ »Lætitiám Primus spirat; lacrymasque Secundus: [/] Tertius asper adest, mollescit Quartus amore; [/] Delectat Quintus; pietatis Sextus inhaeret; [/] Septimus inde minis et questibus horridus escit; [/] Octavus placido modulatur gaudia cantu.« Mattei, *Lezioni*, str. 126 in PAK KP 300/57, str. 12.

tako prisotna ravno zato, ker poskuša vsak pojem razložiti z bralcu čim bolj znanimi izrazi. V nadaljevanju je njegova glasbena teorija opisana s pojmi, ki jih najdemo tudi v drugih besedilih.

O drugi značilni potezi, ki se navezuje na prvo, je mogoče govoriti zato, ker se je učbenik ohranil v rokopisu. Številni popravki, nova razmišljanja in poskusi izražanja na več načinov pričajo o tehtnem premisleku morebitne predloge, morda lastnih zamislih ali pa vsaj izrazito avtorsko zaznamovanem kompiliranju. Veliko truda je bilo vložena v to, da bi bila sicer še vedno živa glasba, ki je nastala v nekem starejšem obdobju, jasno in sistematično razložena in prikazana ter da rezultat v praksi ne bi izostal. Rokopis priča o tem, da je avtor svoje glasbeno znanje poskušal posredovati na najboljši možen način, čeprav je vedel, da se ne more kosati z živim učiteljem in zato zadnjo besedo prepustil zborovodju oz. kantorju.

Iz tega in podobnih besedil se kažejo velika prizadevanja v manjših okoljih delujočih mojstrov, zaradi katerih je bilo glasbeno življenje nekega časa in prostora nedvomno bogatejše. Njihovo delo je bilo najbrž takšno, kakor ga je na pragu 18. stoletja v eni svojih pridig opisal znameniti Janez Svetokriški, ko je poučevanje glasbe primerjal s potrpežljivim in vztrajnim podučevanjem ljudstva o verskih resnicah, kakršnega naj bi prakticirali duhovniki. Ti naj bi v svoje delo vložili najmanj toliko truda, kot ga za povprečnega učenca vложи vsak učitelj glasbe. Še bolj poveden kot primerjava med poklicema je slikoviti opis, iz katerega si lahko ustvarimo podobo o prvem letu pevskega glasbenega pouka v tem obdobju. Učitelj je tisti, ki se – oborožen z vztrajnostjo – spusti na raven učenca, kot bi se tudi sam pravkar začel učiti, in ga vodi postopoma in po majhnih korakih ter ne odneha, dokler učenec ne zna vsega, kar je potrebno, da zapoje še sam. Prav takšne učiteljske kvalitete in namene izkazujejo tudi zapisi neznanega pisca oz. sestavljavca rokopisa iz Pokrajinskega arhiva Koper. Zato ga beseda Svetokriškega morda lahko najbolje opiše:

»Sakaj taisti kateri Musico vuzhè otroke veliko skerb, ino mujo imαιο, poprej kakor eniga otroka navuzhe dobru pejti, vsak dan shnim poje, inu Mojster sazhne te perve Note pejti, kakor de bi se she li on sazhel vuzhiti, de fant shlishi shtimo svojga Mojstra, inu po taisti tudi on svojo shtimo polsdigne, ali ponisha, inu letu terpj dolgu zhassa, ter Mojster ne neha, dokler fant le navuzhj od sunaj vse Note, poprej pak kakor popolnoma fant se navuzhi, Mojster ima veliko mujo, inu poterpezhlivost.«²⁰

²⁰ Joannes Baptista à S. Cruce Vipvacensi [Janez Svetokriški], *Sacrum promptuarium diversos pro diversis occurrentibus sacris ministeris practicabile continens sermones: Pars quarta* (Labaci: Joannis Baptista Mayr, 1700), str. 81.

Priloga: Pregled vsebine rokopisnega učbenika iz Pokrajinskega arhiva Koper

Poglavje	Vsebina	Stran	
Poglavje 1	Razdelitvena tabela z naslovi 8 podpoglavij ➤ 1. Podpoglavje o delitvi petja na koralno petje (<i>canto fermo</i>) in druge oblike petja (<i>canto spezzato/fratto</i> , <i>canto misto/semifigurato</i> in <i>canto figurato</i>) ➤ 2. Podpoglavje o notah: Imena not in razdalje med njimi intervali	Stran 1	
	➤ 3. Podpoglavje o črtovju koral: 4 črte in 5 vmesnih prostorov ➤ 4. Podpoglavje o ključih: ključa Fa [f] in Do [c]	Stran 2	
	➤ 4. O ključih [nadaljevanje]: uporaba pomožnih črt oz. menjava ključa ➤ 5. Podpoglavje o črtah v notnem črtovju: enojne (za vdih) in dvojne črte (za konec speva ali izmenjavo zborov) ➤ 6. Podpoglavje o kustosu ➤ 7. Podpoglavje o akcidencah oz. predznakih: višaj	Stran 3	
	➤ 7. O predznakih [nadaljevanje]: okrogli b in kvadratni b [razvezaj] ➤ 8. Podpoglavje o tempu za <i>canto figurato</i> : opredelitev različnih notnih vrednosti (longa, brevis, minima, semiminima) ter njihovo trajanje glede na udarec (<i>battuta</i>); njihova medsebojna razmerja, punktiranje; <i>battuta di tempo a capella</i>	Stran 4	
	➤ 8. O tempu [nadaljevanje]: o ternarni delitvi notnih vrednosti (<i>battuta di tripla</i>); <i>nota bene</i> opomba o tempu v koralu (počasen in enakomeren tempo; nota na udarec); o proporcionalnem tempu v <i>cantu spezzatu</i> ; opredelitev oblike in razlaga nekaterih drugih oblik koralnega notnega zapisa - pridobljene osnove za poznavanje koralne glasbe	Stran 5	
	Poglavje 2	Delitev na 3 podpoglavja ➤ 1. Podpoglavje o lestvicah: definicija durove in molove lestvice glede na mesto celih tonov in karakterističnih poltonov; opomba o koralu, kjer molova lestvica navzgor in navzdol ostaja enaka; prva lestvična stopnja - tonika; intervali od prime do oktave (oktava je tudi ime za lestvico)	
		➤ 1. O lestvicah [nadaljevanje]: v koralu sta dve vrsti durove lestvice - naravna in z okroglim b-jem (na Fa [f]); lestvica na Mi [e] se smatra za molovo, čeprav najprej nastopi polton; treba je vaditi in slišati poltone med Si [h] in Do [c] ter Mi [e] in Fa [f]; naravna durova lestvica: Do <i>maggiore</i> [C-dur] z ilustracijo - razlika od drugih durovih lestvic je le ime not; Sol <i>maggiore</i> [G-dur] z ilustracijami	Stran 6
➤ 1. O lestvicah [nadaljevanje]: molove lestvice: Re <i>minore</i> [d-mol]; koral ima izjemo, ker so poltoni v obeh smereh pri molovih lestvicah na istih mestih; druge lestvice avtor izpusti, ker se več predznakov v koralu ne pojavlja ➤ 2. Podpoglavje o skokih [intervalih]: potrebno se je naučiti pravilno zapeti vsako noto v črtovju; več vrst intervalov (<i>salti/distanze</i>); opredelitev posameznih skokov (prehod od ene note k drugi, vmes je prostor za enega ali več tonov); unisono		Stran 7	

	➤ 2. O skokih [nadaljevanje]: opredelitev postopov (<i>gradi</i> : celi toni in poltoni) in skokov – drugih intervalov z ilustracijami: mala in velika terca, mala (<i>diatessaron</i>) in velika (<i>tritonus</i>) kvarta oz. mala kvinta, velika oz. čista kvinta (<i>diapente</i>), mala seksta (<i>minore</i> [mali] heksakord) in velika seksta (<i>maggiore</i> [veliki] heksakord)	Stran 8
	➤ 2. O skokih [nadaljevanje]: opredelitev male (<i>minore</i> [mali] heptakord) in velike (<i>maggiore</i> [veliki] heptakord) septime ter čiste oktave (<i>diapason</i>); v koralu so najpogostejši skoki terca, kvarta in kvinta, redkeje seksta, septim ni, možne so oktave; o reguliranju tritonusa v kvarto in pravilu izogibanja tritonusu v koralu; o zvišani (menjalni) noti med dvema drugima (polton namesto celega tona)	Stran 9
	➤ 3. Podpoglavje: vaje za intervalne skoke: velike in male terce preko postopov in s skoki (z ilustracijami)	Stran 10
	➤ 3. Vaje za intervalne skoke [nadaljevanje]: kvarte, sekste, kvinte (z ilustracijami); nasvet začetnikom za prehod iz solmizacije na uglasbena besedila s pomočjo vokalov iz solmizacijskih zlogov	
Poglavje 3	<u>Delitev na 3 podpoglavja</u> ➤ 1. Podpoglavje o tonih gregorijanskega koral: opredelitev pojma (modusi, iz katerih sestojijo spevi oz. lestvice); opozorila, naj se ne zamenjuje s pojmom tona, kakršen je cel ton med dvema notama; štiri koralne lestvice z izpeljanimi drugimi štirimi – osem tonov cerkvenega petja: primarni (1., 3., 5. in 7.) in sekundarni (2., 4., 6. in 8.) ter njihovi začetki (prve note)	
	➤ 1. O tonih gregorijanskega koral [nadaljevanje]: obsegi avtentičnih tonov (<i>al augendo</i> – ker se vzpenjajo za oktavo navzgor) in plagalnih tonov (<i>a placando</i> – potlačeni, imajo kvinto nad toniko in kvarto pod njo); praktični prikazi vseh 8 tonov s prikazom mesta kvint in kvart znotraj oktave (različno v plagalnih in avtentičnih tonih); tonski načini prvih štirih tonov so molovi (povezani s tonoma Re [d] in Mi [d]); drugi štirje durovi z okroglim b-jem ali naravni durovi	Stran 11
	➤ 2. Podpoglavje o nepopolnih, več kot popolnih in nepopolnih oz. tonih: imperfektni (<i>imperfetti</i>) toni nimajo obsega oktave, kjer je not več kot oktave, so toni več kot popolni oz. perfektni (<i>più che perfetti</i>); popolni oz. perfektni (<i>perfetti</i>) toni običajno ohranjajo obseg oktave ➤ 3. Podpoglavje o lastnostih posameznih tonov: o afektih, ki jih toni zbujajo v duši: prvi je sladek in vesel, s svečanimi besedami; drugi je resnoben in toječ, v njem so uglasbene boleče besede; tretji je strog, ima trpka in stroga besedila; četrti je ljubezniv in laskav, s sladkimi besedili zbujajo občutja miru in tihote; peti je prijeten in zabaven, ima zmagoslavna besedila; šesti je pobožen in predan ter nagiba k pobožni predanosti in ganotju; sedmi je dominanten v jezi, preteč, s pomenljivimi besedami; osmi je vesel in velikodušen, s prijetnimi besedili; latinski epigram o značilnostih posameznih tonov	Stran 12

Poglavje 4	<u>Delitev na 4 podpoglavja (prvotno 5)</u> ➤ 1. Podpoglavje o prepoznavanju tonov spevov (<i>cantate</i>): pomembnost poznavanja tonov spevov; kaj je glede na obseg speva izvedljivo s človeškim glasom in posameznemu tonu primerno; spevi se delijo na urejene (<i>cantate ordinate</i>) in absolutne (<i>cantate assolute</i>); prvim sledi nek drug spev (introiti in antifone imajo psalme), absolutni pa niso povezani z nobenim drugim spevom; vloga finalne note (<i>nota fondamentale</i>) speva za določanje tona; po prepoznavi finalne note je potrebno določiti, ali gre za avtentični ali plagalni ton	Stran 13
	➤ 1. O prepoznavanju tonov spevov [nadaljevanje]: opis in primer določanja prvega ali drugega tona za perfektne speve - pri imperfektnih to ne zadostuje; dominantne posameznih tonov in njihov pomen za določanje tonov spevov; v redkih primerih toni ne uporabljajo največ dominantne note; pravilo srednje note (<i>nota media/corda</i>), ob kateri je v spevu lahko več tonov nad njo (avtentični toni) ali pod njo (plagalni toni)	Stran 14
	➤ 1. O prepoznavanju tonov spevov [nadaljevanje]: opisna razlaga primera <i>note medie</i> ; splošne melodične značilnosti tonov: avtentični se raje dvigajo, plagalni so nižji ➤ 2. Podpoglavje o prepoznavanju tonov antifon: antifone so povezane s psalmi ali kantiki, za določanje tona je treba upoštevati finalno noto antifone, recitacijski ton psalma (1. <i>nota euouae</i>); glasbeni primeri; omenjeni intervali med finalisi in dominantami so neurejene oz. nesestavljene vrste (<i>specie incomposte</i>) - pripadajo tonu (vrsti) in so sestavljene samo iz dveh not	Stran 15
	➤ 3. Podpoglavje o prepoznavanju tonov introitov: s pomočjo finalisov in intonacij psalmov; navedene in ilustrirane običajne in slovesne intonacije psalmov introitov; intonacije so urejene oz. sestavljene vrste (<i>specie composte</i>) - sestavljene iz več kot dveh not - imenujejo se tudi velike vrste (<i>specie maggiori</i>), medtem ko so prej omenjene male (<i>specie minori</i>) ➤ 4. Podpoglavje z dodatkom o spevih s težje določljivimi toni	Stran 16
Poglavje 5	➤ Transponirani toni in kako jih prepoznati [nadaljevanje podpoglavja 4.4?]: transpozicija je pomembnejša za materijo kot za bistvo speva, ohrani osnovna razmerja med toni znotraj modusa	Stran 17
	➤ Transponirani toni in kako jih prepoznati [nadaljevanje]: glasbeni primeri transponiranih tonov; navedene so tudi himne, v katerih se nekateri transponirani toni uporabljajo	Stran 18
Poglavje 6	<u>Delitev na tri podpoglavja</u> ➤ 1. Podpoglavje s pravili za intoniranje spevov: potrebno je določiti osrednji ton (toniko) speva, da spev ne bo ne previsok ne prenizek za glas - tudi s pomočjo transponiranja; nasveti za vsak tonovski način	Stran 19

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. Pravila za intoniranje spevov [nadaljevanje]: pomen not Re [d] in Fa [f] za dobro zborovsko intonacijo; opis primera s transpozicijo ➤ 2. Podpoglavje s kratkimi vajami (<i>solfeggi</i>): apliciranje navedenih pravil na prakso; naj učenec ne nadaljuje, dokler ne obvlada teh vaj; glasbeni primeri transpozicij 	Stran 20
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 2. Kratke vaje (<i>solfeggi</i>) [nadaljevanje]: glasbeni primeri transpozicij in značilnih postopov v različnih tonovskih načinih 	Stran 21
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 2. Kratke vaje (<i>solfeggi</i>) [nadaljevanje]: glasbeni primeri s praktično opombo o višini tona za psalmodiranje v nekaterih tonovskih načinih ➤ 3. Podpoglavje o igranju orgel pri petju: izmenjava zboru in orgel koristi zboru zaradi vzdrževanja intonacije in podpira zvok zboru; pravila za izmenjavo zboru in orgel ter za način igranja orgel ob koralnem petju (kadence, podajanje intonacije zboru, popraviljanje morebitne slabe intonacije zboru) 	
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 2. Kratke vaje (<i>solfeggi</i>) [nadaljevanje]: glasbeni primeri s praktično opombo o višini tona za psalmodiranje v nekaterih tonovskih načinih ➤ 3. Podpoglavje o igranju orgel pri petju: izmenjava zboru in orgel koristi zboru zaradi vzdrževanja intonacije in podpira zvok zboru; pravila za izmenjavo zboru in orgel ter za način igranja orgel ob koralnem petju (kadence, podajanje intonacije zboru, popraviljanje morebitne slabe intonacije zboru) 	Stran 22
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 3. Igranje orgel pri petju [nadaljevanje]: navodila za igranje različnih tonovskih načinov (na katerem realnem tonu je najprimernejša tonika vsakega načina); glavno vodenje zboru in orgel je prepuščeno dirigentu (<i>direttore del coro</i>) 	Stran 23
Poglavje 7	<p><u>Delitev na šest podpoglavij</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. Podpoglavje o petju in intonaciji psalmov: opredelitev intonacije, mediante, flekse in zaključka oz. terminacije; slovesne intonacije 	
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: dvojna (<i>doppia</i>) in preprosta (<i>semplice</i>) fleksa; pomemben je gladek prehod (pravilen interval) med zaključkom antifone in začetkom psalma 	Stran 24
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: če je bila antifona v previsoki ali prenizki intonaciji, se to korigira pri psalmu (lahko s pomočjo orgel v pravilni intonaciji); napotki, na katerem realnem tonu naj se začnejo intonacije psalmov v vsakem tonovskem načinu; napotki za učenje psalmovih tonov in postavljanje besedila psalma; psalm je vedno v istem tonovskem načinu kot antifona; glasbeni primer 1. psalmovega tona 	Stran 25
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: glasbeni primeri od 1. do 5. psalmovega tona 	Stran 26
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: glasbeni primeri od 6. do 8. psalmovega tona; primera slovesnih intonacij 2. in 8. tona; intonaciji za speva <i>In exitu</i> ter <i>Benedicite</i> 	Stran 27

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: glasbeni primer za psalm, ki se začne na kratko besedo; začetki 2. verzov psalmov na recitacijskem tonu (razen pri <i>Magnificatu</i> in <i>Benedictusu</i>) ➤ 2. Podpoglavje o intonacijah <i>Magnificata</i>: glasbeni primeri intonacij in slovesnih intonacij tega kantika (zaključki so isti kot pri psalmih) 	Stran 28
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 3. Podpoglavje o načinu igranja orgel pri psalmih: orgelska spremljava mora kadencirati na pomembnih notah psalma; navedbe, na katerih tonih morajo psalne spremljati orgle in v katerih durovih oz. molovih tonalitetah (1. tonovski način se spremlja na d-ju z malo oz. molovo terco); opis postopkov, po katerih naj poteka orgelska spremljava za različne psalmove tone ➤ 4. Podpoglavje z izborom nekaterih pogostejših monastičnih tonov: glasbeni primeri psalma <i>Dixit dominus</i> in kantika <i>Magnificat</i> v 1. in/ali 2. tonovskem načinu za t. i. cassinski (montecassinski), španski in monastični ton; napotek, kako naj poteka intoniranje psalma z orglami 	Stran 29
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 4. Izbor nekaterih pogostejših monastičnih tonov [nadaljevanje]: glasbeni primeri psalma <i>Dixit dominus</i> in kantika <i>Magnificat</i> v različnih tonovskih načinih (3.-5.) za t. i. severijanski, parmski, seviljski, monastični in cassinski ton 	Stran 30
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 4. Izbor nekaterih pogostejših monastičnih tonov [nadaljevanje]: glasbeni primeri psalma <i>Dixit dominus</i> in kantika <i>Magnificat</i> v različnih tonovskih načinih (5.-8.) za t. i. španski, francoski, piemontski, pogrebni, monastični, casaleški in parmski postni psalmov ton ter ton <i>Benedictusa (del Benedictus)</i> 	Stran 31
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 5. Podpoglavje s tabelo z osnovnimi pravili petja: samo naslov podpoglavja; učbenik je nedokončan, saj se tu konča ➤ [6. Podpoglavje z napotki zboru in zborovodji - naslov je naveden samo pri začetni navedbi v začetku poglavja] 	Stran 32
Dodatki	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Note in notne vrednosti: okrogle in kvadratne note ter njihova poimenovanja. ➤ Dopolnilo poglavja o intervalih (str. 10) ➤ Osnutek uvoda: delitev glasbe na: vokalno (<i>di voce</i>), za pihala in trobila (<i>di fiale</i>) ter za strunska glasbila in glasbila s tipkami (<i>di mano</i>); orgle sodijo v obe zadnji skupini; kje se pojavljajo te vrste glasbe v liturgiji; prava vrsta liturgične glasbe je vokalno cerkveno petje; dve na svetopisemskem izročilu temelječi pripovedi o izvoru glasbe (Jubal iz Kajnovega rodu kot začetnik, Bog kot stvarnik osmih modusov, ki so kot postaje v svetopisemski zgodovini); o zgodovini orgel v cerkveni glasbi; nekaj glasbenih primerov ➤ Uvod: skrajšan povzetek osnutka 	Neoštevilčeni listi

SUMMARY

Pokrajinski arhiv Koper keeps a manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from the end of the 18th or the beginning of the 19th century (PAK KP, fond 300/57), but it is not exactly known where and by whom it was written. The compendium consists of 7 chapters on 32 pages and 8 more pages without pagination; however, it has remained unfinished. The text is written in Italian and it contains many music examples in simplified square notation in the staff of four lines.

The compendium deals mostly with the basic theory of Gregorian chant and its practical use in singing simpler chants, such as psalms or antiphons. It introduces basic signs for writing plainchant music (square note, rhombus, custos, key, staff of four lines) and it gives the names of the notes, but then it skips from the plainchant music theory to a more modern one and introduces major and minor scales. It seems that the author of the compendium wanted to derive some of the discussed theoretical concepts from the music which was closer and more known to his reader. In the first chapters of the text contemporary theoretic concepts are often intertwined with those historically remote and it is sometimes difficult to know which rule applies only to plainchant and which one is meant to be more general. However, in the further chapters of the compendium we find mostly a theory connected to plainchant, and the author introduces plainchant modes and their

characteristics. Later he writes on the psalm tones and gives a lot of examples from different monastic traditions. He is also very keen about defining the role of the organ playing in accompanying the choir singing the plainchant. Through all his writing, the author of the compendium strives to be as understandable as possible.

The compendium was probably written for the singers in the church, maybe even for the beginners, but it could also be useful to a cantor, an organist, or a priest. We do not know by whom it was written; its author was probably a monk or a priest, a man educated in liturgy and plainchant singing. As such he must have known many similar texts, which were also not rare in that time. He probably compiled his text from more sources; even if he did not give a name of the author, it was possible to confirm the article 'Musica' in Chiericato's *Le spighe raccolte* (1764) as a source for the planned preface of the compendium (on the additional pages). The compendium's contents and terminology show connections with similar treatises of the Northern Italy from the end of the 17th century to the mid-19th century, but any of the so far studied prints could not be confirmed as a direct source. Many corrections and additions to the first version of the compendium's text blur the connections with other sources even more, but at the same time they show their author's well considered thought on music, his understanding of the subject, and above all his pedagogical orientation towards practice.

Lidija Podlesnik Tomášiková

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Philosophical faculty, University of Ljubljana

Plesni mojstri Kranjskih deželnih stanov v 18. in 19. stoletju

Dancing masters of the Carniolan Provincial Estates in the 18th and 19th Century

Prejeto: 29. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 29th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: Ljubljana, Kranjski deželni stanovi, plesni mojstri, plesni učitelji, družabni ples, 18./19. stoletje

Keywords: Ljubljana, Carniolan Provincial Estates, dancing masters, dancing teachers, social dances, 18th/19th century

IZVLEČEK

ABSTRACT

Poklic plesnega mojstra je znatno prispeval k oblikovanju evropske plesne kulture od 15. stoletja naprej. Kranjski deželni stanovi so vzdrževali delovno mesto plesnega mojstra najverjetneje več stoletij, pričujoči članek pa razkriva njihovo delovanje v Ljubljani v 18. in 19. stoletju, vse do razpustitve Kranjskih deželnih stanov v letu 1861.

The profession of dancing masters substantially influenced the formation of European dancing culture from the 15th century onwards. The Carniolan Provincial Estates provided for the post of dancing master probably for a number of centuries. The present article unveils their activity in Ljubljana in the 18th and 19th century up to the dissolution of the Carniolan Provincial Estates in 1861.

K oblikovanju evropske plesne kulture je zagotovo znatno pripomogel poklic plesnega mojstra. Njegova najzgodnejša omemba je ohranjena v nemškem jeziku, v verzu viteške pesmi Neidhardta iz Reuenthala iz 13. stoletja.¹ Začetek delovanja plesnih mojstrov je bil pogojen s humanistično miselnostjo in z razcvetom bogatega kulturnega življenja na italijanskih renesančnih dvorih. Ker je bila ta dejavnost v sredini 15. stoletja za kristjane prepovedana, so poklic plesnega mojstra v Evropi opravljali predvsem Judje, ki so se s tem poklicem najprej pojavili v severni Italiji.² Poklicni status so si plesni mojstri pridobili z ustanovitvijo Kraljevske plesne akademije (*L'Académie Royale de Danse*) v Parizu v

¹ Monika Fink, »*Würtelgoz und Berewin die wellen tanzes meister sin*,« *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert* (Innsbruck: Wien, Studie-Verl.: 1996), str. 67.

² M. Fink, *Der Ball*, str. 67.

letu 1661, saj so pod pokroviteljstvom kralja Ludvika XIV. uvedli visoko letno plačo kar trinajstim vodilnim plesnim mojstrom.³ Ti so s svojim delovanjem v okviru akademske izobraževalne ustanove hoteli izboljšati kvaliteto plesnih nastopov in poučevanja.⁴ Njihov namen je bil zaščititi ugled svojega poklica, zato so po sprejetih določilih ples lahko poučevali le tisti, ki so na pariški akademiji uspešno opravili izpit.⁵

Plesni mojstri se niso ukvarjali zgolj s plesom. Pogoj za uspešno opravljanje poklica je bila vsestranska izobrazba. Moral je biti predvsem dober poznavalec glasbe, kar mu seveda ni bilo potrebno izkazovati z glasbenimi kompozicijami, temveč s plesom, s katerim je tesno povezano poznavanje značaja glasbe, melodije, taktovskega načina in kadenciranja.⁶ Če je mojster sam organiziral plesno prireditev, je bilo običajno, da je pripravil posamezne plesne točke, pri katerih je bil avtor koreografije in glasbe.⁷ Plesni mojster je pri pouku poprijel tudi za inštrument. Med njegovo obvezujočo opremo je sodila mala, tri ali štiri strunska žepna violina plesnih mojstrov (*Tanzmeistergeige*),⁸ imenovana tudi *pochette* (fr. *pochette*, žepček), torej po velikem notranjem žepu dolgega suknjiča, v katerem so jo nosili. Pri poučevanju jo je spretno uporabljal, saj je nanjo lahko igral melodijo z ritmom in istočasno poimenoval in izvajal plesne korake. Njegov obvezni pripomoček je bila predvsem v 17. stoletju, medtem, ko so v teku 18. stoletju vse pogosteje najemali svojega violinista (*Tanzmeistergeiger*) in to novost oglaševali kot prednost, saj v tem primeru mojster ni zgolj pokazal izvedbo koraka, temveč tudi plesal z učenci ali celo z vsakim posebej.⁹

Plesni mojster je bil v prvi vrsti pedagog družabnih plesov, hkrati pa je moral obvladati tudi gledališki ples in z njim povezano zahtevnejšo baletno tehniko, ki so jo poučevali baletni mojstri. Njegove osnovne pedagoške zadolžitve so se mnogokrat razširile tudi na ustvarjanje zahtevnejših koreografij tako za priložnostne gledališke plesne nastope kot tudi za plesne vložke med dramskimi ali opernimi deli. Poleg posredovanja pravil ustreznega obnašanja in drugih spretnosti pri družabnem plesu, pa je plesni mojster deloval tudi kot vaditelj (*Exercitienmeister*) sabljanja, jahanja in jezikovnega pouka. Obvladovanje naštetih veščin je bilo obvezujoče za pripadnike srednjega in višjega sloja, medtem ko je bilo uglajeno obnašanje pomembno na vsakem koraku, še posebej pa natančno določeno na plesnih prireditvah, kjer so bili plemiči in kasneje meščani ob izvajanju svojih aktivnosti vedno izpostavljeni pozornemu opazovanju prisotnih.¹⁰

Pogosto je bil mojster zadolžen za prirejanje in celotno organiziranje plesnih prireditev, hkrati pa je bil tudi avtor tiskanih plesnih redov in aranžer plesov.¹¹ Sodeloval je pri izbiri plesne glasbe in določal ustrezne ponovitve določenih delov glasbe; uskladitev trajanja glasbe in koreografije je morala biti dosledna pri izvajanju skupinskih plesnih

³ M. Fink, *Der Ball*, str. 68.

⁴ Mojstri pariške plesne akademije so poleg izboljšanja splošnega stanja v plesni umetnosti, hoteli plesu postaviti tudi teoretično osnovo. Wendy Hilton, *Dance and music of court and theater*, Selected writings of Wendy Hilton, (New York: Pendragon press, 1997), str. 45.

⁵ M. Fink, *Der Ball*, str. 68.

⁶ M. Fink, *Der Ball*, str. 69.

⁷ M. Fink, *Der Ball*, str. 78–79.

⁸ M. Fink, *Der Ball*, str. 69.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ M. Fink, *Der Ball*, str. 77.

koreografij. Na prireditvah je prevzel vlogo plesnega reditelja: zadolžen in odgovoren je bil za določitev ustreznega plesnega tempa, hkrati je skrbel za pravočasno najavo plesov in plesnih figur, za red na plesišču, pri elitnih plesih pa je nastopal tudi kot predplesalec.¹² Plesni mojstri so pogosto hoteli svoje pedagoške izkušnje in znanje ohraniti v zapisu in so se preizkušali tudi kot plesni teoretiki in prepogosto tudi kot založniki lastnih priročnikov.¹³

Različna okolja, v katerih so plesni mojstri delovali, so pogojevala njihovo medsebojno hierarhijo in razločevanje. Za strokovno delovanje in pridobitev poklicnega ugleda so imeli najugodnejše možnosti plesni mojstri, ki so delovali na dvorih ali univerzah; zato ne preseneča, da so bili prav **dvorski** in **akademski** plesni mojstri največkrat avtorji natisnjenih plesnih priročnikov. Čeprav je bil poklic dvorskega in akademskega plesnega mojstra strogo določen in pogosto pogojen tudi s pravim verskim prepričanjem,¹⁴ je nudil zagotovljeno eksistenco. Vendar so bila ta delovna mesta omejena, zato so preostali ustrezno usposobljeni plesni mojstri delovali kot **svobodni podjetniki**.¹⁵ Najlažje so si delo poiskali v velikih mestih kot sta bila Pariz in London, vendar je tu istočasno delovalo veliko konkurenčnih plesnih mojstrov. V deželah habsburške monarhije so si glasbeniki, ki so igrali za ples, z reformo cesarja Jožef II., ki je z letom 1782 ukinila delovanje glasbenikov znotraj cehovskega združenja, pridobili status »svobodnih oseb«, podoben status je v tem letu zajel tudi devet dunajskih plesnih mojstrov, ki so jih v popisu uvrstili v skupino meščanskih umetnikov.¹⁶ Kot samostojni obrtniki so ostali brez zaščite ceha ali drugega poklicnega združenja, zato je bil njihov obstoj pogosto ogrožen, predvsem s strani konkurenčnih šušmarjev, ki so zniževali ceno plesnega pouka;¹⁷ delo šušmarjev niso uspeli omejiti niti s policijskimi ovadbami in objavljenimi poimenskimi seznanji in preganjanji. Uvrstitev med svobodne umetnike plesnim mojstrom ni prinesla zgolj urejenega meščanskega statusa, temveč tudi nadzor nadrejene mestne oblasti; podobno kot so glasbeniki plačevali davek na igranje za ples, (*Musikimpst*), so tudi plesni mojstri plačevali davek na plesno prireditev, ki so jo organizirali. Status pa jim je predpisoval tudi nekatere druge pogoje delovanja, kot je pridobitev licence za poučevanje, opustitev poučevanja ob nedeljah in praznikih kot tudi prepoved hkratnega poučevanja plesalk in plesalcev.¹⁸ S pridobljenim meščanskim statusom so se plesni mojstri prilagodili tudi novim pogojem poučevanja, predvsem s preoblikovanjem že utečenih plesov z modnimi dopolnitvami in s prirejanjem folklorističnih plesov.¹⁹

Med omenjene zaposlitvene možnosti sodi tudi delovno mesto **deželnega** plesnega mojstra. Za to delovno mesto so se lahko potegovali v Zgornji Avstriji in na Štajerskem,²⁰

¹² M. Fink, *Der Ball*, str. 76–79.

¹³ M. Fink, *Der Ball*, str. 76.

¹⁴ M. Fink, *Der Ball*, str. 70.

¹⁵ M. Fink, *Der Ball*, str. 69.

¹⁶ Walter Salmen, *Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert* (Hildesheim: Georg Olms, 1997), str. 115.

¹⁷ M. Fink, *Der Ball*, str. 72.

¹⁸ W. Salmen, *Der Tanzmeister*, str. 115.

¹⁹ Npr. na Škotskem so za poučevanje družabnih plesov priredili številne koreografije družabnih plesov iz ljudskih, imenovanih *hornpipe*, *jig* in *reel*, na Dunaju in tudi v Ljubljani pa so bili konec 18. stoletja modni »*menuet po angleško*«, »*protiplese*« (tj. kontradansa), kozák in *straßburgerski* ples ter še posebej nemški ples (tj. zgodnji valček). W. Salmen, *Der Tanzmeister*, str. 115–116.

²⁰ Monika Fink omenja v svoji znanstveni monografiji zgolj Zgornjo Avstrijo in Štajersko. M. Fink, *Der Ball*, str. 69.

pa tudi v na Goriškem, Koroškem in Kranjskem. Pod habsburško vladavino se je deželno pravo Kranjske v celoti zgledovalo po štajerskem in tudi drugače je bila ta dežela tesno povezana s Štajersko in Koroško.²¹ Obstoj deželnih plesnih mojstrov je bil povezan s stanovsko upravo²² določene dežele, bili so v oskrbi deželnih stanov, torej plemiške združbe znotraj določene pokrajine. Zato bi morda, tudi glede na predhodno navedeni kategoriji dvorski in akademski, deželnega plesnega mojstra ustrezneje poimenovali z oznako **stanovski**, oz. kar najustrezneje **deželno-stanovski**²³ plesni mojster (*Landschaftstanzmeister*). Deželni stanovi so v svojih glavnih središčih, v Ljubljani, Gorici, Celovcu, Gradcu in Linzu, nudili plemiški mladini kontinuirano izobraževanje, namenjeno uspešnemu vključevanju v družbo, hkrati pa tudi plesno vadbo, ki je pouk še ustrezno dopolnjevala. Poleg plesnega mojstra pa so deželni stanovi zaposlovali tudi druge vaditelje in učitelje: v Ljubljani je ob koncu 18. in začetku 19. stoletja deloval deželno-stanovski učitelj za francoski jezik, v tridesetih letih 19. stoletja pa ga je nadomestil učitelj italijanščine; poleg njega sta v tem času delovala tudi učitelj za slovanske jezike in glasbeni učitelj. V letih od 1769 do 1782 so kranjski deželni stanovi vzdrževali plesnega mojstra in pet trobentačev, vendar so glasbenike še v istem stoletju opustili. Za Koroško je značilno, da so v prvi polovici 19. stoletja vzdrževali tudi deželno-stanovskega slikarja, medtem, ko je v Ljubljani v letih od 1829 do 1836 deloval poleg učiteljev, ki so poučevali ples, glasbo in italijanski jezik, tudi učitelj za obrt in industrijo. Od leta 1837 naprej se je seznam deželno-stanovskih učiteljev v Ljubljani skrčil le še na obstoj plesnega mojstra.²⁴

Pouk deželno-stanovskega plesnega mojstra je bil osnovan za obubožane plemiške dečke, katerim starši niso mogli nuditi izobrazbe, ki se je spodobila za njihov stan. Najustreznejša starost otroka za začetek plesnega pouka je veljala od šest do osem let.²⁵ Iz pisanja stanovskih odbornikov plesnemu mojstru Jobu Hartmannu pl. Enenkelu v letu 1612 je razvidno, da je moral mojster seznaniti dečke s pravilno držo telesa in usklajenim gibanjem (dispozicije) ter krepiti njihovo telesno gibčnost (agilnost), hkrati pa jim omogočiti redno plesno vadbo, pri kateri so lahko spoznali tudi vse preostale uglajene geste.²⁶ Poučevanje plemiških dečkov je bilo ob danem primeru ocenjeno kot zelo zahtevno, zato je plesni mojster zaslužil dvakrat toliko kot učitelj jezika ali glasbe.²⁷ Določila pa niso bila vedno namenjena zgolj plesnim mojstrom, temveč tudi udeležencem skupinskega pouka; v letu 1698 je deželni plesni mojster iz Zgornje Avstrije svojim učencem najavil, da se mu morajo na začetku pouka pokloniti, da ne smejo pristopiti k pouku brez rokavic in pokrivala, da ne smelo klepetati in nositi orožja; določeni sta bili

²¹ Andrej Nared, *Dežela - knez - stanovi, oblikovanje kranjskih deželnih stanov in zborov do leta 1518*, (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009), str. 285.

²² Začetki stanovske organizacije segajo v srednji vek, ko je deželni knez skliceval svoje gospode in ministeriale na zборе v vlogi posvetovalnih organov. V 15. in 16. stoletju se je pomen deželnih stanov večal in ta oblika ureditve je bila do 18. stoletja prevladujoča, v 19. stoletju pa so stanovi svojo dejansko moč pospešeno izgubljali. Med najpomembnejše privilegije plemstva se je uvrščalo soodločanje o davčnih zadevah lastne dežele.

²³ Andrej Nared v svoji znanstveni monografiji opozarja na razlikovanje pojmov »Landschaft« in »Land«, saj prvi označuje deželne stanove, tj. deželo v ožjem pomenu besede, drugi deželo v navadnem pomenu, katero so sestavljali deželni stanovi in deželno-knežja oblastna sfera. A. Nared, *Dežela - knez - stanovi, oblikovanje kranjskih deželnih stanov in zborov do leta 1518*, str. 255.

²⁴ Vse navedbe so bile povzete iz ohranjenih šematizmov, letnih tiskanih seznamov uslužbencev dežele Kranjske (glej popis).

²⁵ M. Fink, *Der Ball*, str. 73.

²⁶ Na tem mestu Monika Fink navaja citat iz arhivskega gradiva z navedenim datumom 23. 8. 1612. M. Fink, *Der Ball*, str. 69–70.

²⁷ Ibid.

tako pogostost obiskovanja kot tudi trajanja pouka, plesni mojster pa je zahteval tudi opravičevanje izostankov.²⁸ V Ljubljani se je v 19. stoletju zgodilo, da se več let ni nihče odločil za brezplačno poučevanje plemiških otrok,²⁹ za kar verjetno ni bil vzrok dobro gmotno stanje ljubljanskih plemiških družin, temveč morda nepriljubljenost določenega deželno-stanovskega plesnega mojstra.

V Gradcu je deloval kot prvi deželno-stanovski plesni mojster Benečan Hortensio Alefante, ki je svojo službo nastopil v letu 1622.³⁰ Za njim se je v 17. stoletju na tem delovnem mestu zvrstilo še pet deželno-stanovskih plesnih mojstrov: njegov sin Salvatore Alefante, Dunajčan Sigmund Franz Bruni, Antonio Verlet, sin deželno-stanovskega plesnega mojstra iz Linza, Francoz Pierre Montagne in Hanns Carl Ginther.³¹ Pred nastopom deželno-stanovskih plesnih mojstrov sta v knežjem mestu delovala dva italijanska dvorska plesna mojstra; sprva L. Bonaldi³² in za njim Ambrosio Bontempo, saj je bil Gradec v času od leta 1564 do leta 1619 glavno mesto notranjeavstrijskih dežel in dvorna rezidenca deželnega kneza nadvojvoda Ferdinanda II.³³ Notranja Avstrija je obsegala dežele Štajersko, Koroško, Kranjsko in Avstrijsko primorje.

Plesni mojstri Kranjskih deželnih stanov

Najzgodnejše obdobje delovanja deželno-stanovskih plesnih mojstrov na Kranjskem je neraziskano. Omemba deželnega zbora na Kranjskem je prvič izpričana v letu 1431, vzporedno z večanjem pomena stanov pa sta se že v tem času širila tudi stanovski uradniški aparat in obseg pisarniškega poslovanja.³⁴ Kranjski deželni stanovi so svoje prve uradne prostore dobili v letu 1504; to sta bili dve novi hiši na Novem trgu, oproščeni davkov in drugih mestnih bremen.³⁵ Vendar z izjemo let 1503/04-06 kranjskega lontovža zaradi dveh požarov in potresa niso uporabljali vsaj do leta 1530, zato so se srečevali drugje, med drugim tudi na ljubljanskem gradu, ki je bil upravno središče dežele.³⁶ Deželno hišo so po letu 1530 poleg uradnih srečevanj in zasedanj uporabljali tudi v druge namene. Stanovi so v njej prirejali poročna in druga večja praznovanja, šolo borjenja in druga „častna kratkočasje“.³⁷ Med kratkočasje so zagotovo uvrščali tudi ples, medtem ko je za poučevanje mečevanja pogosto bil zadolžen prav plesni učitelj, oz. mojster veččin.

O najzgodnejši prisotnosti deželno-stanovskega plesnega mojstra v Ljubljani lahko z gotovostjo govorimo v letu 1725. Njegovo ime je bilo povezano tudi z zgodovino ljublj-

²⁸ M. Fink, *Der Ball*, str. 73.

²⁹ Jos(ip) Apih, Deželni stanovi kranjski od 1818-1848, *Letopis Matice slovenske za leto 1890* (Ljubljana: Matica Slovenska, 1890), str. 148.

³⁰ Gudrun Rottensteiner, Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser.« Grazer Tanzmeister des 17. Jahrhunderts, *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert*, Hg. Uwe Schlottermüller und Maria Richter (Freiburg: fa-gisis, 2004), str.182.

³¹ G. Rottensteiner, Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser.« str. 181–188.

³² Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), str. 60.

³³ G. Rottensteiner, Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser.« str. 181.

³⁴ Matevž Košir, Urad deželne registrature in stanovski arhiv od nastavitve registratorja v 16. stoletju do upravnih reform v času Marije Terezije, *Arhivi* 23 (2000): 2, 29.

³⁵ A. Nared, *Dežela - knez - stanovi, oblikovanje kranjskih deželnih stanov in zborov do leta 1518*, str. 246–248.

³⁶ A. Nared, *Dežela - knez - stanovi, oblikovanje kranjskih deželnih stanov in zborov do leta 1518*, str. 248.

³⁷ M. Košir, *Urad deželne registrature in stanovski arhiv od nastavitve registratorja v 16. stoletju do upravnih reform v času Marije Terezije*, str. 30.

janskega jezuitskega gledališča, zato sta bila na **Johanna Jakoba Wezsteina** pozorna tako Peter pl. Radics³⁸ kot Stanko Škerlj³⁹. Wezstein je kot koreograf sodeloval z dijaki ljubljanske jezuitske gimnazije pri dveh dramskih predstavah, ki sta bili uprizorjeni ob podelitvi nagrad odličnim dijakom ob zaključku šolskega leta. Obe drami sta bili v obliki dvojezične, latinsko-nemške sinopse natisnjeni pri ljubljanskem tiskarju Janezu Juriju Mayru: *Ovinus Gallicanus*⁴⁰ v letu 1725 in *Artaburius*⁴¹ v letu 1727.⁴² Pri obeh tiskih je kot edini avtor na naslovnici naveden prav koreograf Joanne Jacobo Wezstein, plesni učitelj (*Saluum instructor*) slavne kranjske dežele. Stanko Škerlj je bil pozoren, da je bil »baletu prisojen znaten pomen, medtem ko o komponistu ni govora«, hkrati pa je iz zapisov avtorstva na obeh naslovnicih sinopse izpeljal utemeljen sklep, da so »deželni stanovi imeli svojega plesnega mojstra, ki je bil tudi jezuitom na voljo, če so ga potrebovali«. ⁴³ Glede na glasbeno usposobljenost plesnih mojstrov lahko domnevamo, da je Wezstein glasbo sam prispeval ali izbral že obstoječo tiskano glasbo; izbor glasbe je moral prilagoditi glede na vsebino dramske predstave, plesni značaj glasbe ter na obstoječe možnosti inštrumentalne zasedbe. S stavki določene suite je lahko prikazal različne baročne plesne, ki jih je priredil za konkretno odrsko postavitev. Zahtevne korake gledališkega plesa je moral za nepoklicne plesalce poenostaviti. Pri svojem delu si je plesni mojster lahko pomagal z natisnjenimi zbirkami plesov, ki so od leta 1700 naprej vsakoletno izhajale in vsebovale najnovejše koreografije za gledališki in družabni ples v simbolno-tlorisni plesni (*Beauchamp-Feuillet*) pisavi, ob kateri je vedno bil podan tudi zapis melodije. V primeru jezuitskega gledališča ni bilo v ospredju poklicno odrsko delovanje, temveč zgolj usposabljanje dijakov v javnem nastopanju in rabi tujega jezika, zato je domneva o mojstrovih prilagoditvi glasbe lastni koreografiji v tem primeru verjetna. Po drugi strani pa je iz njihovega delovanja razvidno, da so hoteli izkoristiti dvorano, ki so jo imeli na voljo v novo zgrajenem šolskem poslopju že v od leta 1658 naprej, in v njej sodobni baročni oder s premičnimi kulisami; ob vsem tem, kar jim je nudil gledališki prostor je razumljivo, da tudi v uporabi glasbe in plesa nikakor niso hoteli zaostajati.

³⁸ Peter von Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters* (Laibach: im Selbstverlage, 1912), str. 12.

³⁹ Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti: 1973), str. 104–108.

⁴⁰ Celotni latinski in nemški naslov drame ter slovenski prevod Stanka Škerlja se glasi: *Ovinus Gallicanus de profano Honore, & Hymenaeo triumphans. Ludis theatralibus exhibitus, & dicatus honori inclytorum statuum Ducatus Carnioliae, dum insigni munificentia bene meritae de re literaria juventuti praemia elargirentur. In archi-ducali Societatis Jesu Lycae Labaci ... anno 1725, saltuum instructore D. Joanne Jacobo Wezstein, inclytae prov. Carinoli. saltuum instructore = Ovinus Gallicanus der über die eytle Ehren-Stell, und ehliche Verbindnuß sigprangende Feldt-Fürst = Triumpf Owinija Gallicana nad posvetnimi častmi in zakonsko vezjo. Krajsi povzetek vsebine drame glej v S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973), str. 104–105.*

⁴¹ Celotni latinski in nemški naslov drame: *Artaburius in vinculis per filium de tyranno victor, ludis theatralibus exhibitus, & dicatus, honori inclytorum statuum Ducatus Carnioliae, dum consvetâ munificentia bene meritae de re literaria juventuti praemia elargirentur, in archi-ducali Societatis Jesu Lycae Labaci ... anno 1727, saltuum instructore D. Joanne Jacobo Wezstein, inclytae prov. Carniol. saltum magistro = Artaburius der in denen Bandten durch seinen Sohn obsigende Feld-Herr dess Witterich.*

⁴² Obe drami sta skupaj vezani še z drugimi 23 tiski in 3 rokopisi in se nahajata v NUK-u pod sig. R 14239 in R 14240, oz. skupno sig. ad Ms 193.

⁴³ Stanko Škerlj je bil prvi raziskovalec, ki je »naletel« na obstoj deželnih plesnih mojstrov v Ljubljani in to tudi publiciral v znanstvenem članku in monografiji o zgodovini gledališča. Kljub njegovemu odkritemu navdušenju se do sedaj nihče ni posvetil zahtevni arhivski raziskavi, ki bi omogočila vpogled v večstoletno prisotnost stalnega učitelja družabnega plesa v Ljubljani. Za Petra pl. Radicsa obstoj deželno-stanovskih plesnih mojstrov v Ljubljani ni bila novost, saj je živel v času, ko je še deloval zadnji plesni mojster kranjskih deželnih stanov.

Drugi kranjski deželno-stanovski plesni mojster v 18. stoletju, ki ga prav tako kot njegovega predhodnika omenja Škerlj v svojih raziskavah gledališča, je bil **Peter Georg Herzog**. Zdi se, da je delovno mesto pri Kranjskih deželnih stanovih zasedal skoraj dvajset let (1752-1771); v zimski sezoni 1752/53 je priredil 16 plesov v posebni dvorani mestne hiše (v rotovžu), urejeni za gledališke predstave (*Comedi Zimmer*), kar je razvidno iz računске knjige ljubljanske občine, saj je magistratu za najem dvorane na večer plačal po 4 fl.⁴⁴ Iz arhivskih registraturnih protokolov za mestno občino izvemo, da je deželno-stanovski plesni mojster Herzog dobil v oktobru leta 1765 naročilo, da se javni plesi v bodoče prirejajo v novem gledališkem posloppju, v dvorani Stanovskega gledališča.⁴⁵ Službovanje Herzoga na mestu deželno-stanovskega plesnega mojstra je zabeleženo tudi v najstarejših ohranjenih tiskanih letnih popisih uslužbencev za deželo Kranjsko (t.j. šematizmih) za leto 1769 in 1771, medtem, ko je v naslednjem letu 1772 ostalo delovno mesto plesnega mojstra nezasedeno, najverjetneje zaradi mojstrove smrti.

Skoraj zagotovo so bili v sorodstveni povezavi naslednji trije plesni mojstri, ki so v Ljubljani delovali zaporedoma ob izteku 18. stoletja in so stanovali na istem naslovu, v Savinškovi hiši na Židovski ulici 3: **Anton, Joseph in Wilhelm Vanhuber**. Najverjetneje gre za nizozemsko plesno družino, več podatkov pa se je ohranilo le o zadnjem. Šematizmi sicer za leto 1773 in 1774 omenjajo priimek Vanhuber, s črko »v« namesto »b« in brez imena, vendar sklepamo, da je prišlo pri tiskanju priimka v omenjenih dveh šematizmi do napake, in da je to bil Anton Vanhuber, ki je nasledil svojega predhodnika Herzoga najverjetneje že v letih od 1773 do 1776. Za njim je deloval Joseph Vanhuber v letih od 1780 do 1789 (ali morda še dalj) in kot zadnji Wilhelm Vanhuber.

Wilhelm Vanhuber (?-1798)⁴⁶ je bil nizozemski gledališki plesalec in plesni učitelj. V mladosti je bil angažiran kot baletni plesalec v cesarskem kraljevem Dvornem gledališču na Dunaju (*k. k. Hoftheater in Wien*), kasneje pa je služboval kot deželno-stanovski plesni mojster v Ljubljani, zagotovo v letih od 1793 do 1796 (ali morda že prej) kot izkazujejo ohranjeni šematizmi za Kranjsko, oz. 5 let, če prištejemo še dve leti do njegove smrti. Z Avstrijko Regino Pfeiffer, ki je bila doma iz dežele ob dunajskem Novem mestu, sta imela sina edinca z imenom Anton, ki je deloval v Ljubljani kot uradnik pri premožnem trgovcu s platnom in krojnim blagom Antonu Primicu (očetu Prešernove Julije). Anton je umrl brez potomcev v Ljubljani, v oktobru 1816.⁴⁷

Franz Joseph Fajenz (1764-24. 3. 1816, Ljubljana) je bil plesalec, plesni učitelj in gledališki inšpektor, ki se je ukvarjal tudi s prodajo pustnih mask in kostumov.

⁴⁴ Najemniki prostora za gledališke predstave so plačali za večer precej manj, po 1 ali 2 fl.. S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973), str. 218.

⁴⁵ S. Škerlj, *Italijanske predstave v Ljubljani po zgraditvi Stanovskega gledališča* (l. 1765.), *Kronika slovenskih mest* 2 (1935), 1, str. 48.

⁴⁶ V seznamu uradnih uslužbencev za Kranjsko v letu 1796 je pri plesnem mojstru kranjskih deželnih stanov Wilhelmu Vanhuberju letnica njegove smrti v izvodu, ki ga hranijo v biblioteki Narodnega muzeja Slovenije pod sig. 1855, pripisana na roko. *Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain 1796*. Laibach, Eger, [1796], str. 99.

⁴⁷ O dunajskih baletnih začetkih ljubljanskega deželno-stanovskega plesnega učitelja Wilhelma Vanhuberja izvemo posredno iz časniškega razglaš ob smrti njegovega edinca Antona, ki je zapustil precejšnje premoženje in je ostal v Ljubljani brez potomcev. Razglas je bil objavljen z namenom, da bi poiskali morebitne sorodnike preminulega. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (18. marec 1817) 22, str. 4-5.

V službi plesnega učitelja Kranjskih deželnih stanov je deloval od leta 1798, ko je nasledil svojega predhodnika, nizozemskega plesnega učitelja Wilhelma Vanhuberja. Iz ohranjenih šematizmov za Kranjsko, torej letnih tiskanih seznamov deželnih uslužbencev, je razvidno, da je Fajenz zasedal mesto deželnega plesnega učitelja v Ljubljani neprekinjeno osemnajst let, vse do nenadne smrti, ki ga je doletela v stavbi gledališča v letu 1816.⁴⁸ Dodatno službo gledališkega inšpektorja Kranjskega deželnega gledališča je nastopil z letom 1808 in jo najverjetneje opravljal prav tako neprekinjeno do smrti, torej osem let. Iz oglasov v ljubljanskih časnikih ga spoznamo tudi kot patentiranega trgovca pustnih mask in kostumov,⁴⁹ nepogrešljive opreme za priljubljene javne pustne plesne, ki jih je najverjetneje organiziral in vodil v stavbi redute in gledališča.

Velika verjetnost je, da se je Fajenz v mladosti preizkušal kot poklicni plesalec, saj njegov (sicer zgolj) priimek zasledimo v seznamu baletnih plesalcev v avstrijskem gledališču v Lvovu, v sezoni 1791/92 pod vodstvom Franza Heinricha Bulla.⁵⁰ Zanimivo je, da se je ljubljanska gledališka uprava dogovarjala za gostovanje baletnih predstav prav z omenjenim impresarijem,⁵¹ vendar neuspešno.⁵² Pri svojih šestintridesetih letih, ko je v Ljubljani že deloval kot deželni plesni mojster, se je ob posebni priložnosti javnega praznovanja godu nadvojvoda Karla predstavil kot plesalec.⁵³ Njegov solistični nastop na odru (Stanovskega gledališča) je bil 4. novembra 1800 pospremljen z ovacijami ljubljanske publike: v kratkem divertimentu ob koncu Zieglerjeve igre *Fürstengröße*⁵⁴ se je predstavil z »razsvetljeno« upodobitvijo princa v »angleškem solističnem plesu« (*englisches Solo*). S tem »angleškim plesom, ki ga je izvajal v kurirskih škornjih in z vihtenjem črno modre zastavice« je imel veliko uspeha tudi v

⁴⁸ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (26. marec 1816) 25, str. 8.

⁴⁹ V časniškem oglasu za pustne plesne v januarju 1814 je Fajenz ponujal povsem nove plesne pustne kostume, predvsem iz svile, izdelane deloma po najnovejšem modnem okusu, deloma pa so se zgledovali tudi po starih časih; primerni so bili za nošnje v pustnih plesnih dnevih ob vsakem času, tako v stavbi redute kot tudi v stavbi gledališča, pustne maske so bile izdelane v najboljših dunajskih tovarnah. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (14. januar 1814), 4, str. [2]. Podobno je oglaševal prodajo po ugodnih cenah tudi v svojem zadnjem oglasu za pustne plesne v januarju 1816, iz katerega izvemo, da je prodaja potekala v stavbi redute in prav tako tudi v stavbi gledališča; podal je tudi cene za različne maske: odlično narejene dunajske maske (50 fr.), za običajne maske (30 fr.) in za najcenejše, zgolj naglavne maske (15 fr.); obenem je ponujal običajne maske za nadaljnjo prodajo organizatorjem pustnih plesov po manjših mestih 500 komadov (3 fl. za 12 kom.). *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (12. januar 1816): 4, str. [8] in (16. januar 1816) 5, str. [8].

⁵⁰ Franz Heinrich Bulla (1754, Praga-15.1.1819, Lvov) je v svojem prvem obdobju vodenja gledališča v Lvovu (1789-1794) izvedel obsežne finančne investicije s prezidavo nekdanje frančiškanske cerkve v gledališče in z gradnjo nove redutne dvorane; v obeh prireditvenih prostorih je verjetno nastopal tudi »avstrijski« plesalec Fajenz. Za utrditev močne politične in družbeno-kulturne avstrijske pozicije nasproti poljski v mestu Lvovu in za nastavitve Bulla se je osebno zavzel cesar Jožef II. Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Boguslawski i teatr Lwowski 1789-1799* (Krakow: Wydawnictwo literackie, 1971), str. 326, 434-435, 442.

⁵¹ Avtor ne navaja vira, da bi lahko preverili glede dogovarjanj ali jih vsaj časovno opredelili, saj obstaja verjetnost, da je pri dogovorih v Ljubljani posredoval prav Fajenz. Henrik Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I* (Ljubljana: Forma 7, 1997), str. 13.

⁵² Franz Heinrich Bulla je deloval v različnih krajih habsburškega monarhije, vendar v njegovi biografiji ni navedena Ljubljana. J. Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Boguslawski i teatr Lwowski 1789-1799*, str. 376-377.

⁵³ Z oznako »amaterski« je bilo v ljubljanskem poročilu jasno nakazano razločevanje med ljubiteljskimi in poklicnimi baletnimi plesalci. Ker je Fajenz v tem času v Ljubljani že deloval kot deželno-stanovski plesni mojster in je s svojim solističnim nastopom tudi navdušil, nas oznaka »als Dilettant« vseeno preseneča (še posebej, če je v mladosti deloval kot baletni plesalec), zato predvidevamo, da se je navezovala tudi na izbor njegovega plesnega programa, katerega je uvrstil v gledališki ples, vendar o tem podrobneje kasneje. Neimenovani poročevalec je v t.i. gledališkem poročilu (*Theater-Journal*) zapisal: »Hr: Fajenz tanzte als Dilettant ein englisches Solo, und wurde von dem zufriedenen Publikum herausgerufen.« *Beilage zur Laibacher Zeitung* (7. november 1800), 90, str. 1.; P. v. Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenspiels in Laibach*, str. 71.

⁵⁴ *Fürstengröße* ali *Obleganje Solothurna* je delo Fajenzovega sodobnika, nemškega igralca in pisatelja Friedricha Wilhelma Zieglerja (1756-1827).

naslednjem letu, saj je ljubljansko publiko s to »noviteto« tako navdušil, da je moral nastop čez tri dni ponoviti.⁵⁵

Z natisnjeno priložnostno pesmijo, polno ljubeznivih besed in zahvale, je v letu 1806 osebno počastil praznovanje godu grofice Emerice pl. Bathyany. Fajenz se je pod natisnjeno pesem podpisal kot »vdani plesni učitelj« in izpustil uradni naziv, ki ga je običajno uporabljal pri oglaševanju (npr. »deželni učitelj družabnih plesov« ali zgolj »deželni plesni učitelj«), zato domnevamo, da je bil Fajenz njen zasebni plesni učitelj, grofica pa najverjetneje darežljiva mecenka. Ali je ta zasebni pouk potekal v Ljubljani ali na enem izmed gradov te premožne družine lahko zgolj ugibamo.⁵⁶

Letna plača deželnega plesnega učitelja na Kranjskem v začetku 19. stoletja⁵⁷ je podobno kot v drugih nemško govorečih deželah⁵⁸ znašala od 200 do 250 fl. in je omogočala zgolj skromno preživetje, zato so se plesni mojstri prizadevali tudi z organiziranjem privatnega pouka, ki je potekal v skupinah ali individualno v najetih dvoranih, v mojstrovem stanovanju ali na domu učencev. Fajenz je z objavo oglasa v časniku v letu 1814 vabil k plesnemu pouku tako začetnike kot tudi že večče plesalce. Njegov tečaj se je v jesenski sezoni začel 15. septembra in je potekal v dvorani Antona Colloreda v prvem nadstropju ljubljanske gledališke stavbe.⁵⁹ Vsakodnevni pouk za začetnike, ki je trajal po eno uro v dopoldanskem (od 11. do 12. ure) ali popoldanskem terminu (od 16. do 17. ure), je bil brezplačno namenjen plemiški mladini, hkrati pa tudi meščanskim otrokom, kateri so morali za pouk mesečno plačati 2 fl.; za poučevanje na domu, pouk v posebnih plesih in za učenje spretnosti v vrtenju zastavic ter hojo na hoduljah, je moral posameznik za dvanajst lekcij mojstru odšteti 6 fl..⁶⁰ Kot posebne plesne je v svojem oglasu izpostavil »angleški solistični ples« (*englisches Solo*)⁶¹ in dva

⁵⁵ Tokrat Fajenz ni bil naveden kot amaterski plesalec. Nastop, ki ga je izvedel na prireditvi 12. novembra 1801, je moral še enkrat ponoviti 15. novembra 1801. Dimitz, ki je povzema neimenovani vir, je v pregledu ob stoletnici ljubljanskega gledališka zapisal: »Als Curiosum tanzte ein Herr Fajenz am 12. november 1801 ein "neues, nach der Art hier noch nie gesehenes englisches Solo mit Courierstiefeln" und "hatte dabei die Ehre, eine blaue und schwarze Fahne zu Schwingen". Avgust Dimitz, 100 Jahre der Laibacher Bühne (1765–1865). *Blätter aus Krain. Beilage zur Laibacher Zeitung* 9 (29. april 1865) 17, str. 67.

⁵⁶ Emerica je v letu 1806 praznovala god 5. novembra. Glede na njen priimek in plemiški naziv grofice lahko domnevamo, da je bila potomka premožne in ugledne madžarske plemiške rodbine Bathyany, katera je posedovala številne gradove predvsem na ozemlju avstrijsko-madžarske meje, med katerimi je bil verjetno najbližje Ljubljani renesančni grad Rakičan pri Murski Soboti. Grofovski plemiški naziv so si pridobili v letu 1603. *Oesterreichisches Musiklexikon*, Hg. Rudolf Flotzinger (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002–2006), str. 114–115. Priložnostno pesem v treh kiticah, ki je bila natisnjena na samostojnem listu, hranijo v NUK-u, sig. 47493.

⁵⁷ V časniškem poročilu o prostem delovnem mestu deželnega plesnega učitelja v Ljubljani je po smrti Fajenza navedena plača za njegovega naslednika ok. 250 fl., interesenti pa so morali ustrezno dokumentacijo priložiti na gubernij do konca koledarskega leta 1816. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (22. november 1816) 94, str. [1].

⁵⁸ Andreas Schönwald je kot plesni mojster v Freiburgu v letu 1808 prejemal plačo v višini 200 fl. W. Salmen, *Der Tanzmeister*, str. 72.

⁵⁹ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (13. september 1814) 74, str. [3].

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Oznaka »angleški solistični ples« (*englisches Solo*) je nejasna, saj jo plesni viri tako za gledališki kot družabni ples v tem času in tudi nasploh ne uporabljajo. Če jo razstavimo, lahko morda podamo vsaj približno pojasnitev obeh posameznih oznak »angleški« in »solistični ples«. Solistični ples je imel na prehodu iz 18. v 19. stoletje pomembno vlogo tudi pri družabnem plesu: mojster je sestavljal solistične plesne glede na individualne spretnosti svojih učencev z namenom, da so se le ti lahko pokazali na plesnih prireditvah ali družinskih zabavah. O tem več v članku Anne Daye, *Dancing in Scotland, the repertoire. From menuet to mazurka*. (Hengrave, Dolmetsch historical dance society, 2001), str. 8. Oznaka »angleški« je še bolj zapletena, saj je težko razbrati ali se nanaša na ples, korak, glasbo ali ljudski značaj; a) če je bila oznaka »angleško« uporabljena za ples, bi lahko to bil *hornpipe* ali mornarski ples, ki je bil v tem času znan kot angleški solistični ples; b) v primeru, da se oznaka nanašala na prepoznane korak, bi to lahko bil *pas de bourrée*, ki ga je J. H. Kattfuß v svojem učbeniku z naslovom *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes* (1800) na str. 118 omenjal kot angleški korak; podobno govori o poimenovanju z angleškim korakom v nemško govorečih deželah v tem času tudi E. Aldrich in svojem članku, vendar s to

parna plesa - kozák⁶² in *straßburgerski*.⁶³ Iz oglasa le deloma spoznamo program plesne vadbe in zdi se, da je bil izredno modno naravnán. Med temeljni vadbeni program plesnega pouka je v začetku 19. stoletja še vedno sodil menuet, pri katerem so plesalci utrjevali poklone s soplesalcem v različnih baletnih pozicijah nog, pokončno držo telesa z gracioznim gibanjem po prostoru in precizno izvajanje korakov ter muzikalnost. Drugače je bilo na plesnih prireditvah, kjer so v ospredje prihajali zabavnejši in izvajalsko tehnično enostavnejši skupinski plesi, t. i. »protiplesi«, ki so se izvajali v postavitvi dveh nasproti si stoječih vrstah in s stalno izmenjavo parov. Leto kasneje je v časniškem oglasu plesni mojster Fajenz najavljal večerno plesno vadbo kot prireditev z razmeroma visoko vstopnino (15 fr.), kjer so lahko udeleženci prireditve sodelovali tako v vodenem izvajanju najnovejših skupinskih plesov (najverjetneje »protiplesov«), hkrati pa uživali tudi v gledanju in občudovanju najrazličnejših solističnih plesnih točk v izvedbi plesnega učitelja. Prireditve je bila organizirana v stavbi redute v ponedeljek, 27. marca 1815 in je traja od 19. do 22. ure.⁶⁴ Fajenzovi solistični nastopi so zagotovo marsikoga pritegnili in ga spodbudili k obiskovanju mojstrovega pouku, zato je bila tovrstna javna vadba s predstavitvijo odlična mojstrova zamisel.

Mirov god (*Friedensfest*) – državno praznovanje ob odhodu francoskih vojakov iz dežele Kranjske

Pouk deželno-stanovskega plesnega mojstra Franza Josepha Fajenza je v letu 1814 obiskovalo tudi večje število meščanskih otrok, starih od osem do deset let; kar štiriindvajset otrok, od tega dvanajst deklic in dvanajst dečkov, je nastopilo v mojstrovei baletni koreografiji⁶⁵ na javni prireditvi, ki je potekala ob prvem pomembnejšem Napoleonovem porazu in ponovni priključitvi provinc habsburški monarhiji.⁶⁶ Ob-

razliko, da koraku *pas de bourrée* dodaja še obračanje. E. Aldrich: Social dancing in Schubert's world. *Schubert's Vienna*. Edited by Raymond Erickson. (London, Yale university press, 1997) str. 134; c) v tem času je bila modna škotska glasba podeželskih plesov (country dance), ki se je skupaj s plesom ekosezo (*ecossaise*) prenesla v Francijo in drugod po Evropi kot angleški ples (*anglaise*); d) glede na Fajenzovo škornje in zastavice, ki bi lahko bili tudi veliki robčki (manjkajo samo še kraguljčki zavezani okrog nog) lahko predvidevamo, da je najverjetneje izvajal angleški ljudski ples *morris dance*, ki ima več kot dvatisočletno tradicijo in se je vedno znova oživljal, prav do današnjih dni. V tem kontekstu je tudi oznaka »amaterski plesalec« povsem opravičena.

⁶² Kozák je zaživel v evropskih salonih proti koncu 18. stoletja kot predelava tatarskih plesov z globokim počepom, iz katerega se plesalec dviguje in spušča ali v počepu poskakuje (korak poznamo pri karakternih plesih kot rusko *prisjatko*). Ob energičnem plesu partnerja, dama izvaja gibe in korake z ljubkostjo, pri plesu izmenjujeta pozicije brez dotikov rok. Ples je prvič omenjal v svojem učbeniku *Erweiterung der Kunst nach der Choreographie zu tanzen* plesni mojster Carl Joseph pl. Feldtenstein v letu 1772. W. Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, str. 74–75.

⁶³ *Straßburgerski ples* je v osnovi alemanda z obrati v $\frac{3}{4}$ taktovskem načinu in spretnim ter gracilnim menjavanjem rok ob počasnih korakih. Ta različica alemande se je, zaradi že do tedaj priljubljenih iger s flirtanjem, pojavila v drugi polovici 18. stoletja med francoskim zgornjim slojem. Pozornost vzbujajoča plesna igra z rokami, ki se je izoblikovala v šestih stalnih figurah, se je iz Pariza razširila tudi drugod po evropskih plesnih dvorinah in ostala priljubljena vse do leta 1840, kot ples s figurami pa je zaživel tudi v odrski obliki. Podobnosti tega plesa prepoznamo v štajerišu, le da je ta bil in ostal nekoliko bolj neroden in manj ljubek. Georg Link, ki je plesni priročnik *Vollkommene Tanzschule aller in Kompagnien und Bällen vorkommenden Tänze* v letu 1794 izdal v Celju, priporoča izvajanje straßburgerskih figur še posebej, ker ohranjajo telo gibčno in izoblikovano. W. Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, str. 142–143.

⁶⁴ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (21. marec 1815) 23, str. 8. in (24. marec 1815) 24, str. [8].

⁶⁵ Različna poimenovanja Fajenzove otroške koreografije z oznakami »ein Ballet tanzenden«, »pantomimische Tanz« in »eine pantomime mit figurirten Tänze«, kažejo na baletno točko.

⁶⁶ *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, Hg. Joseph Rossi, Zweyten Band, Kommission von J. B. Wallishausser, (Wien, 1815), str. 319.

lečeni v elegantne bele kostume, v katerih naj bi predstavljali pastirje in pastirice, so s svojim plesom simbolično prikazovali prihod miru in se poklonili pred cesarjevo podobo.⁶⁷ Na treh portretih Janeza Potočnika (1749-1834) otroci držijo v rokah zelene vejice, s katerimi so plesali in z njimi prav tako simbolno nakazovali mir. Obrazi portretiranih otrok so podobni, zato lahko sklepamo, da so bili upodobljeni Anton in Jožef in Marija Černot, torej otroci svetnika Černota, ki je bil tudi eden izmed glavnih organizatorjev praznovanja.⁶⁸ Osemletni Anton je poleg plesnega nastopa pred izbrano publiko tudi deklamiral nemške verze, medtem ko je Marija imela prav tako izstopajočo vlogo, ko je skupaj z drugimi tremi dekleti polagala venec na prirejeno cesarjevo podobo.⁶⁹ Imena vseh nastopajočih meščanskih otrok, med katerimi jih je bilo večje število s slovenskimi priimki⁷⁰ so bila natisnjena na zaključku poročilu, ki sta ga sestavila ljubljanski župan Janez Nepomuk Rosmann in svetnik Černot, pri tem pa sta navedbo plesnega mojstra izpustila.⁷¹ Poročilo je bilo natisnjeno na Dunaju v delu Josepha Rossija *Denkbuch für Fürst und Vaterland*⁷² skupaj z opisi praznovanj iz drugih deželnih središč. Ljubljansko poročilo je bilo dokumentirano tudi z ilustracijo, saj je osrednjo prireditev s sprejemom uglednih gostov in ljudsko veselico na travniku ob Ljubljani ilustriral⁷³ Vinzenz Raimund Grüner (1771-1832), njegov grafični list pa je izšel kot priloga v že omenjenemu Rossijevem delu. Na ilustraciji so v izstopajoči skupini ljudi v ospredju na levi strani grafičnega lista prepoznavni nekateri ljubljanski imenitneži pod vodstvom dvorskega komisarja grofa Sauraua in generalnega guvernerja barona Lattermanna ter njegove žene.⁷⁴ Osrednje mesto na ilustriranem prizorišču zavzema gledališki oder v obliki templja s stebri, kjer so lepo vidni plešočiči dečki z dvignjenimi rokami in vejicami, pred njimi pa zasedena tribuna s številnimi gledalci. V ozadju ilustracije stoji paviljon, ki je služil za pripravo hrane in pijače,⁷⁵ okoli njega pa tri ločena plesišča za vabljenе mlade pare, ki so bili tako iz vrst kmetov kot obrtnikov.⁷⁶ Oblečeni v svoja praznična oblačila so prispeli iz ljubljanskega, novomeškega in postojanskega okrožja.⁷⁷ Iz ljubljanskega okrožja so bili izbrani mladi plesni pari iz vrst krakovskih ribičev in trnovskih čolnarjev in drugih šest iz vrst mlad-

⁶⁷ Meščanske otroke v belih plesnih kostumih je kot plesne pastirje in pastirice prepoznal Josip Mal, ki je v monografiji o zgodovini slovenskega naroda podal tudi obsežnejši opis tega praznovanja. Josip Mal, *Zgodovina slovenskega naroda, II. del* (Celje: Mohorjeva družba, 1993), str. 210.

