musicologica
studia alabacensia

UR. JERNEJ WEISS

GLASBENE MIGRACIJE: STIČIŠČE EVROPSKE GLASBENE RAZNOLIKOSTI

MUSICAL MIGRATIONS: CROSSROADS OF EUROPEAN MUSICAL DIVERSITY

studia musicologica
labacensia
ISSN 2536-2445

studia
musicologica
labacensia 1

glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti

musical migrations: crossroads of european musical diversity

ur. Jernej Weiss

2017

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti
– Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 1 (ISSN 2536-2445)
Glavni urednik ▪ Jernej Weiss (Ljubljana / Maribor)
Odgovorni urednik ▪ Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica ▪ Tjaša Ribizel (Ljubljana)
Uredniški odbor ▪ Matjaž Barbo (Ljubljana), Primož Kuret (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig), John Tyrrell (Cardiff), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzenta ▪ Primož Kuret in Igor Grdina

Oblikovanje in prelom ▪ Jonatan Vinkler

Prevod ▪ Amidas d. o. o.
Jezikovni pregled (slovensko besedilo) ▪ Jernej Weiss

Izdali in založili
Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Dragan Marušič, rektor)
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik ▪ Jonatan Vinkler
Vodja založbe ▪ Alen Ježovnik
Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor)
Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Koper, Ljubljana 2017

ISBN 978-961-6984-94-2 (spletna izdaja: pdf)
http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6984-94-2.pdf
ISBN 978-961-6984-95-9 (spletna izdaja: html)
http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6984-95-9/index.html
ISBN 978-961-6984-96-6 (tiskana izdaja)
Naklada tiskane izdaje: 250 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)

© 2017 Festival Ljubljana

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(4):7.046(082)(0.034.2)

GLASBENE migracije [Elektronski vir] : stičišče evropske glasbene raznolikosti = Musical migrations : crossroads of European musical diversity / ur. Jernej Weiss ; [prevod Amidas]. - El. knjiga. - Portorož : Založba Univerze na Primorskem ; Ljubljana : Festival, 2017. - (Studia musicologica Labacensia, ISSN 2536-2445 ; 1)

Način dostopa (URL): http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6984-94-2.pdf
Način dostopa (URL): http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-6984-95-9/index.html

ISBN 978-961-6984-94-2 (Založba Univerze na Primorskem, pdf)
ISBN 978-961-6984-95-9 (Založba Univerze na Primorskem, html)
1. Vzp. stv. nasl. 2. Weiss, Jernej
288854528

Vsebina

Jernej Weiss
9 **Predgovor: Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti**

Jernej Weiss
13 **Foreword: Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity**

Jim Samson
17 **There and back: Circassians in Anatolia**

Hartmut Krones
33 **Die stilistische Vielfalt von Orlando di Lassos weltlichem Schaffen im Spiegel seiner Lebensstationen**

Berthold Over
53 **„Voyage de Paris". Christian IV. von Zweibrücken zwischen Akkulturation und Kulturtransfer**

Vjera Katalinić
85 **Music Mobility in the 17th and 18th Centuries: Croatian Lands between Central Europe and the Mediterranean**

Katarina Trček Marušič
99 **Glasbene migracije na Slovenskem v 17. in 18. stoletju**

Nataša Cigoj Krstulović
115 **Gledališka družba Emanuela Schikanedra v Ljubljani v sezonah 1779/80 in 1781/82 – premislek o zgodovinskem pomenu njenih uprizoritev**

Vladimir Gurevich
133 **Antonio Lolli – auf der Route Bergamo–Stuttgart – Sankt-Petersburg –Neapel**

Helmut Loos
151 **Leipzig und seine Musikverleger als Attraktion**

Luba Kijanovska
167 **Leopolis – Lwów – Leopoli – Lemberg – Львів – Львов in Galizien – ein Treffpunkt verschiedener Nationalkulturen (bis „Völkerfrühling“ 1848)**

Ingeborg Zechner
185 **Die Londoner Oper des 19. Jahrhunderts als Manifestation musikalischer Migration**

Cristina Scuderi
197 **From theatre to church: some remarks about censorship on operatic style at the time of the Cecilian regimentation**

Viktor Velek
213 **Tamburitza music in the musical culture of Viennese Slavs in the 19th and early 20th centuries**

Katarina Tomašević
223 **Davorin Jenko between Slovenian and Serbian Music: Case study on the Slavonic Music Ideas Migration at the turn of the 20th century**

Lana Paćuka
243 **From “Baggage Culture” to Universally Accepted Cultural Commitment: the case of the musical life of Austro-Hungarian Sarajevo**

Fatima Hadžić
257 **The Musical Migration: Czech Musicians in Sarajevo**

Lubomír Spurný
277 **Music and Migration: Contribution to the history of Czech modern music (1870–1945)**

Jernej Weiss
285 **“Bankers, medical doctors, teachers, priests, musicians, all Czechs, kind gentlefolk who show us brotherly love”**

Irena Gantar Godina
297 **Jan Václav Lego – a Herald of Slovene-Czech Reciprocity**

Andrej Misson
305 **Področje migracije glasbenih idej**

Luisa Antoni
337 **Prvi koraki k boljšemu poznavanju jadranskega prostora**

Darja Koter
343 **Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine (1918–1925)**

Peter Andraschke
359 **Egon Wellesz in Wien und Oxford Stationen eines Lebens**

Niall O'Loughlin
381 **Escape from Catalonia: The Composing Experience of Roberto Gerhard**

Melita Milin
401 **A Serbian Composer in France: National Identity and Cosmopolitanism in the Works of Alexandre Damnianovitch**

417 Povzetki
435 Summaries
455 Avtorji
463 Contributors
473 Imensko kazalo/Index

Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti

Jernej Weiss
Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

Pod svojim nadvse heterogenim tematskim obličjem pričujoča znanstvena monografija združuje neizčrpen fenomen glasbenih migracij v evropskem prostoru. Raziskovanje le teh vselej osvetljuje širše glasbenokulturne stike, ki ne predstavljajo le migracij med glasbeniki, temveč tudi poti glasbenega repertoarja, glasbenih idej, slogov, oblik – če omenim zgolj nekatere. Monografija se torej osredotoča na kar najširši sklop vprašanj o vzrokih za glasbene migracije ter njihovi vlogi in pomenu za glasbeno kulturo. Poseben poudarek namenja migracijam v srednjeevropskem prostoru, ki so med drugim odločilno zaznamovale podobo glasbene kulture na Slovenskem. Spomnimo se samo pravega eksodusa čeških glasbenikov v 19. stoletju, ki so bistveno pripomogli k ustanavljanju in delovanju tedaj najpomembnejših slovenskih glasbenih ustanov.

Ob tem naj omenimo, da so v znanstveni monografiji predstavljeni tudi nekateri najnovejši raziskovalni izsledki mednarodnih raziskovalnih projektov, ki so potekali na temo migracij v glasbi. Eden teh je projekt *HERA* oziroma *Humanities in the European Research Area* z naslovom *Music Migrations in the Early Modern Age*, pri katerem so sodelovali tudi nekateri slovenski muzikologi. Le ti nas v pričujoči monografiji seznanjajo z najnovejšimi ugotovitvami na področju glasbenih migracij v 17. in 18. stoletju na Slovenskem.

Migracije kot jih opredeljujejo različne *push and pull* teorije vzročnosti oziroma različni tako pozitivni kot negativni dejavniki odbijanja in privla-

čenja seveda niso povezane zgolj z glasbenimi, temveč domala vselej tudi z drugimi vzroki. S pojmom migracija sicer ne označujemo zgolj imigracije ali emigracije, temveč se le ta pogosto ne povsem ustrezno pojavlja kot sinonim za vse vrste mobilnosti. Tako tudi na glasbeno-zgodovinskem področju z njim večkrat posplošeno opisujemo različna krajša potovanja in druge mobilnosti.

Vsekakor je mogoče že na ravni osnovnih sociooloških študij v zvezi z migracijami zaznati veliko nekonsistentnost in protislovnost kategorialnega aparata ter metodoloških pristopov. Med drugim obstajajo razlike in razhajanja ne le med avtorji, temveč tudi med humanističnimi in družboslovnimi vedami, ki se ukvarjajo z migracijami. Zdi se, da je prav tovrstna interdisciplinarna razdrobljenost povzročila, da so migracijske študije danes prišle do skrajnosti, ko domala povsod opazujemo samo še migracije.

Na drugi strani se posebej ob raziskovanju multikulturnih večnacionalnih tvorb, kot je denimo Habsburška monarhija, raziskovalcu zastavlja vprašanje, kdaj, če sploh lahko govorimo o migracijah? Vsakršno glasbenikovo potovanje znotraj nekdanje skupne države ob različnih koncertnih, pevskih in drugih nastopih, seveda še ni migracija v pravem pomenu besede. Prav glasbeniki, ki so bili pogosto mobilni, večkrat niso imeli namena, da bi tja, kamor so šli, tudi ostali. Zastavlja se torej temeljno vprašanje, od katere kulturne, geografske in nenazadnje časovne razdalje naprej lahko sploh govorimo o migraciji?

Tudi z migracijam vselej tesno povezane nacionalno-identitetne opredelitve se tozadevno kmalu izkažejo za nič kaj oprijemljivo kategorijo, saj se zdi posamezna družba in njena kultura, če jo razumemo v najširšem smislu besede, veliko manj vase zaprt svet, kot bi lahko sklepali na podlagi z nacionalnimi entitetami zaznamovanih predstav. Le te so se v Evropi začele razvijati že proti koncu 18. stoletja, zanje značilne pa so socialna homogenizacija, etnična fundiranost in medkulturna zamejitev. Ni potrebno poudarjati, da živijo te, s podobo navznoter homogenega in navzven od ostalih jasno razlikujočega se naroda povezane predstave o kompaktnih družbenih celotah trdovratno naprej vse do danes. Hkrati nas brezštevilni primeri iz zgodovine in sedanjosti vedno znova opozarjajo na neskladnost med predstavnim in realnim svetom. Opozarjajo nas na to, da živijo specifično različne in jasno zamejene narodne kulture predvsem znotraj nacionalnih ideologij in imaginarijev ter manj v stvarnih družbenih okoljih.

Prav tovrstna nacionalno-identitetna vprašanja postajajo vse bolj aktualna v današnji, s povsem drugačno obliko migracij soočeni Evropi. V

razmerah, ko je jeseni 2015 slovensko državno mejo dnevno prestopilo več kot 10.000 migrantov, so se tudi pri nas začeli krepiti diametralno nasprotni pogledi z elementi nacionalizma na eni kot idealiziranja migrantsko-begunske problematike na drugi strani. Večkrat opevana evropska solidarnost se je ob pogosto brezidejni, skupni evropski politiki ponovno izkazala za bolj ali manj mrtvo točko na papirju bruseljskih birokratov. Za bistveno bolj stvarno pa se je v tej zapleteni varnostno-politični situaciji, v kateri ob krizi idealov združene Evrope ponekod vse bolj cveti egoizem nacionalnih politik, izkazala žičnata ograja, s katero so še nedolgo tega ločevali razviti od nerazvitega dela Evrope. Tako se zdijo v času vnovičnega politično-nazorskega razkoraka med posameznimi evropskimi državami, ko na dan spet prihajajo nekatere stare zamere in na moči vse bolj pridobivajo marsikateri nadvse škodljivi vzorci vedenja skrajnih skupin, toliko bolj pomembne vse sinergije, torej vse tisto, kar nas skozi stoletja povezuje.

Naj se ob koncu uvodnika zahvalim vsem avtorjem prispevkov in predvsem dosedanjemu uredniku zbornika Slovenskih glasbenih dnevov zasl. prof. Primožu Kuretu za tri desetletja požrtvovalnega dela na mestu vodje mednarodnega muzikološkega simpozija. Zgolj upamo lahko, da bomo nadaljevali v približno enakem tempu in s podobno daljnosežno vizijo kot so jo imeli ustanovitelji Slovenskih glasbenih dnevov pred zdaj že več kot tremi desetletji.

Musical Migrations: Crossroads of European Musical Diversity

Jernej Weiss
University of Ljubljana / University of Maribor

The present scholarly monograph embraces, beneath its extremely heterogeneous thematic appearance, the endlessly absorbing phenomenon of musical migrations in Europe. Research into the latter always sheds light on wider musical and cultural contacts that represent not only migrations involving musicians but also the paths travelled by the musical repertoire and musical ideas, styles and forms – to mention but a few. The monograph therefore focuses on a wide range of questions about the causes of musical migrations and their role and importance for musical culture. Particular emphasis is placed on migrations in central Europe, which have also left a decisive mark on musical culture in Slovenia. We need only remember the veritable exodus of Bohemian musicians in the nineteenth century and the significant contribution they made to the establishment and functioning of the most important Slovene musical institutions of that time.

It should also be pointed out that the monograph also contains some of the most recent findings of international research projects on the topic of migrations in music. One of these is the HERA (Humanities in the European Research Area) project *Music Migrations in the Early Modern Age*, in which a number of Slovene musicologists have also been involved. In the present monograph, the latter inform us about the latest findings in the field of musical migrations in the Slovene lands in the seventeenth and eighteenth centuries.

These migrations – as defined by a range of "push and pull" theories of causality, in other words various factors, both positive and negative, of re-

pulsion and attraction – are not, of course, exclusively connected to musical causes. There are almost always other causes as well. The term *migration* is, in fact, not limited to immigration or emigration, but instead is frequently used – not always appropriately – as a synonym for all types of mobility. In the field of musical history, too, we often use it as a generalised description for various shorter journeys and other forms of mobility.

Even at the level of basic sociological studies in connection with migrations it is possible to observe a considerable degree of inconsistency and contradiction in the categorizing apparatus and methodological approaches. Differences and disagreements exist not only between individual authors but also between the humanities and social science disciplines that deal with migrations. It is almost as though this interdisciplinary fragmentation has meant that migration studies today have reached a point where wherever we look we see only migrations.

On the other hand it seems reasonable to ask ourselves, particularly when researching multicultural, multinational entities such as the Habsburg Monarchy, when we can actually talk about migrations, if at all. It is clear that not every journey made by a musician within the former common state – for concerts and other performances – is a migration in the true sense of the word. The musicians themselves, who were frequently mobile, often had no intention of remaining in the places they visited. The fundamental question that thus raises itself is the following: from what cultural, geographical and, last but not least, temporal distance can we actually begin talking about migration?

Even questions of national identity, which are always closely tied up with migrations, prove to be an elusive category in this case, since an individual society and its culture (understood in the broadest sense of the word), appears to be far less closed unto itself than one might conclude from conceptions marked by national entities. The latter only began to develop in Europe towards the end of the eighteenth century and are characterised by social homogeneity, ethnic foundation and intercultural demarcation. There is no need to point out that these conceptions of compact social wholes – tied to the image of an inwardly homogeneous and outwardly clearly distinguishable nation – have stubbornly persisted up to the present day. At the same time, however, countless examples from history and the present remind us time and again of the discrepancy between the conceptual world and the real world. They remind us that specifically different and clearly demarcated national cultures live above all within national ideologies and imaginaries and far less within real social environments.

Such questions of national identity are becoming increasingly topical in today's Europe, which is facing a completely different form of migration. In conditions which saw, in the autumn of 2015, Slovenia's border crossed by upwards of 10,000 migrants a day, diametrically opposed views containing elements of nationalism on the one hand and an idealisation of migrant and refugee issues on the other hand began to gain in strength even here. In the face of a common European policy that is frequently devoid of ideas, Europe's much vaunted solidarity proved itself once again to be more or less bogged down in the red tape of Brussels bureaucrats. In this complex security policy situation, in which the crisis of the ideals of a united Europe is contrasted, in parts of the continent, by the growing selfishness of national policies, the barbed wire fences that until recently served to separate the developed part of Europe from its undeveloped part have proved to be significantly more real. And so at a time of renewed political and ideological divisions between individual European countries, when old grudges are once again emerging and harmful patterns of behaviour by extremist groups are gaining in strength, all synergies – in other words everything that has connected us for centuries – come to seem all the more important.

May I end this introduction by thanking all the authors who have contributed and, above all, the outgoing Editor of the proceedings of the Slovene Music Days, Emeritus Professor Primož Kuret, for his three decades of tireless work as the head of the International Musicological Symposium. We can only hope that we are able to continue to work at something like the same tempo and with a similarly far-reaching vision to that of the founders of the Slovene Music Days more than three decades ago.

There and back: Circassians in Anatolia

Jim Samson
Royal Holloway, Univerza v Londonu
Royal Holloway, University of London

This paper is about Circassians, whose ancestral homeland lies north of the Greater Caucasus mountain range, but many of whom were exiled to Anatolia and beyond in the 1860s. I will get to that story shortly. However, I want to begin with Georgia, which lies south of the mountain range, and specifically with the Georgian borderlands. Everyone knows that Georgia is proud of its traditional polyphony. It has become something of a national symbol. As such it helped preserve a sense of Georgian identity during Soviet times, and it has been worn as a badge of pride since the declaration of independence in 1991. Indeed, following its recognition by UNESCO in 2001, Georgian polyphony has been all but fetishized in its homeland.[1] The scholarly emblem of this is the Centre for Traditional Polyphony at Tbilisi Conservatory, with its biennial published symposia produced by an energetic team of scholars under the direction of Rusudan Tsurtsumia.[2] Yet all this needs a little scrutiny. Georgia comprises regions that have their own languages, their own histories, and their own strongly developed sense of cultural identity. So we should, I think, be a little cautious of the tendency of Georgian scholars to label their regional polyphonic practices as mu-

1 Anzor Erkamaishvili, Director of the Rustavi Ensemble and Head of the International Centre for Georgian Folk Song, was in large measure responsible for preparing the 'Chakrulo' submission to UNESCO in 2001.

2 As of today there are seven volumes of proceedings, all published by the Centre for Traditional Polyphony.

sical 'dialects', with the implication that they are variants of a unified national culture.

In the course of fieldwork in Georgia I visited song masters in both the north-western and the north-eastern borderlands. When I listened to the music of Svaneti in the western mountains, it was immediately obvious that this simple homorhythmic polyphony had little in common with the complex textures of Guria, Mingrelia or Adjara down on the Black Sea littoral.[3] Georgian scholars have assigned various labels to it, including 'synchronised polyphony' and 'chordal units polyphony'.[4] The labels are unsatisfactory (at least in translation), but they do at least draw attention to the prevailing homophony, within which there exists a kind of dialectic between independent and interdependent part movement.[5] The inclination of the singers is to a normative organum-like parallelism, coloured by non-tempered tunings. But the individual parts constantly seek to break free from this norm, deviating from the pervasive parallelism to generate idiomatic dissonant harmonies. Now the Svaneti song master Islam Pilpani assured me that you hear rather similar music on the other side of the mountain range, in what are now the Russian republics of Karachay-Cherkessia and Kabardino-Balkaria, and I was later able to confirm this on a visit to the North Caucasus. The Maykop-based ethnomusicologist Alla Sokolova told me that, aside from the language, she could barely distinguish Svaneti singing from the eastern Circassian singing in Karachay-Cherkessia (even today, political borders are not easily controlled in these high mountains). So I have to be suspicious of the pedigreed narrative about dialects. And by the way in some accounts it even becomes an historical narrative, with the Svanetian tradition represented as an early stage in the evolution of Georgian polyphony. What is clear is that cultural and political borders are out of sync.

3 Already in the 1860s, the mountaineer and geographer Douglas Freshfield was struck by the distinctive singing of the Svanetians, and urged the collection of their ballads. See Douglas Freshfield, *Travels in the Central Caucasus and Bashan including Visits to Ararat and Tabreez and Ascents of Kazbek and Elbruz*, vol. 1 (London: Longman, Green and Co, 1869), 219.

4 See, for example, the essay by Shalva Aslanishvili in Rusudan Tsurtsumia and Joseph Jordania, eds., *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony* (New York: Nova Science Publishers, 2010).

5 Several students of traditional polyphony argue that the term 'polyphony' is inadequate for this kind of homorhythmic style. See, in the context of Russian traditional polyphonies, contributions to *Les polyphonies populaires russes: actes du colloque de Royaumont* (Paris: Éditions Créaphis, 1991).

Sometime after the trip to Svaneti I visited Tusheti in the eastern mountains. And it was while I was looking around the ethnographic museum in Zemo Alvani, on the border between Kahketi and Tusheti, that I heard a rather haunting music played on accordion in another part of the building. When I sought it out, it transpired that the performer was Eliko Torghiraidze, niece of the well-known Tushetian musician Epiro Torghiraidze, and one of the few people currently performing a traditional Tushetian repertory on the instrument today. I was taken aback when I heard this music, for it was actually a style I recognised. Six months earlier I had been in central Anatolia among the Circassian diaspora communities. The music played by Eliko instantly recalled music I had heard there, music that had originated in the North Caucasus. There were differences of course, but the underlying harmonic basis, often a simple alternation of a major triad and the minor triad a tone higher, was the same, as was the repetitive rhythm and the dense layer of trilled ornamentation over alternating pedal points.