⁶⁸ *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, str. 321–322.

⁶⁹ *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, str. 320.

⁷⁰ V gledališkem plesu so se na prireditvi predstavili otroci ljubljanskih meščanov, le šest njihovih priimkov je germanskih in smo jih označili ležeče: *Maria Alton*, Anton Černot, Jožef Černot, Marija Černot, *Joseph Friedel*, *Nikolaus Gasparotti*, *Maria Gasparotti*, Franz Ksaver Hornik, Janez Hornik, Marija Hornik, Terezija Kremšer, Jožefa Lepušič, Ivana Lepušič, *Konrad Lederwasch*, Marija Paške, *Katharina Rafsmann*, Marija Regali, Vincenc Ružička, Jožef Sevnik, Jožef Šantl, Alojz Traven, Jakob Traven, *Joseph Wenhoffer* in Jožefa Zelenka. *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, str. 322.

⁷¹ *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, str. 322.

⁷² *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, str. 307–322.

⁷³ Gorazd Makarovič je zapisal, da je bil risar očevidec, na kar kažejo upodobitve zliva rek, ravnega prizorišča in hribovitega ozadja s Krimom, ki ustrezajo stvarnosti. Risar prizora ni bil zapisan, morda je predlogo in bakrorez izdelal kar podpisani V.(inzenz) R.(aimund) Grüner, popularni bakrorezec in literat na Dunaju. Gorazd Makarovič, »Razvoj majev in mlajev na Slovenskem,« *Etnolog* 18 (2008): 52.

⁷⁴ *Ljubljana: kulturna dediščina reke* (Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009), str. 408–409.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ H(enrik) v(on) C(osta): Vaterländische Erinnerung. *Carniola, Zeitschrift für Kunst, Lietratur, Theater und gesseliges Leben* 2 (15. julij 1839) 22, str. 85.

⁷⁷ J. Mal, *Zgodovina slovenskega naroda*, str. 210.

cev šentviške, smledniške, radovljiške, moravške in tržiške občine.⁷⁸ Njihova ločena plesišča so na ilustraciji prepoznavna z visokimi mlaji s smrečicami, ob odrih pa so bile postavljene njim pripadajoče posebne jedilnice s pogrnenimi mizami, kjer so se plesalci in godci okrepčali s pripravljeno hrano in pijačo.⁷⁹ Družabnemu plesu so bili namenjeni številni lepo okrašeni odri na ladjah, še posebej je izstopalo plesišče na dvojbornici, s katero so se z Vrhniko pripeljali veljaki Notranjske ob spremstvu postojnskega mestnega svetnika⁸⁰ in okrajnega glavarja barona Juriča.⁸¹ Ples na različnih travnikih ljubljanskega barja ali pa celo kar v čolnih samih je bila Ljubljančanom kar nekaj let najljubša zabava.⁸² Za ples na Ljubljani so zvezali tri ali štiri ladje skupaj in na njih napravili plesni pod ter ga na okoli ogradili.⁸³ Ivan Vrhovec je opisal navado, da z Žabjeka družba ni nikoli odpeljala brez godbe.⁸⁴

Plesalci iz vseh treh kranjskih okrožij so na prireditvi imeli svoje lastne godce, prav tako so po janičarskih kostumih in z modno ter tudi zelo bučno glasbo izstopali amaterski godbeniki na dvojbornici, medtem ko v programu⁸⁵ niso bili najavljeni izvajalci glasbe za gledališki ples in prav tako ne omenjeni v dunajskem poročilu in poročilu zgodovinarja in publicista Henrika pl. Costa (1796-1870). Prav on je potek tridnevne prireditve najpodrobneje opisal v prispevku, ki so ga kot »domoljubne spomine« v treh nadaljevanjih natisnili v Kordeševi *Carnioliji* ob 25-letnici tega praznovanja; opis nam je še posebej dragocen, saj je v njem navedel tudi plesnega mojstra Fajenza.⁸⁶ Obstaja verjetnost, da so otroci ob plesu peli Vodnikovo pesem *Mirov god*, saj jih s prvim verzom »pubiče punčike« pesnik nagovarja. Podobno je sklepal Peter pl. Radics, ko je zapisal, da »so otroci peli omenjeno Vodnikovo pesem«, vendar je potrebno pri tem opozoriti, da je povezal njihov ples z uprizoritvijo v Stanovskem gledališču in omenjeno Vodnikovo pesem s petjem, ker je bil pozoren na ohranjena tiskana letaka s prireditve, na katerem sta bili natisnjeni, vsaka na svojem, dve Vodnikovi slovenski pesmi *Mirov god* in *Premaga*. Dejstvo je, da je Radics napačno sklepal glede lokacije izvedbe, saj je otroški balet uvrstil med slovenske predstave v deželnem gledališču,⁸⁷ prav tako pa ni povezal oba letaka z isto prireditvijo, kljub temu, da je na obeh jasno zapisan tako naslov kot tudi datum prireditve.⁸⁸ V primeru, da so otroci ob plesu resnično tudi peli, so melodijo najverjetneje prikrojili po nekem starem znanem kranjskem napevu, podobno kot je bilo v praksi tudi za druge Vodnikove pesmi.⁸⁹

⁷⁸ Ivan Vrhovec, *Veselice na Ljubljani. Čolnarji in brodniki na Ljubljani in Savi* (Ljubljana: Slovenska matica, 1895), str. 120.

⁷⁹ Fr(an) Levec, Vodnikovi pesmi »Premaga« in »Mirov god«. *Ljubljanski zvon* 5 (1885) 7, str. 422.

⁸⁰ *Ljubljana: kulturna dediščina reke*, str. 408–409.

⁸¹ F. Levec, *Vodnikovi pesmi »Premaga« in »Mirov god«*, str. 423.

⁸² Ivan Vrhovec, *Veselice na Ljubljani*, str. 122.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ »Programm zum Friedensfest, welches zu Laibach am 10., 11. und 12 July 1814 statt haben wirt« je izšel kot posebna priloga v *Laibacher Zeitung* (5. julij 1814).

⁸⁶ H.v. C(osta), *Vaterländische Erinnerung* (8. julij 1839) 20, str. 77–78; (12. julij) 21, str. 81–84; (15. julij) 22, str. 85–88.

⁸⁷ P. pl. Radics, »Slovenske predstave v deželnem gledališču.« *Ljubljanski zvon* 7 (1887) 5, str. 290.

⁸⁸ Naslov obeh letakov se glasi: »Lied in der Landessprache zum Friedensfeste in Krain am 11. July 1814.« Pri pesmi z začetnim verzom zapisanim v bohoričici *Pubizhi*, *punzhike* sledi v oklepaju izpisano pojasnilo: »Gedruckt auf die Schleifen der ein Ballet tanzenden Kleinen.« Pri pesmi z začetnim verzom *Zefarja sta vgnala* pa prav tako v oklepaju naslednje pojasnilo: »Gedruckt auf die Schleifen der tanzenden Jünglinge und Mädchen.« Oba letaka hrani Narodni muzej Slovenije pod sig. 6886 in 6887.

⁸⁹ *Zapojmo in zaigramo Vodnikove, uglasbene pesmi Valentina Vodnika*, ur. Vekoslav, Andree. Ljubljana: Vodnikova domačija,

Program pomembnega državnega praznovanja je bil javnosti predstavljen pet dni pred začetkom. Iz njegove zasnove lahko razberemo željo, da bi poleg glavnega mesta aktivno vključili tudi podeželje dežele Kranjske. Pri oblikovanju programa je bil ples v ospredju in zdi se, da s posebnim namenom: s plesom kot univerzalnim jezikom so prekrili neljubo razmejevanje med nemškim in slovenskim slojem govorečih prebivalcev Kranjske in s tem dosegli želeno enovitost, pripadnost in povezanost celotne dežele. To trditev lahko podpremo tudi z dvema v naprej premišljenima potezama: s priučeni-mi slovenskimi besedami »spomnite se na cesarja, deželo in mir« je žena generalnega guvernerja Lattermanna spregovorila ob obdarovanju plesalcev s podeželja z rdečimi in zelenimi svilenimi trakovi,⁹⁰ na katerih je bila z zlatimi črkami napisana Vodnikova slovenska pesem *Premaga* (podobni zeleni trakovi z verzi pesmi *Mirov god* so bili podarjeni tudi plešočim meščanskim otrokom, glej prilogo št. 5) in isti Vodnikovi pes-mi sta bili natisnjeni tudi na že omenjenih letakih dvojezično, hkrati tudi v nemškem prevodu. Dejstvo je, da je imel ples v 19. stoletju pomembno vlogo tako pri zabavi kot uveljavljanju posameznika ali določene skupine v družbi, zato se zdi vključitev plesa, poleg že omenjene povezovalne vloge, logična izpeljava programa državne proslave ter jamstvo za uspeh določene prireditve. Primer proslave *Mirov god*⁹¹ kaže na uspešno povezovanje podeželskega in mestnega prebivalstva, sodelovanje plemstva z meščani, hkrati pa tudi na jasno izoblikovane meje med ljudskim, družabnim in gledališkim plesom.

1997.

⁹⁰ *Denkbuch für Fürst und Vaterland*, str. 321; J. Mal, *Zgodovina slovenskega naroda*, str. 212.

⁹¹ Čeprav so v Ljubljani v začetku 19. stoletja pogosto prirejali razkošne javne prireditve, katere so bile povezana z vojnjo po Ljubljani, ognjemeti, sijajno razsvetljava in zabavo namenjeno vsem družbenim slojem, zagotovo med njimi po čustveni zanesenosti in vsesplošni radosti ob ponovni vzpostavitvi miru izstopa omenjeno tri dnevno praznovanje po odhodu francoskih vojakov. Zadnji je kranjsko deželo zapustil že jeseni v letu 1813, veliko praznovanje pa so skrbno načrtovali skoraj eno leto. Praznovanje, ki je potekalo od 10. do 12. julija 1814, je dobilo ime po Vodnikovi priložnostni pesmi z naslovom *Mirov god*. Praznovanje se je začelo v nedeljo dopoldne, ko je v mesto prijezdil posebni mirovni kurir ob spremstvu štiriindvajset svečano oblečenih postiljonov, ki je izročil dvorskemu komisarju grofu Saurau-u v škofovi plači depešo o sklenjenem miru in nato še generalnemu guvernerju ilirskega kraljestva baronu Lattermannu v deželni hiši, kjer so bili zbrani vsi dostojanstveniki in plemiči kranjske dežele. Slavje prvega dne se je nadaljevalo z dopoldansko slavnostno mašo v stolni cerkvi, kjer je zbrane nagovoril stolni kaplan Dagarin, mašo pa je bral in zapel *Te Deum* pomožni škof Ricci. Slavje se je nadaljevalo s popoldanskimi slovesnostmi na strelišču in zvečer še v gledališču. Po vsem mestu je bila sijajna razsvetljava in po hišah izobešeni transparenti s patriotskimi napisi, tudi v slovenskem jeziku (kot npr. »*Ljubimo cesarja dobrega, Slovenci*« na hiši grofa Aleksandra Auersperga). Glavna slovesnost je potekala v ponedeljek, ko se je pred mestno hišo zbralo šestindvajset plesnih parov v narodnih nošah z godbo (poročilo objavljeno v Rossiji v knjigi omenja štirideset parov), po dvanajst parov iz vsakega kranjskega okraja. Z zelenjem in zastavicami lepo okrašenih ladjah so jih pripeljali na prizorišče, ki je bilo na travniku grofa Vincencija Thurna, na levem bregu Ljubljance, nasproti izlivu Ižice. Popoldne so na prizorišče pripeljali tudi štiriindvajset meščanskih otrok, ki so na postavljenem odru pred gospodo najprej izvedli pantomimo s figurativnimi plesi in tako pozdravili prispele ugledne goste; po plesu je iz skupine izstopil osemletni Anton Černot, ki je nadaljeval z deklamacijo slavnostne pesmi o čaščenju cesarja v nemškem jeziku, preostali otroci pa so med tem ovenčali na posebnem panoju obešeno podobo cesarja Franca I. Višek je prireditev dosegla s petjem cesarske himne »*Bog ohrani*«, pri kateri so otroci polagali svoje zelene vejice v znamenju miru pred cesarjevo podobo. Vsi nastopajoči otroci so ob tem prejeli zelene svilene trakove z izpisanimi Vodnikovi verzi *Pubiči*, *punčike* pesmi *Mirov god*. Ob zaključku uradnega praznovanja tega dne nista manjkali niti pokanje topovskih granat in ne hrup turške glasbe, ki se je pripeljala po Ljubljani iz smeri Krima na veliki ladji, kjer se je tudi plesalo. Veselica se je zavlekla pozno v noč, vendar je vseh 180 ladij srečno prispelo v Ljubljano do polnoči in se izkrcalo pred imenitno osvetljeno hišo barona Žiga Zoisa na Bregu. Zadnji dan se je praznovanje nadaljevalo s plesom v (Stanovskem) gledališču, kjer so priredili ples s prostim vstopom (*Freyball*) in v redutni dvorani z elitnim plesom z vabli (*Gesellschaftsball*), ki se je pričel s svečanim pozdravom gostov s trobentami in pavkami.



Priloga št. 1: V. R. Grüner, Mirov god, Ljubljana, 1814, jedkanica. Narodni muzej Slovenije, inv. št. G-2807.



Janez Potočnik, Meščanski deček kot pastirček na Mirovem godu v Ljubljani leta 1814, olje na platno, 83 x 62 cm, Narodni muzej Slovenije, Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost, inv. št. N 10360 (foto Tomaž Lauko).



Janez Potočnik, Meščanski deček kot pastirček na Mirovem godu v Ljubljani leta 1814, olje na platno, 83 x 62 cm, Narodni muzej Slovenije, Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost, inv. št. N 10361 (foto Tomaž Lauko).



Janez Potočnik, Meščanska deklica kot pastirica na Mirovem godu v Ljubljani leta 1814, olje na platno, 83 x 62 cm, Narodni muzej Slovenije, Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost, inv. št. N 10362 (foto Tomaž Lauko).

Priloge št. 2-4: Trije meščanski otroci v plesnih kostumih, najverjetneje Anton, Jožef in Marija Černot, učenci deželno-plesnega mojstra Franca Josepha Fajenza v letu 1814.

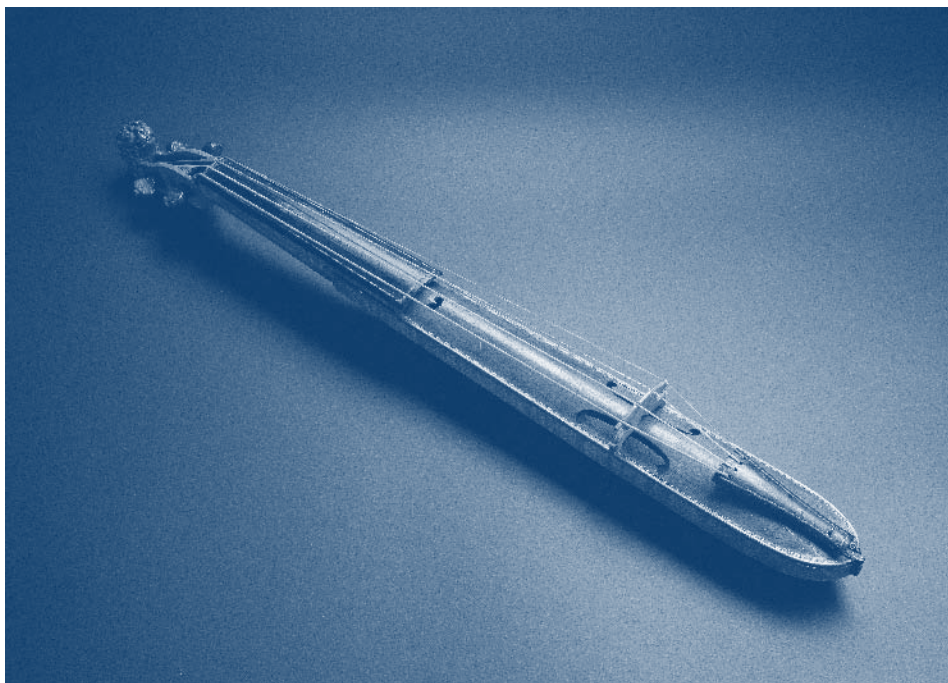


Priloga št. 5. Pentlja z Vodnikovimi stih, Ljubljana 1814, dol. 1080 mm, š. 70 mm, Narodni muzej Slovenije, Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost, inv. št. N 33946 (foto Tomaž Lauko).

Zadnja dva plesna mojstra Kranjskih deželnih stanov

Svojo poklicno in življenjsko pot je v Ljubljani v 66-letu starosti zaključil tudi deželno-stanovski plesni mojster **Kajetan Fava** (?-6. marec 1828, Ljubljana). Najverjetneje je svojega predhodnika Fajenza nasledil že v letu 1817, vendar o njegovi prisotnosti zagotovo lahko govorimo le v letih 1822, 1823 in 1826, 1827. Zdi se, da morda tudi zaradi svoje starosti Kajetan Fava v Ljubljani ni bil vsestransko aktiven, saj smo zasledili zgolj nekaj časniških oglasov za plesno poučevanje v dveh jesensko-zimskih (pustnih) sezonah 1822/23 in 1823/24, ob teh oglasih pa ni drugih podatkov o organiziranju ali vsaj sodelovanju na plesnih prireditvah. Podobno kot Fajenz, je tudi Fava vabil k pouku ljubitelje plesa in omogočal obiskovanje skupinskega pouka učencem tako v privatnih hišah kot javnih dvoranah ter na domu učečega. Zagotavljal je, da bo s skromnim honorarjem in z veliko vnemo zagotovil z izvajanjem plesnega pouka vsem učencem veliko zadovoljstva. Njegov plesni pouk, ki se je začel (še) s 1. novembrom, je bil namenjen tudi otrokom, starim nad osem let. Njegovo posedovanje službe deželno-stanovskega plesnega mojstra izkazuje šematizma za leto 1826 in 1827, medtem ko je za leto 1828 ostalo delovno mesto plesnega mojstra dežele Kranjske nezasedeno.

Zadnja lastnika ohranjene žepne violine plesnih mojstrov, ki jo hrani Narodni muzej Slovenije pod inv. št. N 17218, bi lahko bila deželno-stanovska plesna mojstra Kajetan Fava ali Franz Joseph Fajenz. Violina je bila muzeju podarjena v letu 1832 in zdi se, da v slabem stanju, saj je bila kmalu po prejemu, oz. v letu 1835, dana v popravilo Johannu Schidanu, ki je bil poznan tudi kot ljubljanski popravljavec klavirjev.⁹² Predvidevamo, da nanjo že nekaj let prej ni nihče igral.



Priloga št. 6. François Saraillac, Pochette, 1679, Lyon, dar 1832, smreka, javor, ebenovina, srebrna žica, d. 42 cm, š. 3,7 cm. Narodni muzej Slovenije, Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost, inv. št. N 17218, popravilo Johann Schidan, Laybach, 1835, rest. Vilim Demšar, 1989 (foto Tomaž Lauko).

Zadnji deželno-stanovski plesni mojster v Ljubljani je bil plemiškega rodu. **Franz Edler pl. Scio** (30. 4. 1793, Gradec-?) je pripadal družini številnih plesnih učiteljev in poklicnih plesalcev, ki so bili s svojim delovanjem povezani predvsem z dunajskim dvorom ali z deželnimi stanovi v Linzu, Gradcu in Celovcu ter Ljubljani. Njihov rod je izšel iz Katanije na Siciliji: Anton pl. Scio je služboval kot kraljevski španski komorni strežaj, plemiški naziv pa mu je podelil Jožef II. na Dunaju, 13. januarja 1769.⁹³ Johann Franz de

⁹² Darja Koter, François Saraillac, »Pochette«, *Theatrum vitae et mortis humanae = Prizorišče človeškega življenja in smrti, podoba iz 17. stoletja na Slovenskem*, katalog, ur. Maja Lozar Štamcar in Maja Žvanut (Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2002), str. 84–85.

⁹³ Johann Siebmacher, *Der Adel in Kärnten, Krain und Dalmatien*, Bd. 29 (Neustadt an der Aisch: Bauer & Raspe, 1980), str. 204

Scio, ki se je prvič poročil na Dunaju v letu 1710, je bil deželno-stanovski plesni učitelj v Linzu,⁹⁴ njegova hči Johanna Maria Anna in sin Niclas pa sta delovala kot poklicna plesalca na cesarskem dvoru. Sigmund pl. Scio, ki je umrl 1775, je deset let deloval kot plesalec skupaj s poklicno plesalko Friderico Scio, imenovano tudi La Scio,⁹⁵ nato pa še kot dunajski dvorski plesni mojster.⁹⁶ V Mannheimu je deloval baletni mojster Sebastian Scio, ki naj bi podobno kot prej omenjena pripadnika družine Scia (Sigmund in Frederica) sodil po prepričanju Mlakarjev v t. i. münchensko družinsko vejo.⁹⁷ V družini Scio so imeli tudi akademsko delujočega plesnega mojstra Wilhelma, ki se je rodil v Pragi v letu 1718 in umrl na Dunaju v letu 1788.

V t. i. štajersko vejo lahko iz družine Scio uvrstimo tri deželno-stanovske plesne mojstre. **Leopold pl. Scio** je deloval v Gradcu (zagotovo) v letu 1796, **Joseph pl. Scio** je bil oče v Ljubljani delujočega Franza in je sprva služboval v Gradcu do leta 1813⁹⁸ in kot je razvidno iz podatkov zajetih iz šematizmov v letih od 1796 do 1829, sedem let istočasno tudi v Celovcu. Njegov sin **Franz Edler pl. Scio** je sprva do svojega tridesetega leta (do leta 1823) deloval kot deželni plesni mojster v Gradcu, nato pa služboval v Ljubljani trideset let: s prihodom v Ljubljano v letu 1828, uradno je bil na delovnem mestu kranjskih deželnih stanov (in podatkov zajetih iz šematizmov) od 1829 do 1848, medtem ko se njegovi zadnji oglasi za poučevanje iztečejo v letu 1858. V letu 1861 so stanovi dodelili njegovi ženi pokojnino za vdove, zato sklepamo, da je umrl med letoma 1858 in 1861.

Franz Edler pl. Scio se je v Ljubljani naselil z družino, saj časniške novice razkrivajo smrt njegovega sina Guida, ki je bil v septembru 1929 star devetnajst mesecev,⁹⁹ medtem ko je prvi oglas za poučevanje zaslediti že v septembru leto poprej. Družina Scio je v Ljubljani večkrat menjala bivališče, v decembru 1831 jih je prizadela smrt deset mesečne hčerke Ludmille¹⁰⁰ in junija 1833 še smrt štiri letne hčerke Pauline.¹⁰¹ Zdi se, da je po tej tragediji plesni mojster za nekaj časa odpotoval iz Ljubljane, vendar pa ohranil delovno mesto deželno-stanovskega plesnega mojstra.

V njegovi prvi časniški najavi poučevanja v Ljubljani v letu 1828 izvemo, da je s plesnim poukom začel že v avgustu tega leta in da je vabil poleg plemstva tudi vojaške osebe ter druge zainteresirane meščane. Navedel je tudi obsežnejši poimenski seznam vseh oblik plesov, ki jih je pouk zajemal poleg obveznega utrjevanja poklonov.¹⁰² Na prvem mestu je plesni mojster navajal učenje menueta v različnih izpeljavah in zahtevnih stopnjah: francosko dvorski menuet v paru (*Menuet de Noble*) in solistični menuet (*Menuet Solo*) kot zahtevnejši obliki gledališka plesa in menuet za štiri (*Menuet èn Quatre*) in osem plesalcev (*Menuet èn Huit*) kot enostavnejši obliki skupinskega

⁹⁴ *Oesterreichisches Musiklexikon*, str. 2182.

⁹⁵ Pia in Pino Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Balletgeschichte der Oper in München*, Band 1 (München: F. Noetzel, 1992), str. 79.

⁹⁶ *Oesterreichisches Musiklexikon*, str. 2182.

⁹⁷ P. in P. Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz*, str. 79.

⁹⁸ *Oesterreichisches Musiklexikon*, str. 2182.

⁹⁹ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (10. september 1829) 109, str. 695.

¹⁰⁰ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (29. december 1831) 156, str. 1309.

¹⁰¹ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (20. junij 1833) 74, str. 587.

¹⁰² »Nebst allen Gattungen Reverenzen, sowohl beim Eintritt, Vordergehen, als Uebergabe.« *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (5. avgust 1828) 94, str. 716.

družabna plesa. Tudi drugod po Evropi so plesni mojstri v zgodnjih letih 19. stoletja zagovarjali poučevanje menueta. Veljalo je, da kdor ne zna plesati menueta ne more biti dober plesalec in da prav tako ne more dobro plesati drugih plesov.¹⁰³ Hkrati pa je menuet v nemško govorečih deželah v tridesetih letih 19. stoletja ponovno zaživel tudi v plesnih dvoranah: meščanski družabni sloj, ki ni imel predhodnih povezav z dvorskim plesom, si je z izpostavljenim izvajanjem dvorskega menueta pred drugimi stoječimi pari, torej tudi s plesom prizadeval za ustrezno uveljavitev v družbi.¹⁰⁴ Vse pogosteje pa so plesni mojstri menuet priredili v skupinski ples, kjer ga je lahko izvajalo večje število parov sočasno v vrstah ali krogu, ali z dvema ali štirimi pari sočasno v kvadratu.¹⁰⁵ V Ljubljani so pri deželno-stanovskem plesnem mojstru izvajali koreografijo skupinskega menueta v izvedbi dveh parov sočasno v kvadratu in v izvedbi štirih parov sočasno v krogu.¹⁰⁶ Na seznamu so bili v nadaljevanju navedeni naslednji družabni plesi: *deutsch* ali valček (*Deutsch oder Walzer*), *oberštajeriš* z eno ali dvema damama (*Obersteyrisch, mit ein und zwei Damen*), angleški protiples (*Contra Engloise*), ekoseza¹⁰⁷ (*Eccosaise*), *tempête* (*Tempête*), galop (*Gallop*), kotiljon (*Cottillon*), gavota (*Cavoth*), kozák¹⁰⁸ (*Kosakisch*), mazur (*Mazur*), *monfrin* (*Monfrin*), francoska četvorka (*Quadrille, rufs et Francaise*), poloneza (*Pollonaisse*) in rondo (*Rondeaux*).¹⁰⁹

Vpogled v vsebino pouka družabnih plesov podaja mojster Scio tudi v časniškem oglasu v letu 1839. Menuet in valček sta ohranila prioritarno mesto s tem, da je razlikoval tri in dvo koračni valček. Novost na seznamu sta bili polka in mazurka, medtem ko so bili poloneza, galop, gavota, kotiljon, četvorka, ekoseza, angleški in francoski ples, protiples ter *tempête* že ustaljeni družabni plesi. Mojster je na seznamu navajal tudi vse bolj priljubljene nacionalne izpeljave plesov, poleg že navedenega kozáka in štajeriša, tudi madžarski in ruski ples z imenom kolomejka¹¹⁰ (*Kalamaika*).¹¹¹

V oglasu za poučevanje v letu 1843 je mojster Scio navedel, da po večletni praksi in neutrudljivi vnemi dodaja plesnemu pouku tudi plese »po najnovjšem okusu«. Poudaril je tako ugodno ceno plesnega pouka kot tudi »vsem poznan certifikat in iz vseh strani potrjeno priznanje ter popolno zadovoljstvu, ki ga nudi s svojim strokovnim znanjem, metodo in moralnostjo«. Javna plesna šola je bila v tem letu organizirana v njegovem stanovanju, v hiši barona Baumgartnerja na Starem trgu 6. V tem oglasu modnih plesov poimensko ni navajal.¹¹²

¹⁰³ E. Aldrich, *Social dancing in Schubert's world*, str. 124.

¹⁰⁴ Dvorski menuet, ki ga je izvajal istočasno le en par, je ohranil v začetku 19. stoletja šest figur. E. Aldrich, *Social dancing in Schubert's world*, str. 125.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Obe koreografski izpeljavi skupinskega menueta opisuje tudi Georg Link v plesnem priročniku *Vollkommene Tanzschule*, ki ga je izdal v Celju pri tiskarju F. J. Jenku v letu 1796, str. 18–25.

¹⁰⁷ *Ples* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1989), (Leksikon Cankarjeve založbe), str. 79.

¹⁰⁸ Poimenovanje kozák za kozaški ples povzemamo po Antonu Trstenjaku. Anton Trstenjak, *O slovanskih plesih, črtica iz slovanskega življenja*, *Ljubljanski zvon* 24 (1904) 11, str. 721.

¹⁰⁹ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (5. avgust 1828) 94, str. 716.

¹¹⁰ Podkarpatsko ukrajinski ples kolomejka je bil sprva snubaško ženitovanjski vaški ples, ki se je plesal v parih. Predstavljal je zaključek dogovarjanj med starši, ko so lahko fantje in dekleta zaplesali skupaj kolomejko in se pri tem držali za robčke vejice ali trakove. Dekleta so nato zbežala in se na prošnjo fantov vrnila, ko so lahko ponovno zaplesali skupaj hitreje in brez robčkov. *Ples*. 141. Ples je nato prešel k Čehom, ki so ga preimenovali kalamajka in morda je prav v tem obdobju dobil obliko družabnega plesa. O plesu tudi: A. Trstenjak, *O slovanskih plesih, črtica iz slovanskega življenja*, str. 721.

¹¹¹ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (30. november 1839) 135, str. 912.

¹¹² *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (3. januar 1843) 1, str. 4.

V njegovem oglasu iz letu 1845 smo razbrali, da so četvorke v novih koreografijah in poimenovanih zasenčile vse preostale družabni plesne. Poimenovali so jih z različnimi imeni kot npr. *Union*, *Lance*, *Salon* četvorka in četvorka *Slovanka* kot tudi madžarska nacionalna četvorka *Kör*, prav tako pa tudi kot *Ilirsko* četvorko, imenovano *Kolo*.¹¹³ Podobno kot že v predhodnem oglasu, je tudi v letu 1848 razvidno stopnjevanje navdušenja nad nacionalnimi plesi, saj s časniškim oglasom poziva vse ljubitelje le-teh, da se pridružijo pouku ilirskega nacionalnega plesa. V oglasu je še posebej poudaril, da bo učenje četvorke *Kolo*, sestavljene iz sedmih figur (osmice, zvezde, *karike*, *oklagie*, *tociljalike*, prehoda, kače z narodnim grbom) obsegalo osem učnih ur in bo izvedeno ob prijavi najmanj osmih plesnih parov ter ob spremljavi izvirne nacionalne glasbe.¹¹⁴ V povezavi z nacionalnim gibanjem, ki je po marčni revoluciji široko zajel vse oblike glasbenih prizadevanj v Ljubljani, omenja plesnega mojstra Scia tudi Dragotin Cvetko.¹¹⁵ Mojster je najavljal v časniškem oglasu za pustni ples v letu 1851 novo *Kazino* četvorko s petimi figurami,¹¹⁶ v letu 1856 pa tudi nove plesne, ki so bili modni na Dunaju in Gradcu: *Alliance* četvorko, polko-mazurko, škotsko polko, krakovjak (*Krakowiak*) in poleg ilirske in madžarske tudi mazursko četvorko (*Mazur-Quadrille*).¹¹⁷ V svojem predzadnjem časniškem oglasu v letu 1857 je najavljal hiter in enostaven plesni pouk, pri tem pa se je skliceval na devetindvajsetletno prakso poučevanja in lastno metodo.¹¹⁸ Njegov zadnji časniški oglas z najavo plesnega pouka je bil objavljen v *Laibacher Zeitung* 6. novembra 1858.

Z delovanjem zadnjega plesnega mojstra Kranjskih deželnih stanov se je izteklo srečno obdobje kontinuiranega plesnega izobraževanja plemiških in kasneje tudi meščanskih otrok v Ljubljani. Deželno-stanovski plesni mojstri so omogočali sezonska izobraževanja tudi odraslim, predvsem v predpustnem času, ki je bilo plesu še posebej naklonjeno. Vezi, ki so se spletale med plesnimi mojstri in njihovimi učenci so se prenašale tudi v zasebna in javna okolja, kjer je bil plesni mojster nepogrešljiva oseba predvsem na plesnih prireditvah. S svojim strokovnim znanjem, sposobnostmi in značajem je lahko bistveno vplival na splošno razpoloženje zbrane družbe in počutje vsakega posameznika v njej. Izpostavljena vloga je plesnega mojstra mnogokrat povlekla v afere, kot atraktiven lik pa se je pogosto pojavljal tudi v literaturi.¹¹⁹

¹¹³ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (13. december 1845) 149, str. 1034.

¹¹⁴ *Illyrisches Blatt* (15. avgust 1848) 66, str. 264.

¹¹⁵ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, III. knjiga (Ljubljana, 1960), str. 31.

¹¹⁶ *Laibacher Zeitung* (31. oktober 1850) 251, str. 1113.

¹¹⁷ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (18. oktober 1856) 241, str. 814.

¹¹⁸ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (14. november 1857) 261, str. 867.

¹¹⁹ Za literaturo o plesnih mojstrih glej prilogo v: W. Salmen, *Der Tanzmeister*, str. 193–288.

Kronološki pregled plesnih mojstrov Kranjskih deželnih stanov z njihovimi naslovi bivališč v Ljubljani (ki so posodobljena z danes veljavnimi naslovi):

1725-1727	Johann Jakob Wezstein	<i>ni podatka</i>
1752-1771	Peter Georg Herzog	<i>v hiši pivovarnerja Nikolaja Merka v Kapucinskem predmestju¹²⁰ (danes Wolfova ulica 12)¹²¹</i>
1772	nezasedeno	
1773-1774	(?) Vanhuver	<i>v Savinškovi hiši na Židovski ulici 3 (sedanja št. hiše 248)¹²²</i>
1775-1776	Anton Vanhuber	<i>v Savinškovi hiši na Židovski ulici 3 (sedanja št. hiše 248)</i>
1780-1789	Joseph Vanhuber	<i>v Savinškovi hiši na Židovski ulici 3 (sedanja št. h. 248)</i>
1793-1795	Wilhelm Vanhuber	<i>na Židovski ulici 3 (sedanja št. hiše 248)</i>
1798-1816	Franz Joseph Fajenz	<i>a) Rožna ulica, od leta 1798 b) Križevniška ulica, od leta 1802 c) Levstikov trg 9 (sedanja št. hiše 165), od leta 1804, (verjetno pri lastniku Venčeslavu pl. Hubenfeldu)</i>
1822-1827	Kajetan Fava	<i>a) v hiši čevljarja Jurija Therlerja v Kapucinskem predmestju št. 19 (danes Wolfova ulica 3), od leta 1822 b) » am Platze 9«¹²³, od leta 1826</i>
1828	nezasedeno	
1828-1858	Franz Edler pl. Scio	<i>a) Stari trg št. 33, (gostilna) pri Dobrem pastirju, od leta 1828 b) Židovska ulica 3 (sedanja št. hiše 248), od leta 1829 (verjetno pri lastniku Jožefu Jurmanu) c) Mestni trg 25 (sedanja št. hiše 288), od leta 1831 d) Tivoli, 1839, 1840 e) v hiši barona Baumgartnerja, Stari trg 6 (sedanja št. hiše 181), od leta 1843 f) Križevniška ulica 5 (sedanja št. hiše 200), od 1847, (verjetno pri lastnici Katarini Čebulj) g) Stari trg št. 45, od leta 1848 h) Spodnja Šiška št. 29 ali v predmestju sv. Petra, pri g. Franzu Perlesu v gostilni »Pri avstrijskem cesarju«, od leta 1857</i>

Preostane nam še, da v zadnjo skupino uvrstimo vse preostale delujoče plesne mojstre. Vanjo sodijo tisti, ki so poučevati brez ustrezne izobrazbe in dovoljenje za

¹²⁰ »Landschaftliche Exercitienmeister, Tanzmeister Hr. Peter Georg Herzog, log. im Merktz. Haus hinter den P. P. Kapuzinern«. Kaiserl. Königl. Inner-Oesterreichischer Schematismus auf das Jahr 1769, Grätz, Gedruckt und zu finden bey den Widmanstätterischen Erben, [1769], str. LXIII.

¹²¹ Kongresni trg z okolico do Prešernovega trga, arhitekturni in zgodovinski oris mestnega predela in objektov; lastniki hiš in arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Priprava kataloga Jože Suhadolnik, Sonja Anžič (Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 2009), str. 169–170.

¹²² Šematizmi ponekod ob imenu razkrivajo tudi naslov, tako tudi pri vseh treh mojstrih Vanhuber: pri Antonu in Josephu je navedeno »log im Savinschetischen Hause in der Judengasse«, medtem ko je pri Wilhelmu naveden samo naslov s številko hiše »Judengasse 285«. Zdi se, da so vsi trije stanovali na isti lokaciji pri Nikolaju Savinšku in njegovi ženi Luciji, ki sta v tem času imela krčmo na Židovski ulici 3, št. 285 (danes hiša št. 248). Novi trg z okolico, arhitekturni in zgodovinski oris mestnega predela in objektov; lastniki hiš in arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Priprava kataloga Jože Suhadolnik, Sonja Anžič (Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 2006), str. 145–146.

¹²³ Glede na novo postavitev štetja ljubljanskih hiš po letu 1805 je hiša št. 9 stala nekje od mestne hiše po levi strani proti sv. Jakobu, žal pa z navedbo naslova s to konkretno številko hiše danes ni mogoče natančno razpoznati hišo, zato ohranjamo navedbo naslova v izvorni obliki.

poučevanje v določenem mestu. Imeli so težave s policijskim nadzorom in ovadbami. Walter Salmen jih je v svoji monografiji o plesnih mojstrih označil kot »zakotne« plesne mojstre, hkrati pa je v isto kategorijo uvrstil tudi **potujoče** plesne mojstre.¹²⁴ Ti so se pogosto zadrževali tudi na Kranjskem, zanimivo pa je, da naletimo tokrat prvič na slovensko ime. **Martin Jurčič** je bil najverjetneje potujoči plesni mojster in je bil vpleten v afero z go. N. Peschgin iz Celja v letu 1788. Na pismo, ki je bilo naslovljeno omenjeni dami in se danes nahaja v Zgodovinskem arhivu Ljubljana, se je podpisal kot izprašani plesni mojster in učitelj borjenja.¹²⁵ V Ljubljani so v prvi polovici 19. stoletja gostovali tudi trije priznani plesni mojstri, ki glede na njihovo strokovno usposobljenost s pridobitvijo ustreznega dovoljenja verjetno niso imeli težav: Leonhard Hasenhut v letu 1830, Alojzije Deperis v letu 1841 in Eduard Eichler v letu 1846.

Leonhard Hasenhut (6. 7. 1811-?) je bil baletni plesalec in koreograf, ki je deloval na Dunaju (*Theater an der Wien*), v Gradcu in drugod.¹²⁶ Pripadal je znani družini plesalcev in igralcev, katerih rod je izhajal iz vojvodinskega mesta Petrovaradin.¹²⁷ V Ljubljano je prispel s pevko in igralcema z Dunaja na povabilo Deželnega gledališča 4. septembra 1830.¹²⁸ Nastopal je kot gostujoči baletni plesalec, hkrati pa zasebno organiziral tudi plesni pouk. Z oglasom je najavljal učenje plesov za prihajajoči pustni čas: polonezo, *tempête*, ekosezo, četvorko, francoski ples, kotiljon in galop.¹²⁹ Predvidevamo, da je ostal v mestu dalj časa.

Alojzije (Eligio) Deperis (?-?) je bil baletni plesalec in plesni mojster, ki je v Ljubljano priložnostno prišel iz Trsta, kasneje pa se je zadrževal v Zagrebu v letih od 1842-1847.¹³⁰ V Ljubljani je vodil trgovski pustni ples v sijajno razsvetljeni stavbi redute 5. februarja 1841, oglas pa poleg vodenja omenja tudi njegovo aranžiranje in najavljanje plesov.¹³¹

Eduard Georg Eichler (17. 7. 1805-13. 2. 1876, Gradec) je bil deželno-stanovski plesni mojster v Gradcu od leta 1835. Že njegov oče je bil plesni učitelj, prav tako pa tudi drugi člani in potomci družine Eichler, vse do 21. stoletja. Izobrazbo si je pridobil v Pragi in se predstavljal z nazivom profesor plesne umetnosti. V ljubljanskem časniku tokrat ne zasledimo običajnega oglaševanja plesnega mojstra samega, temveč daljše plesno-umetniško sporočilo o njegovem dvomesečnem gostovanju v Ljubljani v letu 1846.¹³² Neimenovani pisec ga je predstavil kot izjemno uspešnega štajerskega deželno-stanovskega plesnega učitelja, tudi kot prvega plesnega mojstra monarhije in avtorja na Dunaju popularne *Štajerske* četvorke (*Quadrille Styrienne*)¹³³ ter v Ljubljani vedno

¹²⁴ W. Salmen, *Der Tanzmeister*, str. 133-147.

¹²⁵ ZAL, IJU 489, fasc. 49, fol. 148.

¹²⁶ *Oesterreichisches Musiklexikon*, str. 699.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (4. september 1830) 108, str. [829].

¹²⁹ *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung* (6. november 1830) 134, str. 1029.

¹³⁰ Višnja Hrbud-Popović, Neki refleksi evropskog baletnog teatra na zagrebačkoj pozornici u prvoj polovici 19. stoljeća. Alojzije Deperis, »meštar od plesanja«, kao prvi posrednik, *Arti musicae* 18 (1987): 1-2, 108.

¹³¹ *Carniola* (22. marec 1841) 94, str. 376.

¹³² *Illyrisches Blatt* (20. junij 1846) 49, str. 196.

¹³³ Plesni učitelji in drugi ljubitelji plesne umetnosti so lahko v ljubljanski knjigarni Ignaca Kleinmayerja kupili priročnik z natančnim opisom figur za izvajanje *Štajerske* četvorke, ki je bila z glasbeno prilogo natisnjena na Dunaju v letu 1847. V prodaji

dobrodošlega gosta. Ljubljanski obiskovalci poletnega plesnega tečaja¹³⁴ so se učili njegovo najnovejšo¹³⁵ »vsepopvod razširjeno štajersko nacionalno četvorko«.¹³⁶ Pisec je poudaril, da namen obiska uveljavljenega plesnega mojstra ni bil zgolj v tem, da bi v Ljubljani lahko spoznali najnovejše plese kot so bili mazurski ples v obliki četvorke (*National-Mazur*), *Lance* četvorko (*la Lance*), četvorko *Union* (*Quadrille d'Union*), polko Fanny Ellsler in v Parizu najnovejši modni ples *hopser* (*Hopser*), temveč tudi najboljšo metodo plesnega poučevanja. Za utrjevanje dostojnosti so udeleženci izvajali tudi francosko četvorko in dvorski menuet. Iz sporočila še izvemo, da se je njegov tečaj zaključil s plesno predstavitvijo pod vodstvom plesnega učitelja samega v dvorani stavbe kolizeja, 30. avgusta 1846.¹³⁷

Delovanja dvorskih in akademskih plesnih mojstrov na Kranjskem, kot tudi drugod na ozemlju današnje Slovenije, nismo poznali in zdi se, da so bili pogoji v malih mestnih središčih neustrezni, da bi se lahko ustalili in dalj časa delovali plesni mojstri samostojno kot svobodni podjetniki. Gostujoči plesni mojstri se zagotovo bili pomembna vsakokratna popestritev običajne ponudbe, vendar pa je prav uvedba stalnega deželno-stanovskega plesnega mojstra na Kranjskem zagotovo pripomogla k temu, da so se prebivalci Ljubljane kontinuirano seznanjali z modnimi plesnimi novostmi in poskrbeli predvsem za gibalno-plesno izobrazbo plemiške in meščanske mladine in z njo povezano obvezujočo moralno vzgojo ter bonton. Prav po zaslugi Kranjskih deželnih stanov in njihovih plesnih mojstrov lahko danes suvereno govorimo o kontinuirani prisotnosti družabnega plesa na Slovenskem ne zgolj v 20., temveč tudi v 18. in 19. stoletju.¹³⁸

Bibliografija

Apih, Jos(ip). »Deželni stanovi kranjski od 1818–1848.« *Letopis Matice slovenske za leto 1890*. Ljubljana, Matica Slovenska, 1890, str. 131–179.

Aldrich, Elizabeth. »Social dancing in Schubert's world.« *Schubert's Vienna*. Edited by Raymond Erickson. London, Yale university press, 1997, str. 119–140.

C(osta), H(enrik) v(on). »Vaterländische Erinnerung.« *Carniolia, Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und gesselliges Leben* 2 (1839), 20 (8. julij), str. 77–78, 21 (12. julij), str. 81–84, 22 (15. julij), str. 85–88.

Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. III. knjiga. Ljubljana, 1960.

sta bila tudi dva zvezka plesnega priročnika z naslovom *Die modernen Wiener-Quadrillen*, v katerih so bile zajete naslednje četvorke: *Francoška*, *Union* in *Slovanka* v 1. zv. in *Kör*, *Salon* in *Rokoko* četvorka v 2. zv.. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (28. januar 1847) 12, str. 79.

¹³⁴ V naslednjem oglasu izvemo, da je dežno-stanovski plesni mojster Eduard Eichler izkoristil letni dopust v Gradcu, da je lahko poučeval v Ljubljani v poletnih mesecih. *Illyrisches Blatt* (27. junij 1846) 51, str. 204.

¹³⁵ *Quadrille Styrienne* ima letnico nastanka 1846, natisnjena pa je bila na Dunaju leto kasneje, v *Oesterreichisches Musiklexikon*, str. 369.

¹³⁶ *Illyrisches Blatt* (20. junij 1846) 49, str. 196.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Z objavo raziskave o delovanju plesnih mojstrov v Ljubljani avtorica članka zaključuje teoretični del plesne specializacije v historični izvajalski praksi pod vodstvom Lievna Baerta.

Daye, Anne. »Dancing in Scotland, the repertoire.« *From menuet to mazurka*. Hengrave, Dolmetsch historical dance society, 2001, str. 2–18.

Denkbuch für Fürst und Vaterland. Herausgegeben von Joseph Rossi. Zweyten Band. Wien, 1815.

Dimitz, Avgust: 100 Jahre der Laibacher Bühne (1765–1865). *Blätter aus Krain. Beilage zur Laibacher Zeitung* 9 (1865), 17 (29. april), str. 66–67, 18 (6. maj), str. 70–72, 19 (74–75).

Dular, Anja. *Živeti od knjig. Zgodovina knjigotštva na Kranjskem do začetka 19. stoletja*. Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2002. (Knjižnica Kronike 7).

Federhofer, Hellmut. *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1967.

Fink, Monika. *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Innsbruck, Wien, Studie-Verl., 1996.

Got, Jerzy. *Na wyspie Guaxary: Wojciech Boguslawski i teatr Lwowski 1789-1799*. Krakow, Wydawnictwo literackie, 1971.

Hilton, Wendy. *Dance and music of court and theater*. Selected writings of Wendy Hilton. New York, Pendragon press, 1997.

Hrbud-Popovič, Višnja. »Neki refleksi evropskog baletnog teatra na zagrebačkoj pozornici u prvoj polovici 19. stoljeća. Alojzije Deperis, »meštar od plesanja«, kao prvi posrednik.« *Arti musices* 18 (1987), 1–2, str. 107–125.

Kongresni trg z okolico do Prešernovega trga, arhitekturni in zgodovinski oris mestnega predela in objektov, lastniki hiš in arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Priprava kataloga Jože Suhadolnik, Sonja Anžič. Ljubljana, Zgodovinski arhiv, 2009.

Košir, Matevž. Urad deželne registrature in stanovski arhiv od nastavitve regulatorja v 16. stoletju do upravnih reform v času Marije Terezije. *Arhivi* 23 (2000), 2, str. 29–39.

Levec, Fr(an). »Vodnikovi pesmi »Premaga« in »Mirov god.« *Ljubljanski zvon* 5 (1885), 7, str. 418–424.

Link, Georg. *Vollkommene Tanzschule aller in Kompagnien und Bällen vorkommenden Tänze*. Cilli, Franz Joseph Jenko, 1796.

Ljubljanica: kulturna dediščina reke. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, 2009.

Makarovič, Gorazd. »Razvoj majev in mlajev na Slovenskem.« *Etnolog* 18 (2008), str. 17–64.

Mal, Josip. *Stara Ljubljana in njeni ljudje, kulturnozgodovinski oris*. Ljubljana, Mestni muzej, 1957.

Mal, Josip. *Zgodovina slovenskega naroda*. II. del. Celje, Mohorjeva družba, 1993.

Mestni trg z okolico in Ciril-Methodov trg, arhitekturni in zgodovinski oris predela med grajskim hribom z gradom, Cankarjevim nabrežjem, Trančo, Stritarjevo ulico in podgrajskega dela Ciril-Methodovega trga ter arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Priprava kataloga Jože Suhadolnik, Sonja Anžič. Ljubljana, Zgodovinski arhiv, 2000.

Malakar, Pia in Pino. *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München*. Band 1. München, F. Noetzel, 1992.

Nared, Andrej. *Dežela - knez - stanovi, oblikovanje kranjskih deželnih stanov in zborov do leta 1518*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009.

Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*. Ljubljana, Forma 7, 1997.

Novi trg z okolico, arhitekturni in zgodovinski oris mestnega predela in objektov, lastniki hiš in arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Priprava kataloga Jože Suhadolnik, Sonja Anžič. Ljubljana, Zgodovinski arhiv, 2006.

Oesterreichisches Musiklexikon. Herausgegeben von Rudolf Flotzinger. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002–2006.

Ovsec, Damjan. *Oris družabnega življenja v Ljubljani od začetka dvajsetega stoletja do druge svetovne vojne*. Ljubljana, Društvo arhitektov Ljubljane, 1979.

Radics, Peter von. *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters*. Laibach, Selbstverlag, 1912.

Radics, Peter pl.. Slovenske predstave v deželnem gledališči. *Ljubljanski zvon* 7 (1887), 5, str. 289–294.

Rottensteiner, Gudrun. »Vom »Ballarino« zum »Maitre á danser«. Grazer Tanzmeister des 17. Jahrhunderts.« *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert*. Herausgegeben von Uwe Schlottermüller und Maria Richter. Freiburg, fa-gisis, 2004, str. 181–188.

Salmen, Walter. *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert*. Hildesheim, Georg Olms, 1997.

Salmen, Walter. *Tanz im 19. Jahrhundert*. Leipzig, 1989. (Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV, Lfg. 5).

Siebmacher, Johann. *Der Adel in Kärnten, Krain und Dalmatien*. Bd. 29. Neustadt an der Aisch, Bauer & Raspe, 1980.

Stari trg, Gornji trg in Levstikov trg, arhitekturni in zgodovinski oris mestnih predelov in objektov, lastniki hiš ter arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana. Priprava kataloga Jože Suhadolnik, Sonja Anžič. Ljubljana, Zgodovinski arhiv, 2003.

Stopar, Ivan. *Ljubljanske vedute*. Ljubljana, Arterika, 1996.

Škerlj, Stanko. Italijanske predstave v Ljubljani po zgraditvi Stanovskega gledališča (l. 1765.). *Kronika slovenskih mest* 2 (1935), 1, str. 48–51, 107–110, 200–203, 281–285.

Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.

Trstenjak, Anton. O slovanskih plesih, črtica iz slovanskega življenja. *Ljubljanski zvon* 24 (1904), 11, str. 598–602, 661–664, 719–722.

Umek, Ivan. *Slovenski plesalec. Zbirka raznih narodnih in navadnih plesov*. Trst, samoz., 1893.

Vrhovec, Ivan. »Veselice na Ljubljanici.« *Čolnarji in brodniki na Ljubljanici in Savi*. Ljubljana, Slovenska matica, 1895, str. 118–123.

Zapojmo in zaigraymo Vodnikove, uglasbene pesmi Valentina Vodnika. Zbral in uredil Vekoslav Andree. Ljubljana, Vodnikova domačija, 1997.

Žigon, Tanja. *Zgodovinski spomin Kranjske. Življenje in delo Petra Pavla pl. Radicsa (1836-1912)*. Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009. (Knjižnica Kronike 12).

Popis uporabljenih šematizmov, razvrščenih kronološko

Kaiserl. Königl. Inner-Oesterreichischer Schematismus auf das Jahr **1769**: worinnen folgende Hochansehnliche K.K. Hofstellen, als: die Kaiserl. Königl. Böhemisch und Oesterreichische Hofkanzley, und der mit dieser vereinbarte Kais. Kön. Hofcommerciennath; die Kaiserl. Kön. Obriste Justizstelle; die Kaiserl. auch kais. Kön. Hofkammer, und die Kaiserl. Kön. Hofrechenkammer; Dann die in denen Oesterreichischen Ednerzogthümern Steyer, Kärnten, und Crain, wie auch denen gefürsteten Grafschaften Görz, und Gradisca, und dem gesammten J. Oe. Littorali befindliche hoch und niedere Dicasterien, und Stellen enthalten seynd. Grätz, Gedruckt und zu finden bey den Widmanstätterischen Erben, 1769.

Land-Krainerischer Schematismus auf das Jahr **1771**: worinnen die k. k. Boheimisch- und Oesterreichische Hofkanzley und der mit dieser vereinbarte Kaiserl. Königl. Hofcommerciennath, dann saemmtliche hoch- und niedere Dicasterien und Stellen dieses Herzogthum enthalten seynd. Laybach, gedruckt und zu finden bey Joh. Friedr. Eger, 1771.

Land-Krainerischer Schematismus auf das Jahr **1772**: worinnen die k. k. Boheimisch- und Oesterreichische Hofkanzley und der mit dieser vereinbarte Kaiserl. Königl. Hofcommerciennath, dann saemmtliche hoch- und niedere Dicasterien und Stellen dieses Herzogthum enthalten seynd. Laybach, gedruckt und zu finden bey Joh. Friedr. Eger, 1772.

Land-Krainerischer Schematismus auf das Jahr **1773**: worinnen die k. k. Boheimisch- und Oesterreichische Hofkanzley und der mit dieser vereinbarte Kaiserl. Königl. Hofcommerciennath, dann saemmtliche hoch- und niedere Dicasterien und Stellen dieses Herzogthum enthalten seynd. Laybach, gedruckt und zu finden bey Joh. Friedr. Eger, 1773.

Land-Krainerischer Schematismus auf das Jahr **1774**: worinnen die k. k. Boheimisch- und Oesterreichische Hofkanzley und der mit dieser vereinbarte Kaiserl. Königl. Hofcommerciennath, dann saemmtliche hoch- und niedere Dicasterien und Stellen dieses Herzogthum enthalten seynd. Laybach, gedruckt und zu finden bey Joh. Friedr. Eger, 1774.

Land-Krainerischer Schematismus auf das Jahr **1775**: worinnen die k. k. Boheimisch- und Oesterreichische Hofkanzley und der mit dieser vereinbarte Kaiserl. Königl. Hofcommerciennath, dann saemmtliche hoch- und niedere Dicasterien und Stellen dieses Herzogthum enthalten seynd. Laybach, gedruckt und zu finden bey Joh. Friedr. Eger, 1775.

Land-Krainerischer Schematismus auf das Jahr **1776**: worinnen die k. k. Boheimisch- und Oesterreichische Hofkanzley und der mit dieser vereinbarte Kaiserl. Königl. Hofcommerciennath, dann saemmtliche hoch- und niedere Dicasterien und Stellen dieses Herzogthum enthalten seynd. Laybach, gedruckt und zu finden bey Joh. Friedr. Eger, 1776.

Neuer Instanzkalender auf das Jahr **1780**: in welchen die k. k. böhemische und österreichische Hofkanzley und die k. k. Oberste Justizstelle, dann sammentlich hoch-

und niedere Dikasterien und Stellen dieses Herzogthums Krain enthalten sind. Laybach, gedruckt den Johann Friedrich Eger, 1780.

Neuer Instanzkalender auf das Jahr **1781**: in welchen die k. k. böhemische und österreichische Hofkanzley und die k. k. Oberste Justitzstelle, dann sammentlich hoch- und niedere Dikasterien und Stellen dieses Herzogthums Krain enthalten sind. Laybach, gedruckt den Johann Friedrich Eger, 1781.

Neuer Instanzkalender auf das Jahr **1782**: in welchen die k. k. böhemische und österreichische Hofkanzley und die k. k. Oberste Justitzstelle, dann sammentlich hoch- und niedere Dikasterien und Stellen dieses Herzogthums Krain enthalten sind. Laybach, gedruckt den Johann Friedrich Eger, 1782.

Schematismus für Steyermark, Kärnten und Krain auf das gemeine Jahr **1789**. [s.l.], [s.a.].

Instanzkalender für das Herzogthum Krain auf das Jahr **1793**: mit einem vollstaendigen Namenregister. Laybach, in der edel v. Kleinmayerschen Buchdruckerey, 1793.

Schematismus für das Herzogthum Krain, **1795**: mit verschidenen nützlichen Nachrichten geographischen, und statistischen Inhalts. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1795.

Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, **1796**. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1796.

Instanzkalender für Steyermark auf das Schalt Jahr **1796**. Grätz, [s . n.], 1796.

Schematismus für das Herzogthum Kärnten auf das Jahr **1796**. Klagenfurt, [s . n.], 1796.

Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, **1798**. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1798.

Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, **1799**. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1799.

Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, **1801**. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1781.

Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, **1802**. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1782.

Instanz-Schematismus für das Herzogthum Krain, **1803**. Laibach, Gedruckt bei Ignaz Merk, 1803.

Instanzen Schematismus vom Herzogthume Krain, dann der gefürsteten Grafschaften Goerz und Gradiska für das Jahr **1804**. Laibach, Gedruckt den Leopold Eger, 1804.

Instanzen Schematismus vom Herzogthume Krain, dann der gefürsteten Grafschaften Goerz und Gradiska für das Jahr **1806**. Laibach, Gedruckt den Leopold Eger, 1806.

Schematismus für Krain, Görz und Gradiska auf das Jahr **1807**. Laibach, Gedruckt bey Leopold Eger, 1807.

Schematismus für Krain, Görz und Gradiska auf das Jahr **1808**. Laibach, Gedruckt bey Leopold Eger, 1808.

Schematismus für Steyermark und Kärnten für das Jahr **1813**. Grätz, [s . n.], 1813.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1819**. Laibach, Leopold Eger, 1819.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1820**. Laibach, Leopold Eger, 1820.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1821**. Laibach, Leopold Eger, 1821.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1822**. Laibach, Leopold Eger, 1822.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1823**. Laibach, Leopold Eger, 1823.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1824**. Laibach, Leopold Eger, 1824.

Schematismus des Laibacher Gouvernements-Gebieths für das Jahr **1825**. Laibach, Leopold Eger, 1825.

Schematismus von Krain und Kärnten vom Jahre **1826**. Laibach, Leopold Eger, 1826.

Schematismus von Krain und Kärnten vom Jahre **1827**. Laibach, Leopold Eger, 1827.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1828**. Laibach, Leopold Eger, 1828.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1829**. Laibach, Leopold Eger, 1829.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1830**. Laibach, Leopold Eger, 1830.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1831**. Laibach, Leopold Eger, 1831.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1832**. Laibach, Leopold Eger, 1832.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1833**. Laibach, Leopold Eger, 1833.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1834**. Laibach, Leopold Eger, 1834.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1835**. Laibach, Leopold Eger, 1835.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1836**. Laibach, Leopold Eger, 1836.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1837**. Laibach, Leopold Eger, 1837.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1838**. Laibach, Leopold Eger, 1838.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1839**. Laibach, Leopold Eger, 1839.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1840**. Laibach, Leopold Eger, 1840.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1841**. Laibach, Leopold Eger, 1841.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1842**. Laibach, Leopold Eger, 1842.

Schematismus für das Laibacher Gouvernement-Gebieths im Königreiche Illyrien, Jahr **1843**. Laibach, Leopold Eger, 1843.

Provinzial-Handbuch des Laibacher Gouvernements-Gebiets im Königreiche Illyrien für das Jahr **1844**. Laibach, Leopold Eger, 1844.

Provinzial-Handbuch des Laibacher Gouvernements-Gebiets im Königreiche Illyrien für das Jahr **1845**. Laibach, Leopold Eger, 1845.

Provinzial-Handbuch des Laibacher Gouvernements-Gebiets im Königreiche Illyrien für das Jahr **1846**. Laibach, Leopold Eger, 1846.

Provinzial-Handbuch des Laibacher Gouvernements-Gebiets im Königreiche Illyrien für das Jahr **1847**. Laibach, Leopold Eger, 1847.

Provinzial-Handbuch des Laibacher Gouvernements-Gebiets im Königreiche Illyrien für das Jahr **1848**. Laibach, Leopold Eger, 1848.

SUMMARY

The profession of a dancing master came into being in Northern Italy in the 15th century, and acquired special status with the establishment of the Paris Royal Academy of Dancing in 1661. The education of a dancing master was versatile; above all he had to be a good musician, since a pochette was an obligatory piece of his equipment. Apart from teaching social dances, a dancing master could also be a trainer of fencing, riding and foreign languages, whereas at special events he was in charge of the sequence of dances and acted as a foredancer. Hence, these individuals appear to be listed as royal, academic dancing masters, free entrepreneurs, provincial or migrant dancing masters. The provincial estates of Upper Austria,

Gorizia, Styria, Carinthia and Carniola provided for the post of a dancing master that had to take care of the physical and dancing education of impoverished aristocratic boys. Employees of the Carniolan Provincial Estates in Ljubljana in the 18th century were: *Johann Jakob Wezstein*, *Peter Georg Herzog*, *Anton Vanhuber*, *Joseph Vanhuber* and *Wilhelm Vanhuber*, and in the first half of the 19th century, *Franz Joseph Fajenz*, *Kajetan Fava*, and *Franz Edler von Scio*. The article reveals the general embeddedness of dancing culture within various social strata on the occasion of organizing a state celebration in 1814, named after Vodnik's poem 'The Nameday of Peace', as well as fashionable social dances that were taught at dancing lessons in Ljubljana in the first half of the 19th century.

Sara Železnik

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Koncerti Filharmonične družbe med letoma 1794 in 1872

Concerts of the Philharmonic Society from 1794 to 1872

Prejeto: 25. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 25th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: Filharmonična družba, koncertni sporedi, 19. stoletje.

Keywords: Philharmonic Society, concert programmes, 19th century

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek skuša s pregledom ohranjenih koncertnih sporedov Filharmoničnega društva v Ljubljani sestaviti podobo koncertnih sezon med letoma 1794 in 1872. Na posameznih primerih je dokazano, da delovanje družbe sodi v sam vrh glasbenega ustvarjanja v Ljubljani v obravnavanem obdobju.

The article tries to create a picture of concert seasons of the Philharmonic Society in Ljubljana in accordance with the remaining concert programmes between the years 1794 and 1872. Individual studies have established the undisputable importance of the Society during the discussed period.

Koncerti Filharmonične družbe med letoma 1794 in 1872

Filharmonična družba, ustanovljena leta 1794, je bila eden izmed glavnih protagonistov ljubljanskega koncertnega življenja v 19. stoletju. Kljub temu, da je bila organizirana kot nemško društvo, ni bila nedovzetna za slovensko tvornost in domače ustvarjalce, predvsem do leta 1872, ko je slovenska ustvarjalnost prešla v okvire delovanja novoustanovljene Glasbene matice. V tokratni analizi se prvenstveno posvečam delovanju Filharmonične družbe, kot ga je mogoče razbrati iz ohranjenih društvenih koncertnih sporedov, ki jih hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice.¹ Posebej bodo osvetljeni nekateri aspekti družbinega delovanja, ki so bili v dosedanjih raziskavah ne-

¹ Gl. NUK, arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi.

koliko bolj na obrobju,² poudarek pa bo na delovanju družbe po letu 1816, iz katerega so ohranjeni najstarejši koncertni sporedi.³

Poleg rednih koncertov oz. akademij, kot so jih člani Filharmonične družbe imenovali, so osnovali tudi množico dogodkov, ki so izstopali iz običajne koncertne organiziranosti, diferenca pa se kaže predvsem v namenskosti koncertov. Takšna veja koncertnega udejstvovanja so bile prireditve, namenjene praznovanju vladarjevega rojstnega dne ali godu ter proslavljanju pomembnejših nacionalnih dogodkov, na katerih je bila pogosto prva točka koncertnih sporedov himna *Gott erhalte Franz den Kaiser*, za katero je melodijo napisal Joseph Haydn, besedilo pa Lorenz Leopold Haschka. Čeprav pred letom 1816 ni ohranjenega nobenega koncertnega lista, pa je najstarejši ohranjeni dokument, ki je neposredno povezan s koncertnimi sporedi ravno knjižica s tekstom omenjene himne, ki nosi letnico 1814. Glede na Keesbacherjevo poročilo⁴ lahko sklepamo, da je bila na sporedu 26. 7. 1814, ko je Filharmonična družba priredila slavnostno serenado novemu guvernerju Kristofu Lattermannu. Po nekajletnem obdobju Ilirskih provinc, v katerem je delo družbe povsem zastalo,⁵ je bil imenovani koncert prvi na poti k ponovnemu zagonu družbe, ki se je razmahnilo v letu 1816 in iz katerega že dobivamo lažji vpogled v njeno delovanje na podlagi ohranjenih koncertnih sporedov. Družba je takšne svečane koncerte, namenjene vladarjem, prirejala že od leta 1817 dalje, ko lahko sledimo vsakoletnim koncertom, prirejenim v čast vladarju Francu II. Cesar je bil rojen 12. 2. 1768, zato mu je družba vedno namenila koncert v februarju. Tudi njegovemu nasledniku Ferdinandu II. so posvečali podobne koncerte (med letoma 1837 in 1840). Ti sčasoma prenehajo in koncert leta 1852, namenjen praznovanju rojstnega dne takratnega vladarja Franca Jožefa I., že daje vtis izjeme. Obenem so bili koncerti namenjeni tudi praznovanju vladarjevega godu (predvsem za vladarja Franza II.), ob cesarjevi poroki, vplivnih obiskih itd. Na vseh teh dogodkih je bila praviloma, vendar ne brez izjem, izvedena himna *Gott erhalte Franz den Kaiser* (tudi pod drugimi imeni, npr. Choral-Gesang, Volkslied). Niso pa bili zgolj cesarji tisti, ki jim je družba posvečala koncerte. Med letoma 1831 in 1840 so vsako sezono koncertirali ob godu deželnega guvernerja v Ljubljani Jožefa Kamila Schmidburga, vendar tokrat na sporedih brez cesarske himne. Naj omenimo, da je Filharmonična družba tudi počastila Schmidburgov prihod v Ljubljano (3. 10. 1822)⁶ in ob tem priredila 11. 10. 1822 posebno akademijo. Očitno je, da je bil guverner med člani zelo cenjen in je zagotovo spodbujal delovanje te glasbene organizacije, kar so mu povrnilo z vsakoletnim koncertom. Prav tako so prirejali koncerte njegovemu predhodniku

² O delovanju Filharmonične družbe: Keesbacher, Friedrich. *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1792 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*. Ljubljana, 1862. Bock, Emil. *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana, 1902. Novejše raziskave družbinega delovanja: Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958. Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794-1919*. Ljubljana: Nova revija, 2005. Klemenčič, Ivan. *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1988. Isti, Častni člani ljubljanske Filharmonične družbe, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem* (Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU: 1988), str. 123–134. Radovan Škrjanc, *Filharmonična družba v Ljubljani od nastanka do sredine 19. stoletja, v: 300 let, years Academia Philharmonicorum Labacensium 1701-2001* (Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU: 2004), str. 131–143. Tomaž Faganel, *Glasbeni repertoar na Slovenskem v 18. stoletju in v prvi polovici 19. Stoletja, v: prav tam, str. 119–129.*

³ Vsi digitalizirani koncertni sporedi do leta 1872 bodo v kratkem dostopni tudi na spletnem portalu dLib.

⁴ F. Keesbacher, nav. delo, str. 39.

⁵ Izjema je zgolj en koncert leta 1811 (glej: F. Keesbacher, nav. delo, str. 38–39.).

⁶ Silvo Kranjec, »Jožef Kamilo Schmidburg,« v *Slovenski biografski leksikon*, 3. zv., ur. Alfonz Gspan (Ljubljana Založba ZRC, ZRC SAZU: 1960-1971), str. 223–224.

grofu Juliju Jožefu Strassoldu, ki je imel mesto guvernerja v Ljubljani med letoma 1816 in 1818. Filharmonična družba mu je priredila koncert 2. 8. 1817 ter 4. 2. 1818, na večer pred njegovo odselitvijo iz Ljubljane.⁷ Tudi praksa, da so članom družbe ali vladarjem na predvečer odhoda iz Ljubljane priredili koncert, je bila zelo pogosta.

Prvi celovitejši vtis delovanja Filharmonične družbe lahko dobimo v letih 1822 in 1823, ko so koncertni listi vezani v zvezek, zato lahko sklepamo, da poznamo celotno koncertno sezono. Takšna vezava je lahko posledica družbinega arhiviranja. Morda na tem mestu omenimo, da so bili ohranjeni koncertni sporedi pred letom 1822 rokopisni, z izjemami pomembnejših oz. neobičajnih tedenskih akademij in ob gostovanjih tujih glasbenikov, za katere so ohranjeni viri tiskani. Od omenjenega leta dalje pa so vsi sporedi tiskani, in sicer v tiskarni Jožefa Sassenberga in kasneje Jožefa Rudolfa Milica.⁸ Koncertni sporedi za leto 1822 so razdeljeni na tri odseke, prvi del obsega Academie-Zetteln, drugi Prüfungs-Zetteln in zadnji Zetteln fremder Academien. Običajnih akademij, ki so bile v tem obdobju brez izjeme ob petkih ob sedmih zvečer, je bilo 27, njihova frekventnost pa je bila z izjemo poletnih mesecev, ko koncertov ni bilo (premor je bil med 21. 6. in 20. 9.) sedem do štirinajstdnevna. Poleg že omenjenih koncertov, ki jih je družba priredila ob prihodu guvernerja Schmidburga ter počastitvi rojstnega dne in godu Franca II., sta bila posebna koncerta še dva. Prvi, 31. 5., ko so priredili akademijo, s katero so zbirali denar za pomoč prebivalcem Železnikov, ki jih je prizadel požar,⁹ drugi pa 8. 11., ko so ponovno zbirali sredstva, tokrat za sklad glasbene šole. Na obeh koncertih je bila vstopnina 20 krajcarjev. V kategoriji Zetteln fremder Academien sta koncertna sporeda gostujočih glasbenikov, ki so navadno potovali skozi naše ozemlje in so se ustavili v Ljubljani in tu koncertirali v družbinih prostorih ob sodelovanju Filharmonične družbe. Tako sta v letu 1822 koncertirala kontrabasist Johann Hindle in violinist Joseph Benesch, ki je imel koncerte s Filharmonično družbo več zaporednih sezon; prav tako pa je bila na obeh vstopnina 20 krajcarjev.