If we insist on invoking dialects here, we might want to claim that this music is a dialect not so much of Georgian as of North Caucasian music. In other words, I was discovering that the musical idioms of the North Caucasus had spilled over the mountain range to Tusheti in eastern Georgia. Again I had to question the Georgian narrative. What we actually see in both these borderlands is a political boundary dividing a shared culture. This is not exactly uncommon. One only has to think of the traditional polyphony of Epirus, labelled by UNESCO as 'Albanian folk iso-polyphony', but also performed by Greek singers (in the Greek language of course) on the other side of the political border, and indeed by Vlach singers (in the Aromanian language) on both sides.[6] None of this should surprise us. It is in the nature of music to flow and to spread. Partition is not its natural condition.

The third borderland I visited was Abkhazia, whose political status, as everyone knows, is contested. For Abkhazians, theirs is a politically independent country, albeit heavily dependent economically on Russia. Yet for Georgians, and for most of the international community, it remains an occupied part of Georgian territory; it is Georgian. This is not so much a political boundary dividing a shared culture as a cultural border dividing an

6 Vassilis Nitsiakos and Constantinos Mantzos, "Negotiating Culture: Political Uses of Polyphonic Folk Songs in Greece and Albania," in: Dimitris Tsiovas, ed., *Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment* (Aldershot: Ashgate, 2003), 192–207.

officially unified polity. In any case, however you view the politics, there is in truth a considerable cultural space between Georgia and Abkhazia, and it goes without saying that it has been consciously widened in recent years. The Abkhaz language belongs to a Northwest Caucasian group, entirely separate from the Georgian Kartvelian group, and it has especially close affinities with Adygean. Indeed the term 'Abkhaz-Adygean' is sometimes used to describe this western branch of the language, and the term also has a wider cultural resonance. The remnants of Circassian culture in the Caucasus today exist within a triangular nexus formed by Sukhum, Maykop and Nalchik, the three capitals of Abkhazia, Adygea and Kabardino-Balkaria respectively, though there are lower-level activities in Cherkessk in Karachay-Cherkessia, and especially among the Abazin populations there (it should be emphasized that Circassian peoples are in a minority in these homeland territories, and especially in Adygea).

Of my several encounters with traditional music during my stay in Abkhazia the most memorable was a vodka-fuelled rehearsal by one of several secondary ensembles that were established there during Soviet times. The ensemble is called *Gunda*, after a female character in the Nart sagas, which might be considered the originary epic of Circassia, and of the North Caucasus more generally. Incidentally, the distribution of Nart corpora also speaks very powerfully of a shared Abkhaz - Circassian culture,[7] and there exists a body of mid-twentieth-century recordings of Nart epic songs, notably by the once celebrated *Nartaa* amateur ensemble of so-called 'long-lived' men, founded in 1946 and directed by Ivan Kortua. The music performed by *Gunda* is far removed from these early recordings. Moreover, unlike the excellent *Zhyu* ensemble in Maykop, directed by the multi-talented Tsamodin Ghwch'e, *Gunda* seldom performs the Nart songs, whose minimalist character, mantra-like repetitions, narrow tessitura chanting and ritual word-tone archaisms ('woyra, woyra, woriyrariy!') are distinctly at odds with the performance styles of today (they are best heard in traditional Adyge villages such as Shovgenovsk). Under their charismatic leader Rosa Chamagua, *Gunda* favours instead a heavily folklorized performance style, in the manner of the ensembles that once paraded their wares at festivals and competitions all over Soviet and Soviet-controlled territories. Yet it was still obvious to me that this music was much closer to Circassian than

7 The major anthology in English is John Colarosso, ed. and trans., *Nart Sagas from the Caucasus: Myths and Legends from the Circassians, Abazaa, Abkhaz, and Ubyks* (New Jersey: Princeton University Press, 2003).

to Georgian traditions. And again I was reminded of the performances I had heard in the Circassian communities of Anatolia.[8]

Which brings me at last to Turkey. In the early evening of 22 May last year I joined several hundred Abkhazians and Circassians in the Turkish city Kayseri for their annual 'genocide day' commemoration (the day itself is actually 21 May). The genocide in question (though there are the usual queries about the term) took place in the mid 1860s, with 1864 as the key date. In the wake of a comprehensive defeat of the legendary Dagestani warrior Imam Shamyl in 1859, Russia engaged in a campaign of destruction and deportation, marking a definitive stage in its conquest of the Caucasus. At this point vast numbers of Circassians were exiled to Anatolia, and Abkhaz Muslims were expelled shortly after. The preservation and subsequent reconstruction of their cultural identities in the Ottoman world was a long, arduous and defensive process. But it was driven throughout by a powerful sense of that original injustice. The imperative was to counter the injustice through the reconstitution of an ethnic memory. Preserving the culture – the cultural nation – was a political enterprise from the start.

The events in Kayseri began with an organized walk. We made our way northwards along Mustafa Kemal Paşa Bulvari, and then, describing a kind of extended arc, into Ayvacil Caddesi until finally we arrived at the Kadir Has Kongre Merkezi ve Spor Komplexi for the formal part of the ceremony. Distinctive green Circassian flags were held aloft during the walk, along with innumerable placards, some referring to the genocide itself, others calling for a wider international recognition of Abkhazia. The mood was festive and good-humoured, and it was soon clear that this is a tight-knit community, one where people know each other well. At the main auditorium the events of the 1860s were evoked through a lengthy representational sequence, involving old photographs, film, dance, music, poetry and mime, all clearly designed to draw together the public and private dimensions of the massacres and the subsequent expulsion, in the course of which many more died. The more monumental aspects of the history were certainly on display, but there were also vignettes depicting the impact of these events on domestic life. It was an impressive programme, and it became

8 The major studies of Abkhazian music are in the Russian language. They include, Мери Хашба, *Народная Музыка Абхазов: Жанры, Стилистика, Кросс-Культурные Параллели* [The National Music of Abkhazia: Genres, Styles and Cross-Cultural Parallels] (Sukhum: Abkhazian Academy of Sciences, 2007) and Д. А. Чурей, *Из Пессено-Инструментальной Традиции Абхазов* [From the Vocal-Instrumental Traditions of Abkhazia] (Sukhum: Abkhazian Academy of Sciences, 2014).

genuinely moving at the end, when the Imam gave a final benediction in the mother tongue, long banned from the mosques of Turkey. At this point, among the older generation, tissues began to make discreet appearances.

In considering the Circassian narrative it is hard not to be struck by the parallel with Armenians in diaspora, albeit with oppressors (Turkey and Russia) and faiths (Christian and Muslim) standing in something like an inverse relation. There are similar stories to tell about the nation-defining role of the genocides, especially in light of non-recognition by respective perpetrators, about the ambivalence that attaches itself to concepts of home(s) and of return (more recently, the Internet has transformed this latter concept), about the key roles of language and music in validating the diasporic nation, about the 'second generation' effect beloved of exile studies more generally, and about an internal east-west division – with associated dialects – within the respective national communities. Even the outsider characterization of femininity constitutes a shared narrative. Naturally there are differences. Despite their best efforts, Circassians in diaspora arguably lost the battle for language, and partly for this reason music and dance have assumed primary significance in defining their culture, albeit in a homogenized form that can rather easily fall prey to exoticist readings by host communities. In comparison, as Sylvia Angelique Alajaji makes clear, the Armenians, and especially the Lebanese Armenians, secured the language and quickly harnessed it to the national cause.[9] Another crucial difference is that the entire world knows about the Armenian genocide, while the Circassian story struggles to be heard, as does, incidentally, the story of the Crimean Tatars, to cite another viable comparator. There is an asymmetry of visibility, and we may well ask why.

The significance of Kayseri for the Circassians is that it is placed strategically on one of two rather distinct lines of migration across Anatolia followed by the original Circassian settlers. The western line, taken by those who landed at the port of Kefken, near Düzce, crosses to Bursa, and proceeds from there down through Karıncalı and Manisa to Izmir on the Aegean coast (there are Circassian writings on the walls of a large cave near Kefken where many of the refugees initially sheltered). The eastern line begins at the ports of either Trabzon or Samsun (in some cases also Sinope) and takes in Sivas and Kayseri before making its way down through Kahramanmaraş and Hatay to Israel, Jordan and Syria. Circassian communities

9 Sylvia Angelique Alajaji, *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile* (Bloomington: Indiana University Press, 2015).

can be found at various points along these two lines of travel. Needless-to-say, this is a somewhat oversimplified mapping. There was in reality a much wider dispersal, and in numerous cases there was secondary displacement and renewed settlement. But the model does have some explanatory value when we look at the geography of the diaspora in Turkey today. The Western line was made up mainly of western Circassians, including Abazins and Ubyks, while the eastern line was mainly Kabardians. There are significantly different musical idioms between these two groups – indeed there is a preference for dance in the eastern line and for music in the western – but I will pass over that here.

By any account, Kayseri is of central significance for Circassians. The present-day Circassian population of the city was initially based in around seventy villages in the nearby district of Uzunyayla, with the process of settlement intensified following the Russo-Turkish war of 1877-78. The layout of Uzunyayla, and in particular the names of its villages and streets, has been examined in a project on 'landscapes of memory' by Eiji Miyazawa, focusing especially on how changes in the names spelt out changing connections between the ancestral homeland and the adopted homeland.[10] Miyazawa documents the on-going defensive struggle to maintain an ethnic identity, a process he regards as both heavily contested within the community and of its nature incomplete. Yet, however much a separate Circassian identity may have been subject to internal dissension and the politics of envy in this and other relatively closed communities (bearing in mind the tribal diversity of these peoples), it was preserved in a relatively stable state in the late nineteenth century, and for much of the subsequent history of the diaspora. This did not preclude Circassians achieving distinction within the ranks of the Ottoman administration and military, but it did mean relatively little intermarriage with the Turks, and even a form of Islam that was essentially different from Ottoman traditions (many of the Imams had studied in Egypt). The Uzunyayla villages in particular were insulated from their immediate surroundings. Aside from living 'in *khabze*' (a ubiquitous, if untranslatable, Kabardian word embracing traditional values and customs, codes of etiquette, property and inheritance, and the pedigreed practices of hospitality and of everyday social life), their population, including the younger generation, spoke the mother tongue, even when they became

10 E. Miyazawa, *Memory Politics: Circassians of Uzunyayla, Turkey.* PhD Diss., School of Oriental and African Studies (London, 2004).

Turkish citizens with the establishment of the Republic (which limited their language rights), and this remained the case until the 1980s.

At this point things began to change, partly because of a renewed Turkification of both schools and mosques, and partly because, under the more general imperatives of modernity, Circassians from the villages began to drift towards the cities, with a consequent weakening of the oral tradition, and increasing intermarriage with the Turks. Today the villages of Uzunyayla are largely depleted, and it is only in summer that people return there to tend their plots. It is generally considered that the move to the cities (Ankara as well as Kayseri) was hugely detrimental to a strong sense of Circassian identity, mainly because the younger generation developed more and more points of contact with their coevals in the Turkish community. In the terms adopted by some critical theorists, genealogical thinking (the ways of the fathers) began to yield to a form of generational (or cohort) thinking associated with a shared, and increasingly global, youth culture.[11] Ironically enough, this tendency was reinforced by the pedigreed separation of the generations in traditional Circassian society; even in modern households today, it is deemed inappropriate for a daughter-in-law to initiate conversation with the man of the house, for example.

This opening out to Turkey has continued apace, but after the break up of the Soviet Union, there has also been a contrary process, as Circassians have simultaneously closed in on themselves, renewing their culture, re-investing in its traditions, and re-forging a sense of national identity in defiance of assimilationist tendencies and policies of Turkification. The process was facilitated by easier travel to Sukhum, Maykop and Nalchik, by the renewed possibility of direct dialogue between the ancestral homeland and diasporic communities, and – as recently as 2013 – by the government's eventual acceptance of Abkhaz and Adygean as official minority languages (it should be stressed that even those younger people to whom the language is lost can preserve a cultural identity through investment in *khabze*). This cultural renewal was no longer a matter of preservation but of reconstruction, and the prime movers in the reconstruction were the Circassian Associations. The associations were really products of the migration of Circassian populations to the cities, and they effectively set out to recreate the villages within the cities by re-vivifying the culture, albeit in a newly homogenized form. There are more than sixty such associations in Turkey to-

11 Stephen Lovell, "From Genealogy to Generation: The Birth of Cohort Thinking in Russia," *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 9/3 (2008): 567–94.

day, networked through the Federation of Circassian Associations in Istanbul and the International Circassian Association in Nalchik.

The Association movement began with a single *dernek* (association building) in the early twentieth century, but it mushroomed in the post World War II era, albeit facing a difficult period following the 1980 *coup d'état*. Today the associations function in part as social gathering places, with young people spending much of their free time in the cafés and restaurants of the *dernek*, all serving traditional Circassian food, notably the distinctive ravioli-like *çerkez mantısı*, filled with either potato or meat and served with 'red sauce'. Kids grow up in the shadow of the *dernek* and develop many of their early friendships there. But the associations further provide platforms for ethno-cultural debate, and they have often been linked with political radicalism, to the extent that Circassians from the villages sometimes look on them with disapproval. They are also centres of education, offering language classes and employing teachers from the Caucasus to give lessons in music and (especially) dance.

The double process I have described here – opening out and closing in – is mirrored rather precisely by the fates of language and music respectively. Thanks to the opening out, many young Circassians no longer speak the language. And precisely because this crucial identifier is now widely considered a lost cause, music and dance have become correspondingly more important in reconstructing the culture. That represents the closing in. The *derneks* I visited in Kayseri and Ankara each had a large hall with a wall-length mirror, specifically for the dance classes that take place every weekend. Since the early 1990s, it has been customary to bring (and to pay) professional teachers from institutes and colleges in the North Caucasus to instruct the children and to work with the local ensembles. Accordingly the level is high (professional standard), and the ensembles in both cities give regular public performances. While in Kayseri I watched classes given to around forty children under twelve and also attended rehearsals by the dance ensemble *Ashemez* (another Nart character), accompanied by members of the music group *Maze*, whose leader, Kayhan Demirei, is an Abkhazian. Likewise in Ankara I caught a full-dress rehearsal for a public performance to be given by junior members of the resident ensemble *Badin*, led by Samil Dinçer. The costumes are worn with pride, bearing in mind that until 2008 the *cherkessa* was technically banned under the Turkish 'hat law'.

To watch these rehearsals is to witness up close just why this highly stylized model of folklore (positively balletic in its poise, elegance and artistry) can function so effectively as a means of reconstructing a cultural identity. It homogenizes team behaviour, unifies group ideologies, encourages pride in the group, demands commitment, and promotes a work ethic. These dance ensembles, with their elaborate choreography, conformant costumes and routines of rehearsal, constitute structures of sociability and solidarity. They work to affirm and reinforce the attitudes and prejudices associated with Circassian identity, and at the same time they bolster resistance to any undermining of that identity by assimilationist pressures. And it all starts young. Small children have little investment in the cause, and as any advertising agent knows, the lower the investment in the product, the more effective the propaganda. And by the way, there is a further consequence of this strengthened collective identity. It renders the group an easy target for exoticist agendas on the part of the host community. Several Turkish acquaintances of mine told me how much they enjoy these full-costume dance performances, just as they appreciate Circassian food, and the fair complexions of the (mythically beautiful) Circassian women.

The performances I witnessed in Kayseri and Ankara were polished and professional. They were highly formalized, mixing line and (open) circle dances with couple dances, but also allowing for bravura male solos, notably *en pointe* (Adygean "lheperischw"). Gender separation was instantly apparent, with the positioning of the woman at once symbolic of domestic centrality and modesty, and suggestive of a traditional obligation on men to protect the women. In Kayseri I saw mannered depictions of several stages of the wedding ceremony, including the procession of the bride as she is escorted to her new home and the "Niseyiish" dance, where she is welcomed by her future inlaws. In Ankara I observed the stately Knight's dance "Qafe", the fast tempo "Shishan", and numerous versions of the ritual dance "Wuig", some performed as circle dances, others as couple dances. In all cases, the accompaniments, lively if unvaried, were provided by the familiar duo of *Pshina* (accordion) and *Pxachich* (clappers), but with the occasional addition of a *Shik'epshine* (similar to a kemençe) in Kayseri, and with energetic input from the *Doul* (frame drum) of Samil Dinçer in Ankara. There was a *frisson* when Dumanish Auledin, one-time director of the Nalchik state ensemble *Kabardinko*, visited the *dernek* in Kayseri on the Sunday afternoon following genocide day and briefly participated in the dancing.

It is obvious that these performances have little to do with the traditional *wored*-s (songs) of the "long-lived" men of Circassia, however much lip service may be paid to the values of that primary practice. As in Georgia, there existed in Abkhazia and the Circassian lands a rich tradition of music connected to everyday life, including work songs, ceremonial songs (especially hunting songs), lullabies and laments, with the latter two traditionally the preserve of women. Mostly these songs were monophonic, but some were traditionally sung in two- or three-part polyphony, and even the monophonic songs often have either a vocal refrain in parallel fourths or fifths or a multi-part instrumental accompaniment. Here we might note that while North Caucasian polyphonies remained distinct in idiom from Georgian counterparts, Abkhazia had points of contact with both. Of the various northern traditions it was proximate to ancient Ossetian styles in particular, for reasons that are not entirely clear, but there were also, predictably enough given the geopolitics of the region, shared characteristics with Mingrelian idioms that are today considered Georgian (Mingrelia was part of the medieval Abkhaz Kingdom). Short-breathed phrases, a high level of repetition and a background pulse often articulated by clappers are characteristic. In addition to these repertories of ritual song, there were epic songs referencing Abkhaz and Circassian histories, often performed as stridently recited poetry with semi-improvised accompaniment. These songs are a reminder of a bardic tradition that was once widespread across the Caucasus, inviting comparison with epic traditions both to the north (Russia) and to the south (Turkey).[12]

Again as in Georgia, it is hard to pinpoint a starting point for the folklorization of Abkhaz-Adygean traditional music, given that from an early stage music was associated with particular families (in Abkhazia) and villages (in both Abkhazia and Adygea), which established and maintained a

12 Н. Д. Чанба, *Героическая Хоровая Песния Абхаэов* [Heroic Choral Songs of Abkhazians] (Sukhum: Abgiz, 2014). On the Russian tradition, see Isabel Florence Hapgood, *The Epic Songs of Russia* (London; Constable & Co, 1915), Nora Kershaw Chadwick, *Russian Heroic Poetry* (New York; Russell & Russell, 1964 [1932]), and James Bailey and Tatiana Ivanova, *An Anthology of Russian Folk Epics* (New York and London: M.E. Sharpe, 1998). On the Turkish Ashik tradition (though not exclusively focusing on epics), see Yildiray Erdener, *The Song Contests of Turkish Minstrels: Improvised Poetry Sung to Traditional Music* (New York and London: Garland, 1995) and Natalie Kononenko Moyle, *The Turkish Minstrel Tale Tradition* (Bloomington: Indiana University Press, 1993). More generally, see Karl Reichl, ed., *The Oral Epic: Performance and Music* (Berlin: Verlag für Wiss. und Bildung, 2000), and on the Balkans, see Philip Bohlman and Nada Petković, eds., *Balkan Epic: Songs, History, Modernity* (Lanham: Scarecrow Press, 2011).

reputation for excellence. In other words, an ethos of professionalism had deep historical roots in these lands. But in the early twentieth century there was something of a step change, and this included the emergence of a star system, with legendary singers and instrumentalists beginning to appear, some of them leaving a recorded legacy. Soviet ideology played its customary role in this, of course, but it was by no means a sole cause. What it guaranteed was that a distinctive folklore movement appeared some time before such movements became commonplace, indeed all but universal, in the aftermath of World War II. And it had one other effect. The hierarchy of values created by folklore – everyday singers, professional singers – ensured that right from the start there was an ambiguity at the heart of the collecting process in the sense that collectors invariably sought out the best singers.

Undoubtedly the stylized performances of the Circassian ensembles in Turkey owe a great deal to this earlier folklore movement, which followed much the same pattern in the Abkhaz-Adygean lands as elsewhere in the Soviet Union. A professional or semi-professional genre of "folk music" was constructed on the ground of a traditional musical culture that was simultaneously made the subject of extensive collection and intensive study, and all informed by a mixture of ideologically driven and genuinely disinterested (scholarly) motives. The tasks in the Soviet Union were threefold: to map out regional musics on a systematic basis, to arrive at theoretical principles for the description and classification of those musics, and to render traditional music applicable to the modern urban world, which meant creating new institutions to support it. Of the three, it is the last that has informed the movement in Turkey, and especially in respect of dance. It is noteworthy that the choreographing and training of the dance groups in the North Caucasus often involved practitioners from long-established Russian traditions of classical ballet, and the results were transmitted in turn to the ensembles in Turkey. In short, the song and dance ensembles might best be considered simulacra, rather as Jean Baudrillard understood this term. They simulated a reality that was not (or was no longer) there, gathering a cluster of separate elements into a largely synthetic whole.[13]

Inevitably, there has been a further layer of modernization in more recent years. Traditional instruments are still used, but not exclusively. A modern clarinet appeared at one concert I attended in Kayseri, as well as an

13 Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations," in *Selected Writings* (Cambridge: Polity, 1988 [1981]), 169–87.

electric bass guitar. And as the latter instrument suggests, there is a similar fluidity as to style. Circassian ethno-pop is now a recognized genre (with notable stars such as the Canadian-Circassian singer Aslan Gotov and the well-known *chanteuse* Svetlana Kushu), and it is not uncommon for Circassian concerts to host star singers and accordionists with synthesized backing in which the clappers have been replaced by the familiar reproduction drum kit. Provided the music is recognizably an emblem, a badge, of Circassian identity – and the ubiquity of a specific accordion style is key here – many genres are possible, and may even be juxtaposed at a single event. One Turkish doctoral student at Erciyes University described to me a so-called Uzunyayla Fellowship Night in Kayseri, in which a music and dance ensemble from Ankara shared the platform with a well-known Circassian pop singer. And in an interesting twist on the politics of language, the singer included some Turkish popular songs in Circassian translation.

My final remarks are about return. For long enough the native soil – the idea of it – exerted a powerful influence *in absentia* on Turkish Circassians, with children encouraged to 'turn their faces towards the Caucasus' from the earliest age. But the reality of a Caucasian homeland, known only to their distant ancestors, remained inaccessible. Then, with the break-up of the Soviet Union, this too began to change. Again the associations were instrumental, acting as important channels to the ancestral homeland, working as facilitators for the repatriation committees, arranging cultural exchanges and excursions, and hosting visiting academics and tour groups from Nalchik or Maikop. Initially membership of a music or dance ensemble was one of the easiest and most practical ways for young people to visit both the North Caucasus and Abkhazia. These early returns had something of a pilgrimage character (the Mecca analogy was often made). They were testing grounds for the matching up of image and reality, and as such they were invariably highly charged emotionally. But they also provided opportunities for cultural transfer, and in both directions. The familiar exilic trope of cultures preserved in diaspora and then transferred back to the homeland was active here too.

It is now common enough for Circassians in Turkey to return to the Caucasus. But, as Jade Cemre Erciyes notes in an admirable study, return can mean many things.[14] There is a spectrum: occasional visits, 'virtual re-

14 Jade Cemre Erciyes, *Return Migration to the Caucasus: The Adyge-Abkhaz Diaspora(s), Transnationalism and Life after Return* (PhD Diss., University of Sussex, Brighton, 2014).

turn' through the Internet, a transnational *vie bifurquée* (involving a hybrid identity), and finally full settlement, though there are obstacles of different qualities – legal, bureaucratic, political and emotional – to full settlement. Making choices is by no means straightforward, not least because there are certain essential differences between the profiles of home and diaspora communities, mainly concerning the role and importance of Islam. Very broadly, religion is a much more fundamental dimension of Circassian identity in Turkey, at least for older and middle generations, than in the Caucasus (as I saw for myself, the Imam is a figure of veneration in the associations). One informant told me that he was in the habit of telling people in Nalchik that they needed to learn from the diaspora in this respect ('they are all atheists there'), just as the diaspora Circassians could learn more about the particularities of *Adigag* (which incorporates *khabze* and is virtually a religion in itself) from Maykop and Nalchik. Such differences can prove unsettling – sometimes literally so – for those who travel in either direction. There are generational differences, too, though I will pass over those. And there is reverse nostalgia, of a kind I have also encountered among returnees in other cultures, including the Crimean Tatars.

What I think potentially emerges from these reflections is a sermon on culture and nation. One obvious inference is that culture and nation are functioning here in counterpoint. But counterpoint is not the same as opposition. To be synoptic, I propose that nations are *not only* political, and that cultures are *also* political. The stories of the Georgian borderlands and the Circassian migrations have in common politically motivated appropriations of culture. In the Georgian borderlands such appropriations were initially external to the practice. But practitioners themselves can be rather easily converted, and when that happens the propaganda becomes self-propaganda, blissfully indifferent to any contradiction between what is claimed and what is truly believed (there really are nuances in all this). In the case of the Circassian diaspora it was self-propaganda from the start, and non-practitioners more often than not either ignored or misread the signals. I am quite unable to resist adding that according to Wikipedia, whose virtues were recently extolled by John Julius Norwich in an issue of *The Times*, self-propaganda can be a form of self-deception.[15]

15 John Julius Norwich, "All hail Wikipedia," letter to *The Times* (June 14, 2015).

Bibliography

Alajaji, Sylvia Angelique. *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Aslanishvili, Shalva, Tsurtsumia, Rusudan, Jordania, Joseph, eds.. *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. New York: Nova Science Publishers, 2010.

Bailey, James, Ivanova, Tat'iana. *An Anthology of Russian Folk Epics*. New York and London: M.E. Sharpe, 1998.

Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations." In *Selected Writings*. Cambridge: Polity, 1988 [1981], 169–87.

Bohlman, Philip, Petković, Nada, eds.. *Balkan Epic: Songs, History, Modernity*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

Colarosso, John, ed. and trans.. *Nart Sagas from the Caucasus: Myths and Legends from the Circassians, Abazaa, Abkhaz, and Ubyks*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

Чурей, Д. А.. *Из Пессено-Инструментальной Традиции Абхазов* [From the Vocal-Instrumental Traditions of Abkhazia]. Sukhum: Abkhazian Academy of Sciences, 2014.

Чанба, Н. Д.. *Героическая Хоровая Песния Абхазов* [Heroic Choral Songs of Abkhazians]. Sukhum: Abgiz, 2014.

Erciyes, Jade Cemre. *Return Migration to the Caucasus: The Adyge-Abkhaz Diaspora(s), Transnationalism and Life after Return*. PhD Diss., University of Sussex. Brighton, 2014.

Erdener, Yildiray. *The Song Contests of Turkish Minstrels: Improvised Poetry Sung to Traditional Music*. New York and London: Garland, 1995.

Freshfield, Douglas. *Travels in the Central Caucasus and Bashan including Visits to Ararat and Tabreez and Ascents of Kazbek and Elbruz*. Vol. 1. London: Longman, Green and Co, 1869, 219.

Hapgood, Isabel Florence. *The Epic Songs of Russia*. London; Constable & Co, 1915.

Kershaw Chadwick, Nora. *Russian Heroic Poetry*. New York; Russell & Russell, 1964 [1932].

Kononenko Moyle, Natalie. *The Turkish Minstrel Tale Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Les polyphonies populaires russes: actes du colloque de Royaumont. Paris: Éditions Créaphis, 1991.

Lovell, Stephen. "From Genealogy to Generation: The Birth of Cohort Thinking in Russia." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 9/3 (2008): 567–94.

Miyazawa, Eiji. *Memory Politics: Circassians of Uzunyayla, Turkey*. PhD Diss., School of Oriental and African Studies. London, 2004.

Nitsiakos, Vassilis, Mantzos, Constantinos. "Negotiating Culture: Political Uses of Polyphonic Folk Songs in Greece and Albania." In: D. Tsiovas, ed.. *Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2003, 192–207.

Norwich, John Julius. "All hail Wikipedia." Letter to *The Times* (June 14, 2015).

Reichl, Karl, ed.. *The Oral Epic: Performance and Music*. Berlin: Verlag für Wiss. und Bildung, 2000.

Хашба, Мери. *Народная Музыка Абхазов: Жанры, Стилистика, Кросс-Куллтурные Параллели* [The National Music of Abkhazia: Genres, Styles and Cross-Cultural Parallels]. Sukhum: Abkhazian Academy of Sciences, 2007.

Die stilistische Vielfalt von Orlando di Lassos weltlichem Schaffen im Spiegel seiner Lebensstationen

Hartmut Krones
Univerza za glasbo in upodabljajočo umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Orlando di Lasso, um 1532 in Mons im Hennegau geboren, war somit „Niederländer", wird aber auf Grund seines gleichsam gesamteuropäischen Lebenslaufes selten als solcher gesehen. In Mons Chorknabe an der Kirche Saint-Nicolas-en-Bertaimont, verließ er 1544, im Alter von 12 Jahren, seine Heimat, da ihn Ferrante Gonzaga, Vizekönig von Sizilien und damals als Feldherr des französischen Kaisers Karl unterwegs, auf Grund seiner schönen Stimme in seine Dienste nahm. (Lasso soll übrigens wegen seiner Stimme mehrmals entführt worden sein.) Im Dienst von Gonzaga hielt sich Lasso nun einige Jahre in Italien auf, vor allem in Palermo und Mailand, war dann 1549–1551 im Neapel am Hof des Marchese della Terza tätig, eines Schwagers von Gonzaga, und wechselte schließlich zu Antonio Altoviti, dem damals in Rom lebenden Erzbischof von Florenz, wo er u. a. Nicola Vicentinos Überlegungen zur Chromatik kennenlernte. 1553 und 1554 wirkte Lasso als Kapellmeister an der römischen Lateranbasilika, wo er vor allem für die Ausgestaltung der Liturgie durch Messen und Motetten zuständig war. In diesen frühen Jahren schuf unser Komponist aber vor allem typisch italienische Formen wie Villanellen, Madrigale und Moreschen, 1555, als sich der Komponist nach längerer Reisetätigkeit bereits in Antwerpen befand, erschien in Venedig seine erste Madrigalsammlung.

In Antwerpen, wo Lasso von 1554 bis 1556 als freischaffender Künstler lebte, wurde 1555 bei Tilman Susato auch sein „Opus 1" gedruckt, eine Sammlung von Madrigalen, Villanellen, Chansons und Motetten, womit

Lasso der erste Komponist ist, der in den Niederlanden Madrigale herausbrachte. Zudem waren einem Sammeldruck Susatos weitere sechs „Villaneschen" Lassos beigegeben. Und nach der schon erwähnten Madrigalsammlung von Venedig folgten weitere Drucke 1557 in Rom, 1563 in Rom, 1567 in Venedig, 1583 und 1585 in Nürnberg, ergänzt von der 1581 in Paris erschienenen Sammlung „Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni".

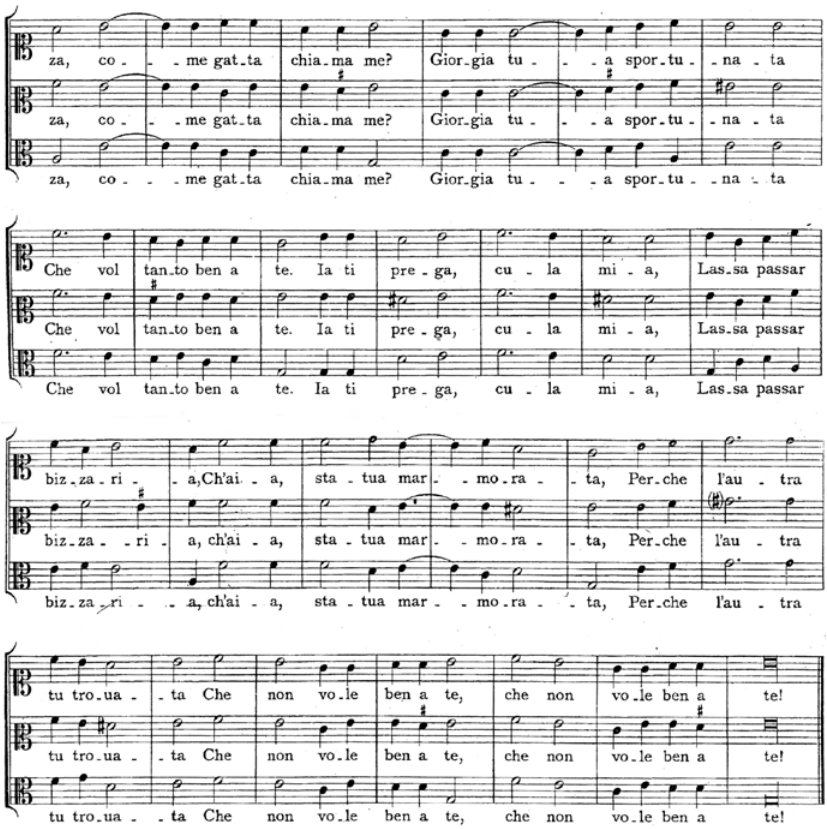
Bevor wir uns mit den italienischen Liedern Lassos beschäftigen, sei kurz sein Lebenslauf ergänzt: 1556 ging er als Tenorist an den Münchener Hof von Herzog Albrecht V., wo er, ab 1563 Kapellmeister, bis an sein Lebensende im Jahre 1594 blieb. In diesen Jahren trat er zunächst vor allem mit Motetten hervor, ab 1566 auch mit Messen, doch erschienen bald, nicht zuletzt durch Anregungen, die er in Antwerpen empfangen hatte, Sammlungen französischer Chansons aus seiner Feder, nachdem einzelne Werke dieser Gattung bereits 1556 in Sammlungen von Adrien Le Roy publiziert worden waren: 1560 je eine Sammlung in Löwen und Antwerpen, 1564 ebenfalls in diesen beiden Städten, 1565 in Paris, und 1570 folgte in Paris die Sammlung „Mellange [...] contenant plusieurs chansons" zu 4, 5, 6, 8 und 10 Stimmen, denen dann 1576 und 1584 weitere „Mellanges" folgten. 1571 reiste Lasso nach Paris, wo er mit den Hofmusikern Etienne Le Roy sowie Guillaume Costeley Verbindung aufnahm und Anfang Mai sogar von König Charles IX. empfangen wurde; weiters erhielt er das persönliche Druckprivileg für Frankreich. Reisen nach Prag und Wien brachten ihn mit Kaiser Maximilian II. zusammen, der ihn für Widmungen von Kompositionen reich beschenkte und dann 1571 beim Reichstag zu Speyer in den Adelsstand erhob. Und 1574 wurde er von Papst Gregor VIII. als Dank für eine ihm gewidmete Messensammlung in den „Orden des heiligen Petrus mit dem goldenen Sporn" aufgenommen.

Das „deutsche Umfeld" in München brachte dann ab 1567 auch deutschsprachige Kompositionen hervor: zunächst „Newe Teütsche Liedlein mit Fünff Stimmen" mit einem 1572 sowie 1576 folgenden 2. und 3. Teil, welch letzterer sogar den Titel „Der dritte Theil schöner, newer teutscher Lieder" trug. 1583 folgten „Newe Teutsche Lieder, Geistlich und weltlich", 1588 „Teutsche Psalmen", und 1590 noch „Newe Teutsche, unnd etliche Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen", nachdem bereits 1582 die Sammlung „Etliche außerlesene kurtze gute geistliche und weltliche Liedlein mit 4 Stimmen, so zuuor in Französischer Sprach außgangen" erschienen war – mit Werken, die sich schließlich in beiden Sprachen hoher Popularität erfreuten und bis heute erfreuen.

Lassos Dienstpflichten in München waren: jeden Morgen für ein Hochamt zu sorgen, die Tafelmusik zu organisieren (und möglichst selbst zu leiten) sowie besondere Festlichkeiten würdig musikalisch auszustatten. Für alle diese Anlässe hatte er in hohem Maß eigene Kompositionen beizusteuern. Um die Kapelle mit guten Musikern zu versorgen, mußte Lasso einige Male nach Italien reisen und solche verpflichten, wodurch er auch regelmäßig mit den modernen Neuerscheinungen bekannt wurde und viele Stilelemente in seine eigenen Werke aufnahm.

1555 erschien in Antwerpen Tilman Susatos Sammlung „Primo libro, dove si contengono Madrigali, Villanesche, canzoni francese e Motetti", in der sich sechs Villaneschen unseres Komponisten befinden, die neben neapolitanischen Dialektwörtern auch typische musikalische Elemente „volkstümlichen", um nicht zu sagen derben Charakters aufweisen. Und Ähnliches finden wir in den weiteren Villanellen-Sammlungen unseres Meisters, insbesondere aber in den Moreschen der 1581 in Paris erschienenen Sammlung „Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni", in deren Widmung an Albrecht V. zu lesen ist, daß die Werke „in mia giuventù"[1] entstanden seien – ihrem Stil zufolge wohl ebenfalls in Neapel. Verbinden sie doch gleichsam „maurische" bzw. afrikanische Elemente in parodistischer, oft nonsense-artiger Weise mit betont einfacher, „villanesker", also dörflicher Textur. Blicken wir zunächst in die 1560 in einer Sammlung in Venedig erschienene Morescha „O Lucia, miau, miau"[2] (Notenbeispiel 1), in der Lucia von einem sie Anschwärmenden gebeten wird, sich über ihn nicht lustig zu machen und stattdessen seinem Erzeugnis (wohl einer Serenade) zuzuhören. Sie aber beschimpft ihn als häßlichen Trottel, der die Töpfe lecken soll, ja, sie tituliert ihn sogar als Arsch voll Scheiße. Und sie frägt, wer denn der geschissene Bauerntölpel sei, der sie wie eine Katze an-miaut. Er gibt sich nun als Giorgio zu erkennen, der sie liebe und ganz bei ihr sein möchte. Und er bittet sie, wobei er sie liebevoll als „mein Ärschlein" (cula mia) tituliert, ihre Schrullen (bizzaria) aufzugeben. Sei sie denn eine Statue aus Stein ? – und: der andere, mit dem sie sich treffe, wäre nicht gut für sie.

1 Hiezu (S. 40) sowie allgemein zu Lassos frühen Villaneschen, die z. T. auf Vorlagen von der Hand anderer Komponisten basieren, siehe Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, Band I. (Neuausgabe […], Wilhelmshaven: Noetzel, 1999), S. 40–70.

2 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, *Madrigale*, Zehnter Band, hrsg. von Adolf Sandberger, Fünfter Theil (Leipzig o. J.: Breitkopf und Härtel, 1898), S. 70–72 (Nr. III.7.).

Notenbeispiel 1: „O Lucia, miau, miau".

Wir haben es hier mit einem der wenigen dreistimmigen Sätze Orlandos zu tun, einem Satz, der weitgehend in einfacher Homophonie gehalten ist, wobei die zahlreichen, dem volkstümlichen süditalienischen Musizieren von Frottola und Villanella nachgebildeten parallelen Dreiklänge, die gleichsam über die „bassa danza" gelegt sind, zum wichtigsten Stilelement werden. Entsprechend seinem Inhalt steht diese Morescha im hypomixolydischen Modus auf „g", der damals als „gelassen, heiter, bedächtig schreitend"[3] bzw. für „liebliche und doch gravitätische Sachen"[4] geeignet angesehen wurde und offensichtlich nicht seine, sondern ihre Gemütsla-

3 Laut einem Kärntner Musiktraktat aus dem Jahre 1430. Siehe Karl Rauter, „Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat", in *Die Brücke 5–6 Kärntner Kulturzeitschrift*, 3 (1977): 57f, hier S. 58.