V kategoriji Prüfungs-Zetteln sta ohranjena dva dokumenta, z datumom 3. 5. in 6. 9. 1822. Koncerti, ki so bili v funkciji izpitov, na katerih so se predstavili učenci glasbene šole Filharmonične družbe, so sprva potekali dvakrat letno, kasneje pa zgolj enkrat, in sicer avgusta ali julija. Konsekventno z delovanjem glasbene šole so potekali tudi koncerti njenih učencev. Takšni sporedi so ohranjeni med letoma 1822 in 1827, sledi premor do leta 1839, ko so ponovno vsakoletne napovedi izpitov do leta 1855, ter zadnji sklop med letoma 1864 ter 1872. Ker koncerti, ki jih je pripravljala glasbena šola, še niso bili preučevani oz. predstavljeni, si lahko podrobneje ogledamo dva med seboj časovno odmaknjena sporeda. Prvi z datumom 6. 9. 1822 pravzaprav ni koncertni list, temveč vabilo, ki vabi k izpitu vse pevce glasbene šole Filharmonične družbe. Izpit, ki je potekal v dvorani nemškega viteškega reda, je bil sestavljen iz dveh delov in tudi jasno časovno opredeljen. Od petih do šestih je potekal izpit iz teorije, od šestih do osmih

⁷ Prav tam, str. 497–498.

⁸ Jožef Sassenberg je pridobil koncesijo za lastno tiskarno leta 1816. Po smrti 1849 jo je zapustil ženi Mariji, vodil pa naj bi jo njegov dotedanji poslovodja Jože Rudolf Milic, ki se je leta 1815 tudi poročil s Sassenbergovo hčerjo in prevzel obrt. Janez Logar, »Jožef Sassenberg,« v *Slovenski biografski leksikon*, 3. zv., ur. Alfonz Gspan, Ljubljana Založba ZRC, ZRC SAZU 1960–1971, str. 203–204. Janko Šlebinger, »Jože Rudolf Milic,« v *Slovenski biografski leksikon*, 2. zv., ur. France Kidrič, Ljubljana Založba ZRC, ZRC SAZU 1933–1952, str. 125–126.

⁹ Zum Besten der durch Feuer verunglückten Bewohner von Eisnern.

pa praktični del. Tudi praktični del je bil sestavljen iz dveh delov, saj je bilo točk precej, prav tako tudi izvajalcev, ki so večinoma nastopili v več točkah in so tudi poimensko znani, saj so na vabilo rokopisno dopisani.¹⁰ Zanimivo je tudi, da se je koncert končal z že omenjeno himno *Gott erhalte Franz den Kaiser*. Nedvomno pa šola v tistem obdobju ni imela zgolj pevskih učencev, saj lahko na vabilu preberemo, da naslednji ponedeljek sledi izpit Maškovih pianističnih učencev.

Primer 1: Koncertni spored 6. 9. 1822.

- | | |
|--|--|
| 1. Händel, Zbor iz oratorija <i>Thimoteus</i> (Aleksandrovo slavje?) | 1. Rossini, Arija z zborom iz opere <i>Italijanka v Alžiru</i> |
| 2. Boiledieu, Arija iz opere <i>Joconde</i> | 2. Rossini, Duet iz opere <i>Mojzes</i> |
| 3. Mozart, Duet iz opere <i>Titus</i> | 3. Morlachi, Arija iz opere <i>Die Prinzessinn von Navarra</i> |
| 4. Boiledieu, Kvartet iz opere <i>Joconde</i> | 4. Rossini, Duet iz opere <i>Ciro in Babilonia</i> |
| 5. Boiledieu, Arija z zborom iz opere <i>Novi vaški posestnik</i> | 5. Boiledieu, Zbor iz opere <i>Joconda</i> |
| 6. Fioravanti, Duet iz opere <i>Die Sängerrinnen auf dem Lande</i> | 6. Schubert, <i>Der Wachtelschlag</i> (arija z zborom) |
| 7. Mozart, Tercet iz opere <i>Čarobna piščal</i> | 7. Rossini, Tercet iz opere <i>La cambiale di matrimonio</i> |
| 8. Spontini, Zbor iz opere <i>Fernand Cortez</i> | 8. Rossini, Arija iz opere <i>Turek v Italiji</i> |
| 9. Rossini, Arija iz opere <i>Ricciardo in Zoraida</i> | 9. Haydn, <i>Dona nobis pacem</i> |
| 10. Boiledieu, Duet iz opere <i>Joconde</i> | 10. Rossini, Arija iz opere <i>La Donna del Lago</i> |
| 11. Fioravanti, Arija iz opere <i>Die Sängerrinnen auf dem Lande</i> | 11. Rossini, Duet iz opere <i>Ricciardo e Zoraide</i> |
| 12. Mozart, Kvintet iz opere <i>Čarobna piščal</i> | 12. Mozart, Tercet iz opere <i>Titus</i> |
| 13. Rossini, Arija iz opere <i>Italijanka v Alžiru</i> | 13. Paër, Arija iz opere <i>Agnese</i> |
| 14. Haydn, Zbor iz oratorija <i>Stvarjenje</i> | 14. Rossini, Finale iz opere <i>La Cenerentola</i> |
- Volklied: *Gott erhalte Franz den Kaiser*

Tudi 20. 7. 1855 je potekal izpit učencev glasbene šole Filharmonične družbe, le da so tokrat nastopali učenci petja in tisti, ki so se učili igranja violine.

1. letnik violinske šole

1. Blumenthal, Vaje
2. Hennig, *Pastorala*
3. Pleyel, Duet
4. Fiby, *Romanca*

2. letnik violinske šole

5. Kreutzer, Etuda
6. Dont, Etuda za 2 violini
7. Hauffer, *Barcarolle*
8. Spohr, Etuda
9. Flotow, Arija iz opere *Martha*
10. Singer, *Souvenir*
11. Jansa, Fantazija na temo iz dela *Montechi*

1. letnik pevske šole

12. Weinlig, Weiss, Curschmann in Donzelli, Pevske vaje
13. Beethoven, Dvoglasne pesmi
14. Duet za sopran in alt
15. Mendelssohn-Bartholdy, Duet »Das Aehren-Fest«

2. letnik pevske šole

16. Weiss, Študijska pesem
17. [Weber], Duet za dva soprana iz opere *Čarostrelec*
18. Kücken, *Das Mädchen von Juda*
19. Proch, *An die Sterne*
20. Keller, *Der Blinde*
21. [Mozart], Arija iz opere *Don Giovanni*

¹⁰ Med izvajalci so bili Prah, Scheidler, Zebul, Colloretto, Strangfeld, Retzer, May, Hauth, Winter, Sassenberg, Franz A., Franz N.

Če v prvem programu¹¹ lahko zasledimo večinoma operne odlomke, pretežno iz Rossinijevih, Boieldieujevih in Mozartovih del, pa kasnejši spored kaže nekoliko bolj didaktično nagnjenje, saj so izvajali večinoma Etude in druge študijske skladbe. Sestava oz. izbira skladb za šolske koncerte sovпада z repertoarjem, ki je bil na sporedih sočasnih tedenskih akademij Filharmonične družbe. V letu 1822 namreč tudi na rednih koncertih bistveno prednjačijo skladbe Rossinija, Boieldieuja in Mozarta, zelo pogosto pa se pojavljajo tudi odlomki iz Webrove opere Čarostrelca (največkrat uvertura in zbor lovcev). Tudi na programu iz leta 1855, ki je precej bolj raznolik v oziru avtorjev, so pripisana imena izvajalcev, in sicer celo s polnimi imeni,¹² medtem ko so bili pri pisanju programa precej bolj nedosledni. Duet za sopran in alt tako ostaja brez avtorja, medtem ko avtorja Čarostrelca in Don Giovannija sploh niso navajali.

Glasbena šola Filharmonične družbe je pričela delovati leta 1820.¹³ Prvi učitelj je bil Franc Sokol, ki ga je že v naslednjem letu zaradi smrti zamenjal Gašper Mašek. Da so bila velika prizadevanja za ustanovitev organiziranega glasbenega šolstva že pred tem, je jasno razvidno iz dveh koncertov še pred ustanovitvijo šole. 14. 11. 1817 in 27. 11. 1818 sta namreč bila koncerta z vstopnino 20 krajcarjev, namenjena zbiranju sredstev za glasbeno šolo¹⁴ in na enem izmed obeh so sodelovali tudi učenci javne glasbene šole, ki je delovala pri ljubljanski normalki. Dogodkov, na katerih so zbirali denar za sklad glasbene šole Filharmoničnega društva, je bilo v naslednjih letih še precej (1822, 1823, 1826, 1830 2x, 1841, 1845, 1864, 1865, 1866 in 1867), v letu 1823 so bili takšni koncerti kar trije. Na prvem, 21. 3., so izvedli Haydnov oratorij *Stvarjenje*, na drugem, 21. 11., ob drugih skladbah tudi Jesen in Zimo iz Haydnovega oratorija *Letni časi*. Razvidno je, da so se koncertni sporedi za posebne priložnosti razlikovali od običajni akademij. Program je bil obsežnejši, izvajali so zahtevnejše in daljše skladbe, večkrat vokalno-instrumentalne. Morda so želeli poslušalcem ponuditi večjo raznolikost, tudi zato, ker so morali za obisk koncerta plačati vstopnino.

Poleg tega, da je družba prirejala koncerte za sklad glasbene šole in tudi posebne vsakoletne koncerte, s katerimi je bogatila lasten fond, so z značilnimi koncerti skrbeli tudi za dobrodelnost. Ti so najpogostejši leta 1817, ko so organizirali kar 4, nato pa so vse redkejši.¹⁵ Namenjeni so bili zbiranju denarja pomoči potrebnim družinam in prebivalcem kraja oz. pokrajine, ki je bila kakorkoli prizadeta (Notranjska, Vipava), večkrat prebivalcem mesta, v katerem je izbruhnil požar (Železniki, Velika Polana, Salzburg), za bogatenje mestnega sklada za reवेže ... Naj opozorimo še na vsakoletne koncerte, ki so jih skupno prirejali pevske učiteljice na glasbeni šoli Filharmonične družbe z društvenim orkestrom. Med letoma 1839 in 1848 je bila na mestu pevske učiteljice Josephine Harderlein, nasledila jo je Fanny Stewart Sternegg, ki je to delo opravljala do leta 1856, za

¹¹ Podobne nedoslednosti, kot se pojavijo pri prvi točki programa (Händel, Zbor iz oratorija *Thimoteus*) so precej pogoste. Morda gre v tem primeru za delo *Aleksandrovo slavje*. Če navedemo še zgolj en takšen primer: na koncert 26. 4. 1850 je bila ena izmed točk Overture von L. v. Beethoven, aus der Oper: »Egmont«.

¹² Friedrich Prossen, Gregor Rihar, Edmund Fleischmann, Vinzenz Renzenberg, H. Reichmann, Isidor Hanisch, Albin Hartwig, Theodor v. Goldenstein, Johanna Podkraischeg, Sophie Glantschnigg, Emma Kanss, Bertha v. Löwengreif.

¹³ P. Kuret, nav. delo, str. 43–44.

¹⁴ Eine grosse musikalische Akademie zum Besten des Musikschulfundes.

¹⁵ Datumi dobrodelnih koncertov so bili: 18. 4. 1817, 5. 6. 1817, 14. 8. 1817, 7. 11. 1817, 10. 5. 1818, 28. 8. 1818, 31. 5. 1822, 17. 12. 1830, 24. 5. 1844, 12. 12. 1851, 25. 3. 1865 ter 2. 3. 1866.

njo pa je mesto pevskega učitelja nastopil Anton Nedvėd.¹⁶ Sleherni izmed njih je vsako sezono priredil koncert, katerega spored je sestavljalo več pevskih točk, na katerih so se solistično predstavili.¹⁷



Primer 2: Koncertni spored 18. 4. 1817.

Če si natančneje pogledamo koncertni list za akademijo, ki jo je Filharmonična družba priredila 18. 4. 1817 in katere namen je bil zbiranje denarja za prizadete v požaru v Veliki Polani, opazimo, da sovпада s sicer zastavljenim delovanjem rednih akademij Filharmonične družbe, saj je bil koncert v petek ob sedmih zvečer, prav tako kot teden dni prej in kasneje. Očitno gre za vsakotedensko akademijo, ki pa so ji pridali še dobrodelni namen. Program koncerta, ki je bil standarden za tisti čas, je bil sestavljen iz koncerta (v tem primeru za violončelo), klavirskega tria, arije in uverture. Izvajalci večinoma niso bili navedeni, prav tako se to pogosto zgodi pri avtorjih skladb.¹⁸ Zlasti se to mnogokrat opazi pri simfonijah, ko na koncertnem sporedu piše zgolj Simphonie (Sinfonie) brez avtorja ter pri opernih arijah, kjer so včasih pisali zgolj Arie für Sopran brez avtorja, večkrat pa tudi zgolj naslov arije brez navedbe opere, v katero arija spada. V našem primeru je navedena basovska arija iz Mozartove opere *Čarobna piščal*, ni pa specificirano za katero arijo gre. Lahko domnevamo, da je to bila ena izmed Sarastrovih arij (O Isis und Osiris ali In diesen heil'gen Hallen'). Reprerentativen je spored tudi glede zadnje točke, Paėrove Uver-

¹⁶ P. Kuret, nav. delo, str. 97, 99, 115 in 125.

¹⁷ Koncerti Josephine Haderlein: 10. 4. 1839, 10. 4. 1840, 12. 3. 1841, 1. 4. 1842, 7. 4. 1843, 17. 5. 1844, 11. 4. 1845, 20. 3. 1846, 5. 3. 1847, 5. 5. 1848; koncerti Fanny Stewart Sternegg: 26. 3. 1852, 11. 3. 1853, 18. 4. 1854, 20. 4. 1855, 27. 3. 1856; koncerti Antona Nedvėda: 4. 4. 1857, 15. 3. 1858, 1. 4. 1859, 4. 1. 1861, 10. 4. 1862.

¹⁸ Brez avtorstva pogosto ostajajo tudi skladbe za pihala (Harmoniststück), ki so bile večinoma priredbe (predvsem opernih odlomkov).

ture k operi *Sargino*, saj je bila uvertura ali pa zadnji stavek simfonije najpogostejša praksa zaključevanja koncertov.¹⁹

Program koncerta se je začel s tremi stavki Beethovnovе simfonije, kar sovпада s sočasno izvajalsko prakso deljenja simfonij. Filharmonična družba se je dosledno posluževala takšnega kosanja, kot izjemo pa lahko navedemo koncerta 13. 2. 1818 in 12. 11. 1819, na katerem so kot prvo točko večera izvedli vse štiri stavke Mozartove simfonije. Izvajalske navade so se hitro spreminjale, sčasoma so bili na koncertih prisotni še zgolj počasni stavki simfonij. Po letu 1830 so le te na sporedih Filharmonične družbe že zelo redke oz. jih sploh ni več mogoče zaslediti vse do leta 1836, ko so 21. 9. izvedli počasen stavek ene izmed Mozartovih simfonij. V naslednjih letih, nekje do petdesetih, prav tako razen redkih izjem, na programih ne najdemo nobenih simfoničnih tvarin.²⁰ V periodi med 1851 in 1858, ko so bili izvajani posamezni stavki simfonij, je večinoma šlo za dela Mozarta in Beethovna, le 24. 3. 1854 je bil izjema stavek *Larghetto con moto* iz Simfonije v c-molu²¹ Louisa Spohra. Morda gre zgolj za naključje, vendar se je program, vsaj kar se tiče simfonij, bistveno spremenil po dveh koncertih, ki ju je Filharmonična družba priredila s sodelovanjem praške civilne kapele in kapele iz Bad Ischla. Na prvem, 27. 4. 1858, so v drugem delu izvedli v enem kosu Mozartovo Simfonijo v C-duru, na drugem, 12. 5. 1858, pa po enaki shemi Beethovnovо Simfonijo v C-duru [št. 1]. Na enem izmed sledečih koncertov (10. 12. 1858), je družba nato izvedla v enem zamahu celotno Mozartovo Simfonijo v Es-duru.²² Tej izvedbi so v sledečih letih v enaki izvajalski praksi vse pogostejše sledile simfonije, ki so še vedno bile večinoma Mozartove, Beethovnovе in pa ponovno (kot v začetnem obdobju) Haydnove. Da so tudi pred letom 1816 izvajali precej Mozartovih in Haydnovih simfonij, lahko sklepamo na podlagi ohranjenega Kataloga muzikalij²³ iz leta 1804, v katerem je navedeno precejšnje število simfonij omenjenih skladateljev.

Na koncertnih sporedih od leta 1830 pa nekje do leta 1847 vidno dominirajo odlomki iz oper. Največkrat gre za uverture, arije pa tudi duete in redkeje ansamble, pogoste pa so tudi različne variacije in improvizacije na dobro poznane operne teme.

Na primeru koncerta, namenjenega zbiranju sredstev za fond Filharmonične družbe (zato tudi vstopnina), vidimo, da je bil program sestavljen zgolj iz opernih točk. Dvema uverturama (Rossini, Uvertura k operi *Viljem Tell* in Bellini, Uvertura k operi *I Capuleti e i Montecchi*), ariji in tercetu iz opere *Obleganje Korinta* Rossinija, duetu iz Bellinijeve opere *La Straniera*, kvintetu iz Auberjeve opere *Fra Diavolo*, so pridružene še Variacije za klavir, ki jih je na temo iz Mehulove opere *Joseph* komponiral Herz. Vsekakor pa to ne pomeni, da pred tem obdobjem in za njim opernih odlomkov na koncertih ni bilo. Ravno nasprotno, bilo jih je precej, enkrat več, drugič spet manj, so pa bili koncertni sporedi bistveno bolj uravnoteženi, npr. zgolj ena ali morda dve točki z opernim fragmentom na posamezen večer. V kasnejših obdobjih te vedno bolj zamenjajo druge pevske in zbo-

¹⁹ Na koncertnih sporedih so pogosto navajali zadnjo točko: Zum Beschluss eine (neue) Overture ali pa letzte Stück (obigen) Symphonie.

²⁰ 2. 4. 1841 so izvedli prvi stavek Beethovnovе *Pastoralne simfonije*, 18. 2. 1842 pa Andante iz prav te. 8. 11. 1844 je bila izjemoma na sporedu celotna Beethovnova *Simfonija v A-duru* (št. 7), ki je bila izvedena z deljenjem stavkov.

²¹ Gre za Simfonijo št. 3. ali št. 5.

²² Še eden osamel primer takega izvajanja lahko zasledimo na koncertu 9. 5. 1855, ko so v enem kosu izvedli Beethovnovо *Simfonijo v D-duru* [št. 2].

²³ Gl. NUK, arhiv Filharmonične družbe, Musicalien-Katalog.

rovske skladbe. Še vedno pa je spored 13. 3. 1857, na katerem ni najti opernih drobcev prej izjema, kot pa pravilo. Iz sledečega sporeda je razvidno ravno dejstvo, da so poslej koncertni sporedi vedno polnejši raznolikih pevskih točk.



Primer 3: Koncertni spored 10. 1. 1834.

Spored 13. 7. 1857:

1. L. v. Beethoven, prvi stavek *Simfonije v C-duru* [št. 1]
2. Fr. Kücken, *Liebesqual* (nemška ljudska pesem za sopran)
3. Fr. Schubert, *Ave Maria*
4. Kalkbrenner, *Klavirski duet*
5. L. v. Beethoven, drugi in tretji stavek *Simfonije v C-duru*
6. Fr. Schubert, *Auf der Donau* (pesem za bas)
7. J. B. Cavalcabo, *Reiterlied* (pesem za bas)
8. H. Röver, *Capriccio* za violončelo in klavir na teme madžarskih melodij
9. L. v. Beethoven, zadnji stavek *Simfonije v C-duru*

Člani Filharmonične družbe so pogosto sodelovali na predstavah, ki so jih prirejala gostujoča (nemška in italijanska) operna podjetja v Stanovskem gledališču. Družba je bila celo tako močno vpeta v ljubljansko glasbeno poustvarjalnost, da sta leta 1819 ob reorganizaciji gledališke uprave izmed šestih članov odbora kar dva člana Filharmonične družbe, direktor in en družbin član (poleg dveh predstavnikov plemstva in uglednega meščanstva).²⁴ Že zgolj ta primer sodelovanja nam daje slutiti, da so bili med sabo močno

²⁴ Jože Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. Stoletja* (Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU: 2010), str. 95.

povezani in da je bilo sodelovanje vzajemno. Kajti tudi na akademijah Filharmonične družbe so pogosto nastopali člani gledališča ali pa trenutnih gostujočih skupin, bodisi s pevskimi točkami, še pogosteje pa z deklamacijami, ki so bile mnogokrat na akademijskih sporedih. Poleg tega so gostujoče operne družbe v Ljubljano prinašale nov repertoar, ki so ga člani Filharmonične družbe ne samo spoznavali, temveč tudi prevzemali.

Klasicistični skladatelji so se pojavljali in izginjali iz koncertnih sporedov. Ne moremo trditi, da so bili ves čas prisotni, vsekakor pa so se vztrajno vračali na programe, tudi če jih kakšno sezono ni zaslediti. Lahko bi trdili, da so bili v 19. stoletju na koncertih v Ljubljani nekakšna stalnica. Presenetljivo pa je, da je bil v nekaterih ozirih program Filharmonične družbe izrazito sočasen, sledil je evropskim smernicam in povzemal istodoben repertoar. Eden izmed takšnih izvajanih avtorjev je bil G. Rossini, čigar odlomke iz opernih del najdemo najpogosteje na sporedih. Prav tako že leta 1822 na programih zasledimo precej odlomkov iz Webrove opere *Čarostrelec*, kljub temu, da je bila premierna izvedba opere le leto dni pred tem v Berlinu. Sočasnost repertoarja se v kasnejšem obdobju družbinega delovanja ne prekine, kajti družba še vedno na sporede uvršča nova dela. Omenimo le nekaj takšnih primerov:

- Opera *Ein Besuch in St. Cyr* Josefa Dessauerja je bila komponirana leta 1838, na sporedu Filharmonične družbe pa najdemo več točk iz opere v letu 1839 (19. 4. in 4. 10. duet iz opere, 22. 11. pa so izvajali drugi finale);
- Oratorij *Paulus* Felixa Mendelssohna iz leta 1836, je bil v Ljubljani izveden 6. 12. 1839 (zbor Herr, der du bist der Gott in koral Allein Gott in der Höh sei Ehr);
- Leto dni po premieri v Milanu so lahko poslušalci koncertov Filharmonične družbe slišali tudi odlomke iz Verdijeve opere *Nabucco* (7. 4. 1843). Ni pa bila to popolnoma prva izkušnja ljubljanskega občinstva z Verdijem, saj so lahko uverturo k tej operi slišali že nekaj dni prej (17. 3. 1843), ko jo je zaigrala vojaška kapela 17. pešadijskega polka princa Hohenlohe-Langenburga, ki je gostovala v gledališču. Jože Sivec poudarja, da je bila pri seznanjanju z Verdijevo glasbo Filharmonična družba pred gledališčem in je občinstvu predstavila že mnoge odlomke iz oper, preden so bile te v celoti izvedene v gledališču.²⁵ Še hitreje po praiizvedbi so člani družbe predstavili odlomek iz druge Verdijeve opere, *Rigoletto*. Premiera te je bila v Benetkah 11. 3. 1851, v Ljubljani pa so arijo *Caro nome che il mio cuor* slišali že slaba dva meseca zatem, in sicer 2. 5. 1851. Še dve Verdijevi operi, katerih odlomki so bili na sporedu v Ljubljani kmalu po praiizvedbi, sta bili *I Lombardi alla prima crociata* (svetovna premiera 1843, v Ljubljani izvedena 14. 2. 1845) in *Ernani* (svetovna premiera 1844, na koncertih Filharmonične družbe 11. 4. 1845);
- Premierna predstava opere *Martha* Flotowa je bila na Dunaju 1847, v Ljubljani pa predstavljena 5. 5. 1848;
- Rossinijev *Stabat mater* (premierna 1. verzije je bila v Madridu 1841) je bil na koncertu Filharmonične družbe izveden 22. 3. 1844 in to v celoti! Deloma so tudi Rossinija člani Filharmonične družbe občinstvu predstavljali prej kot v Stanovskem gledališču. Eden izmed takšnih primerov je opera *Aureliano in Palmira*, ki je bila v gledališču prvič v celoti izvedena 20. 12. 1825,²⁶ na družbinih koncertih pa že leta 1818.

²⁵ Prav tam, str. 155.

²⁶ Prav tam, str. 67.

Podobno kot pri Verdiju, je tudi pri seznanjanju z R. Wagnerjem v Ljubljani prednjačila Filharmonična družba. Medtem ko je ljubljansko Deželno gledališče premierno uprizorilo Wagnerjevo opero *Tannhäuser* šele 6. 3. 1874,²⁷ je Filharmonična družba posamezne odlomke predstavila že v letih 1858 in 1859.²⁸ 15. marca 1858 je bil na koncertu Zbor mornarjev iz opere *Večni mornar*. Dva koncerta za tem (27. 4.), ko sta ob orkestru Filharmonične družbe zaigrali še praška civilna kapela in kapela iz Bad Ischla, so poslušalci spoznali začetek 3. dejanja *Lohengrina*. Očitno je bilo navdušenje nad tem delom izrazito, saj so na sledečem koncertu iste zasedbe (12. 5.) točko ponovili. V prihodnjem letu najdemo na koncertnem sporedu 1. 4. 1859 še koračnico in zbor iz opere *Tannhäuser*. Obe točki sta ponovno navdušili občinstvo tako močno, da so ju morali ponoviti.²⁹ Glede na takšno navdušenje nad Wagnerjevo glasbo, je precej presenetljivo dejstvo, da na koncertnih sporedih do konca leta 1872 ne najdemo prav nobene Wagnerjeve točke več.

Če se še nekoliko pomudimo pri družbinem repertoarju, je potrebno poudariti, da del J. S. Bacha do 13. 7. 1855, ko je bila na sporedu skladba *Meditacija* za violino, klavir in physharmoniko, ki sta jo izvedla gostujoča glasbenika Arabella Goddard in Ludwig Strauss ob pomoči g. Khoma, ni bilo moč zaslediti na nobenem izmed družbenih koncertov. Tudi Bachova skladba je poslušalce nadvse navdušila, saj lahko na programskem listu njenega naslednjega koncerta (17. 7.) preberemo, da sta morala Goddarjeva in Strauss na zahtevo avditorija Bachovo skladbo ponovno uvrstiti na spored. Podoben osamelec je tudi izvedba Bachove *Toccate* za orgle, ki jo je za orkester priredil H. Esser na družbinem koncertu 19. 12. 1869.

Kot je bilo razvidno iz do sedaj predstavljenih koncertnih sporedov, Filharmonična družba nikakor ni bila usmerjena zgolj v nemški repertoar. Poleg tega, da so na koncertih gostovali glasbeniki tudi iz drugih, nenemških dežel, so ob skladbah germanskih skladateljev pogosto izvajali predvsem italijanske. Ta uravnoteženost na akademijah je bila v obdobju, ko so prednjačili operni odlomki, nemalokrat celo v prid italijanskim skladbam. Prav tako pa družba ni bila zaprta za dela slovenskih oz. slovanskih avtorjev. Najbrž ni naključje, da se prva slovenska skladba pojavi ravno v prelomnem letu 1848,³⁰ in sicer 5. 5., ko so izvedli *Pesem slovenskih narodnih stražnikov* J. Fleišmana. V istem letu so izvedli še Riharjev pevski kvartet *Življenje* (17. 11.). Filharmonična družba je 19. 6. 1848 sodelovala na besedi, prireditvi Slovenskega društva. Program je obsegal skladbe G. Maška (*Potouri nach slowenischen Weisen*), J. Fleišmana (*Pod oknam*), B. Potočnika (*Dolenjska in Zvonikarjeva*), V. Lezinskega [Lisinskega] (*Kolo*), deklamacije in razne pesmi brez navedenih avtorjev (*Junaškiga mladenča poklic, Slovenka, Popotnik, Tri pesmice v jedni, Dolenska zdravica, Moje jutro, Slovenski duh, Slovenca dom, Bleško jezero*). Podoben program (E. Titl, Winter, M. Vilhar, V. Lisinski, J. Fleišman, J. Turnogradska) najdemo tudi na besedi 5. 3. 1852, ki je bila ponovno organizirana s sodelovanjem

²⁷ Prav tam, str. 203.

²⁸ Kljub prvenstvu v Slovenskem prostoru, je Wagnerjeva glasba do nas prišla relativno pozno. Premiera *Večnega mornarja* je bila namreč že leta 1848, *Lohengrina* 1850, *Tannhäuserja* pa 1845.

²⁹ Laibacher Zeitung, 1859, št. 75, str. 1.

³⁰ 15. 10. 1847 na programu lahko zasledimo navedbo: *Popotnik*, pesem od Strella. Vendar gre v tem primeru morda za deklamacijo.

Filharmonične družbe.³¹ Slovenskih pesmi je bilo nato na družbenih koncertih več, navedimo pa zgolj še en primer. 2. 5. 1851 so na koncertu, prirejenim za zbiranje sredstev za družbin fond, izvedli uverturo, basovsko arijo Slovo od domovine in zbor lovcev Od hriba do hriba iz spevoigre *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja.

K jasnejši predstavi o organiziranosti koncertnih sezon in pogostosti posameznih akademij vsekakor najbolj pripomorejo Letna poročila (Jahresbericht), ki jih je Filharmonična družba izdajala od leta 1862 dalje. Ta so organizirana časovno, z natančnimi popisi vseh pomembnejših dogodkov, ne zgolj koncertov, temveč tudi organizacijskih sestankov, smrti članov, raznih sprejemov, izletov, poročil o delovanju glasbene šole, na koncu pa je vsakokrat priložen celoten seznam članov in družbine direkcije ter finančno poročilo. Razvidno je, da so vsako sezono težili k izvedbi vsaj enega večjega dela, med drugim so bili na sporedu *Antigona* F. Mendelssohna (9. 12. in 16. 12. 1864), *Oedipus in Kolonos* istega skladatelja, (2. 3. in 13. 4. 1866), *Die Verschworenen* F. Schuberta (15. 12. 1865), *Haydnovo Stvarjenje* (23. 12. 1866), *Frithjof-Sage* M. Brucha (11. 1. 1867), *Letni časi* J. Haydna (23. 12. 1867), *Krištof Kolumb* F. Davida (19. 11. 1869 in 9. 1. 1870), *Beethovnov Kristus na Oljski gori* (3. 4. 1871) ... Tudi programska shema koncertov je bila bistveno spremenjena, precej so izvajali samospeve, razne pevske točke in pa zборе. Ti so bili še zlasti pogosti po letu 1856, ko je prevzel vodenje zbora Anton Nedved,³² ki je dvignil raven njegovega ustvarjanja in čigar skladbe so bile nemalokrat tudi na koncertnih sporedih. Moški zbor in kasneje tudi ženski sta bila v šestdesetih letih skoraj glavni ustroj delovanja Filharmonične družbe. Imeli so obilico koncertov (*Sängerabend*, *Liedertafel*), pevskih izletov (v Gorico, Idrijo, Maribor, Celje ...), kamor so večkrat bili vabljeni tudi ostali člani Filharmonične družbe. Poleg zborovskih in pevskih točk so bile v tem obdobju na koncertnih sporedih tudi simfonije, uverture, koncerti ali zgolj posamezni stavki koncertov (predvsem za klavir in violino), skladatelj, katerega dela so v tem obdobju najpogosteje izvajali pa je bil nedvomno F. Mendelssohn.

Če primerjamo število koncertov, ki jih je družba pripravila letno, ugotovimo, da je bilo leta 1818 še 33 koncertov, 1830 že nekoliko manj, to je 27, nato pa ta številka začne drastično upadati. Leta 1838 je koncertov še 14, 1848 le še 7, v letu 1858 spet 10 in 1868 13. Ni odveč, če opomnimo, da pa so bili koncerti vedno obsežnejši in da so pogosteje vsebovali dela, zahtevnejša za izvajanje. Sčasoma se je pojavila tudi težnja, da so začeli sezono jeseni in jo končali spomladi, med poletjem koncertov načeloma ni bilo. Točen datum pričetka sezone ni bil določen in je vsako leto nekoliko variiral. Že pred letnimi poročili so na nekaterih koncertnih listih številčili koncerte in tako vidimo, da se je sezona 1864. leta pričela 16. 10. Za primerjavo navedimo le še primer za leto 1850, ko je kot prvi koncert označen tisti z datumom 6. 12., kar ponazarja precejšen časovni zamik. Koncertov tudi niso nujno prirejali zgolj ob petkih, temveč katerikoli dan v tednu, variirala pa je tudi ura pričetka koncerta (najpogosteje ob sedmih ali pa ob pol osmih zvečer).

Filharmonična družba je prirejala še kopico drugih koncertov, ki pa jih na tem mestu ne moremo zaobjeti. Zaključimo zgolj z začetno mislijo, ki jo lahko sedaj potrdimo.

³¹ Iz koncertnega lista: »Beseda, napravljena od slovenskiga društva v Ljubljani s prijazno pripomočjo slavniga filharmoniškiga društva Ljubljanskiga v glasbeni dvorani v Križankih v petek 5. marca 1852«.

³² F. Keesbacher, nav. delo, str. 103–104.

Glasbeno združenje, ki je imelo tako organiziran in močan ustroj, ni bilo samo eno izmed vodilnih v domačem, ljubljanskem okolju, temveč ga lahko postavimo ob bok tudi drugim evropskim združenjem. Člani družbe so poslušalcem s svojim bohotnim delovanjem približali obilo del iz opusa kasnejšega klasičnega glasbenega repertoarja, hkrati pa nemalokrat seznanjali tudi z novostmi in domačimi skladbami. Poleg pomembnih gostujočih glasbenikov so imeli možnost spoznati tudi marsikaterega domačega poustvarjalca. Če pogledamo koncertne programe s stališča današnje izvajalske prakse, se izvajanje tako sodobnega repertoarja zagotovo zdi popolnoma nepredstavljivo. S svojim bogatim delovanjem je Filharmonična družba torej bistveno pripomogla k razgibanemu kulturnemu življenju Ljubljane v 19. stoletju.

SUMMARY

Beside the regular performances the Philharmonic Society put on every Friday or every other Friday during the early periods, it also organized many other occasional concerts. These were, e. g., concerts on the occasion of the Emperor's birthday, his name day or that of Ljubljana's governors, important visits or farewells of Society's members. Very frequent were also fund - raising concerts for the Society itself and its music school, charity concerts (often for the stricken in fires and for the City's fund for the poor). The period between 1816 and 1872, from which concert programmes have been preserved, is characterized by a very changing concert repertoire. This appears most noticeable during the years 1830 and 1847, when the majority of programmes abound in operatic numbers. The Philharmonic Society dominated the contemporary musical repertoire in Ljubljana by being the first to feature fragments of the latest operatic works by Rossini, Verdi and Wagner in its programmes. Most of the works were German and Italian; however, after 1848 works of Slovene

composers are to be found as well. In the years 1848 and 1852 the Society took part in 'besede', which was a sign of bridging the gap between nationalities. In 1872 the Philharmonic Society started publishing annual reports. They reveal lists of regular and honorary society members, activities of the Society's music school and financial reports. The reports and rare numbers of concert programmes reveal the organizational tendencies of the concert season which started in autumn (between October and December) and ended in spring. In summer there were no concerts. Preserved concert programmes can also help us reconstruct the activities and musical tendencies of the Society's music school. The programmes were actually at the same time the semestral evaluation concerts for the music school's students. They also very evidently show all the changes of musical manners in comparison with the concert programmes of the Society's regular performances. The Philharmonic Society established itself as one of the leading organizations of Slovene concert life in the 19th century.

Vlasta Reittererová, Lubomír Spurný

Institute of Musicology at Masaryk University, Brno
Inštitut za muzikologijo, Masarykova univerza v Brnu

»Musik am Rande«. Einige Bemerkungen zur Typologie der Musik von Alois Hába

»Glasba na robu«. Nekaj pripomb k tipologiji glasbe Aloisa Hábe

Prejeto: 19. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 19th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: Alois Hába, češka glasba, mikrotonalna glasba

Keywords: Alois Hába, Czech music, microtone music

IZVLEČEK

Alois Hába ponavadi označujemo kot eno izmed vodilnih osebnosti srednjeevropske avant-garde med obema vojnama. Predvsem je znan kot neutruđen propagator mikrotonalne in atematske glasbe, ki jo je sam označeval kot »osvobojeno glasbo«.

ABSTRACT

Alois Hába is usually characterised as one of the leading protagonists of the Central European inter-war avant-garde. He is primarily known as a tireless propagator of microtonal and athematic music, for which his own term was 'liberated music'.

Alois Hába (1893–1973) gehört zu jenen Komponisten, für die man für gewöhnlich charakterisierende Beiworte wie „zentral-peripher, global-lokal, heterogen-homogen“ usw. verwendet. Solche Kategorien stellen natürlich keine von vornherein gegebenen Konstanten dar, sie sind auch keine Kategorien, in denen sich Hába bewusst bewegen wollte bzw. die er für sich ausgewählt hätte. Sie entsprechen den Bedingungen, die für ihn bereits in der Persönlichkeit seines Lehrers Vítězslav Novák vorausbestimmt waren. Novák zählte in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts neben Josef Suk zu den führenden Komponisten der modernen tschechischen Musik, mit denen die zuerst peiorativ gemeinte, dem literarischen Zusammenhang entnommene Bezeichnung „tschechischen Moderne“ verbunden war.¹

¹ Der Begriff „česká moderna“ [„tschechische Moderne“] bezieht sich auf das von tschechischen Literaten im Jahre 1895 geschriebene und in der Zeitschrift *Rozhledy* [Rundschau] Nr. 1 (1896) veröffentlichte *Manifest české moderny* [Das Manifest der

Zdeněk Nejedlý hat in seiner im Jahre 1921 erschienenen Publikation über Novák² den Komponisten vor dem Hintergrund des Streites der modernen (übernationalen) Musik und des Provinzialnationalismus dargestellt.³ So waren für ihn einige Werke Nováks wegen dessen Vorliebe für „falsifizierte Zitate“ von Volksliedern⁴ – wie Nejedlý es genannt hat – und naturalistische Illustrationen unakzeptabel.⁵ Nejedlýs Worte klingen schroff, ihr kritischer Ton war jedoch historisch begründet. Die These von der Basis der „wahren nationalen Musik“ war – vor allem für die Idee der nationalen Oper – bereits von Otakar Hostinský in der Zeit des so genannten „Kampfes um Smetana“ formuliert worden.⁶

Das Verhältnis zur Folklore stellt einen Punkt dar, an dem sich Vítězslav Novák und Leoš Janáček berühren, zugleich aber auch trennen. Bereits beim ersten Anhören unterscheidet sich die Musik Nováks von der Janáčeks. Jeder von ihnen arbeitet mit den Folklore-Inspirationen anders, und auch Nejedlý nimmt die so genannten Folklorismen selbstverständlich anders wahr. Janáček stellt für ihn einen regressiven, aus der Peripherie stammenden Typus dar. Seine *Její pastorkyňa* [Jenůfa] würde nach Nejedlý der älteren Ästhetik der Romantik, also jener der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts, entsprechen, nämlich jenen Werken, in denen bewusst Zitate von Volksliedern verwendet wurden, um dem Geschmack des breiteren Publikums entgegenzukommen.⁷ Von diesem Gesichtspunkt aus gehöre Janáček in die Entwicklungsperiode „vor Smetana“, er sei also regressiv. Auch die Meinung des Publikums hat diese These unterstützt. Für die mährischen „Patrioten“ war *Její pastorkyňa* das Muster einer „mährischen Oper“,

tschechischen Moderne], in dem sich die junge tschechische Künstlergeneration von der im Sinne des nationalen Patriotismus konservierten Tradition distanziert hat. Die Schriftsteller und Dichter František Xaver Šalda, František Václav Krejčí, Antonín Sova, Otakar Březina, Josef Svatopluk Machar, Vilém Mrštík u. a. verlangten das Recht auf eine individuelle künstlerische Auffassung, aber auch auf eine selbständige, freie Weltanschauung. Die Bezeichnung „tschechische Moderne“, mit der die Anhänger der Gruppe pejorativ bezeichnet wurden, wurde zu einem künstlerischen Programm, an das sich von den Komponisten z. B. auch Vítězslav Novák und Josef Suk angeschlossen haben.

² Zdeněk, Nejedlý. *Vítězslav Novák. Soubor článků a kritik* [Sammelband der Artikel und Kritiken]. Praha, 1921.

³ Im Jahre 1918, nach der Uraufführung von neuen Werken Josef Suks – der Symphonie *Zrání* [Das Reifen], der *Meditace na chorálu: Václava* [Meditation über den Hl. Wenzel-Choral] und der symphonischen Dichtung *Praga* – ist Nejedlý scharf gegen diesen Komponisten aufgetreten. Sein Angriff hatte einen politischen Hintergrund: Suk wurde als Mitglied des Böhmisches Quartetts im Mai 1918 mit dem österreichischen Orden, dem Kriegskreuz für Zivilverdienste II. Klasse, ausgezeichnet, was für Nejedlý einem Nationalverrat geglichen hat. Nejedlý begründete seine Ablehnung der genannten Werke mit Argumenten wie „sentimental weich“ (*Zrání*) bzw. ein „derber Lärm“ (*Praga*), wobei er als Vorbild für echte musikalisch ausgedrückte nationale Gesinnung die Werke Smetanas hinstellte. „Die Werke Suks sind national nicht so stark wie die Werke Smetanas, weil seine Persönlichkeit national nicht so stark ist“, (gesperrt von Z. N.) schrieb Nejedlý noch im Jahre 1919. Siehe Zdeněk Nejedlý, „*Můj případ. K patologii české společnosti v republice* [„Mein“ Fall. Zur Pathologie der tschechischen Gesellschaft in der Republik] (Praha, 1919), bes. S. 4–6.

⁴ Nejedlý (wie Anm. 2), S. 40.

⁵ In seiner Kritik an Nováks Oper *Karlštejn* schrieb Nejedlý: „[Novák] ist von seinem ursprünglichen Impressionismus zum ausgesprochenen musikalischen Kolorismus gelangt, [...] Novák liegt nichts so fern, als die allgemein menschlichen Werte zu schaffen, das heißt die nationalen Werte. Er sei „ein ausgesprochen egoistischer Typus“, „ein nur deskriptiver Musiker“, „er nimmt einen Gedanken aus der Textvorlage heraus und kommentiert diesen bloß.“ Siehe Zdeněk Nejedlý, *Vítězslava Nováka „Karlštejn“* [Die Oper „Karlštejn“ von V. N.] (Praha, 1916), S. 2, 7, 27. (gesperrt von Z. N.).

⁶ „Können unsere nationale Lieder, so, wie sie sind, wirklich als Vorbild für den künstlerischen, dramatischen Gesang dienen?“ Hostinský hat aber auch geschrieben: „In der Kunst genügt es nicht, nur einige nationale Züge aufzuweisen, sie muss zugleich allen modernen Bedingungen entsprechen.“ (Gesperrt von O. H.). Siehe Otakar Hostinský, „Wagnerianismus“ a česká opera,“ [„Wagnerianismus“ und die tschechische Oper] in *Hudební listy* 1 (1870): 34ff., abgedruckt in Otakar Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o českou národní hudbu* [B. S. und sein Kampf um die tschechische nationale Musik] (Praha, 1941), S. 154–185, zit. S. 159, 168.

⁷ Tatsächlich entspricht dieser Arbeitsweise nur Janáčeks Oper *Počátek románu* [Der Anfang eines Romans] nach Gabriela Preissová aus dem Jahre 1891.

und so wurde sie auch bei ihrer Erstaufführung an der Wiener Hofoper im Jahre 1918 verstanden.⁸ Die Meinung Nejedlýs über die Musik Nováks hat – verglichen mit der über Janáček – letztendlich doch versöhnlicher geklungen. Novák tausche das „Zentrum“ gegen die „Peripherie“ aus, um den noch der Romantik verpflichteten Musikstil um „exotische“, d. h. mährische und slowakische, Idiome zu bereichern und damit der tschechischen musikalischen Tradition „neue“ Impulse zu geben. Im Grunde stand also die Musik Nováks für Nejedlý im Jahre 1921 doch auf einer höheren Stufe der Reflexion des Folklorematerials als jene von Janáček.

Während die Kategorie „Provinzialismus“ bzw. „provinzieller Nationalismus“ (im politischen Sinne dem „Lokalpatriotismus“ entsprechend) in der Etappe der Entstehung und frühen Entwicklung der nationalen Musik ihre Begründung hatte und auch Erfolge bringen konnte, verliert sie in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts an Überzeugungskraft. Was Novák und Janáček betrifft, wird diese Tendenz – als Absicht der Komponisten selbst sowie auch als Bestandteil der Rezeption ihrer Werke – im Sinne des Verhältnisses zwischen der zentralen (zentralistischen) und peripheren Kultur ideologisiert.

Die Kategorien „provinziell“ bzw. „provinziell-nationalistisch“ treten auch in der Persönlichkeit von Alois Hába deutlich auf. Hába erscheint in der tschechischen Musikkultur in einer Zeit, in der das „Erbe der Folklore“ als akzeptierter künstlerischer Wert anerkannt wurde. Diese „Exterritorialität“ – um einen Begriff Theodor Adornos zu verwenden⁹ – sollte künftig keinen als anstößig verstandenen Provinzialismus bedeuten, wie es noch bei Nejedlýs Kritik an Novák oder Janáček der Fall gewesen war; Nejedlýs Kategorisierung wurde trotzdem nie ganz aufgegeben.

Hába hat vom Standpunkt des „Provinziellen“ aus die von ihm propagierte Einführung der Mikrointervalle in die Kunstmusik verteidigt. Die oben erwähnte Ideologisierung des „Provinzialismus“ zeigte sich darin, dass er in seinen älteren, den Mikrointervallen gewidmeten Artikeln seine mährische Herkunft kaum erwähnt hat. Erst später hat er über seine Kindheitserfahrungen gesprochen, mit der Aussage, dass er seine Fähigkeit, Viertel- und noch kleinere Intervalle zu unterscheiden und zu produzieren der Volksmusik seines Geburtsortes verdanke. Am Beginn seiner Karriere hat er sich hingegen auf die historischen Arbeiten berufen, die die Mikrointervalle bereits für das Anfangsstadium der einstimmigen Kunstmusik vorausgesetzt hatten (z. B. Kodex Montpellier), auf die akustischen Experimente von Carl Stumpf und Erich Hornbostel usw.¹⁰ Dazu kam in den 30er Jahren seine Begegnung mit der außereuropäischen Musik,¹¹ und erst in der Nachkriegszeit und noch später, auch in seiner im Jahre 1969 geschriebenen Autobiographie Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, hat er

⁸ Der Wiener Erstaufführung von *Jenůfa* sind nationalistisch gefärbte Anfeindungen vorangegangen, angeführt von Prager deutschnational gesinnten (paradoxe Weise jüdischen) Kreisen (Prof. Bruno Kafka, Paul Kisch) und von den Deutschnationalen in Österreich, die gegen die „Tschechisierung“ der Wiener Hofoper protestiert haben. Dazu Clemens Höslinger, „Die erste Aufführung von Janáčeks Jenůfa an der Wiener Hofoper (1918) und ihre Vorgeschichte. Dokumente aus dem Österreichischen Staatsarchiv“ in Michael Jahn, Hg., *Von Martha (1847) bis Daphne (1940). Schriften zur Wiener Operngeschichte 1* (Wien, 2005), S. 215–232.

⁹ Der Begriff erscheint wahrscheinlich – im Sinne des Standpunktes „eines Fremden“ – zum ersten Mal im satirischen Artikel über die Verhältnisse auf der Erde von Albert Ehrenstein, „Ansichten eines Exterritorialen,“ (d. h. der Kritik eines „aus dem Jupiter“) in *Die Fackel*, Jg. XIII, 323 (1911).

¹⁰ Alois Hába, *Harmonické základy čtvrtónové soustavy* [Die harmonischen Grundlagen der Vierteltonmusik], Praha, 1922.

¹¹ Er nahm (gemeinsam mit seinem Schüler Karel Reiner) im Jahre 1932 am Internationalen Kongress der arabischen Musik in Kairo teil.

ausdrücklich betont, den ersten Impuls zum Experimentieren in der Volksmusik seiner mährischen Heimat zu finden.¹²

Hábas Idee der Vierteltonmusik wurde am Beginn des Jahres 1923, noch bevor er sich nach seinen Studien in Wien und Berlin in Prag niederlassen hatte, Gegenstand einer öffentlichen Fachdebatte im von Nejedlý gegründeten Hudební klub [Musikkklub].¹³ In einem Vortrag hat Nejedlý den Versuch unternommen, die neue Theorie zu analysieren.¹⁴ Seine Bewertung hat sich wahrscheinlich nicht sehr von seinem unter dem Titel *O čtvrttónové hudbě* [Über die Vierteltonmusik] im April 1923 in der Zeitschrift *Smetana* veröffentlichten Text unterschieden.¹⁵ Bereits nach den ersten Sätzen dieses Artikels wird es klar, aus welchen Quellen Nejedlý seine Kenntnisse über Hábas Musik geschöpft hat. Er hat das Vierteltonquartett op. 7 (1920) gehört, seine Schrift *Harmonické základy čtvrttónové soustavy* [Die harmonischen Grundlagen der Vierteltonmusik] (1922)¹⁶ gelesen und Hábas gelegentliche Vorträge gehört. Interessant ist es, dass er im Zusammenhang mit Hábas Mikrintervallen auch Richard Strauss, Vítězslav Novák und Ferruccio Busoni erwähnt. Der letztgenannte will „[...] mit seinen Vierteltönen [...] das Tonmaterial mechanisch bereichern und damit auch die Möglichkeit der neuen Klangkombinationen vergrößern, weil ihm das vorhandene Material erschöpft zu sein scheint, [und zwar] auf die Weise, dass er keine auffällig neuen, auf den ersten Blick auffallenden eindringlichen Tonkombinierungen ermöglicht. [...]. Die Idee der Vierteltonmusik ist also eine dekadente Idee, weil die Kunst einen solchen Mechanismus nur in der Zeit eines Niedergangs suchen muss.“¹⁷ Abgesehen davon, dass Busoni die Vierteltöne abgelehnt und die Drittel- und Sechsteltöne präferiert hat, stimmen die Ansichten Nejedlýs in mancher Hinsicht auch mit einigen Formulierungen von Hans Pfitzner überein, die als Polemik mit Busonis Texten gemeint waren.¹⁸ Damit hat Nejedlý auch sein ästhetisches und historisches Konzept formuliert, nämlich seine Meinung über die Zukunft der europäischen Musik, in der sich die Ergebnisse der Neuromantik weiter entwickeln

¹² „In [der] volkstümlichen Gesangsart [meiner Mutter] mit charakteristischen Verzerrungen hörte ich, normale' (halbtonmäßige) und stellenweise auch ein wenig kleinere oder größere Intervalle. [...] Die Unterschiede merkte ich auch im Vergleich mit der Spielart meines Vaters und der zwei älteren Brüder. [...] Das bewusste Unterscheiden von Tonhöhen und Intervallen betrieb ich in meiner Kindheit aus Spielfreude.“ Alois Hába, *Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik* (München, 1986), zit. nach ²2001, S. 10–11.

¹³ Hudební klub wurde im Jahre 1911 bei Nejedlýs Seminar für Musikwissenschaft an der Karlsuniversität gegründet, aktiv war er mit Unterbrechungen bis 1927, de iure erst im Jahre 1948 aufgehoben. Siehe Petr Čornej, „Hudební klub v Praze,“ [Der Musikkklub in Prag] in *Hudební věda* 14 (1977): 160–176, dort auch weitere Literatur und Quellen.

¹⁴ Siehe den Bericht von Josef Bartoš, „Diskuse v Hudebním klubu,“ [Die Diskussion im Musikkklub] in *Smetana* 13 (1923): 15. Später hat Bartoš im Zusammenhang mit dem im Jahre 1920 gegründeten Spolek pro moderní hudbu [Verein für moderne Musik] über die Möglichkeiten der neuen Musik und ihrer Rezeption geschrieben: „Der Krieg hat aus uns größere Traditionalisten gemacht, als man geglaubt hätte. Von hier aus können wir leicht die große Skepsis erklären, die wir den fremden musikalischen Werken gegenüber einnehmen mussten. [...] Kein Wunder, dass die Mehrzahl dessen, was wir (namentlich zu Beginn des Modernen Vereins) gehört haben, uns fast zu einem spontanen Widerstand gezwungen hatte, einem leicht erklärbaren Widerstand, weil er durch die Angst um die eigentliche Zukunft der tschechischen Musik diktiert wurde. Erinnern wir uns nur, wie negativ und fast abstoßend auf uns der Abend der russischen modernen Klaviermusik (12. XI. 1921), der französischen ‚Les Six‘ (18. XI. 1922), der Hába- und Křenek-Abend (2. XII. 1922) u. a. gewirkt haben. Die auf dem Programm stehenden Namen waren für uns größtenteils ganz neu, wir konnten uns nur schwer orientieren. Wir sind alle im Dunkel herumgeirrt, wir [die Kritiker], die Zuhörer, und auch der Ausschuss des Vereins selbst.“ Siehe Josef Bartoš, „Spolek pro moderní hudbu“ in *Smetana* 15 (1925): 41–42.

¹⁵ Zdeněk Nejedlý, „O čtvrttónové hudbě,“ [Über die Vierteltonmusik] in *Smetana* 13 (1923): 17–20.

¹⁶ Wie Anm., 10.

¹⁷ Nejedlý (wie Anm. 15), S. 18.

¹⁸ Pfitzner, Hans. *Futuristengedicht: Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik*. München - Leipzig, 1917.

sollten, weil eine bloße – obwohl technisch noch so vollkommene – Erweiterung der Klangmöglichkeiten der Musik den historischen Plan einer wirklich fortschrittlichen Kunst nicht erfüllen könne.¹⁹ Die „rein mechanische“ Erweiterung des Tonmaterials setzt Nejedlý mit dem von ihm als negative Richtung gesehenen Naturalismus gleich.²⁰ In diesem Sinne hat er seine ablehnende Stellungnahme auch Hába gegenüber vertreten, in dessen Musik er einen „deskriptiven Naturalismus“ sah, der sich in der Tendenz, den Ausdruck lediglich nur mit Hilfe von Klangeffekten zu bereichern, manifestiere. Die Vierteltonmusik bezeichnete er als eine „Verhärtung“, „Materialisierung“, „Mechanisierung“ des Musikstils.

Zu Beginn des Jahres 1923, in dem dieser Artikel Nejedlýs erschienen ist, war die Vierteltonmusik für das einheimische Publikum eine Novität, es gab noch kaum Gelegenheit, sie zu hören. Hábas Experiment wurde in einem „exterritorialem“ Berliner Milieu geboren, außerhalb des Bereichs der tschechischen Kritik, die noch dazu ihre Probleme mit den Aktivitäten der stets immer mit dem Wiener Musikleben verbundenen deutschsprachigen Musikkreisen hatte.²¹ Nach seiner Ankunft in Prag 1923 hat Hába sofort energische Schritte, sich im Prager Musikleben zu etablieren, unternommen, war dabei aber auch stets bedacht, seine Individualität weiter zu bewahren. Er erhielt eine Anstellung am Prager Konservatorium (die jedoch bis 1934 immer nur in Form von Jahresverträgen erneuert wurde). Die Frequentanten seiner Kurse für Mikrintervallmusik waren verpflichtet, zuerst das vorgeschriebene Pensum im obligaten musiktheoretischen Fach zu erfüllen, was jedoch kein Hindernis für den Zulauf der sowohl einheimischen als auch ausländischen Schüler darstellte; auch dank Hába, wenn nicht sogar *vor allem* dank ihm, könnte man das Prager Konservatorium in der Zwischenkriegszeit wirklich als eine internationale Schule bezeichnen.

Die Fremdartigkeit der Theorien Hábas und seiner Musik, seine Kontakte zum deutschsprachigen Raum²² und die bei ihm (versteckt) gespürten kompositorischen Techniken von Schönberg und seiner Anhänger waren mit dem „Provinzialismus“ der Hauptstadt der neuen Republik konfrontiert. In der deutschsprachigen und der tschechischsprachigen Kritik ist in Bezug auf das Werk Hábas eine ständige Polarisierung zwischen den positiven und den ihn unterschätzenden, kritischen Ansichten

¹⁹ Als vollkommen galt für Nejedlý die Musik Mahlers, seine Symphonien entsprachen nach ihm der Wagnerschen Idee des Gesamtkunstwerkes und stellten deswegen für ihn eine höhere Entwicklungsstadium dar als die Musik von Richard Strauss. Alles, was bei Mahler natürlich klinge, werde bei Strauss manchmal nur eine äußerlich zwar pompöse, innerlich jedoch nur leere Klangfiguration. Siehe Zdeněk Nejedlý, „Berlioz – Mahler,“ in: Jaroslav Hanzel – Jaroslav Stránecký, Hg., *Umění staré a nové* [Alte und neue Kunst] (Praha, 1978), S. 133–141.

²⁰ Nejedlý ist z. B. sein ganzes Leben hindurch ein strenger Gegner des Verismo geblieben.

²¹ Siehe dazu z. B. Karel Boleslav Jirák, „Pražské němečtvi a česká hudba,“ [Das Prager Deutschtum und die tschechische Musik] in *Listy Hudební matice* 3 (1923–1924): 4–8. – Im Jahre 1906 wurde in Prag der Literarisch-künstlerischer Verein gegründet worden, der nach 1918 mit dem Schönbergschen Wiener Verein für musikalische Privataufführungen im Kontakt stand und nach dessen Auflösung im Jahre 1922 seine Funktion und schließlich seit 1924 die Funktion der deutschen Subsektion der tschechoslowakischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik übernommen hat. Der tschechische Spolek pro moderní hudbu (siehe Anm. 14) war nach dem Vorbild des Schönbergschen Vereins gegründet, im Unterschied zu diesem haben jedoch die Kritiker zu den Veranstaltungen Zutritt gehabt bzw. durften diese (das war sogar erwünscht) auch rezensieren.

²² Hábas *Vierteltonquartet* op. 7 wurde zum erstenmal am 28. November 1922 an der Hochschule für Musik in Berlin vom Havemann Quartett gespielt, das selbe Ensemble hat es am 2. Dezember 1922 in Prag (Spolek pro moderní hudbu), am 4. Dezember 1922 in Brünn und am 5. Dezember 1922 wieder in Prag (Verein für musikalische Privataufführungen) gespielt. Am 29. Juli 1923 spielte dieses Werk das Amar-Hindemith Quartett in Donaueschingen, das dann am 24. November 1923 mit ihm auch in Prag gastierte. Erst beim Prager Teil des Festivals der IGNM im Jahre 1924 konnte das Prager Publikum Hábas Präsentation der Vierteltonmusik näher kennen lernen (siehe weiter unten).

zu finden. Diese allgemeine Meinungsverschiedenheit hing natürlich auch mit dem großen Stilbruch in Hábas künstlerischer Entwicklung selbst zusammen, den dieser zwischen den Jahren 1920–22 durchmachte. Im Jahre 1921 konnte noch Paul Stefan den „slawischen Charakter“ von Hábas (Halbton)-*Streichquartett* op. 4 konstatieren,²³ zwei Jahre danach spricht allerdings Josef Bartoš²⁴ im Zusammenhang mit dem (Viertelton)-*Streichquartett* op. 7 von der Aussichtslosigkeit der Theorien Hábas, weil die verwendeten technischen Mittel dem künstlerischen Ziel des Werkes nicht entsprechen würden. Mit seinem Versuch, eine eigene Musiksprache zu schaffen, habe sich der Komponist der heimischen Tradition entfremdet und seine Anlehnung an die fremde – also deutsche, durch Schönberg und seinen Kreis repräsentierte Richtung, – bewiesen.²⁵ Bezeichnend sind Bartoš' Formulierungen wie: *„In seinem Vierteltonquartett scheint Hába mit seinen Theorien fortgeschritten zu sein, dafür ist er jedoch mit seiner Kunst am Ende,“*²⁶ oder: *„Der Vierteltonmusiker Alois Hába musste sich [...] dessen bewusst werden, wie weit entfernt er von unserer Kunst steht. Bei uns findet sich niemand, der seine alt-neuzeitlichen Experimente billigen würde.“*²⁷ Bartoš verwendet eine erprobte Methode, die alles zur Ablehnung Bestimmte als „fremd“, „spekulativ“, „ungeeignet“ oder „bloß artistisch“ bezeichnet, als etwas, das einer idealen Kunst (d. h. jener „innerlichen, ernstesten Smetana-Kunst“) widerspreche, einer solchen Kunst, die die wahre (nicht stilisierte) einheimische Tradition respektiere.

Trotz der Anfeindungen durch einen Teil der tschechischen Kritik hat Hába sehr schnell seine Anhänger gefunden. Seine kompositorische, pädagogische und organisatorische Tätigkeit hat das Bild der jungen tschechischen Musik – und dies vor allem auf dem internationalen Forum – sehr beeinflusst. Sein Engagement in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, seine guten bis engen freundschaftlichen Beziehungen zu den führenden Repräsentanten der modernen Musik (Hermann Scherchen, Ernst Křenek, Hanns Eisler, Wladimir Vogel, später Fritz Büchtger und vielen anderen), aber auch seine guten Kontakte zu den politischen Kreisen haben für die tschechische Musik große propagatorische Dienste geleistet. Nur ein Jahr nach seiner Niederlassung in Prag hat Hába einen bereits während der Berliner Studien vorbereiteten Plan verwirklicht, als die Klavierfirma August Förster Löbau/Georgswalde nach seinem Entwurf das erste Vierteltonflügel konstruiert hat. Das Instrument wurde im Juni 1924 im Rahmen des Festivals der IGNM in Prag vorgeführt. Es folgten sechs Jahre intensiver Propagierung dieses neuen Klangmittels, für das Hába mehrere Werke komponierte²⁸ und gemeinsam

²³ Hába hat auf sich „mit seinem ersten, in seinem schönen Klang die slawische Artverwandtschaft nicht verleugnenden, ungemein reizvollen ersten Streichquartett“ aufmerksam gemacht. Paul Stefan, „Neue Kammermusik in Donaueschingen,“ in *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921): 293. Das *Streichquartett* op. 4 wurde am 5. Februar 1921 an der Hochschule für Musik in Berlin durch ein zu dieser Gelegenheit zusammengesetztes Ensemble uraufgeführt und am 31. Juli 1921 von Havemann Quartett bei den Donaueschinger Musiktagen (offizielle Uraufführung) gespielt.

²⁴ Josef Bartoš (1887–1952) war Anhänger Nejedlýs, der bereits im so genannten „Kampf um Dvořák“ nach 1911 auf dessen Seite als Verteidiger der Smetana-Linie stand; das Ergebnis war (paradoxiertweise) seine Schrift *Antonín Dvořák*, Praha 1914, die erste Monographie über diesen Komponisten überhaupt. Zu Bartoš' Meinung über die Entwicklung der modernen Musik siehe vor allem seine Schrift *O proudech v soudobé hudbě*, [Über die Richtungen in der zeitgenössischen Musik] Kdyně: 1924.

²⁵ Josef Bartoš, Po solnohradském hudebním festivalu [Nach dem Salzburger Musikfestival], in *Smetana* 13 (1923): 88–93.

²⁶ Ebenda, S. 90.

²⁷ Ebenda, S. 93.

²⁸ Dazu Vlasta Reittererová, „Hudební umění jako realizovaná pravdivost. Podíl Aloise Háby na stavbě a propagaci čtvrttónového klavíru,“ [Die Tonkunst als realisierte Wahrheit. Anteil Alois Hábas am Bau und der Bekanntmachung des Vierteltonklaviers] in *Hudební věda* 45(2008): 125–178.

mit Erwin Schulhoff als Pianisten in Zusammenarbeit mit der Firma Förster zahlreiche Konzerte veranstaltete. Diese Etappe, in der auch weitere Tasteninstrumente gebaut wurden, hat im Jahre 1930 ihren Höhepunkt erreicht, als Hába für seine Vierteltonoper Matka [Die Mutter] auch den Bau von Viertelton-Blasinstrumenten initiierte.²⁹

Die tschechoslowakische Sektion der IGNM hatte eine deutsche und eine tschechische Subsektion,³⁰ die deutsche war mit dem Literarisch-künstlerischer Verein ident, die tschechische Sektion mit dem Spolek pro moderní hudbu [Verein für moderne Musik]. Hába hat bald nach der Gründung der IGNM (1922) in der tschechoslowakischen Sektion (d. h. auch im Spolek pro moderní hudbu) eine entscheidende Position eingenommen. Im Jahre 1926 wurde er zum ersten Mal in die internationale Jury für das Festival der IGNM 1927 in Frankfurt gewählt.³¹ Das Festival wurde in Verbindung mit einer Weltmusikausstellung veranstaltet, was Hába (und der Firma August Förster) die Möglichkeit bot, wieder das Vierteltonklavier vorzuführen (die Musikbeispiele spielte Hábas Schüler Miroslav Ponc). Im Jahre 1927 wurde Hába Stellvertretender Vorsitzende des Spolek pro moderní hudbu (Vorsitzender war der Opernchef des Nationaltheaters Prag, Otakar Ostrčil), was zur Folge hatte, dass er nunmehr das entscheidende Wort im Verein hatte. Gemeinsam mit dem Schriftführer des Vereins, Mirko Očadlík, hat Hába in den folgenden fünf Jahren die Linie des Vereins bestimmt.³² Seine publizistische Tätigkeit für die Prager Musikzeitschriften Listy hudební matice bzw. Tempo und Der Auftakt erweiterte er in den Jahren 1930–34 um die von Očadlík gegründete Zeitschrift Klíč.³³ Nachdem der Spolek pro moderní hudbu im Jahre 1933 aus organisatorischen und finanziellen Gründen aufgelöst worden war, brachte Hába seinen aktiven Einfluss im Verein Přítomnost [Gegenwart] (der gleichzeitig auch die Funktion der tschechischen Subsektion in der tschechoslowakischen Sektion der IGNM übernahm) zur Geltung und auch in der von diesem Verein herausgegebenen Musikzeitschrift Rytmus publiziert. 1934 wurde er Stellvertretender Vorsitzender des Vereins (in diesem Jahre erhielt er auch endlich die Professur am Prager Konservatorium), 1935 Vorsitzender (bis 1940). In dieser Funktion hatte er großen Verdienst an der Rettung des Internationalen Festivals der IGNM im Jahre 1935 in Prag, dessen Durchführung aus politischen Gründen in Gefahr geraten war.³⁴ In der internationalen Jury der IGNM war er außer 1927 (Frank-

²⁹ Das Verzeichnis der auf Hábas Impuls gebauten Viertel- und Sechsteltoninstrumenten siehe bei Horst-Peter Hesse (Hg.), *Alois Hába. Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems (1942–1943)* (= Harmonielehre II. Teil), aus dem Manuskript zur Herausgabe vorbereitet von Jiří Vysloužil, Übersetzung Věra Vysloužilová, 2 Bde., Nordstedt 2007, Bd. 2, S. 557–558. Insgesamt wurden zwei Modelle von Flügeln, weiters eine Anzahl von Pianinos und Viertelton-Harmoniums, je ein Sechstelton-Harmonium ohne Register und mit Register, zwei Vierteltonklarinette, eine Vierteltontrompete, ein Vierteltonwaldhorn, nach 1945 auch eine Vierteltongitarre gebaut.

³⁰ Ein slowakischer Komponist wurde erst beim Festival der IGNM im Jahre 1935 gespielt (Alexander Moyzes).

³¹ Gemeinsam mit Louis Gruenberg, Philipp Jarnach, Rudolf Simonsen und Walther Straram.

³² Zu den wichtigsten Unternehmungen gehörten die szenische Aufführung von Strawinskis *Geschichte vom Soldaten* (1927) und *Les Noces* (1931).

³³ *Klíč* [Der Schlüssel], eine „unabhängige Revue zeitgenössischer Musik“ bzw. (ab 3. Jg.) „unabhängige Revue für Musik und Kunst“. Die Zeitschrift erschien bis 1934.

³⁴ Das Festival sollte ursprünglich von der deutschen Subsektion der tschechoslowakischen Sektion garantiert werden, die damit nach Hitlers Machtübernahme in Deutschland ihre Angehörigkeit zur Demokratie der Tschechoslowakischen Republik manifestieren wollte. Der Aufführungsort sollte die nordböhmisches Stadt Karlsbad/Karlovy Vary werden. Nachdem die Sudentendeutsche Partei Konrad Henleins bei den Wahlen die Mehrheit erhalten und sich die Situation in den deutschsprachigen Gebieten angespannt hatte, hat der Karlsbader Stadtrat das Festival zwei Monate vor seiner Eröffnung abgesagt. Dank Hába, dem Leiter der deutschen Subsektion Erich Steinhard, dem Stellvertretenden Premierminister Rudolf Bechyně, dem Präsidenten der IGNM Edward Dent und letztendlich dank der Opferwilligkeit von Hábas Mitarbeitern (Karel Reiner, Karel Ančerl usw.)

furt) auch noch 1932 (Wien),³⁵ 1938 (London),³⁶ 1958 (Strassburg)³⁷ und 1961 (Wien) vertreten.³⁸ Im Jahre 1957 wurde Hába zum Ehrenmitglied der IGNM ernannt, eine Auszeichnung, die von den tschechischen Komponisten lediglich sein Lehrer Vítězslav Novák erhalten hatte.³⁹

In den 30er Jahren war es keinesfalls mehr möglich, Hába nur als eine Übergangserscheinung anzusehen. Vladimír Helfert sprach in seiner in diesen Jahren verfassten Schrift *Česká moderní hudba* bereits von einer „Hába-Schule“.⁴⁰ Der Komponist war für ihn ein Repräsentant des hohen Niveaus der modernen tschechischen Musikkultur, daran konnte nicht einmal seine Kritik der theoretischen Texte Hábas (ähnlich wie an denen von Janáček) nichts ändern. „Ähnlich wie Janáček, hat auch Hába das romantische schöpferische System nicht an sich [d. h. an seine Individualität] heranlassen. Beide hatten einen ausgeprägten Sinn für die Realität. [...] Bei Hába muss man, genauso wie bei Janáček, den Komponisten vom Theoretiker unterscheiden.“⁴¹

Hábas persönliche Beziehung zu Janáček hat im Laufe der Jahre eine Entwicklung durchgemacht. Noch in den 30er Jahren hat er bei der Verteidigung seines athematischen Stils – ähnlich wie Nejedlý – Janáček als regressive Erscheinung angesehen, während Novák und Suk für ihn immer „vorwärts orientierte“ Komponisten waren.⁴² Noch in den 30er Jahren hat Hába Janáček (also nach dessen Tod, als dieser bereits als „Klassiker“ der Musik des 20. Jahrhunderts verstanden wurde) mit Strawinsky wie folgt charakterisiert: „Die thematische kompositorische Arbeit hat vor allem spekulativen, intellektuellen Charakter. Der thematische Stil bedeutet ein Minimum an Einfällen und ein Maximum an kompositorischer Technik. Das Postulat des athematischen Stils ist, nur so viel Musik zu schreiben, wie sie dem Komponisten tatsächlich einfällt [...]. Der athematische Stil wird zur Entintellektualisierung der Musik führen. [...] Janáček und Strawinsky sind, was ihren Stil betrifft, rückwärts, nicht vorwärts orientiert, [weil] in ihren Werken fast

sowie aller beteiligter Künstler wurde das Festival gerettet. Dazu z. B. Toni Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich: 1982; Věra Vyslouzilová, „Musikfest der IGNM 1935,“ in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 31 (1989): 54–58; Vlasta Benetková (= Reittererová), „Festival mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu 1935,“ in: *Hudební věda* 33 (1966): 245–259, 337–355. Vlasta Reittererová – Hubert Reitterer, „Musik und Politik – Musikpolitik. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik im Spiegel des brieflichen Nachlasses von Alois Hába 1931–1938,“ in: *Miscellanea musicologica* 36 (Praha, 1999): 129–310.

³⁵ Gemeinsam mit Ernest Ansermet, Nadia Boulanger, Hans Tiessen und Anton Webern.

³⁶ Gemeinsam mit Ernest Ansermet, Johan Bentzon, Adrian Boult und Darius Milhaud.

³⁷ Gemeinsam mit Wolfgang Fortner, Henri Martelli, Goffredo Petrassi und Mátýás Seiber.

³⁸ Gemeinsam mit Hans Erich Apostel, Pierre Boulez, Goffredo Petrassi und Kazimierz Serocki.

³⁹ Siehe <http://www.iscm.org> (Stand vom 22.8.2009). Novák war Initiator der Gründung des Spolek pro moderní hudbu, an der Tätigkeit der IGNM hat er sich jedoch nicht beteiligt. Man kann vermuten, dass die Ernennung Nováks zum deren Ehrenmitglied aufgrund eines Impulses von Seiten Hábas erfolgt ist.

⁴⁰ Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba* [Tschechische moderne Musik] (Olomouc, 1936), bes. S. 155–158.

⁴¹ Ebda., S. 155, 157.

⁴² In seinem ersten in einer tschechischen Musikzeitschrift publizierten Artikel schrieb er: „Ich muss ausdrücklich auf unsere großen lebenden Meister hinweisen, vor allem Novák und Suk, die auch in der schwierigsten Zeit der europäischen Musikentwicklung weder dem Druck von rechts noch von links unterlegen sind [...].“ Siehe Alois Hába, „Vývoj hudební tvorby a teorie vzhledem k diatonice, chromatické a čtvrtónové soustavě,“ [Die Entwicklung des Musikschaffens und der Musiktheorie in Bezug auf die Diatonik, die Chromatik und das Vierteltonsystem] in *Listy Hudební matice* 1(1921–22): 35–40, 51–57, zit. S. 36. Novák ist für Hába sein ganzes Leben lang ein künstlerisches Vorbild geblieben. – Ungeachtet der „regressiven“ kompositorischen Methode Janáčeks war sich Hába bewusst, dass dieser aus der modernen tschechischen Musik nicht wegzudenken ist. Janáček gehörte zu den meistgespielten tschechischen Komponisten bei den Festivals der IGNM (1923 Salzburg: *Violinsonate*; 1925 Prag: Chöre im Rahmen des Vokalkonzertes der tschechischen Sektion, *Das schlaue Füchlein* am Nationaltheater Prag; 1926 Venedig: *Streichquartett* Nr. 1; 1927 Frankfurt: *Concertino*; 1929 Genf: *Glagolitische Messe*; 1935 Prag: *Jenůfa* am Neuen deutschen Theater).

*konsequent die [Methode der] Wiederholung verwendet wird.*⁴³ Dreissig Jahre danach hat Hába seinen Landsmann Janáček in seinen Vorträgen im Ausland den führenden Persönlichkeiten der tschechischen Musik – also Novák und Suk – zugezählt, seine Werke in einzelnen Vorträgen propagiert und ihre Aufführungen vermittelt.⁴⁴ Im Jahre 1958 wurde Hába vom Výbor pro oslavy Leoše Janáčka [Ausschuss zur Leoš-Janáček-Feier] in Brünn zum Janáček-Kongress eingeladen. Seine kurzen Beiträge über Janáček und dessen Zeitgenossen und über Janáčeks Harmonik wurden im Jahre 1963 im Sammelband aus dem Kongress abgedruckt. Hába schreibt: „*In der Entwicklung der Kammer- und orchestralen Musik nach Mozart ist es zu einer bemerkenswerten Kürzung der leitenden Melodie auf acht- bis eintaktige Motive gekommen; durch ihre Wiederholung, durch die Änderung ihrer Intonierung, Rhythmik und Dynamik, durch die Transponierung, Kürzung und Verlängerung [dieser Motive] haben die Komponisten längere Abschnitte und ganze musikalische Formen aufgebaut.*“⁴⁵ Weiters spricht Hába über Janáčeks Opern, in denen „*die Melodik des Gesangs allmählich immer unabhängiger wird und [...] eine fast selbständige, athematische, [...] immer neu vorwärtsstrebende melodische Stimme bildet.*“ Im Unterschied zu seiner Meinung aus der Zwischenkriegszeit konstatiert er nunmehr: „*Janáčeks Schaffen ist ein überzeugender Beweis dafür, dass der thematische Musikstil, in dem die Klassiker und die Romantiker komponiert haben und in dem auch die zeitgenössischen Komponisten komponieren, bis jetzt als ein vereinheitlichtes Schaffensprinzip mehrerer Generationen geblieben ist und einen individuellen musikalischen Ausdruck zu schaffen ermöglicht, wenn der Komponist genug selbständige Einfälle im Rhythmus, Melodik, Harmonik und Form hat. Falls Janáček in seinen letzten Opern von der Sprachmelodik fast bis zur athematischen Melodik gelangt ist, ist es möglich, den Athemismus in der weiteren Entwicklung auch in der Orchesterbegleitung einer Oper zu verwenden, die Handlung durch die Wiederholung und Variierung der Motive nicht zu verzögern, sondern im Einklang mit der Handlung und der Melodie des Gesanges immer neue charakteristische Motive zu bringen.*“ Und schließlich vergleicht Hába Janáčeks Ergebnisse mit seinen eigenen: „*Ich habe das selbe in meinen drei Opern Matka (im Vierteltonsystem), Nová země (im Halbtonsystem) und Příklad království Tvé (im Sechsteltonsystem) versucht.*“⁴⁶

⁴³ Alois Hába, „Budiž jasno ve všech základních,“ [Sei klar in den Grundsätzen] in *Klíč* 2 (1931–32): 224–228, Zit. S. 227.

⁴⁴ Siehe Brief von Elli Lohse-Klaus vom 5.11.1956 aus Leipzig; Brief von Wolfgang Steinecke (Kranichsteiner Musikinstitut) vom 11.2.1958; Brief von Wolfgang Steinecke aus Darmstadt vom 24.12.1957, mit der Bitte um einen Vortrag über Janáčeks Opern; Brief vom Musikorganisationsrat des Goetheanums in Dornach Karl Baltz (7.1. und 7.3.1959); Briefe von Heinrich Strobel vom Südwestfunk Baden-Baden vom 3.4. und 30.6.1959, mit der Information über die Sendung mit Werken von Janáček und Hába und der Bitte, diese zu moderieren; Einladung vom 6.3.1963 zu dem von Ernst Hermann Meyer organisierten Zyklus der Vorträge „Musik im Zeitgeschehen“ an der Deutschen Akademie der Künste in Berlin, mit der Bitte, über Smetana, Dvořák und Janáček zu sprechen; Brief von Heinz Simbriger aus München vom 21.8.1964: „Es ist für mich interessant gewesen, dass Sie Smetana und Dvorak gar nicht mehr als ‚Begründer‘ genannt haben, sondern nur die jüngere Generation, also Janáček, Suk, Novák, Ostrčil.“ Alle Briefe im Nachlass Alois Hába, National Museum Prag – Tschechisches Museum der Musik, nicht inventarisiert.

⁴⁵ Die für Hába typische, unbegründete Pauschalisierung geht bereits daraus hervor, dass er z. B. über die „Kammer- und orchestrale Musik“ spricht, in den vorherigen Sätzen jedoch das Beispiel aus Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos* anführt. Unter die Komponisten, die nach Mozart (!) die Kürzung der melodischen Gedanken zur Geltung gebracht hätten, nennt er „Beethoven, Smetana, Wagner (!), Debussy, Novák, Suk, Schönberg, Webern, Strawinsky, de Falla“, mit denen Janáček „verwandt ist“, doch „mit seinen Einfällen sich wesentlich von ihnen unterscheidet“. Alois Hába, „Hudební sloh Janáčkův a jeho současníků,“ in *Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně-vědecký kongres Brno 1958* [L. J. und die zeitgenössische Musik. Internationaler Musikkongress Brünn 1958] (Praha, 1963), S. 117–119, zit. S. 117.

⁴⁶ Ebda., S. 118. *Matka* (Die Mutter) wurde am 17. Mai 1931 unter Hermann Scherchen in München uraufgeführt, die Opern *Nová země* (Das neue Land) und *Příklad království Tvé* (Dein Reich komme) sind bis heute uraufgeführt geblieben.

Der wichtigste Einwand, den in Bezug auf Hábas Vierteltonmusik nicht nur Helfert, sondern auch andere Kritiker vorbrachten, war, dass er die temperierten Halbtöne mechanisch geteilt habe,⁴⁷ ein weiteres wurde gegen dessen so genannten „Athematismus“ erhoben.⁴⁸ Abgesehen davon schrieb Helfert: „*Unsere moderne Musik hat in Hába eine Erscheinung, die in ihrer Entwicklung am weitesten gekommen ist und zugleich ein europäisches Niveau unserer Musik darstellt.*“⁴⁹ Im Nachwort zu seinem Buch fasst Helfert die Situation der tschechischen Musik zusammen und stellt fest, dass die tschechischen Komponisten die einzelnen Kategorien (Harmonik, Kontrapunkt, Form) auf verschiedene Weise behandeln würden. Das Respektieren einzelner technischer Prinzipien sei dabei ständig mit der individuellen Inspiration konfrontiert. Die Idee der tschechischen modernen Musik entwickle sich aufgrund einer proportionell ausgeglichenen Beziehung zwischen der Inspiration und der Tektonik.⁵⁰

Helfert weist auch auf den wichtigen Einfluss der kurzen Schulung Hábas bei Vítězslav Novák auf und erwähnt als seinen „zweiten Lehrer“ Arnold Schönberg: „*Seine [Hábas] Beziehung zu diesem Lehrer war jedoch wieder ganz selbständig. Man kann nicht sagen, dass Hába seine ersten, in jener Zeit geschriebenen Werke à la Schönberg komponiert habe. Die Bedeutung Hábas liegt in dieser Hinsicht darin, dass er auf seine individuelle Weise die Logik Nováks mit dem Experimentieren Schönbergs, vor allem dem melodischen, synthetisiert hat.*“⁵¹ Man kann die Zusammenstellung Schönberg – Hába für einen Irrtum halten, genauso wie die Behauptung, dass die Musik Hábas trotz seiner mährischen Herkunft für ein geschultes Gehör „schönbergisch“ klinge. Hába hat nie bei Schönberg studiert,⁵² doch haben die Persönlichkeit dieses „Neutöners“ und seine unleugbare Individualität auf ihn jedenfalls anregend gewirkt. Helferts Vergleich ist noch

⁴⁷ „Es ist nicht möglich, die temperierte Stimmung als theoretische Grundlage eines neuen Systems zu verwenden.“ Helfert (wie Anm. 40), S. 157. Bereits Otakar Hostinský hat im Jahre 1887 betont, dass „die Grundlage der wissenschaftlichen Harmonielehre die reine Naturstimmung haben muss, um von der jeweiligen, gerade herrschenden Stimmung unabhängig zu sein.“ Otakar Hostinský, „Nové dráhy vědecké nauky o harmonii“ [Neue Wegen der wissenschaftlichen Harmonielehre], in: *Dalibor* 9 (1887): 1–53 (in Fortsetzung), zit. S. 9. – Otakar Zich: „Alle anderen Intervalle, die nicht natürlich sind, nehmen wir musikalisch nur unter dem Gesichtspunkt der natürlichen Intervalle wahr.“ Otakar Zich, „Čtvrťtonová hudba,“ in: *Hudební rozhledy* 2 (1925): 19–123 (in Fortsetzung), zit. S. 69. – Auch der Akustiker František Nachtikál konstatierte, dass Hábas Erklärung der Mikrointervalle mit der Harmonielehre nichts zu tun hat, weil er zu seinen Vierteltonen durch mechanische Teilung der Halbtöne gelangt hat. František Nachtikál, „Hábovy reformní snahy a fyzikální teorie hudby,“ [Hábas reformatorische Bemühungen und die physikale Musiktheorie] in *Hudební rozhledy* 2 (1925): 46–51.

⁴⁸ „Verstehen wir das Thema als einen musikalischen Gedanken, die thematische Arbeit als seine logische Entwicklung und die musikalische Form als eine Syntax der musikalischen Gedanken, die die musikalisch-logische Verständlichkeit des musikalischen Satzes garantiert, dann werden wir in der thematischen Arbeit auch weiterhin eine grundlegende Bedingung für solche logische Verständlichkeit halten. [...] Der athematische Stil ist eine interessante musikalische Analogie zum literarischen Surrealismus. Die künstlerische Praxis ist in beiden Fällen anders, als die Theorie.“ Vladimír Helfert (wie Anm. 40), S. 157.

⁴⁹ Ebda.

⁵⁰ Die Entwicklungslinie der Harmonik sowie auch der Form ist nach Helferts Meinung mit der Persönlichkeit Hábas an ihrem äußersten Punkt angelangt: „Im ersten Kapitel haben wir [bei den tschechischen Komponisten] immer wieder die ständige Tendenz zur Vereinfachung der musikalischen Struktur und Ablenkung von der technischen Kompliziertheit feststellen müssen. Erst Smetana hat diese Disproportion zwischen der inspirativen und der tektonischen Seite der tschechischen musikalischen Kreativität ausgeglichen. [...] In dieser Linie stehen nun Novák, Suk, Ostrčil, Vycpálek und Alois Hába.“ Ebda., S. 159–160.

⁵¹ Helfert (wie Anm. 40), S. 155.

⁵² Der tatsächliche Lehrer Hábas, Franz Schreker, wurde von Helfert ignoriert. Schrekers Einfluss ist auch später in der Literatur unterschätzt worden, für das Reifen Hábas war er jedoch von großer Bedeutung. Hába hat bei Schreker seine Formen- und Instrumentationslehre vervollkommen, Schreker hat Hába eine existenzielle Hilfe und wichtige Kontakte vermittelt und ihn – obwohl er selbst künstlerisch einer anderen Auffassung war – in seinen Experimenten unterstützt. Auch die Verselbständigung Hábas ist Schrekers Einfluss zuzurechnen: Hábas „Bruch“ mit der von der Neuromantik abhängigen kompositorischen Methode Schrekers war vor allem Ergebnis seiner Studienjahre in Berlin.

aus einem anderen Grund interessant: Mit seiner Abhandlung über die tschechische moderne Musik beginnt nach den Jahren der Ablehnung jeder „fremden“ Einflüsse das Bemühen, zwischen der einheimischen Kultur und den wichtigen Ergebnissen der internationalen Musik Parallelen zu finden. Für Helfert und andere hat also Schönberg einen imaginären Punkt dargestellt, von dem die Individualität Hábas abgeleitet wurde. Trotz aller Polemiken und Einwände hat Helfert seine Meinung über die Bedeutung von Hába für die moderne tschechische Musik nicht geändert. Im Jahre 1939 hat er in seinem Artikel *Moderní česká hudba na světovém fóru* [Die moderne tschechische Musik auf dem internationalen Forum] die künftige Entwicklung der tschechischen Musik zwischen zwei Extrempunkten gesehen – zwischen dem Schaffen von Alois Hába und dem von Bohuslav Martinů.⁵³

Einer der ersten Versuche nach dem Zweiten Weltkrieg, die „Neue Musik“ philosophisch, aber auch ästhetisch und soziologisch zu erfassen, war die Philosophie der Neuen Musik Theodor Adornos.⁵⁴ Es wäre einmal interessant, die Rhetorik von Zdeněk Nejedlý, dessen Konstrukt der fortschrittlichen nationalen Musik wir am Anfang erwähnt haben, mit Adornos Bewertung der europäischen Musik der Vorkriegszeit zu vergleichen. Ähnlich wie Nejedlý den Gegensatz zwischen der „konservativen“, von Dvořák repräsentierten Richtung, und der „fortschrittlichen“ Richtung im Geiste des Smetana-Vermächtnisses konstruiert hat, konstruierte Adorno für das Gebiet der europäischen Musik als Gegenpole die Persönlichkeiten von Schönberg und Strawinsky. Er versuchte auch, die Musik des Westens als „okzidentale“ und diejenige, die den von ihm vorausgesetzten Parametern für die westliche Musik nicht entsprach, als „exterritoriale“ zu definieren, wobei er der ersten die extrem nationalistische Tendenz zusprach, die andere jedoch – trotz ihrer Verwurzelung in der durch die Folklore repräsentierten nationalen Tradition – von solchen Extremen nach seiner Meinung nicht bedroht war. Adorno spricht in diesem Abschnitt (vielleicht überraschender Weise) von den agrarischen Gebieten des südwestlichen Europa. Er verwendet nicht den Begriff „durch Folklore beeinflusste Avantgarde“ bzw. „Neofolklorismus“, sondern das Wort „Exterritorialität“ oder „exterritoriale Musik“.

Im Kapitel *Schönberg und Fortschritt*, im Abschnitt *Tendenz des Materials* schreibt Adorno über die Musikentwicklung „am Rande“ Europas, über die Gebiete, „wo die Entwicklungstendenz der okzidentalen Musik nicht rein sich durchgesetzt hat, wie in manchen agrarischen Gebieten Südosteuropas. [In solchen Gebieten] ließ bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden. [Es ist] an die exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst Janáčeks zu denken und auch an vieles von Bartók, der freilich bei aller folkloristischen Neigung zugleich zur fortgeschrittensten europäischen Kunstmusik zählte. Die Legitimation solcher Musik am Rande liegt allemal darin, dass sie einen in sich stimmigen und selektiven technischen Kanon ausbildet. Im Gegensatz zu der Manifestation der Blut- und Boden-ideologie hat die wahrhaft exterritoriale Musik, deren Material, selbst als an sich geläufiges, ganz

⁵³ Der Artikel ist unter dem Titel *Moderní česká hudba na světovém fóru* [Moderne tschechische Musik auf dem internationalen Forum] in Mathesius, Vladimír, Hg., *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. Praha: 1939 erschienen. Abgedruckt in Vladimír Helfert, *O české hudbě* (Praha, 1957), S. 105–111.

⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Tübingen [1949], 1991), S. 41–42.

*anders organisiert ist als das okzidentale, eine Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion. Sie kommt von außen gleichsam der innermusikalischen Kulturkritik zu Hilfe, wie sie in der radikalen modernen Musik selber sich ausspricht.*⁵⁵

Fassen wir zusammen: Adorno unterscheidet zwischen der exterritorialen und der so genannten konservativen Musik. Die exterritoriale Musik organisiert das übliche Tonmaterial (Dreiklang oder einfache rhythmische Formeln) auf eine neue Art. Die konservative Musik wird nicht national, sondern nationalistisch (und verwandelt sich in die „Blut- und Bodenideologie“), weil die Erscheinungen, die von ihr als „traditionell“ akzeptiert wurden, im Grunde reaktionär wirken – nicht etwa deswegen, weil sie weniger künstlerisch wären, sondern wegen ihrer Tendenz, den Konsumenten „zu gefallen“, d. h. wegen ihrer Falschheit (Unwahrhaftigkeit). Gerade diese Eigenschaft habe sie zur nationalistisch-reaktionären Ideologie geführt. Adorno spricht von Janáček und Bartók als von jenen Komponisten, die zu den Wurzeln der Folkloretradition als Voraussetzung für die „exterritoriale Musik“ durchgedrungen seien und zugleich die Regel der „konservativen“ Musik absorbiert hätten. So war ihre Musik für Adorno ein Beispiel für immanente Kulturkritik „von außen“ („externe Kulturkritik“), während die Neue Musik (die Schönberg-Schule) das selbe „von innen“ getan habe. Wenn wir den polemischen Gedanken Adornos weiter führen, müssen wir fragen, wo für ihn die „Exterritorialität“ Hábas in dem Moment, als dieser über die Synthese der europäischen und außereuropäischen Musik in eine universale weltliche Musiksprache zu denken begonnen hat, geendet hätte.

Die Kompliziertheit der Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts und ihrer Rezeption zeigt sich am Beispiel des zweifach „exterritorialen“⁵⁶ (d. h. nicht nur die Grenze zum Okzident, sondern die der europäischen Musik überhaupt überschreitenden) Hába auch in der Tatsache, dass dieser in der Zwischenkriegszeit mit Schönberg verglichen wurde und das „Mährentum“ in seiner Musik nur selten zum Ausdruck gebracht,⁵⁷ sich jedoch am Ende der 50er Jahre mit seinem Landesmann Janáček (auch was die künstlerische Auffassung betrifft) identifiziert hat, um hingegen zehn Jahre später mit seinem Streichquartett Nr. 16 (im Fünfteltonsystem) bewusst die kompositorische Methode Weberns zu verwenden.

⁵⁵ Adorno (wie Anm. 54). Der Gedanken Adornos in dessen Schrift *Philosophie der Neuen Musik* hat sich Manfred Füllsack gewidmet: Adornos Ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion.

Fünzig Jahre nach Erscheinen der „Philosophie der Neuen Musik,“ in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 44(1999), vol. 1, S. 41–54, auch <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1077/1/fortschrittundreaktion.htm>.

⁵⁶ Lubomír Spurný, „‘Exterritoriální’ Hába. Několik poznámek k Adornově pojmu exterritoriale Musik,“ [Der „exterritoriale“ Hába. Einige Bemerkungen zum Begriff exterritoriale Musik bei Adorno] in *Opus Musicum* 33 (2001), Nr. 6, S. 11–16.

⁵⁷ Seine Herkunft und seine „Bäuerlichkeit“ hat er jedoch immer als sehr positive Anlage seines Charakters verstanden, wie man seiner Korrespondenz und den Erinnerungen seiner Zeitgenossen entnehmen kann.

POVZETEK

Z vidika splošne glasbene zgodovine in biografske študije Aloisa Hábe (1893–1973), tega češkega skladatelja, ki se je gibal med Dunajem, Berlinom in Prago, ponavadi označujemo kot eno izmed vodilnih osebnosti srednjeevropske avantgarde med obema vojnama. Tudi v kontekstu češke glasbe velja

sicer za zglednega inovatorja a tudi za skladatelja, ki je bil globoko zakoreninjen v tradiciji. Predvsem je znan kot neutruden propagator mikrotonalne in atematske glasbe, ki jo je sam označoval kot »osvobojeno glasbo«. V tej pretanjenosti glasbi je poltonskemu sistemu pridodal še četrtrtonske, petinotonske in šestinotonske intervale ter opustil tradicionalno obravnavo motivov.

UDK 78.082.4Petrić

Niall O'Loughlin

Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

A Return to Old Techniques in Recent Concertos by Ivo Petrić

Vrnitev k starim tehnikam v nedavnih koncertih Iva Petrića

Prejeto: 28. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011Received: 28th April 2011
Accepted: 6th May 2011**Ključne besede:** Ivo Petrić, koncert, trobenta, rog, saksofon, tolkala**Keywords:** Ivo Petrić, concerto, trumpet, horn, saxophone, percussion

IZVLEČEK

Potem ko se je v osemdesetih letih vrnil k običajni menzuralni notaciji, je Ivo Petrić napisal številne nove koncerte. V štirih takih delih za solo instrument orkester so navkljub spremembi stila tako instrumentalne tehnike kot oblikovne zasnove ostale podobne.

ABSTRACT

Since Ivo Petrić's return to conventional measured notation in the 1980s, he has composed numerous new concertos. In four such works for solo instrument and orchestra, formal plans and instrumental techniques have remained similar even with the change of style.

Among the works of Ivo Petrić (b. 1931), music for solo instrument or instruments and orchestra occupies a very special place. His varied and prolific output of orchestral works includes many that feature one or more soloists. The idea of writing for a soloist is one that has appealed to the composer since his earliest compositions; as a former oboist he explored wind instruments' capabilities but works for stringed instruments have also been particularly impressive. This concentration on instruments that play a single melodic line has influenced the character of much of the music which tends to be linear. The other feature that is noticeable in much of the work is a focus on orchestral colour, partly for its own sake and partly to clarify the texture and structure.

Petrić's early music in the 1950s was composed in a style that owed something to Hindemith, Prokofiev and Shostakovich. There is excellent orchestral handling, especially in the symphonies, while formal control is always intelligible and lucid, traditional

in approach but flexible. Petrić never had any desire to adhere rigidly to systems or techniques. The concertos are generally modest in stature but precise in their plans. Concertos for flute and clarinet and a *Suite Concertante* for bassoon feature at this time, in addition to a concerto for violin and one for harp. From the early 1960s Petrić moved away from the traditional metrical structures to more free coordination with irregular conductors' cues, the so-called aleatory style.¹ The piece which established this style was the impressive *Croquis sonores* for harp and ensemble of 1963, first performed at the Warsaw Autumn Festival. This was followed by the stylistically similar *Mosaiques* for clarinet and ensemble of 1964 and *Petit concerto de chambre* for oboe of 1966. These chamber works suited the Slavko Osterc Ensemble which Petrić was directing at the time, but they also prepared the composer for the larger scale concertante works for stringed instruments that followed in the 1970s. These comprise *Dialogues concertants* for cello of 1972, *Gemini Concerto* for violin, cello and orchestra, *Tako je godel Kurent* of 1976 for viola and orchestra and the very substantial *Trois images* for violin and orchestra of 1972-73, a concerto in all but name.² One can add to these *Jeux concertants* for flute and orchestra of 1978. All are composed as multi-tempo single-movement works, even if there are still some vestiges of the traditional separate movements as in *Trois images*. None are specifically entitled 'concertos', although the word appears as part of the subtitle of *Trois images*. The techniques achieved by Petrić in these works enabled a fluency and flexibility that would have been restricted if he had adopted the more formal division into separate movements.

The composer's decision to return to metrical barring in the early 1980s was influenced to some extent by practical considerations. Rehearsals would be more straightforward with players using their normal metrical coordination and rehearsal time would be noticeably reduced. However, the composer did not want to lose the lessons learned in developing his aleatory techniques. In an earlier article I concluded with these words:

If in some ways he appears to have returned to a form of neo-classicism, this is something of an illusion, as the music does not use the rhythmic patterns found in music of this type. Indeed, while exact rhythmic and harmonic coordination and synchronisation have now become more important for the composer, his melodic techniques have remained remarkably consistent.³

Yet for Petrić it was not an easy transition as he has written:

The return to "old and traditional" ways of forming the flow of music was rather traumatic, since my aleatorics have been giving me (perhaps) too much freedom which had of course been creatively more challenging. However, after twenty years, this very freedom and joviality seem to have become depleted and weary. Once again I was filled with the desire to form musical thoughts in more orderly notation,

¹ The more elegant traditional adjective 'aleatory' is preferred to 'aleatoric' a term which derives from the German noun 'Aleatorik'.

² See my paper Niall O'Loughlin, "Concertante Techniques in *Trois images* by Ivo Petrić," *Muzikološki zbornik* 37 (2001): 103-112.

³ Niall O'Loughlin, "Melodic Workings in the Music of Ivo Petrić," *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 112.

taking advantage of traditional compositional values: thematic work, formation of greater wholes by using traditional forms, contrasts and repetition, polyphonic interweavement of musical ideas, together with freer instrumental colours inherited from aleatorics.⁴

This study aims to investigate the character of a number of the concertos that Petrić has composed since his return to the use of regular metrical barring. Since 1985 Petrić has composed four major solo concertos, for trumpet (1985-86), alto saxophone (1997), horn (1997), and marimba (2005), and two concertinos, *Pomladni concertino* ('Spring Concertino') for percussionist in 1993 and the *Concertino doppio* for flute, horn and strings with piano in 2007. The composer also created in this period the *Dresdener Konzert* for strings of 1987 which relies less on the use of solo instruments and the Second Concerto for orchestra of 2009.⁵ The focus in this paper is on the first three solo concertos (for trumpet, saxophone and horn) and the first of the concertinos (*Pomladni concertino*).

Formal Considerations

Taking a broad formal view of these four works, the first observation is that they are all composed in a number of contrasting sections, but played without a break, and with a duration of approximately fifteen minutes. This makes them similar in approach to the freely coordinated works of the 1970s for instrument or instruments and orchestra. However, the composer suggests in the above quotation that he is using traditional forms for his new works, a fact which is not immediately obvious. It is only by close examination of these four works in turn will the connections with traditional plans begin to emerge.

In the Trumpet Concerto one can group a number of slow sections to form a composite opening exposition presenting a number of different motifs which are used throughout the work. The tempos involved, *Sostenuto moderato*, *Moderato poco mosso*, *Larghetto tranquillo*, *Quieto* and *Largo* (see Table 1), are sufficiently similar to each other to make a unified first 'movement', called here 'I'. The thematic material throughout, both for the soloist and for the orchestra, is normally created around an arch shape, often moving heterophonically, the separate parts operating at different speeds, in different rhythms and starting at different points. This in itself helps to unify the structure. The second main section (here called 'II') is marked *Allegretto scherzando*, the first part of which alternates bars of three crotchets with those of four, before introducing more irregular patterns of rhythmic emphasis. The slow 'movement' proper (III) now enters (*Largo cantabile* and then *Più lento*) before the final fast section (IV), *Giocoso vivo*. Thus it is not now so difficult to see the work as a four-movement concerto (see Table 1 for suggested groupings of four sections).

⁴ Booklet notes to CD set: *Ivo Petrić: 6 Konzertov/6 Concertos*, SIP 09-10 (Ljubljana, 2002), p.11.

⁵ This was a new work which used some ideas from the withdrawn Concerto for orchestra of 1982.

Table 1: *Koncert za trobento in orkester (Edicije DSS 1166, Ljubljana, 1989).*

Movement	Tempo	Pages	Bars
I	Sostenuto moderato	1-3	1-15
I	Moderato poco mosso	3-8	16-53
I	Larghetto tranquillo	9-12	54-78
I	Quieto	12-14	79-91
I	Libero - cadenza (solo)	14	92
I	Largo	14-16	93-104
II	Allegretto scherzando	16-30	105-194
III	Largo cantabile	30-35	195-229
III	Più lento	35-37	230-245
IV	Giocososo vivo	38-57	246-395

The *Pomladni concertino* has a similar pattern of four grouped sections, but with an increased complexity and flexibility. The extended opening *Allegro moderato* is prefaced by an accompanied atmospheric cadenza-like slow section for the vibraphone, and later is divided into two parts by another cadenza, again for the vibraphone. Petrić is fond of the scherzando idea to enliven the music in these concertos. This is apparent in the second section (*Scherzando animato*) which introduces the strong rhythmic element which was less prominent in the smooth melodic style of the *Allegro moderato*. The change of solo instrument to the xylophone now emphasises rhythmic pointing and precision. Again there is a break for short cadenzas, one before the end, and one to link to the slow movement marked *Largo sostenuto*, where the soloist now plays the glockenspiel, leading to the *Moderato quieto* in which the player returns to the vibraphone. As in the previous scherzando section the xylophone is used in the later *Vivo scherzando* section. Petrić, however, is constantly surprising us, this time by ending the work majestically with the vibraphone drawing in some of the earlier motifs (see Table 2 for suggested groupings of four sections).

Table 2: *Pomladni concertino (Composer's Score: www.ivopetric.com).*

Movement	Tempo	Pages	Bars	Solo instrument
I	Moderato libero	1-3	1-8	vibraphone
I	Allegro moderato	3-15	9-80	vibraphone
I	Cadenza (extended)	15-17	81-97	vibraphone
I	Allegro moderato	17-22	98-124	vibraphone
II	Scherzando animato	22-34	125-228	xylophone
II	Cadenza (extended)	35	229-248	xylophone
II	Scherzando animato	36-38	249-266	xylophone
II	Cadenza (short)	38	267	xylophone/glockenspiel
III	Largo sostenuto	39-43	268-284	glockenspiel
III	Moderato quieto	44-49	285-323	vibraphone

IV	Vivo scherzando	49-56	324-378	xylophone
IV	Moderato	56-57	379-384	vibraphone
IV	Maestoso e mosso	57-61	385-407	vibraphone

The concertos for saxophone and for horn show a similar inspiration and flexibility of form. In the Saxophone Concerto, a three-movement pattern can be discerned, with an extended *Allegretto giocoso* section followed by a cadenza, part solo, part accompanied, leading to substantial slow movement, *Andante moderato*, with another cadenza and a transition leading to the final *Vivo giocoso*. As usual Petrić is unpredictable, inserting a short *Andante* into the *Vivo giocoso* section for the soloist to hold the music back for a moment before the final virtuosic section (see Table 3 for suggested groupings of three sections).

Table 3: *Koncert za alt-saxophon in orkester (Composer's Score: www.ivopetric.com).*

Movement	Tempo	Pages	Bars
I	<i>Allegretto giocoso</i>	1-15	1-104
I	Cadenza (solo/accompanied)	16-17	105-122
II	<i>Andante moderato</i>	17-28	121-214
II	Cadenza (ad lib)	28-29	215-217
II	Un poco più mosso	29-30	217-225
III	Vivo giocoso	31-44a*	226-370
III	Andante	45-46	371-386
III	Vivo giocoso	46-50	387-438

* There is an extra unnumbered page in the score between pages 44 and 45.

The Horn Concerto naturally falls into four broad movements, with a slowish opening movement followed by an extended *Allegretto scherzando* section or movement. The transition to the slow movement includes an accompanied cadenza. The *Allegro* that follows is slowed down at the end, as in the *Pomladni concertino*, but only briefly, for a broad and majestic coda (see Table 4 for suggested groupings of four sections).

Table 4: *Koncert za rog in orkester (Composer's Score: www.ivopetric.com).*

Movement	Tempo	Pages	Bars
I	Moderato mosso	1-15	1-110
II	<i>Allegretto scherzando</i>	16-30	111-227
II	Poco più moderato	31-32	228-241
II	Libero - improvviso (accompanied cadenza)	32-35	241-273
III	Andante e quieto	35-37	274-286
III	Grave e poco movendo	38-44	287-337
IV	Allegro	44-55	338-416
IV	Poco largamente e maestoso	55-56	417-429

Summing up the formal attributes of these four compositions, one can note a desire to plan the works in three or four movements, but not following traditional plans in detail. Petrić maintains flexibility by his varied approach to formal design. One way of achieving this is by inserting cadenzas at suitable movements, either to break the flow of the music or to provide a suitable transition to the next section in which the music slows down or speeds up. The contrast between the sections is very well managed, but never predictable, sometimes with gradual changes and at others with sudden shifts in musical character. The musical ‘types’ that Petrić creates for his different sections vary from the slow brooding *moderato* or *sostenuto* tempos to exuberant *scherzando* or *giocoso* ones. These are all used with great variety and in support of the soloists’ techniques and virtuosity.

Other Features

Taking each concerto in turn we can see how Petrić has turned the ‘reinvented’ style to his own advantage, instilling into each work recognisable features that identify the compositions in a unique way. Because the composer has an expert knowledge of instrumental abilities drawn from his long experience with his performing group, it is no surprise then that the character of each concerto is determined to a great extent by the capabilities of the solo instruments used. It is this point that is now examined. For each concerto further details of the techniques employed are briefly discussed to give some clues to the nature of the newer works.

The Trumpet Concerto casts the soloist in a very melodic role. Although there are occasional suggestions of military style, the trumpet here is primarily a singing instrument with full chromatic abilities across the whole range. Something of the character of the trumpet part can be inferred from Example 1, taken from the second main section (II in table 1), in particular the smooth scalic runs, the chromatic alterations within phrases and the highly imaginative rhythmic variety. One notes in particular the alternation of bars of 3/4 and 4/4, the two three-note motifs, the first consisting of two rising or descending whole tones, and the second a falling whole tone followed by a rising semitone (bar 2 and bar 4).

The image shows a musical score for Trumpet in C, titled 'Allegretto scherzando'. The score consists of six staves of music. The first staff is labeled 'Trumpet in C' and begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p*, *mp*, *f marc.*, *mf grazioso*, and *ff maestoso*. The score includes several measures with 3/4 and 4/4 time signatures, and various articulations such as slurs and accents.

Example 1: *Koncert za trobento in orkester* (Edicije DSS 1166), pp.17–21, bars 110–133.

The opening section of the concerto is preparatory in two ways: it introduces the main slow first movement, but it also presents some important music. All the instruments chart an arch-shape with the melodic material, something which features strongly as the work progresses. The trumpet's music is clearly defined but the accompanying music is less easy to hear as the overlapping rising and falling phrases are infiltrated into the contrapuntal texture. This is skilfully combined with a rising and falling semiquaver figure that is frequently taken by the soloist but also forms part of the intricate accompaniment. The main fast section (*Allegretto scherzando*) uses a brilliant combination of the rising and falling semiquaver figure and thematic material presented by the trumpet in Example 1. The brief slow movement (*Largo cantabile*) has an elaborate trumpet ornamentation with mostly descending heterophonic phrases from the orchestra. The transition to the fast final section uses the wa-wa mute in a very intense section slightly suggestive of jazz. In the *Giocoso vivo* the brilliant trumpet part elaborates much of the accompanying material in a flourish.

The second concerto, the *Pomladni concertino*, has a completely different approach to the melodic material because of the solo instruments used. The predominant instrument is the vibraphone, but the more rhythmic sections employ the xylophone and the slow section the glockenspiel. Example 2 gives some idea of the character of the music for vibraphone with arpeggiated writing which falls naturally under the hands. Note though that while the chordal shapes are laid out in traditional patterns, the notes do not normally mark out diatonic chords or scales. Thus the tonality is in a state of constant flux. Sudden chromatic changes in fast moving scalewise passages that were such a feature of the trumpet concerto and also the saxophone concerto are not so frequent in this concertino. There are opportunities for chords but these are not very frequent. The last two lines of Example 2 show a number of two-note chords.

The image shows a musical score for Vibraphone, titled "Allegro moderato". The score consists of five staves of music. The first staff is labeled "Vibraphone" and "mf cantando". The music is written in a single melodic line with a treble clef and a common time signature. The dynamics range from *mf* to *ff*. The music features arpeggiated patterns and chromatic inflections. The final two staves show two-note chords.

Example 2: *Pomladni concertino* (Composer's score: www.ivopetric.com), pp.3–7, bars 9–39.

The character of the *Pomladni concertino* is very vivid with strong instrumental colours. The short introduction is highly atmospheric with no clearly defined tonality, the chords being built up one note at a time. The free tonality is emphasised by the vibraphone's chromatically inflected chords and melodic phrases. The main opening

Allegro moderato is interestingly constructed. The vibraphone part (see Example 2) is supported by repeated chords on the horns and violins, but it is also complemented by a subtle contrapuntal network of phrases from most of the orchestra. This section is divided almost in the middle by a cadenza that develops some of the motifs. The return to the *Allegro moderato* is in effect a ‘recapitulation’, not in the literal sense but a reworking of much of the earlier music. For the *Scherzando animato*, the xylophone is introduced almost hesitantly, but soon it displays its virtuosic nature. Again Petrić assigns both repeated chords and counterpoints to the orchestra, and also introduces a xylophone cadenza fairly close to the end of the section. Surprisingly the slow ‘movement’ uses the glockenspiel with arpeggiated phrases. It is at then end of this section that the composer changes to the vibraphone in similar style for the accelerating section that leads into the xylophone’s *Vivo scherzando*. In this part Petrić makes the soloist’s relationship with the orchestra one of dialogue and imitation. The important final structural feature of the work is the long coda for vibraphone which recalls a number of earlier motifs. The formal effect of this section is one of enclosing the potentially disparate elements of the work in a neat and tidy way.

The Concerto for alto-saxophone and orchestra dates from 1997. It treats the instrument in a virtuoso fashion with many florid runs as well as arpeggios of the type found in the *Pomladni concertino*. Example 3 shows the particularly extravert nature of the solo part, with non-diatonic arpeggios and scales and sudden shifts of harmonies within the same phrase. The full range of the instrument is employed to great effect. Rhythmic phrases are sometimes repeated with different notes, but more often the rhythmic structures are changed at each appearance giving the work unity without any form of predictability. One is reminded from time to time of various aspects of jazz idiom even though the music owes only a very small amount to the style. Rhythmic flexibility is important in defining the character of the solo part, with syncopation frequently used as part of this process (see particularly bars 3-10 of Example 3).

Example 3: *Koncert za alt-saxophon in orkester* (Composer’s Score: www.ivopetric.com), pp.2-5, bars 13-40.

Brief rhythmic ostinatos prepare the listener for the dramatic opening *giocoso* entry of the saxophone (see Example 3). The passage is accompanied by subtle and intriguing counterpoints, notably from the celesta and vibraphone, in a movement of delicate orchestration. In fact, the light textural weavings of the orchestra prove a perfect foil to the virtuoso solo line. An extended cadenza, sometimes accompanied by percussion, leads into the dreamily chromatic *Andante moderato* whose contrapuntal string textures allow the solo to stand out. Another cadenza, now brief and again accompanied by percussion, leads to the final *Vivo giocoso*, rhythmically solid to anchor the saxophone's fluid passage work with its numerous syncopations. The only interruption to the section's momentum is a sixteen-bar *Andante* which recalls some earlier thematic material, before the final return to the fast tempo launched with stamping four-note chords (B flat, D flat, A flat, C).

The Concerto for horn and orchestra is perhaps the most serious of the four concertos. It is less concerned with elaborate exuberance than the Saxophone Concerto or the playful rhythmic xylophone sections of the *Pomladni concertino*. Example 4 presents a passage in the slow third main section (see Table 4) that is the emotional heart of the work. In many ways its melodic lines are developed from those of Gustav Mahler and show the same generally easy movement by step or small leaps. Petrić, of course, does not use Mahler's tonal language so the frequent chromatic inflections are not linked to diatonic harmony as Mahler's are, but they still have the same emotional effect. The arch shape of many of Mahler's melodic lines is also found in Petrić's concerto and in particular the slow section (or movement) shown in Example 4, something also noted in the earlier part of the Trumpet Concerto.

Example 4: *Koncert za rog in orkester* (Composer's Score: www.ivopetric.com), pp.39–42, bars 295–324.

The opening section is an extended movement without obvious changes of tempo (*Moderato mosso*) and leads into a similarly structured *Allegretto scherzando* movement. Orchestral textures are exquisitely imagined and carefully gauged with an emphasis on high and low sounds leaving the middle register clear for the horn to sound effectively. There is an emphasis on motifs that are extensively transformed and used for structural definition. The *scherzando* movement merges into a cadenza-like section accompanied by percussion, piano and harp. This leads directly into the slow movement, richly harmonised, at first by the strings and then by the wind to accompany the horn's expansive

melodic line (see Example 4). The finale (*Allegro*) reintroduces motifs from earlier in the work in further development of the musical material. Unlike the florid ending of the Saxophone Concerto but more like the longer slow coda that concludes *Pomladni concertino*, Petrić broadens the tempo, *Poco largamente e maestoso*, which allows the soloist to end emphatically with a modern fanfare.

Conclusions

These brief notes and observations on the four works give us the opportunity to draw some conclusions about the way that Ivo Petrić has solved the problems suggested in returning from an aleatory style to one involving metrical barring. The first feature is that of form. It is very clear from this survey that the composer has paid the closest attention to form. While the avant-garde works of the 1970s were very flexible in their treatment of form, it is this very flexibility that has been transferred to the newer works. While this is most pronounced in the Trumpet Concerto and *Pomladni concertino*, even in the Saxophone or Horn Concertos, which show a greater fondness for traditional movement structure, there is for example the important structural use of the cadenza and considerable attention given to the techniques of creating successful transitions. One can happily repeat the conclusion reached by Andrej Rijavec in 1975 concerning Petrić's previous change of direction:

Petrić – thanks to an inherent creative sense of form – operates with form-building procedures which seem to be typical of all musical cultures: a balanced treatment of repetition, variation and contrast makes unity – and form.⁶

Turning to other features it is evident that the composer has continued to devote much of his compositional skill to the abilities of solo players whose instrumental techniques he fully appreciates. In addition he has used the metrical precision of traditional notation to his advantage by making exact harmonic relations and contrapuntal connections to make his points effectively. His use of motivic development and manipulation continues in exactly the same way as in the avant-garde concertos.⁷ In short, the underlying continuity of Petrić's style is assured even if there is a difference in compositional techniques.

POVZETEK

Potem ko je v sedemdesetih letih napisal številna koncertantna dela v svobodno koordiniranem aleatoričnem stilu, v številni izjemne *Trois images* za violino in orkester, se je Ivo Petrić vrnil k metrično-taktovski notaciji v koncertih, ki jih je skomponiral sredi osemdesetih. Med deli za solo in orkester so bili za pričujočo podrobno obravnavo izbrana dela za trobento, saksofon in rog ter tolkala (*Pomladni*

concertino). Vsi ti novejši koncerti so napisani v enem večdelnem stavku, ki pa le zakriva tradicionalno večstavčno strukturo. Instrumentalni karakter določa značaj posameznih koncertov. Skladatelj se je odločil izrabiti tradicionalne kompozicijske vrednote, kar je potrdila tudi podrobna raziskava. In vendar: kar se je bil naučil v aleatoričnih delih, je skladatelj učinkovito uporabil v svojih novejših kompozicijah.

⁶ Andrej Rijavec, "Problem forme v delih Iva Petrića," *Muzikološki zbornik* 11 (1975): 101–108.

⁷ See especially my article "Concertante Techniques in *Trois images* by Ivo Petrić," *Muzikološki zbornik* 37 (2001): 103–112.

Larisa Vrhunc

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Bližine v skladbi *near* (*blizu*) Urške Pompe

The Closeness in the composition *near* by Urška Pompe

Prejeto: 4. maj 2011
Sprejeto: 6. maj 2011Received: 4th May 2011
Accepted: 6th May 2011**Ključne besede:** Urška Pompe, instrumentalna kompozicija, elektroakustična glasba, teorija glasbe 20. in 21. stoletja, analiza glasbe**Keywords:** Urška Pompe, instrumental composition, electroacoustic music, theory of 20th and 21st century music, music analysis

IZVLEČEK

ABSTRACT

Delo Urške Pompe je spoj raznolikih glasbenih izkušenj, med katere ne sodi elektroakustična glasba. Kljub temu pa njena glasba izkazuje dovolj jasne vplive elektroakustike in lahko služi za premislek o zgodovini in načinih prehajanja kompozicijskih tehnik, izhajajočih iz eksperimentov v elektronskih studiih in z računalniško tehnologijo, v območje čisto akustične glasbe.

Urška Pompe's work is a blend of diverse musical experiences, electroacoustic music not being one of them. Despite that, her music shows rather obvious influences of electroacoustics and can serve as a point of departure for consideration of the ways in which compositional techniques that stem from experiments carried out in electronic studios or with computer technology transgress the realm of pure acoustic music, as well as reflections on the history of such transgressions.

Urška Pompe ne sodi med skladatelje, ki bi jih brez težav uvrstili v ta ali oni predal. Njeno glasbeno mišljenje je sinteza precej raznolikih izkušenj.¹ Med temi elektroakustična glasba ne zavzema vidnega mesta, vendar pa navezovanje njene ustvarjalnosti na to glasbeno prakso ni tako nenavadno, kot bi se morda zdelo na prvi pogled. Elektronski medij od najzgodnejših pojavnih oblik naprej lahko razumemo tudi kot nov glasbeni

¹ Z razvojem komunikacijske tehnologije in večjo mobilnostjo lahko v umetnosti opazujemo (postmodernistična) prepletanja kulturno pogojenih vzorcev. Urško Pompe so predvsem pomembno zaznamovale postaje na njeni študijski poti; te obsegajo študij kompozicije v Ljubljani, Budimpešti, Baslu in na številnih mojstrskih tečajih, šolala pa se je tudi kot komorna glasbenica.

instrument.² Zato je razumljivo, da uporaba tega instrumenta prinaša številne novosti: poleg pojava elektroakustične glasbe v vseh njenih izpeljankah lahko opazujemo tudi spremembe v glasbenem mišljenju, pa naj gre za vplive snemalnih tehnik na kompozicijske postopke ali pronicanje elektroakustične glasbe v vokalno-instrumentalno in celo filmsko in popularno glasbo. Vplivi segajo celo nazaj k izviru: elektronska tehnologija je bila predvsem rezultat znanstvenih dognanj za potrebe znanosti in se je v umetnosti razširila kasneje, raziskave v računalniški glasbi in drugih vejah umetnosti pa vse bolj usmerjajo tudi razvoj same tehnologije. Težave, na katere naletimo pri uporabi katerega koli orodja, so vedno dober razlog za izboljšave. Lep primer za to, kako so uporabniki orodij koristni pri njihovem razvoju, je sodelovanje Jean-Clauda Risseta z laboratorijem telekomunikacijske družbe Bell (Bell Laboratories, New Jersey) ali delovanje številnih skladateljev na francoskem inštitutu IRCAM, kjer razvijajo tudi računalniške programe za obdelovanje zvoka in pomoč pri predkompozicijskih postopkih.

Skladba *near* Urške Pompe (1)

Urška Pompe se z elektroakustično glasbo ne ukvarja aktivno, kar tudi sicer velja za večino slovenskih skladateljev. Za naš prostor je v splošnem značilno, da elektronski studii nikoli niso bili lahko dostopni. Peščica skladateljev, ki se je kljub nezavidljivemu stanju doma ukvarjala z elektroakustično glasbo, je svoje izkušnje pridobivala predvsem v tujini, in sicer z vključevanjem v druge kulturne prostore. Razmere v zadnjih letih so nekoliko boljše, razloga pa sta predvsem ta: (1) z vstopom v Evropsko skupnost so se povečale možnosti za študij v tujini, tako mladi skladatelji lahko podrobneje spoznajo elektroakustično glasbo že v zgodnjem obdobju svojega razvoja, in (2) cene računalniške opreme se znižujejo in postavitve domačega studia ni več nemogoča. To pomeni, da je nekaj posameznikov visoko tehnično usposobljenih, v splošnem pa je slovenska elektroakustična glasba slabo razvita. Pri Urški Pompe je pomanjkanje dostopnosti informacij in tehničnih sredstev, hkrati pa močno izraženo zanimanje za zvočni svet elektroakustike in pripadajočih tehničnih rešitev, botrovalo nastanku skladb, v katerih skladateljica poskuša poiskati akustične ekvivalente nekaterih za elektroakustiko značilnih zvočnosti in postopkov. Ob tem ne uporablja tehnologije, zanaša se izključno na raziskovanje zvoka z akustičnimi sredstvi.

Prvi stavek njene skladbe *near* za dva saksofona in orkester (2006)³ lahko služi kot dober primer za zapisano. Začne se s kratkim akordom v orkestru, ta se premakne in nato nadaljuje v partih obeh solistov. Pravzaprav je bil kompozicijski postopek obrnjen: izhodišče je multifonik saksofona⁴, tega pa je skladateljica s pomočjo analize razmerij med njegovimi posameznimi tonskimi višinami poskušala umestiti v določen harmon-

² Že Edgard Varèse si je želel, da bi mu nov glasbeni instrument omogočil realizirati do tedaj neizvedljive ideje. Elektronski medij je razumel kot rešitev svojih zagat, gotovo tudi pod vplivom Busonijevih idej o strojih kot nosilcih razcveta 'nove' umetnosti.

³ Prva izvedba: Dir. Jürg Wittenbach. Izv. Betka Bizjak Kotnik in Miha Rogina, Simfoniki RTV Slovenija. 14. svetovni kongres saksofonistov, Ljubljana. 8. jul. 2006. Partitura: Ed. DSS 1801*.

⁴ Poleg same zvočnosti multifonika so bili pri izboru pomembni tudi drugi premisleki: zanesljivost pri oglašanju, stabilnost zvoka ter to, da ga je mogoče notranje artikulirati tako s trilčkom kot ritmičnimi vzorci. (Pompe, Urška. Osebni pogovor. 25. mar. 2011)

ski spekter. Pri delu je uporabljala razpredelnico z natančnim izračunom frekvenc in pripadajočih višin v harmonskem nizu, tudi tistih nad šestnajstim alikvotnim tonom, kjer so alikvoti med seboj oddaljeni manj kot pol tona. Ob upoštevanju vseh mikrotonalnih odmikov sestavnih delov multifonika je U. Pompe nato izračunala osnovni ton harmonskega niza, iz katerega bi morda lahko izhajale vse te tonske višine.

To je osnovna harmonska ideja vsega prvega dela skladbe. Parta saksofonov sestavlja dva multifonika, včasih res kot multifonik, torej rezultat posebnega prijema na instrumentu, na nekaterih mestih pa tudi kot posamezne višine, med katere se sem in tja prikrade tudi katera izmed komponent istega spektra, ki ne pripada multifoniku. Tudi orkester prinaša tone istega alikvotnega niza, pri tem izbira višin ni omejena le na tiste, ki jih vsebuje multifonik. Skladateljica priznava, da je bilo uporabljati ta postopek brez pomoči računalnika zamudno in utrudljivo opravilo in bi si z veseljem pomagala s primernim računalniškim programom, če bi ga imela.⁵ Zaradi kompleksnosti ideje je bilo potrebno sprejeti nekatere odločitve tudi intuitivno: lep primer je izbor 'pravega' osnovnega tona hipotetičnega harmonskega niza, saj je možnosti več. Vemo, da se multifoniki v pihalih pojavijo ob uporabi alternativnih prstnih redov, ti pa povzročijo, da se instrument obnaša kot 'prizma' in razcepi osnovni ton zračnega stebra s pripadajočimi alikvotnimi toni v njegove posamezne hkrati zvenceče komponente. Kadar je izbrani prstni red kombinacija dveh 'normalnih' prstnih redov, je tudi multifonik kombinacija obeh alikvotnih nizov.

Začetna harmonska ideja deloma sloni na aditivni sintezi, tehniki, ki so jo v 50-letih prvi uporabili v svojih elektroakustičnih delih skladatelji, ki so delovali v elektronskem studiu v Kölnu. Tudi v nadaljevanju skladbe opazimo postopke, ki so sicer značilni za elektroakustično glasbo, pri čemer Urška Pompe nikakor ni prva in edina, ki bi se domislila takih povezav. Prej bi rekli, da so te prešle v občī besednjak sodobne vokalno-instrumentalne⁶ glasbe. Za ponazoritev poti teh prehajanj si oglejmo delo dveh ključnih skladateljev iz različnih generacij in kulturnih prostorov.

Pogledi nazaj: Ligeti in Grisey

György Ligeti pripada povojni generaciji skladateljev, ki so imeli priložnost delovati v prvih elektronskih studiih. Že kmalu po prebegu iz Madžarske leta 1956 je začel delati v kölnskem elektronskem studiu in obenem spoznaval tudi nove tehnike avantgarde, predvsem serialni način razmišljanja. V številnih intervjujih in javnih predavanjih je Ligeti poudarjal vpliv obeh dejavnikov na razvoj lastnega glasbenega mišljenja in na kompozicijske tehnike, uporabljene v njegovih prvih zrelih orkestrskih skladbah, kot sta *Apparitions*⁷ (1958-9) in *Atmosphères* (1961), vendar pa ni bil nikoli posebej natančen pri navajanju podrobnosti ali konkretnih primerov. Iz tega obdobja so dobro poznana

⁵ Pompe, osebni pogovor.

⁶ Tu in drugod v besedilu izraz vokalno-instrumentalna glasba ne označuje le skladb, ki hkrati uporabljajo glasove in instrumente, ampak tudi tiste, ki so napisane samo za glasove ali samo za instrumente, torej karkoli od naštetega, vendar brez pomoči elektronike.

⁷ Naslov pomeni *Pojavljanja* ali tudi *Prikazni*, vsebinsko ustreza oboje, prva možnost je povezana z matematičnimi izračuni, druga pa z akustičnimi fenomenimi.

njegova dela za orkester in se z njimi ukvarjajo številne znanstvene študije⁸, ni pa bilo veliko resnih poskusov analize njegovih treh elektronskih skladb (*Glissandi*, 1957; *Artikulation*, 1958; *Pièce électronique no. 3*, s prvotnim naslovom *Atmosphères*, 1957-8, nedokončana) ali razumevanja njihovega vpliva na njegova dela za orkester.⁹ Večina sekundarnih virov kaže na dve jedri: organizacijo tonskih višin in ritem.

Že v svojem madžarskem obdobju je Ligeti iskal načine za pisanje 'statične' glasbe, a mu ni uspelo najti pravih tehničnih rešitev. V kölnskem studiu pa je bil izpostavljen novim načinom razmišljanja o času: merili so ga v dolžinah kosov magnetofonskega traku in ne v časovnih enotah. Levy navaja, da še lahko opazimo sledove metričnega razmišljanja v skicah¹⁰ za njegovo prvo elektronsko skladbo *Glissandi*: čas je najprej izračunan v sekundah, nekateri odseki pa so tudi blizu urejenim ritmičnim vzorcem. V naslednji kompoziciji, *Artikulation*, so očitno vsa trajanja že izračunana glede na različne dolžine koščkov magnetofonskega traku, izražene v centimetrih.¹¹ Tak pristop je Ligetiju in njegovim skladateljskim kolegom v kölnskem studiu (posebej velja omeniti Karlheinz Stockhausna in Gottfrieda Michaela Koeniga) omogočil, da so preizkušali 'statično' razporeditev parametrov znotraj serialnih okvirjev. Ligeti je bil kritičen do serialne organizacije tonskih trajanj, saj je trdil, da v časovni seriji ne morejo biti vsa trajanja enakovredna, daljša namreč zavzamejo večji kos skladbe in so tako bolj poudarjena.¹² V svojem znanem sestavku o premenah oblike še razloži principe, uporabljene v prvem delu skladbe *Apparitions* in tudi v drugi elektronski skladbi, *Artikulation*. V delu *Apparitions* je uporabil nabor trajanj, vsakemu od njih je pripisal številko in pazil na to, da je zmnožek vsake številke s številom njenih pojavitev v celotni strukturi vedno enak. Zelo podobno tehniko je uporabil tudi v skladbi *Artikulation*, zmnožek takih multiplikacij pa ni bil več konstanten, ampak se je spreminjal v povezavi z različnimi vrstami v skladbi uporabljenih tekstur.¹³ Pomembno se je zavedati, da so bile sicer razporeditve posameznih trajanj znotraj odsekov in dolžine vsakega od njih skrbno preračunane, postavljanje tako pridobljenih tekstur v glasbeno celoto pa »intuitivno, ne s pomočjo kakršnega koli serialnega urejanja, vedno pa predvsem ob premisleku, kako bi ga taka časovna shema lahko pripeljala do zastavljenega cilja, vzpostavitve statične glasbene teksture.«¹⁴ V partituri je vidnih nekaj odstopanj od izračunanega načrta, najbrž da ne bi prišlo do ponavljanja in s tem občutka kakršne koli metrične urejenosti, in da bi bil nabor ritmičnih enot bolj pester (pojavi se namreč tudi števila, ki jih v izračunu ni).

⁸ Kot npr. Erkki Salmenhaara, »Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken 'Apparitions', 'Atmosphères', 'Aventures' und 'Requiem' von György Ligeti.« *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft* 19 (Regensburg: G. Bosse, 1969), str. 67–99; Jonathan W. Bernard, »Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution.« *Music Analysis* VI/3 (1987): 207–236; Harald Kaufmann, »Strukturen im Strukturlosen: Über György Ligetis 'Atmosphères',« *Spurlinien: analytische Aufsätze über Sprache und Musik* (Vienna: Lafite, 1969), str. 107–117.

⁹ Benjamin R. Levy, »Shades of the Studio: Electronic Influences on Ligeti's 'Apparitions'.« *Perspectives of new music* XLVII/2 (2009): 59–87: 60; poleg tega še Jennifer Iverson, »Shared Compositional Techniques between György Ligeti's *Pièce électronique* No. 3 and *Atmosphères*.« *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* XXII (2009): 29–33; György Ligeti, »Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen.« *Experimentelle Musik* (Berlin: Mann Verlag, 1970), str. 73–80; Ulrich Dibelius, »György Ligeti: Eine Monographie in Essays.« (Meinz: Schott, 1994), str. 9–30; Gottfried Michael Koenig, »Ligeti und die elektronische Musik.« *György Ligeti: Personastil – Avantgardismus – Popularität* (Vienna: Universal Edition, 1987), str. 11–26.

¹⁰ Vse Ligetijeve skice hranijo v ustanovi Paul Sacher Stiftung v Baslu.

¹¹ Levy, *Shades of the studio*, str. 61.

¹² György Ligeti, »Wandlungen der musikalischen Form.« *Die Reihe* VII (1960): str. 12.

¹³ Ligeti, *Wandlungen*, str. 13.

¹⁴ Levy, *Shades of the Studio*, str. 68.

Vse te spremembe so izravnane tako, da se seštevki in njihova medsebojna razmerja ne spremenijo.

Izkušnje, pridobljene v elektronskem studiu, niso le odločilno vplivale na Ligetijev postopek izračunavanja tonskih trajanj, ampak se je začel zavedati tudi nekaterih vidikov slušnega zaznavanja. V tem pogledu se mu je zdel dragocen eksperiment, ki ga je izvedel Gottlieb Michael Koenig: najprej je predvajal zelo hitra zaporedja prepoznavnih sinusnih tonov, nato pa so bila ista zaporedja časovno skrčena tako, da so se posamezni toni zlili v en sam zvočni dogodek. Ligetija so še bolj zanimala 'mejna' stanja, pri katerih so nekateri dogodki v teksturi nad, drugi pa pod mejo zlivanja (pri približno 50 ms), in nastane občutek neprestanega prelivanja med ritmom dogodkov, zaznavnih ločeno, in tistih, ki se med seboj zlijejo.¹⁵ Ta fenomen je poimenoval *Bewegungsfarbe*, gibajoča se barva. Da bi dosegel ta učinek, je Ligeti v svojih elektronskih skladbah uporabil zelo kratka trajanja, z akustičnimi instrumenti pa je tako hitre tone skoraj nemogoče izvajati. Skice za obe orkestrski skladbi kažejo na to, da je iskal praktične rešitve tega problema: časovne enote je razdelil v različno število manjših delčkov, različne delitve pa naj se izvajajo hkrati; taki navzkrižni ritmi pa se že približajo meji ločljivosti.¹⁶

Opazne so tudi sledi vplivov tehnik snemanja in montaže: v delu B prvega stavka *Apparitions* se v taktu 49 v godalih pojavi kromatični grozd v tremolu. Njegov material je sicer statičen, njegove dinamične karakteristike pa povzročijo, da zaznamo prelivanja med različnimi tipi dojetanja iste hitrosti: v *pppp* dinamiki je dojetanje statično, v srednji ga zaznamo kot vibriranje, v glasnejših dinamikah pa razločimo posamezne premike tonov. Vrhnji del grozda se začne *fff* in postopoma zamira, medtem pa se v spodnjem delu grozda dogaja nasprotno. To povzroči, da se celoten grozd postopoma premakne iz visokega v nizki register, kar je še eden od načinov usmerjanja v izhodišču statičnega materiala. Ta tehnika je sicer zelo običajna v elektronskih studiih in se uporablja za mehkejše prehode med dvema dogodkoma, dvema kanaloma, dvema različnima barvama in podobno. Po navadi so jo izpeljali tako, da so ročno postopno zapirali en kanal, medtem ko so drugega istočasno odpirali, ali pa so dva kosa traku odrezali pod kotom in ne pravokotno (obstajajo seveda še drugi načini), digitalni ekvivalent te analogne tehnike pa je spreminjanje tonske ovojnice, poteka tonskega trajanja, s pomočjo računalniških programov. Tehnika se imenuje *cross fading*, navzkrižno pojemanje, pa tudi substraktivna sinteza ali filtriranje, in je močno prisotna tudi v Ligetijevem elektronskem delu *Artikulation*.

Primerjanje zadnjega studijskega dela, nedokončane *Pièce électronique no. 3*, s partituro *Apparitions* razkrije še drugo močno povezavo: v obeh je aditivna sinteza osnovni gradbeni postopek, opazimo pa tudi isti način vodenja glasov. Ta poteka tako, da najnižje tonske višine v grozdu postopoma skačejo na vrh grozda (na nekaterih mestih je postopek obrnjen in tonske višine preskakujejo z vrha grozda na njegovo dno). Posamezni preskoki si sledijo tako hitro oziroma so tako blizu eden drugemu, da se približajo ali celo presežejo mejo ločljivosti. Zvočni rezultat je po Ligetijevih besedah ta, da »slišimo le spreminjanje znotraj celotnega kompleksa, ne pa tudi posameznih

¹⁵ Ligeti, *Auswirkungen*, str. 75.

¹⁶ Drugi stavek *Apparitions* je bržčas prvi jasen primer uporabe te tehnike.

skokov«.¹⁷ Ta način, *leapfrog voice-leading*¹⁸ oziroma vodenje glasov z žabjimi skoki, omogoča izjemno povezanost, kontinuiteto zvočne mase, ki se obnača bolj kot tekoča snov brez trdnih zamejitev. Ko govorimo o aditivni sintezi, pa je potrebno upoštevati, da so v kölnskem studiu delujoči skladatelji v 50-letih pogosto uporabljali sinusne tone kot gradnike kompleksnejših zvokov s harmonskimi ali neharmonskimi spektri, tak primer je tudi Ligetijeva *Pièce électronique no. 3*. Kadar pa je isti postopek uporabljen v orkestrski teksturi, to pomeni, da vsakega od delnih tonov namišljenega spektra reproducira kompleksen zvok, saj ima ton vsakega akustičnega instrumenta poleg osnovnega še svoje lastne alikvotne tone. To je tudi eden od najpogostejših očitkov¹⁹ idejam spektralne glasbe: njen osnovni harmonski koncept²⁰ nekoliko zanemarja dejstvo, da instrumenti ne proizvajajo čistih sinusnih tonov.²¹

* * *

Lahko bi rekli, da so bili elektronski studii v 50-letih nekakšni laboratoriji, v katerih so skladatelji preizkušali nove glasbene ideje, kot je serializem, spektralno gibanje pa je spodbudil razvoj računalnikov (prav tako pa tudi reakcija na serialno mišljenje) in njihov vstop v znanost, posebej akustiko. Vplive elektroakustične glasbe na skladanje enega od pionirjev spektralne glasbe v Franciji v 70-letih, Gérarda Griseya, si bomo ogledali v njegovi skladbi *Partiels (Delni toni)*.

Partiels (1975), tretja skladba iz ciklusa *Les espaces acoustiques (Akustični prostori)*, je eno od temeljnih zgodnjih spektralnih del. Vsi štirje začetniki francoskega spektralizma priznavajo, da je vstop računalnika v glasbo spremenil njihove glasbene poglede in omogočil njihova raziskovanja. Za Griseya so bila najpomembnejša nova odkritja na področju akustike in možnost uporabe tehnologije kot nekakšnega povečevalnega stekla za pogled v fizično notranjost katerega koli zvočnega fenomena.

Osnova skladbe *Partiels* je instrumentalna sinteza (*synthèse instrumentale*), ki izhaja iz spektrografske slike oziroma sonograma nizkega tona E na trombonu. Iz te je Grisey izpeljal tonski agregat, 'spekter', ki ga v začetku skladbe sestavljajo le lihi alikvotni toni, z izjemo drugega. Da bi se toni čim bolj zlili v harmonsko celoto, so uporabljeni četrt-tonski in šestino-tonski približki izračunanih frekvenc. Grisey spekter omeji na en sam alikvotni niz, pri njegovi orkestraciji pa upošteva le frekvence alikvotnih tonov

¹⁷ György Ligeti, »Musik und Technik: Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen.« *Computermusik: Theoretische Grundlagen* (Laaber, 1987), str. 12.

¹⁸ Izraz uporablja Jennifer Iverson. (Iverson, *Shared Compositional Techniques*, str. 31)

¹⁹ Npr. Karlheinz Stockhausen, »...wie die Zeit vergeht...« *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik I* (Köln: Dumont, 1963), str. 110; Anne Sedes, »French Spectralism From the Frequency to the Temporal Domain: Analysis, Models, Synthesis ... and Future Prospects.« *The foundations of contemporary composing*. (Hofheim: Wolke, 2004), str. 121; Tildy Bayar, »Music Inside Out: Spectral Music's Chords of 'Nature'« 11. marec 2008, <<http://www.byz.org/~tildy/spectral.html>> str. 7 (kasneje, l. 2008 objavljeno v zborniku *Spectral World Musics: Proceedings of the Istanbul Spectral Music Conference*).

²⁰ Izraz 'synthèse instrumentale' ne pomeni nič drugega kot aditivno sintezo z akustičnimi instrumenti.

²¹ Ta dvojnost je prisotna od samih začetkov elektronske glasbe. Že leta 1955 je Michel Phillipot predlagal (izhajajoč iz nesoglasij med Paulom Schaefferjem na eni in Wernerjem Meyer-Epplerjem in Herbertom Eimertom na drugi strani), da »se lahko preprosto odločimo uporabljati izraz 'musique concrète' za vse, kar je bilo narejeno v Franciji, in 'elektronische Musik' za tisto, kar so ustvarili v Nemčiji, ob tem pa ugotovimo, da je izraz 'music for magnetic tape', ki ga uporabljajo ameriški znanstveniki, najbolj vseobsegajoč in najmanj dvoumen.« (Michel Phillipot, »Electronique et techniques compositionnelles.« *Actes et mémoires du 1er Congrès international de langue et littérature du Midi de la France* (Palais du Roure, 1957), str. 184). Z drugimi besedami naj bi francosko mišljenje v splošnem temeljilo na obdelovanju zvočnih fenomenov, ki so kompleksni že v svojem izhodišču, medtem ko je šlo pri nemškem načinu razmišljanja za sintetiziranje vsakovrstnih kompleksnih zvokov s pomočjo različnih načinov kombiniranja čistih sinusnih valov.

in njihova medsebojna razmerja glede na register. Tako se poraja vprašanje, zakaj je sploh bil potreben sonogram, če bi lahko do istega preprostega izračuna prišli že z razumevanjem Fourierovih splošnih odkritij. Verjetno je tudi zato Murail v enem svojih intervjujev izjavil, da »nam je v tistem času primanjkovalo tehnoloških in znanstvenih orodij ter informacij. V zgodnjih delih, kot je *Partiels* Gérarda Griseya [...] je uporaba spektra zelo sramežljiva: prisoten je le psevdo-trombonski spekter.«²² Med potekom skladbe se ta spekter oblikuje in preobraža na različne načine. Murail je v nadaljevanju navedel, da »je večina teh zgodnjih del uporabljala simulacije elektronskih sistemov, kot sta na primer krožna modulacija (*ring modulation*) in odmev (*echo*), ali pa harmonske odmike od abstraktnega alikvotnega niza ali njegove zgostitve.«²³

Obliko skladbe lahko opišemo kot zaporedje napetosti in sprostitvev, temelji pa na različnih zvočnih procesih. Po prvem odseku s čistim harmonskim spektrom se v drugem ta z uvajanjem različnih instrumentalnih tehnik, kot so: neenakomerni vibrati, glissandi, različne stopnje pritiska z lokom, flatterzunge, sapasti toni, dodajanje tolkal itd., postopoma popači (*distortion*, popačenje prav tako izhaja iz elektroakustične glasbe). Naslednji zvočni postopek (z začetkom pri številki 12) je spreminjanje karakteristik ovojnice zvoka (*envelope shaping*): če zvoku odrežemo (*cutting*) naravni nastavek in njegov razkroj, torej prvo in drugo od štirih faz, je veliko težje prepoznaven: način, kako se zvok na določenem instrumentu sproži in konča, močno prispeva k instrumentalni barvi. Za izbiro višin teh skoraj brezbarvnih zadržanih tonov je Grisey uporabil princip krožne modulacije, še ene od tipično elektroakustičnih tehnik. Odločil se je, da bo uporabil le diferencialne tone, ki izhajajo iz para tonskih višin oddaljenih za tritonus. Postopek se zaključi z unisonom, to pa je tipično tudi za Ligetija.²⁴ Odsek, ki sledi (pri številki 23), spominja na dodekafonski polifonski stavek, le da se tu pojavljajo mikrointervali kot rezultat dejstva, da je '*Hauptstimme*' sestavljena iz tonov spektra E. Hitrost teksture se postopoma spreminja (*accelerando-ritardando* ali narobe) znotraj vsake od petih fraz; tudi ta postopek spada v območje elektroakustične glasbe. Del pred codo (številke 42-45) prinaša še eno od tehnik, ki danes spadajo k računalniški glasbi, to je granularna sinteza. Grisey je to teksturo očitno oblikoval glede na svoje premisleke o glasbenem času in prav gotovo iz poznavanja tradicije *musique concrète*,²⁵ najbolj verjetno pa je črpal tudi iz kölnskih eksperimentov z magnetofonskim trakom, narezanim na kratke različno dolge delčke, in ne iz kakšnih direktnih navezav na računalniško glasbo.²⁶ Pri številki 42 se v prvih treh taktih postopoma izgradi akord, ki se zatem ponavlja, najprej zelo hitro in divje, nato pa se zrna postopoma raztegujejo, premeščajo in popačijo zaradi uporabe različnih instrumentalnih tehnik (pri čemer so vsi naštetih postopki spet simulacije raz-

²² Tristan Murail, »After-thoughts,« *Contemporary Music Review* XIX/3 (2000): 6.