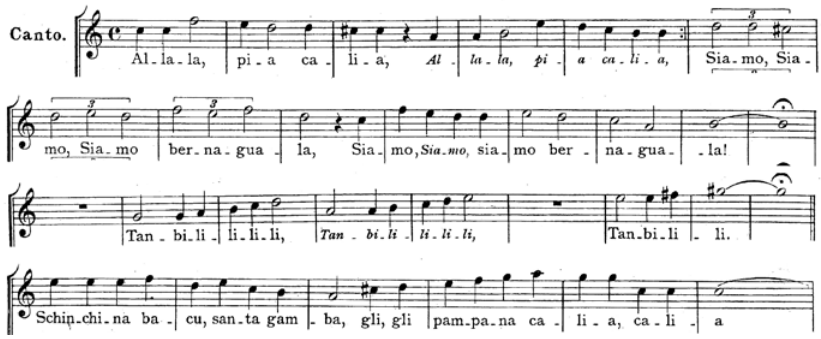
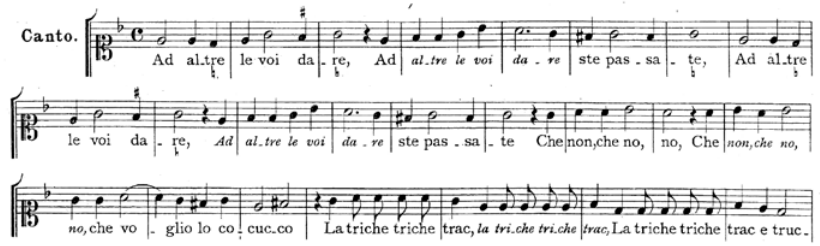
4 Christoph Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus", in *Die Kompositions-*

ge widerspiegelt. Und dementsprechend befolgt Lasso auch fast sämtliche Vorschriften bzw. Usancen für diesen Modus:[5] Sopran und Tenor verwenden den erlaubten Ambitus – der „Canto" die maximale Variante von c1 bis e2 (die hypomixolydische Oktav ist bekanntlich d1 bis d2, und je ein Ton Über- und Unterschreitung ist erlaubt), der wahrscheinlich von einem Kastraten auszuführende Tenor etwas weniger, nämlich c1 bis c2. Und der Baß erfüllt genau die mixolydische Oktav: g bis g1. Auch die Kadenzen sind schulgemäß postiert: mit zwei Ausnahmen nur auf der Finalis g, dem modus-eigenen plagalen Tenor c und dem authentischen Parallel-Tenor d. Diese zwei Ausnahmen zeigen uns aber, daß Lasso hier trotz aller Derbheit des Sujets genau jene Kunstgriffe anwendet, die er auch seiner geistlichen Musik angedeihen läßt: Denn die zwei für Negatives stehenden „clausulae peregrinae", die zum Ton „a" führen, gelten den Worten „chissa billanazza" sowie „bizzaria". Und auch die „Quasi-Kadenz" für den armen Giorgio bei „sportunata" scheint zunächst ins „a" leiten zu wollen, ehe sie dann doch zum „g" führt (über eine „cadenza fuggita", die wir „Trugschluß" nennen, die aber bis ins 19. Jahrhunderts hinein noch „inganno", also Täuschung, hieß[6]). – Daß wichtige Worte synkopisch hervorgehoben werden, ist ebenfalls beste „Kunstmusik-Tradition", angesichts der oft nachfolgenden parallelen Dreiklänge aber noch auffallender, und selbstverständlich erfährt die einzige als solche ausgewiesene Frage, „come gatta chiama me?", eine aufwärtssteigende Melodieführung als „interrogatio"[7].

lehre Heinrich Schützens, hrsg. von Joseph Müller-Blattau (Kassel etc., 2. Auflage: Bärenreiter, 1963), S. 96.

5 Zu diesen Usancen siehe Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* (Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974), sowie Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1992).

6 Vgl. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann d. J., 1802), Sp. 778f. Zum semantischen Feld des Trugschlusses siehe Hartmut Krones, „Rhetorik und rhetorische Symbolik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips", in *Musiktheorie*, 3 (1988): 117–140, hier S. 129, sowie Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, hrsg. von Hartmut Krones, Band 3), (Wien: Boehlau, 2006), S. 133–147.

7 Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren und ihren Bedeutungsfeldern siehe vor allem Hartmut Krones/Robert Schollum, *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* (Wien-Köln: Boehlau, 1983), hier S. 37–63; Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Laaber: Laaber, 1985, 5. Aufl., 2007); Hartmut Krones, „Musik und Rhetorik", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 6 (Kassel etc.: Bärenreiter, 1997), Sp. 814–852, insbes. Sp. 826–832; sowie Hartmut Krones, „Musikalische Fi-

Notenbeispiel 2: „Allala, pia calia".

Notenbeispiel 3: „Ad altre le voi dare".

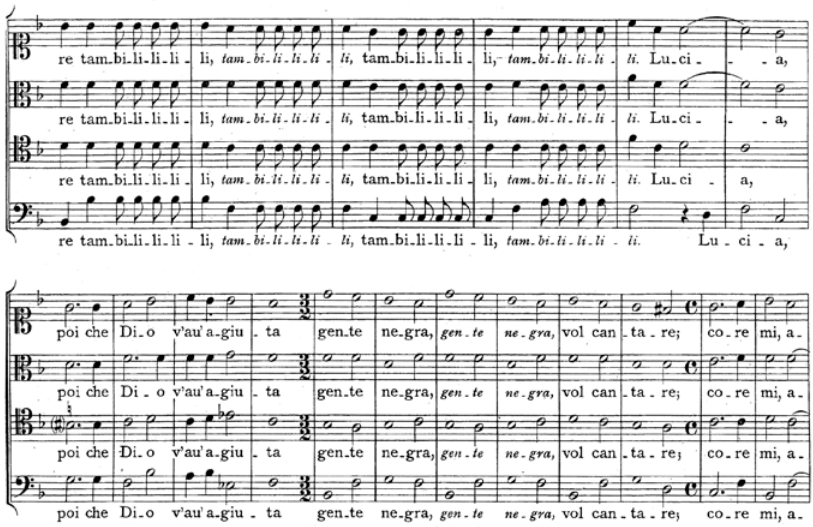
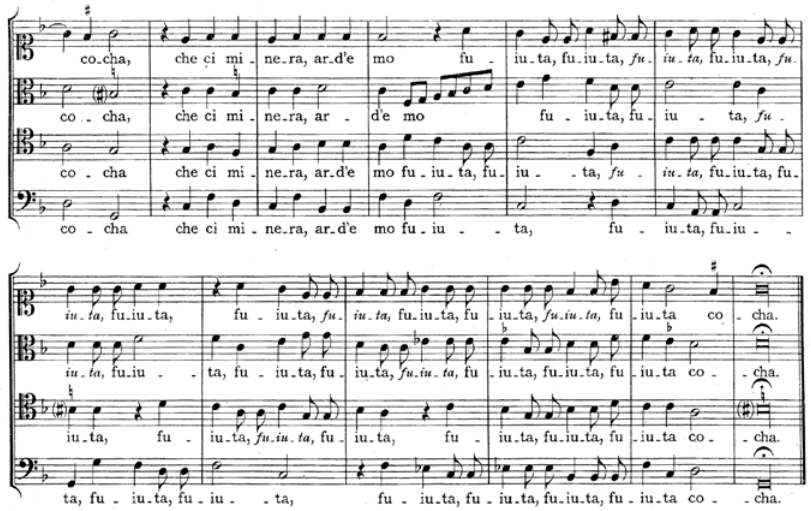
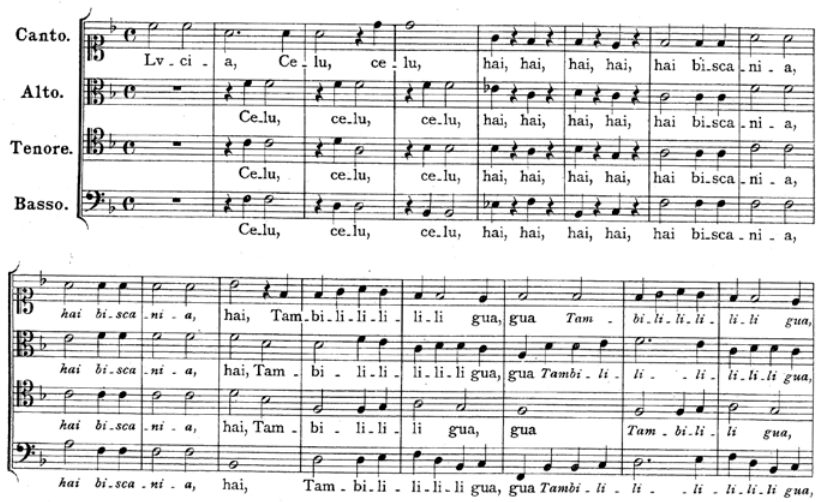
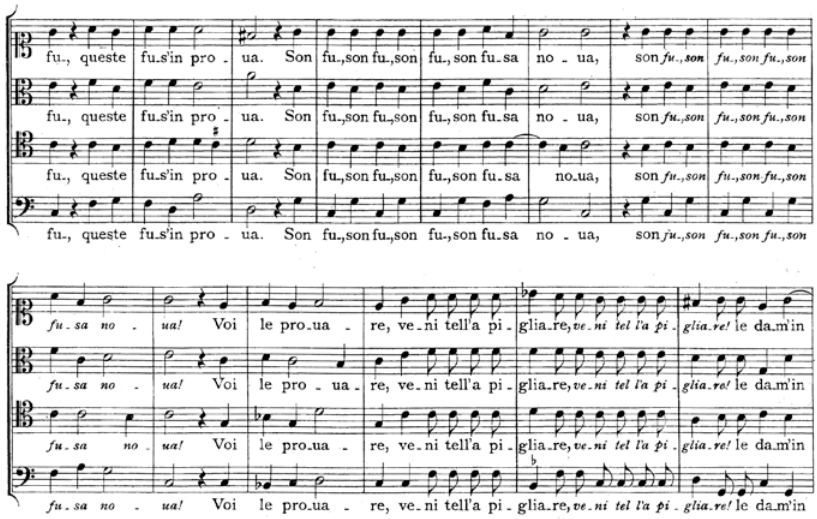
In vielen dieser Moreschen auffallend sind natürlich vor allem die Wort- und Silben-Reduplikationen sowie die onomatopoetische Textsymbolik. In dem „muselmanischen"[8] „Allala, pia calia"[9] (Notenbeispiel 2) sind ein Mann und sein „frommer Liebling" betrunken und können keinen Satz mehr ohne Stottern sprechen, geschweige denn tanzen, was dann wieder dazu führt, daß geschimpft wird („pampana calia"). Dazwischen erklingen unsinnige Silben, wobei davon auszugehen ist, daß es Assoziationen zu neapolitanischen, vielleicht nicht ganz stubenreinen Ausdrücken gibt: „tanbililili" oder später „cian, cian, nini gua gua". – In „Ad altre le voi dare"[10] (Notenbeispiel 3) hören wir bei der Aufforderung, jemanden anderen am

gurenlehre", in: Gert Ueding, Hrsg., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik 5* (Tübingen: Niemeyer, 2001), Sp. 1567–1590.

8 Boetticher, *Orlando di Lasso*, S. 54.

9 Lasso, *Madrigale 5*, S. 104–107 (Nr. IV, 16.).

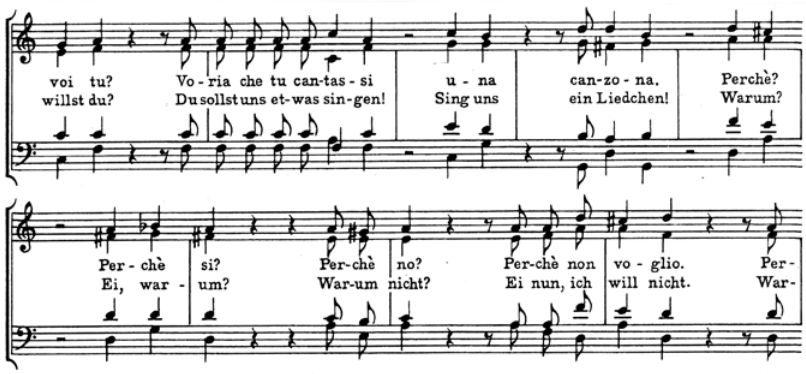
10 Ebenda, S. 77f. (Nr. IV, 3.).

Hosenboden zu packen, außer dem vielmals gesungenen „no“ noch „la triche, triche trac, la triche, triche trac e trucco“.

Notenbeispiel 4: „Hai, Lucia, bona cosa io dic'a tia“.

Notenbeispiel 5: „Hai, Lucia, bona cosa io dic'a tia“: „ard'e mo fuiuta, fuiuta“.

Notenbeispiel 6: „Lucia, Celu, hai, hai, hai biscania".

Notenbeispiel 7: „O belle fusa": „queste fu" und „pigliare".

In der Morescha „Hai, Lucia, bona cosa io dic'a tia"[11] scheint Lucia für Giorgio endlich frei, so daß er „tutta negra" bzw. „gente negra" (Notenbeispiel 4) zum Feiern einladen möchte, was er natürlich mit der schnellen tänze-

11 Ebenda, S. 86–89 (Nr. IV, 8.).

rischen „proportio sesquialtera“ (2:3) ausdrückt – die Freude macht sich in „tambililililili, tambililililili“ Luft. Und sein Liebesbrennen ruft die Wortwiederholungen „ard’e mo fuiuta, fuiuta, fuiuta, fuiuta [...] cocha“ (Notenbeispiel 5) hervor. Der als „klagend und düster“[12] bzw. „zu Betrübniß und Elend wohl anzubringen“[13] beschriebene hypodorische modus auf „g“ verrät uns aber, daß Lucia Giorgio nicht erhören wird. Denn die schöne Mohrin ist in der wenige Nummern später folgenden Morescha „Lucia, Celu, hai, hai, hai biscania“[14] (Notenbeispiel 6) erneut Zielpunkt der Umwerbung; hier wird das schelmische Mädchen mit ganz einfachen Akkorden und den onomatopoetischen Worten „tambililililili gua“ umworben, wobei „gua“ eine Kurzform von „guardare“ (schauen) ist. Doch bald beschimpft Lucia Giorgio als stinkenden Tölpel, der in sein Bett macht, worauf er zum Schluß zugibt, nur ein Tölpel aus dem Land der Mohren zu sein und „dindiri, dindiri, dindiridina“ lallt. Diese Morescha steht im f-hypolydischen Modus, der allgemein als „schwermütig“[15] sowie als (u. a.) „zur Devotion geschickt“[16] angesehen wurde. – Schließlich werden in der mit Chansonelementen arbeitenden[17] Villanesche „O belle fusa“[18] schöne Kleinigkeiten zum Verkauf



Notenbeispiel 8: „O la, o che bon echo“: „perchè? [...]“.

12 Laut dem Kärntner Musiktraktat aus dem Jahre 1430. Rauter, „Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat“, S. 57.

13 Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus“, S. 95.

14 Lasso, *Madrigale 5*, S. 97–101 (Nr. IV, 13.).

15 Laut dem Kärntner Musiktraktat aus dem Jahre 1430. Rauter, „Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat“, S. 58.

16 Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus“, S. 96.

17 Siehe Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, S. 58.

18 Lasso, *Madrigale 5*, S. 89f. (Nr. IV, 9.).

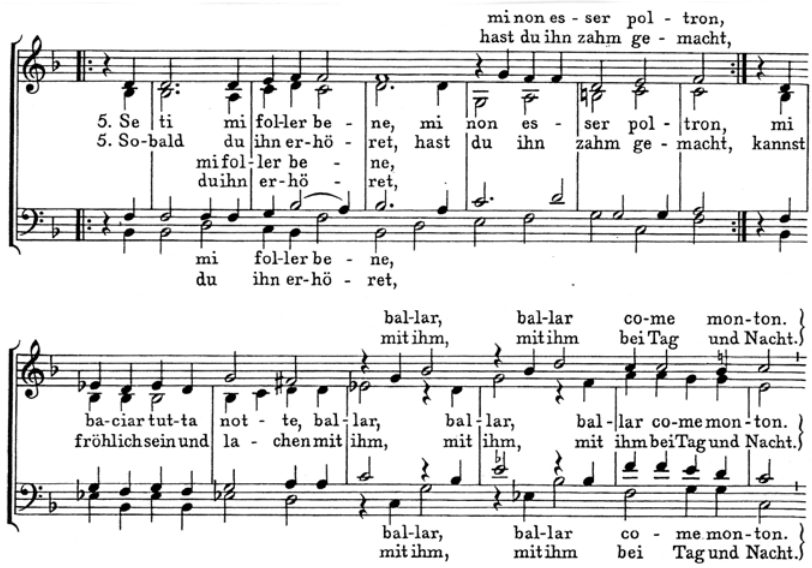
angeboten („queste fu, queste fu", bzw. „son fu, son fu"), können aber auch nur zur Probe mitgenommen werden: „pigliare" erklingt mehrmals fast beschwörend (Notenbeispiel 7). Auch dieses Stück steht im „gelassenen bzw. heiteren" hypomixolydischen Modus.

Auch das weitaus größer angelegte dialogische Madrigal „O là, o che bon echo"[19] ist 1581 in dem „Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni" erschienen, und gleichsam selbstverständlich bedient sich Lasso hier wieder des hypomixolydischen Modus. Ebenso ist die von volkstümlichen Formen wie der Villanella übernommene homophone Akkordik präsent, wobei das stufenweise Höherstellen drängender Fragen wie „perchè?" bzw. „perchè no?" von der Finalis „g" zur „clausula peregrina" „a" als besonderer, weil eigentlich verbotener bzw. Negatives versinnbildlichender Kunstgriff zu gelten hat (Notenbeispiel 8). Und um die Brisanz dieser abgeschlagenen Bitte (ein Lied zu singen) dann, wenn der Satz wieder zum authentischen Ténor „d" zurückgeht, noch einmal besonders herauszustreichen, überschreitet der Tenor bei „(perchè) non (voglio)" das einzige Mal seinen erlaubten Ambitus: er singt das f1. Seine Oktav reicht von d bis d1, das e1 ist noch erlaubt, das f1 schon zu hoch – und daher fällt sein „non" extrem auf. Außer diesem „f" gibt es nur mehr eine einzige Ambitus-Überschreitung: im drittletzten Takt singt der Sopran ein tiefes „h". Sein tiefster erlaubter Ton ist das „c", aber für das Wort „basta" ist dieser zu tiefe Ton genau richtig: „basta". – Von Interesse ist hier auch noch, daß Lasso viele Aussagen auf die Stufe „f" stellt, doch bei genauem Hinsehen sind dies immer besonders „volkstümliche" Inhalte. Auf dem „f" wird der „bon compagno" angesprochen, aber auch (wie in „Matona mia cara") der „gran poltron", und schließlich ist auch der Abschied von ihm kurz auf dem „f" angesiedelt, ehe sich das Geschehen der Finalis zubewegt.

Dem f-hypolydischen Modus gehört das in derselben Sammlung postierte berühmte Landsknechtständchen an, das mit traditionellen Melodiebildungen und deutschen Wortbrocken wie „lantze" arbeitende[20] „Matona mia cara"[21]; und dieser Modus war laut Christoph Bernhard „nicht gar zu fröhlich noch gar zu lieblich [...] und daher nach der alten Meynung zur

19 Ebenda, S. 140–143 (Nr. IV, 23.). Aus Platzgründen entnahmen wir unser Notenbeispiel aus: *Ars musica. Ein Musikwerk für höhere Schulen*. Band IV. Chorbuch für gemischte Stimmen, hrsg. von Gottfried Wolters (Wolfenbüttel–Zürich: Möseler, 1965), S. 52f.

20 Siehe Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, S. 60.

21 Lasso, *Madrigale 5*, S. 93-97 (Nr. IV, 12.). Aus Platzgründen entnahmen wir unser Notenbeispiel aus: Ars musica IV, S. 53-55.

Notenbeispiel 9: „Matona mia cara“: „mi ficcar tutta notte“.

Devotion geschickt“[22]. Nun, der Landsknecht singt ja tatsächlich das ganze Lied davon, daß sich das Mädchen ihm hingeben soll, und er ist selbst auch nur allzu bereit zur „Liebe“. In diesem Werk überschreitet der Baß seinen Ambitus etliche Male, was wohl bereits eine Vorstufe für den später aus Gründen der deutlichen („fundamentbezogenen“) Harmonik bisweilen im Baß auftauchenden „tonus mixtus“ darstellt, der plagalen und authentischen Ambitus vereint.[23] Vielleicht soll aber auch just der Baß die angesprochenen „Ausschweifungen“ musikalisch versinnbildlichen. Denn auch die zwei Ambitus-Überschreitungen im Tenor betreffen einerseits den Vergleich mit der fetten Niere (grasse come rognon), andererseits den Vergleich mit dem beim Geschlechtsverkehr (ficcar) wild stoßenden (urtar) Widder (monton) – Grund genug für ein unerlaubtes Komponieren. Was das prüde deutsche Verlagswesen aus diesem saftigen Stück macht, sieht man in Notenbeispiel 9: aus dem „mi ficcar tutta notte“ wird „mi bacciar tutta notte“ und aus dem „urtar come monton“ wird „ballar come monton“

22 Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus“, S. 95.

23 Zum „modus mixtus“ siehe Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 270–274, sowie Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 145–147.

bzw. „kannst fröhlich sein und lachen mit ihm bei Tag und Nacht".[24] (Weil offensichtlich just der Widder ein besonderer Tänzer ist.)

Da ich annehme, daß Sie alle diese Stücke kennen, wenn auch vielleicht mit falschem Text, kann ich mich hier der Tonbeispiele enthalten, wobei doch erwähnt werden muß, daß Lasso auch weniger derbe italienische Madrigale verfaßt hat. Die grundsätzlichen Stilelemente sind aber auch bei ihnen dieselben: häufiges parlando-artiges Deklamieren, ein deutliches Überwiegen der Homophonie sowie harmonische Verläufe, die die strengen Regeln des Kontrapunkts zugunsten der neuen Volkstümlichkeit über Bord werfen. Was das Einhalten der modalen Regeln betrifft, greift Lasso aber selten zu größeren Freiheiten.