²³ Ibid.

²⁴ V skladbi *Partiels* lahko najdemo še več ligetjevskih tehnik, eno od teh med števkama 28 in 32: Gisey v nepretrgano teksturo trilčkov postopno vpeljuje posamezne alikvotne tone harmonskega spektra E.

²⁵ Schaeffer govori o 'zrnih' (*grains*), definira jih kot veliko število drobnih nepravilnosti v podrobnostih, te pa učinkujejo na površino zvočnega objekta; zrna tudi razvšča v več tipov. (Pierre Schaeffer, »*Traité des objets musicaux*,« (Paris: Le seuil, 1966), str. 550-555).

²⁶ Čeprav je že leta 1947 madžarski fizik Dennis Gabor opravil nekaj pionirskih eksperimentov, in sicer je zvočni signal razbil na majhna prekrivajoča se 'zrna' ter trdil, da imajo zvoki tudi časovne vzorce, je šele Curtisu Roads-u z Univerze v Kaliforniji l. 1975 (torej v letu nastanka skladbe *Partiels*) uspelo prelini Gaborjeve teorije v uporabno programsko okolje (na velikem računalniku). (Thom Holmes, »*Electronic and Experimental Music*,« 3. izd. (London: Routledge, 2008), str. 308.

ličnih elektronskih mehanizmov), dokler se glasbeni čas ne upočasni do te mere, da ga sploh ni več mogoče zaznati.

Z današnjimi očmi se morda opisani postopki zdijo zelo osnovni, vredno pa si je priklicati v spomin, »kako omejena je bila elektronika v 70-tih.«²⁷ Čeprav so v Griseyevem delu vplivi elektroakustične glasbe očitni, je sam navedel predvsem dva razloga za izogibanje bolj pogosti uporabi elektronske tehnologije:

Prvi je oseben – nisem posebej spreten pri uporabi računalnikov in digitalne elektronike. Toda lahko bi seveda imel pomočnika ali poiskal pomoč na tak ali drugačen način. Ampak drugi je še dosti hujši. Gre za to, da morajo biti vse skladbe, pri katerih sem uporabljal elektroniko, spet in spet prenovljene, ker se tehnologija spreminja. Tehnologija novih instrumentov, sintetizatorjev ali česar že, ni narejena za nas. Narejena je za posel. Zato se vsako drugo leto celoten sistem spremeni. In okrog sebe vidim vse skladatelje, ki tekajo, dobesedno tekajo za novo tehnologijo, ki bo v nekaj letih boljša. [...] Za umetnika ta pot ni prava. Tako je nemogoče delovati. [...] In tako torej, če napišete skladbo za elektroniko, ste neprestano prisiljeni v prenavljanje sistema, da bi bil ta še vedno uporaben v koncertni dvorani. In sam sovražim vračanje k starim delom – za razliko od Bouleza, ki se vedno vrača in spet in spet predeluje. Zame je to del preteklosti. Zelo redko jih poslušam. In mislim, da je to najboljši način, da grem naprej. Tehnologija me sili, da se vračam in predelujem. Nov trak. Prestavitev s traku na računalnik. In potem z računalnika na nov tip računalnika. Ali iz sintetizatorja v nov tip. In tako brez konca.²⁸

Griseyeva kasnejša dela v splošnem ne temeljijo več na spektru, prisotnost elektroakustičnih vplivov pa ostaja očitna. Dober primer je skladba *Vortex temporum*, katere drugi stavek še posebej močno spominja na elektroakustično glasbo. S skladbo *Partiels* deli nekatere že opisane tehnike (kot je odstranjevanje nastavkov in njihovih razkrojov v tonih, tako da ti prihajajo in izginjajo skoraj nezaznavno, ali izbiranje tonskih višin iz zaloge tonov alikvotnega niza na tonu B). Nov pa je bolj abstrakten način uporabe grafičnih reprodukcij različnih oblik valovanja signalov, uporabi jih namreč kot modele za organizacijo različnih glasbenih parametrov.²⁹ V programu za skladbo je Grisey zapisal, da so glasbeni ekvivalenti sinusnega signala hitre vzpenjajoče se in padajoče 'vrtinčaste' pasaže, ponazoritev žagastega valovanja je vidna v solu klavirja, pravokotno valovanje pa ponazarjajo ritmični poudarki.³⁰

Ni presenetljivo, da je Gisey navedel le tri skladatelje, ki so ga zaznamovali: poleg Messiaena, njegovega učitelja, sta to še »Stockhausen, zaradi svojega občutka za dramaturgijo, občutka za obliko in čas. In Ligeti kot tretji, zaradi svoje uporabe raztegnjenega časa in neprekinjenosti.«³¹ Verjetno je razlogov za povezovanje Griseyevе glasbe z Ligetijevo še

²⁷ Tristan Murail, »Interview with Tristan Murail,« Pogovor z Robertom Bruceom Smithom, *Computer Music Journal* XXIV/1 (2000), str. 12.

²⁸ Gérard Grisey, »Gérard Grisey,« Pogovor z Davidom Bündlerjem, 10. marec 2010, <<http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>> str. 5.

²⁹ Glej Janine, Droese, »Einflüsse der elektroakustischen Musik in Gérard Griseys Vortex temporum,« *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft: Musique impure—Französische Musik der Moderne im Kontext* XXIII/2 (2008, str. 174.

³⁰ Programska knjižica zgoščenke Grisey, Gérard. *Vortex Temporum, Talea*. Izv. Kwamé Ryan, Ensemble Recherche. ACCORD Una Corda 464 292-2 1997, str. 6.

³¹ Grisey, pogovor Bündler, str. 7.

več, eden pomembnejših je gotovo tudi ta, da je na glasbeni stavek v akustičnih delih obeh avtorjev vplivala elektroakustična glasba.

Skladba *near* Urške Pompe (2)

Vrnimo se k skladbi *near*. V uvodnem odseku hitri kompleksni ritmi in sočasni trilček artikulirajo površino multifonikov v obeh saksofonih in s tem teksturo močno približajo granularni sintezi. Obstaja celo povezava z Ligetijevimi navzkrižnimi ritmi, le s to razliko, da je Ligeti dobe členil na različno število enakih delov, medtem ko Urška Pompe dela s celicami, od katerih vsaka traja eno dobo, vsebuje pa že prepoznaven ritmični vzorec. V obeh primerih je zvočni rezultat prej gibajoča se barva kot pa jasno zaznavne ritmične strukture. V skladbi *near* najdemo tri osnovne tipe ritmičnih celic, prvi temelji na poddelitvi dobe na 3+2 dele, drugi je kvintola, tretji pa štiri šestnajstinke. Variacije vsakega od osnovnih tipov je nato skladateljica sestavila v tok ritmičnih sekvenc. Vsak od solističnih glasov je ritmično neodvisen; skladba se začne kot neke vrste ritmični kanon, kasneje pa so med seboj pomešani različni načini razporejanja ritmičnih enot. Prvotno je bil v ozadju te razporeditve sistem, ki pa ga je skladateljica kasneje deloma opustila in precej spremenila, saj se ni izkazal za glasbeno zadovoljujočega.³² V ritmičnem pulziranju v solističnih partih vidi gonilo, vir energije za celotno delo. Solistični tok ritmično artikuliranih multifonikov občasno s kratkimi vložki spremlja tudi orkester; v njih so tako kot pri Ligetiju prisotne poddelitve dob v več različnih razmerjih hkrati.

Vloga orkestra je v prvem stavku dvojna: poleg že omenjenih spremljevalnih vložkov zarezuje v teksturo solistov z glasnimi, kratkimi tutti vložki. Ta prijem je značilen za postopek montaže v studiu: zdi se, kot da bi dva namišljena trakova, enega s 'statičnimi' plastmi saksofonskega zvoka (notranje razgibanega s skoraj ligetijevsko mikropolifonijo) in drugega z orkestrskim tutti zvokom, razrezali na kose in koščke in jih ponovno zlepili. Doližine teh odsekov v saksofonskih partih se gibljejo znotraj razmerij v Fibonaccijevi vrsti (najprej je enota tričetrtinski takt, kasneje pa posamezna doba), tutti vložki pa so vedno dolgi eno dobo (približno, vsi glasovi namreč ne vstopajo in se ne končujejo hkrati, da rezi niso preostri).

V drugem stavku je ritem kot gonilna sila še vedno prisoten, zvoku pa ne uspe več, da bi se prebil navzven; multifonike in običajne tehnike igranja v orkestru zdaj nadomestijo raznovrstne 'zadušene' zvočnosti. Te netradicionalne, alternativne tehnike igranja bi lahko razumeli tudi kot akustične ekvivalente filtriranja v elektroakustični glasbi, morda pa priklicujejo tudi koncept hrupa, 'nelepih' zvokov v spektralni glasbi.

Ob koncu skladbe (od takta 310 naprej) se izvajalskemu telesu pridružijo kamni. Štirje dodatni izvajalci so razporejeni med publiko. Trije od njih izvajajo isti ritmični vzorec v kanonu, zamaknjenem po eno dobo, part četrtega pa je aleatoričen (isti ritmični vzorec, vendar v svobodnem tempu). Povezava z elektroakustičnim besednjakom, ki se vzpostavi na tej točki, je usmerjena k začetkom minimalizma, natančneje k poskusom Steva Reicha s simultanim predvajanjem istih glasbenih vzorcev na dveh le dozdevno

³² Pompe, pogovor; Pompe, Urška. E-mail Larisi Vrhunc. 17. apr. 2011.

enakih magnetofonih³³. Zvoki kamnov na koncu skladbe ostanejo sami in delo tudi zaključijo. Njihov pomen v povezavi z elektroakustično glasbo je dvojen: kot 'konkretni' zvoki kamni pripadajo zvočnemu svetu *musique concrète*, katere moto je bil obdelati ne-instrumentalne, ne-glasbene že obstoječe zvočne materiale in iz njih narediti glasbo. Tu so sicer zvoki uporabljeni v njihovi izvorni obliki, s čimer so morda bližje cageovski ideji odpiranja ušes za 'navadne' zvoke iz okolja.³⁴ Premislek o razporeditvi izvajalcev s kamni med publiko vsekakor lahko primerjamo s pomembnostjo postavitve zvočnikov v elektroakustični praksi; pri tej je prostorski učinek ključnega pomena (enako velja za vse glasbe, pri katerih so zvočniki eden od izvorov zvoka ali celo edini izvor). Dejstvo, da ob koncu skladbe ostanejo samo še kamni in so umaknjeni na obrobje fokusa, ima tudi simbolni pomen: v prvem stavku je energija divja in neukročena, v drugem je ta nasilnost pridušena, ujeta pod pokrov, tretji stavek pa je pomiritev, iskanje interferenčnih točk med solistoma. Ko je stanje ravnotežja doseženo in se ritem popolnoma razgradi v amorfno, utekočinjeno zvočno plast oscilirajočih multifonikov, se ti razgradijo v 'konkretni' zvoke iz okolja.

Zaključek

Nekoliko natančneje smo si ogledali tri skladbe skladateljev, ki izhajajo iz različnih kulturnih okolij in pripadajo različnim generacijam. Razlike med njimi so velike, pa vendar jim je skupno zanimanje za elektroakustično glasbo, kar je morda nenavadno, saj njihovi opusi vsebujejo predvsem ali celo izključno akustična dela. Očitno so svoje poglede na elektroakustično glasbo udejanjili v akustičnem mediju. Pri Ligetiju je ta povezava morda najbolj očitna, saj je takoj po 'krstu' v elektronskem studiu začel tam porojene ideje razvijati naprej z akustičnimi instrumenti, v studio pa se ni več vrnil. Tudi Griseya so bolj kot sama uporaba 'novega instrumenta', močno prisotnega v delih njegovih skladateljskih kolegov, zanimali izsledki, ki jih je nova tehnologija prinesla in omogočila. Kot smo videli, se kompozicijsko mišljenje Urške Pompe v precejšnji meri napaja pri tehnikah starejših skladateljev, predvsem tistih, ki izhajajo tudi iz elektroakustičnih praks.³⁵ Pri tem (za razliko od Griseya ali Ligetija) za seboj nima eksperimentalnega obdobja aktivnejšega dela v studiu.

Naslov skladbe *near* (blizu) ni naključen ali le poetičen: posebej v prvem stavku

³³ Ugotovil je, da je eden od magnetofonov nujno malenkost počasnejši in sčasoma pride do slušno zaznavnih razhajanj, ta pa pripeljejo do faznega zamika. Ze sam Reich je svoje izsledke prenesel na akustični instrumentarij (skladbe *Piano Phase*, *Violin Phase* itd.).

³⁴ Bolj neposreden vidik prenašanja *musique concrète* v akustično območje je opazen v delu Helmuta Lachenmanna, ta kot material svojih skladb uporablja 'odpadke' običajnih instrumentalnih zvokov, torej odpira ušesa tudi za tisti del instrumentalne zvočnosti, ki nastaja kot nezaželjena posledica produkcije tona. Zvoki (pogosto elektronsko ojačeni, ne pa tudi obdelani), ki jih dobi z uporabljanjem nekonvencionalnih izvajalskih tehnik, so blizu svetu zvokov iz okolja, zato z njegovo glasbo povezujejo pojem *musique concrète instrumentale* (tudi avtor sam, vendar ne zaradi navezovanja na tradicijo elektroakustične glasbe, ampak zato, ker meni, da so zvoki, s katerimi dela, 'konkretni' zato, ker opisujejo *konkretno* situacijo: poleg tonskih karakteristik je zanj eden od glasbenih parametrov tudi način, na katerega je zvok proizveden).

³⁵ Gregor Pirš v uvodnih mislih k njeni avtorski zgoščenki (2009), na kateri je tudi posnetek skladbe *near*, navaja, da bi morali med mojstre sodobne glasbe, s katerimi je mogoče iskati vzporednice, šteti vsaj Györgya Kurtaga, Giacinta Scelsija, francoske skladatelje spektralne glasbe in Briana Ferneyhougha. (Gregor Pirš, »O skladateljičinem delu,« Programska knjižica zgoščenke Pompe, Urška. *brst*. Izv. razni. ZKP RTV Slovenija SAZAS 111600, str. 7)

je mogoče zaznati različne vidike 'bližine': v zgornjem delu harmonskega spektra so alikvotni toni zelo blizu eden drugemu, razdalje so manjše od poltona; zvočnost obeh saksofonov je skoraj enaka, a ne povsem, predvsem je to opazno na samem začetku skladbe, kjer se pojavi isti multifonik v dveh izpeljankah hkrati (v enem instrumentu ritmično artikuliran, v drugem s trilčkrom); bližnji je tudi odnos med orkestrom in solistoma, torej slednja predstavljata prej eno od instrumentalnih skupin v orkestru (na način *concerta grossa*) kot pa individuuma, ki bi tekmovala z orkestrom. Ta učinek je še močnejši zaradi gibanj znotraj istih harmonskih območjih. Realizacijo vsega zapisanega si je skladateljica zastavila kot cilj skladbe, kot razlog za njeno dokončanje. Tudi sicer pravi, da ima vsaka skladba svoj namen, nastane »z namenom rešiti osnovno kompozicijsko idejo, kar se da ekonomično, rešiti tehnični problem, tehnični izziv. [...] Zvočni material so toni, ki med seboj komunicirajo po premišljenih poteh. [...] Osnovno vodilo je gesta, gesta kot enota časa [...] kot vsebina zvoka, gesta, ki je vedno prežeta z energijo, ki usmerja in vodi tok dogajanja.«³⁶ Med oblike bližine morda lahko dodamo sledi elektroakustičnih tehnik; tudi ta vidik ni naključen, čeprav ni bil del zastavljenih kompozicijskih ciljev. Videli smo, da elektronika omogoča zelo natančno uravnavanje najdrobnejših zvočnih manipulacij, te je bilo mogoče raziskati šele s pomočjo tehnologije, zatem pa so se privlačni izsledki preselili (nazaj) v akustično glasbo. Ker so drobni detajli pri skladateljičinem raziskovanju zvoka zelo pomembni, so ji seveda prav te tehnične rešitve še posebej blizu.

Poleg tu obravnavanih in številnih drugih skladateljev in muzikologov so o ekeltroakustični glasbi in njenih vplivih na druga področja razmišljali tudi nekateri med anketiranci, ki so v letih 1982, 1983 in 1984 prejeli obsežen vprašalnik.³⁷ Vseboval je enaindvajset vprašanj in je bil naslovljen na tiste glasbenike, ki pri svojem delu veliko uporabljajo računalnik. Eno od zastavljenih vprašanj se zdi posebej zanimivo tudi v kontekstu navedenih premislekov, vpraševalo pa je po odnosu med tradicijo in računalniško glasbo kot prelomnico ali kontinuiteto. Najuporabnejša sta zadnja dva odgovora: Giuseppe Englert meni, da je uporaba računalnika upravičena le, kadar zadosti »dvema pogojema: (1) glasbena zamisel za skladbo zahteva uporabo računalnika in (2) poslušalec to nujnost lahko zazna.«³⁸ Clarence Barlow in David Rosenboom pa opozarjata, da je računalnik zgolj orodje, naši možgani pa se morajo domisliti možnosti njegove uporabe. Rosenboom to misel celo ponazori tako, da pokaže na številne trenutke v človeški zgodovini, ko so ideje obstajale precej pred tehničnimi možnostmi za njihovo udejanjenje. »Širjenje razuma je odvisno izključno od človeških bitij samih.«³⁹

Lahko bi rekli, da delo Urške Pompe prežema predvsem raziskovanje zvoka. Raziskuje in usmerja ga s pomočjo pretanjenega posluha za izrazne možnosti akustičnih instrumentov. Za realizacijo svojih glasbenih ciljev sicer ne potrebuje računalniške tehnologije, zastavljene cilje pa dosega tudi ob uporabi tehnik, ki pripadajo elektroakustični glasbi.

³⁶ Cit. po Pirš, str. 7.

³⁷ Odgovore je Curtis Roads zbral v članku z naslovom *Symposium on Computer Music Composition*. (Roads, Curtis in drugi, »Symposium on Computer Music Composition,« *Computer Music Journal* X/1 (1986, str. 40–63)

³⁸ Roads, *Symposium*, str. 52.

³⁹ Ibid.

SUMMARY

Musical thinking in Urška Pompe's piece *near* shows many signs of influences of electroacoustic music techniques. The same can be observed in some works by composers belonging to various cultural backgrounds. The early orchestral works of Ligeti can serve as good examples as they were composed immediately after his three electroacoustic pieces produced in the electronic studio in Cologne; the parallels are evident. Grisey's music is often regarded as being close to Ligeti's in some aspects. The influences of techniques typical of

electroacoustic music in his works are not a result of extensive research in the studio, but rather are simulations of discoveries made by acoustic science, as well as being derived from the composer's familiarity with both German 'electronic music' and French 'musique concrète' praxis. Slovenian composer Urška Pompe's compositional thinking stems partly from her observations on spectral music techniques, many of which originally belong to the electroacoustic domain. The reason for this lies in the fact that her main musical interest is a constant investigation of sound.

UDK 78.071.2Bertoncelj

Nina Gala Kušej

Bogišičeva 7
SI-1000 Ljubljana

Acı Bertonceľ

skozi dnevnokritiške oči

Acı Bertonceľ through Journalistic Eyes

Prejeto: 13. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011Received: 13th April 2011
Accepted: 6th May 2011**Ključne besede:** pianist, pedagog, nagrade, jazz, popularnost**Keywords:** pianist, teacher, prizes, jazz, popularity

IZVLEČEK

ABSTRACT

Acı Bertonceľ se je rodil 27. avgusta 1939 v Domžalah v Sloveniji. Klavir je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani in študiral tudi v tujini. Za svoje kulturne dosežke je prejel vrsto priznanj. Uveljavil se je kot solistični, komorni in orkestralni glasbenik. Predan je bil tudi poučevanju. Umrl je 22. septembra 2002.

Acı Bertonceľ was born on August 27, 1939, in Domžale, Slovenia. He took a degree in piano from the Academy of Music of Ljubljana and studied also abroad. For his cultural achievements he received many awards. He won recognition as a solo, chamber and orchestral musician. He was also devoted to teaching. He passed away on September 22, 2002, in Domžale.

Splošno

Acı Bertonceľ je bil brez dvoma osebnost, o kateri lahko razmišljamo: bil je pianist našega in prihodnjega časa. Živel je z glasbo in za glasbo. Sam je dejal, da jo doživlja kot mešanico droge, verske fanatičnosti, skrivanja samega sebe pred svetom, opazovanja, kako ti raste drevo, ki si ga posadil, za vse to pa si še skromno plačan.¹

Igral je vsakršno glasbo, po svojem položaju pa ni bil nikdar ustanova. Nikakor ni bil eden tistih pianistov, ki bi do mehanske perfekcije izpopolnili dva ali tri koncerte, od tega kakšnega bolj povprečnega in kakšnega bolj zanimivega, in potem nudili pričakovanemu občinstvu pričakovane vrednote. Ostajal je zvest samemu sebi. Zdi se, da pravzaprav nikoli ni imel takšne publike, ki bi prišla na koncert še enkrat poslušat že zdavnaj znane stvari. Kot pianist se je moral vedno znova potrditi. Zdi se celo, da je že kar

¹ Mracsek, Mira. »25 let redni gost v Mariboru.« *Mariborski večer* (20. nov. 1980): 5.

nemogoče odkriti, kaj je bilo pri njem vzrok: ali se je pričel ukvarjati s sodobno in »novo« glasbo zato, ker mu je nudila poseben izziv v iskanju lastnega odnosa do glasbe, ali pa je ravno študij novih skladb povzročil, da je postala s časom vsaka pianistova izvedba »stare« ali »nove« glasbe izrazito enkraten, tvegan spoprijem. Publika Acija Bertoncelja je bila torej tista, ki so jo zanimale neodkrita strani v vsaki glasbi. Zato je bil ritem njegovega izvajanja vedno nekaj bojevitega in tveganega, ritem bleščečih domislic, pa včasih nujnih stranpoti, in hkrati večinoma že trdno podkrepljene vednosti, kaj je za glasbo dejansko pomembno.

Ta veliki pianist je v svoji 50-letni karieri znatno vplival na slovenski kulturni razvoj in v naši glasbeni zgodovini pustil neizbrisen pečat. Njegovi uspehi obsegajo praktično vsa področja: od solističnega recitala preko komornih zasedb do koncertanta z orkestrom in sodelovanja v orkestru.

Življenje

Acija Bertoncelj se je rodil 27. avgusta 1939 v Ljubljani. Nekoč je dejal: »Luč sveta sem zagledal v dneh, ko je Hitler napadel Poljsko in tako začel drugo svetovno vojno.«² Živel in deloval je med Domžalami in Ljubljano, kjer je 22. septembra 2002 tudi umrl. Nazadnje je deloval poklicno kot klavirski pedagog – redni univerzitetni profesor na ljubljanski Akademiji za glasbo.

Že kot majhen deček je zvoke dojemal in razumel nekoliko drugače od drugih otrok. Ko je bil star štiri leta, mu je mati kupila majhno harmoniko. »Ure, ki sem jih prebil s tem instrumentom, zraven pa še 'navijal' gramofon, ki je bil pri hiši, ob kopici plošč od *O, sole mio* pa do *Traviate* in Schubertove *Nedokončane*, so dale materi slutiti, da bi se morda lahko resneje začel ukvarjati z glasbo.«³ Doma so imeli namreč star gramofon in mali Acija je plošče ločil in jih prepoznaval, ne da bi prej na njih prebral, katere so, saj tudi še ni znal brati. Že takrat je užival v glasbi, največji užitek pa mu je bil, kadar je njegova mati sedla za pianino in mu igrala. Ko ni bilo nikogar blizu, jo je poskušal posnemati. Tako se je učil sam, dokler niso starši spoznali njegove velike glasbene nadarjenosti. Sklenili so ga poslati v Ljubljano v glasbeno šolo, da se bo zares naučil igrati klavir. Ko mu je bilo 8 let, je na sprejemnem izpitu zaigral *La Palomo*, bil sprejet v razred prof. Zorke Bradač in tako je zares začel svojo klavirsko pot. Prof. Bradačeva je deset let bdela nad njegovim glasbenim šolanjem in ves čas mu je bila mnogo več kot samo učiteljica klavirja. Pogosto se je pred nastopi preselil k njej in vadil pod njenim nadzorom. Kasneje je z njenim očetom, klasičnim filologom dr. Franom Bradačem, napisal marsikatero grško ali latinsko domačo nalogo. Za šolsko učenje sta mu ostajali le 2 uri, od petih do sedmih zjutraj. »Da ne bom preveč patetičen, dopuščam tudi možnost, da je bil Bog, ko je oblikoval moje male sive celice, za hipec nepazljiv.«⁴

Bertoncelj je pri devetih letih prvokrat uspešno nastopil v Filharmonični dvorani. Nato je nastopil še štirikrat, sam ali v orkestru in z vsakim nastopom je vzbudil med ljudmi več

² Nograšek, Milena. »Acija Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

³ *Ibidem*.

⁴ Nograšek, Milena. »Acija Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

zanimanja, najbolj pa je umetnika v njem pokazal njegov diplomski nastop, najprej na srednji, še zlasti pa na akademski stopnji. Kljub talentu pa je tak uspeh dosegel predvsem z voljo in vztrajnim, trdim delom. Pred slehernim koncertom je že kot najstnik igral po 9 do 10 ur na dan, povrh je vedno veljal tudi za dobrega dijaka. Vedno, tudi v kasnejših obdobjih, pa se je držal načela: »Niso važne ure, važno je, kako vežbaš!«⁵

Že kot mladega dečka so ga poleg klavirja zanimali klasični jeziki, zato se je po končani osnovni šoli vpisal na klasično gimnazijo. Poleg klavirja in šole je bil velik ljubitelj živali, zlasti psov in konj, kar je vedno ostal. Rad se je ukvarjal tudi s športom, kolikor mu je poklic to dopuščal. Živel je na način »un peu tout«.⁶

Študij klavirja na ljubljanski Akademiji za glasbo je zaključil leta 1960 kot dipomant iz razreda red. prof. Hilde Horakove. Še med študijem se je izpopolnjeval v Salzburgu pri C. Zecchiju, po diplomi na ljubljanski Akademiji za glasbo pa še v Parizu pri P. Sancanu in v Rimu pri G. Agostiju. Nikoli ni pozabil Sancanove teze, da je seveda po eni strani tehnika obvladovanje najtežjih elementov klavirske igre, zraven pa tudi sposobnost, da znaš ton, ki ga slišiš v sebi, čim prej realizirati, ne da bi pri tem brskal kot stara kura na velikem gnojišču.⁷

»Ko sem se postavil na lastne noge (ne bom pravil, kakšno brezno se odpre pred teboj, ko si naenkrat prisiljen naštudirati določeno glasbeno delo sam!), sem imel za seboj že nekaj celovečernih programov, na repertoarju pa deset klavirskih koncertov. Ne vem, kateri koncert naj štejem za začetek svojega delovanja, zato mi je prihranjeno tudi praznovanje obletnic.«⁸

Dolga leta je zveneče nastopal doma in v tujini kot solist, orkestrski pianist, iskani komorni glasbenik ter spremljevalec in član *Tria Tartini* oziroma *Slovenskega tria* (skupaj z violinistom Dejanom Bravničarjem in violončelistom Cirilom Škerjancem). V tem vsestranskem pianističnem udejstvovanju je bil med drugim tako »rezidenčni pianist« Simfonikov RTV Slovenija (za časa umetniškega vodje in dirigenta Sama Hubada, 1966–1980) kot tudi pianist-solist *Ansambla Slavko Osterc* z dirigentom in umetniškim vodjem Ivom Petričem (1962–1982). Hkrati je bil pred skoraj štirimi desetletji med soustanovitelji in sodelavci Mednarodnega festivala komorne glasbe v Grobljah oziroma Domžalah. Nekaj let je bil tudi njegov umetniški vodja, ves čas pa njegov redni spremljevalec in pogost gost kot solist ali spremljevalec.

V vseh teh kreativnih letih umetniškega delovanja je veljal za enega najpomembnejših pianistov takratnega južnoslovenskega glasbenega prostora, zagotovo pa je bil vodilni slovenski pianist 20. stoletja. Njegove umetniške kreacije so bile polne glasbenega poleta z natančno oblikovanimi glasbenimi vsebinami ter polne slogovne jedrnatosti in mojstrskega tehničnega obvladovanja klavirske igre. Dovzeten je bil še zlasti za sodobne klavirske tekste in kot prvi slovenski jazzovski improvizator na klavirju je bil hkrati naš najbolj znani Gershwinov interpret, ko se je jazz pri nas šele uveljavljal in je na koncertih pridobival tisoče navdušencev. Še zlasti dostikrat je izvajal Gershwinovo *Rapsodijo v modrem*. Poslušalce je navduševal s svojimi stilskimi interpretacijami, ki so »dihale v

⁵ Citat iz zasebnega arhiva Acija Bertonclja.

⁶ Cit. po Alain Delonu, ki ga je Aci Bertoncelj rad ponavljal.

⁷ Nograšek, Milena. »Aci Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

⁸ Nograšek, Milena. »Aci Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

duhu Gershwinove glasbe⁹ in verno izražale jazzovske elemente v simbiozi z evropsko glasbeno tradicijo. Jazzovsko umetnost je cenil in jo pojmoval kot popolnoma enakovredno klasični glasbi. Prepričan je bil, da bi morali za dobro poznavanje modernega jazzu vsaj teoretično prehoditi vso pot od njenih začetkov do sedanjosti, torej od New Orleansa, oziroma črnske duhovne glasbe naprej. Dobro igranje jazzu pa – tako kot vsaka druga umetnost – potrebuje celega človeka.¹⁰

Od leta 1979 se je poklicno ukvarjal s pedagoškim delom na ljubljanski Akademiji za glasbo, kjer je nazadnje deloval kot redni profesor. Več kot dve desetletji je poučeval klavir tudi na mednarodnih mojstrskih tečajih Vetrinju (Viktring) in nekaj let na Trgu (Feldkierchen) na Koroškem ter na srednji stopnji Glasbene šole Frana Koruna Koželjskega v Velenju. Tudi v poučevanju je namreč videl svojevrsten izziv in nekoč povedal: »Človekov pogled naj bi bil poln upanja zazrt v prihodnost. Pride pa čas, ko se nehote ozreš nazaj na pot, ki so vanjo vtisnjene tvoje sledi. Če je ta pot ostala pusta in samotna, se tolažiš z mislijo, da si njim, ki bodo prišli za tabo, le utiral stopinje, če pa se ti pogled ustavi na bogatem žitnem polju, ki si ga zasejal, te razveseli tudi pogled na žanjce in žanjice, ki si jim s svojo setvijo omogočil uživati sadove tvojega in svojega dela.«¹¹

Eden njegovih najpomembnejših dosežkov je nagrada *Grand prix du disque Edison* iz leta 1992 za ploščo, ki jo je posnel z violončelistom Heinrichom Schiffom (s slednjim sta v 20 letih sodelovanja uspešno prekrižarila Evropo, Kanado in Izrael) za diskografsko hišo EMI. Za svojo skoraj 40-letno prisotnost na slovenski in mednarodni glasbeni sceni pa je prejel še mnoge druge nagrade: *Prešernovega sklada* (1972 – za pianistične dosežke), *Mesta Ljubljane, Društva slovenskih skladateljev* in še nekatere druge. Sam je dejal takole: »Veseli me, da vmes ni nagrad, ki bi se jih moral sramovati ali pa jih zdaj, ko so 'svinčeni časi' mimo, zamolčevati. To so razne nagrade, ki visijo v kakšnem frizerskem salonu, ali pa priznanja, ki nam kolo zgodovine zavrtijo nazaj, tja do Jajca 1943.«¹²

Kot solist in izvrstni komorni glasbenik je nastopal tako doma kot na tujem: po Evropi, v ZDA, Kanadi in v Izraelu. Kot klavirski partner je sodeloval s številnimi odličnimi našimi in tujimi glasbeniki, kot so: Igor Ozim, Irena Grafenauer, Marjana Lipovšek, violinista Ivry Gitlis in Andreas Reiner, jazzovski violinist Stephane Graphelli, Heinrich Schiff in še mnogi drugi.

Po tem, ko je bil leta 1979 imenovan za rednega profesorja na Akademiji za glasbo v Ljubljani, je kljub poučevanju nadaljeval z intenzivnim nastopanjem, praktično nič manj kot prej. Držal se je načela, da je treba kar najbolje izkoristiti tisti čas med vitalnostjo in dokončno zrelostjo, torej čas, ko že znaš varčevati z energijo in si še vedno poln moči.

Nekje sredi 90-ih let se je nekoliko umiril in se posvetil predvsem pedagoškemu delu. Morda je bil eden glavnih vzrokov za ta preobrat tudi takratna kulturna politika v slovenskem prostoru, ki je, kot je takrat večkrat dejal, situacijo spremenila kvečjemu na slabše in v ospredje puščala le nekatere. Tako je od naših pianistov takrat redno koncertirala predvsem Dubravka Tomšič-Srebotnjak, ostali (vključno z Vladimirjem Mlinaričem, Hinkom Haasom in navsezadnje tudi Bertonclem) pa so bili nekako porinjeni v ozadje.

⁹ N.N. »Izvrstan orkestar.« *Oslobodenje* (26. jan. 1964): 9.

¹⁰ Pohleven, Primož in Peter Kastelic. »Mladost, talent in delo.« *Mladina* (1. jun. 1960): 7.

¹¹ »Koncert klavirskih del Primoža Ramovša.« Tkp. Zasebni arhiv Acija Bertoncija.

¹² Nograšek, Milena. »Aci Bertoncij.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

Bertoncelj je bil do te situacije zelo kritičen. V pogovoru za *Večer* je tako nekoč poudaril: »Želim si malo več miru okoli nas. Pa nekoliko več entuziazma pri ljudeh. Tudi pri tistih, ki stvari organizirajo. Ni dobro vedno izključno gledati skozi denar. Tudi nekoliko drugačne odnose si želim. Med vsemi nami.«¹³

Morda se je prav zaradi teh okoliščin tako intenzivno posvetil poučevanju, kar je komentiral takole: »Predzadnje obdobje mojega življenja je v znamenju pedagoškega delovanja na Akademiji za glasbo. Bil bi neiskren, če bi trdil, da je to tisto, kar sem si v življenju najbolj želel. Če bi mogel in znal početi kaj drugega, bi prav gotovo to drugo tudi počel. Katalizator slabe vesti ob tem pa je prav gotovo dejstvo, da poskušam svojim študentom posredovati vse svoje znanje in jih opozarjati na probleme in napake, ki so mi često grenile vsakdanjik v mojem umetniškem razvoju. Vse to v glavnem pada na plodna tla in ob tem nemalokrat ugotavljam, da sem samega sebe povprečen učenec.«¹⁴

Svoje študente je vedno skušal usmerjati tako, da bi se za diplomu lotili še česa drugega kot zgolj koncertov Čajkovskega in Brahmsa. Želel jim je namreč prihraniti travmatično izkušnjo, da bi se vračali s podiplomskega študija z razbitimi iluzijami, zmožni le še poučevanja v kakšnih zakotnih središčih, kjer bi – tako razklani – mučili sebe, ženo ali moža in seveda učence. Nikdar jim ni odsvetoval pedagoškega dela, saj se je jasno zavedal, da jih zvečine tako ali tako čaka, sam pa ga je opravljal z enako mero perfekcije kot klavirsko igro. Docela se je posvetil vsakemu študentu in njegovim individualnim potrebam. Nekoč je v nekem pogovoru povedal: »Ne bom vam stereotipno žgolet, kako me veseli delo z mladimi, vendar moram reči, da imam na Akademiji za glasbo v svojem razredu nekaj študentov, ki me ovirajo pri tem, da bi me zanimalo le to, kako igram sam.«¹⁵ Zavedal se je poslanstva sebe kot profesorja in svoje odgovornosti do študentov ter dejal: »Iluzija, saj to je ravno tisto najlepše. To je preprosto študentova ljubezen do glasbe, ki je skoraj ni mogoče voditi razumsko. Njegova iluzija je poštena, šele profesor jo more – slepemu za vse drugo – korigirati. Taka je zgodba o glasbi, ki se ponavlja, ki se ohranja. Kako pa naj bo drugače?«¹⁶

Leta 1994 je povedal: »Če se še enkrat ozrem po svojem dosedanjem življenju, sem imel pravzaprav srečo. Ne morem trditi, da sem bil ne vem kakšna žrtev prejšnjega režima, če odmislim dejstvo, da so moji kolegi in vrstniki, ki so obračali plašč po vetru, brez težav pluli tam, kjer sem moral jaz plavati proti toku. Trenutno z družino živim v Domžalah na še ne denacionaliziranem posestvu svojih staršev. Tegobe zrelih let mi lajša topel občutek zadovoljstva, da mi nikoli ni bilo treba menjati ne barve ne značaja in da lahko pri teh letih vsakomur mirno pogledam v oči.«¹⁷

Njegov zadnji projekt je nastajal v počastitev legende ruskih skladateljev 20. stoletja Dmitrija Šostakoviča, katerega kompozicije je pogosto uvrščal v svoje koncertne repertoarje. Izida žal ni dočakal, biografijo pa so vseeno natisnili kmalu po njegovi smrti – takšno, kot jo je že pred desetletji v sodelovanju s skladateljem napisal Solomon Volkov. Ob načrtovanem izidu knjige sta pianista Aci Bertoncelj in Simon Krečič pripravljala recital Šostakovičevih del, odlomke iz knjige pa bi interpretirala dramska

¹³ Grizold, Adrian. »V kulturi nič novega.« *Večer* (4. feb. 1992): 4.

¹⁴ Nograšek, Milena. »Aci Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

¹⁵ Mracsek, Mira. »25 let redni gost v Mariboru.« *Mariborski večer* (20. nov. 1980): 5.

¹⁶ Zadnikar, Janez. »Aci Bertoncelj.« Tkp. Zasebni arhiv Acija Bertonclja.

¹⁷ Nograšek, Milena. »Aci Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

igralka Lenča Ferenčak. Načrt so kljub žalostni in nepričakovani Bertoncljevi smrti urešili, kot si ga je zamislil – pianist Krečič je igral, igralka Ferenčakova pa sodelovala z interpretacijskimi vložki.

Zasluge za promocijo sodobne slovenske glasbe

S svojim več kot 35-letnim delovanjem v *Koncertnem ateljeju* Društva slovenskih skladateljev ima Aci Bertoncelj nemalo zaslug za nadaljni razvoj sodobnih klavirskih del slovenskih skladateljev, za kar je prejel tudi (prvo) častno članstvo v tem sicer stanovskem skladateljskem društvu (1997). Mnoge skladbe slovenskih avtorjev je izvedel krstno in bil pogost gost *ateljeja*, kjer je imel večkrat samostojne klavirske recitale. Izvedel je nič koliko del Uroša Kreka (praktično samo *Sur une melodie*), Lucijana Marije Škerjanca, Primoža Ramovša (največkrat *Sarkazmi*), Janeza Matičiča (predvsem *3 etude za levo roko*), Pavla Šivica (zlasti *Štiri improvizacije na sodobno slovensko liriko*), Marijana Lipovška, Lojzeta Lebiča, Jakoba Ježa, Iva Petriča ter drugih, marsikatera njihova skladba pa je nastala prav za Acija. Posebno doživetje je bila krstna izvedba *Balade konfrontacij*, koncertne simfonije za dva klavirja in orkester Lovra von Matačića, ki jo je igral skupaj z Andrejem Jarcem leta 1979. Sam je nekoč povedal: »Dolga leta sem bil skoraj edini apostol glasbe dvajsetega stoletja pri nas, s posebnim poudarkom na slovenski klavirski in komorni ustvarjalnosti.«¹⁸ To poslanstvo je brez dvoma vestno opravljal tudi v zadnjem obdobju svojega delovanja, s pianistom Hinkom Haasom sta namreč v okviru *Dua Bertoncelj & Haas* posnela in izdala zgoščenko z deli Rojka, Rančigaja in Bartóka.

Kot mlad pianist nad sodobno glasbo ni bil preveč navdušen in nekoč dejal: »Sploh sem navdušen za klasično glasbo, moderna pa me s svojimi disonancami odbija.«¹⁹ Z leti pa se je njegov odnos do slednje zelo spremenil in v vsak svoj recital si je prizadeval vključiti kakšno sodobno domače delo, tako doma kot v tujini. Pogosto se mu je zgodilo, da so po koncertih prišli k njemu tuji pianisti in ga prosili za note slovenskih del, po drugi strani pa je bila publika v tujini dostikrat konzervativnejša od naše. Bertoncelj je vedno trdil, da je mnogokrat odvisno predvsem od izvajalca, ali zmore premostiti »most« do občinstva. Verjel je v nekakšno telepatijo med izvajalcem in publiko – seveda pod pogojem, da je sam verjel v tisto, kar je igral, in da je imel to glasbo rad. Posamezna skladba se mu je zdela dobra takoj, ko ga je začela zanimati, in zanj ostala taka, dokler je bil z njo. Prepričan je bil, da sodobna glasba mnogokrat ne doseže pravega učinka prav zaradi izvajalčeve brezbrižnosti do nje. Ker je na sodobni glasbeni razvoj je vedno poskušal gledati objektivno, ga ni zanimalo, kako ustvarjalec nekaj pove, ampak predvsem, kaj pove, oziroma če ima sploh kaj povedati. Trdno je bil prepričan, da je dolžnost vsakega, zlasti mladega interpreta predstavljati skladbe svojih sodobnikov, če že ne kolegov, ker pridejo glasbena dela le tako do prave veljave in ker samo na ta način pridejo do poslušalcev, katerim so pravzaprav namenjena. Njegova velika predanost sodobni slovenski glasbi je izvirala iz radovednosti, kaj se na glasbenem področju v tistem času dogaja, po drugi strani pa ga je izredno zanimalo tudi iskanje novih izraznih, predvsem

¹⁸ Nograšek, Milena. »Aci Bertoncelj.« *Slovenec* (7. apr. 1994): 8.

¹⁹ Bertoncelj, Aci. »Aci Bertoncelj – mladi glasbeni umetnik.« *Pionirski list* (16. mar. 1955): 3.

zvočnih možnosti klavirja, ki jih sodobna glasba veliko nudi. Barvna skala klavirja se je s sodobnimi kompozicijskimi pristopi namreč povečala, njegova barvitost pa je postala nekakšen potenciran impresionizem.²⁰

Poleg izvedb posnetih v Jugoslaviji za lokalne radijske postaje, so njegove izvedbe snemali tudi za Radio Pariz, Trst, Celovec in Köln. V vseh teh krajih je snemal izključno dela slovenskih avtorjev, razen v Kölnu, kjer so posneli njegovo izvedbo Prokofjevega *1. koncerta*. V svoje nastope je redno vključeval izvedbe del slovenskih avtorjev. Tako na tujem kot v Jugoslaviji je izvedel v sklopu koncerta najmanj eno slovensko delo.

Prepričan je bil, da so možnosti uveljavljanja naše glasbe v domačem in širšem kulturnem mediju odvisne od interpretovih zmožnosti koncertiranja, saj je izbira programa stvar izvajalca. Ker je bila izvedba slovenske koncertne glasbe zagotovljena, še preden so bila dela napisana, je bil prepričan, da to pomeni velik stimulans komponistom. Menil je, da del publike, ki ima interes za to glasbo, z zanimanjem pričakuje vse domače novosti in hkrati nima nikakršne zveze z »malomeščanskim« občinstvom, ki bi hodilo poslušat samo Beethovna.²¹

Bertoncelj kot pianist

Svoj prvi koncert je imel Aci Bertoncelj zelo zgodaj, konec drugega razreda glasbene šole, še preden je dopolnil 10 let. Nastopil je 26. maja 1949 ob 5h popoldne v veliki dvorani Slovenske filharmonije. Igral je Mozartove in Beethovnovе sonatine, Tomčeve *Pastirčke*, za virtuozi konec pa Mozartov *Kruh z maslom*. Kljub svojemu zgodnjemu uspehu pa je Bertoncelj vselej nasprotoval »kultu« čudežnih otrok. Menil je, da je treba dati otroku polno možnost za razvoj, ki pa ne sme biti sama sebi namen. Dvomil je namreč, da se otrokom v tistih letih, ko začno igrati klavir, porodi želja, da ne bi počeli nič drugega kot igrali klavir. Menil je, da gre v izhodišču predvsem in zgolj za otrokovo zanimanje za poslušanje glasbe ter željo po stiku z njo. Prepričan je bil, da se to zgodi na povsem podzavestni ravni in da ima otrok lahko le nekakšno izhodiščno veselje do instrumenta. Sam je začel s kuhlalicami in lonci, kar je po njegovem kazalo na njegovo izhodiščno veselje. Vsekakor pa je bistveno vlogo v nadaljnjem razvoju otrokovega veselja do glasbe pripisal pravilni vzpodbudi staršem in profesorju. »Prav gotovo nisem čutil veselja, ko sem štiri do pet ur presedel za klavirjem«, je dejal.²²

Interpretacija

Že v rani mladosti je Bertoncelj tako občinstvo kot stroko prepričal v svojo izvajalsko genialnost, ki so jo odlikovali zavidljivo virtuozi in muzikalni prijemi. Velik delež njegovega razumskega pristopa je obljubljal jamstvo za obvladovanje stila. Že v mladosti je zahtevne in raznolike skladbe interpretiral zrelo, kot se to pričakuje od odraslega

²⁰ N.N. »Položaj glasbenika ni rožnat.« *Dnevnik* (26. jul. 1972): 6.

²¹ Ibidem.

²² Pohleven, Primož in Peter Kastelic. »Mladost, talent in delo.« *Mladina* (1. 6. 1960): 7.

interpreta. Dokazal je neskončen glasbeni čut in dosledno prisebnost od prve do zadnje zaigrane note. Prav tako je vedno znova dokazoval briljanten spomin, temeljito tehnično izdelanost ter dovršenost brez občutnih vrzeli, živ pianistični temperament in velik smisel za izraznost v klavirski igri. Njegove pasaže so bile jasne, akordika polno zveneča, mogočna; v klavirski kantileni je kazal mnogo prizadevanja, izrazno poglobljenost.

V obdobju pianistovega dozorevanja, ko se je javnosti predstavljal vse bolj pogosto, so kritiki opevali njegove interpretacije, ki naj bi zrasle iz zdravega, polnega muzikalnega občutja in v svetlobi pomembne muzikalne inteligence. Poleg že omenjene briljantne tehnike so najpogosteje občudovali njegov brezhiben spomin, miren nastop in sposobnost polne koncentracije. Njegov ton je bil že takrat lep, niansiran, v vsebinskem pogledu pa ekspresiven in radosten. Udarec je bil precizno dodelan, čist in zvočen, podan z veliko mero muzikalnosti. Umetnost mladega pianista, ki je bila preiščljena in stvarna, ni bila nikdar sentimentalna, pa vendar nikakor ne hladna in akademska. Čustvo in intelekt sta se združevala v njej v pravem razmerju. Sam je večkrat dejal, da mora biti glasbena interpretacija grajena na emociji, vendar pod kontrolo intelekta. Eno brez drugega se mu ni zdelo vzdržno, vsaj tedaj ne. Venomer ga je odlikovala edinstvena ritmična impulzivnost, bojevit zagon v začrtavanju bistvenih poudarkov oblike. Hkrati je znal muzikalno lucidno izpeljati spekter odtenkov. Vedno je skušal doseči dovršeno tehnično osnovo, ki pa ni smela biti sama sebi namen, temveč samo sredstvo za doseg glasbenega izraza. Glasba je bila njegov vir izživljanja, življenjska nuja, kjer je njegova umetniška poustvarjalnost z mnogo intuicije in dobrega okusa lahko dosegla čisto veselje in mir. Bertoncelej je popolnoma obvladal črno-bele tipke, iz njih izzval v vsaki situaciji prefinjen in kultiviran zvok, hkrati pa je bil zmožen doživeti neki stil in glasbo, obarvano s tem stilom, podati adekvatno in prečiščeno. Ni ravno enostavno prehajati iz Brahmsa na Matičiča in takoj nato na Ravela. Pa vendar je Brahms pod njegovimi rokami zazvenel z ravno pravo mero zrelega romantizma, Ravel pa ves v svoji briljanci in odtenkih avtentičnega impresionizma.

Pri interpretaciji skladbe je bil Bertoncelej vedno prvi kriterij obdobje, v katerem je ta nastala in duh njenega časa. Tako je Bacha podajal drugače kot Prokofjeva. Najprej je skladbe preprosto prebral, šele potem tehnično obdelal. Pri tem se je porodila zavestna interpretacija, kjer je pravzaprav bolj prišel do veljave stil, v katerem je bila skladba napisana. Nekoč je povedal: »Vedno me je zanimala skladba kot taka, ne pa komponistovi osebni problemi. Delo jemljem absolutno glasbeno in če je to umetnina, mora biti most med izvajalcem in publiko na eni ter avtorjem na drugi strani.«²³ Njegove interpretacije istih del v časovnem razmaku pa so se seveda med seboj razlikovale. Večkrat je povedal, da vidi neko delo, ki se ga po dolgem času zopet loti, s precej drugačnega zornega kota. V času, ko se z njim ni ukvarjal, je namreč delo v njem dozorelo, tehnični problemi pa so sčasoma postajali vse manjši.

Bertoncelej ni bil tiste vrste pianist, ki bi se lahko do kraja kontroliral. Na koncertu se je odprl, skušal pač vnesti čim več sebe v to, kar je igral, pa če se je prej še tako razumsko in tehnično pripravljval. Glasba je bila zanj najbolj intimna od vseh umetnosti, bila je predvsem zvok, zanj ni bila razumska. »Intelektualni del opravi morda komponist,

²³ Pohleven, Primož in Peter Kastelic. »Mladost, talent in delo.« *Mladina* (1. jun. 1960): 7.

ki jo gradi, drugo intelektualno delo čaka muzikologa, ki jo bo razčlenjeval. Kadar igram, me zanima predvsem zvočna slika skladbe in vzdušje, ki ga ustvarja.«²⁴ Vedno je postavljajl svoj koncert s premočrtnim in tveganim zaletom. Njegova igra je zahtevala od poslušalcev kratko in malo to, da se odločijo: ali hočejo svojsko, pogumno glasbo ali prijetno minevanje časa, uglajeno, »izdelano« neopredeljenost, ki pogosto še vedno velja za vrh estetskih vrednot. Bertoncljevo tehnično znanje je bilo zgledno, njegova priprava je bila študiosa in široka, toda koncert mu ni nikdar izzvenel kot negovanje in nenevarno obnavljanje, temveč vedno znova kot enkratna storitev, pri kateri se je marsikateri trenutek izvajane glasbe šele na koncertu resnično »zgodil«.

Poudarki v repertoarju

Komaj dvajsetleten je študij klavirja na ljubljanski Akademiji zaključil z recitalom. Njegovi izvedbi je Uroš Prevorsek v Delu napisal pravi hvalospev in dejal, da je ta nastop daleč presegel okvir diplomskega koncerta absolventa Akademije za glasbo in se s svojo umetniško vrednostjo usedel v srca javnosti kot eden najlepših koncertnih dogodkov tiste sezone. Spored, ki je obsegal mojstrska dela od predklasike do moderne, je znal mladi koncertant podčrtati z mnogo intuicije, okusa in dobre vzgoje stilne značilnosti, ne da bi se pri tem njegov umetniški pogled zadrževal samo na površini, temveč je segel globoko do same srži posameznih skladb. Če je bilo razumljivo, da so bile takrat mlademu pianistu blizu lahkotnost, brezbržnost, svetloba in iskrivost Scarlattijevih sonat, potem so še toliko bolj občudovali neverjetno moč, s katero je znal Bertoncelj ustvariti zamaknjenost in pretresljivo dramatiko Bachove chaccone. In prav tako kot je pod njegovimi prsti oživela poezija Chopinove sonate, je znala ista roka izvabiti iz instrumenta vse barvno razkošje in prelest Debussyjevih preludijev ter bizarnost, kapricioznost in esprit Škerlovih etud.

Sočasno z zaključkom študija na Akademiji je začel Bertoncelj koncertirati v »lastni režiji«. Na tem mestu se je začela njegova samostojna pot poustvarjalca. Sam je nekoč izjavil, da za začetek svojih samostojnih koncertnih nastopov pojmuje tistega, na katerem je januarja 1960 na abonmajskem koncertu Slovenske filharmonije pod taktirko Efrema Kurtza igral Beethovnov *5. Koncert za klavir in orkester*. Tudi kasneje je pianist v svoje repertoarje najpogosteje uvrščal Beethovna (še zlasti njegove sonate), predvsem pa se je vedno znova vračal prav k omenjenemu koncertu, saj mu je bil zanimiv tako z interpretativnega, kot tudi s kompozicijskega stališča. Nekoč je dejal: »Zame je Beethoven višek glasbene ustvarjalnosti. Ljubim tudi Chopina.«²⁵

In tudi res je Aci Bertoncelj s svojim pretanjenim čutom za podajanje Chopinovih del že zgodaj očaral svoje občinstvo ter si s časom prislužil sloves »specialista« za tega skladatelja. Leta 1959 je nastopil na koncertu v Slovenski filharmoniji pod taktirko Sama Hubada skupaj z Dejanom Bravničarjem, kjer je igral je *Klavirski koncert v e-molu*. Očaral je z razvito tehniko, zanesljivim spominom, mirnim nastopom in sposobnostjo popolne koncentracije. Chopin mu je bil pisan na kožo, saj je v njegovih delih do izraza

²⁴ Šlamberger, Snežana. »Verjeti v tisto kar igra.« *Dnevnik* (3. nov 1971): 6.

²⁵ Bertoncelj, Aci. »Aci Bertoncelj - mladi glasbeni umetnik.« *Pionirski list* (16. mar. 1955): 3.

prišla Bertoncljeva gradnja na zares temeljitem znanju, intentiven, lep, niansiran ton, v vsebinskem pogledu pa ekspresivnost prava glasbena radost. Njegova dela je namreč uspešno podajal s srednjo in pravo mero poetskega zanosa in racionalnega objektivizma, oboje postavljeno v koncept brez kančka akademizma, z mnogo moči, kulture in prefinjenosti. To je bilo tisto, kar je poslušalce tako navduševalo. Istočasno je ravno preko Chopinovih del dobil priložnost pokazati celo skalo svojih tehničnih in muzikalnih značilnosti. Blestel je z brezhibnim mehanizmom prstov, diferenciranostjo udarca. Najbolj pa je očaral s klavirsko igro, kjer nikakor ni bilo nikakršnih sentimentalizmov, ampak zgolj dovršena tehnična realizacija z vsebinskimi vrednotami glasbenega dela. Njegov Chopin je poslušalcem vedno deloval sveže. Tako je na nekoč zastavljeno vprašanje, ali bo napovedal »tekmo« Ivu Pogoreliču, ki je prav tako v tistem času veliko pozornosti namenjal prav Chopinu, je odgovoril: »Joj, joj! Moj Chopin je čisto nekaj drugega. Jaz sem vendar zdrav kmečki fant. Moj Chopin bo nekaj preprostega. Ko ste že omenili spet Pogoreliča, saj res ne bi bili odveč prijateljski stiki med nami. Na tako majhnem prostoru bivamo, pa živimo vsak na svojem Robinzonovem otoku. Ne vem, ali se res bojimo – naj govorim v prvi osebi množine – da bi se nam ne zamajala krona na glavi.«²⁶

Repertoar njegovih koncertov je bil vsebinsko raznolik in izvajalsko zahteven kot koncerti malokaterrega koncertanta. Vodnik pri izbiri takšnega programa mu je bila vedno vsebinska globina skladbe, ne pa blišč in obenem beda tehničnega akrobatiziranja. Nenehno je segal po še nepoznanem, raziskoval in se tako razvijal. Menil je: »Vsak reproduktivni umetnik je primoran pogosto menjavati svoj repertoar. Osebne simpatije so nehote rahlo omejene.«²⁷ Bil je mnenja, da velik umetnik lahko tudi iz povprečne umetnine izlušči vse, kar je v njej dobrega, ali s s svojo umetniško potenco izpolni kompozicijske pomanjkljivosti.²⁸ V svoje repertoarje je Bertoncelj najpogosteje uvrščal Beethovna, še zlasti njegove sonate, enako rad se je loteval tudi Chopina (najpogosteje je nastopil z njegovim *Koncertom za klavir in orkester v e-molu, op. 11*). Sledili so si skladatelji: Bach, Šostakovič (predvsem *Sonata za violončelo in klavir v d-molu, op. 40*), Gershwin (zlasti *Koncert za klavir in orkester v F-duru in Rapsodija v modrem*), Martinů (v glavnem *Variacije na Rossinijevo temo*), Mozart (največkrat *Koncert za klavir in orkester v d-molu KV 466*), Schumann, Ravel (predvsem *Sonatina*), Prokofjev (zlasti *Sonata št. 2 v d-molu, op. 14*), Schubert, Bartók (v glavnem *Koncert za klavir in orkester št. 3*), Dvořák (najpogosteje *Trio v e-molu »Dumky«, op. 90*), Haydn (predvsem *Trio št. 1 v G-duru*), Händel, Franck (največkrat *Sonata v A-duru*) in Stravinski (najpogosteje *Koncert za dva klavirja*).²⁹ Kljub temu, da je bil do glasbene literature na splošno zelo odprt, dojemljiv in brez predsodkov, pa se je lotil študija neke skladbe le, če mu je bila ta blizu. Sam je večkrat dejal, da mu je sicer nikakor ne bi uspelo naštudirati. Rad je imel namreč umetnost, ki je čista in ima v središču človeka, ali pa je vsaj formalno čista in izdelana.«³⁰

Njegov koncertni opus je bil neverjetno plodovit, saj je v koncertni sezoni 1971/72 (ki jo lahko imamo za eno tistih iz njegove »zlate dobe« koncertiranja) njegov prostrani

²⁶ Zadnikar, Janez. »Aci Bertoncelj.« Tkp. Zasebni arhiv Acija Bertonclja.

²⁷ Pohleven, Primož in Peter Kastelic. »Mladost, talent in delo.« *Mladina* (1. jun. 1960): 7.

²⁸ Citat iz zasebnega arhiva Acija Bertonclja.

²⁹ Zasebni arhiv Acija Bertonclja.

³⁰ Pohleven, Primož in Peter Kastelic. »Mladost, talent in delo.« *Mladina* (1. jun. 1960): 7.

repertoar obsegal preko 20 koncertov z orkestrom in množico jugoslovanskih in tujih solističnih del ter skupno preko 25 nastopov. Vselej ga je glasbeno življenje pritegovalo v vsej svoji kompleksnosti, enako je cenil solistično igro, sodelovanje v ansamblu ali spremljanje drugih solistov, enako rad je igral Bacha ali Petrića. Njegova sreča je bila v tem, da se je lahko izredno hitro preklopil, živel v mnogih svetovih tako rekoč hkrati. Tako je bil je tudi ploden poustvarjalec na področju komorne glasbe.³¹

Sklep

Bertonclja so vabili na najuglednejše koncertne odre, igral je pod eminentnejšimi dirigenti svojega časa (Oskar Danon, Naeme Järvi, Ernest Bour, Efreim Kurtz, Lovro von Matačić, Kiril Kondrashin), sodeloval je z znanimi orkestri doma in v tujini in muziciral v sodelovanju z mednarodno uveljavljenimi glasbeniki. Aci Bertocelj pa je bil svojevrsten fenomen tudi zaradi svoje popularnosti. Njegovo ime se je pojavljalo povsod: od *Pavlihove kulturne kronike* do ugankarstva. Polnil je tako dvorane majhnih obrobnih mestec kot svetovnih kulturnih prestolnic. Torej njegova umetnost ni bila rezervirana le za »visoke intelektualne kroge«, ampak je bila dostopna in všečna tudi povprečnemu človeku. Bila je univerzalna, pa vendar še vedno čista visoka umetnost. Kot je dejal Marijan Zlobec: »Aci Bertocelj je bil eden najbolj priljubljenih slovenskih glasbenikov v pravem pomenu besede.«³² Še najbolj pa je najbrž povedal sam: »Moj svet je glasba, glasba je moj jezik. Kako naj govorim o dvomih, stiskah in tesnobi v svetu zvokov in tišini? V mojem svetu niso besede odgovor, ki ga iščem, zapeljale bi me v besedni svet, v filozofijo, v filozofiranje. Bojim se, da med besedami nisem tako okreten kot sem v svetu zvokov. Spopadam in zapletom v zunanjem svetu, ki pač je, kakršen je, se ne morem izogniti. Že spet lahko tesnobo, ki me navdaja, premagam ali preslepim edinole z glasbo. Drugega orožja nimam ali ga pa ne znam uporabljati. Sicer pa ... vsak človek se upira po svoje, kolo pa se na srečo vrti naprej.«³³

SUMMARY

Aci Bertocelj was born on August 27, 1939, in Domžale, Slovenia. He started taking piano lessons in the class of Prof. Zorka Bradač at the age of eight and remained her student for a decade. He performed in public for the first time in the Great Hall of Slovenian Philharmonic before reaching ten. After the Intermediate Music School he registered at the Academy of Music of Ljubljana, finishing his studies at the age of twenty in the class of Prof. Hilda Horak.

For many years he was 'residential pianist' of the *RTV Slovenia Symphonic Orchestra*, solo pianist

of the *Slavko Osterc* chamber ansambel, accompanying musician and member of the *Tartini Trio* and member of the *Camerata Slovenica* chamber ansambel. He performed with many known and internationally recognized musicians, such as: Igor Ozim, Irena Grafenauer, Marjana Lipovšek, Hinko Haas, Ciril Škerjanec, Ivry Gitlis and above all violinist Andreas Reiner and cellist Heinrich Schiff. He played on the most famous stages and with the most renowned conductors of his time (Oskar Danon, Naeme Järvi, Ernest Bour, Efreim Kurtz, Lovro von Matačić, Kiril Kondrashin).

In his musical career he mostly appeared with compositions by Beethoven, Chopin, Bach, Shos-

³¹ Zasebni arhiv Acija Bertocelja.

³² Zlobec, Marijan. »Umrli je pianist Aci Bertocelj.« *Delo* (24. sep 2002): 8.

³³ »Aci Bertocelj.« *Naši razgledi* (11. feb. 1972): 4.

takovich, Mozart, Schumann, Ravel, Prokofiev, Schubert, Bartók, Dvořák, Haydn, Händel, Franck and Stravinsky. He always enjoyed playing also compositions of the Slovenian composers and premiered many of their works. He took great interest especially in those of Krek, Škerjanc, Ramovš, Matičič, Petrič and Šivic. He was very much interested in contemporary piano literature as well. As the first Slovene jazz pianist he was at the same time also our greatest interpreter of Gershwin. The repertoire of his performances was diverse and complex, compared to that of other

performers. He developed his art of performance through constant reaching out for the unknown and not yet explored.

Through his interpretations of various compositions he proved amazing musical sensibility and a consistent ability of concentration from the first to the very last tone. Each time and again he demonstrated brilliant memory, technical perfection, pianistic verve and a remarkable sense of making use of his expressive powers during his pianistic performances. Aci Bertonec passed away on September 22, 2002, in Domžale.

Ivan Moody

CESEM – Universidade Nova de Lisbon
CESEM – Nova univerza v Lizboni

Interactions between Tradition and Modernism in Serbian Church Music of the 20th Century*

Interakcije med tradicijo in modernizmom v srbski cerkveni glasbi 20. stoletja

Prejeto: 2. februar 2011
Sprejeto: 6. May 2011

Received: 2nd February 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: modernizem, Srbija, cerkvena glasba

Keywords: Modernism, Serbia, Church music

IZVLEČEK

Sestavek se ukvarja z vprašanjem »zmernega« oziroma »ublaženega« modernizma v odnosu do srbske cerkvene glasbe 20. stoletja, pri čemer prihaja do zaključka, da njegov vpliv – v dialogu s pravoslavno duhovnostjo in pomisleki, ki zadevajo liturgično umetnost – ni bil samo pozitiven, ampak je še daleč, da bi bil izčrpan.

ABSTRACT

This paper discusses the question of 'moderate' or 'moderated' modernism in relation to 20th-century Serbian Church music, concluding that its influence in dialogue regarding with Orthodox spirituality and concerns with liturgical art was not only positive but is far from being exhausted.

Modernisms

The cultural historian Peter Gay has written: "The one thing that all modernists had indisputably in common was the conviction that the untried is markedly superior to the familiar, the rare to the ordinary, the experimental to the routine."¹

* This article is a slightly revised version of a paper given at the REEM one-day Conference "Central and Eastern European Music: Musical Crossroads?," Oxford University Faculty of Music, 26 June 2010, and also incorporates material from the author's earlier article "Tradition and Modernism in Serbian Church Music in the 20th Century," in *Orientalia et Occidentalia* Vol. 6 (Slovakia: Stav Výskumu Mukačevsko-Užhorodského Nápevu, Košice, 2010), p. 195–199.

¹ Peter Gay, *Modernism* (London: Heinemann, 2007), p. 2.

If one may take this observation as being true – and Peter Gay’s investigation into the phenomenon of modernism certainly, and perhaps predictably, supports this view, how could such an attitude be reconciled with any recourse on the part of artists to the millennial (or apparently millennial) traditions of the Orthodox Church and its artistic culture?² Max Paddison, in discussing Adorno, asks the same question in a more general way when he speaks of “the predicament faced by the artist caught between, on the one hand, the traditional demands of the art work for unity and integration (the harmonious relationship between part and whole) and, on the other hand, the loss of faith in any overarching unity on both individual and social levels in the face of the evident fragmentation of modern existence”.³

Adorno’s negative dialectics, in which thesis and antithesis occur without the “overarching unity” created by synthesis, would seem to exclude anything as profoundly engaged with synthesis – the “placing together” of the human person – as Orthodox theology, which is, of course, what the art of the Orthodox Church manifests. Any use of such a vocabulary within quotation marks, as it were, would seem to relativize, recontextualize and possibly ironize it, which at first sight seems more a post-modernist than a modernist proceeding. However, as the work of, for example, Ljubica Marić shows, the integration of such vocabularies is possible within a broadly modernist aesthetic.⁴ As a truly fruitful negative modernist example of such a procedure, one might cite the overt connections of Malevich’s famous black square with icon painting; as Jeremy Howard has noted, “[...] Malevich’s painted quadrilateral was not perfectly square. It related to the shape and function of Russo-Byzantine icons and simultaneously, through its negation of content and the internal relationships of its elements, was the most powerful generator of forms.”⁵ Vladimir Tatlin, the founder of constructivism (1885-1953), is another painter whose work has a strong connection with the art of the icon.⁶ The work of Oleg Tarasov on the role of the icon in the aesthetics of the Russian avant-garde is also singularly revelatory in this regard: he is more explicit than Howard in his commentary when he says that “[...] this inversion of the icon, as a result of which it appears in the ‘garment of new meaning’ implied on the surface a confirmation of Nietzschean ‘nothingness’ and the disappearance of the very horizon of meaning.”⁷

² For an examination of some aspects of this question with regard to Orthodox tradition, see Ivan Moody, “The Idea of Canonicity in Orthodox Liturgical Art,” *Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Liturgical Music* (Joensuu: ISOCM/University of Joensuu, 2009), p. 337–342.

³ Max Paddison, *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (London: Kahn and Averill, 1996), p. 52.

⁴ See Ivan Moody, “Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić,” in Dejan Despić and Melita Milin, eds., *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context*, Belgrade: SANU, 2010, p. 75–82.

⁵ Jeremy Howard, *op.cit.*, 218. Of his square, which was hung at the “0.10. The Last Futurist Exhibition of Paintings” in 1915 high up and diagonally across two walls, as though an icon in the “beautiful corner” of an Orthodox household, Malevich said, five years later, “I had an idea that were humanity to draw an image of the Divinity after its own image, perhaps the black square is the image of God as the essence of his perfection on a new path for today’s fresh beginning.”, quoted in Arthur C. Danto, “Paint it black. Kazimir Malevich,” *The Nation*, August 18, 2003, available at <http://www.thenation.com/doc/20030818/danto>.

⁶ See, *inter alia*, Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London: Thames and Hudson, revised Marian Burleigh-Motley (London: Thames & Hudson, 1986), p. 168–169.

⁷ Oleg Tarasov, (London: Reaktion Books, 2002), p. 376.

Stravinsky had already established the paradigm for the positive aspect of this paradox when he reverted to attendance at the services of the Russian Orthodox Church while in France after 1927. Of this, Gay has observed:

“This psychological turn of a modernist towards a lost emotional home should surprise only those who equate modernism with atheism. Religious belief and unbelief among modernists ranged across the widest possible spectrum, and was independent of their distance from conventionality in the arts.”

It does not follow, then, that Stravinsky abandoned originality while he searched, as he put it, for order.⁸ Acknowledging the breadth of the spiritual spectrum of modernism (and, clearly, Malevich and Stravinsky stand at opposite ends of that spectrum) is obviously of vital importance⁹. In the first place, it recognizes the non-monolithic nature of the idea of modernism itself, and, secondly, calls implicit attention to the fact that to question the possibility of diverse spiritual contributions to modernist thought would be as absurd as questioning the possibility of contributions of an emotional, linguistic or geographical order. It is here that the notion of “moderate” or “moderated” modernism comes into play.¹⁰ This term seems to have been first used by Adorno (“gemässigte Moderne”¹¹), inevitably pejoratively, but has since gained wider (and more positive) currency following its use by Hermann Danuser in his 1978 article “Tradition und Avantgarde nach 1950.”¹² It is a particularly useful term to describe a large amount of music written by composers who began their careers just after the Second World War and the wide acceptance of the more fundamental challenge to modernism known as post-modernism. (A challenge so successful that Taruskin was able to refer to Schnittke in 1993 as a “posteverythingist”.¹³)

The term is, further, exceptionally useful to describe most music written after the gradual desintegration of the Socialist Realist aesthetic, as Ivana Medić’s studies of the phenomenon in Russia and Serbia in particular have shown.¹⁴ The search on the part of Russian composers for a new orientation made necessary by Krushchev’s “Thaw” after 1953, for example, reflects once again what Peter Gay said of Stravinsky: “it does not follow, then, that Stravinsky abandoned originality while he searched, as he put it, for order.” It is equally clear that such searches for order were different for every composer. Medić

⁸ Gay, ., p. 262.

⁹ Even though Gay himself sarcastically undermines his objectivity in this matter by subsequently noting that “[Stravinsky] had grown uneasy about what had once been his supreme response to his passion for composition, his individualism. As he told a journalist not long after he had started putting icons on his piano: ‘Individualism in art, philosophy, and religion implies a state of revolt against God,’ and he had come to oppose this revolt.”, Gay, . p. 262.

¹⁰ The present author follows Ivana Medić in her preference for the second of these terms: “(...) the adjective suggests that moderateness is in the very nature of the phenomenon, while the participle puts an emphasis on human agency.” (Ivana Medić, “The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Musicology” 7 (2007): 280n.) Both terms have thus far been widely used as synonymous, however, and further discussion is clearly needed.

¹¹ Theodor Adorno, . ed. Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, 2002), especially “The Aging of New Music” and “On the Social Situation in Music”.

¹² In Reinhold Brinkmann, ed., . Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 19 (Mainz, 1978), p. 22–54.