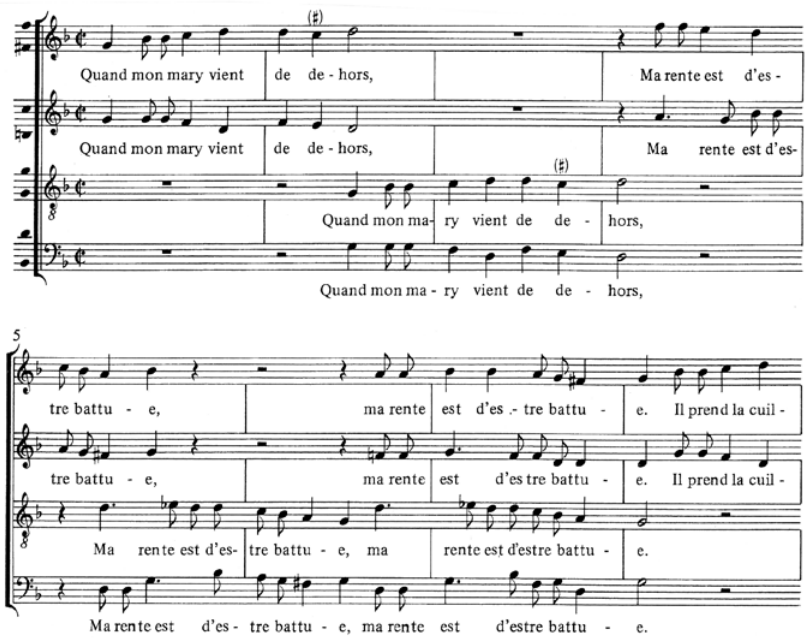
Wir kommen zum „französischen" Lasso, der spätestens in Antwerpen mit französischen Chansons in Berührung kam und insbesondere deren knappe Imitationen sowie Engführungen, aber auch die deklamatorisch eingesetzten „Akkordsäulen" und nachzeichnenden Melodieverläufe dieser Gattung in seine eigenen Werke übernahm. Auch die bedeutende Funktion der Kadenzen findet sich in seinen Kompositionen: Bisweilen verschleiern sie die Textabschnitte durch ein Übereinander von Abschluß und neuem Abschnitt, manchmal trennen sie die beiden Elemente ostentativ, und zwar meist aus inhaltlichen Gründen. Und schließlich sei der von Adolf Sandberger so genannte „gallische Konversationston"[25] erwähnt, der von einem ganz speziellen Esprit erfüllt ist. – Unnötig zu sagen, daß es auch in Lassos französischen Werken zahlreiche Texte gibt, die als unzüchtig empfunden und als abschreckendes Beispiel für „libri editi indigni" hingestellt wurden; und so hat man auch vielen dieser Werke gesäuberte oder gar geistliche Texte unterlegt.

Blicken wir nun in ein „typisches" Werk: „Quand mon mary vient de dehors"[26], erstmals 1564 von Tilman Susato veröffentlicht. „Wenn mein Mann nach Hause kommt, werde ich verprügelt." Dem Text entsprechend steht das Werk im als „klagend und düster"[27] bzw. als „kläglich, demüthig"

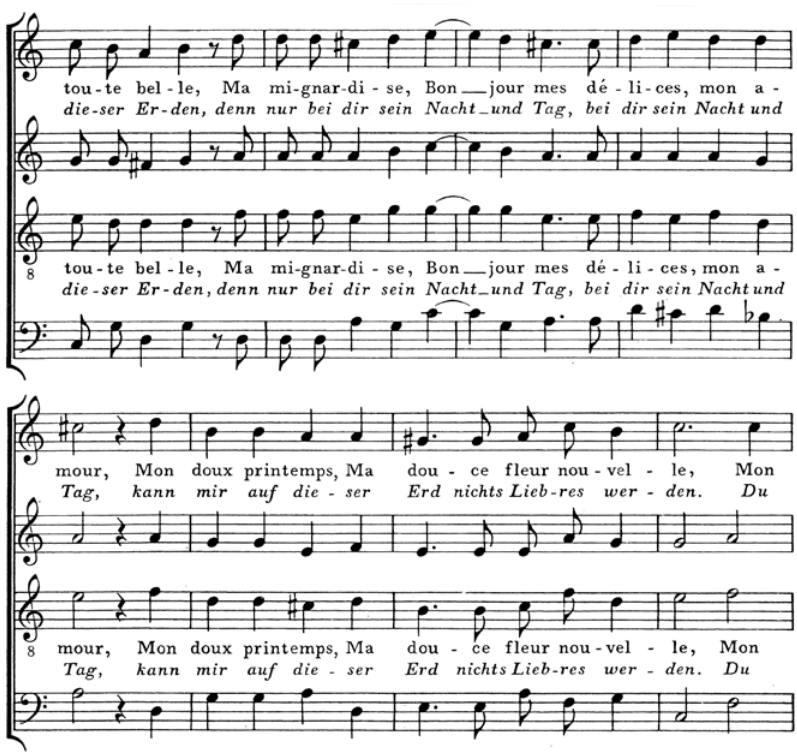
24 Die „gereinigte" Übersetzung entstammt der in Anm. 21 zitierten und hier abgebildeten Ausgabe.

25 Adolf Sandberger, „Vorwort", in: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zwölfter Band. Kompositionen mit französischem Text*, hrsg. von Adolf Sandberger, Erster Teil (Leipzig o. J., (1901?)), S. XXXVIII.

26 Ebenda, S. 23f. (Nr. 11). Aus Platzgründen entnahmen wir unser Notenbeispiel aus: *Europäische Madrigale für gemischte Stimmen I*, hrsg. von Egon Kraus (Zürich, 1955), S. 38–41.

27 Laut dem Kärntner Musiktraktat aus dem Jahre 1430. Rauter, „Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat", S. 57.

Notenbeispiel 10: „Quand mon mari vient de dehors".

und „zu Betrübniß und Elend wohl anzubringen"[28] bezeichneten hypodorischen Modus auf „g". Es gibt lediglich (in der Wiederholung) zwei Ambitus-Unterschreitungen: Der Alt singt ein tiefes „h", wenn „Takt" 24 der Gemahl als „alt" – „(et il est) vieux" – klassizifiziert wird, und der Baß ergänzt Takt 23 durch ein tiefes „B" für „(je) suis (jeune)". Von Beginn an wird die Erzählung durch den „Konversationston" geprägt, selbst die Imitationen sind so angelegt, daß der Text immer verständlich bleibt, und das auch, weil die Kadenzen bei fallweisen Text-Überlappungen die Worte immer einmal ohne Parallel-Text bringen (Notenbeispiel 10). Nach der „erzählenden" und alle Aussagen imitierend verdoppelnden 1. Strophe werden die Schilderungen der 2. Strophe nur mehr weitgehend homophon angeschlossen, wodurch sich eine deutliche Intensivierung ergibt, die den Altersunterschied des Paares als besonders beklagenswert darstellt.

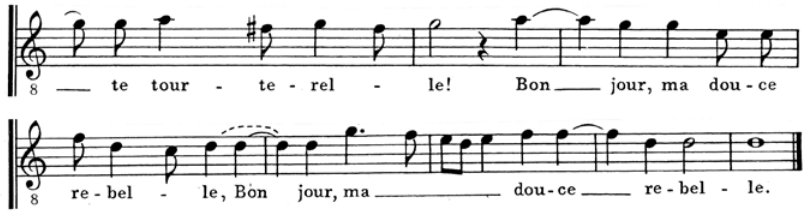
28 Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus", S. 95.

Notenbeispiel 11: „Bon jour mon coeur": „Ma mignardise".

Ähnlich gebaut ist das ebenfalls erstmals 1564 erschienene „Bon jour mon coeur"[29], welche Chanson wir uns zunächst anhören wollen.[30] Das Werk verwendet den mixolydische Modus, den Bernhard als „ziemlich lustig, doch daneben gravitaetisch"[31] charakterisierte, der aber auch für Stücke bestimmt war, die „eher losen Gesellen anstehen"[32]. Besonders gut zu hören sind hier jene chansonesken „Akkordsäulen", weil sie gleich dem er-

29 Lasso, *Sämtliche Werke. Zwölfter Band. Kompositionen mit französischem Text*, S. 100f. (Nr. 51). Aus Platzgründen entnahmen wir unser Notenbeispiel aus: *Europäische Madrigale für gemischte Stimmen I*, hrsg. von Egon Kraus (Zürich, 1955), S. 22–24.

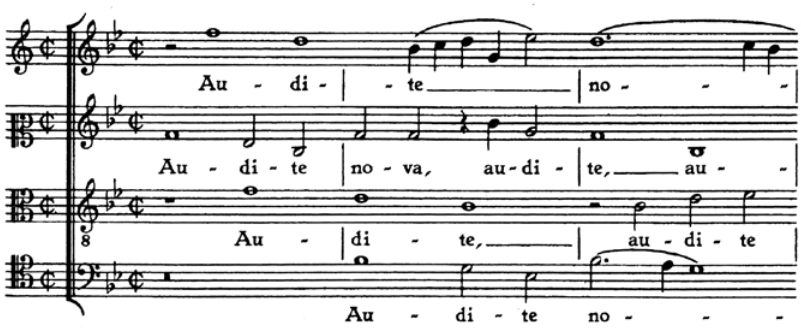
30 Hier wurde „Bon jour, mon coeur" vorgespielt: CD „French Chansons", The Scholars of London (Nr. 21).

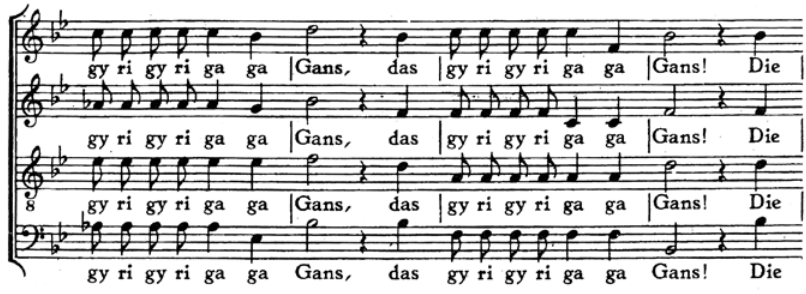
31 Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus", S. 96. „Ziemlich" besaß damals die Bedeutung „geziemend" im Sinne guten Benehmens.

32 Laut dem Kärntner Musiktraktat aus dem Jahre 1430. Rauter, „Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat", S. 58.

Notenbeispiel 12: „Bon jour mon coeur": „Ma gente tourterelle".

öffnenden Anruf gelten und ihn sogar zweimal einbringen. Auch im weiteren Verlauf spürt Lasso immer wieder einzelnen Akkorden nach, die er besonders lang klingen läßt oder durch Querstände speziell beleuchtet: So folgen bei den Worten „Ma mignardise, Bonjour mes délices, mon amour" (Notenbeispiel 11) die Dreiklänge von „A-Dur" mit „cis" und „C-Dur" mit „c" zweimal knapp nacheinander, einige Takte später (bei „Mon doux printemps, Ma douce fleur novelle") zwei „G-Dur"-Dreiklänge und ein „E-Dur"-Dreiklang; zudem erklingen hier auch ein „A-Dur"-Dreiklang und ein „a-Moll"-Dreiklang in großer Nähe. Im übrigen scheinen das Einbringen des Tones „b" bei „amour" und das damit verbundene Kadenzieren zum „a" (und danach „d") mittels einer „clausula in mi" im Baß (b-a) sowie das 5 Takte später erneut erklingende „b" samt Weiterführung zu D-Dur-Dreiklängen bei „douce colombelle" zumindest angedeutete „commixtiones modorum"[33] zu sein, Modulationen zum d-Dorischen hin, wofür auch die später noch häufigeren (nach der für das Dorische besonders oft zutreffenden Regel „una nota super la semper est canendum fa") Erniedrigungen des „h" zum „b" sprechen. Als sowohl „nachzeichnendes" wie madrigaleskes Element erwähnenswert ist noch die Darstellung der „niedlichen" (mignardise) Geliebten durch kleine Notenwerte, die durch die folgenden Viertelnoten besonders auffällig sind, und auch die (gegen Ende des Werkes) synkopische Heraushebung der „douce rebelle" (Notenbeispiel 12) durch Synkopen würde in besonderer Weise dem Wortsinn entsprechen. Die davor erklingenden Gegenrhythmen im Tenor bei „Ma gente tourterelle" würde ich hingegen nicht als Synkopen sehen, sondern als tänzerische (additive) Dreier-Rhythmen: „(Ma gen-te) tour-te- / re[-e]l- / le".

33 Zur „commixtio tonorum" siehe Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, S. 271–278, sowie Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 145–152.

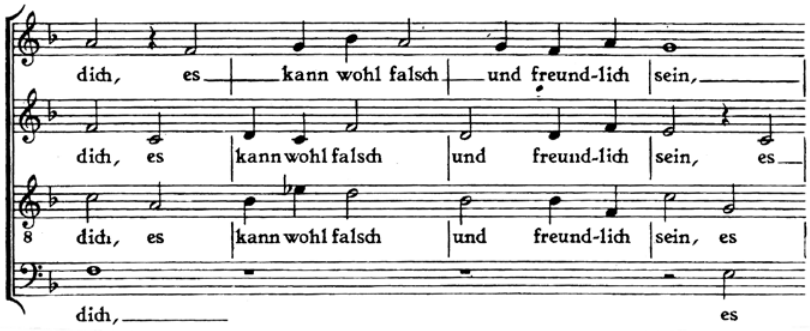
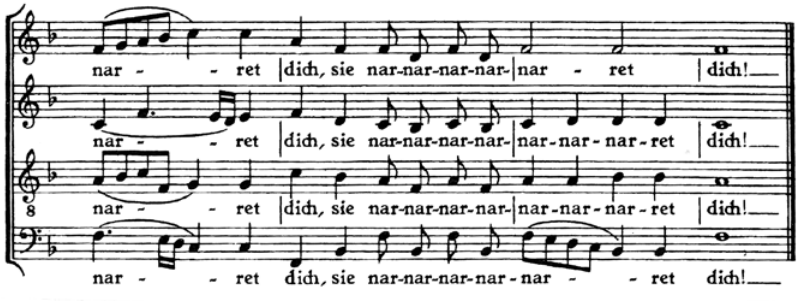


Notenbeispiel 13: „Audite nova".

Notenbeispiel 14: „Audite nova": „das gy ri gy ri ga ga Gans".

Wir kommen zu Lassos deutschen weltlichen Liedern und können uns hier relativ kurz fassen, da diese entweder deutlich dem Villanellen-Typus entsprechen oder der traditionelleren, kontrapunktisch durchwobenen Form folgen.[34] Bisweilen kombiniert unser Komponist diese beiden Typen auch in einer dem Textbau bzw. -inhalt entsprechenden Art und Weise, wie dies in dem populären, erstmals 1573 edierten „Audite nova"[35] der Fall ist. Original auf „c" ohne Vorzeichen stehend, könnte das Stück bereits als im „et-

34 Einige Werke lehnen sich z. B. noch sehr an Georg Forsters fünfbändige Liedsammlung „Frische teutsche Liedlein" (1539–1556) an. Hiezu siehe Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*, S. 513f.

35 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. 20. Band. Kompositionen mit deutschem Text*, hrsg. von Adolf Sandberger, Zweiter Teil (Leipzig, 1909), S. 51–53. Aus Platzgründen entnahmen wir unser (hier um einen Ton abwärts transponiertes) Notenbeispiel aus: *Alte Madrigale*, hrsg. von Fritz Jöde (Wolfenbüttel: Möseler, [1929], 1999), S. 20–25.

was [...] fröhlichen“[36] c-hypoionischen Modus gedacht gewesen sein oder doch noch als (von „f“ zum „c“) hochtransponiertes c-hypolydisch. Hier folgt der „Einleitung“, die gleichsam die neuesten Nachrichten verkündet und als breites polyphones Exordium angelegt ist (Notenbeispiel 13), die villaneske Erzählung „Der Bau'r von Eselskirchen der hat ein feiste ga ga ga Gans, das gy ri gy ri ga ga Gans, das gy ri gy ri ga ga Gans“ (Notenbeispiel 14). Und nun schließen sich abwechselnd polyphone Abschnitte und homophon deklamierende Passagen an, die auch wieder einen tänzerischen Einschub erfahren, um das „Rupfen“ des Tieres als freudiges Ereignis darzustellen. Hören wir uns nun diese Villanella an.[37]

Notenbeispiel 15: „Ich waiß mir ein meidlein hübsch und fein“: „es kann wohl falsch und freundlich“.

Notenbeispiel 16: „Ich waiß mir ein meidlein hübsch und fein“: „sie nar-nar-nar-nar-nar-nar-narret dich“.

36 Bernhard, „Tractatus compositionis augmentatus“, S. 94.

37 Hier wurde „Audite nova“ vorgespielt: Schallplatte „Das deutsche Chorlied um 1600“, Freiburger Vokalensemble, Leitung Wolfgang Schäfer (Seite 2, Nr. 11).

Ein zweites Beispiel: „Ich waiß mir ein meidlein hübsch und fein“[38] von 1583. Auch dieses Werk hebt im Sinne des älteren Liedtypus mit einer imitatorisch-polyphonen Einleitung an, die vor allem dem Wort „hübsch“ Ornamente beigibt, ehe mehrmals die Hauptaussage vorgetragen wird: „hüt du dich, es kann wohl falsch und freundlich sein, hüt du dich, vertrau ihr nicht, sie nar-nar-nar-nar-narret dich“, und das mehrmals mit intensiver akkordischer Gestaltung. Angesichts des negativen Inhalts erfährt der entweder schon als f-hypoionisch oder doch noch als „f-hypolydisch mit b molle“ gesehene Modus dreimal eine Sprengung: Der Sopran, dessen „Regel-Umfang“ von „c1“ bis „c2“ reicht und diesen in beide Richtungen nicht mehr als um einen Ton erweitern sollte, singt just bei „(hüt) du (dich)“ ein „es2“, der Tenor bei „(es kann) wohl (falsch)“ ein „es1“, und das im Verband einer deutlichen synkopischen Schärfung (Notenbeispiel 15); die Erniedrigung des „e“ zum „es“ ist angesichts der Regel „una nota super la“ notwendig. Schließlich überschreitet der Baß seinen Ambitus (dessen oberer Begrenzungston eigentlich das „g“ ist) bei demselben Text besonders deutlich: für die Worte „es kann wohl falsch“ bietet er die Phrase „e-f-b-a“ auf. Und die gleich danach erfolgende dreimalige Aufhellung des „h“ zum „b“ erscheint offensichtlich durch den Text „[...] und freundlich sein“ begründet, wird aber dann bald wieder widerrufen. Und nun erklingt die Warnung „sie narret dich“ mehrmals mit „madrigalesker“ vierfacher lautmalerischer Silbenwiederholung, die in Alt und Tenor schließlich sogar sechsmal stattfindet, wodurch das „nar“ (das auch als „Narr“ gehört wird) siebenmal erklingt und somit vielleicht sogar (wie die Zahl fünf ?) eine zahlensymbolische Bedeutung erhalten soll: „hüt du dich, vertrau ihr nicht, sie nar-nar-nar-nar-nar-nar-narret dich“ (Notenbeispiel 16). – Wir wollen auch dieses Stück kurz anhören.[39]

Hier rundet sich die stilistische Palette unseres Komponisten, der in den Jahren seiner Meisterschaft letzten Endes in allen Gattungen über alle Stile frei verfügt, wenngleich die grundsätzlichen Vorlieben doch weitgehend bestehen bleiben. Lassos Biographie, die nicht nur durch frühe „Wanderungen“, sondern auch durch zahlreiche Reisen in seinen späteren Jahren

38 Lasso, *Sämtliche Werke. 20. Band. Kompositionen mit deutschem Text*, S. 28f. Aus Platzgründen entnahmen wir unser Notenbeispiel aus: *Alte Madrigale*, hrsg. von Fritz Jöde (Wolfenbüttel: Möseler, [1929], 1999), S. 26–28.

39 Hier wurde „Ich waiß mir ein meidlein hübsch und fein“ vorgespielt: Schallplatte „Das deutsche Chorlied um 1600“, Freiburger Vokalensemble, Leitung Wolfgang Schäfer (Seite 2, Nr. 14).

geprägt erscheint, ist sicher der Hauptgrund für die souveräne stilistische Vielfalt unseres Meisters.

Bibliographie

Alte Madrigale. Hrsg. von Fritz Jöde. Wolfenbüttel: Möseler, [1929], 1999.

Ars musica. Ein Musikwerk für höhere Schulen. Band IV. Chorbuch für gemischte Stimmen. Hrsg. von Gottfried Wolters. Wolfenbüttel–Zürich: Möseler, 1965, S. 52f.

Bartel, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber, 1985, 5. Aufl., 2007.

Bernhard, Christoph. „Tractatus compositionis augmentatus". In *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*. Hrsg. von Joseph Müller-Blattau. Kassel etc., 2. Auflage: Bärenreiter, 1963, S. 96.

Boetticher, Wolfgang. *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594*. Band I. Neuausgabe [...]. Wilhelmshaven: Noetzel, 1999, S. 40–70.

„Bon jour, mon coeur" vorgespielt: CD „French Chansons". *The Scholars of London*, Nr. 21.

Böhm, Richard. *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, hrsg. von Hartmut Krones, Band 3). Wien etc.: Boehlau, 2006, S. 133–147.

Europäische Madrigale für gemischte Stimmen I. Hrsg. von Egon Kraus. Zürich: Pelikan, 1955.

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J., 1802.

Lasso, Orlando di. *Sämtliche Werke. 10. Band. Madrigale*. Hrsg. von Adolf Sandberger. Fünfter Theil. Leipzig o. J.: Breitkopf und Härtel, 1898, S. 70–72 (Nr. III.7.).

Lasso, Orlando di. *Sämtliche Werke. 20. Band. Kompositionen mit deutschem Text*. Hrsg. von Adolf Sandberger. Zweiter Teil. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909, S. 51–53.

Meier, Berhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.

Meier, Bernhard. *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1992.

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann d. J., 1802, Sp. 778f.

Krones, Hartmut. „Musik und Rhetorik“. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG]. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 6. Kassel etc.: Bärenreiter, 1997, Sp. 814–852, insbes. Sp. 826–832.

Krones, Hartmut. „Musikalische Figurenlehre“. In: Gert Ueding, Hrsg.. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik 5*. Tübingen: Niemeyer, 2001, Sp. 1567–1590.

Krones, Hartmut. „Rhetorik und rhetorische Symbolik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips“. In *Musiktheorie*, 3 (1988): S. 117–140, hier S. 129.

Krones, Hartmut, Schollum, Robert. *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien-Köln: Boehlau, 1983, hier S. 37–63.

Rauter, Karl. „Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat“. In *Die Brücke 5–6. Kärntner Kulturzeitschrift*, 3 (1977): S. 57f., hier S. 58.

Sandberger, Adolf. „Vorwort“. In: Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke. Zwölfter Band. Kompositionen mit französischem Text*. Hrsg. von Adolf Sandberger. Erster Teil. Leipzig o. J.: Breitkopf und Härtel, (1901?), S. XXXVIII.

„Voyage de Paris“. Christian IV. von Zweibrücken zwischen Akkulturation und Kulturtransfer

Berthold Over
Univerza v Mainzu
University of Mainz

Christian IV. von Zweibrücken gehört zu einer Gruppe von kleineren Regenten, die durch ihre musikalischen Ambitionen auffielen, aber aufgrund ihrer geringeren finanziellen Möglichkeiten keine enorme Strahlkraft wie z.B. die Höfe in Mannheim oder Dresden entwickeln konnten. Das Herzogtum Zweibrücken verfügte über ein weit verstreutes Territorium, das bis ins Elsaß reichte,[1] und wies um 1750 eine Bevölkerung von nur ca. 50.000, um 1780 von ca. 80.000 Untertanen auf.[2] Trotz dieser beschränkten Möglichkeiten entfaltete Christian IV. einen recht prächtigen Hof, der sich stark an Frankreich orientierte und von Frankreich subventioniert wurde. Als Intimus von Ludwig XV. und seiner Mätresse, der Marquise de Pompadour, hatte er unmittelbaren Zugang zum französischen Königshof (er verfügte sogar über ein eigenes Appartement in Versailles, obwohl er sich nur gelegentlich dort aufhielt) und suchte das gute Verhältnis durch jährliche Aufenthalte in Paris aufrechtzuerhalten.

Dabei war Christian alles andere als ein Fürst, dem Konventionen und Standesdünkel am Herzen lagen. Sein leutseliger und zwangloser Um-

1 Marie Drut-Hours, „Die Linie Birkenfeld-Bischweiler-Rappoltstein und ihre elsässischen Besitzungen“, in *Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken. Landesausstellung im Stadtmuseum Zweibrücken 29. August–14. November 2010*, hrsg. von Charlotte Glück-Christmann (Zweibrücken: Zweibrücken, 2010), S. 175–178.

2 Joachim P. Heinz, „Bevölkerung und Statistik im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken in der Frühen Neuzeit“, in *Die Wiege der Könige* (Zweibrücken: Stadt Zweibrücken, 2010), S. 132–141.

gang mit seiner Dienerschaft – beredtes Zeugnis legen die Memoiren seines Hofmalers Johann Christian von Mannlich ab[3] – und die Ablehnung einer standesgemäßen Ehe – er war in morganatischer Ehe mit der ehemaligen Tänzerin Marianne Camasse, spätere Gräfin von Forbach, verheiratet und ging daneben keine Ehe mit einer Fürstentochter ein,[4] so dass das Verhältnis nicht als ein mätressenhaftes bezeichnet werden kann – lassen ihn als eigenwilligen, fast egalitären vor-revolutionären Geist erscheinen.

Über die musikalischen Aktivitäten Christians IV. ist bereits vielfach geschrieben worden. Berthold Roland entwarf 1956 sozusagen als Nebenprodukt seiner kunsthistorischen Dissertation auch ein auf Archivalien gestütztes Bild des Zweibrücker Musiklebens unter dem Herzog.[5] Wolfgang Gruhn nahm einzelne Musiker und Musikerfamilien der Zweibrücker Hofkapelle in den Blick.[6] Roland Würtz publizierte 1986 einen Aufsatz, der insbesondere die Memoiren Mannlichs, Pariser Auftritte (etwa in den Concerts spirituels) und die in Paris veröffentlichten Werke von Mannheimer und Zweibrücker Komponisten auswertete.[7] Einige andere, meist ältere Ar-

3 Johann Christian von Mannlich, *Histoire de ma vie. Mémoires de Johann Christian von Mannlich (1741–1822)*, hrsg. von Karl-Heinz Bender und Hermann Kleber, 2 Bde. (Trier: Spee, 1989–1993).

4 Adalbert von Bayern, *Der Herzog und die Tänzerin. Die merkwürdige Geschichte Christians IV. von Pfalz-Zweibrücken und seiner Familie* (Neustadt/Weinstraße: Pfälzische Verlags-Anstalt, 1966).

5 Berthold Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur neuen Sicht der künstlerischen Bedeutung und der Kunstpflege Pfalz-Zweibrückens*, mschr. Diss. (Speyer, 1956), S. 326–336: „Pfalz-Zweibrückische Musiker des 18. Jahrhunderts. Die Pflege der Musik am Zweibrücker Hofe".

6 Wilfried Gruhn, „Der Hofmusiker und Komponist Johann Ludwig Maier", in *Zweibrücker Monatshefte*, 19 (1972): S. 28–32; „Die Musikerfamilie Schindelar", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/1 (Januar 1970): S. 26–30; „Die Hofmusiker Lenoble", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/2 (Februar 1970): S. 15–18; „Die Musikerfamilie Legrand", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/3 (März 1970): S. 23–25; „Der Komponist Martin Calmus", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/4 (April 1970): S. 32–35; „Baron Sigismund von Rumling. Intendant und Komponist am Zweibrücker Hof", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/5 (Mai 1970): S. 17–20; „Konzertmeister der Zweibrücker Hofmusik I", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/6 (September 1970): S. 19–24; „Konzertmeister der Zweibrücker Hofmusik II", in *Zweibrücker Monatshefte*, 17/7 (Oktober 1970): S. 25–30; „Ergänzungen zur Zweibrücker Musikgeschichte", in *Die Musikforschung*, 23 (1970): S. 173–175;

7 Roland Würtz, „Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts", in *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen 2*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling (Heidelberg: Winter, 1986), S. 159–169.

tikel stellen das Musikleben zusammenfassend dar.[8] Andere gehen auf einzelne Aspekte ein.[9] Im Folgenden sollen Christians Parisreisen und die von ihm in der französischen Hauptstadt protegierten Musiker näher in den Blick genommen werden. Dabei wird sich zeigen, dass neben durch die Protektion von Musikern und eigene musikalische Aufführungen erkennbare Zielsetzungen der Akkulturation in viel stärkerem Maße solche des Kulturtransfers die Reisen des Herzogs bestimmten. Christian nahm eine kulturpolitische Rolle in Frankreich ein, die ihn an vorderster Front der von den Enzyklopädisten propagierten Reformen des französischen Musiktheaters positionierte. Grundlagen für die vorliegende Untersuchung bilden vier Abrechnungen der Parisreisen von 1769 bis 1772,[10] Dokumente aus der Zweibrücker Gesandtschaft in Paris,[11] die Aufführungsdokumentation des

8 Hans Oskar Koch, „Zweibrücker Musikgeschichte bis zum Ende des Alten Reiches – unter besonderer Berücksichtigung ihrer bedeutendsten Persönlichkeiten", in *Die Wiege der Könige* (Zweibrücken: Zweibrücken, 2010), S. 331–338; Joseph Müller-Blattau, „Die musikalischen Schätze der Bipontina. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Zweibrückens im 16., 17. und 18. Jahrhundert", in *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer (Waldfischbach: Homberger, 1957), S. 531–565.

9 Wilfried Gruhn, „Musik- und Theaterrezensionen in den höfisch zweibrückischen Literaturjournalen. Ein Beitrag zur Musikrezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", in *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen 2*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling (Heidelberg: Winter, 1986), S. 150–157; ders., „Die Musiker am Zweibrücker Hof Stanislas Leszcinskis", in *Zweibrücker Monatshefte*, 18 (1971): S. 15–19; Roland Würtz, „Vorklassische Hofmusik in Mannheim und Zweibrücken", in *Zweibrücker Monatshefte*, 18/3 (März 1971): S. 20–22; „Vorklassische Hofmusik in Mannheim und Zweibrücken (Fortsetzung)", in *Zweibrücker Monatshefte*, 18/4 (April 1971): S. 14–20; Rudolf Tröss, „Die Regimentsmusik von Royal Deux Ponts", in *Zweibrücker Monatshefte,* 18/6 (Oktober 1971): S. 20–24; Wilfried Gruhn, „Zweibrücken und die Badischen Höfe", in *Zweibrücker Monatshefte,* 17/9 (Dezember 1970): S. 33–36; Kurt Bregel, „Das Theater in Zweibrücken im Barock und Rokoko", in *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer (Waldfischbach: Homberger, 1957), S. 469–486; Karl Jost, „Mozart und Zweibrücken", in: ebd., S. 567–593; ders., „Hof- und Militärmusiker-Verzeichnis. Eine Ergänzung des Aufsatzes ‚Mozart in Zweibrücken'", in: ebd., S. 817–821; Joseph Müller-Blattau, „Ritter Gluck in Zweibrücken", in *Zweibrücken. 600 Jahre Stadt 1352–1952. Festschrift zur 600-Jahrfeier* (Zweibrücken: Historischer Verein, 1952), S. 165–169.

10 D-Mhsa, Kasten blau 405/2.

11 D-Mhsa, Kasten blau 403/8, 403/10, 406/33, 433/1, 433/2, 433/3, 433/4; Bayerische Gesandtschaft Paris 216, 220, 221.

Concert spirituel[12] sowie die von Musikern in Paris publizierten und Mitgliedern des Zweibrücker Hofes dedizierten Werke.[13]

Anhang I zeigt die bisher bekannten Parisreisen des Herzogs und die ihn begleitenden und umgebenden Musiker. Dabei wird auf den ersten Blick deutlich, dass Christian IV. nicht nur Musikern aus der eigenen Hofhaltung einen Paris-Aufenthalt ermöglichte, sondern in großem Stile solche aus Mannheim protegierte. Die Protektion erstreckte sich nicht nur auf die Erstattung von Reisekosten und die Finanzierung des Aufenthalts in Paris, wo die Musiker in angemieteten Hôtels oder später im Hôtel des Deuxponts logieren konnten, sondern auch auf die Unterstützung ihrer Auftritte in den Concerts spirituels und die teilweise oder komplette Bezahlung der Kosten für den Druck ihrer Werke. So wurden 1769 und 1771 Eintrittskarten für die Konzerte Wilhelm Cramers und des Zweibrücker Musikers Joseph Le Noble, die am 14. Mai 1769, bzw. am 19. Mai 1771 im Concert spirituel jeweils in einem selbst komponierten Violinkonzert auftraten,[14] erworben – und zwar mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass sie den Erfolg der Musiker befördern sollten:

> „Le 14. May [1769] pour 16. Billets de concert distribués aux gens de la maison pour favoriser le succés du Sr Cramer au concert spirituel. à 3. ℔. [livres]“[15]

12 Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725–1790* (Paris: Heugel, 1975).

13 Vgl. dazu unten.

14 Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, S. 296 (Nr. 849), 299 (Nr. 880). *Mercure de France*, Juni 1769, S. 167–168 (14. Mai 1769): „M. Cramer, premier violon de la musique de S. A. S. Mgr l'Electeur Palatin, a exécuté un concerto de violon de sa composition. On ne peut mettre le plus feu, plus de précision, plus d'art & de force dans l'exécution, que ce jeune virtuose qui étonne & enchante à la fois par la beauté des sons & pour l'énergie d son jeu. M. Fraentzl, violon pareillement attaché à la musique de l'Electuer, que l'on a entendu l'année passée au concert spirituel, y a fait plaisir par un jeu élégant & précieux; mais il nous semble que M. Cramer joint à ce beau fini une supérioritè, une iniversalité de talens qui le rend maître de tous les styles & de tous les genres.“; Juni 1771, S. 171–172 (19. Mai 1771): „On a donné les éloges les plus vifs & les mieux mérités à M. le Noble, jeune virtuose, premier violon de la musique de S. A. S. Mgr le Duc des Deux-Ponts, qui a joué un très-beau concerto de sa composition.“ Zu Lenoble und seinem Vater, die von 1785 bis 1787 bzw. von 1768 bis 1775 in der Zweibrücker Hofhaltung nachgewiesen sind, vgl. auch Wilfried Gruhn, „Die Hofmusiker Lenoble“, in *Zweibrücker Monatshefte* 17 (1970), Nr. 2, Februar 1970, S. 15–18, sowie die Kammerrechnungen im Landesarchiv Speyer, B3: Zweibrücken, Kammerrechnungen, 31–39, 79, 84, und das Dienerbuch von 1768 in ebd., B2: Zweibrücken, Akten, 5140, S. 389.

15 D-Mhsa, Kasten blau 405/2, „Compte du Sr Fontenet / de l'année / 1769.“

„[Mai 1771] pour 12. billets pris au concert spirituel pour favoriser le debut du Sr le Noble"[16]

Eine ähnliche Funktion mag der Besuch eines Concert spirituel durch die Gräfin von Forbach im April 1770 gehabt haben,[17] zumal da der Konzertmeister des Herzogs, Ernst Eichner, damals häufiger eigene Kompositionen aufführte und als Fagottist alleine oder zusammen mit dem Oboisten Gaetano Besozzi auftrat.[18]

Was als eine frühe Form der *claque* erscheint, wird mit Blick auf den Herzog mit anderen Mitteln erreicht: Die Dedikation von musikalischen Werken in Paris an ihn selbst und an Mitglieder seines Hofes steigerte sein kulturelles Kapital, machte ihn als Förderer von Musikern aus Deutschland bekannt und das nicht nur mit Bezug auf seine eigene Hofkapelle, sondern auch auf die ungleich bekanntere seines dynastischen Verwandten – beide entstammten der Wittelsbacher Dynastie –, Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz in Mannheim.

Tabelle I: Mitgliedern des Zweibrücker Hofes dedizierte Publikationen.

Jahr	Autor	Herkunft	Titel	Dedikation
1765	Carl Joseph Toeschi	Mannheim	*Six Symphonies*, op. 3, RISM A/I T 856, TT 856	Christian IV.
1766	Christian Cannabich	Mannheim	*Six Sonates en trio*, op. 3, RISM A/I C 816	Comtesse de Forbach
1766	Christian Cannabich	Mannheim	*Six Simphonies*, op. 4, RISM A/I C 817, CC 817	Christian IV.

16 D-Mhsa, Kasten blau 405/2, „Compte de Voyage / de Paris et Fontainebleau. / 1771."

17 „pour un concert spirituel, ou Mad[am]e de Forbach est allée accompagné des trois autres personnes cy. 24." D-Mhsa, Kasten blau 405/2, „Compte du Voyage / de Paris. / 1770."

18 Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, S. 297–298 (Nr. 859, 862, 867, 870), 300 (Nr. 887). *Mercure de France*, Mai 1770, S. 164: „M. *Bezzozi* a joué huit différens concertos de hautbois: l'exécution la plus agréable & la plus étonnante l'ont fait entendre chaque fois avec le plus grand plaisir. Il a partagé deux fois les applaudissemens avec M. *Eichner* Maître de la musique de S. A. S. Monseigneur le Duc de deux Ponts, dans un duo en concert de hautbois & de basson; ce dernier joint à la composition la plus agréable l'exécution la plus brillante. Il a joué une autre fois un concerto de basson de sa composition, & a fait entendre une de ses symphonies. Sa musique a l'avantage de réunir de grands effets d'harmonie avec des chants très-agréables." Eichner führte 1771 seine Sinfonien und Konzerte auch in Frankfurt auf. Vgl. Wilfried Gruhn, „Konzertmeister der Zweibrücker Hofmusik I", in *Zweibrücker Monatshefte* 17/ 6 (September 1970): S. 19–24: 21.

Jahr	Autor	Herkunft	Titel	Dedikation
1768	Ignaz Fränzl	Mannheim	*Deux Concerto à violon principal*, op. 1, RISM A/I F 1569, FF 1569	Pierre de Fontenet*
1769	Wilhelm Cramer	Mannheim	*Six Trio dialogués*, op. 1, RISM A/I C 4386, CC 4386	Comtesse de Forbach
1770	Ernst Eichner	Zweibrücken	*Six Simphonies*, op. 1, RISM A/I E 514, EE 514 und E 515, EE 515	Christian IV.
1772	Ernst Eichner	Zweibrücken	*Six Quatuors*, op. 4, RISM A/I E 534	M. Ehrlenholtz**

* Pierre Camasse, Sieur de Fontenet (1736–1809) war ein Bruder von Marianne Camasse, Gräfin von Forbach. Er erhielt wie seine Schwester eine musikalische Ausbildung und war Geiger. Es ist wahrscheinlich, dass er mit jenem „Monsieur de Fontenet" identisch ist, von dem zu einem unbekannten Zeitpunkt *Six trios concertans*, op. 1 (RISM F 1499), und ca. 1781 *Trois sonates pour le forte piano ou clavecin avec accompagnement d'un violon obligé et basse [...] mis au jour par le S.r Durieu*, op. 2 (RISM F 1500), erschienen und der gemäß seinem Stand auf dem Titelblatt als „Amateur" bezeichnet wurde. Zur Datierung der zuletzt genannten Publikation vgl. den Katalog der Bibliothèque nationale de France (F-Pn), online: http://catalogue.bnf.fr. Zur Familiengeschichte und zu einem 1784 veröffentlichten Rondeau Fontenets vgl. Walter Petto, „Zur Herkunft von Marianne Camasse, Gräfin von Forbach, und ihrer Geschwister", in *Saarländische Familienkunde* 9 (2002): S. 63–90.

** Ehrlenholtz war laut Titelblatt Schatzmeister („Trésorier Principal") des Herzogs.

Karl Theodor war kinderlos und neben dem ebenfalls kinderlosen bayerischen Kurfürsten stand Christian in der Sukzession am nächsten. Christians Bruder Friedrich Michael hatte überdies eine Schwester von Karl Theodors Gemahlin Elisabeth Auguste geheiratet, so dass nahe Verwandtschaftsbeziehungen bestanden. Dies mag den Herzog bewogen haben, engere, auch kulturelle Beziehungen zu Mannheim zu pflegen.[19]

Die meisten, Mitgliedern des Zweibrücker Hofes dezidierten Publikationen wurden vom Herzog komplett oder teilweise finanziert. Dies ist für die Sinfonien op. 3 von Carl Joseph Toeschi (1765), die Sinfonien op. 4 von Christian Cannabich (1766), die Trios op. 1 von Wilhelm Cramer (1769) und die Sinfonien op. 1 von Ernst Eichner (1770) belegt.[20] Mit Cramers und

19 Vgl. Berthold Over, "Düsseldorf – Zweibücken – Munich. Musicians' Migrations in the Wittelsbach Dynasty", in *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, hrsg. von Barbara Przybyszewska-Jarmińska and Alina Żórawska-Witkowska (i.Dr.).