¹³ R. Taruskin, “A Posteverythingist Booms,” *New York Times* (July 2, 1992).

¹⁴ See Medić, op. cit., and, by the same author, “Moderated Modernism in Russian Music after 1953,” in ., ed. Melita Milin and Dejan Despić (Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, 2008), p. 195–204, as well as Vesna Mikić, “Aspects of (Moderate) Modernism in the Serbian Music of the 1950s,” in *ibid.*, 187–194. For a broad survey of contemporary music in Bulgaria, up to and including the phenomenon of post-modernism, see Maria Kostakeva, “À la recherche de l'identité perdue,” in Georges Kokkonis, ed., . Études Balkaniques 13 (2006, Paris: de Bocard), p. 107–126.

provides a possible list of types of moderated modernism, including neo-romanticism and neo-expressionism; the last item in this list is “neo-religious/mystical wave”,¹⁵ though she does not, for reasons of space, analyse this category.

Mention has already been made of Ljubica Marić; her synthetic approach, absorbing into a “moderated” modern vocabulary elements of the Serbian Octoechos, certainly fits such a category; one might add to the list the Russian composers Galina Ustvolskaya and Sofia Gubaidulina.

It is clear, then, that the various manifestations of modernism as they affected countries, or composers from countries, of Orthodox tradition, were the result of a reaction to the modernist agenda – again I call attention to Gay’s noting of the “conviction that the untried is markedly superior to the familiar, the rare to the ordinary, the experimental to the routine” – that included an artistic stance that had room for both the innovations of the modernist agenda and the historical, aesthetic and spiritual weight of an inherited religious tradition – indeed, various religious traditions. Such a combination, “moderated” though its modernistic component might seem to be, in the context of Orthodox religious tradition especially, given its adherence to the idea of creativity informed by tradition (or, more frequently, Tradition), was to prove fertile ground. It is necessary to go no further than the Byzantinisms in the (Latin-texted) *Symphony of Psalms* by Stravinsky to be afforded a glimpse of the rich possibilities offered by such an approach.

Modernism and Church Music in Serbia

To turn more specifically to Serbia, one must inevitably begin with Stevan Mokranjac (1856-1914). If one may broadly divide the liturgical works of Mokranjac into three categories, following those of Bogdan Đaković (artistic arrangements of Serbian chant, simple arrangements for regular liturgical use and original composition)¹⁶, those of his successors blur these divisions rather more. In truth, Mokranjac was able to effect his quiet revolution because he was simultaneously interested in the idea of Serbian liturgical tradition¹⁷ and the kind of wider (though scarcely thorough-going modernist) musical environment that was provided by his studies with Rheinberger, Parisotti and Reinecke, in Munich, Rome and Leipzig respectively; he retained “the original spirit of the chant while placing it, aesthetically speaking, within new musical surroundings.”¹⁸ The results of this fusion of aesthetic ideals may be readily seen even in simple works such as his harmonization of the troparion for the Nativity, in which he exploits the melodic characteristics of Tone 4 in his – by traditional western tonal standards – characteristically waywardly chromatic harmony.

¹⁵ Medić, “Moderated Modernism...,” p. 198.

¹⁶ These categories are itemized in Bogdan Đaković, “Serbian Orthodox Choral Music in the First Half of the 20th Century,” *The Traditions of Orthodox Music: Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music* (Joensuu: University of Joensuu/ISOCM), p. 174.

¹⁷ Witness his enormously influential *Osmoglasnik* (Ср. Ст. Мокрањац, Осмогласник, београд: Српска Православна Црква, 1997. (четврто издање))

¹⁸ Đaković, “Serbian Orthodox Choral Music in the First Half of the 20th Century,” in *The Traditions of Orthodox Music: Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music* (Joensuu: University of Joensuu/ISOCM, 2007), p. 173.

Mokranjac, of course, built on the work of Kornelije Stanković (1831-1865), and, while none of his reforming ideas will be unfamiliar to scholars of the history of western Latin-rite chant, it is perhaps worth mentioning in this context his experiences at the St Sava Seminary in Belgrade, where chant was “learnt by heart, which allowed the better singers greater artistic individuality and explains why there are so many variations to the same melody and why this chanting was often modified and then restored again.”¹⁹ He espoused, in fact, what is now considered the dangerous ideal of “editorial purity”²⁰, but this equipped him with the detailed knowledge of the Serbian tone system that would enable him to take an artistic path of confidence and singular artistic originality. Stanković, himself a codifier, had not gone nearly so far.

Later composers such as Petar Konjović (1883-1970), Stevan Hristić (1885-1958) and Miloje Milojević (1884-1946) benefited hugely from the research and compositional activity of both Stanković and Mokranjac. While the dramatic dynamic and rhythmic effects and elaborate harmonies in works by Konjović such as *Tebe odejušćagošja*²¹ suggest the choral concertos of Bortnyansky, his settings of *Blagoobraznij Josif* and *Mironosicam ženam*²² are eminently practical liturgical pieces, quoting the chant consistently in the upper voice. An example of a “compromise” between both styles (that is, the first category in Đaković’s classification) would be his harmonization of the ninth ode of the canon for the Nativity of Christ (*Irmos na Božič*)²³, which achieves an elegant fusion of the modal characteristics of the chant and a frequently unpredictable harmonic language. Konjović showed his credentials as a “moderated modernist” in no uncertain terms in his orchestral work: the ritualistic folk primitivism of *Kestenova gora* and *Čočekča igra*, from the symphonic triptych of 1938, bear ample witness to this. As Nadežda Mosusova has noted, “The modernism of Serbian musicians did not threaten tradition, i.e., the general European tradition of classical music, because the Serbian tradition in art music before and after the First World War was new, and tradition in the performing arts slight and negligible”.²⁴

It is obvious that, especially when the composition of church music begins to overlap with that of concert music, the satisfactory performance of the former depends on musicians of “concert” standard. Such performances were not consistently possible, and with some notable exceptions, such as the *Opelo* (1915) by Stevan Hristić, and a few elaborate settings of the Liturgy, such as that written in 1931 by Marko Tajčević (1900-1984) – and, as the end of a line, those from 1925 by Milenko Živković (1901-1964) and 1938 by Milivoje Crvčanin (1892-1978) may be considered as fireworks of unimaginable proportions²⁵ – the musical horizons of those composers in Serbia interested in choral

¹⁹ K. Манојловић. Споменница Стевану Ст. Мокрањцу, Државна штампарија. Београд 1923; реприт издање, Неготин, 1988. Quotation translated by Vijišlav Ilić, Foreword to *Стеван Стојановић Мокрањца: Духовна Музика III*, Том 6, Belgrade: Institute for Textbooks and Teaching Aids. Beograd Nota. (Knjaževac: House for Music Editions, 1996).

²⁰ П. Коњовић, *Стеван Мокрањца*, Београд: Полит, 1956, реприт издање, Матица Српска, Нови Сад, 1984. Quoted in English translation in Ilić, *ibid.*, xi.

²¹ Petar Konjović, *Muzika Duhovna* (Zagreb: Zdanje i Naklada Cirilo-Methodskog Vjesnikika, 1938), p. 58-66.

²² *Ibid.*, p. 85, 86.

²³ *Ibid.*, p. 88-93.

²⁴ Nadežda Mosusova, “Modernism in Serbian-Yugoslav Music”, in *Rethinking Musical Modernism*, ed. Melita Milin and Dejan Despić, (Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 2008), p. 119.

²⁵ See Bogdan Đaković, “The Modern Traditionalist Milivoje M. Crvčanin (1892-1978)”, in *Composing and Chanting in the Orthodox Church: Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music* (Joensuu: University of Joensuu/

music became gradually less defined by the parameters of contemporary church singing, though it is important to note that the production of church music in Serbia up to the beginning of the Second World War far outweighed that of Russia after the drastic political and culture rupture brought about by the events of 1917.²⁶

With the later rediscovery of the earliest strata of Serbian church music (principally through the work of Dimitrije Stefanović²⁷), its continuation in a number of publications²⁸, the republication of the work of such practical church musicians as Barački²⁹ and the attempt to contextualize Serbian chant in the work of younger scholars³⁰, the aesthetic initiative, so to speak, might seem to have left the realm of contemporary composition. Such is not entirely the case, as the work of younger composers such as Jasmina Mina Mitrušić (b. 1963) and Milorad Marinković (b. 1976) and the continuing commissioning tradition of the Serbian Church Choral Society of Pančevo prove – these include the Liturgy of the Presanctified Gifts by Dimitrije Golemović (b. 1954), *Tebje Boga hvalim* by Rajko Maksimović (b. 1935) and the work of Svetislav Božić (b. 1954) – but it is also true that these concerns are far from central to Serbian musical life as a whole. While the work of Mokranjac, informed as it was by his own interest in the monophonic tradition of the Serbian Church, might seem to be a basis for further work in this direction and while the venerable status of Mokranjac within Serbia (as a composer of “art music”, a category that happened to include church music) provides its own self-perpetuating mythology, the continuation of what he began has, in fact, not happened. This is in part because Mokranjac himself was the victim of his own myth, and his work has become a kind of museum piece (though I would not wish to imply that his work was a museum piece entirely without future life, as the lush textures of Hristić’s Liturgy for Male Voice Choir, from 1937, or the positively Straussian ambience of Milojević’s Solemn Liturgy [*Svečana Liturgija*], op.50, from the same year, show), and in part, obviously, because of the political confusion that ensued in the former Yugoslavia after his death. As was the case in Soviet Russia therefore, a newly-invigorated tradition was terminated: the picking-up of the pieces continues still.

This termination of a tradition, and the attempts at restarting it, were, in their turn, bound up with the question of what ensued, in terms of a reaction to the previous German hegemony, in Eastern Europe after the First World War. Jim Samson has written of this process that “The major impetus for this came from Russia, whose significance for East Central Europe increased at the turn of the century. Russia

ISOCM, 2009), p. 191–198. Ивана Перковић-Радак, “Црквена Музика”, in *Историја Српске музике* (Београд: Завод за Уџбенике, 2007), p. 328 and Đaković, Bogdan. “Rediscovering a Serbian national style: Problems in sacred architecture, church art and church music in the late 1930s: The case of the Orthodox choral music of Milenko Živković (1901–1964).” *Church, State and Nation in Orthodox Church Music: Proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music*. Joensuu: University of Joensuu/ISOCM, forthcoming 2010.

²⁶ Đaković, “Serbian Orthodox Choral Music,” p. 179 ff.

²⁷ Notably *Стара Српска Музика*, Београд: Музиколошки Институт, Српске Академије Хаука и Уметности, 1975.

²⁸ For example, Даница Петровић, Хиландарски Ктитори у Православном Појању, Београд: Музиколошки Институт, Српске Академије Хаука и Уметности, 1999.

²⁹ For example, the newly redacted version of Српско Народно Црквено Пјање: Божич, Велики Петак, Ускр, Крагујевац: Келенић, 2000.

³⁰ The work of Sara Peno on the traditions of Hilandar is of particular relevance here, notably *З Хиландарске Појачке Пизнице: Викентије Хиландарац*, Нови Сад: АртПринт, 2003 and “The Liturgical Typikon as a Source for Mediaeval Chanting Practice, *Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Liturgical Music* (Joensuu: University of Joensuu/ISOCM, 2009), p. 203–211.

preserved a genuine independence from Austro-German styles in the 19th century, and her achievement foreshadowed – in a precise technical way – the new tonal languages developed in the early 20th century.”³¹ Remote though this may seem from the concerns of composer of church music, this search for “new tonal languages” – so important an aspect of modernism – had a great deal to do with the work of such figures as Konjović, Tajčević and Crvčanin, all three of whom took the composition of liturgical music seriously.

With more recent attempts at the absorption (or perhaps, in this context, “acculturation” would be a better word) of the history of chant into the realm of ethnomusicology, notably the work of Peter Jeffery,³² a composer such as Konjović could potentially be seen not only as nationalist, but a pioneer in his combination of a “new tonal language” with a language ethnically distinct – church music, in fact, seen as an “imaginary folklore”.³³ Even more so might this be said of the Živković of the *Byzantine Liturgy* for male voices of 1935, a work that looks towards Byzantium for its “imaginary folklore” and includes the quotation of two chant melodies, setting it within a highly adventurous harmonic context. The envisioning of church music as imaginary folklore has, of course, enormous implications for the composer of liturgical music, especially as regards the status of any chant he may be quoting and the consequent validation of his own work.³⁴ It brings with it, in fact, an entire set of conceptual values, those not of modernism, but of post-modernism in the broadest sense. The question for the composer therefore becomes: how to reconcile the urgent need for liturgical music of high quality with, firstly, the inherited traditions of the Church, and, secondly, the need for self-affirmation as a composer in a world in which all repertoires are perceived as being within quotation marks?

For Stanković and Mokranjac, these questions had not arisen. While their work with those inherited repertoires of chant – repertoires that certainly at the time had no quotation marks around them – formed, so to speak, a culture, the modern acculturation of that same culture was foreshadowed in the music of such composers as Konjović. While he provided no easy answer to the problem, his distance from both Stanković and Mokranjac, in the sense that he was not an “ethnographer” (that is, not a collector of the “imaginary folklore” of church music), and his creative employment of that same “folklore”, though without embracing the radical stance of Živković, make him a figure of enormous significance, and – who knows? – a possible model for future generations of composers.

³¹ Jim Samson, “Modernism in the Music of East Central Europe,” *Music in the World of Ideas*, ed. Helen Geyer, Maciej Jablonski and Steszewski (Poznan, 2001), p. 312.

³² See, *inter alia*, Jeffery, Peter. *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

³³ I am grateful to Bogan Đaković for his specific application of this term, articulated, following Bartók, in his paper “The symbolic meaning of imaginary church folklore in the Orthodox choral music of Alfred Schnittke (1934-1998),” given at the symposium Schnittke: Between Two Worlds, Goldsmiths College, University of London, November 21, 2009.

³⁴ For further discussion, see Ivan Moody, “The Idea of Canonicity in Orthodox Liturgical Art,” *Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Liturgical Music* (Joensuu: University of Joensuu/ISOCM, 2009), p. 337-342.

POVZETEK

Medtem ko je bilo vprašanje modernizma in njegove »moderacije« (t. j. »ublaženega modernizma«, kakor ga je v terminologijo uvedel Hermann Danuser, sledeč Adornovi zaničevalni rabi) v kontekstu srbske glasbe v zadnjem času predmet precejšnje znanstvene pozornosti, je bilo kaj malo slednje, še zlasti izven Srbije, posvečeno zelo bogatemu ustvarjanju na področju cerkvene glasbe v 20. stoletju.

To je v glavnem pripisati neskladju med tradicijama pravoslavne cerkvene umetnosti in modernističnih programov. In vendar del, ki so jih ustvarila Petar Konjović (1883–1970), Stevan Hristić (1885–1958)

na tem področju, pri čemer sta bila globoko privržena tradiciji, ki sta jo bila utemeljila Korne-
lije Stanković (1831–1865) in Stevan Mokranjac
(1856–1914), nikakor ni mogoče ločiti od njune
koncertantne glasbe, ki v veliki meri sodi v kate-
gorijo »ublaženega modernizma«, medtem ko je
delo Ljubice Marić prelilo tonalne osnove srbske
cerkvene glasbe, to je *Osmoglasnik*, v opus, ki je
izrazito moderen.

Članek skuša te in take pristope umestiti v srbski
kontekst, a tudi širše, v dialog med modernizmom
in pravoslavno duhovnostjo. Pri tem upošteva in
razpravlja o vključenosti obojega pri skladateljih
cerkvene glasbe v današnji Srbiji.

Melita Milin

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts
Inštitut za muzikologijo, Srbska akademija znanosti in umetnosti

Art Music in Serbia as a Political Tool and/or Refuge During the 1990s

Umetna glasba v Srbiji kot politično sredstvo in/ali pribežališče v devetdesetih letih 20. stoletja

Received: 27th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Prejeto: 27. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Keywords: Serbian art music, music and politics, music and war, late 20th-century music

Ključne besede: srbska umetna glasba, glasba in politika, glasba in vojna, glasba pognega 20. stoletja

ABSTRACT

The focus of the article is on Serbian composers' responses to the turbulent political developments and wars during the last decade of the 20th century in ex-Yugoslavia. Both their creative work and political activism are considered. There was a general mistrust that art music could make a strong impact on political events, so that composing was mainly felt to be a refuge from brutal reality. Certain authors, however, expressed protest through their works, usually in indirect ways.

IZVLEČEK

Članek se osredotoča na to, kakšen je bil odziv srbskih skladateljev na burne dogodke in vojne v zadnjem desetletju 20. stoletja v nekdanji Jugoslaviji. Pričujoči sestavek upošteva tako kreativno delo kot tudi politični aktivizem. Takrat je veljalo splošno nezaupanje, po katerem naj bi glasba mogla močno vplivati na politično dogajanje, tako da se je skladateljstvo smatralo bolj kot kakšno pribežališče pred kruto realnostjo. Vendar pa so nekateri skladatelji svoj protest izrazili tudi v svojih delih, pa čeprav ponavadi na indirektnen način.

As the title of my article announces, this presentation is focused on the ways in which Serbian composers of art music reacted to the tragic and oppressive events that marked the last decade of the 20th century in former Yugoslavia. Although not much time has past since then, it seems that it is possible today to observe those reactions and many related events with distance and impartiality. There will be no attempt to expose

any 'objective' view on the political nature of those dramatic years – that would be too pretentious regarding the scope of this contribution and the competence of the author – but it is certainly necessary to provide a sketch of the broader political context and to comment upon it briefly at the beginning.

Like all wars, those that accompanied the disintegration of Yugoslavia during the 1990s left deep scars on all social levels of the peoples involved. The armed conflicts that came as a result of a decade-long, steadily increasing, economic and inter-ethnic crisis in that most liberal of all communist countries, began less than two years after the fall of the Berlin Wall and the successful overturning of other East-European communist regimes. All six republics of Yugoslavia had had their first multi-party elections in 1990, which did nothing to prevent the escalation of the tragic and fateful events that followed. So, instead of experiencing a peaceful transition to the world of democracy and capitalism, there was a protracted nightmare, varying in duration and intensity in different parts of the disintegrating country. Immediately after the political leaders of two republics (Croatia and Slovenia) declared secession from Yugoslavia in June 1991, armed conflicts broke out, spreading to Bosnia in May 1992. After the Dayton agreement in 1995 which ended the wars in Bosnia and Krajina (in Croatia) little more than two relatively peaceful years passed before ethnic Albanians from Kosovo (a province within Serbia) started an insurrection in 1998. In Spring of the next year Nato forces bombed Serbia for 78 days, which laid the foundations for the secession of Kosovo as well. Yugoslavia (with only two republics left, Serbia and Montenegro), survived until 2006 and the most recent event in this chain of dissolutions was that Kosovo, the ex-province of Serbia, proclaimed independence in 2008.

Although armed conflict was not conducted on the territory of Serbia (apart from the Kosovo Albanian uprising in 1998) it involved the Serbian population in neighbouring Bosnia and Croatia, supported by the Yugoslav (Serbian and the Montenegrin) army. The climate in Serbia was dark and oppressive, everyday life stressful, the future unforeseeable. Hundreds of thousands of people, mostly young, left the country hoping to avoid being sent to war or simply looking for a normal life, while a similarly high number of Serbian civilians arrived from the war zones. The chaotic situation was made even more unbearable after economic and cultural sanctions were imposed by international organizations, remaining effective for most of those ten years. Cultural institutions continued to function, albeit with great difficulty, so that at least an appearance of normal life was preserved.

Throughout that decade, the leading political figure in Serbia was Slobodan Milošević, forced to step down in October 2000, following presidential elections. For the majority of the population, he was a symbol of the just aims of the country to help the Serbian population in Croatia and Bosnia fight against the forces of the newly independent states, while for those who supported opposition parties, he was guilty of perpetuating of the wars and all the misery that resulted from them. Winning elections, he succeeded in maintaining political power, although opposition leaders strongly criticized many irregularities of the process, as well as unfair media coverage, which led to different kinds of protest in Belgrade and in other cities. Apart from demonstrations on the streets, protest gatherings of intellectu-

als, artists and politicians from the opposition were typical, held for ten or more consecutive days.¹

One might be surprised to learn that reports of such events (and similar news) were given mostly fairly, although a little understated, even in the official press, such as the newspaper *Politika*. This could have been the result of negotiations between different political forces and their views that a certain level of freedom of speech ought to be tolerated. Such an attitude could also be observed in articles dealing with different problems encountered in the sphere of culture, basically caused by small budgets and imposed sanctions. Concert reviews give us insight into the climate of the times: for instance, in almost every contribution of one particular reviewer of *Politika* (the musicologist Ana Kotevska, who had earlier lost her job as Radio Belgrade music editor because of her anti-regime views), one can find at least two or three sentences of critical comments on the actual situation.²

Sanctions against Yugoslavia, which included cultural matters, prevented guest appearances by musicians from abroad (as well as tours by domestic artists in other countries), which was a severe blow to normal musical life in the country. The sanctions were in force in two periods of times: 1992–1996 and 1998–2001. Even the most pronounced anti-regime activists could not defend such a strategy of punishing Milošević's policy and any act of defiance in this regard was applauded.³ Ivana Stefanović, a composer known for belonging to the opposition, expressed her views on this subject in following terms:

'In the craziness called sanctions nobody is innocent. Or clever. Both among those who created them and those who provoked them through their stupidity or at least unwariness [...] Maybe the editor of the Austrian Radio who has invited me to work [on *Lacrimosa*] thus broke the sanctions [...] So, there are brave and courageous people. It is, however, wrong to expect all people to behave like that. Here also the majority belongs to those others.'⁴

Another similar gesture, the guest performance of Verdi's *Requiem* conducted by the Austrian conductor Ralph Weickert at the 'Belgrade Autumn Festival' (Bemus) in October 1993 and the donation of his entire fee to a children's hospital were warmly acclaimed.⁵

¹ Such were the cases of the series "Intellectuals and war" held in the Home of youth (Dom omladine) in February 1993, and "Against aggression and totalitarianism" in the Home of the Union of Serbian writers (Udruženje književnika Srbije) in June 1993. See also: Cedomir Čupić, ed., *The spirit of cheerfulness. Culture of protest – protest through culture* [Duh vedrine. Kultura protesta – protest kulture] Beograd: Fakultet političkih nauka, 1998, and: Vladimir Čurgus Kazimir, ed., *Deset godina protiv: građani Srbije u borbi za demokratiju i civilno društvo: 1991–2001* [Ten years against: citizens of Serbia fighting for democracy and civil society: 1991–2001] Beograd: Medija centar, 2001.

² See for instance: Ana Kotevska, "Singing, thinking, crying. Festival of new music in Novi Sad and Sremski Karlovci," [Pevanje, misljenje, plakanje. Tribina kompozitora u Novom Sadu i Sremskim Karlovcima] *Politika*, May 26, 1993. The author indirectly criticises the regime for the sanctions which caused the absence of guests-performers from abroad and the feeling of living on a 'desert island'.

³ Hugues Reigner, a conductor from Paris and a group of intellectuals gathered at a meeting in Budapest gave certain impulse to the hopes that the sanctions would soon be lifted. See: Vladimir Stefanović, "A moment of lifting the embargo," [Trenutak ukidanja embarga] *Politika*, March 2, 1993, and Tanjug press, *Statement in Budapest. Artists of the world against the cultural blockade of Yugoslavia?*, [Izjava u Budimpešti. Umetnici sveta protiv kulturne blokade Jugoslavije?] *Politika*, June 2, 1993.

⁴ Mirjana Ognjanović, "Contemporary music: Ivana Stefanović," [Muzika današnjice: Ivana Stefanović] *Politika*, May 30, 1993.

⁵ Muharem Durić, "Conductor Ralph Weickert: Music as joy," [Ralf Vajkert, dirigent: muzika kao radost] *Politika*, October 12, 1993, and: Vladimir Stefanović, "Generous act of the Austrian conductor. Ralph Weickert's entire fee for the children's hospital,"

Among the different forms of protest and cultural actions on the streets of Belgrade and smaller cities, two are most worthy of mention: one that took place in June 1992 and the other in November 1996 – February 1997. The former, organized by students in Belgrade and some other cities, was a reaction to the war in Bosnia that had started a month before.⁶ A great number of citizens joined the students and gathered daily for a month in central Belgrade. Within that protest was organized a smaller one – a kind of silent performance: around fifty composers of art music and musicians knelt for fifteen-twenty minutes, surrounded by the crowd, symbolically demanding Slobodan Milošević to step down from power.⁷ They had planned to wait one week (until 21 June) and if the president refused to resign, they would forbid broadcasts and public performances of their works, and musicians would also refuse to perform publicly. In a document they signed they called on the musicians of popular genres to do the same. However, Milošević was still too powerful at that time and was backed by the masses, who believed he would be able to achieve a just peace, so he did not step down. Like all the other protesters, composers and musicians were terribly disappointed, but the times that followed showed that they were not ready to suffer the consequences of what they had signed. One should have understanding for such adaptation to the circumstances, having in mind that the existential survival of many people was at stake. They were in fact painfully aware of the insignificance of their place in the society, and of their efforts to contribute to ending the ethnic wars. In those years of dramatic social and political crisis they knew that they were a *quantité négligeable*, and that their voices were too weak. Therefore they adapted to the hardships and contributed to musical life, while at the same time some participated in voicing their oppositional opinions, whether in the anti-regime media (which were not numerous) or by participating in street demonstrations.

Government policy attempted to provide at least minimal continuation of earlier standards of musical life. Although concerts were organised rather regularly, their quality was on average below the previous levels. That should not come as a surprise, given that very few foreign musicians accepted invitations to come to Serbia (because of the sanctions) but in addition many (mostly young) domestic musicians left the country. According to information supplied by the Union of Serbian musical artists at the beginning of January 1993, around 90 out of 360 members had emigrated to different countries of the West since the beginning of the conflicts (June 1991).⁸ Among the composers who left were Katarina Miljković, Igor Gostuški (1992), Vuk Kulenović, Svetlana Maksimović (1993), Aleksandra Vrebalov and Milica Paranosić (1995). There were also composers who had gone abroad some time before the war, refusing to return afterwards.

[Plemeniti gest austrijskog dirigenta. Ceo honorar Ralfa Vajkerta za dečju bolnicu] *Politika*, October 13, 1993.

⁶ One of the symbols of those protests was the whistle blowing that accompanied many slogans and popular songs. Enthusiastic after the overthrow of Slobodan Milošević on October 5, 2000, the composer Zoran Hristić organized a performance for 300,000 whistlers and toy-trumpet blowers (a pretty exaggerated number, of course!), to be performed by the triumphant citizens on the Square of the Republic, the place where all the street protests used to end every day, with oppositional leaders holding speeches.

⁷ Inspired by the statements of the renowned Serbian painter Mića Popović given on TV a little earlier, the composer Vuk Kulenović called on his fellow-composers to perform this action in the park opposite the building of the National Assembly. See more about this and other important events of the 1990s in Rajko Maksimović, *The way it happened* [Tako je to bilo], Belgrade 3 (2002).

⁸ Vladimir Stefanović, "Aleksandar Saša Madžar, Belgrade pianist: art is a refuge," [Aleksandar Saša Madžar, beogradski pijanist: umetnost je pribežište] *Politika*, January 15, 1993.

The Union of composers founded an annual international festival of contemporary music [Medjunarodna tribina kompozitora], held for the first time in May 1992 in Novi Sad and Sremski Karlovci. Similarly to the 'kneeling' performance where a number of composers signed a protest against the war and the cultural embargo that had just been imposed by the international organisations, the gathering of composers at that festival was another opportunity for them to voice their anti-war sentiments. This they did by signing an appeal against isolation, torturing and killing people only because of their belonging to other nations and religions or because of their holding different political views.⁹

One detail provides a glimpse of the atmosphere surrounding concert life at the time. Mateja Marinković, a violinist living and teaching in London during the 1990s, gave a concert in the main Belgrade concert hall (Kolarac) in April 1998 (at the beginning of conflicts in the province of Kosovo). At the end of his program he performed a 9-movement piece of his own called *Call from tombs* [Poziv iz grobova] using among other material, some rhythmical patterns that were easily recognisable as they were regularly performed at street protests. This clear anti-regime act, followed by a speech with the same intonation, was greatly welcomed by the public. The piece was later performed three or four more times, once also in London at a concert of Serbian music at the Royal Academy of Music. Mateja Marinković was also author of a work born out of his emotional response to the bombardment of Serbia the following year (1999). It was performed at a humanitarian concert in London, also at the Royal Academy.

The art music scene has never been particularly strong in Serbia, but it had enjoyed a steady accelerated development during the 20th century. In the years preceding the outbreak of the war (1991) Serbian music produced a number of outstanding works and the overall view of the period was one of rich diversity. After the first confrontations with Postmodernism in music around 1980, different aspects of that idea began to gain ever more space in the works of Serbian composers. The new music, mainly that of the youngest composers, assimilated impulses from the spheres of jazz and rock music, which influenced the creation of works with elements of repetitiveness and minimalism.

In view of the small amount of politically engaged music in Serbia during the 1990s, it could be suggested that this was maybe due to composers' frustration at the idea of producing works that would be labelled propaganda, reminding them of those from the period of Socialist Realism. It is fair to say here that there were actually no state commissions for music that would glorify official politics.

Caught between the need to express their patriotic feelings and the fear of being regarded as glorifiers of the war, most composers did not let any of those emotions penetrate into their music. As to the main features of the works composed during the whole last decade of the century, they essentially stayed the same as they were before the tragic events began. The great majority of the new music could not be linked in any way to the surrounding catastrophe. On the one hand, programmes of the single annual festival of contemporary music [Medjunarodna tribina kompozitora] in Serbia included works that focused on the 'purely musical' or subjects other than political. On the other

⁹ The appeal was published in daily newspapers. See: D. Savić, "Musicians' appeal," [Notni apel] *Večernje novosti*, May 26, 1992.

hand, there were composers who felt the need to express their feelings about the oppressive situation, which they did usually very discreetly, in verbal comments. For her *Clinical Quartet* [Klinički kvartet, 1991] the young composer Svetlana Kresić (b. 1971) was inspired by a poem in which the author Božidar Milidragović alluded to the tragic inter-ethnic conflict. Vojin Komadina (1993–1997), a refugee from Bosnia, composed *Sad Songs* [Tužne pjesme] for voice and piano (1992) using poems by Dušan Trifunović, another refugee from Bosnia. Still a student at that time, Jovana Stefanović composed *The City of Mirrors* [Grad ogledala] for two pianos (1993), giving a clue to its meaning in a comment published in the concert programme: ‘*The City of Mirrors* refers to the city inhabited by the tribe of Aureliano Buendia from Marquez’ novel. The men of the city are seized by the madness of making war, while the women fight against destruction [...]’. The ecstatic mood and explosive repetitive rhythmic energy of Vuk Kulenović’s (b. 1946) *Boogie* for piano and orchestra (1993) was interpreted by the Belgrade public as ‘music of despair’. However, when asked some time later if he still reacted to the catastrophic events in the same way, he answered: ‘I believe that *Boogie* would be the same, no matter the circumstances. I think that people liked the music in the first place...’.¹⁰ The piece has sometimes been called *War boogie*.

When asked if he had ever wished to introduce any political message into his works, another composer, Zoran Erić (b. 1950) replied that that might be said of his work *I have not spoken* (1995), but that its inner musical *raison d’être* was more important.¹¹ Commenting on the fact that the piece was a part of the cycle *Images of Chaos* [Slike haosa] I–IV, 1990–95, Erić stated that *Chaos* could be related both to chaos theory, so popular among intellectuals in the two last decades of the 20th century, and to the situation in the country – the isolation, helplessness, aggression in everyday communication, the rise in crime etc.

Much more direct was Ivana Stefanović’s (b. 1948) message in *Lacrimosa* for tape (1993). She composed a moving work constructed of quotations from the “lacrimosae” of Mozart, Pergolesi, Verdi, Britten, Penderecki, and also fragments from the *opelos* (requiems) of Stevan Mokranjac and Stevan Hristić. By using radiophonic techniques those quotations were used as musical material and intertwined with recordings of sounds from the streets of Sarajevo and Belgrade on the eve of the war and in the days that followed. Stefanović also wrote *Tibullus against war* [Tibul protiv rata] (1995) for mixed choir, timpani and strings, using verses by that ancient Roman poet.

One should also take note of *A Nocturne of Belgrade Spring 1999* [Nokturno beogradskog proleća 1999] (1999–2000) for chamber ensemble, live electronics and audio tape by Srdjan Hofman (b. 1944). The composer used his own recording of the nocturnal sounds of May 1999, when bombs were falling on Belgrade and throughout Serbia. Contrary to expectations, the tape recorded ‘silence and the sounds of a suburban night’¹². The composed music of the work is built out of six rhythmic-intervallic models which result from ‘a game with friends and acquaintances’ phone numbers’.¹³ In a work

¹⁰ Bulletin no. 2, Tribina 1993.

¹¹ From a conversation with the author of this paper, in May 2006.

¹² Author’s comment in bulletin no. 1 of Tribina IX, 2000.

¹³ Ibid.

whose title is difficult to translate – *VrisKrik.exe* [ScreamCry.exe] for live electronics and orchestra by the young Jasna Veličković (b. 1974), the omnipresent anguish was expressed through manipulation, with the author's recorded suffocating and crying.

Dejan Despić (b. 1930) reacted to the brutal events in two ways. He successively composed works such as *Dies irae* for oboe, violin, viola, cello and piano (1992), with musically transposed symbols of death and hate, and works that ignored such a reality (*Concerto sereno* for piano and orchestra, 1993). Despić expressed his views on composers' attitudes towards the tragic events and massive suffering in the following way: 'A piece of music can be a composer's clear and direct response to concrete events, situations or challenges. Such engaged art is, however, always threatened by dangers to which not only street singers of newly composed patriotic songs succumb. A necessary process and indispensable measure of sublimation make it so that, in fact, a work that does not appear to be such is sometimes more engaged [...]. The cathartic effect is the best possible engagement! It can be realized in two quite different ways. One is more direct: by living-through experience and identification with a sufficiently clear meaning of a work, first of all on the basis of texts, be it programmes or titles. The other one acts by the power of contrasts, thus indirectly – not necessarily producing a weaker effect! [...] In that way the listener is taken to his own shelter in some other, lovelier and gentler world, in recreating some past lights, or visions of some future ones.'¹⁴

In another text Despić expressed a similar view: 'My creative work is for me today a precious refuge, and a firm support for soul and spirit, but it is also a kind of *defiance!* Powerless as an individual – 'a straw in whirlwinds' – to fight against the evil that surrounds and suffocates us – let alone prevent it –, I am trying to ignore it!'¹⁵

The last decade of the 20th century in Serbian music was also marked by a rise of interest in (orthodox) church music, a phenomenon that could be first noticed in the pre-war decade, when all the socio-political taboos in Yugoslavia were subject to serious questioning. Namely, after 1945 the spheres of religion were radically cut from public life and church music was rarely heard in concerts. During the 1980s, for the first time after the war, new church music was composed, as a result of improved relations between the State and the Serbian Orthodox Church. Only a handful of composers showed interest for that genre (among them Svetislav Božić, b. 1954, Aleksandar Vujić, b. 1945, Dimitrije Golemović, b. 1954) and remained true throughout the 1990s. Apart from applying rather strictly the compositional techniques of Stevan Mokranjac (the great Serbian composer who had lived a century before) and some of his followers in the 1920s and 1930s, (such as Stevan Hristić and Marko Tajčević) those composers found models for their church music in the works of composers belonging to the so-called 'new Russian choral school' (Smolensky, Kastalsky, the brothers Chesnokov, Rachmaninov). The simple and unimaginative approaches which could be observed in most of those new liturgies and other works based on liturgical texts, together with official recognition and awards, provoked a lot of criticism from other composers and critics, who found their music to be exclusively utilitarian and sometimes problematic from the professional standpoint.

¹⁴ Dejan Despić, „The seal of (bad) times,“ [Pečat (ne)vremena] *Muzički talas* 1 (1994): 1–2

¹⁵ Dejan Despić. „To create – defying destruction.“ [Stvarati – rušenju u prkos] *Jedinstvo*. Priština, 1992.

Since 2000, Serbian composers have not been particularly interested in producing works referring to the tragic 1990s. Two among them deserve mention: Ivan Jevtić's (b. 1947) work for symphonic orchestra and choir *Exodus* [Izgon] (2001) which thematises the expulsion of the Serbian population from Croatia in 1995, and Aleksandra Vrebalov's (b. 1970)... *hold me, neighbour, in this storm* ... (2007), commissioned by Carnegie Hall for the Kronos Quartet. In this work, Vrebalov, who has been living in the United States since 1995, expressed her thoughts and feelings on the ethnic and historical origins of the 1990s tragedy. Here is a fragment from the author's comment on the piece: 'For me, ... *hold me, neighbour* [...] is a way to bring together the sounds of the church bells of Serbian Orthodox monasteries and Islamic calls to prayer. It is a way to connect histories and places by unifying one of the most civilized sounds of Western classical music—that of the string quartet—with ethnic Balkan instruments, the *gusle* (a bowed string instrument) and *tapan* (large double-headed drum). It is a way to piece together our identities—fractured by centuries of intolerance—and to reach out and celebrate the land so rich in its diversity, the land that would be ashen, empty, fallow, if any one of us, all so different, weren't there.'¹⁶

Serbian popular music falls outside the ambit of this paper, dominated as it is by so-called 'newly composed folk music', which, in contrast to art music, did respond, and usually very promptly, to developments on the social and political scene. There are already many studies of that sphere, of its nationalistic excesses, bad taste, and media manipulation, in the times already behind us, so that anybody interested can find enough material for thought. Serbian rock music of the same decade has also been an object of investigation. While there were bands which 'could not bring themselves to produce songs during a time when wars were going on nearby' there were also those who 'commented on the social and political situation, but in an oblique and highly metaphoric way. A few others [...] sided with the nationalist rhetoric.'¹⁷

Although the eventful and tragic two decades 1985–2005 deeply shook Serbian society, art music production did not mirror them in ways that might have been expected. Artists working in the spheres of literature, theatre and the visual arts displayed more willingness to deal with the nightmarish 1990s, which can be easily explained by the very nature of those media. The entire artistic scene of that decade needs however to be thoroughly investigated in order to pronounce any firm conclusion. As regards composers of art music, their pacifistic and oppositional political ideas could be freely voiced in public life, but the majority of them wished to distance themselves from overt political engagement in their works, contemplating their own creative work as a refuge and shelter from the unbearable realities of everyday life. Such an attitude was probably due to the bad reputation of the political utilisation of music in the period of Socialist Realism, but also to doubts that art music, the influence of which has always been very limited in the country, could have a strong impact on political events. It is also possible that symbolic processing of the war experience and reaching the spheres of the ritual or

¹⁶ The whole comment is on the internet address: http://www.carnegiehall.org/article/sound_insights/works/commissions/art_detail_HoldMeNeighbourInThisStorm_commissions.html.

¹⁷ Brana Mijatović, 'Throwing Stones at the System': Rock Music in Serbia during the 1990s', *Music and Politics* 2 (2008), <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/past.html>.

archetypal, which are necessary for creating art works, was not achieved. Perhaps some more time is needed for such a process to last and eventually bear fruit.

POVZETEK

Članek je zamišljen kot prispevek k širši temi, ki zadeva »glasbo in politiko«, in sicer na podlagi opazovanj dogodkov, ki in kakor so se odvijali v srbski glasbi v burnih devetdesetih letih, v času razpada Jugoslavije. Razen v letih 1998/99 (oborožena vstaja etničnih Albancev na Kosovu ter bombardiranje Nata) je bilo v vojni Srbiji sicer prizanešeno, je pa bila udeležena v vojnah v nekaterih drugih eksjugoslovanskih republikah. Morala se je soočiti z ekonomsko katastrofo, s sankcijami, splošno negotovostjo, morala je skrbeti za stotisoče srbskih beguncev z vojnih področij. V tem kaotičnem stanju so kulturne institucije delovale naprej, pa čeprav z velikimi težavami, tako da se je ohranjal vsaj videz normalnega življenja. Kar

zadeva skladatelje umetne glasbe, so le-ti sicer lahko svobodno izražali svoje pacifistične in opozicije ideje, vendar pa se je večina distancirala od očitnega političnega angažiranja in v svojih delih iskala zatočišče in varnost pred neznosno realnostjo vsakdanjega življenja. Vzroke za tak odnos je iskati v slabem slovesu, ki ga je bilo imelo izrabljanje glasbe v času socialističnega realizma, pa tudi v nezaupanju v umetno glasbo, katere vpliv je bil v Srbiji vedno močno omejen, ki pa bi kljub temu utegnila močno vplivati na politično dogajanje. Obenem tudi kaže, da vojne izkušnje še niso bile simbolno procesuirane in še niso dosegle območja ritualnega in arhitipskega, kar je sicer nujno za nastanek umetniškega dela. Morda bo treba še nekaj časa, da bi tak proces mogel obroditi sadove.

Jelena Grazio

Komenskega 26
SI-1000 Ljubljana

Od glosarja k slovarju: izdelava hrvaško-slovenskih glosarjev izrazja iz nauka o harmoniji in kontrapunktu

From a Glossary to a dictionary: Creating Croatian-Slovene Glossaries of Harmony and Counterpoint Terminology

Prejeto: 22. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 22nd April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: terminologija, leksikografija, glosar, dvojezični specializirani slovar, harmonija, kontrapunkt

Keywords: terminology, lexicography, glossary, specialized two-way dictionary, harmony, counterpoint

IZVLEČEK

Pričujoči prispevek se posveča glasbeni terminologiji, njegov namen pa je, da predstavi prva hrvaško-slovenska glosarja terminov iz nauka o harmoniji in nauka o kontrapunktu. Avtorica naglasi pomen izrazoslovja za muzikološko stroko, oriše dosedanje prispevke s tega področja in poda analizo sestavljanja omenjenih glosarjev ter poudari razlike v izrazoslovlju dveh jezikov.

ABSTRACT

The following paper deals with music terminology, its aim being to present the first Croatian-Slovene glossaries of terms in the fields of harmony and counterpoint. The author stresses the importance of terminology for musicology, portrays the existing contributions to this field, presents an analysis of compiling the glossaries and stresses the differences in the terminology of the two languages.

Okvirno opredeljujejo vsako znanstveno disciplino vsaj tri komponente: objekt (v našem primeru je to glasba), posebne metode in strokovna terminologija. Slednja je ključna predvsem zato, ker je vezana na medij, s katerim ljudje prenašamo nove ideje, ugotovitve in vedenja – na jezik. Vzporedno z razvojem znanosti se bogatita tudi jezik in strokovno izrazoslovje, s tem pa je proces v končni fazi obojestranski: tako kot znanost

vpliva na ustvarjanje novih besed, tako pravilno uporabljene besede pripomorejo h lažjemu razvoju določene znanosti. Zato naj bi se vsaka znanstvena disciplina še posebej posvečala vprašanju strokovne terminologije, vendar pa lahko glede na dosedanje prispevke (vsaj na glasbenem področju) kaj hitro ugotovimo, da je le-ta že nekaj časa marginalizirana. Članek se bo potemtakem posvečal vpogledu v dosedanje prispevke s tega področja, vprašanjem in problemom glasbene terminologije in prevajanju le-te, pa tudi možnostim izdelave glasbenega slovarja. V našem primeru bo šlo za dvojezični slovarja (hrvaško-slovenska) in zelo specifični glasbeno-didaktični podpodročji teorije glasbe - harmonijo in kontrapunkt.

I. Specializirana leksikografija in osmišljanje specializiranega slovarja

Leksikografija se primarno ukvarja z izdelavo različnih zvrsti slovarjev, ki pa so lahko (z ozirom na predmet obravnave): slovarji, enciklopedije in enciklopedični slovarji. Osnovna razlika je v pokritosti z ene strani informacij o določenem področju, z druge pa jezikovnih informacij, ki so nujne za (boljše) razumevanje. Slovarji tako vsebujejo le jezikovne informacije, enciklopedije vsebujejo pregled obravnavanega specializiranega področja in le malo jezikovnih informacij, enciklopedijski slovarji pa skušajo biti kombinacija obeh.¹ Tudi specializirani slovarji se delijo v več podobnih skupin: govorimo lahko o specializiranih slovarjih, specializiranih enciklopedijah in specializiranih enciklopedičnih slovarjih. Katerega izmed teh tipov si bo leksikograf pri sestavljanju izbral, bo odvisno predvsem od ciljne publike, ki si jo je začrtal. Tako naj bi upošteval, kateri starostni skupini (ali skupinam) bo slovar namenjen, kakšno naj bi bilo jezikovno (pred)znanje bralcev (zlasti je treba o tem razmisliti, če gre za dvojezični slovar) in kakšno enciklopedijsko znanje naj bi imeli (laiki, študentje, strokovnjaki ipd).² Naslednja pomembna odločitev leksikografa zadeva sistematično klasifikacijo področja. Pri tem ločimo zunanjo, notranjo in terminološko klasifikacijo. Zunanja klasifikacija pomeni sistematično ureditev obravnavanega področja z ozirom na sosednja, sorodna in podobna področja, glavna cilja tega postopka pa sta definiranje gradiva za empirično podlago slovarja in izključitev odvečnega gradiva (oz. vključitev tistega, ki ga za pisanje slovarja potrebujemo). Notranja klasifikacija zadeva pregled obravnavanega področja (pri slovarju z abecedno strukturo se le-ta lahko najlepše prikaže s pomočjo enciklopedijskega poglavja), terminološka klasifikacija pa ponuja sistematičen spisek celotne specializirane terminologije področja.³ Pomemben korak leksikografa pomeni zbiranje gradiva, nato pa še izbira gesel in ustreznih ekvivalentov v ciljnem jeziku (če gre za dvojezični slovar). Gradivo lahko zbiramo na tri načine: s pomočjo introspekcije, že obstoječih podobnih slovarjev in s pomočjo obstoječe

¹ Henning Bergenholtz, Sven Tarp, *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries* (Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1995), str. 30.

² Henning Bergenholtz, Sven Tarp, *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries* (Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1995), str. 20–21.

³ Henning Bergenholtz, Sven Tarp, *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries* (Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1995), str. 83–90.

strokovne literature. Vsi načini so enako dobrodošli in pomembni, idealno pa bi bilo, da leksikograf obvlada tako specializirano področje kot tudi jezik(a), ki ga/ju slovar uporablja, saj se na ta način lahko pri določeni zadregi v veliki meri zanese na lastno presojo. Lastno znanje je lahko v veliko pomoč tako pri izbiri gesel, ki jih bo leksikograf uvrstil v slovar, kot tudi pri izbiri ekvivalentov. Torej bi idealen leksikograf za pisanje dvojezičnega specializiranega slovarja moral biti tako dvojezičen kot tudi strokovno usposobljen za zadevno področje.⁴ Ponavadi pa temu ni tako, zato se mora pri izdelavi specializiranega dvojezičnega slovarja glavni tvorec posvetovati tako s posamezniki iz stroke kot tudi z jezikoslovci in strokovnjaki, ki so izvorni govorniki ciljnega jezika. Izbira gesel je zelo pomembna in jo ponavadi razložimo v uvodu slovarja; nasploh je dobro, da slovar vsebuje čim večje število gesel, še zlasti, če je področje zelo specifično. Podobno velja za ekvivalente v ciljnem jeziku, ki jim je pri dvojezičnih slovarjih namenjene največ pozornosti. Ekvivalenti so lahko ničti (ustrezna beseda v ciljnem jeziku sploh ne obstaja), delni (v ciljnem jeziku beseda s podobnim pomenom sicer obstaja, vendar je njeno semantično polje širše ali ožje od besede iz izvirnika) ali popolni. Pri iskanju ustreznih ekvivalentov so leksikografu v veliko pomoč že obstoječi prevodi s področja, s katerim se ukvarja. Pri dvojezičnih slovarjih je veliko pozornosti namenjene jezikovnim podatkom, saj je takšen slovar namenjen tako razumevanju kot tudi tvorjenju novih besedil. Tako naj bi vsako geslo vsebovalo - tako v izhodiščnem kot v ciljnem jeziku - osnovne slovnične podatke (spol, število, amalgame) ter značilne sintagme ter terminološke fraze. Slednje ponavadi leksikograf vključi takrat, ko oceni, da bo določena sintagma ali fraza za govorce izhodiščnega jezika nenavadna oziroma nepredvidljiva.⁵ Pri vsakem geslu je potrebno omeniti tudi sinonime in antonime. Sinonimi so nasploh v strokovnem jeziku nepriljubljen pojav, saj kažejo na neurejenost izrazja določene stroke, zlasti pa zadajajo preglavice bralcem oz. prevajalcem. Rado se namreč zgodi, da bralec s pomankljivim znanjem o specifičnem področju pomisli, da imata dve različni besedi (sicer sinonima) tudi različna pomena in tako pride do nesporazuma med njim in besedilom.⁶ Poseben položaj se v tej luči pripisuje internacionalizmu, ki jih je (zlasti v hrvaškem glasbenem izrazoslovju) zelo veliko, vendar bi zanje morale veljati, da »*se strani nazivi mogu nalaziti u hrvatskom znanstvenom tekstu, ali se ne smiju prihvatiti kao hrvatski nazivi.*«⁷ Jezikovna normiranost in strokovna terminologija se večkrat razhajata, zato morata pri ustvarjanju specializiranega slovarja zmeraj sodelovati dve skupini: poznavalci določene stroke in jezikoslovci, ki ugotovijo, ali so termini v skladu z normami standardnega jezika.

⁴ Henning Bergenholtz, Sven Tarp, *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries* (Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1995), str. 90–96.

⁵ Henning Bergenholtz, Sven Tarp, *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries* (Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1995), str. 117–119.

⁶ Henning Bergenholtz, Sven Tarp, *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries* (Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins, 1995), str. 128.

⁷ Cit. po: Milica Mihaljević, *Terminološki priručnik* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1998), str. 79.

II. Izdelava hrvaško-slovenskega glasbenega glosarja: uvrščanje glasbenih terminov v glosar, iskanje primernih ekvivalentov in z njimi povezana problematika

Cilj izdelave dveh glosarjev, ki bosta tu predstavljena, je bil predvsem dvojen: da se poskusi izdelati kar se da kvalitetna, prva specializirana dvojezična hrvaško-slovenska glasbena glosarja terminov iz nauka o harmoniji in nauka o kontrapunktu, dveh pomembnih teoretično-glasbenih predmetov, ki se poučujeta v srednjih glasbenih šolah, ter da se po zbiranju potrebnega gradiva in izdelavi glosarjev poudarijo razlike v izrazju dveh jezikov in ponudijo rešitve za primere, ko izraz nima primerne ekvivalenta v ciljnem jeziku. Za empirično podlago glosarjev že obstoječi priročniki in slovarji omenjenih področij niso prišli v poštev, saj jih v slovenskem in hrvaškem jeziku (še) ni. Slovarja sta zato zasnovana predvsem skozi postopek introspekcije in na osnovi obstoječe literature. Na razpolago so mi tako ostali slovenski in hrvaški učbeniki iz harmonije in kontrapunkta. V Sloveniji obstaja le nekaj učbenikov novejšega datuma, ki so trenutno aktualni pri pouku harmonije in kontrapunkta v srednjih glasbenih šolah (*Kontrapunkt I, Harmonija I* ter *Harmonija II* prof. Janeza Osredkarja), medtem ko je na hrvaški strani zmeda še zmeraj malce večja, saj obstaja več učbenikov, ki jih lahko učitelji po potrebi uporabijo, četudi so nekateri stari več desetletij. Tako se dandanes ob najsodobnejših, vendar po obsegu zelo skromnih učbenikih prof. Tihomirja Petrovića (to sta *Nauk o harmoniji* in *Nauk o kontrapunktu*) na šolskih klopeh redno pojavljajo tudi *Harmonija* Natka Devčića iz leta 1975, *Kontrapunkt* Franja Lučića iz leta 1969 ter celo *Harmonija (osnovi homofonog sloga)* Frana Lhotke iz leta 1961. Omenjene starejše učbenike sem uporabljala kot rezervni vir pri iskanju terminov, saj učbeniki T. Petrovića zaradi skromnega obsega ponujajo premalo terminov, ki ustrezajo tistim iz *Harmonije* in *Kontrapunkta* Janeza Osredkarja. Glede na lastno presojo o pomembnosti oz. frekventnosti uporabe terminov pri pouku sem izbrala in v glosarje uvrstila okoli 80 izrazov s področja harmonije in 80 s področja kontrapunkta.

Učbeniki so se pokazali z ene strani kot zelo hvaležen, z druge pa dokaj problematičen vir. Upoštevati moramo namreč dejstvo, da sta področji, ki sem ju pri glosarjih obdelovala, didaktično-teoretični in je moč zaradi tega opaziti pogosta različna odstopanja pri definiranju pojmov. Začetni problem pri zbiranju slovarskega gradiva iz učbenikov je tudi ta, da glede na število obravnavanih pojmov in način njihovega prezentiranja zelo neiznačeni, oz. raznoliki. Vsak tvorec učbenika ima svoj način pristopa k gradivu, ki ga želi prikazati. Tudi definiranje pojmov je potemtakem različno in problematično, ko smo pri tem, da moramo v slovar prenesti definicijo, ki naj bi jo citirali iz relevantne literature. Zato je dobesedno citiranje skorajda nemogoče in je zmeraj potrebno »priređiti« definicije glede na celoten kontekst (tudi s pomočjo slikovnega in notnega gradiva). Na tak način je nastala tudi večina definicij v pričujočih slovarjih. Včasih se pojem omeni, ostane pa brez razlage; v tem primeru sem za potrebe slovarja definicijo termina izoblikovala sama.

Obstajajo tudi primeri, ko v ciljnem jeziku definicija izostaja (seveda se lahko zgodi ravno obratno). V dveh glosarjih, ki sem jih sestavila, so se takšni primeri pojavili pri naslednjih slovenskih besedah: **elipsa, padajoča melodija, rastoča melodija, sesta-**

vljena melodija, dolžinski poudarek, istosmerna imitacija, metrični poudarek, naravna imitacija, padajoči ritem, prosta konsonanca, prosta nota, prosta skupina četrtnik, skupina dveh osmink in vzpon. Po drugi strani hrvaška terminologija poimenuje nakatere glasbene pojave s termini, ki jih slovenska literatura ne pozna. Takšno je npr. v hrvaškem izrazoslovju razlikovanje med pojmom **silazni zaostajalični ton** in **uzlazni zaostajalični ton**, kar v slovenski praksi ni živo. Lahko pa je tudi obratno: hrvaška terminologija pri nauku o kontrapunktu ne razlikuje med **zaostajalico** in **sinkopo**, medtem ko je v slovenski praksi učenja razlika še kako pomembna (zadržek je disonančno sozvočje, sinkopa pa konsonančno). Kaj lahko naredimo s takšnimi in podobnimi termini, ki nimajo ustreznice v drugem jeziku? Glede na to, da leksikografi praviloma niso pooblaščen ali kompetentni, da bi uvedli nov strokovni termin, je edina rešitev ta, da se prevod poda s pomočjo opisa. Tako bomo npr. **padajočo melodijo** v hrvaškem besedilu (četudi bo v dvojezičnem slovarju pisalo, da ustreznica ne obstaja), „prevedli“ kot *silazni pomak melodije u molu u kojoj se uzastopno pojavljaju nerazriješen sedmi stupanj (eolska septima) i šesti stupanj* in npr. naziv **prosta nota** kot *nota kojoj s jedne strane prethodni postepeni pomak, a s druge pomak skokom (ili obratno)*. Sicer pa prinašajo takšne rešitve v praksi pogosto nove probleme. Zlahka si lahko predstavljamo, kako zelo nerodni bi bili takšni ali podobni opisi v besedilu, kjer se nek naziv pogosto rabi. Ravno iz tega razloga menim, da je prevajanje strokovnih besedil v katerikoli tuji jezik tako za jezik izvirnika kot tudi za samo strokovno terminologijo zelo dobrodošel proces. Gre namreč za to, da s tem, ko prevajamo strokovna besedila, ugotavljamo, s kolikšnim jezikovnim fondom - v odnosu do izvirnika - razpolaga stroka ciljnega jezika. In če ugotovimo, da se pojavlja v izvornem jeziku nek poseben termin, ki ga v ciljnem jeziku ni (pa bi bilo verjetno smiselno in priročno, če bi obstajal), lahko razmišljamo v smeri uvedbe novih strokovnih besed. Seveda lahko le čas pokaže, ali je bil termin dobro zazasanovan, izoblikovan in če se je „prijel“ v praksi. Na področjih, s katerimi sem se ukvarjala (pri harmoniji in kontrapunktu), imajo prvo besedo sicer učitelji/profesorji in muzikologi, zadnjo pa seveda vsi uporabniki. Zakaj torej ne bi strokovnega izrazoslovja obogatili z novimi termini? Naj samo kot predlog navedem naslednje primere: slovenski izraz **elipsa** bi se lahko dobessedno prenesel tudi v hrvaščino (glede na to, da tam že obstaja, vendar le na področju matematike in književnosti), **prosta nota** bi lahko v hrvaščini postala **slobodna nota**, **padajoča melodija** bi lahko bila **padajuća melodija** ipd.

Posebno vrsto problemov predstavljajo termini, ki se glede na področje, iz katerega izhajajo, različno prevajajo, čeprav nas bo sama beseda pogosto vodila k (občasno) napačnemu prevodu-besedi. Takšna sta npr. izraza **sinkopa** in **zaostajalica** v hrvaščini, oz. izraz **zadržek** v slovenščini. Termin **zaostajalični ton** v hrvaščini sicer obstaja, vendar se bo le-ta uporabljal samo v učbeniki iz nauka o harmoniji, medtem ko se bo v kontrapunktu za enako zadevo pojavil izraz **sinkopa**. Prav nasprotno pa se v slovenščini naziv **zadržek** uporabljala znotraj nauka o harmoniji, vendar bomo pri nauku o kontrapunktu s tem izrazom poimenovali le tisto sinkopo, ki bo na nastopu disonančna. Če se bo torej termin **zaostajalica** ali **zaostajalični ton** pojavil v besedilu o harmoniji, ga bomo vsekakor prevedli s slovensko besedo **zadržek**. V primeru pa, ko srečamo v hrvaškem besedilu o kontrapunktu izraz **sinkopa**, ga bomo prevedli glede na to, ali

je ta nota v odnosu do preostalih konsonanca (potem bo to **zadržek**) ali disonanca (šlo bo za **sinkopo**). Pazljivi naj bi bili tudi pri prevajanju izrazov, kot so **kadenca**, **pikardijska terca**, **medijanta** ter **proposta** in **risposta**. Izraz **kadenca** se, denimo, v hrvaški praksi uporablja neodvisno od tega, ali gre za konec naloge iz harmonije ali kontrapunkta. Po drugi strani pa v slovenščini najpogosteje pri kontrapunktu govorimo o **klavzuli**, pri harmoniji pa o **kadencah**. Kar se **risposte** in **proposte** tiče, je pomembno poudariti, da sta to edina naziva, ki se uporabljata v hrvaški praksi, medtem ko se v slovenščini pogosto uporabljata tako omenjena izraza kot tudi njuna „prevoda“, **odgovor** in **nastop** teme.

Poleg omenjenih problematičnih primerov ničtih ekvalentov se naslednja pomembna odločitev tvorca glosarja tiče osmišljanja definicij in (še bolj zapletenega) osmišljanja ustroja posameznega gesla. Na tej točki je vredno omeniti rešitve Nikša Glige, ki jih sicer sama pri glosarju nisem uporabila, vendar se zdijo dodelane in dobro osmišljenje, če bi izdelovali podoben, vendar obsežnejši slovar. Njegov pristop k geslom v *Vodiču* je bil sledeč: obdelava posameznega pojma se začneja z njegovo navedbo v krepkem tisku. To navedbo spremljajo znaki, ki se grafično razlikujejo glede na pomen. Znak romba pomeni kazalko, znak enakosti pomeni, da sta pojma sinonima, če pa se drugi pojmi ob geslu navajajo v oklepaju, to pomeni, da niso priporočljivi. Če so pojmom v oklepajih dodane še oznake v obliki romba, potem bo pri teh nepriporočenih izrazih stal še kakšen komentar ali razlaga. Vsak izraz je nato obdelan po enaki maketi, ki vsebuje naslednje elemente: sinonime v štirih tujih jezikih (nemškem, angleškem, francoskem in italijanskem), etimološki izvor (ki se navaja samo pri izrazih tujega porekla in pripomore k lažjemu razumevanju pojma), definicijo pojma (definicije se dobesedno prenašajo iz strokovne literature, če pa je le-ta v tujem jeziku, so definicije prevedene), komentar k pojmu (gre predvsem za razpravo o vseh navedenih definicijah), kritiko uporabe pojma (gre za kritično razpravo o uporabi izraza z občasnimi nasveti), kazalko in izraze, ki služijo za primerjavo. Geslo se konča z navajanjem dodatne referenčne strokovne literature, oz. tiste, ki je omenjena v sami definiciji, v komentarju k pojmu ali kritiki uporabe.⁸ Opisani postopek se na prvi pogled zdi dokaj kompleksen, vendar tudi izjemno izčrpen in edukativen; menim pa, da je bolj primeren za enojezične slovarje. Glosarja, ki sem ju izdelala sama, sta dvojezična in sta usmerjena bolj v podajanje primernih ustreznice kot pa v detajlno razlago izrazov. Navajanju termina zato najprej sledi razlaga njegovega etimološkega izvora (če je le-ta omenjen tudi v literaturi, iz katere je definicija prevzeta), sledi definicija (ali več definicij) ter na koncu kazalka za literaturo (v obliki skrajšav imena avtorja in naslova literature). Definicije so (dobesedno ali v manjši meri tudi na prirejen način) prenesene iz strokovne literature, in sicer v jeziku izvornika. Slovenskemu izrazu tako sledi definicija iz slovenske strokovne literature, hrvaškemu pa iz hrvaške. Pri sinonimih izrazih se definicija nahaja pri v praksi najbolj običajnem terminu, medtem ko se ostali sinonimi omenjajo v oklepajih. Kritika uporabe pojma in komentar bi sicer bila izjemno koristna, vendar bi lahko tudi dodatno otežila uporabo glosarja, čigar cilj je predvsem čim lažje iskanje ekvivalenta v ciljnem jeziku. V primeru dvojezičnega slovarja bi bil

⁸ Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* (Zagreb: Muzički informativni centar KDZ Matica hrvatska), str. XVII–XVI–II.

takšen dodatni komentar dobrodošel predvsem kot razlaga o frekventnosti pojma v praksi ter njegove točne/napačne uporabe.

Tabela 1: Primer iz Glosarja najpogostejših terminov s področja nauka o kontrapunktu

<p>plagalni tonski način Ljestvnični poredak tonova u kojem finalis nastupa kao završni ton donjeg tetrakorda, odnosno četvrti po redu, broji li se od početka niza. U ovom je slučaju napjev položen dublje i kreće se nekoliko nota iznad i ispod finalisa. (TP, NoK: 2)</p>	<p>plagalni tonski način Tonski način pri katerem nota finalis ne odgovarja začetni in končni noti določenega tonskega načina in je njihov ambitus premaknjen za čisto kvarto navzdol. To so npr. hipodorski z obsegom od A - a, hipofrigijski od H - h in pdb. (JO, K: 10)</p>
<p>portament Silazna figura kojom se rješena zaostajalična tona najavljuje nenaglašenom polovinom dobe, najčešće u kadenci skladbe. (TP, NoK: 38)</p>	<p>portamento Postopno navzdol uvedena nepoudarjena (bodisi druga ali četrta) četrtnina v taktu, ki ji kot ponovitev sledijo dolžinsko vse note od četrtnike do celinke. Najbolj značilen je nastop portamenta pred zadržkom. (JO, K: 42)</p>
<p>prethodnica Nota koja u kadenci prethodi noti finalis.</p>	<p>paenultima Predzadnja od treh not, ki se pojavio v klavzuli v cantusu firmusu. (JO, K: 23)</p>
<p>prohodni ton koji je nastupio u odstupio skokom Prohodni ton kojem prethodi i slijedi interval veći od sekunde.</p>	<p>prehajalni skok Nota, ki stoji na lahki dobi, oklepata pa jo dva terčna skoka, vendar le v smeri navzdol. (JO, K: 26)</p>
<p>proposta 1. Tema za imitiranje. (FL, K: 291) 2. Prvo izlaganje teme. (TP, NoK: 89) 3. Naziv teme pri prvom pojavljivanju. (TP, NoK: 41)</p>	<p>proposta (tal. proposta - predloga, postavka) Del imitacije, ko nastopi tema. (JO, K: 115) glej tudi: nastop teme</p>
<p>termin nema odgovarajućeg ekvivalenta</p>	<p>prosta konsonanca Četrtnina v katero skočimo za terco navzdol iz zadržane note, nato pa nadaljujemo postopno navzgor v razvez zadržka. (JO, K: 40)</p>

Vir: Grazio, Jelena, *Hrvatsko-slovenski glosar glazbenih termina, diplomsko delo*, Ljubljana, 2011, 83

Za zdaj so vsi navedeni predlogi torej bolj spodbuda k razmišljanju o tem, na kaj bi morali biti pozorni in kako bi lahko izdelali dvojezični glasbeni glosar. Glosarja, ki sta že izdelana, sta zaenkrat samo poskus v tej smeri, seveda pa je še precej izboljšav in možnosti, ki bi se jih dalo vključiti.

III. Glasbena terminologija in njeno trenutno stanje v slovenskem in hrvaškem glasbenem prostoru

Večina modernih znanosti pripisuje velik pomen vprašanju strokovne terminologije, vendar so raziskave, ki se dotikajo glasbene terminologije, v primerjavi z nekaterimi drugimi strokami še dandanes v zgodnji razvojni fazi, in to ne le pri nas in v sosednjih državah, temveč tudi nasploh po svetu.

Poleg skromnega niza delnih raziskav določenih izoliranih aspektov (leksikalni fondii določenih slovarjev⁹), je moč – zunaj konteksta glasbene enciklopedistike – zaznati v moderni muzikologiji le nekaj ambicioznejših projektov. Vsekakor kot prvo takšno resnejše delo izstopa tisto Curta Sachsa, ki je v začetku minulega stoletja napisal in uredil dve v oziru glasbenega izrazoslovja še zmeraj presenetljivo aktualni deli (*Reallexikon der Musikinstrumente*, 1913, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1920). Drugi projekt je bil rezultat iniciative dveh nemških muzikologov, Wilibalda Gurlitta in Hansa Heinricha Eggebrechta, ki sta leta 1950 začela pripravljati najboljše glasbeno-terminološko delo, in tako je v Freiburgu, „svetovni terminološki Meki“, leta 1972 začela izhajati edicija *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, slovar-priročnik, ki se osredotoča na raziskovanje spreminjanja pomena terminov s časovnega vidika, pri čemer se za do- jemanje glasbene predmetnosti in njene zgodovine „*termini obdelujejo kot pojmovne besede, terminologija pa kot zgodovina pojmov*.“¹⁰ Tretji projekt predstavljajo raziskave ameriškega muzikologa Jamesa Cooverja iz Bibliografskega raziskovalnega središča v Denverju (v zvezni državi Colorado), ki je v delu „*A Bibliography of Music Dictionaries*“ (prvi natis je izšel l. 1952), zajel ves dotedanji glasbeno-leksikografski repertoar. Še veliko drugih monografij in del je nastalo v zadnjih nekaj desetletjih, zlasti pogosti pa so bili enciklopedični slovarji, ki so se ukvarjali z glasbo 20. stoletja. Primeri takšnih del so *Dictionary of 20th Century Music* (Thames & Hudson, London, 1974), *The Language of Twentieth Century Music* R. Finka in R. Riccija (NY-Ldn, Scirmer-Macmillan, 1975), *Das grosse Wörterbuch der Musik* F. Hirscha (Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984), nenazadnje pa tudi delo hrvaškega muzikologa Nikša Glige *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća* (1996).

V hrvaški glasbeni stroki je število raziskav o glasbeni terminologiji zelo skopo. Čeprav je že davnega leta 1875 Franjo Ksaver Kuhač položil temelje hrvaškemu glasbenemu izrazoslovju s prevodom *Katekizma glazbe* J. C. Lobeja, je moralo miniti več kot stoletje, da se je zanimanje za terminologijo glasbe ponovno prebudilo. Nova dela, ki so se s temo sistematično in temeljito ukvarjala, so začela izhajati šele po letu 1991, v času, ko se je začel tudi znanstvenoraziskovalni projekt *Hrvatska glazbena terminologija*. Cilji tega projekta so bili po besedah njegovega vodje, Nikša Glige, »[...] utvrditi postojanje pojma (ako ne iz njegove uporabe u nas, onda iz njegove – učestale – uporabe na svjetskim jezicima!), ukazati na načine uporabe, dakle, na eventualne nijanse u njegovim značenjima (dakle: **definirati** pojam!), onda ukazati na mogućnosti njegove primjene

⁹ Npr. Eggebrecht, Hans Heinrich. Ein Musik-Lexikon von Christoph Demantius. *Die Musikforschung* 10. 1957.; Padelford, F. M. Old English musical terms. *Bonner Beiträge zur Anglistik*. 1889. (Heft IV); Dart, Thurston. Music and Instruments in Cotgrave's Dictionary (1611). *The Galpin Society Journal* 21. 1968. itd.

¹⁰ Cit. po: Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbade: F.Steiner Verlag, 1972), str. 1.

u našem jeziku, imajući pritom u vidu sve eventualne pogreške u dosadašnjoj primjeni (**kritika pojma**).¹¹ Stanislav Tuksar je avtor većega števila člankov na temo glasbenega izrazoslovja v starih nespecializiranih slovarjih¹², vendar je njegovo najobsežnejše delo monografija *Hrvatska glasbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*, nastala predvsem »za potrebe istraživanja i vrednovanja jednog vremenski i prostorno određenog aspekta hrvatske glazbene kulture«.¹³ Tudi Nikša Gligo je prispeval nekaj pomembnih del in objav, ki se ukvarjajo s terminologijo in problemi, ki jih le-ta prinaša. Že več kot desetletje objavlja za časopis *Theoria* v stalni rubriki *Terminološke dileme* prispevke, ki se ukvarjajo s terminološkimi zadregami in problemi uporabe terminov. Prispevki so usmerjeni predvsem v analiziranje odnosa med termini in jezikovnimi pravili, kritiko pojmov in njihovo uporabo v praksi ipd. Tako, denimo, že v prvem članku v prvi številki *Theorie* Gligo skuša bralcem ozavestiti napačno, vendar razširjeno uporabo nekaterih pojmov, kot so npr. stupanj/stepen, harmonija/harmonika, atonalitetnost/atonikalnost itd.¹⁴ Njegov način pristopa k problemom je izrazito aktualen in zanimiv, možne rešitve določenih problemov pa utemeljuje predvsem s stališča stroke, saj naj bi ta pri terminologiji in njeni uporabi vendarle imela zadnjo besedo. Gligova terminološka načela je mogoče razbrati tudi iz njegovega najobsežnejšega dela s področja glasbene terminologije z naslovom *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Ob omenjenih raziskavah Glige in Tuksarja so omembe vredni še nekateri drugi zanimivi in pomembni prispevki avtorjev, kot so denimo Eva Sedak, Davor Merkaš, Erika Krpan itd. Ti avtorji so svoja dela objavljali v posebni rubriki *Hrvatska glasbena terminologija* v časopisu *Artis musices*. Z glasbeno terminologijo v prvih hrvaških glasbenih časopisih se je ukvarjala Sanja Majer-Bobetko¹⁵, medtem ko se je Dubravka Franković v svoji doktorski disertaciji osredotočila na termine v času ilirskega gibanja (*Glazbeni život u Hrvatskoj i ilirska Danica (glazbeno nazivlje)*, 1994).