20 Toeschi: „Le Sr. Wendling m'a demandé pour le voiage qu'il a fait ici avec Son Compagnon 25 Louis, et le Sr. Toeschi 20 Louis pour les Sinfonies qu'il a fait graver. Je les

Eichners Publikationen platzierte der Herzog Erstlingswerke im brodelnden Musikleben der französischen Hauptstadt, wobei er im Falle Cramers dessen musikalische Ausbildung und Perfektionierung über ca. ein Jahr lang finanzierte.[21]

Macht sich hier neben dem integrativen Aspekt – Christian geriert sich wie französische Adlige als Förderer der Musik, dies wird auch durch (sporadische) musikalische Aufführungen in seinem Hôtel deutlich –[22] ein kulturpolitischer breit – Christian fördert Musiker aus Deutschland, sucht, ihnen einen Platz im französischen Musikleben zu sichern sowie letztendlich „ausländische" Stilelemente nach Frankreich zu transferieren – so wird dies durch die Akquisitionen von Notenmaterial durch den Herzog bestätigt (vgl. Anhang II). Denn der Herzog unterstützte durch seine Ankäufe vor allem deutsche Exilmusiker in Paris wie Henri-Joseph Rigel alias Heinrich Joseph Riegel und Valentin Roeser, die teilweise hohe Beträge von ihm erhielten. Nur wenig profitierten französische Musiker von den Ankäufen,

ai païés, puisque Votre Altesse Serenissime me l'a fait ordonner." (D-Mhsa, Kasten blau 433/2, Umschlag „[Ausriss] qui manquent / [Ausriss] –4–8–9–23– / 1765.", Nr. 19, Bericht Wilhelm von Pachelbels vom 31. März 1765); Cannabich: „Sur une Lettre de Mr. de fontenet du 23 du Mois dernier d'acquiter toutes les depenses qui concernent la gravure de Six Simphonies que le Sr. Cannabich donne au Public, et de lui remettre quinze Louis pour les frais de Sa route de Paris à Mannheim, je lui ai païé mardi dernier la Somme de quinze cent quinze Livres et quinze Sols." (D-Mhsa, Kasten blau 433/3, Umschlag „1766", Nr. 11, Bericht Wilhelm von Pachelbels vom 6. August 1766); Cramer: „10. le 22. [juillet 1769] pour la gravure des trios de Mr Cramer cy. 287. [livres] 15. [sols] / 11. pour le Privilége du Roi, et quelques autres menus frais de gravure. 61. [livres] 16. [sols]" (D-Mhsa, Kasten blau 405/2, „Compte du Sr Fontenet / de l'année / 1769."); Eichner: „[Juni 1770] Etat des frais de gravure et d'impression de 6. Grandes symphonies du Sr Eichner cy. 1566. [livres]"; dazu kamen wenig später die Kosten für das Widmungsexemplar: „payé au Sr Eichner p[our] la relieure [!] de l'exemplaire de ses symphonies quil à presenté a S.A.S. cy. 30. [livres]" (ebd., „Compte du Voyage / de Paris. / 1770."); vgl. auch Marianne Reissinger, *Die Sinfonien Ernst Eichners (1740–1777)* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1970 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 3)), S. 71–73.

21 Cramer kam mit dem Herzog im Mai 1769 nach Paris und blieb dort bis mindestens März 1770, vielleicht sogar bis Juli, als der Herzog wieder abreiste (vgl. die Einträge in D-Mhsa, Kasten blau 405/2). Während der Abwesenheit des Herzogs von Oktober 1769 bis März 1770 erhielt er Unterhaltsgelder: „Mr Cramer pour son Kostgeldt pendant l'absence de S.A.S. du 1.er Xbr. 1769. jusqu'au 3. Mars 1770 a. 6 U." (D-Mhsa, ebd., „Compte du Voyage / de Paris. / 1770.") Er trat häufig im Concert spirituel auf.

22 1770 fand ein Konzert statt, das evtl. mit der Vermählung des Dauphin mit Marie Antoinette von Österreich, die eine Woche später am 19. April *per procurationem* in Wien stattfand, in Verbindung stand: „no 4. le 12. avril pr un concert que S.A.S. à donné a l'Hotel. 173." (D-Mhsa, Kasten blau 405/2, „Compte du Voyage / de Paris. / 1770.").

u.a. François-Joseph Gossec, von dem der Herzog zwischen 1769 und 1772 Musik, 1771 gar eine unveröffentlichte Sinfonie ankaufte.

Ein weiterer französischer Musiker, der von Christians kulturpolitischen Ambitionen profitierte, war François-André Danican Philidor – und mit Philidor befinden wir uns in den musiktheatralen Reformbestrebungen in Frankreich, die durch die ästhetischen Ideen der Enzyklopädisten und Philosophen ausgelöst wurden. Philidor wurde 1769 für ein nicht näher bekanntes „divertissement de Chasse" entlohnt, das zum Geburtstag des Herzogs (wohl am 6. September 1768) in Zweibrücken aufgeführt wurde, schwerer wiegen jedoch die Dedikationen seiner Opern *Tom Jones* (1766, Uraufführung 1765) und *Ernelinde* (1769, Uraufführung 1767) an Christian und die Gräfin von Forbach sowie die Pension von 600 livres, die ihm den Titel eines *Maître de musique* des Herzogs einbrachte.[23]

Beide Drucke präsentieren die Opern nicht in ihrer Originalgestalt, sondern in revidierten Fassungen, wobei bei der Revision des *Tom Jones* und wahrscheinlich auch der *Ernelinde* der Herzog einen nicht unwesentlichen Anteil hatte. Philidor schrieb nämlich in seiner Widmungsrede zu *Tom Jones*:

> *„Si le succes de cet ouvrage est flatteur pour moi, c'est principalment Monseigneur, a cause de la permission que vous daignez m'accorder de vous en offrir l'hommage ou plutot de vous en faire la restitution; car, c'est aux lumieres de Votre Altesse Serenissime que je*

23 Nach Baron Friedrich Melchior von Grimm (*Correspondance littéraire* vom 15. Dezember 1768) soll Philidor nach der Uraufführung seiner tragédie lyrique Ernelinde ein herzogliches Dekret erhalten haben, „qui le nomme Maitre de chapelle de Son Altesse Sérénissime, sans fonction, mais avec six cent livres de pension annuelle" (zit. nach Couvreur, „Diderot et Philidor", S. 97). Eine Zahlung von 600 livres war jedoch am 23. Juli 1770, 31. August 1771 und 19. November 1775 noch offen (D-Mhsa, Kasten blau 433/3, „Rapport / à Son Altesse Sérénissime / Monseigneur le Duc de Deuxponts"/„1770 Etat / de ce qui est à payer à Paris de la part de S.A.S. monseigneur le Duc de Deux ponts.", „1771. / Etat de ce qui est à payer encore à Paris de la part de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Deux-ponts"; Kasten blau 433/4, Umschlag: „Lettres / de Monsieur de Pachelbel à feu Monseigneur le / Duc Charles du mois de Novembre 1775. jusqu'au mois de Juin 1776." [Monat und Jahr mit Bleistift durchgestrichen und darunter ergänzt: "Dezembre [!] 1775"]: „Etat / De ce qu'il y aura à païer pour le passé et pour le courant jusqu'à la fin de l'année 1775. / de la part de Son Altesse Sérénissime Monseig.r le Duc regnant de Deuxponts."; vgl. auch Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler*, S. 331, der von einer Zahlung ausgeht). Dies mag ein Grund dafür gewesen sein, dass Philidor veritable finanzielle Probleme hatte, die er durch Konzerte zu bereinigen suchte: „Mr. Philidor va donner un Concert publique; on dit que son derangement éxige ce moïen." (D-Mhsa, Kasten blau 433/3, Umschlag „1770.", Nr. 20, Bericht Wilhelm von Pachelbels vom 7. März 1770).

dois les changemens qui ont fait recevoir du public avec des dispositions si differentes, une piece qu'il avoit justement réprouvé."[24]

Ernelinde ist als Meilenstein in der französischen Operngeschichte zu bezeichnen und wurde schon bei ihrer Uraufführung 1767 als epochales Werk angesehen. Christian hatte bereits in Zweibrücken Kenntnis von dem Werk und war möglicherweise in seine Genese involviert, da Philidor die Uraufführung der Anfang Januar fertig vorliegenden Oper bis zur Ankunft des Herzogs in Paris hinauszögern wollte. Christian kam letztendlich Mitte März an.[25] Schließlich, möglicherweise aufgrund von Umarbeitungen, fand die Uraufführung erst am 24. November in Abwesenheit des Herzogs statt.[26] Sie war jedoch so interessant, dass der Zweibrücker Gesandte in Paris Georg Wilhelm von Pachelbel darüber und über das weitere Schicksal des Stücks in die Residenzstadt berichtete.[27]

Tom Jones und *Ernelinde* sind durch einen hohen experimentellen Charakter gekennzeichnet, da sie versuchen, Elemente der italienischen Oper mit solchen der französischen Tradition zu verbinden. So basiert beispielsweise *Ernelinde* auf dem Libretto *La fede tradita e vendicata* von Francesco Silvani (Venedig 1704) in der Version von 1758 (*Ricimero rè de' goti*, Parma), die der Librettist Antoine-Alexandre-Henri Poinsinet gehört hatte, und wurde in der Publizistik als Werk der Erneuerung angekündigt;[28]

24 François-André Danican Philidor, *Tom Jones. Comedie lyrique en trois actes. Représentée par les Comédiens Italiens du Roy, pour la prem.re fois le 27 fevrier 1765 et remis avec des changements le 30. janvier 1766. Dédiée a S.A.S. Monseigneur le Duc Regnant des Deux Ponts Prince Palatin du Rhin, Duc de Baviere &c., &c.*, Paris [1766], „A Son Altesse Serenissime", unpaginiert.

25 „Le Sr. Philidor m'a dit qu'il ne donnera Son nouvel Opera que quand Votre Altesse Serenissime sera ici." (D-Mhsa, Kasten blau 433/3, Umschlag „1767", Nr. 1, Bericht Wilhelm von Pachelbels vom 3. Januar 1767).

26 Eine weitere Ursache für die Verzögerungen mag ein Wechsel in der Leitung der Opéra Anfang des Jahres gewesen sein, über den von Pachelbel und der *Mercure de France* berichten.

27 „L'Opera du Sr. Philidor Sera donné le 24 de ce mois; des personnes qui ont été aux repetitios prétendent qu'il ne réüssira pas." (4. November); „L'Opera de Philidor a été donné avanthier; il a été assès bien aplaudi; on y trouve des morceaux de musique excellens, mais le tout parait aux françois trop triste et meme trop long, il a duré trois heures. On croit que cet Opera fera époque." (26. November); „On a fait des vers suivans Sur l'opera de Philidor qui com[m]ence à prendre un peu." (16. Dezember); „L'opera de Philidor se donne demain pour la derniere fois, on remettra Mardi Titon et Aurore." (9. Januar 1768). D-Mhsa, Kasten blau 433/3, Umschlag „1767" und „v. Pachelbelische Berichte / d. a. 1768."

28 Mario Armellini, „Le metamorfosi di Ernelinda: due drammatiche a confronto", in *Revista de Musicología*, 16 (1993): S. 3017–3034.

Philidors Melodik ist – wie in seinen anderen musiktheatralischen Werken auch – italienisch beeinflusst.[29] Sie fügt sich so in einen Kontext ein, der vor den Pariser Opern Glucks mögliche Richtungen und Weiterentwicklungen der französischen Oper gleichermaßen erprobte wie zur Diskussion stellte und Glucks Reformen *in nuce* vorwegnahm.[30] Ein Akteur dieser Diskussion war Denis Diderot,[31] der wie andere Enzyklopädisten (Claude-Adrien Helvétius, Lefebvre de la Roche, Baron Paul-Henri d'Holbach, Baron Melchior von Grimm, aber auch der Anti-Aufklärer Élie-Catherine Fréron) zum Netzwerk des Zweibrücker Hofes in Paris gehörte und mit dem Herzog und seiner Familie in engerem Kontakt stand.[32] Diderot arbeitete in dieser Zeit (1761–1773) an seinem Werk *Le Neveu de Rameau*,[33] in dem er seine ästhetischen Vorstellungen für eine Weiterentwicklung der fran-

29 Philidor lernte italienische und andere Musik u.a. auf seinen Reisen und durch die Beschäftigung mit Glucks *Orfeo ed Euridice*, dessen Druck er 1763 begleitete, kennen. Vgl. die Einleitung Julian Rushtons zu François-André Danican Philidor, Ernelinde. Tragédie lyrique, Faks. hrsg. von Julian Rushton (Stuyvesant, NY 1994), S. vii–x.

30 Reginald McGinnis, „The Mystery of *Ernelinde*", in *Eighteenth Century Music*, 9 (2012): S. 47–61.

31 Daniel Heartz, „Diderot et le Théâtre lyrique: ‚le nouveau stile' proposé par Le Neveu de Rameau", in *Revue de Musicologie*, 64 (1978): S. 229–252; Mark Darlow, „Diderot's Voice(s): Music and Reform, from the Querelle des Bouffons to Le Neveu de Rameau", in *New Essays on Diderot*, hrsg. von James Fowler (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), S. 203–219; Béatrice Didier, „Diderot and the Aesthetics of the Libretto", in: ebd., S. 220–233; McGinnis, „The Mystery", S. 58; John Pappas, „L'Opéra français contre l'italien: la solution de Diderot dans Le Neveu de Rameau", in *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, hrsg. von Henri Coulet (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1986), S. 233–240; Béatrice Didier, „Les Opéras imaginaires de Diderot", in: ebd., S. 241–260. Ein anderer Protagonist war Jean-François Marmontel, der in seiner Poétique française von 1763 aus dramaturgischen Erwägungen die italienische Einteilung von Opern in drei Akte statt der in Frankreich üblichen fünf Akte empfahl. Vgl. Armellini, „Le metamorfosi", S. 3026. Zur Beschäftigung der Enyklopädisten mit der Musik insgesamt vgl. Enrico Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica* (Turin: Einaudi, 1971) (Saggi 470)); ders., *Les Philosophes et la musique* (Paris: Champion, 1983 (Musique – Musicologie 13)), S. 97–120.

32 Mannlich, *Histoire de ma vie*, Bd. 1, S. 54, 116–117, 154–155, Bd. 2, S. 61–63, 68–69, 87–89 und passim. Im Manuskript „Fragmente zur Geschichte des Pfalz-Zweibrückischen Hauses" ist außerdem d'Alembert genannt (D-Mhsa, Geheimes Hausarchiv, Korrespondenzakten 466 II, 1/2, fol. 59r; auch Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler*, S. 4). Von Pachelbel berichtet, dass Grimm von Christian unterstützt wurde und für seine *Correspondance littéraire* jährlich 500 livres erhielt. D-Mhsa, Kasten blau 433/4, Umschlag: „v. Pachelbelische Briefe / v. a. 1772.", Bericht Nr. 12 vom 21. November 1772.

33 Vgl. Diderot, *Le Neveu de Rameau. Fiction IV*, hrsg. von Henri Coulet, Roland

zösischen Oper formulierte. Um eine neue „poésie lyrique" zu generieren, sei die Rezeption musikalischer und literarischer Vorbilder aus Italien notwendig: „La poésie lyrique est encore à naître. Mais ils y viendront; à force d'entendre Pergolese, le Saxon [Hasse], Terradoglias [Terradellas], Trasetta [Traetta], et les autres; à force de lire le Metastase, il faudra bien qu'ils y viennent."[34] Insgesamt lässt die Beschreibung einer imaginären Opernaufführung von Rameaus Neffen durch die Vermischung von Stilelementen der tragédie lyrique und der opéra-comique sowie italienischer und französischer Musik an eine Konvergenz der Genres denken,[35] eine Konvergenz, für die auch der Librettist von *Tom Jones* und *Ernelinde* plädierte, die in der „imitation de la nature" begründet war, in der bürgerlich-larmoyanten opéra-comique Grétrys, Monsignys und eben Philidors kulminierte[36] und die die Zeitgenossen in Bezug auf *Ernelinde* tatsächlich wahrnahmen. So übermittelte der Zweibrücker Gesandte in Paris, Wilhelm von Pachelbel, am 16. Dezember 1767 ein Spottgedicht auf die Oper:

„Qui veut de tout, de tout aura
Qu'il aille au nouvel Opera.
Chant d'Eglise, chant de Boutique
Du bouffon et du patetique
Et du Romain et du français
Et du Baroc et du niais,

Desné, Jean Gérard und Georges Dulac (Paris: Hermann, 1989 (Oeuvres complètes 12)), „Introduction", S. 33–36.

34 Diderot, *Le Neveu de Rameau*, S. 168.

35 Diderot, *Le Neveu de Rameau*, S. 164–166. Paradigmatisch S. 165: „Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques de toutes sortes de caractères; […]." Heartz, „Diderot et le Théâtre lyrique", S. 245–246; Philippe Vendrix, „Utopistes et visionnaires. Réflexions sur l'idéal des théoriciens de l'opéra-comique", in Grétry et l'Europe de l'opéra-comique, hrsg. von dems. (Lüttich: Mardaga, 1992), S. 221–226.

36 Vgl. dazu Couvreur, „Diderot et Philidor", S. 88–89; zur Rezeption der Stilmischung vgl. ebd., S. 97–98. Auch: Jean-Christophe Rebejkow, „Diderot et l'opéra-comique: de la farce au pathétique", in *Romanische Forschungen*, 107 (1995): S. 145–156; Maria Majno Golub, „Diderot et l'opéra-comique: absolution du burlesque, réussite du pathétique", in *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, hrsg. von Henri Coulet (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1986), S. 261–275; Luciana Alocco Bianco, „Diderot et le ‚Drame Lyrique'", in: ebd., S. 277–286. Zum Bezug zur „imitation de la nature" vgl. Majno Golub, „Diderot et l'opéra-comique", S. 263, und Jean-Christophe Rebejkow, „Diderot et la pantomime: vers un nouveau ‚genre' musical", in *Francofonia*, 19 (1990): S. 61–73.

Et tout genre de Sinfonie
Marches fanfare et cetera
Rien ne manque à ce drame-là
Sinon esprit, gout et genie."[37]

Der *Mercure de France* sprach aufgrund der Andersartigkeit der *Ernelinde* gar von einer „*querelle de goût*".[38] Hinzu kommt, dass auch Diderot und Philidor befreundet waren,[39] womit sich der Bogen des reformerischen Netzwerks schließt.

Diderot scheint auch maßgeblich an der textlichen Genese der Fassung der Uraufführung *Ernelindes* beteiligt gewesen zu sein. Nach Charles Collé sei Diderot bei der Abfassung des Librettos Poinsinets „guide" gewesen und habe bei der Durchsicht des Texts mehr als einhundert Verse gestrichen:

> „*Le mardi 24 du courant [novembre 1767] l'on donna la première représentation* d'Ernelinde, *opéra tragique en trois actes, paroles de M. Poinsinet, musique de M. Philidor. Ce devoit être la merveille des merveilles. Il paroît qu'il est tombé; je dis paroît, car quoique tous ceux, qui y ont été l'aient trouvé mortellement ennuyeux, je ne voudrois pas répondre, malgré cela, qu'il n'eût pas une grande quantité de représentations, tant est fort le fanatisme de la musique moderne.*
> *Il est difficile de se faire une idée d'un poëme aussi mauvais, aussi triste, aussi ennuyeux, aussi mal écrit, aussi déraisonnable que celui de M. Poinsinet. M. Diderot a été son guide, et ce n'est point sans doute une des moindres raisons de son éminent degré d'imperfection. [...]*
> *J'ai dit plus haut que Diderot avoit présidé au poëme de Poinsinet.* Vidit quod esset bonum. *Diderot a dit, il y a quatre ou cinq mois, à quelqu'un de ma connoissance:* J'ai eu longtemps Ernelinde entre les mains; j'en ai retranché cent quatorze vers; j'en ai ôté les expressions ambitieuses qui sentent trop le jeune homme; ac-

37 D-Mhsa, Kasten blau 433/3, Umschlag „1767." Vgl. auch *Mercure de France*, Paris 1768, Januar, S. 241–245 („Epître, au sujet de l'opéra d'Ernelinde").

38 *Mercure de France*, Paris 1768, Januar, S. 240.