Na slovenski strani je stanje podobno. Malo je raziskav, ki bi lahko bile relevantne za nadaljnje raziskovanje glasbene terminologije. Močnejša potreba po normiranju in sistematičnem urejanju izrazja se je pojavila po uvedbi samostojnega študija muzikologije na Filozofski fakulteti leta 1962, čeprav so tudi prej obstajali nekateri skromnejši priročniki, ki so uporabnikom skušali pomagati pri razumevanju besedil o glasbi. Primer takšnega slovarja je denimo *Glasbeni besednjak* Dušana Sancina, tiskan pri celjski Mohorjevi družbi leta 1933, ki pa je po obsegu omejen in vsebuje predvsem prevode več ali manj italijanskih in francoskih terminov. Naslednji poskus izdelave podobnega glosarja je bil

¹¹ Cit. po: Nikša Gligo, *Hrvatska glasbena terminologija: Prolegomena jednom istraživačkom projektu*, (*Artis Musices* broj 1, 1992): 24.

¹² Npr. *Hrvatska glasbena terminologija u Dizionario Italiano-Latino-Ilirico Ardelia Della Belle* (Mleci, 1. izd. 1728) »Nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe«, *Dani hvarskog kazališta - Hrvatska književnost 18. stoljeća* (1995), str. 267–280; Hrvatski isusovački barokni rječnici kao izvor glazbene terminologije. *Glazbeni barok na Slovenskem in evropska glazba / Baroque Music in Slovenia and European Music* (1997), str. 171–177; Ivan Belostenec, »Gazophylacium – Terminologija vokalne glazbe«, *Lepoglauski zbornik 1998* (1999): 39–66.

¹³ Cit. po: Stanislav Tuksar, *Hrvatska glasbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo: Muzički informativni centar KDZ, 1992), str. 527.

¹⁴ Nikša Gligo, Neki problemi hrvatskog glazbenog nazivlja (rubrika Terminološke dileme), *Theoria* br. 1 (1999): 11–14.

¹⁵ Sanja Majer-Bobetko, »Hrvatsko glazbeno nazivlje u prvim hrvatskim glazbenim časopisima«, *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU*, god. 4 br. 8/9/10 (1998): 3–119.

Glasbeni slovarček (1962/1970) Lucijana Marije Škerjanca, ki vsebuje ob slovarju tudi enciklopedijski del. Le v rokopisu je žal ostalo delo glasbenika iz Trsta Adolfa Gröbminga (1891-1969), sicer obsežno (vsebuje okrog 400 gesel) strokovno zasnovano in enciklopedijsko delo. Nekaj glasbenih terminov lahko najdemo tudi v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*, vendar so le-ti pomanjkljivo obrazloženi. Omenimo lahko še leksikon *Glasba* iz serije leksikonov Cankarjeve založbe, ki je izšel leta 1981, vendar ne gre za jezikoslovno delo, zato terminološko ni izčrpno. Še najambicioznejši projekt, ki naj bi se ukvarjal z glasbeno terminologijo, je *Glasbeni terminološki slovar*, od katerega pa sta žal danes ostala le dva poskusna snopiča (enega hranijo na Oddelku za muzikologijo, drugega pa v NUK-u), čeprav je bil izid prvega dela predviden leta 1983.

Na koncu velja omeniti še eno prelomno delo s področja glasbene terminologije, sicer napisano v srbskem jeziku, vendar še dandanes uporabno tudi za govorce hrvaškega jezika. Gre za srbohrvaški, ruski, francoski, angleški, nemški, češki in italijanski primerjalni slovar *Višejezični rečnik muzičkih termina* Vlastimirja Peričića, ki je nastal na podlagi predhodnega podobnega dela istega avtorja (*Mali uporedni muzičko-terminološki rečnik*, Beograd, 1981). Delo predstavlja pomemben terminološki izdelek tako zaradi svoje obsežnosti (vsebuje namreč 3631 gesel), kot tudi dejstva, da predstavlja pionirsko delo na področju večjezičnega glasbenega slovarja v teh jezikih. Kot omenja avtor v predgovoru, je slovar namenjen „[...] kako muzičarima od struke, tako i prevodiocima, kao i svakom ko je upućen u korišćenje strane muzičke literature.“¹⁶ Temu primerno je slovar zasnovan tako, da funkcionira praktično in je dostopen širši množici uporabnikov, iz istega razloga pa je hkrati pomankljiv v smislu podajanja definicij, saj so le-te poredkoma omenjene.

Iz vsega povedanega je torej razvidno, da bi se glasbena terminologija morala šele začeti sistematično in postopno razvijati, kar velja tako za slovensko kot tudi za hrvaško stran. Še vedno je pri uporabi nazivov preveč dvomov in premislekov, tako da bi se morali, preden preidemo na dvojezične glasbene slovarje, najprej spoprijeti s tem, kar trenutno tako hrvaška kot slovenska stran nujno potrebujeta: dober enojezični specializirani slovar glasbenega izrazoslovja. Znanstvenoraziskovalni projekt *Hrvatska glazbena terminologija* in začetniška izdelava in iniciativa pri delu *Glasbeni terminološki slovar* kažeta in dokazujeta dejstvo, da je interes tako s strani glasbenih strokovnjakov in leksikografov kot tudi uporabnikov zelo živ.

IV. Zadnji komentar k glosarjema in zaključne besede

Slovarji so temelj vsakega normiranega jezika, specializirani slovarji pa so dokaz dodatne skrbi leksikografov in področnih strokovnjakov za izrazoslovje določene stroke, ene veje človeške dejavnosti. Splošni slovarji žal niso zmožni zajeti vseh specializiranih področij, specializiranih slovarjev pa je za potebe vseh potencialnih uporabnikov še zmeraj premalo. Enako velja za glasbeno terminologijo, saj niti v slovenščini niti v hrvaščini nimamo obsežnega in dobro koncipiranega glasbenega terminološkega slovarja,

¹⁶ Cit. po: Vlastimir Peričić, *Višejezični rečnik muzičkih termina* (Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1985), str. 3.

ki bi zgledno prikazoval celoten jezikovni fond, s katerim stroka razpolaga. Čeprav je izdelava vsakega slovarja dolgotrajen proces, ki zahteva preciznost, čas, sodelovanje večjega števila posameznikov in predvsem vztrajnost, menim da bi bila izdelava obsežnejšega glasbenega hrvaško-slovenskega slovarja koristen podvig za predvsem dve ciljni skupini: za slovenske dijake in študente glasbe, ki ob pomanjkanju slovenske literature in/ali zaradi radovednosti in želje po novih spoznanjih pogosto sežejo za hrvaškimi naslovi, ter za prevajalce, ki nimajo zadostnega fonda besed v tem specializiranem področju. Izdelava takšnega slovarja bi bila dobrodošel proces tudi za samo glasbeno stroko, saj bi le-ta postopek predvsem revidiral in zbral fond strokovnih izrazov, v fazi iskanja primernih ekvivalentov pa bi se ugotovile razlike med fondoma dveh jezikov, ugotovili bi, kateri termini v vsakem izmed jezikov izostajajo in bi verjetno posledično začeli razmišljati o uvajanju novih besed-terminov. Upam, da bodo glosarji, ki so tu opisani, služili kot primer in vploged v količino in naravo razlik med hrvaško in slovensko glasbeno terminologijo, saj so izsledki njegovega nastajanja zanimivi tako z jezikovne plati kot tudi z muzikološkega stališča.

Bibliografija

Bergenholtz, Henning in Sven, Tarp. *Manual of Specialised Lexicography: The Preparation of Specialised Dictionaries*. Amsterdam, Philadelphia : J. Benjamins, 1995.

Devčić, Natko. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga, 1975.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: F.Steiner Verlag, 1972.

Foerster, Anton. *Harmonija in kontrapunkt*. Ljubljana: Združna tiskarna, 1904.

Gliko, Nikša. Hrvatska glazbena terminologija: Prolegomena jednom istraživačkom projektu, *Artis Musicae* broj 1(1992): 21–34.

Grazio, Jelena. *Hrvatsko-slovenski glosar glazbenih termina, diplomsko delo*. Ljubljana, 2011.

Harmonija II. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1998.

Kontrapunkt I. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1999.

Lhotka, Fran. *Harmonija*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1948.

Lučić, Franjo. *Kontrapunkt*. Zagreb: Školska knjiga, 1969.

Mihaljević, Milica. *Terminološki priručnik*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1998.

Mihelčić, Pavel. *Teorija glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1996.

Nauk o glazbenim oblicima, Zagreb: Biblioteka Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, 2010.

Nauk o kontrapunktu. Zagreb: Biblioteka Hrvatskog društva glazbnih teoretičara, 2006.

Neki problemi hrvatskog glazbenog nazivlja (rubrika Terminološke dileme), *Theoria* br. 1 (1999): 11–14.

Osnove teorije glazbe. Zagreb: Biblioteka Hrvatskog društva glazbenih teoretičara, 2001.

Osredkar, Janez. *Harmonija I*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1998.

Peričić, Vlastimir in Dušan, Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu Muzička akademija, 1966.

Petrović, Tihomir. 2001. *Od Arcadelta do Tristanova akorda, Nauk o harmoniji*. Zagreb: Biblioteka Sveti Juraj, 1985.

Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ Matica hrvatska, 1996.

Škerjanc, Lucijan Marija. *Harmonija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1962.

Višejezični rečnik muzičkih termina. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.

Toporišič, Jože. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

Tuksar, Stanislav. *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo Muzički informativni centar KDZ, 1992.

Tuksar, Stanislav. Hrvatska glazbena terminologija u Dizionario Italiano-Latino-Illirico Ardelia Della Belle (Mleci, 1. izd, 1728): Nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe. *Dani hvarskog kazališta - Hrvatska književnost 18. stoljeća*, 1995, 267–280.

Vrbančić, Ivan. *Glasbeni slovarček*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.

SUMMARY

The aim of this paper is to present the first Croatian-Slovene glossaries of terms in the fields of counterpoint and harmony as taught in schools. One part deals with the analysis of the findings, especially the problems arising from items without an equivalent. Notice is given to the differences in usage of certain terms, and to translating terms with regards to their specific areas. Various textbooks, Slovene and Croatian, were a basis for these glossaries. Among these, the especially important were: Croatian books by Tihomir Petrović, *Nauk o harmoniji* and *Nauk o kontrapunktu*, and *Harmonija* by Natko Devčić and Slovene books *Kontrapunkt I*, *Harmonija I* and *Harmonija II* by Janez Osredkar. The goal was to build helpful, modern dictionaries for all those interested in music in both countries, to point out linguistic differences and to propose a solution in situations when a suitable equivalent is missing. The paper also deals with dictionary building theories, especially concerning specialized dictionaries.

A part of it deals with problems of terminology and its importance for musical studies. Musical encyclopedistics is well developed but there are not many terminological dictionaries, and research that deals with the problems of correct usage of musical terms has often been neglected. Although not many Croatian and Slovene authors have dealt with such topics, important are Nikša Gligo and Stanislav Tuksar and the projects, *Hrvatska glazbena terminologija* and *Glasbeni terminološki slovar*. The conclusion deals with the significance of the newly built glossaries and the importance of further research. Specialised glossaries are still very rare and general dictionaries will never be able to cover all the terms of a branch as specific. Because of this, specialised monolingual dictionaries should be compiled first. Only then bilingual ones should be edited, and these would be very useful to translators and music experts and aficionados (especially teachers and students). The two glossaries will hopefully demonstrate the importance of such projects, even in languages as similar as Croatian and Slovene.

UDK 782.9(430-25)»2001«

Simone Heilgendorff

Department of Musicology, Universität Klagenfurt
Oddelek za muzikologijo, Univerza v Celovcu

A House like a ‘Musical
Instrument*’:
Impulses from the Unbuilt
Performative Architectural
Project of the ‘Contemporary
Opera Berlin’ and the Architectural
Firm ‘GKK Architects’ in Berlin 2001

Hiša kot »glasbeni instrument«:
impulzi, ki izhajajo iz nezgrajenega
performativnega arhitekturnega projekta
»Berlinska sodobna opera« in arhitekturne
firme »GKK Architects« v Berlinu leta 2001

Prejeto: 2. maj 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 2nd May 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: arhitektura, sodobna glasba, urbane študije, performativni zasuk, Oliver Kühn, Andreas Rocholl, Berlin

Keywords: architecture, contemporary music, urban studies, performative turn, Oliver Kühn, Andreas Rocholl, Berlin

* “Ein Haus wie ein Instrument” is the title of a radio feature by Gisela Nauck, which was broadcast on January 21, 2002 on “Bayern 2”.

V Berlinu, v Nemčiji, je prišlo do izjemnega projekta hiše, ki bi bila namenjena sodobni glasbi in gledališču (COB/ZOB) in bi nudila vrsto rešitev za urbano, še neutečeno »zono« kulturnega utripa, kjer bi se umetniške aktivnosti srečevale z vsakdanjim življenjem. Vezano na model antičnega trga (agora) je stavbo v letu 2001 skupaj zasnoval tim specialistov za novo glasbo in dospelejšo performativno arhitekturo. Čeprav stavba ni bila uresničena, je možno zaznati, da gre za referenčno trajen ustvarjalen projekt.

In Berlin (Germany) there has been an exceptional project of a house for contemporary music and new music theatre (COB/ZOB) offering a variety of solutions for an urban not yet settled vibrant cultural 'zone', where artistic activity and everyday life meet. Tied back to the model of ancient agoras the building was mapped out during 2001 collaboratively by a team of specialists in New Music and advanced performative architecture. It can be detected – even though it has not been built – as an ongoing and creative reference project.

Formation of the Project

On November 27th 2001 a press conference featuring the visionary project of a building for contemporary opera and music was held in Berlin (Germany). The design was the result of a close collaboration between the Architectural firm "Gewers Kühn and Kühn" and the project's initiators at the "Contemporary Opera" (COB, "Zeitgenössische Oper" ZOB) Berlin. The house was never built, but is a model in many ways for interactive and performative architecture and synergetic planning. Its concept fulfills the often discussed demand for a (re-)vitalization of urban structures and environments.¹

In January of 2001, German director Andreas Rocholl, founding member of COB, initiated the development of such a house for contemporary music theatre. At that time he worked as vice general manager in the office of the Berlin Chamber of Architects. There-through informal conversations with Georg Gewers, director of the Chamber—the impulse came to begin planning such a project. Gewers immediately inspired his partners at the architect's office Gewers Kühn und Kühn in Berlin to become involved. With him and his enthusiastic colleagues Swantje and Oliver Kühn, a prestigious office with experience in building projects incorporating cultural components took over the planning free of charge. Rocholl and Oliver Kühn soon became the main proponents. Early on they agreed that the building project could only be optimally designed when all its potential users and architects worked together in an intense process of exchange.

They invited quite a large group of professionals from the fields of musicology, music journalism, music composition, etc. to participate. Over the course of more than six months,² many enthusiastic meetings took place in which a consensual vision of such a performative house for new music and opera were discussed and planned in great detail. Andreas Rocholl described to me the atmosphere of almost unreal excitement

¹ See: Adam Krims, *Music and Urban Geography* (New York: Routledge, 2007), pp. XXVI, XXXI. "Not only have the departure of heavy manufacturing and the influx of information and business services transformed cities, so has the increasing reliance of urban economies on other kinds of personal services, in particular entertainment and tourism. Not every city has been able to rely on tourism for revenues, but those with natural, cultural, or historic attributes that enable tourism have turned to it with increasing vigour and sometimes with major transformations in the built environment and economic structure. [...] Such factors often combine to render many urban district regions of integrated aestheticised space."

² From March to October 2001 (Rocholl talks about the "five past months" in the transcript of the round of talks on August 20, 2001, MS, p. 4).

during the meetings, which were all well frequented. It seemed to be exactly the right time for the mutual develop the project.

In an interview in August 2008 Rocholl told me what this project involved:

“...what is this, such an opera house? ...a temple of arts, something elitist, responding to a certain bourgeois cultural tradition? Or could it be a real city center in the ancient sense, and as such an overall expression of its community? Our idea always was: how and by what means can we move the whole concept back into the middle of society?”³

In an earlier interview with me (on July 5th 2008), Oliver Kühn mentioned the idea for the new building was based on the ancient agorá: a central urban square for large gatherings and markets as well as political and cultic (cultural) activities. In this choice, he and Rocholl showed their awareness of the potential interactive qualities of a public space. With “their” house, the intertwining of cultural and performative architecture to provide creative possibilities for use of this space was conceived for an unusually ambitious project in the sphere of “high” art—new art music resp. contemporary music theatre and surrounding artistic projects—and to bring this kind of artistic activity closer or even back to the general public, to connect it with urban life.

As it is important and interesting to know who the initiators are, part of a closer inspection of the project will involve understanding the two main institutions involved in its development: the “Zeitgenössische Oper” and architectural firm GKK.

Zeitgenössische Oper/Contemporary Opera Berlin e.V. (ZOB/COB)–Portrait

The COB was founded in Berlin in 1997 (<http://www.zeitgenoessische-oper.de>). Its artistic leadership was then in the hands of Andreas Rocholl (director), Sabrina Hölzer (director), and Rüdiger Bohn (musical director). Bohn even gave up his secure position as music director in Lübeck to be part of the project with contemporary music theatre (in the experimental “tradition” of new art music). Since that time, Bohn has moved on to become professor of conducting at the Robert-Schumann-Hochschule for Music in Düsseldorf. Hölzer and Rocholl are still with the COB. Their main venue was the Hebbel Theater in Berlin, which has an infrastructure of small rooms and a traditional stage, and is therefore quite limited for experimental projects. Early on, the team of the COB was successful enough that the Berlin Senate—notoriously short of money—soon gave generous support. However, the organizers of the COB are also familiar with acquiring money for their projects from private business.

Rocholl and Hölzer are not at all disturbed by the possibility of the name “opera” implying something overdone and oldfashioned. The more encompassing term “music theatre” did not appear to be an alternative.⁴ Among their productions so far are: John Cage *Europera 5* (1999), Salvatore Sciarrino *Die tödliche Blume* (2002), Qu Xia-Song *Versuchung* (2004), and Adriana Hölzsky *Tragödia – der unsichtbare Raum* (2001). Their youngest project, running for several years, is called “Ohrenstrand” (ear beach) (www.ohrenstrand.de).

³ Interview Heilgendorff/Rocholl from August 20, 2008 (transcript), MS, p. 7 (transl. of the author).

⁴ Rocholl put the author off during the interview: The discussion of these two terms did not interest him.

ohrenstrand.net) and is part of the nationwide “Netzwerk Neue Musik” (network for contemporary music), initiated and supported by the German Federal Cultural Foundation. In Berlin alone it has nine partners. Activities of the Berlin “branch” are—again—architectural projects: which take the form of competitions for the design of mobile spaces for contemporary music, which are then used for performances.

GKK Architect’s Office—Portrait

The architectural firm GKK Architekten in Berlin was founded in 1991 as “Becker Gewers Kühn und Kühn” and from early on pursued extraordinary ideas because Swantje and Oliver Kühn principally act across genres, and are socially responsible and enthusiastic about culture. Almost twenty years of building experience includes many unusual and interesting projects in the cultural sector, which were designed by them and built under their supervision.

On the current GKK Architects Website the following compilation, documented under the topic “philosophy”, fits their profile:

Key Competences

- innovative architecture and high-end design
- integrating modern art in architecture
- putting progressive building concepts into practice as general planners
- close and transparent online-co-operation within the integrated design team

Aims:

- to make the client eventually our partner and friend
- to develop something really new with each project
- to be a reliable partner with our surroundings⁵

The new building initiated by the COB fit very well with the GKK office concept for a variety of reasons. The GKK partners not only love classical music, especially new music and contemporary opera, but are also engaged in a performative and interdisciplinary architecture. With ambitious and progressive layouts, their projects stand for open structures, as recently demonstrated on several levels with the rehearsal stage for the Bavarian State Opera at Marstallplatz in Munich.⁶

Kühn told me in an interview on July 15th 2008 that he received a tremendous amount of creative impulses from discussions for the development of the building “Center for Contemporary Opera and Music” in Berlin, and that he got to know and understand a lot of music, which he most likely would not have encountered otherwise. Like Rocholl, he mentioned vibrant memories of an enthusiastic and intense time.

⁵ <http://www.gkk-architekten.de/> Accessed April 10, 2011.

⁶ GKK succeeded to combine both the undisturbed rehearsal space for the Bavarian State Opera and the adjacent public square, the Marstall-Platz, in front of the new building, to be connected to this space for people staying outside: “The actions [on that stage] are transferred via digital decoding to the exterior space of the Marstallplatz, as sounds from inside of the building appear outside as lighting impulses on the facade. [In addition] “music and action from the rehearsal space appear fragmented and coded through speakers in the ground of the square, like the ferne Plätschern of a creek.” Oliver Kühn, “Architektur und Aufführung. Performative Architektur – Architektur des Performativen,” in *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (Theater der Zeit. Recherchen 18), ed. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, and Jens Roselt, 2004, p. 274 (transl. by the author).

Other People from Various Branches and Scenes Who Were Involved in the Project

At that time, GKK produced—aside from a quite small and subtly lighted model—an all-encompassing and appealingly formatted brochure to document the building project. This brochure also accompanied an exhibition of several partition screens on the project displayed in the Philharmonic Hall in Berlin and in a press conference held on November 2001.

It makes one smile to look at the second page of the brochure which proudly mentions all the members of the team: presented by the form of an ellipse with the COB and the architectural office in the middle, with links to satellite-like forms on the right for four specialists in stage machinery, acoustics, and statics, and on the left for a group of 14 music experts—musicologist Helga Haber-de la Motte, cultural editors Ulrich Eickhoff, Horst-Günter Kessler, and Frederik Hansen, journalists Karin Winkelsesser and Renate Klett, composers Adriana Hölszky and Detlev Glanert, music director Markus Stenz, visual artist Milo Frielnghaus, media designer Nils Krüger, managing director of the Berlin Artists' program for the DAAD Ulrich Podewils, and Klaus Heiliger as board chairman of the society of the promotion for the Contemporary Opera in Berlin (there are only 13 listed here).

The discussion panels were partially recorded and later on transcribed by employees of the GKK office. Unfortunately, these transcriptions are not professional, done without knowledge of the terminology, and therefore extremely fragmentary. By means of the people listed, the transcriptions, and especially the lively descriptions of Oliver Kühn and Andreas Rocholl one can imagine the inspiring effect of this communal time and the resulting concepts. It needs to be pointed out that the group was reduced to a core of the two teams of COB and GKK at the meetings after March 2001. That productive synergies developed between the varying needs and perspectives in this truly interdisciplinary ensemble becomes obvious in this well thought-out building project model.

Synergetic and Inter-Connecting Concepts of this House for Contemporary Music

Before going into further details of the planned unprecedented building's structure we should pursue its unique needs.

It is essential for the building's concept to establish cross-linkages between musical events, musicological research, and offers like food services. Part of the concept is public access 24 hours a day. The cross-linkages of diverse applications under an emphasis on performative architecture refer to visions of how to stimulate and extend each reference system, in this case the culture of performance and exploration of new music, and the revitalisation of public architecture as well as museum offers, or their themed concatenation with possibilities like food services. Almost naturally, new music and especially new music theatre became the carrier, the core activity of this completely public house. Consequently the dream of an optimal performance space for truly contemporary stagings grew to be the focus of the planned building.

On page three of the new house's advertising brochure, quite a number of well-considered offers can be found, as fixed parts of the house. These include a scheme of possible functions showing interconnected activities and envisioning certain activity charts ("Aktivitätsdiagramme"), which anticipate a high rate of occupancy around the clock. Several dynamic diagrams are shown, which refer in detail to possible schemes of building usage which systematically take advantage of its potential for extension of outreach and purpose. A key term here is "programmatically extensibility":

Programmatic Extensibility. Definition

Opera House:

Focus on performances of contemporary operas

Center of Performances:

boundary-transcending space for operas, concerts, installations, etc.

National Center for Contemporary Culture:

reflection of and connection with research, instruction, and media

Public Private Partnership Cultural Complex:

cross-subsidiation of the cultural mandate through profitable private utilisation.⁷

Aside from the assumption that once a phantastic hall as extremely flexible as the main hall of this house existed it would inspire several new projects in the field of music theatre, its justification refers rather to the cross-linking concept of the building project as a whole, around the core of this hall with surrounding infrastructure. This concept provides a solution to connecting the culture of performance with that of daily life in a very up-to-date manner. "Atmosphere" and "ambience" are of special importance in this context because they connect concepts of modern everyday architecture, as realized in newer shopping malls, and concepts of urban art: „Artistic acts principally create spatiotemporal relationships as well as relationships that are produced through social fabrics by everyday-actions. Artistic practices also mediate between diverse locations and various functions of the social apparatus.“⁸ In this context the implementation of "sound rooms" or "sound spaces" along the public passages and routes throughout the house is of special importance. They are displayed in the brochure as red cubes of varying sizes and locations.

These sound spaces (see Illustr. No. 1) are meant to be individually designed, changeable, and individually walkable. The field of sound installation has expanded dramatically throughout the last decades and offers bridges between new art music and experiences of subjective timing and daily life. In this sense, sound installations in certain ways qualify as teasers and might even attract or –as modern theories of architecture and space would say--affect a visitor's decision to come back to the house later on for a performance in the central hall, which they might not have attended otherwise.

⁷ Brochure, p. 3 (transl. by the author).

⁸ Sabine Gebhardt Fink, "Ambient in der Kunst der Gegenwart," in *Klangliche Milieus. Klang, Raum und Virtualität*, ed. Marcus Maeder (Bielefeld: transcript, 2010), p. 126. (transl. by the author) "Kunsthaltungen schaffen prinzipiell ebenso raumzeitliche Beziehungen, wie Alltagshandlungen diese innerhalb sozialer Gefüge herstellen. Auch die künstlerischen Praktiken vermitteln zwischen verschiedenen Orten und unterschiedlichen Funktionen des sozialen Apparatus."

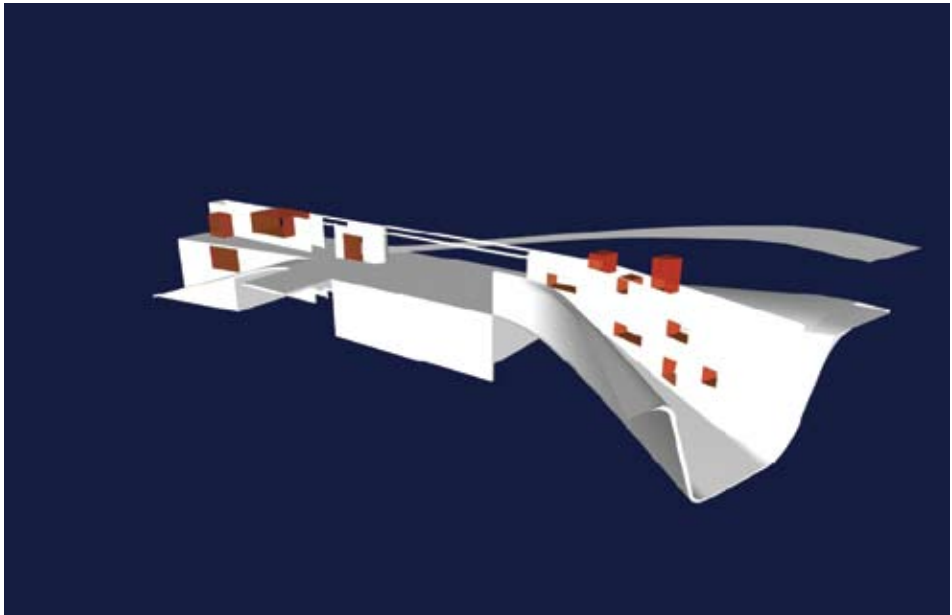


Illustration No. 1: System of ramps (walks) in the building of the COB with spaces for sound installations, shown as red cubes (©GKK Architects).⁹

In addition, the plan to integrate and involve scholarly work refers to certain needs of musical practice, which are rarely considered or settled at the location of musical activity. Due to the lack of precedent for this specific type of building, the synergetic potential of such an interconnection between artistic and scholarly practice is barely calculable but very promising. The concept recently got best company by initiatives of national research funds in Austria and in Germany supporting artistic research as well as scientific research or their combination.

The COB Project, a Case of Real Utopia

Can this house's experimental and open acquaintance with music and space justify the building of a structure costing 50 to 75 Mill. €¹⁰? Once built, its yearly operation would cost another 10 Mill. €.¹¹ Public opinion once the project was presented was unequivocally positive, if not enthusiastic. Several times one read in public media of a "dream object" which came very close to reality. Georg-Friedrich Kühn, a wellknown German music journalist, paraphrased its designer two months after the press conference, as

⁹ Brochure, p. 8.

¹⁰ Sources for the building costs: 50 to 75 Mill. € (NZZ, Nov. 29 2001), 100 to 150 Mill. (G.-F. Kühn for "Radio 3", November 28, 2001).

¹¹ NZZ, November 29, 2001.

part of a still ongoing interest in and discussion of the project, making a clear statement supporting the project:

He [O. Kühn] is hoping for a change of paradigm concerning finances as well as the concept of space: one could perceive it as a downscaled mixture of IRCAM and Cité de la Musique. One should create open spaces of evolution for contemporary music and music theatre, like in museums of our time. And one should not always ask the government, but should stimulate private commitment. Look at Fondation Beyeler.¹²

Very appealing is the location of the potential construction site of this house in the very center of Berlin at the “Humboldthafen”, just across from the main railway station, which newly opened in 2004. This area could, to mention again Kühn, well serve as an “Agorá”, a public meeting place in the best sense. Up until the summer of 2006, the area was available for such a project, but that is no longer the case.



Illustration No. 2: Plans for the position of the new building (©GKK Architects).¹³

¹² Georg-Friedrich Kühn, NZZ, November 29, 2001.

¹³ Brochure, p. 11.

For this fallow ground, no binding land-use plan existed prior to the summer of 2006. There were even signals by the Berlin Senate that the COB would possibly get the area as a present. It is an East German stipulation that there be such fallow ground in the middle of a city. Regularly, such land is unaffordable.

The building opens itself to the south and therefore to the Spree river, with a huge mouthlike entrance area as one of three possible accesses into the interior of the building, which is conceived as an organic whole. On this image (illsutr. No. 3) the red-marked sound spaces are easily noticeable, inviting visitors along the pathway to linger.



Illustration No. 3: Entrance area of the building (©GKK Architects).¹⁴

On several images in the brochure the visitors' possible paths are displayed, as an essential part, based on the underlying principle to enable everybody to stroll through the complex without having to stop anywhere.

¹⁴ Brochure, front page.

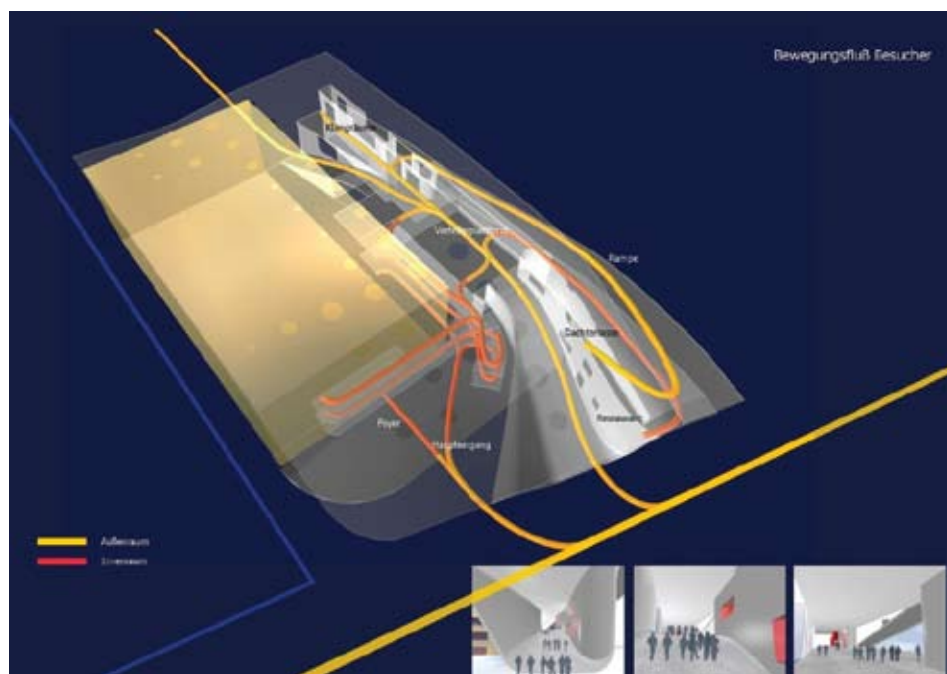


Illustration No. 4: Stream of visitors (©GKK Architects).¹⁵

On illustration No. 4 the hall is displayed as a half transparent cube in apricot. Its maximum size is clearly depicted. The stream of visitors leads past the hall, into the hall, and up to the spacious roof terrace overlooking Berlin and the river, with a restaurant nearby. The image of the stream of visitors also gives an impression of the upper three stories from a total of six planned for this house. The total elevation (height) accumulates to 24 meters above ground.

¹⁵ Brochure, p. 8.

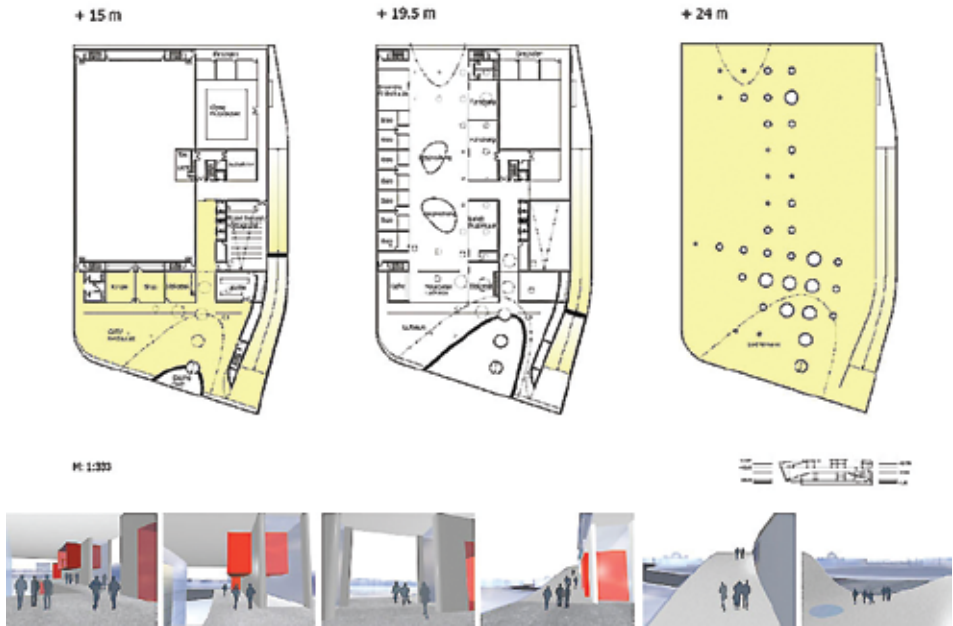


Illustration No. 5: The three upper floors (©GKK Architects).¹⁶

On the penultimate floor several rooms are designed which adjoin the hall. Another principal part of the overall concept this floor will feature rooms for research, meetings, offices, and rehearsal spaces. “Through this unprecedented design of the hall this big performance space not only meets visual requirements, but also acoustic demands towards multi functionality and unlimited flexibility; architecture of the performative in the best sense. Encircling the hall, research labs constitute interfaces between sciences and economy. A media library, a rehearsal stage, spaces for sound installation, an exhibition on electronic music, a music playground and a restaurant invite the public not only to be there during the evenings of performances.”¹⁷

The rooms designed are (see illustr. No. 5): six “flex rooms” of various sizes, the main hall, a side stage, a ballet hall, a lecture hall, large and small rehearsal stages, rehearsal space for ensembles, one open space for rehearsals, a warm-up room, storage spaces, a makeup and costume workshop, a library, a restaurant and café, a bookstore, a main office, research laboratory, atelier, experimental studio, a room for audio engineering, three meeting rooms (small, medium, large), the office of artistic direction, the office for the director), a PR office, and a web publishing office.

¹⁶ Ibid, p. 10.

¹⁷ Oliver Kühn, “Architektur und Aufführung. Performative Architektur – Architektur des Performativen,” in *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (Theater der Zeit. Recherchen 18), ed. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, and Jens Roselt (2004), p. 276–277 (transl. by the author).

The main hall itself, the heart of the house, can be transformed in five directions. It can be divided and acoustically manipulated through applicable features in the walls and ceiling. The levels of the floor can be arranged and divided in several ways. In the walls, spaces for audiences can be opened. The possibilities appear to be limitless. Illustrations 6, 7, and 8 give insight into the possibilities.

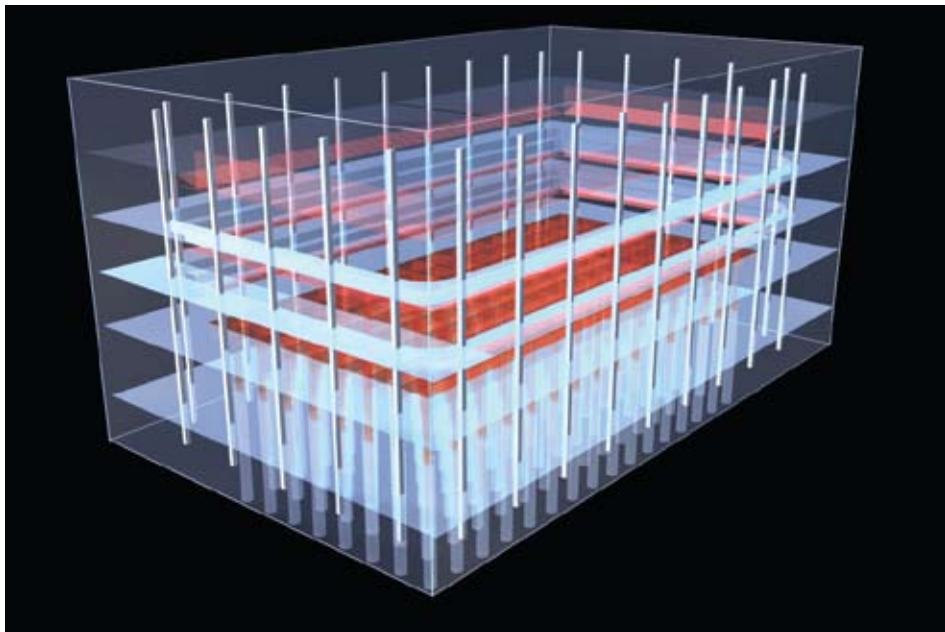


Illustration No. 6: Main hall, variants with the system of stilts (©GKK Architects).

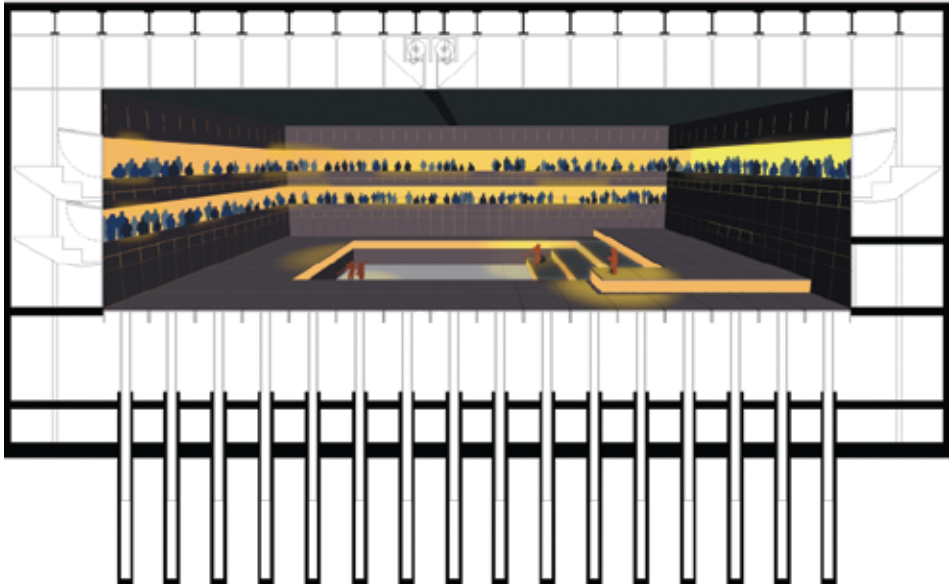


Illustration No. 7: Interior view with “anchoring” below (©GKK Architects).

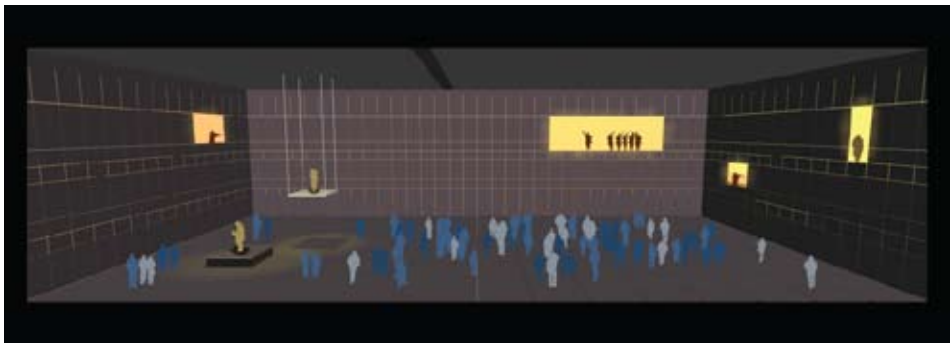


Illustration No. 8: Main hall, variant 4 (©GKK Architects).

Operas and especially scenic music from the recent repertoire of contemporary art music, which could use a multifunctional hall, might be for example:

John Cage *Europeras* (1 a. 2 1987, 3 a. 4 1990, 5 1991)

Adriana Hölszky *Tragödia – der unsichtbare Raum* (1997)

Mauricio Kagel *Staatsoper szenische Komposition* (1967/70)

Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* Musik mit Bildern (1990–1996)

Liza Lim *Yué Ling Jié* (A Street Feasting) A Ritual Street-opera in seven parts, for three

singers and nine instrumentalists (1999)

Luigi Nono *Prometeo Tragedia d'Ascolto* (1984), also his operas from the 1960s

Karlheinz Stockhausen *Aus Licht* Opera -cycle (seven days in seven operas, 1977 bis 2003)

Bernd Alois Zimmermann *Die Soldaten* (1958)¹⁸

All of these operas could profit from a multifunctional facility like this hall, as they rely on spaces and groupings of musicians, actors, etc. layed out on several levels in space. There is testimony that Hölszky, who belonged to the original team conceiving the building and its functions, almost broke out into tears, when she was first informed of the building's final design and particularly about the range of variation for the main hall.¹⁹

Resonance, Media Response, Outlook

During the early phase of planning a number of supporters from business were already interested, most notably the Maecenata Institute Berlin (Count von Strachwitz), a foundation acting across borders in the fields of civil society, philanthropy, and non profit organisation („Kompetenzzentrum für Zivilgesellschaft, Stiftungswesen, Philanthropie, Gemeinnützige Organisationen“ versteht.²⁰) The Maecenata Institute has grown immensely since then and now-aside from actively supporting nonprofit projects-also hosts a research program at Humboldt University in Berlin.

In the weekly paper “Die Woche” dated January 4th 2002, when still discussing the project two months after public presentation of its design at the press conference, we read the double-edged but probably well-intentioned “Verführung der Ahnungslosen” (seduction of the unsuspecting) of the Maecenata foundation: “Above all the initiative has won a circle of supporters, to which belong managing directors of Daimler Benz, VW, Allianz, and other potent trademarks. This circle fosters the theatre financially and communicatively and also commits its resources to the building project.”²¹

Count Strachwitz from Maecenata was on stage at the press conference on November 27th 2001. Also on stage were, as representative for the architects' office Oliver Kühn, for the COB Andreas Rocholl, and the Federal Government Commissioner for Culture and the Media at the time Michael Naumann, as well as Secretary of State for the new Federal Government Commissioner for Culture and the Media Julian Nida-Rümelin.

The energy and persuasiveness of the project might have added to its overwhelming resonance in the media, with 50 original articles and contributions-notably on a project which was not about to be executed in the then near future. They could be found in the German speaking region as well as in foreign media as far as the US, in the daily press as well as specialized press in music, architecture, and real estate, on the internet, on TV, and in broadcasts.

¹⁸ Further composers could be Frederick Rzewski, Georges Aperghis, and Vinko Globokar.

¹⁹ Interview with A. Rocholl August 20, 2008.

²⁰ See the website of the foundation: <http://www.maecenata.eu/index.html> (September 24, 2008).

²¹ Claudia Vüllers, “Verführung der Ahnungslosen,” in *Die Woche*, January 4, 2002 (transl. by the author).



Illustration No. 9: Article from Berliner Kurier (November 24, 2001, first page) (©GKK Architects).

Even the „Berliner Kurier“, the Berlin version of the German tabloid newspaper “Bildzeitung”, acknowledged the COB project with a colored full page (Illustr. No. 9) three days before the press conference²² and joined in the round of hymns of praise. This is very likely not due to the sudden insight that Berlin, the new music scene, or the world without fail need such a house. It rather involves the resonance of a supremely attractive and convincing architectural design and because of the prominent performative quality of the space, advised for a fallow area in the middle of Berlin for which no other project then came to mind.

²² However they refer to the wrong location.

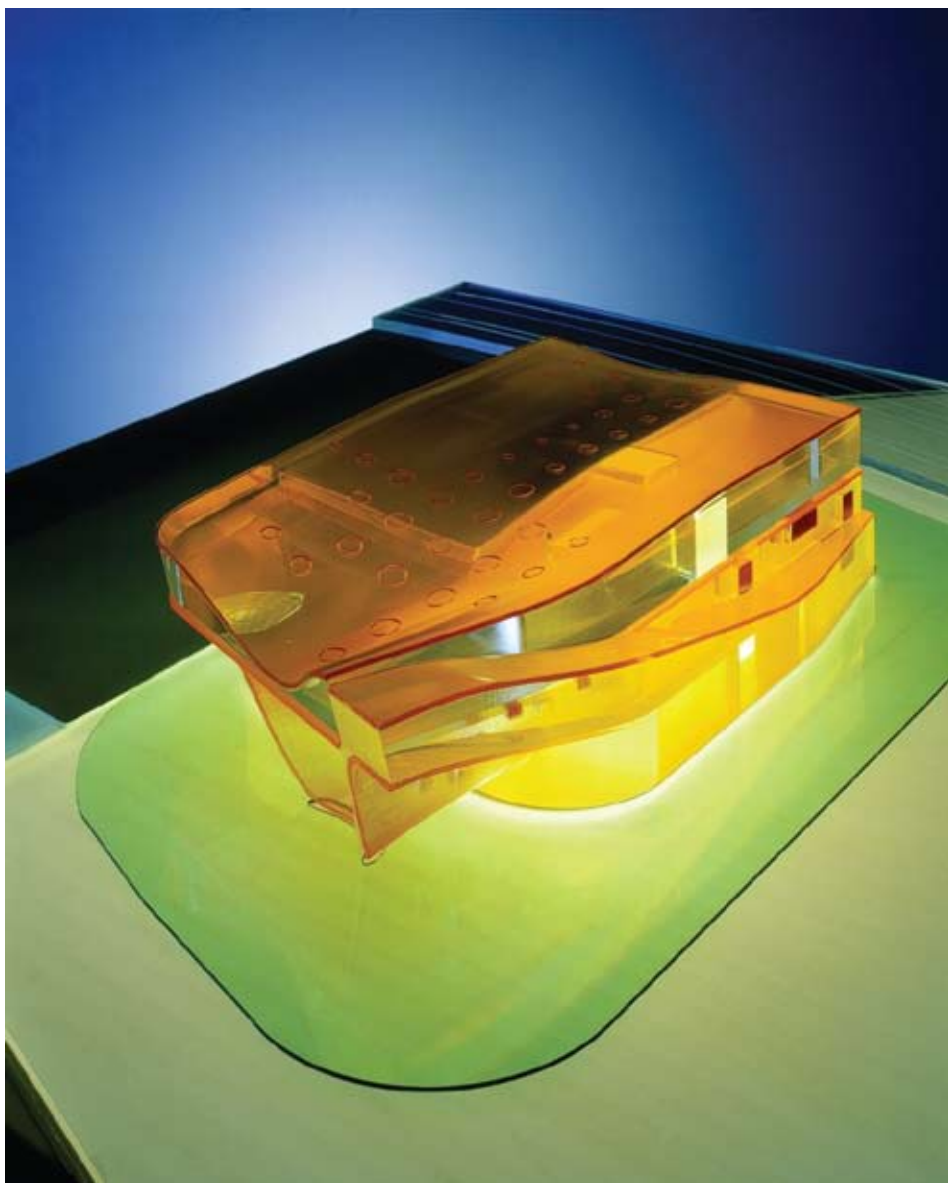


Illustration No. 10: Photo of the illuminated architectural model with its skin of glas from a slant behind the building (©GKK Architects).²³

²³ © GKK architects.

It is unfortunate that this project has not been built and consequently brought a central urban area, which is still a wasteland to life. No other comparable project has been realized anywhere else, but the potential interested parties keep, maintain, and perform in already existing alternative locations. In Berlin e.g. the Kulturbrauerei am Prenzlauerberg is worth mention, as is the performance space “Radialsystem” in a former transformer station in Kreuzberg-Friedrichshain (in operation since 2006), as well as, most recently, the projects “Ohrenstrand” (ear beach), for mobile locations. With “Ohrenstrand”, Andreas Rocholl from COB is also in charge; it is supported by the young German “Netzwerk Neue Musik”.

Kühn and Rocholl however are both confident that their idea of this house for contemporary opera and music has already influenced other building projects like the new opera house on the water in Oslo opened in April 2008. The building of the “Cite de la musique” in Paris, designed by Christian de Portzamparc and opened in 1995, may serve as the example of an older building, conceived as a somewhat similar performative space. They also assume that in some cases at least specific performative qualities of newly designed buildings are desired, not only due to a certain “Zeitgeist”, but also in reference to the design of their “house” perceived worldwide. This could possibly be the case for the plan of the new “ensemble house” for the joint Ensemble Academy in Freiburg i. Br. (Southern Baden-Wuerttemberg), which is currently in the building phase, located just next to the University of Music, a communal project conceived for Ensemble Recherche for Contemporary Music and the Freiburg Baroque Orchestra specializing in historically informed performance practice. The two ensembles are independent units acting for two important spheres of art music, both as musicians as well as coaches and teachers, and for years searching for and practicing together the synergetic effects between baroque and new art music activities.

It appears certain that such buildings as that conceived by Kühn and Rocholls will come into being. One of the main reasons is that they suit our time and the needs of our musical and urban cultures.²⁴ “Architecture has its own realm of existence. She is connected with life through a special bodily connection. In my imagination at first she is neither message nor sign, but the envelope and background of the life passing by, a sensitive vascular system for the rhythm of footfalls on the floor, for concentration on work, for the quiet of sleep.”²⁵ This is the vision of the Swiss architect Peter Zumthor, who conceived the building next to the COB’s former construction site: Berlin’s new main railway station. His poetic sense of life in space, in certain locations, and in buildings corresponds strongly with the yet-to-be-built house for ambitious contemporary art music, which is like a “musical instrument”.

²⁴ Interview of the author with both, July 15, 2008.

²⁵ Peter Zumthor (2010³), *Architektur denken* (Basel: Birkhäuser), p. 12 (transl. by the author).

POVZETEK

Sodobna glasba, še zlasti v njenih scenskih in interdisciplinarnih različicah, se vse bolj pomika v sredo zanimanja in pozornosti v današnjih kulturah. V Berlinu, v Nemčiji, je prišlo do izjemnega projekta hiše, ki bi bila namenjena sodobni glasbi in gledališču (COB/ZOB) in bi nudila vrsto rešitev za urbano, še neutečeno »zono« kulturnega utripa. Vezano na model antičnega trga (agora) je stavbo v letu 2011 skupaj zasnoval tim specialistov za novo glasbo in dospelejšo performativno arhitek-

turo. Čeprav stavba ni bila uresničena, je možno zaznati, da gre za trajen in ustvarjalen vir oziroma referenčni projekt, ki zadeva estetske in komunikativne procese v umetniškem, arhitekturnem in urbanem razvoju. Koncept obravnavane hiše se kaže kot mejnik na poti k sodobnemu in danes vedno bolj razširjenemu pristopu h glasbi in k umeščanju kulturnih dogodkov v vsakdanje življenje, nadalje, k ponovnemu odkrivanju vrednosti in žarčenju živih prireditev ter njihovega usidranja v težavnem področju, kjer se srečujejo umetniške aktivnosti in vsakdanje življenje.

Janja Črčinovič Rozman, Bojan Kovačič

Pedagogical Faculty, University of Maribor
Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru

Harmoniousness in Connecting Music and Visual Artworks in the Slovenie and Finnish Cultural Environment

Ujemanje povezovanja glasbe in likovnih del v slovenskem in finskem kulturnem okolju

Prejeto: 26. april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 26th April 2011
Accepted: 6th May 2011

Ključne besede: harmoničnost, glasbena in likovna umetniška dela, slovenski in finski študenti

Keywords: harmoniousness, music and visual artworks, Slovene and Finnish students

IZVLEČEK

Glasbena in likovna dela lahko vsebujejo enake elemente in principe oblikovanja. Od njih je odvisna osebna apreciacija umetniških del. Izsledki empirične raziskave o tem, kako slovenski in finski študenti razrednega pouka doživljajo obe umetniški področji in se nanju odzivajo, kažejo na nekatere razlike v povezovanju štirih glasbenih in likovnih umetniških del glede na kulturno okolje študentov.

ABSTRACT

Music and visual artworks can contain same elements and principles of design. These elements influence the personal appreciation of artworks. The results of empirical investigation into the experiences and reactions of Slovene and Finnish students of elementary education in both fields of art show some differences in connecting four musical and visual artworks in accordance with the cultural environment of the students.

Introduction

Art includes a variety of areas, however, in all we can talk about their design and content side and we can observe and judge art from the formalistic and content aspects. Even Kant, in his discussion on the aesthetic, covered both cognitive and emotional

pleasure.¹ Even Hegel, in his discussions about art contents, mentioned the concept of expressiveness or the relation between the interior and exterior.² In artworks one can respond cognitive or non-cognitive. How do we judge a work of art, depends on the criteria for evaluating art. The concept of aesthetic evaluation is centered on the sensory characteristics of the object and how they are structured, when they form a detectable form of the object. Savile says that “beauty” is a general term for aesthetic evaluation. A work of art should be beautiful only if it solves a problem in its style and evokes the appropriate response. This response is the feeling of satisfaction that we have, when we realize, that the solution to the problem, which a work of art within the stylistic limitations offers, is simply correct.³

Music and visual arts are nonverbal forms of communication. The first is based on the auditory medium, the other on the visual. For music temporal dimension is important, for visual arts space. Despite these differences we can find between the two forms of art many connections in their multi-dimensional nature. Many famous composers, such as Mendellsohn, Weber, Schönberg, Gershwin were also respected painters; famous painters, such as Kandinsky, Delacroix, Matisse, Klee, were famous instrumentalists.⁴

When discussing the music or the visual arts, a part of our vocabulary are the words like style, balance, movement and form. In both types of art we find the same elements as rhythm, pattern, color, line and texture. The agreement between the two arts provide an opportunity for their integration, and even more deepen own creative expression.

The relationship between pitch and color tone already in the history interested artists and natural scientists. We know that color and sound produce vibrations that affect subjective transfers of one medium to the perception of another. This phenomenon is known under the concept of synaesthesia. In the middle of 17th Century Athanasius Kircher formed a kind of implicit theory about colors as well as light.⁵ In the 18th Century the mathematician and Jesuit Louis-Bertrand Castel recognized a link between the primary colors (red, yellow, blue) and pitches of the ideal major chords. Even Isaac Newton, Goethe and Beethoven were not immune to colors. The latter, for example, associated b-minor tonality with black. The first abstract painter, who liberalized the color, line and shape of objects, was Wassily Kandinsky. He was convinced that he can hear colors, associated by specific instruments. He received associations for many of his works in music experience. This also applies to paintings with titles, Improvisation and Composition.

The process of reverse activity is performed also in the composers. Mussorgsky was inspired by images of Viktor Hartmann (*Pictures at an Exhibition*). Debussy was inspired, among other works, by works of Velasquez and Botticelli. The attraction between music and paintings was not limited to direct visual and auditory stimuli. Important role in the arts have had a concept of time such as the rhythm and movement.

¹ Božidar Kante, *Estetika narave*, Paideia, 3 (Ljubljana: Založba Sophia, 2009), p. 186.

² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Translated by Robert Vouk. *Predavanja o estetiki: dramska poezija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.

³ Kante, 44.

⁴ Robert Markow. “Music and Art,” <<http://artsalive.ca/collections/nacmusicbox/en/index.php?pageid=essays/essaymusicand..>> August 20, 2009.

⁵ Helga de la Motte-Haber, Vera Gregorač, trans., *Psihologija glasbe* (Ljubljana: DZS, 1990), p. 269.

Paul Klee has found inspiration for his artworks in folk music, jazz, pop and classical music. He wanted to present among colors and the line, also time, movement and rhythm.⁶

Along parallels of music and art, there is another important parallel - these are the emotions. Music releases emotions through the hearing, at the art field the emotions are those that provide the opportunity for artistic expression. In combining these two areas or experiencing the music and works of art at the same time one can with one media influence on the perception of increased intensity of other artistic media.

Art is not meant only to itself. It is a part of social life and is intended to balancing the spiritual tendencies and to coordination between individuals with society and nature.⁷ The power of artistic works in humans evokes the deepest emotions of the aesthetic dimension. This dimension refers to the process of perception, feeling, organization and thinking about organizing artistic experiences. This dimension results in expressions, which have the some relevance to its recipient. Aesthetic satisfaction is achieved when we react emotionally to the artistic elements and try to understand the artistic forms.

Arts appreciation

The discussion of arts appreciation relates to the nature of our “attention” or “interest” in the arts experience. “Inconsidering arts appreciation we need to interrogate experience and interaction: frames that we left unexamined, may unconsciousness shape our attention, our interest, our judgments”.⁸

Appreciation has been categorized in the fields of *philosophy*, *psychology*, and *sociology*. In other approaches, the appreciation has been investigated through analysis of its cognitive, affective and/or somatic affects.

In the field of *philosophy*, appreciation has been concerned variously with defining “beauty”, identifying the distinctive features of experience, and making judgments of quality about specific works, their performance, and their creators.⁹ In this approach have attempted to identify the focus of our attention and judge the quality of art works.

In the *psychological* views appreciation was examined as perception and cognition in relation to meaning. On the musical field the attention of researchers was focused on identifying measuring individuals’ musical attention, and preferences. Barrett cites the following developmental trends of verbal interpretative response to music listening experience:

- Young children are more concerned with describing isolated proprieties of sound with the affective aspects of music;

⁶ Markow, 1-2.

⁷ Milan Butina, *Mala likovna teorija* (Ljubljana: Debora, Visoka strokovna šola slikarstva, 2000), p. 2.

⁸ Margaret S. Barrett, *Appreciation, Locating the Hart of Experience*, in Liora Bresler, ed., *International Handbook of Research in Arts Education*, Part 1, Vol. 16 (Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2007), p. 568.

⁹ Hanslick, Eduard. *O muzički lijepom*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.

- Musically untrained children's and adults' verbal response are primarily concerned with "extra-musical" references with some references to timbre, tempo, and dynamics; and
- Children move progressively through stages dominated respectively by:
 1. a focus on the materials of music (isolated properties),
 2. a focus on expressive properties, and
 3. a focus of issues of form and structure.

Sociological approaches examine relations between social, cultural, and psychological factors in appreciation. Studies are oriented to taste, preferences, and practical engagement and use.¹⁰

Art appreciation simply means being able to look at works and form your own opinions. It is recognition of those timeless qualities that characterize all great art. This process works in conjunction with the students' inherent creative and expressive abilities. Artwork can be perceived and analyzed through the senses, but we have to see the entirety of an individual artwork. For visual and musical artwork, the students' attention must be directed towards concrete elements in the structure of the artworks, as well as to perceiving the expressive qualities. These elements impact the whole work and affect the personal reactions and connections to this art form. Students recognize some elements earlier, and some later, never all of them at the same time. So, at the beginning, they have to identify each element extra and after long lasting exercise, they are able to focus their attention to representational, expressive, and formal accounts. They respond to different artistic elements and their organization in different ways.¹¹

Practical experiences of the individual to a specific artistic field and the influence of the environment provide strong individual criteria for the assessment of art objects. Reactions to the new and unknown depend on expectations and are usually negative at first, when the art object is significantly different from our expectations.¹² With active contacts and repeated listening to music or observing works of art in the field of visual arts we achieve a sense of closeness, therefore we find works, we have initially refused, close to us and we start to objectively evaluate and assess their quality.

In present study we examined psychological and sociological (cultural) factors of art appreciation. We have paid special attention to the active reception and creative reactions to works of art that were selected from the presumption that the appreciative abilities are being made up of a broader scope of abilities and characteristics, which include: subtle perception, imagination, associations, memory, emotions, and evaluations in general. It is present in the population of students as well as all other abilities and it develops with education.

¹⁰ Barrett, in Bresler, p. 605–620.

¹¹ Janja Črčinovič Rozman, Matjaž Duh, "Apreciacija kot skladnost doživljanja likovnih umetnin," *Sodobna pedagogika* 3 (2007): 92–109.

¹² Janja Črčinovič Rozman, "Vpiv pouka na kvaliteto poslušanja glasbe," *Glasba v šoli* 2 (1996): 3–4.

Planning and Realization of the Research

Background

The research was based on the fact that people experience the connections between different kinds of art and searching their contacts. Interactions between the arts recipients and the artworks vary from person to person, from the focus of their attention, as well as reactions to the art works and its valuation.

Human thought and actions are different. Environment and the learning process have an influence on them. Individuals have an influence on the groups, and “visa versa”, groups influence on the individuals. Interaction and influence are reciprocal.

Every ethnic culture is special and unique. Understanding the unique features of arts requires learning of elements, ideas and beliefs realities to arts. Normative expectations between the arts preferences and the fans of the arts styles in different cultural environments differ. Because environment, economy, and values influence our folk cultural heritage, therefore two distant cultural environments that vary widely in these entities have been selected for our study. These cultures were: Slovenian and Finnish. The Slovenian cultural environment is characterized by contacts to the Slovenian folk music legacy, which is tonal. The majorities of songs are in major tonalities and rhythmically easily shaped. Even in popular music catchy, major melodic is heavily emphasized. The Finnish cultural environment is characterized by the presence of harsh sonority of music. Recipients are well known Sami yoiks “a style of music quite distinct from Western tonal music”,¹³ but also metal and jazz. The way of visual artistic expression is also significantly different.

Because the evaluation of and responses to artworks are strongly influenced by previous experience and expectations, we tried to examine the impact of cultural identity on the integration of selected music and artworks by testing Slovenian and Finnish students of elementary education, who in their study program include music and visual arts contents, and have the same number of years of study.

Purpose and aims

The purpose of the present cross-cultural study was to perform empirical research for finding out the harmoniousness in connecting the music and visual fine art fields in two different European cultural environments. The emphasis was on the active reception of chosen music excerpts and visual art works and the creative reactions to them. We wanted to know if there exists a difference in connecting selected music and visual artworks according the Slovenian and Finnish cultural environment.

¹³ Carol L. Krumhansla et al., “Cross-cultural music cognition: cognitive methodology applied to North Sami yoiks,” *Cognition* 76 (2000): 13–58.

Sample

211 students of Elementary education from University of Maribor and University of Lapland were included in the research. 105 (49.8 %) were Slovenian students and 106 (50.2 %) were Finnish students. The students were selected in the two groups according to their national environment.

Design and methods

For the research into the simultaneous experience of art and music, we used the descriptive and causal methods of pedagogical research. The research work with the students was performed during their free time, in Lapland in the years 2008 (April) and 2009 (January), in Slovenia in the year 2008 (October). First we talked with the students about the procedure of testing. After then we concentrated on listening to the music excerpts, each approximately a minute and a half long, with closed eyes in an attempt to absorb the sound more thoroughly. We then examined the selected artworks in detail for half a minute. After this was done we began the experiment of experiencing the art and music simultaneously. All the paintings were signed with alphabets (A; B; C; D) and music excerpts were numbered by numbers (1, 2, 3, 4). Each student received a sheet of paper with numbers of music excerpts and alphabets for the selected paintings. Then they listened to each piece in the order we prepared them and at the same time all four good reproductions selected artworks were presented by the help of power point. They were then asked to connect the music that was heard to one of the selected paintings and write down the alphabet of corresponded painting they chose on the line beside the number of music. They listened to the same length of every composition as on the beginning. The students did not have any problems with completing their tasks. They all carefully listened to the music and observed the paintings. The Chi-Square test was used to check relations between the answers given by students of different national environments.

Designing the research content

Selection of the Artworks

In selecting the art samples we considered facts that dealt with the students of Elementary education included in the sample for research, which had in their study program music and visual art subjects. We chose works created using different art languages, contrasting elements, principles, structures, forms, and expressions, which allows different interpretations according to recipients' point of view. We won't that artistic subjects would have an impact on the results of our study, therefore we decided for absolute music and abstract paintings.

The chosen music was instrumental. Two compositions were composed in the tra-

ditional (tonal) musical language, and two of them in a modern (contemporary) style – one of them were of Slovenian composer and one of Finnish.

We chose two visual art works with dominated soft and two with hard shapes. In three works there were geometric and in one amorphous contours.

The selected musical works were as follows:

Gustav Mahler: Symphony No. 1 in D-Major, second movement

Tomaso Giovanni Albinoni/Giazotto: Adagio

Jean Sibelius: Symphony No. 1 in D-Major, third movement

Slavko Osterc: Nonet

The selected visual art works were as follows:

Wassily Kandinsky: Red Spot

Piet Mondrian: Tableau II

Robert Delaunay: Circular Forms

Wassily Kandinsky: Triangles in Arc.

As in music, where individual compositions can be connected to specific emotions and nonmusical thoughts, the selected abstract paintings can also awaken different feelings. This is where the two art forms connect beside the use of similar or same elements, principles, structures and forms. On the basis of one's appreciation of music, it is possible to associate the paintings chosen for this research. This fact summarizes the backbone of our research into the simultaneous experience of music and art.¹⁴

Interpretation of the results

Linking the paintings to the first musical sample (Mahler: Symphony No. 1 in D-Major, second movement)

Table 1: Distribution of connections between the first musical sample and the paintings according to the differences between cultural environments – Slovenian and Finnish students

Alphabets and Names of Painting	1 st piece of music: Mahler				Together	
	SI		FI		n	%
	n	%	n	%		
A Red Spot (Kandinsky)	19	18,1	8	7,5	27	12,8
B Tableau II (Mondrian)	11	10,5	29	27,4	40	19,0
C Circular Forms (Delaunay)	40	38,1	38	35,8	78	37,0
D Triangles in Arc (Kandinsky)	35	33,3	31	29,2	66	31,3
Together	105	100,0	106	100,0	211	100,0

$\chi^2 = 12,871$; $g = 3$; $P = 0,005$

¹⁴ Janja Črčinovič Rozman, Matjaž Duh, *Connecting Chosen Music and Artworks*, in Tatjana Welzer Družovec et al., ed., *Information modeling and Knowledge Bases XXI*, Vol. 206, Amsterdam, Berlin, Tokyo (Washington, DC: IOS Press, 2010), p. 370–378.

Connecting the first piece of music to the paintings revealed a difference between the students from different cultural environments on the level of statistic importance (Table 1). The most students in both mentioned categories linked the *Mahler's music* to the painting C (*Circular Forms*). The second movement of Mahler's symphony was written using traditional musical language. It has a fast tempo and is rich with colorful instrumentation.¹⁵ The basic musical thought is determined and repeated several times. Music expresses happiness and warmth.

Slovenian students felt a certain kinship to the music because of its use of Austrian folk melodies. The painting *Circular Forms*, which most students linked with the first piece of music, expresses a harmony of warm colors and soft forms. Delaunay's *Circular Forms* is, in spite of its softness, clearly profiled and built on traditional principles. Concentric circles, which dominate the painting, are "distributed in sectors as answers to different color-harmonies. An effect of dynamic rotation is achieved."¹⁶ The color scheme, as in music, is arranged using a defined rhythm. Both parts have the construction according to traditional principles, repetition, defined rhythm, clear segmentation, color richness, softness and warmth in common.

Connecting the first piece of music to the painting of Kandinsky *Triangles in Arc* is according to the frequency of the selection of students behind the first selected painting, only slightly less than 6 %. The painting is built on a complex composition scheme, "which is significant for its architecture of abstract elements. The artist's treasure of forms consists of a fully constructed universe of circles and triangles with winding and straight lines and right angles."¹⁷ The painting displays soft and sharp forms that are dominated by repeated triangles, which give a feeling of sharp points. Contrasts of warm and cold colors can also be seen. The painting has a lot of cold color, which can be connected with melancholy and sadness.

Students who had linked this painting with the music of Mahler, they combined the music and painting primarily on the expressive basis, because both express the resolution and energy. Dominant black color in the painting is not seen as something dark. Both works are clear and have defined rhythm, students did not pay attention to differences in the elements and principles of design.

Those who had selected as a harmonious relationship with the music of Mahler and the painting *Circular forms*, they responded to both works of art holistically - parts were connected on the basis of elements and principles, the artistic expression was seen in terms of warmth and tenderness and not as resolution and sharpness. A number of entities had been considered in assessing, therefore, assessment was performed at a higher level.

Linking the paintings to the second musical sample (Albinoni/Giazotto: Adagio)

¹⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XI, s.v. "Mahler, Gustav".

¹⁶ Hans L. C. Jaffe, *Der Geometrische Abstraktion, Die Kunstgeschichte der Welt* (Arte, 1979), p. 75.

¹⁷ Hans L. C. Jaffe, *Der Expressionismus, Die Kunstgeschichte der Welt* (Arte, 1979), p. 129.

Table 2: Distribution of connections between the second musical sample and the paintings according to the differences between Slovenian and Finnish students

Alphabets and Names of Paintings	2nd piece of music: Albinoni				Together	
	SI		FI			
	n	%	n	%	n	%
A Red Spot (Kandinsky)	14	13,3	15	14,2	29	13,7
B Tableau II (Mondrian)	28	26,7	25	23,6	53	25,1
C Circular Forms (Delaunay)	36	34,3	44	41,5	80	37,9
D Triangles in Arc (Kandinsky)	27	25,7	22	20,8	49	23,2
Together	105	100,0	106	100,0	211	100,0

$\chi^2 = 1,510$; $g = 3$; $P = 0,680$

Results of χ^2 -test (Table 2) indicate a lack of statistically significant differences between students of both cultural backgrounds concerning the relationship between sample 2 and four works of art. Like Mahler's music students experienced Albinoni's music in roughly equal numbers in harmony with the painting Circular Forms. Gentle experience of the impressionist painting, with harmony of warm colors and soft forms, gentle melodies, accompanied by warm harmonies, caused that the emotional component was in the forefront of harmony. Point of recipients view in both art works was experiencing warmth. Gentle music affected at a maximum number of students' positive emotions, therefore students did not experience slow tempo and minor tonality as an expression of sadness and darkness. This shows the liberation of color in perception and experience of contemporary artworks.

The Albinoni's music has a slow tempo and is in a minor key, both of which are usually perceived as conveying sadness. Also, the orchestration uses color contrasts between the organ and strings. The strings play freely shaped melodic lines accompanied by contrasting warm harmonies. The melody is composed in a style that is common for classical music.¹⁸

Just about a quarter of the students linked the slow tempo and minor tonality in music of Albinoni with strongly emphasized black color and sharp lines of triangles in the painting of Kandinsky Triangles in Arc. They also equated color contrast of strings and the organ with red black contrast in the painting.

Analyses of the results show that the most students in both admired categories reacted to the music, which is emphasized by a melodic melody, on the emotional and associative level. For both of these samples, expression had a strong effect on the student's reaction. In spite of this, color has a strongest influence on the Slovenian pupils. They at most connected Mahler's music to the painting Triangles in Arc.¹⁹

Linking the paintings to the third musical sample (Sibelius: Symphony No. 1 in D-Major, third movement)

¹⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I, s.v. "Albinoni, Tomaso Giovanni".

¹⁹ Črčinovič Rozman, Duh, p. 104.

Table 3: Distribution of connections between the third musical sample and the paintings according to the differences between Slovenian and Finnish students

Alphabets and Names of Paintings	3 rd piece of music: Sibelius				Together	
	SI		FI			
	n	%	n	%	n	%
A Red Spot (Kandinsky)	57	54,3	69	65,1	126	59,7
B Tableau II (Mondrian)	10	9,5	13	12,3	23	10,9
C Circular Forms (Delaunay)	15	14,3	8	7,5	23	10,9
D Triangles in Arc (Kandinsky)	23	21,9	16	15,1	39	18,5
Together	105	100,0	106	100,0	211	100,0

$\chi^2 = 4,916$; $g = 3$; $P = 0,178$

Connecting the third piece of music to the paintings revealed no statistically characteristic differences between the two groups of the different cultural environments (Table 3). Most Finnish and Slovenian students connect music of *Sibelius* to the painting A (*Kandinsky, Red Spot*). Sibelius' music is fast and explosive, expressing nervousness, anger and rage. The timbre is dark in tonal color and there are numerous dramatic orchestral effects. Instead of introducing the theme classically as a whole, Sibelius presents his main ideas in fragments, bits and parts of themes, "which gradually coalesce into whole in the middle of the movement. He then disassembles the theme back into the fragments he began with."²⁰ The painting Red Spot is similarly dominated by cold colors and is made up of partially composed forms mixed with soft abstract shapes. There are no realistic elements. The painting is full of anarchistic romanticism, which makes it impossible to recognize the architectonic constructiveness of the later master masons.

Both mentioned art works are not traditional created. They have dark timbre, dramatic effects, main ideas are in fragments, bits and parts, and express nervousness, anger and rage. The most students reacted to and connected the samples according to the emotional, associative and formally intellectual levels; thus taking into account several common characteristics and similarities between the artworks.

Linking the paintings to the forth musical sample (Osterc: Nonet)

20 Karl H. Wörner, *Zgodovina glasbe* (Ljubljana: DZS, 1992), p. 326.

Table 4: Distribution of connections between the fourth musical and the paintings according to the differences between Slovenian and Finnish students

Alphabets and Names of Paintings	4th piece of music: Osterc				Together	
	SI		FI		n	%
	n	%	n	%		
A Red Spot (Kandinsky)	15	14,3	14	13,2	29	13,7
B Tableau II (Mondrian)	56	53,3	39	36,8	95	45,0
C Circular Forms (Delaunay)	14	13,3	16	15,1	30	14,2
D Triangles in Arc (Kandinsky)	20	19,0	37	34,9	57	27,0
Together	105	100,0	106	100,0	211	100,0

$\chi^2 = 8,276$; $g = 3$; $P = 0,041$

Connecting the paintings to the fourth musical sample revealed statistically characteristic differences between the two different cultural environments groups of the students (Table 4). The majority linked to the Osterc's music the second painting Tableau II. The painting Tableau II is dominated by sharp and regular forms using primary colors separated with black. Even though the painting is lacking a central subject, it gives a feeling of order. The painting looks quite dynamic and is a typical example of neoplastic abstraction. The painting has no central subject. The right corner of the painting contains its focal balance. "Nothing is more static than the individual segments of the painting, and nothing is more dynamic than the entire composition."²¹ Entire composition is very dynamic with strongly changing rhythms and tempos. It has no tonal center and displays unusually sharp timbre combinations and unpredictable texture changes, such as the use of polytonality and unisons. Unusual harmonies and jagged counterpoint are created by composing melodic lines "while at the same time developing a harmony that is nicely hidden under perfected chromatic textures."²² Lot of the students found the above mentioned painting and music sample unusual and different from the rest.

Despite the first place the links between Osterc's music and Tableau II by Mondrian in both observed groups, on the basis of some other connections, statistically significant differences between the two artworks emerged (Table 4). Slovenian students assessed in a very large number the harmonious connection between the sample 4 and Tableau II. Finnish students in a much greater extent than Slovenian selected the connection between Osterc's music and the painting Triangles in Arc. The latter connection points to a stronger focus on the perception of experience of the Finnish students and a greater importance in assessing the sharpness of sound, which was associated with a triangular shape in the painting and a small allowance of other elements and principles. They apparently felt music and painting less strange than Slovenian students; their attention mainly attracted sharp color combinations, the presence of energy and a sense of tension and resolution.

Between Osterc's music and the painting Tableau II, there was considerable consistency. Both artworks are designed in a contemporary style, non-traditional principles

²¹ Italo Tomassoni. *Piet Mondrian. Mojstri dvajstega stoletja*. Ljubljana: DZS, 1971.

²² Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), p. 281.

of construction are used. No tonal center and a central subject are included, sharp changing of color combinations and unisons in music find equivalent in the correct forms, in the primary colors separated by black lines. Despite the static segments both artworks work dynamic.

One may find some parallels even between the Osterc's music and the painting *Triangles in Arc*. Both artworks are non-traditionally designed and congruent in sharp color contrasts and in dynamic expression. The unusual sharpness of sound in the music sample and the repetition of triangles in the painting give a sense of sharpness, unusual harmony and color combinations, and unusual combinations of textures in music create tension and a sudden feeling of packed energy and sharpness. The painting with red and black contrast and repeated triangular shapes gives a feeling of sharpness and energy.

Conclusion

Even though we experience music and artwork completely on individual levels, there exists a tendency to express specific emotions when experiencing certain elements, principles of design and forms. The more we know about an individual piece of art, and the deeper we absorb ourselves in it, toward a harmony with the artist's attention, the more we can be perceptive and receptive. Although the deepness of appreciation is not possible to measure, our study showed that the cultural environment has an influence on the art appreciation.

We had found that in identifying similarities of some art works exist some differences according to different cultural environment. Statistically significant differences between the identification of harmonious music by Mahler and Osterc with selected artworks can be interpreted by the musical experiences and preferences that are affected by group preferences or the popularity of different music language among Slovenian and Finnish students. Slovenians prefer more melodic, catchy, mild sonorous music. The Finns, however, prefer popular music with a sharper sonority (e.g. metal). Slovenian students live under a different cultural influence and have been in the past in appreciation of artworks focused largely on the perception of catchy tunes and the experience of warmth. They appreciated the avant-garde musical compositions as unusual and sonorous very sharp. The Finnish students largely perceived the works of art as resolution and energy. Due to the familiarity with the sound sharpness they did not find the sonority of atonal music so harsh and unusual.

The students had experienced the most harmoniousness couple of art works and had the least amount of problems in linking music by Sibelius to the Kandinsky's painting *Red spot*. Both art works have between all chosen art works the most similar elements, and structure and most of students (about 60 %) were able to recognize them and respond to them with similar emotions.

On traditional music students often responded more emotionally than on avant-garde music. There is more often intellectual respond. The Albinoni's music with deep expressive, soft and melodic tune, accompanied by warm contrasting harmonies, in a number of recipients affected on an emotional way of assessing and searching for music

and art harmoniousness, because the answers were, with the exception of links to the painting *Circular Forms* (less than 40%), fairly evenly distributed between the second and third placed connection of artworks. Between the responses of students from different cultural backgrounds, there were no statistically significant differences found.

Hierarchic distinction of the cognitive from the sensory, of the mind from emotion is characteristic for children, who move progressively through stages dominated respectively by: focus on the materials, a focus on expressive properties, and a focus on issues of form and structure.²³ Students were often able to appreciate music holistic, but domination of one or other respond varied from one artwork to another and from one person to another.

It is nothing new that music deepens our experience of visual images. In Scheidegger's words "artistic experiences serve as a link between material welfare and emotional well-being".²⁴ Multi-sensory perception enables a deeper experience and understanding of art, therefore should be played more attention to creating a multidisciplinary approach to teaching fine art, in which the works should be presented using quality reproductions and modern technology, as well as real life interaction.

"Music as "integrative music education" or as part of "poly-aesthetic education" represents a markedly interdisciplinary, cross-aesthetic position, which includes several branches of art"....²⁵ Arguments for such approach are lot of arrays of facts and skills that are unconnected, fragmented, and disjointed. The integrated curriculum and learning approach promotes holistic education, which offer students and teachers learning experiences "that are intellectually and emotionally stimulating".²⁶ Bratanić said that "neglecting emotional experiences means "misguiding education". And art is the one that reveals things in a different light and allows that any individual can comprehend the essence of it and has his/her own feelings".²⁷ For successful arts integration the close collaboration of different teachers is required. For successful work the lifelong programs, which inform teachers about using integrated approaches, and were appropriate structures of support are in place, as well as practical suggestions for program organization, and classroom applications, are needed.

In Europe we live in many nations with different cultural identities. Already on the basis of a small number of selected examples of music and art, to establish harmonious connections between works of art, is demonstrated in our study, that in a united Europe there are cultural differences as an essential element of national identity. Their knowledge, awareness and respect can be an effective bridge to a stronger integration of different cultures and to better understanding and cooperation among nations.

²³ Baret, in Bresler, p. 612.

²⁴ Joseph Scheidegger, „Estetska vzgoja danes,“ *Glasba v šoli* 6 (2000): 3-4.

²⁵ Frede V. Nielsen, *Music (and arts) education from the point of view of didactic and bildung*, in Bresler, p. 276.

²⁶ Ibidem, 289.

²⁷ Marija Bratanić, *Paradoks odgoja. Studije i eseji* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002), p. 51.

POVZETEK

Glasbena in likovna govorica vsebujeta številne povezave v njuni mnogodimenzionalni naravi. Pri obeh lahko opazujemo elemente, konture, principe oblikovanja in forme ter jih med seboj primerjamo. Kako bomo razumeli posamezne poteze umetniškega dela, je odvisno od našega znanja, kako se bomo nanje odzivali, pa od fokusa opazovanja in naših edukacijskih izkušenj kot tudi vpliva kulturnega okolja. V naši multikulturni študiji smo izvedli empirično raziskavo, s pomočjo katere smo ugotavljali harmoničnost doživljanja povezav med štirimi glasbenimi in likovnimi umetniškimi deli v dveh različnih kulturnih okoljih. Poudarek je bil na aktivni recepciji izbranih glasbenih odlomkov in ustvarjalnih odzivih nanje. Izbrana umetniška dela so uporabljala različne umetniške govorice, kontrastne elemente, strukture, forme in izraz, ki je dopuščal različne interpretacije glede na focus recipientov. Dela so bila s področja absolutne glasbe in abstraktne likovne umetnosti. Dve glasbeni deli sta bili oblikovani v tradicionalnem glasbenem jeziku, dve pa v sodobnem. Vzorec je zajemal 211 študentov razrednega pouka v slovenskem in fin-

skem (laponskem) nacionalnem okolju. Izsledki so pokazali, da obstajajo nekatere razlike v identifikaciji harmoničnosti umetniških del glede na nacionalno okolje. Ugotovljene statistično pomembne razlike med povezovanjem glasbe Mahlerja (Prva simfonija v D-duru, 2. stavek) in Osterca (Nonet) z izbranimi likovnimi deli Kandinskega (Rdeča packa, Konice v loku), Mondriana (Slika II) in Delaunaya (Krožne oblike) lahko interpretiramo z glasbenimi izkušnjami in preferencami v različnih kulturnih okoljih. Slovenski študenti so bili v večji meri usmerjeni na zaznavanje spevnih melodij in doživljanje topline; avantgardna glasbena dela pa so apprecirali kot neobičajna in zvočno zelo ostra. Finski študenti so v glasbenih delih v večji meri zaznavali odločnost in energijo; ostrina zvoka v atonalni glasbi pa se jim ni zdela zelo ostra in nenavadna. Med glasbo Albinonija (Adagio) in Sibeliusa (Prva simfonija v D-duru, 3. stavek) ter izbranimi likovnimi deli zaradi številnih skupnih značilnosti izbranih del nismo ugotovili statistično značilnih razlik. Že na osnovi majhnega števila izbranih glasbenih in likovnih del smo v naši študiji z iskanjem harmoničnih zvez med umetniškimi deli dokazali, da v Evropi obstajajo kulturne razlike kot bistveni element nacionalnih identitet.

Imensko kazalo • Index

Abendroth, Walter	4
Adler, Guido	77, 86
Adorno, Theodor Wiesengrund	155, 163, 164, 202, 203, 208
Agawu, Kofi Victor	89
Agosti, Guido	191
Albinoni, Tomaso Giovanni	255-257, 260, 262
Albrechtsberger, Johann Georg	53, 60
Aldrich, Elizabeth	121, 122, 130, 134
Alefante, Hortensio	117
Alefante, Salvatore	117
Alton, Maria	123
Amar, Licco	157
Ančerl, Karel	159
Andraschke, Peter	32-36
Andree, Vekoslav	124
Ansermet, Ernest	160
Anžič, Sonja	132, 135, 136
Apel, Willi	40-43, 45
Aperghis, Georges	244
Apih, Josip	117, 134
Apostel, Hans Erich	160
Applegate, Celia	89
Arnim, Bettina von	32, 33, 37, 38
Auber, Daniel François Esprit	147
Audi, Robert	11
Auersperg de Mailhos, Johanna	54
Auersperg, Aleksander, grof	125
Auersperg, Janez Vajkard, grof	54
Bach, Anna Magdalena	79
Bach, Johann Michael	45
Bach, Johann Sebastian	20, 45, 46, 87, 150, 196-199
Baert, Lieven	134
Bagarič, Alenka	62
Bahor, Stanislav	53
Baltz, Karl	161
Barački, Nenad M.	206
Barbo, Matjaž	7, 8, 12
Barlow, Clarence	187
Baroni-Cavalcabo, Julie von	148

Barrett, Margaret S.	251, 252, 261
Bartók, Bela	163, 164, 194, 198, 200, 207
Bartoš, Josef	156, 158
Bathyany, Emerice pl.	121
Baumgartner, baron	130, 132
Bayar, Tildy	182
Becher, Johannes R.	35
Bechyně, Rudolf	159
Beethoven, Ludwig van	21, 31, 33, 36, 38, 144, 145, 147, 148, 151, 161, 195, 197-199, 250
Bellini, Vincenzo	147
Belostenec, Ivan	227
Belotti, Michael	40, 42-43, 45
Beltram, Vlasta	69
Benesch, Joseph	143
Benetková, Vlasta glej Reittererová, Vlasta	
Benjamin, Walter	37
Bent, Ian D.	50, 94
Bentzon, Johan	160
Benz, Richard	33, 34, 37
Berardi, Angelo	56, 57, 73
Bergenholtz, Henning	220, 221, 229
Berlioz, Hector	157
Bernard, Jonathan W.	180
Bertaux, Pierre	35
Bertoncelj, Aci	189 - 200
Biddle, Ian	12
Binder, Johann Michael	85
Biscontini, Luigi	69
Bizjak Kotnik, Betka	178
Blume, Friedrich	40, 41, 86
Blumenthal, Joseph von	144
Bock, Emil	142
Boetticher, Wolfgang	32
Bogusławski, Wojciech	120, 135
Böhm, Georg	39
Bohn Rüdiger	233
Boieldieu, François-Adrien	145
Bonaldi, L.	117
Bononcini, Giovanni Maria	56-58, 73
Bontempo, Ambrosio	117
Bortnjanski, Dmitrij	205
Bortoli, Antonio	101
Boß, Johann Friedrich	64

Botstiber, Hugo	40
Botticelli, Sandro	250
Boulanger, Nadia	160
Boulez, Pierre	160, 184
Boult, Adrian	160
Bour, Ernest	199
Bourdieu, Pierre	86
Bowman, Wayne D.	12
Božić, Svetislav	206
Bradač, Fran	190
Bradač, Zorka	190, 199
Brahms, Johannes	31, 32, 34, 37, 38, 193, 196
Brandt, Fritz	35
Bratanić, Marija	261
Braunfels, Walter	34, 35
Bravničar, Dejan	191, 197
Brecht, Bertolt	35
Brentano, Bettina gl. Arnim, Bettina von	
Bresler, Liora	251, 252, 261
Březina, Otokar	154
Brinkmann, Reinhold	203
Britten, Benjamin	214
Bruch, Max	151
Bruhns, Nicolaus	39
Bruni, Sigmund Franz	117
Budkovič, Cvetko	51
Büchtger, Fritz	158
Bücken, Ernst	33, 34, 86
Buelow, George J.	26
Buendia, Aureliano	214
Bündler, David	184
Bulla, Franz Heinrich	120
Burleigh-Motley, Marian	202
Busoni, Ferruccio	156, 178
Butina, Milan	251
Butt, John	40-43, 45
Buttstett, Johann Heinrich	39, 45
Buxtehude, Dietrich	39
Cage, John	186, 233, 243
Castel, Louis Bertrand	250
Charteris, Friedrick	54
Chew, Geoffrey	84
Chiericato, Giovanni Maria	101, 104, 111

Chopin, Frederic	197, 198, 199
Christensen, Thomas	94
Colloredo, Anton	121
Colloretto, učenec pevske šole FD	144
Coover, James	226
Corbelletti, Francesco	54
Cornelius, Peter	33
Costa, Henrik von	124
Cotgrave, Randle	226
Crawford, David	60
Crvčanin, Milivoje	205, 207
Curschmann, Karl Friedrich	144
Cvetko, Dragotin	7, 8, 61, 72, 131, 134, 142
Cyrus, Cynthia J.	50, 58
Čajkovski, Peter Iljič	193
Čebulj, Katarina	132
Černot, Anton	123
Černot, Anton ml.	123, 125, 126
Černot, Jožef	123, 126
Černot, Marija	123, 126
Česnokov, Pavel	215
Čornej, Petr	156
Črčinovič Rozman, Janja	252, 255, 257
Čupić, Čedomir	211
Ćurgus Kazimir, Velimir	211
Dagarin, Jožef	125
Dahlhaus, Carl	32, 89
Damschroder, David	54, 56-58, 64
Danon, Oskar	199
Danto, Arthur C.	202
Danuser, Hermann	32, 203, 208
Dart, Thurston	226
David, Félicien-César	151
David, Thomas Christian	35
Daye, Anne	121, 135
Debussy, Claude	161, 197, 250
Delacroix, Eugène	250
Delaunay, Robert	255-259, 262
Della Bella, Ardelio	227
Delon, Alain	191
Demantius, Christoph	226

Demšar, Vilim	128
Demuth, Norman	89
Dent, Edward	159
Deperis, Alojzije	133, 135
Despić, Dejan	203, 205, 215
Dessauer, Josef	149
Devčić, Natko	222, 229
Dibelius, Ulrich	180
Dimitz, Avgust	121, 135
Döhmling, Wolfgang	86
Dolinar, France M.	62
Dolničar, Janez Gregor	57
Donizelli	144
Dont, Jakob	144
Dotzauer, Wilfried	88
Droese, Janine	184
Dümling, Albrecht	35
Duh, Matjaž	252, 255, 257
Dular, Anja	135
Durante, Francesco	23
Durić, Muharem	211
Dvořák, Antonin	158, 161, 163, 198, 200
Đaković, Bogdan	204-207
Eger, Janez Friderik	119
Eger, Johann Friedrich	137, 138
Eger, Leopold	138-140
Eggebrecht, Hans Heinrich	41, 226, 229
Ehrenstein, Albert	155
Eichler, Eduard Georg	133, 134
Eickhoff, Ulrich	235
Eimert, Herbert	182
Eisler, Hanns	35, 358
Elssler, Fanny	134
Empedoklej (Empedokles)	32
Enenkel, Job Hartmann pl.	116
Englert, Giuseppe	187
Erickson, Raymond	134
Ericć, Zoran	214
Esser, H.	150
Faganel, Tomaž	62, 64, 72, 142
Fajenz, Franz Joseph	119 122, 124, 126-128, 132, 140

Falla, Manuel de	161
Fava, Kajetan	127, 128, 132, 140
Federhofer, Hellmut	117, 135
Feldtenstein, Carl Joseph pl.	122
Ferdinand I. Habsburški, avstrijski cesar	142
Ferdinand II. Habsburški, avstrijski nadvojvoda	117, 135
Ferenčak, Lenča	194
Ferkowitz, Jos[eph]	60
Ferneyhough, Brian	186
Ferstl, Franz	65
Fiaccadori, Pietro	102
Fibonacci, Leonardo	185
Fiby, skladatelj	144
Fink, Monika	113-117, 135
Fink, Robert	226
Finscher, Ludwig	35, 40, 86
Fioravanti, Valentino	144
Fischer, Johann Caspar Ferdinand	39
Fischer-Lichte, Erika	234, 241
Flajšman (Flejšman), Jurij	150
Flechsigg, Emil	31, 32
Fleischmann, Edmund	145
Flotow, Friedrich von	144, 149
Flotzinger, Rudolf	121, 136
Foerster, Anton	229
Fontana, Antonio	102
Förster, August	158
Fortner, Wolfgang	35, 160
Foucault, Michel	77, 90, 91
Fourier, Joseph	183
Franc I. Avstrijski, cesar	125, 142
Franc II., rimsko-nemški cesar glej Franc I. Avstrijski	
Franc Jožef I. Habsburški, avstrijski cesar	142
Franck, Cesar 198,	200
Franković, Dubravka	227
Franz, A., učenec pevske šole FD	144
Franz, N., učenec pevske šole FD	144
Freljih, Darja (Božidara)	62
Frezza dalle Grotte, Gioseppe	62, 102
Friedel, Joseph	123
Frielnghaus, Milo	235
Friessem, Wilhelm	62

Füllsack, Manfred	163
Fukač, Jiří	86
Fux, Johann Joseph	53, 57, 58, 60, 61, 73
Gabor, Dennis	183
Gardina, Helena	69
Gasparotti, Maria	123
Gasparotti, Nikolaus	123
Gay, Peter	201-204
Gebhardt Fink, Sabine	236
George, Stefan	33, 37
Georgiades, Thrasybulos	87
Gerhardt, Carl	35
Gershwin, George	191, 192, 198, 200, 250
Gewers, Georg	232, 234
Geyer, Helen	207
Ghelen, Johann P. van	60
Gianelli, Pietro	102
Ginther, Hans Carl	117
Gitlis, Ivry	192, 199
Glanert, Detlev	235
Glantschnigg, Sophie	145
Glavar, Peter Pavel	64, 71
Gligo, Nikša	224, 226, 227, 230
Globokar, Vinko	244
Gluck, Christoph Willibald	23
Goddard, Arabella	150
Göbbels, Joseph	37
Goethe, Johann Wolfgang von	37, 38, 250
Goldenstein, Theodor von	145
Goldoni, Carlo	66
Golemović, Dimitrije	206, 215
Gostuški, Igor	212
Got, Jerzy	120, 135
Grafenauer, Irena	192, 199
Graphelli, Stephane	192
Grasemann, Friederike von	88
Gray, Camilla	202
Grazio, Jelena	225, 229
Gregor I. Veliki, papež	81
Gregory, Julia	66
Grisey, Gérard	179, 182-184, 186, 188
Grisoni - Sabini, rodbina	68, 95
Grisoni, Francesco	95

Grizold, Adrian	193
Gröbming, Adolf	228
Gruenberg, Louis	159
Grüner, Vinzenz Raimund	123, 126
Gspan, Alfonz	142, 143
Guardini, Romano	37
Gubaidulina, Sofia	204
Guidetti, Giovanni	53, 60, 71, 73
Gurlitt, Wilibald	226, 86
Gurlitt, Wilibald	86, 226
Gvido iz Arezza	58, 59, 63
Gysi, Fritz	34
Haar, James	54
Haas, Hinko	192, 194, 199
Haas, Joseph	35
Hába, Alois	153, 155-165
Haderlein, Josephine	145, 146
Haefeli, Toni	160
Händel, Georg Friedrich	18, 144, 145, 198, 200
Hanisch, I.	145
Hansen, Frederik	235
Hanslick, Eduard	89, 251
Hanzel, Jaroslav	157
Hartmann, Viktor	250
Hartwig, Albin	145
Haschka, Lorenz Leopold	142
Hasenhut, Leonhard	133
Hauer, Josef Matthias	35
Haufer, skladatelj	144
Hauth, učenec pevske šole FD	144
Havemann, Gustav	157, 158
Haydn, Joseph	23, 142, 144, 145, 147, 151, 198, 200
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	9-15, 17-29, 76, 250
Heidegger, Martin	37
Heiliger, Klaus	235
Helfert, Vladimír	160
Hellingrath, Norbert von	33, 37
Henlein, Konrad	159
Hennig, Maximilian	144
Hensel, Walther	35
Hepokoski, James	89
Herz, Henri	147
Herzog, Peter Georg	119, 132

Hesse, Horst-Peter	159
Hiller, Johann Adam	64, 65, 67, 70, 71
Hilton, Wendy	114, 135
Hindemith, Paul	33, 35, 38, 157, 167
Hindle, Johann	143
Hirsch, Ferdinand	226
Hitler, Adolf	37, 159, 190
Hochradner, Thomas	58
Hočevar (Gottscher), p. Honorat	56, 57
Höfler, Janez	54, 56, 57, 60, 62, 64, 65, 69
Hofman, Srdjan	214
Hohenlohe-Langenburg, Gustav	
Heinrich, princ	149
Hojan, Tatjana	72
Hölderlin, Friedrich	31-38
Holliger, Heinz	35, 36, 38
Holmes, Thom	183
Hölzer, Sabrina	233
Hölsky, Adriana	233
Hoogen, Eckhardt van den	36
Horak, Hilda	191, 199
Hornbostel, Erich	155
Horner, Bruce	89
Hornik, Franz Kasver	123
Hornik, Janez	123
Hornik, Marija	123
Höslinger, Clemens	155
Hostinský, Otakar	154, 162
Hotho, Heinrich Gustav	12, 13, 26
Howard, Jeremy	202
Hrbud-Popović, Višnja	133, 135
Hristić, Stevan	205, 206, 208, 214, 215
Hristić, Zoran	212
Hruščev (Khrushchev), Nikita Sergejevič	203
Hubad, Samo	191, 197
Hubenfeld, Venc̆eslav pl.	132
Ilić, Vojislav	205
Iverson, Jennifer	180
Jablonski, Maciej	207
Jaffe, Hans L. C.	256
Jahn, Michael	155

Jameson, Frederic	96, 91
Janáček, Leoš	154, 155, 160, 161, 163, 164
Jansa, skladatelj	144
Jarc, Andrej	194
Jarnach, Philipp	159
Järvi, Naeme	199
Jeffery, Peter	207
Jenko, Franc Jožef	130, 135
Jerše, Sašo	51
Jevtić, Ivan	216
Jezus Kristus (Christus)	27, 41, 42, 44, 45, 205
Jež, Jakob	194
Jirák, Karel Boleslav	157
Johnson, Julian	12
Jožef II., rimsko-nemški cesar	120, 128
Jurčič, Martin	133
Jurič, baron iz Postojne	124
Jurman, Jožef	132
Kačic, Ladislav	88
Kafka, Bruno	155
Kagel, Maurizio	243
Kalkbrenner, Friedrich	147
Kandinski (Kandinsky), Vasilij	250, 255-260, 262
Kanss, Emma	145
Kant, Immanuel	89, 249
Kante, Božidar	250
Karbusicky, Vladimir	89
Karel Avstrijski, nadvojvoda	120
Karel II. Habsburški, avstrijski nadvojvoda	117, 135
Kastalski, Aleksander	215
Kastelic, Peter	192, 195, 196, 198
Kattfuß, Johann Heinrich	121
Kaufmann, Harald	180
Kaulen, Heinrich	37
Keesbacher, Friedrich	142, 151
Keller, skladatelj	144
Kerll, Johann Kaspar	39,
Kessler, Horst-Günther	235
Khom, Alfred	150
Kidrič, France	143
Kircher, Athanasius	54, 55, 73, 250
Kisch, Paul	155

Klee, Paul	250, 251
Kleinmayer, Ignac	133, 138
Klemenčič, Ivan	54, 56, 57, 60, 62, 64, 65, 69, 142
Klett, Renate	235
Klopstock, Friedrich Gottlieb	32
Knab, Armin	35
Knepler, Georg	86
Kobrich, Johann Anton	88
Koenig, Gottfried Michael	180, 181
Kogoj, Marija Jasna	72
Kokkonis, Georges	203
Kokole, Metoda	51, 57, 66, 96
Kolleritsch, Otto	36
Komadina, Vojin	214
Komma, Karl Michael	34, 35
Kondrashin, Kiril	199
Königsperger, Marianus	88
Konjović, Petar	205, 207, 208
Kordeš, Leopold	124
Korun Koželjski, Fran	192
Kos, Milko	72
Kostakeva, Maria	203
Košir, Matevž	117, 135
Koter, Darja	72, 128
Kotevska, Ana	211
Kramer, Lawrence	77, 89
Kranjec, Silvo	142
Krašovic, Janez Baptist	70
Kraus, Lambert	64
Krečič, Simon	193, 194
Krejčí, František Václav	154
Krek, Uroš	194, 200
Kremšer, Terezija	123
Křenek (Krenek), Ernst	35, 156, 158
Kresić, Svetlana	214
Kreutzer, Rodolphe	144
Krims, Adam	232
Krpan, Erika	227
Krüger, Nils	235
Krumhansla, Carol L.	253
Kücken, Friedrich Wilhelm	144
Kühn, Georg-Friedrich	237, 238
Kühn, Oliver	231–235, 237, 238, 241, 244, 247
Kühn, Swantje	232, 234

Kuhač, Franjo Ksaver	226
Kulenović, Vuk	212, 214
Kuret, Primož	34, 142, 145, 146
Kurtag, György	186
Kurtz, Efrem	197, 199
Kwamé Ryan	184
Lachenmann, Helmut	186, 243
Lahusen, Christian	35
Lang, Hans	35
Langbehn, Julius	33
Lange, Gottlieb August	60
Lattermann, Krištof	123, 125, 142
Lauko, Tomaž	126 - 128
Lebič, Lojze	194
Lederwasch, Konrad	123
Lemacher, Heinrich	35
Leopold, Silke	32, 87
Leppert, Richard	203
Lepušič, Ivana	123
Lepušič, Jožefa	123
Lessing, Gotthold Ephraim	32
Lester, Joel	87
Lesure, François	53
Levec, Fran	124
Levy, Benjamin R.	180
Lhotka, Fran	222, 229
Lichtenthal, Pietro	102
Ligeti, György	35, 179-186, 188
Lim, Liza	243
Link, Georg	122, 130, 135
Lino, Giovanni dal	102
Lipovšek, Marijan	149
Lipovšek, Marjana	192, 199
Lisinski, Vatroslav	150
Lissmann, Kurt	35
Liszt, Franz	37
Lobe, Johann Christian	226
Lockwood, Lewis	60
Logar, Janez	143
Lohse-Klaus, Elli	161
Lombardini, Maddalena	66, 70
Loos, Helmut	33, 34
Lotters, Johann Jacob	62

Lotti, Antonio	23
Löwengreif, Bertha von	145
Lozar Štamcar, Maja	128
Lubrich, Fritz	34
Lučić, Franjo	222, 229
Ludvik XIV., francoski kralj	114
Lukács (Lukac), György (Georg)	35
Machar, Josef Svatopluk	154
Macy, Laura	40, 45
Maderna, Bruno	35
Madžar, Aleksandar Saša	212
Maeder, Marcus	236
Magrio,	101
Mahler, Gustav	157, 175, 255-257, 260, 262
Mailhos, D. German	54
Mainardi, Hieronymus	62
Majer-Bobetko, Sanja	227
Makarovič, Gorazd	123, 135
Maksimović, Rajko	206, 212
Maksimović, Svetlana	212
Mal, Josip	123, 125, 135
Maler, Wilhelm	35
Malevič, Kazimir	202, 203
Mandl, Ernest	90
Manetti, Giovanni	62
Manfrè, Giovanni	54
Mann, Thomas	37
Manojlović, Kosta P.	205
Mantuani, Josip	62
Marić, Ljubica	202, 204, 208
Marija Terezija Avstrijska, cesarica	117, 135
Marinković, Mateja	213
Marinković, Milorad	206
Markow, Robert	250, 251
Marmontel, Jean-François	24
Marpurg, Friedrich Wilhelm	53, 60, 73
Márquez, Gabriel García	214
Martelli, Henri	160
Martinů, Bohuslav	163, 198
Marx, Karl	35
Mascardi, Vitale (Vitalis)	61
Mašek, Gašpar	144
Matačić, Lovro	194, 199

Mathesius, Vladimír	163
Matičič, Janez	194, 196, 200
Matisse, Henri	250
Mattei, Giovanni	102-104
Mattheson, Johann	81
May, učenec pevske šole FD	144
Mayer Brown, Howard	94
Mayr, Janez Jurij	118
Mayr, Joannis Baptista (Janez Krstnik)	105
Medić, Ivana	203, 204
Mehul, Etienne Nicolas	147
Mendelssohn Bartholdy, Felix	37, 144, 149, 151
Merk, Ignaz	138
Merkaš, Davor	227
Messiaen, Olivier	184
Metastasio, Pietro	24, 66
Meyer, Ernst Hermann	161
Meyer-Eppler, Werner	182
Michieli, Romano	57
Mihaljević, Milica	221, 229
Mihelčič, Pavel	229
Mijatović, Brana	216
Mikić, Vesna	203
Miklavc, Polona	44, 45
Miklavčič, Maks	61
Miler, Franz	60
Milhaud, Darius	160
Milic, Jožef Rudolf	143
Milidragović, Božidar	214
Milin, Melita	203, 205
Miljković, Katarina 2	12
Miller, Norbert	32
Milojević, Miloje	205, 206
Milošević, Slobodan	210, 211, 212
Mitrusić, Jasmina Mina	206
Mlakar, Pia	129, 135
Mlakar, Pino	129, 135
Mlinarič, Vladimir	192
Mokranjac, Stevan Stojanović	204-208, 214, 215
Monauni, tiskar iz Trenta	102
Mondrian, Piet	255, 257-259, 262
Montagne, Pierre	117
Montéclair, Michel Pignolet	94
Monti, Giacomo	56, 57

Monti, Pier-Maria	56-58
Moody, Ivan	202, 207
Morlachi, Francesco	144
Mosca, tiskar iz Vicenze	102
Mosusova, Nadežda	205
Mott, Hermann	62
Motte-Haber, Helga de la	32, 235, 250
Moyzes, Alexander	159
Mozart, Leopold	51, 64, 66, 71, 73
Mozart, Wolfgang Amadeus	18, 23, 144-147, 161, 195, 198, 200, 314
Mracsek, Mira	189, 193
Mrštík, Vilém	154
Müller, Gerhard	36
Münster, Joseph Joachim Benedict	62
Muffat, Georg	39, 53, 64
Murail, Tristan	183, 184
Murray Jr., Russel E.	50, 58
Musorgski (Mussorgsky), Modest Petrovič	250
Nachtikal, František	162
Nared, Andrej	116, 117
Nauck, Gisela	231
Naumann, Michael	244
Nedvěd, Anton	146, 151
Neidhart iz Reuenthala	113
Nejedlý, Zdeněk	154-158, 160, 163
Neubauer, Henrik	120, 136
Newton, Isaac	250
Nicolai, Giovanni Francesco	66
Nicolò, novigrajski škof	95
Nida-Rümelin, Julian	244
Nielinger-Vakil, Carola	36
Nielsen, Frede V.	261
Nietzsche, Friedrich	33, 38, 202
Nograšek, Milena	190-194
Nolte, Ewald V.	40-43, 45
Nono, Luigi	36, 244
Novák, Vitězslav	153, 156, 160-162
Očadlík, Mirko	159
Ognjanović, Mirjana	211
O'Loughlin, Niall	168, 259
Orff, Carl	35
Osredkar, Janez	222, 230

Osterc, Slavko	168, 191, 199, 255, 258-260, 262
Ostrčil, Otakar	159, 161, 162
Ovsec, Damjan	136
Owens, Jessie Ann	56
Ozim, Igor	192, 199
Pachelbel, Johann	39-47
Paddison, Max	202
Padelford, Frederick Morgan	226
Paderson	89
Paech, Katharina Larissa	46
Paër, Ferdinando	144, 146
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	23
Palisca, Claude V.	50, 94
Panerai, Vincenzo	66, 68
Paranosić, Milica	212
Parisotti, Alessandro	204
Paške, Marija	123
Penderecki, Krzysztof	214
Penna, Lorenzo	56, 58, 59, 64, 71, 73
Peno, Sara	206
Pepping, Ernst	35
Pergolesi, Giovanni Battista	23, 214
Peričić, Vlastimir	228, 230
Perković-Radak, Ivana	206
Perles, Franz	132
Perreault, Jean M.	40, 41, 47
Peschgin, N.	133
Petrassi, Goffredo	160
Petrić, Ivo	167, 168-176, 191, 194, 199, 200
Petrobelli, Pierluigi	66
Petrović, Danica	206
Petrović, Tihomir	222, 230
Petzholdt, Julius	54
Pfeiffer, Regina	119
Pfitzner, Hans	34, 38, 156
Phillipot, Michel	182
Piccini, Niccolò	24
Picotti, Giuseppe	102
Pirš, Gregor	186, 187
Platovnjak, Ivan	72
Pleyel, Ignaz Josef	90, 144
Podewils, Ulrich	235
Podkraischeg, Johanna	145

Pogorelić, Ivo	198
Pohleven, Primož	192, 195, 196, 198
Polzer, Bernd Odo	36
Pompe, Urška	177-179, 185 - 188
Ponc, Miroslav	159
Popović, Mića	212
Portmann, Johann Gottlieb	60
Portzamparc, Christian de	247
Potočnik, Blaž	150
Potočnik, Janez	123, 126
Pousseur, Henri	35
Prahl, učenec pevske šole FD	144
Preinfalk, Miha	65
Preissová, Gabriela	154
Prešeren, France	119, 132, 135, 192
Prevoršek, Uroš	197
Primic, Anton	119
Primic, Julija	119
Proch, Heinrich	144
Prokofjev, Sergej Sergejevič	167, 195, 196, 198, 200
Promberger, Mihael	72
Prossen, Friedrich	145
Prunk, Jož[ef]	70
Pucer, Albert	54, 70
Quantz, Johann Joachim	51, 64, 65, 73
Radice, Mark A.	88
Radics, Peter von	54, 118, 120, 124, 136
Rahmanjinov, Sergej	215
Rajšp, Vincenc	72
Rameau, Jean-Philippe	21
Ramovš, Primož	192, 194, 200
Rančigaj, Ljubo	194
Ranke, Leopold von	76, 90
Rasp, Maksimilijan Leopold	61
Raßmann, Katharina	123
Rathgeber, Johann Valentin	88
Ratner, Leonard G.	89
Ravel, Maurice	198, 200
Regali, Marija	123
Reger, Max	33, 34, 35, 38
Reichardt, Johann Friedrich	18
Reichmann, H.	145

Reigner, Hugues	211
Reimer, Erich	89
Reinecke, Carl Heinrich Carsten	204
Reiner, Andreas	192, 199
Reiner, Karel	155, 159
Reinken, Adam	39
Reinthaller, Mathieu	64
Reitterer, Hubert	160
Reittererová, Vlasta	158, 160
Renzenberg, Vinzenz	145
Retzer, učenec pevske šole FD	144
Reutter, Hermann	34, 35
Rheinberger, Josef	204
Ricci, Ivan Anton	125
Ricci, Robert	226
Richter, Maria	117, 136
Rihar, Gregor	145, 150
Rihm, Wolfgang	36
Rijavec, Andrej	7, 8, 176
Risi, Clemens	234, 241
Risset, Jean-Claude	178
Roads, Curtis	183, 187
Robinson, Andrew	94
Rocholl, Andreas	231-235, 244, 247
Rogina, Miha	178
Rojko, Uroš	194
Roselt, Jens	234, 241
Rosenboom, David	187
Rosmann, Janez Nepomuk	123
Rossi, Joseph	122, 123, 125, 135
Rossini, Gioachino	25, 144, 145, 147, 149, 152, 198
Rotondo, Felice	62
Rottensteiner, Gudrun	117, 136
Röver, H.	148
Rudolf, Andrejka	61
Ružička, Vincenc	
Rzewski, Frederick	244
Sacher, Paul	180
Sachs, Curt	226
Sadie, Stanley	41
Salmen, Walter	115, 121, 122, 131, 133, 136
Salmenhaara, Erkki	180
Samson, Jim	206, 207

Sancan, Pierre	191
Sancin, Dušan	227
Sandberger, Adolf	40
Sarailac, François	128
Sarnelli, Pompeo	101
Saslaw, Janna	60
Sassenberg, Jožef	143
Sassenberg, Marija	143
Sassenberg, učenec pevske šole FD	144
Saurau, Franz Josef, grof	123, 125
Savić, D.	213
Savile, Anthony	250
Savinšek, Lucija	132
Savinšek, Nikolaj	132, 119
Scacchi, Marco	57
Scarlatti, Domenico	197
Scelsi, Giacinto	186
Schaeffer, Paul	182, 183
Schäfer, Thomas	36
Scheidegger, Joseph	261
Scheidler, učenec pevske šole FD	144
Scheidt, Samuel	45
Schell, Johann Wilhelm	66
Schenker, Heinrich	54, 56-58, 64
Scherchen, Hermann	158, 161
Schidan, Johann	128
Schiff, Heinrich	192, 199
Schlegel, Franz Anton	65
Schlottermüller, Uwe	117, 136
Schmidburg, Jožef Kamilo	142, 143
Schmidt, Vlado	51
Schnittke, Alfred	203, 207
Schönberg, Arnold	157, 158, 161-164, 250
Schonsleder, Wolfgang	56, 57, 71, 73
Schönwald, Andreas	121
Schott, Caspar	54
Schreker, Franz	162
Schubert, Franz	122, 130, 134, 144, 148, 151, 190 198, 200
Schuhmacher, Gerhard	35
Schulhoff, Erwin	159
Schumann, Clara	32
Schumann, Robert	31, 32, 36-38, 198, 200, 233
Schweiger pl. Lerchenfeld, Janez Friderik	60
Schwindt-Gross, Nicole	87

Sciarrino, Salvatore	233
Scio, Anton pl.	128
Scio, Franz Edler pl.	128-130, 132, 140
Scio, Friderica	129
Scio, Guido	129
Scio, Johann Franz de	128, 129
Scio, Johanna Maria Anna	129
Scio, Joseph pl.	129
Scio, Leopold pl.	129
Scio, Ludmilla	129
Scio, Niclas	129
Scio, Paulina	129
Scio, Sebastian	129
Scio, Sigmund pl.	129
Scio, Wilhelm	129
Sedak, Eva	227
Sedes, Anne	182
Seiber, Mátyás	160
Seiffert, Max	40
Serocki, Kazimierz	160
Server, Howard	60
Sevnik, Jožef	123
Shepherd, John	89
Sibelius, Jean	255, 257, 258, 260, 262
Siebmacher, Johann	128, 136
Sietzenheimb, Adam Sebastian von	65, 67
Sievers, Georg Ludwig Peter	77
Signora Agnesia, skladateljica	83
Simbriger, Heinz	161
Simonsen, Rudolf	159
Sindici, Rosa	69
Singer, skladatelj	144
Sivec, Jože	148, 149
Skovran, Dušan	230
Smetana, Bedřich	154, 156, 158, 161-163
Smith, Robert Bruce	184
Smolenski, Stepan Vasiljevič	215
Snoj, Jurij	57, 68
Sokol, Franz	145
Sonnenberg, Franz von	31, 32
Sova, Antonín	154
Spaude, Edelgard	33
Spitta, Philipp	40
Spohr, Ludwig	144, 147

Sponheuer, Bernd	89
Spontini, Gaspare	144
Spurný, Lubomír	164
Stanković, Kornelije	205, 207, 208
Stauffenberg, Claus von	37
Stefan, Paul	158
Stefanović, Dimitrije	206
Stefanović, Ivana	211, 214
Stefanović, Jovana	214
Stefanović, Vladimir	211, 212
Steinecke, Wolfgang	161
Steinhard, Erich	159
Stenz, Markus	235
Steszewski, Jan	207
Stewart Sternegg, Fanny	145, 146
Stockhausen, Karlheinz	180, 182, 184, 244
Stopar, Ivan	136
Störig, Hans Joachim	9, 11
Strachwitz, Rupert grof	244
Strangfeld, učenec pevske šole	FD 144
Straram, Walther	159
Strassold, Julij Jožef, grof	143
Strauss, Ludwig	150
Strauss, Richard	34, 38, 156, 157, 206
Stravinski (Strawinski), Igor	198, 200, 203, 204
Strell (Strel), Janez	150
Stres, Anton	11
Střítecký, Jaroslav	157
Strobel, Heinrich	161
Stumpf, Carl	155
Suhadolnik, Jože	132, 135, 136
Suk, Josef	153, 154, 160-162
Svetokriški, Janez	105
Šalda, František Xaver	154
Šantl, Jožef	123
Šivic, Pavel	194, 200
Škerjanc, Lucijan Marija	194, 200, 228, 230
Škerjanec, Ciril	191, 199
Škerl, Dane	197
Škerlj, Stanko	118, 119, 136
Škrjanc, Radovan	68, 77, 78, 83, 85, 87, 142
Šlamberger, Snežana	197
Šlebinger, Janko	143

Šostakovič, Dmitrij	167, 193, 198
Šter, Katarina	69
Tajčević, Marko	205, 207, 215
Tarasov, Oleg	202
Tarp, Sven	229
Tartini, Giuseppe	53, 54, 66, 70, 71, 73, 191, 149
Taruskin, Richard	203
Tatlin, Vladimir	202
Therler, Jurij	132
Thurn in Valsassina, Jožef pl.	65, 67
Thurn, Vincencij, grof	125
Tiessen, Hans	160
Titl, Anton Emil	150
Tolstoj (Tolstoj), Lev Nikolajevič	37
Tomassoni, Italo	259
Tomc, Matija	195
Tomšič-Srebotnjak, Dubravka	192
Toneatti, Nicolò	102
Toporišič, Jože	230
Traven, Alojz	123
Traven, Jakob	123
Treitler, Leo	94
Trifunović, Dušan	14
Trötscher, Christian Friedrich	65
Trstenjak, Anton	130, 136
Türk, Daniel Gottlob	81
Tuin, Domenico	101
Tuksar, Stanislav	227, 230
Turnograjska (Turnogradska), Josipina	150
Ullmann, Viktor	34
Umek, Ivan	136
Ustvol'skaya, Galina	204
Vanhuber, Anton	119, 132, 140
Vanhuber, Joseph	119, 132, 140
Vanhuber, Wilhelm	119, 120, 132, 140
Varèse, Edgard	178
Velazquez, Diego	250
Veličković, Jasna	215
Verdi, Giuseppe	211, 214, 149, 150, 152
Verlet, Antonio	117
Vetter, Daniel	45

Vidmar, Tadej	51
Vilhar, Miroslav	150, 151
Vilhar, Srečko	69
Vodnik, Valentin	124, 125, 127, 135, 136, 140
Vogel, Wladimir	158
Vogrin, Marjan	62
Volkov, Salomon	193
Vouk, Robert	12, 250
Vrbančič, Ivan	230
Vrebalov, Aleksandra	212
Vrhovec, Ivan	124, 136
Vüllers, Claudia	244
Vujić, Aleksandar	215
Vycpálek, Ladislav	162
Vysloužil, Jiří	159
Vysloužilová, Věra	160
Wagner, Richard	150, 152, 154, 157, 161
Wallishausser, Johann Baptist	122
Walser, Robert	37
Warhanese, Johann Nepomuk	60
Watson, Robert W.	94
Weber, Carl Maria von	144, 145, 149, 250
Webern, Anton	160, 161, 164
Webster, James	89
Wehoffer, Joseph	123
Weibl, Kalist	83, 84
Weickert, Ralph	211
Weingard, J. G.	65
Weinlig, Christian	144
Weiss, Peter	35
Weiss, skladatelj	144
Weiss, Susan Forscher	50, 58
Welter, Kathryn Jane	40-43, 47
Welzer Družovec, Tatjana	255
Wetz, Richard	34
Wezstein, Johann Jakob	118, 132, 140
White, Harry	58
Williams, David Russel	54, 56-58, 64
Willmet, John Patrick	40
Winkelsesser, Karin	235
Winter, Peter	150
Winter, učenec pevske šole FD	144
Wittenbach, Jürg	178

Wolff, Christoph	45
Wolters, Gottfried	35
Wörner, Karl H.	258
Xia-Song, Qu	233
Zachow, Friedrich Wilhelm	45
Zadnikar, Janez	193, 198
Zarlino, Gioseffo	54, 56-58, 64
Zatta, Antonio	66
Zebul, učenec pevske šole FD	144
Zecchi, Carlo	191
Zelenka, Jožefa	123
Zeller, Maenrad	56
Zenck, Martin	89
Zender, Hans	36
Zich, Otakar	162
Ziegler, Friedrich Wilhelm	120
Zilcher, Hermann	34
Zillig, Winfried	35
Zimmermann, Bernd Alois	244
Zlobec, Marijan	199
Zumthor, Peter	247
Zupan, Jakob Frančišek	64, 87
Zupan, Jožef	64
Zupančič, Maruša	65, 70
Žigon, Tanja	136
Živković, Milenko	205-207
Žvanut, Maja	128

Avtorji • Contributors

Janja ČRČINOVIČ ROZMAN (janja.rozman@uni-mb.si) je izredna profesorica za didaktiko glasbe na Oddelku za Razredni pouk Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru. Raziskovalno se ukvarja s problematiko didaktike glasbenega pouka, pa tudi s povezovanjem glasbe z likovno umetnostjo in učenjem tujih jezikov. Izsledke objavlja v domačih in tujih revijah, poglavjih v monografijah in zbornikih znanstvenih konferenc. Deluje tudi kot vabljen predavateljica na tujih univerzah.

Janja ČRČINOVIČ ROZMAN (janja.rozman@uni-mb.si) is an Associate professor at the University of Maribor, Faculty of Education, Department of elementary education. Her research is devoted to the music didactics topics, as well as connecting music and visual arts, and music and teaching English. She published a number of articles in scientific journals, chapters in monographers, and anthologies of scientific conferences. She works as invited lectures at the foreign universities.

Jelena GRAZIO (jelenagrazio@gmail.com) je leta 2011 diplomirala na Filozofski fakulteti na oddelkih za Muzikologijo (s tezo Slovenski glasbeni poustvarjalci v prvih 60-ih letih Dubrovniškega poletnega festivala) in Slavistiko (Hrvatsko-slovenski glosar glasbenih termina). Med študijem je sodelovala pri organiziranju glasbenega dela programa na Dubrovniških poletnih igrah, trenutno je zaposlena na RTV Slovenija, poučuje pa tudi hrvaški jezik.

Jelena GRAZIO (jelenagrazio@gmail.com) finished her musicological studies (with a thesis on Slovene Musical Performers during the first 60 years of the Dubrovnik Summer Festival) and Slavonic studies (Croatian-Slovene Glossary of Musical Terms) in 2011. As a student she took part in organizing the music programmes of the Dubrovnik Summer Festival; now, apart from teaching Croatian, she is on the active list of RTV Slovenia.

Simone HEILGENDORFF (simone.heilgendorff@uni-klu.ac.at), rojena v Leverkusen-Opladenu (Nemčija), je muzikologinja in verzirana violistka. Trenutno je univ. profesorica za aplikativno muzikologijo in predstojnica Oddelka za muzikologijo Univerze v Celovcu kakor tudi vodja programa aplikativne muzikologije (BA, MA). Njeno zanimanje in publikacije (besedila in CD-ji) se predvsem posvečajo novi in baročni glasbi, še zlasti njunim kulturnim konotacijam in glasbeni analizi kakor tudi baročni in današnji izvajalni praksi ter kulturi glasbenega poustvarjanja.

Simone HEILGENDORFF (simone.heilgendorff@uni-klu.ac.at), born in Leverkusen-Opladen (Germany), is a musicologist and an accomplished violist. Currently she is University Professor of Applied Musicology and head of the Department of Musicology at Klagenfurt University (Austria) <http://www.uni-klu.ac.at/muwi/inhalt/1.htm> as well as

the head of the study program in Applied Musicology (BA, MA). Her research interests as well as her publications (texts and CDs) focus on New and baroque music, notably on their cultural connotations and musical analysis as well as baroque and today's performance practice and culture of musical interpretation.

Metoda KOKOLE (metoda.kokole@zrc-sazu.si) je od leta 1992 dalje raziskovalka na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Od leta 2002 je tudi vodja nacionalnega odbora RILM za Slovenijo in od leta 2004 predstojnica inštituta. Raziskovalno se ukvarja z glasbeno dediščino slovenskega prostora v času od 16. do 18. stoletja. Trenutno je vodja temeljnega raziskovalnega projekta Didaktični priročniki in glasbena vzgoja v 18. stoletju, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Metoda KOKOLE (metoda.kokole@zrc-sazu.si) works from 1992 as a researcher at the Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. From 2002 she is the chair of the RILM National Committee of Slovenia and from 2004 the head of the institute. Her research area is music heritage of the geographical area of the present-day Slovenia from the sixteenth to the eighteenth centuries. She is presently a leader researcher of a basic research project Didactic manuals and music education in the 18th century financed by the Slovenian Research Agency.

Bojan KOVAČIČ (bojan.kovacic@uni-mb.si) je asistent za didaktiko glasbe na Oddelku za razredni pouk Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru. Doktorsko stopnjo študija opravlja na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s problematiko glasbenega pouka, glasbeno talentiranostjo in ustvarjalnostjo.

Bojan KOVAČIČ (bojan.kovacic@uni-mb.si) is an Assistant at the University of Maribor, Faculty of Education, Department of elementary education. He is currently working on a doctoral degree at the University of Ljubljana, Faculty of Education. His research interest is in Music Didactics, musical talent and creativity.

Nina Gala KUŠEJ (nina.kusej@gmail.com) je univerzitetna diplomirana muzikologinja in študentka podiplomskega študija muzikologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Sočasno s klasično gimnazijo Poljane je obiskovala srednjo glasbeno šolo Fran Korun Koželjski v Velenju (umetniška gimnazija – smer klavir) pri prof. Aciju Bertonclju in šolanje leta 2002 uspešno zaključila. Kmalu po diplomi iz muzikologije leta 2007, je nastopila delovno mesto pripravnice v Protokolu Vlade Republike Slovenije, kjer je danes redno zaposlena.

Nina Gala KUŠEJ (nina.kusej@gmail.com) took a degree in musicology, and is for the time being a postgraduate student at the Faculty of Arts in Ljubljana. While being a pupil of the Poljane Classical Grammar School in Ljubljana, she also studied piano with Prof. Aci Bertoncelj at the Fran Korun Koželjski Intermediate Music School in Velenje (Artistic Secondary School, main subject: piano), graduating in 2002. After finishing her

musicological studies in 2007, she became a probationer and now a full time employee of the Protocol of the Republic of Slovenia.

Helmut LOOS (hloos@rz.uni-leipzig.de) se je rodil leta 1950; študiral je glasbeno vzgojo v Bonnu (državni izpit), nato na univerzi še muzikologijo, zgodovino umetnosti in filozofijo; doktorat 1980; habilitiran 1989. Od 1981 do 1989 raziskovalni sodelavec na Oddelku za muzikologijo Univerze v Bonnu. Med 1989 in 1993 direktor Inštituta za nemško glasbo vzhodnih pokrajin v Bergisch Gladbachu. Profesor in predstojnik Oddelka za zgodovinsko muzikologijo na Univerzi za tehnologijo v Chemnitzu od aprila 1993, in od oktobra 2001 na Univerzi v Leipzigu. Prof. h. c. Konservatorija Lisenko v Lvovu, 22. oktobra 2003. Dekan oddelka za zgodovino, zgodovino umetnosti in orientalne študije Univerze v Leipzigu, 2003 do 2005. Častni član Društva za nemško glasbeno kulturo v jugovzhodni Evropi s sedežem v Münchnu, 2. aprila 2005. Član mednarodnih uredništev revij Hudebni věda (Praga), Lituvos muzikologija (Vilnius), Ars & Humanitas (Ljubljana), Musicology Today (Bukarešta) in Studies in Penderecki (Princeton, New Jersey).

Helmut LOOS (hloos@rz.uni-leipzig.de) born 1950; studies in music education in Bonn (state examination) followed by studies in musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate 1980, senior doctorate (Dr. habil.) 1989. Research fellow at the University of Bonn Department of Musicology from 1981 until 1989. Director of the Institute of German Music in the Eastern Regions in Bergisch Gladbach between 1989 and 1993. Professor and Department Chair of Historical Musicology at the Chemnitz University of Technology since April 1993 and at the Leipzig University since October 2001. Appointment to Professor honoris causae at the Lyssenko Conservatory in Lviv on October 22, 2003. Dean of the Department of History, Art history and Oriental studies at the Leipzig University between 2003 and 2005. Honorary member of the Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (Society of German musical culture in Southeast Europe) in Munich since April 2, 2005. Member of international editing councils for the periodicals Hudební věda (Prague), Lituvos muzikologija (Vilnius), Ars & Humanitas (Ljubljana), Musicology Today (Bucharest) and Studies in Penderecki (Princeton, New Jersey).

Niall O'LOUGHLIN (N.Oloughlin@lboro.ac.uk) je angleški muzikolog, ki je študiral na univerzah v Edinburghu in Leicesteru ter doktoriral iz Slovenske glasbe leta 1979. Bil je direktor Umetniškega centra in višji predavatelj glasbe na univerzi v Loughboroughu do svoje upokojitve leta 2006. Prispeval je članke za Tempo, The Musical Times, Muzikološki zbornik in Zvuk in predaval na mnogih znanstvenih srečanjih, v Cambridgeu, Leedsu, Prestonu, Utrechtu, Uppsali, Bergenu, Bratislavi, Krakovu, Radencih in Ljubljani. Njegova knjiga o Slovenski glasbi 20. stoletja, Novejša glasba v Sloveniji, je izšla pri Slovenski Matici v Ljubljani leta 2000. Junija 2007 je postal dopisni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Niall O'LOUGHLIN (N.Oloughlin@lboro.ac.uk) is an English musicologist who has studied at the Universities of Edinburgh and Leicester, gaining a doctorate in Slovene

music in 1979. He was Director of the Arts Centre and Senior Lecturer in Music at Loughborough University until his retirement in 2006. He has contributed articles to *Tempo*, *The Musical Times*, *Muzikološki zbornik*, and *Zvuk* and has given numerous papers at conferences, in Cambridge, Leeds, Preston, Utrecht, Uppsala, Bergen, Bratislava, Kraków, Radenci and Ljubljana. His book on Slovene music in the 20th century, *Novejša glasba v Sloveniji*, was published by Slovenska matica in Ljubljana in 2000. He was elected Corresponding member of Slovenska akademija znanosti in umetnosti in June 2007.

Polona MIKLAVC (polona.miklavc@gmail.com) se je po končani Umetniški gimnaziji Velenje – smer glasba (glasbeni stavek, orgle) v študijskem letu 2005/06 vpisala na dvopredmetni študij muzikologije ter slovenskega jezika in književnosti na Filozofsko fakulteto v Ljubljani. Del študijskih obveznosti muzikologije je v okviru Erasmus študijske izmenjave opravila na Univerzi Humboldt v Berlinu v Nemčiji. Leta 2010 je na oddelku za muzikologijo diplomirala s temo *Orgelski opus Johanna Pachelbla*, v tem študijskem letu pa končuje študij slovenistike.

Polona MIKLAVC (polona.miklavc@gmail.com). After finishing the Artistic Secondary School in Velenje, while specializing in music (compositional technique, organ), in 2005/6 she began to study Musicology and Slovene Language & Literature at the Faculty of Arts in Ljubljana. As an Erasmus exchange student she studied also at the Humboldt University in Berlin, and rounded off her musicological studies with a dissertation (submitted for her diploma), *Johann Pachelbel's Organ Works*. In the current academic year she is taking a degree in Slavonic studies.

Melita MILIN (musicinst@music.sanu.ac.rs) je višja raziskovalka na Muzikološkem inštitutu v Beogradu. Doktorirala je na Univerzi v Ljubljani. Glavno področje njenega raziskovanja je Srbska glasba 20. stoletja v evropskem kontekstu s posebnim ozirom na opus Ljubice Marić. V letih 2001–03 je delala na projektu *Glasbene skladnosti kot ogledalo medregijskih kulturnih odnosov v Srednji in Vzhodni Evropi*, ki ga je vodil prof. H. Loos, Univerza v Leipzigu, in 2004–06 na projektu *Srbska in grška umetna glasba*. Osnovna raziskava za komparativno študijo s prof. K. Romanoujem z Univerze v Atenah kot vodjem projekta. Bila je soustanoviteljica in urednica prvih petih letnih zvezkov mednarodne revije *Muzikologija* (2001–2005), ki jo izdaja Muzikološki inštitut.

Melita MILIN (musicinst@music.sanu.ac.rs) is senior researcher at the Institute of Musicology in Belgrade. She obtained her PhD at the University of Ljubljana. Her main research area is 20th-century Serbian music in European context, with emphasis on the output of Ljubica Marić. 2001–03 she worked on the project *Musical Correspondences as Mirror of Inter-Regional Cultural Relations in Central and Eastern Europe* whose head was Prof. H. Loos, University of Leipzig, and 2004–06 on the project *Serbian and Greek art music*. Basic research for a comparative study, with Prof. K. Romanou from Athens University as head of the project. She was co-founder and editor of the first five annual issues of the international journal *Muzikologija* (2001–2005), published by the Institute of Musicology.

Ivan MOODY (ivanmoody@gmail.com) je raziskovalni sodelavec Centra za študije sociologije in estetike glasbe (CESEM) Nove univerze v Lizboni, ki sodeluje z Univerzo Vzhodne Finske. Je predsednik Mednarodnega društva za pravoslavno cerkveno glasbo. Njegove najnovejše skladbe vključujejo klavirski kvintet *Nocturne of Light* in dela za Angleški komorni zbor in za Pro Musico v Seattlu. Med novejšimi objavljenimi članki in tistimi v tisku je omeniti študije o Ljubici Marić, Arvu Pärtu ter o vidikih bolgarske in srbske cerkvene glasbe. Trenutno piše knjigo o modernizmu in pravoslavni duhovnosti v sodobni glasbi.

Ivan MOODY (ivanmoody@gmail.com) is a Research Fellow of the Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) at the Universidade Nova, Lisbon, and affiliated with the University of Eastern Finland. He is also Chairman of the International Society for Orthodox Church Music. Recent compositions include the piano quintet *Nocturne of Light* and works for the English Chamber Choir and the Seattle Pro Musica. Articles recently published and forthcoming include studies of Ljubica Marić, Arvo Pärt and aspects of Bulgarian and Serbian church music. He is currently writing a book on modernism and Orthodox spirituality in contemporary music.

Lidija PODLESNIK TOMÁŠIKOVÁ (lidija.podlesniktomasikova@ff.uni-lj.si) je diplomirala na Akademiji za glasbo v Ljubljani, na Oddelku za glasbeno pedagogiko v letu 1992 in na Filozofski fakulteti v Ljubljani, na Oddelku za muzikologijo v letu 1998. Raziskovalno se ukvarja s historičnim plesom.

Lidija PODLESNIK TOMÁŠIKOVÁ (lidija.podlesniktomasikova@ff.uni-lj.si) graduated from the Academy of Music in Ljubljana, Department of Music Education 1992 and from Faculty of Arts in Ljubljana, Department of Musicology (1998). Her research is focused on historical dance.

Vlasta REITTEREROVÁ (Reittererova:Reitterer@seznam.cz) dr. phil, rojena v Pragi, 9. I. 1947, končala študij muzikologije (1965–1972) na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi, dr. phil. postala leta 1988. Igralka (baletna plesalka, zboristka) v gledališčih v Teplicah in Pragi, 1968–1975, istočasno, 1972–1987, dramaturginja in koncertna menežerka. 1987–1997, bibliotekarka in arhivistka, 1997–2002, znanstvena raziskovalka in asistentka na Muzikološkem inštitutu Karlove univerze v Pragi. 1998–2005, prof. glasbene zgodovine in teorije na Praškem glasbenem konzervatoriju. 2002–2009, zunanja raziskovalka Masarykove univerze v Brnu. Trenutno svobodna muzikologinja in glasbeni pisec na Dunaju. Predavanja in članki z njenega glasbenega področja, t. j. glasbe 19. in 20. stoletja (glasbeni teater, skladatelji nemško-judovskega izvora na Češkem, glasba med obema vojnoma, Alois Hába, itd.), članki za enciklopedije, radijske, koncertne in festivalske programe, itd. Urednica, prevajalka, glasbena kritičarka.

Vlasta REITTEREROVÁ (Reittererova:Reitterer@seznam.cz) Dr. phil., born in Praha, 9th January 1947, studied after taking her A-level degree 1965–1972 in musicology at Charles University Praha (Faculty of Philosophy); Doctor of Philosophy 1988. Actress

(ballet dancer, choirsinger) at theatres in Teplice and Praha 1968–1975, at the same time 1972–1987 dramaturge and concert manager. 1987–1997 librarian and archivist, 1997–2002 scientific employee and assistant of musicology at Institute of Musicology at Charles University Praha. 1998–2005 Professor of Musical History and Theory at Praha Conservatory of Music. 2002–2009 external scientific employee in Musicology at Masaryk University Brno. Presently freelance musicologist and musicographer in Vienna. Lectures and articles in her main field music of the 19th and 20th century (music theatre, composers of German-Jewish origin in Bohemia, music of the interwar period, Alois Hába, etc.), articles for Biographical Encyclopaedias, radio programmes, concert and festival programmes, etc. Editor, translator, music critic.

Jurij SNOJ (snoj@zrc-sazu.si) je raziskovalec v Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU. Po študiju muzikologije in klavirja se je kot sodelavec Muzikološkega inštituta posvetil raziskovanju srednjeveških koralnih rokopisov na Slovenskem in doktoriral z razpravo o novoodkritih fragmentih koralnih rokopisov v Ljubljani (Univerza v Ljubljani). V letih 1994–2009 je bil profesor za zgodovino, teorijo in paleografijo starejše glasbe na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Študijsko se ukvarja predvsem s srednjeveškimi koralnimi rokopisi v srednjeevropskem prostoru, z antično in srednjeveško glasbeno teorijo ter z estetskimi vprašanji, povezanimi z njo. Je aktivni član mednarodne študijske skupine Cantus Planus.

Jurij SNOJ (snoj@zrc-sazu.si) is a researcher at the Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (Ljubljana). After completing his studies in musicology and piano he became a researcher at the mentioned institute, where he began studying medieval plainchant manuscripts from Slovenian regions. In his PhD dissertation (University of Ljubljana) he presented the newly discovered fragments of plainchant manuscripts from Ljubljana. From 1994 to 2009 he was professor of early music history, theory and music paleography at the Faculty of Arts in Ljubljana. His main topics of interest are: medieval plainchant manuscripts in central Europe, ancient and medieval music theory and related issues in musical aesthetics. He is an active member of the international study group Cantus Planus.

Lubomír SPURNÝ (L.Spurny@seznam.cz), (r. 1965), izr. prof. na Muzikološkem inštitutu Masarykove univerze v Brnu. Osrednji področji njegovega raziskovanja sta glasbena teorija in estetika prve polovice 20. stoletja.

Lubomír SPURNÝ (L.Spurny@seznam.cz), (b. 1965), Associate Professor at the Institute of Musicology at the Masaryk University, Brno, Czech Republic. In his research he concentrates on music theory and aesthetics of the first half of the 20th century.

Radovan ŠKRJANC (radovan.skrjanc@guest.arnes.si), doktor muzikoloških znanosti in akademski glasbenik – pianist, zaposlen kot klavirski pedagog na Glasbeni šoli Ljubljana Vič Rudnik in raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Njegovo raz-

likovalno delo se osredotoča na zgodovino cerkvene in klavirske glasbe na Slovenskem v obdobju 18. in zgodnjega 19. stoletja.

Radovan ŠKRJANC (radovan.skrjanc@guest.arnes.si), PhD – musicology, pianist, employed as piano teacher at the Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik and as assistant researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. His research work is focused on the history of church and piano music in Slovenia from 18th an early 19th century.

Katarina ŠTER (katarina.ster@zrc-sazu.si) je sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU v Ljubljani. Po diplomi iz muzikologije in primerjalne književnosti z literarno teorijo je na Muzikološkem inštitutu delovala kot mlada raziskovalka, kjer se je ukvarjala predvsem s srednjeveško liturgično glasbo na Slovenskem. Leta 2010 je doktorirala na temo poznosrednjeveške monastične recepcije liturgičnega enoglasja na primeru antifonarjev kartuzije Žiče. Objavila je več znanstvenih prispevkov s področja liturgične glasbe kartuzijanov in žičkih srednjeveških glasbenih rokopisov, ukvarjala pa se je tudi z glasbo in literaturo 18. stoletja.

Katarina ŠTER (katarina.ster@zrc-sazu.si) is a researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU in Ljubljana. She studied musicology and comparative literature with literary theory. In 2005 she became junior researcher at the Institute of Musicology where she was mainly occupied with liturgical music of the Middle Ages in Slovenia. In 2010, she earned her PhD degree in musicology from the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, with a thesis titled Late medieval monastic reception of the liturgical plainchant: the example of the antiphoners of the Žiče Charterhouse. She published several articles on Carthusian liturgical music and medieval music manuscripts from Žiče and has also researched some topics of the 18th-century music and literature.

Larisa VRHUNC (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si) je po diplomi iz glasbene pedagogike diplomirala leta 1993 na Akademiji za glasbo v Ljubljani še iz kompozicije. Podiplomski študij kompozicije je zaključila najprej Glasbenem konservatoriju v Ženevi in nato še na Nacionalnem visokem konservatoriju za glasbo in ples v Lyonu, specializacijo pa je opravila tudi na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Med letoma 1995 in 1998 je delovala kot asistentka na Akademiji za glasbo, od leta 2000 pa predava na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani kot docentka za področje teorije glasbe. Za svoje skladbe je prejela več pomembnih nagrad in priznanj (Nagrada Prešernovega sklada 2003), v zadnjem času pa se posveča tudi proučevanju oblikoslovja in glasbenega stavka v novejši glasbi.

Larisa VRHUNC (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si). After a degree in music education, in 1993 she also finished her compositional studies at the Ljubljana Academy of Music. Postgraduate studies in composition followed at the Geneva Conservatoire as well as at the National Conservatoire for music and dance in Lyon; she rounded off her specialization at the Academy of Music in Ljubljana. From 1995 to 1998 she was an assistant

at the Academy of Music, whereas since 2000 she has been teaching in the Dept of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana as an assist. professor of musico–theoretical subjects. Her compositions have won her a number of awards and prizes (the Prešeren Foundation Prize in 2003); since recently, she has been focusing her teaching on the study of musical forms and compositional techniques in contemporary music.

Sara ŽELEZNIK (sara.zeleznik@ff.uni-lj.si) je zaposlena kot raziskovalka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Leta 2009 je diplomirala in za diplomsko delo Simfonična dela Igorja Štuheca prejela študentsko Prešernovo nagrado Filozofske fakultete. V okviru doktorske disertacije raziskuje glasbeno-scenska dela na Slovenskem po letu 1945.

Sara ŽELEZNIK (sara.zeleznik@ff.uni-lj.si) works as a researcher in the Dept. of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana. In 2009, her diploma dissertation Symphonic Works of Igor Štuhec brought her the Faculty's Student Prešeren Prize. For her PhD she is doing research in musico–scenic works in Slovenia after 1945.

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

R Kyrie eleison

Kyrie eleison

ISSN 0580-373X



9 770580 373009