39 Couvreur, „Diderot et Philidor", S. 90–97.

tuellement l'ouvrage me paraît bon, et j'ose dire qu'à présent M. Poinsinet est des nôtres."[40]

Auch wenn von einigen die Relevanz dieses Passus bestritten und als Versuch gewertet wird, Diderot in den Misserfolg mit hineinzuziehen, wird er doch von anderer Seite bestätigt. Claude-Joseph Dorat schreibt jedenfalls in seiner *Lettre cinquième. l'opéra Sandomir* von 1769 über die Aufführung der umgearbeiteten und mit Sandomir betitelten *Ernelinde*:

> *„Je n'ai garde non plus de passer sous silence le beau choeur des Prêtres de Mars & des Prêtresses de Vénus. On n'a pas assez admiré, selon moi, la nouveauté du genre & l'exécution de ce morceau. On devroit même un éloge au Poëte d'avoir fourni au Musicien l'occasion d'un contraste sublime, où se mélangent si heureusement l'énergie & la volupté. Mais l'idée est de M. D..... & l'éloge appartient à l'Inventeur."*[41]

wobei „M. D....." mit „Monsieur Diderot" aufzulösen wäre. Auch der Librettist selbst attestiert – allerdings ohne Namen zu nennen –, bei der Abfassung des Textes geleitet worden zu sein. Im Libretto zur revidierten Fassung weist er darauf hin, dass er den Text wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt habe, nachdem er vor der Uraufführung zahlreichen Ratschlägen anderer Folge geleistet hatte („ma complaisance à suivre aveuglément presque tous les conseils"): „Docile aux nouveaux avis, & moi-même instruit par l'effet, j'ai rétabli mon Poeme dans l'état où il était quand il a mérité l'aprobation des Personnes, justement fameuses dans la Littérature, sous les yeux desquelles je l'avais composé."[42]

Diderot erscheint in diesem Kontext als Ideengeber und Mentor und schlüpfte so in eine Rolle, die er auch in anderen Kontexten übernahm. Er

40 Charles Collé, *Journal et mémoires [...] sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748–1772). Nouvelle édition [...]*, hrsg. von Honoré Bonhomme, 3 Bde. (Paris, 1868, Reprint Genf 1967), Bd. 3, S. 172–173. Vgl. auch Manuel Couvreur, „Diderot et Philidor: Le philosophe au chevet d'Ernelinde", in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 11 (1991): S. 83–107.

41 [Claude-Joseph Dorat], „Lettre cinquième. l'opéra Sandomir", in *La Déclamation théâtrale, poëme didactique en quatre chants, précédé et suivi de quelques morceaux de prose* (Paris, 1771), S. 232–238: 235; Couvreur, „Diderot et Philidor", S. 85.

42 Antoine-Alexandre-Henri Poinsinet, *Sandomir, Prince de Dannemarck, tragédie lyrique en trois actes; représentée, pour la premiere fois, sur le Théatre des Thuilleries, par l'Academie-royale de musique, le 24 novembre 1767. Et remise au Théâtre le mardi 24 janvier 1769. Nouvelle édition* (Paris, 1768), S. 6.

vollzog damit eine Strategie, die ihn bei der Realisierung seiner eigenen experimentellen, innovativen und unkonventionellen musikdramatischen Ideen (und derjenigen der Enzyklopädisten überhaupt) in den Hintergrund treten ließ. Diderot ließ andere für sich arbeiten und entzog sich damit dem Risiko der Häme des Misserfolgs, die im Falle von *Ernelinde* quasi stellvertretend Poinsinet erntete.[43]

Wenn aber Mannlich in seinen Memoiren darauf hinweist, dass Christian IV. nach dem Misserfolg des *Tom Jones* Philidor italienische und deutsche Partituren aus Mannheim zur Verfügung stellte, um seinen musikalischen Stil zu formen, so wird die zentrale Rolle des Herzogs in diesem musikalischen Evolutionsprozess überdeutlich:

> *„Mgr le Duc qui s'interessoit pour Philidor et qui lui avoit fourni touttes les partitions des Opéras de Jomelli, de Traetta de Holtzbauer et autres compositeurs qui avoient travaillé pour le theâtre de Mannheim, afin de l'aider a Sortir de la psalmodie française, prit hautement son parti a la cour de Louis XV."*[44]

Der Herzog agierte ganz im Sinne Diderots, zumal da der Philosoph neben anderen italienischen Komponisten Tommaso Traetta im *Neveu de Rameau* ausdrücklich erwähnte.[45] Die Rezeption der Musik italienischer und anderer Komponisten anhand des Partiturstudiums ist denn auch die Methode, die Diderot Jahre später als Erfolgsrezept für die Genese der musikalisch bahnbrechenden *Ernelinde* pries:

> *„Quelques morceaux pathétiques des grands Compositeurs pour lesquels Apostolo-Zéno & Métastase avoient écrit leurs Tragédies Lyriques, furent bien ou mal intercallés dans des Scènes bouffonnes. Un grand nombre d'autres furent exécutés dans les Concerts des Amateurs; nos Musiciens feuilletèrent les partitions des hommes de génie; & cette seconde leçon produisit Ernelinde, trop forte pour un Public ignorant, mais dont les Spectateurs instruits annoncèrent le succès avec le progrès de l'art; & leur prédiction s'est accomplie."*[46]

43 Vgl. dazu Couvreur, „Diderot et Philidor", S. 91–95, 99 ff.; Rebejkow, „Diderot et l'opéra-comique", S. 155.

44 Mannlich, *Histoire de ma vie*, Bd. 1, S. 57.

45 Heartz, „Diderot et le Théâtre lyrique", S. 245.

46 Denis Diderot, „Pantomime Dramatique, ou Essai sur un nouveau genre de Spectacle", in *Mercure de France* (August 1779): S. 18–27: 19. Rebejkow, „Diderot et l'opéra-comique", S. 156; vgl. auch ders., „Diderot et la pantomime".

Und angesichts der Verbindung von Christian IV. und Philidor ist es kein Wunder, dass Letzterem von Zeitgenossen bescheinigt wurde, sich an deutscher Musik zu orientieren.[47]

Laut Mannlich war es somit Christians Anliegen, die typisch französische Melodik, die „psalmodie française", ein Schlagwort, das u.a. auch von anderen Reformern benutzt wurde,[48] zugunsten einer italianisierenden abzulösen. Angesichts seiner energischen Unterstützung der musikalischen Neuorientierung ist es daher nur konsequent, dass Christian IV. Christoph Willibald Gluck und seine Familie einlud, während der Produktion seiner Opern *Iphigénie en Aulide* und *Orphée et Euridice* 1773–1774 im Hôtel des Deux Ponts zu wohnen[49] und sich somit seiner Protektion zu unterstellen. Gluck war im Sinne von Christians Ambitionen hinsichtlich eines musikalischen Kulturtransfers im musiktheatralen Erneuerungsprozess ein idealer ausländischer Akteur, der überdies bezogen auf das Engagement des

47 Vgl. die Hinweise dazu in Linda Mae Stones, *Musical Characterization in Eighteenth-Century Opéra Comique: Tom Jones, Le Déserteuer, and Richard Coeur-de-Lion* (PhD. diss., University of Illinois, 1985), S. 25, sowie Grétrys Bemerkung, Philidor habe als erster „sur la scène française des accens mélodieus des Italiens joints à la force de l'harmonie et du génie des Allemands" hören lassen. Zit. nach Couvreur, „Diderot et Philidor", S. 97.

48 „C'est le neveu de ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plainchant de Lulli que nous psalmodiions depuis plus de cent ans; […]." Der „neveu" ist der Neffe Jean-Philippe Rameaus, Jean-François. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, S. 73. Die Terminologie ist ähnlich im Pamphlet *Au petit prophète de Boehmischbroda (1753)*: „psalmodie languissante". Vgl. Alocco Bianco, „Diderot et le ‚Drame Lyrique'", S. 280. Vgl. auch Mannlich, *Histoire de ma vie*, Bd. 1, S. 45 („psalmodie"); Pierre-Louis Guingené 1791 in der *Encyclopédie méthodique* („psalmodie françoise"), zit. in Philidor, *Ernelinde*, Einführung von Julian Rushton, S. x.

49 Zu Glucks Paris-Aufenthalt vgl. Mannlich, *Histoire de ma vie*, Bd. 2, S. 106 ff.; auf Mannlichs Lebensbeschreibung basierend Joseph Müller-Blattau, „Ritter Gluck in Zweibrücken"; Gerhard Croll, Renate Croll, *Gluck. Sein Leben – seine Musik* (Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010). Glucks Schritte wurden in Zweibrücken ähnlich aufmerksam verfolgt wie einige Jahre zuvor diejenigen Philidors: „M. Gluck a éte ici [in Compiègne] hier, et compte partir dans peu, mais revenir à Paris bien prochain." (24. August 1774); „M. Gluck n'a pû partir [aus Paris] jusqu'à la Reine ne lui aiant pas envoié plustot la lettre qu'elle lui avait promis pour Vienne." (28. August); „On a donné hier à Paris pour la premiere fois le Siége de Cythere de Gluck. [Zusatz:] L'opera de M. Gluck ne s'est pas donné, il aura lieu que dans la quinzaine." (19. Juli 1775); „L'opera de Kluck [*La Cythère assiégée*] donne avant'hier pour la premiere fois n'a pas trop réussi. La Reine y étoit." (3./4. August 1775); „La Reine viendra après demain à l'opera avec Me Clotilde." (9. August). D-Mhsa, Bayerische Gesandtschaft Paris 221, Umschlag „1773/74", Briefe Wilhelm von Pachelbels an Christian IV.; Kasten blau 433/4, Umschlag: „v. Pachelbelische Briefe / d. a. 1774.", Nr. 7, 21, 26, 28.

Herzogs hinsichtlich einer musikalischen Weiterentwicklung Reformen der „psalmodie" erwarten ließ und diese letztendlich auch einlöste.

Inwieweit indessen die *comédie mêlée d'ariettes L'Amant déguisé ou Le Jardinier supposé* (1769), bei der sich Philidor ebenfalls als Maître de musique des Herzogs präsentierte, in den Kontext der Reformideen einzuordnen ist,[50] bedarf der Klärung. Unbestreitbar ist hingegen, dass mit einer *comédie mêlée d'ariettes* neben der *opéra-comique* und der *tragédie lyrique* eine dritte Form des französischen Musiktheaters mit dem Namen des Herzogs und seiner Familie in Verbindung gebracht wurde.

Betrachtet man die Parisreisen Christians IV. vor dem Hintergrund der Entwicklung der französischen Oper der 1770er Jahre, so wird die zentrale Rolle des Herzogs im musiktheatralen Evolutionsprozess manifest – und zwar nicht auf stofflicher, literarischer oder dramaturgischer, sondern auf musikalischer Ebene. Seinem Engagement ist – zumindest teilweise – die Zirkulation in Deutschland virulenter musikalischer Stile und dort wirkender Musiker in der französischen Hauptstadt zu verdanken. Dieses Engagement jedoch wird erst durch Migration und Mobilität der Akteure möglich: Der Herzog ist durch seine Reisen am Ort der musikalischen Evolution präsent und kann die Evolution gemäß seinen ästhetischen Vorstellungen richtungsweisend vorantreiben. Musiker aus einem anderen Kulturbereich migrieren oder reisen, finden im herzoglichen Hôtel eine Basis und hinterlassen Spuren. Musik „migriert" auf Befehl des Herzogs und beeinflusst die musikalische Entwicklung am Zielort. Das musikalische Engagement Christians IV. in Paris ist somit ein Paradebeispiel für einen bewussten und folgenreichen Kulturtransfer.

50 *L'Amant déguisé ou Le Jardinier supposé comédie en un acte mêlée d'ariettes représenté pour la premiere fois, par les Comédiens italiens ordinaires du Roi, le samedi 2. Septembre 1769. Les paroles par M. F... [Charles-Simon Favart] la musique par A. D. Philidor Pensionaire du Roi, et Maître de la musique de son A. S. Mgr. le Duc régnant des Deux Ponts*, Paris, de La Chevardière, [1770]. Laut Katalog F-Pn wurde die Publikation am 15. Januar 1770 angekündigt. Der *Mercure de France* (Oktober 1769, Bd.1, S. 168) berichtet, dass ein älteres Stück bearbeitet wurde: „Elle [la pièce] fait beaucoup de plaisir par la maniere vive & spirituelle dont elle est dialoguée; elle fut d'abord donnée au même théâtre au mois de Juin 1756, sous le titre de la *Plaisanterie de campagne*, [...]. On a cru pouvoir l'arranger dans la maniere qui est en possession de plaire au public. On l'a remise pour cet effet en des mains qui ont coutume d'embellir tout ce qu'elles touchent, & qui y ont sçu mêler avec adresse les ariettes dont la musique gaïe, agréable & tout-à-fait convenable au sujet, est de M. Philidor."

Anhang I: Parisreisen Christians IV. und Musiker in der Pariser Hofhaltung.

Reisen Christians IV.		Reisen von Musikern				Herzogliche Finanzierung des Drucks
Jahr	Monat	Musiker	Herkunft	Concert spirituel	Druck	Widmung	
1741	vor Okt						
1742–1750 keine Reisen bekannt							
1751	Apr?	J.B. Wendling	Zweibrücken	X			
1752	Jan–?	J.B. Wendling	Zweibrücken	X			
1753–1754 keine Reisen bekannt							
1755	Jan?						
1756 keine Reise bekannt							
1757	Jan–Mär						
1758	bis Mai						
	Sep?						
1759	Feb?–Apr						
1760	Anfang						
1761 keine Reise bekannt							
1762	Mär–Apr						
1763	Feb–Apr						
1764	Apr–Jun						
1765	Mai–?	J.B. Wendling[1]	Mannheim				

1 Mannlich verortet die Parisreise Wendlings und Toeschis wohl aufgrund fehlerhafter Erinnerung im Jahr 1762 oder 1763. *Histoire de ma vie*, S. 45 ff.

Reisen Christians IV.				Reisen von Musikern			
Jahr	Monat	Musiker	Herkunft	Concert spirituel	Druck	Widmung	Herzogliche Finanzierung des Drucks
		C.J. Toeschi	Mannheim		Sinfonien op. 3	Christian IV.	X
1766	Mär–Jun	Chr. Cannabich[II]	Mannheim		Sonaten op. 3	Gf. von Forbach	
					Sinfonien op. 4	Christian IV.	X
1767	Mär–Jun						
1768	Mär–Mai?	I. Fränzl	Mannheim	X	Violinkonzerte op. 1	P. de Fontenet	
1769	Mai–Okt?	W. Cramer	Mannheim	X	Trios op. 1	Gf. von Forbach	X
1770	Mär–Jul	W. Cramer	Mannheim	X			
		E. Eichner	Zweibrücken	X	Sinfonien op. 1	Christian IV.	X
		T. Le Grand[III]	Zweibrücken				
1771	Mär–Jul	J. Le Noble	Zweibrücken	X			
		T. Le Grand	Zweibrücken				
	Okt–Nov						
1772	Feb–?	Gebrüder Stamitz	Mannheim	X			
		E. Eichner	Zweibrücken	X	Quartette op. 4	M. Ehrlenholtz	
		T. Le Grand	Zweibrücken				

II Mannlich verortet die Parisreise Cannabichs wohl aufgrund fehlerhafter Erinnerung im Jahr 1764. *Histoire de* m*a vie*, S. 116 ff.

III Der in den Dokumenten schlicht Le Grand genannte ist möglicherweise mit dem Geiger Toussaint Le Grand identisch. Er ist sicherlich nicht mit jenem Komponisten zu identifizieren, von dem 1771–1773 geistliche Kompositionen im Concert spirituel erklangen. Pierre scheint in seiner *Histoire du Concert spirituel* die Tätigkeit mehrerer Personen unter dem Namen Legrand zusammengefasst zu haben. Dabei könnte es sich einerseits um den Organisten und Komponisten Legrand (Orgelkonzerte 1763–64) und andererseits um den Komponisten Legrand (geistliche Werke 1771–73) gehandelt haben. Zur Familie Legrand vgl. Wilfried Gruhn, „Die Musikerfami-

Reisen Christians IV.		Reisen von Musikern					
Jahr	Monat	Musiker	Herkunft	Concert spirituel	Druck	Widmung	Herzogliche Finanzierung des Drucks
1773	Jan–Jun	L.W.? Lachnith[IV]	Zweibrücken	X			
		Chr. W. Gluck	Wien	Opéra			
1774	Feb–Aug	J. Toeschi[V]	Mannheim				
		Chr. W. Gluck	Wien	Opéra			
1775	Mär–?	A.L. Lebrun[VI]	Mannheim	X			
		J. Le Noble	Zweibrücken	X			

lie Legrand", in Zweibrücker Monatshefte, 17/3 (März 1970): S. 23–25, der nicht auf die Paris-Aufenthalte eingeht.

IV Lachnith trat im März und April im Concert spirituel auf, erhielt Gelder für seinen Lebensunterhalt und eine Reisekostenerstattung für eine Fahrt nach Compiègne, wie Wilhelm von Pachelbel am 26. Juni 1773 an den Herzog berichtete: „Le Musicien Lachnicht m'a demandé de l'argent pour son voiage de Compiegne et pour son entretien. Je lui donnerai 5 Louis à compte de ce que V.A.S. voudra bien refoudre à son sujet. Il ignore aussi Vos intentions, Msgr. Sur le tems qu'il doit rester en france." D-Mhsa, Bayerische Gesandtschaft Paris 221, Umschlag „1773/74", Nr. 3; auch Kasten blau 433/4, Umschlag: „v. Pachelbelische Briefe / d. a. 1773", Nr. 3; Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, S. 301 (Nr. *902, 905); vgl. a*uch Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler*, S. 333.

V Nach Robert Münster, Art. „Toeschi", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite neubearbeitete Auflage hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 16 (Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., 2006), Sp. 882–887: 883.

VI Lebrun reiste offenbar über Zweibrücken und erhielt aus der Hofhaltung 220 fl., wohl um seinen Aufenhalt in Paris zu finanzieren (Landesarchiv Speyer, B3: Zweibrücken, Rechnungen, 39, Kammerrechnung 1775, fol. 138: „Item laut rescripti sub N.o 942. ist vor den Mannheimer Musicum lebrun abgegeben worden . . . 220,,-,,-", undatiert). Zu seinen Konzerten im Concert spirituel vgl. Pierre, *Histoire du Concert spirituel*, S. 303–304 (Nr. 928–930, 932–934). Er trat auch 1776, 1777 und 1779 auf.

Anhang II: In Paris von Christian IV. erworbene Musikalien.

Jahr	Komponist	Eintrag	Bemerkungen
1769	Rigel, Henri-Joseph	le 19. [juillet] payé au Sr Riegel compositeur pour 6. quatuors et quintuors nouveaux, qu'il a fournis à S.A.Sme une gratification de 480.	möglicherweise: *Six quatuors dialogués pour deux violons, quinte et violoncelle*, op. 4, Paris [ca. 1770], RISM A/I R 1512 Quintette nicht bekannt
1769	Roeser, Valentin	au Sr Roeser compositeur pour 16. morceaux de musique de table et 6. trios gravés, cy 87.	Tafelmusik nicht bekannt *Six sonates à deux violons et basse qui peuvent s'exécuter sur la mandoline*, op. 3, Paris [1769 – angekündigt im April], RISM A/I R 1869[I]
1769	Gossec, François-Joseph	le 16. [juin] à Mr Gossec compositeur pour de la musique, qu'il à fourni cy. 48.	
1769	Roeser	le 24. [juin] payé au Sr Roeser compositeur p[ou]r des morceaux pour clairons, cors, Bassons. cy. 42.	spätere Publikation mit ähnlichen Stücken: *Suite de pièces d'harmonie tirées des opéra comique [!] pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, arrangées*, Paris [ca. 1775], RISM A/I R 1868
1769	Roeser	le 26. [juin] p[ou]r d'autres airs du Sr Roeser cy. 30.	spätere Publikationen mit ähnlichen Stücken: *I[er]. recueil de duo tirés des operas comiques par Valentin Roeser, musicien et pensionnaire de Monseigneur le duc d'Orléans*, Paris [ca. 1773], RISM B/II, S. 326[II] und: *Recueil d'airs d'opéra comique arrangés pour deux clarinettes*, Paris o.J. [ca. 1777], RISM A/I R 1881[III]
1769		le 18. [août] pour un compte de Livres et de beaucoup de musique gravée cy. 399. 18.	
1769		p[ou]r un recueil de fanfares de Chasse. 12.	*Recueil pour le [!] cors de chasse contenant cent fanfares en duo avec la game [!]. Mis au jour par M.r Huberty de l'Académie Royale de Musique*, Paris [1765 laut Kat. F-Pn], RISM A/I AN 2343 und H 2601

I Weniger wahrscheinlich *Six sonates pour deux violons composées par Gio Batista Nofferi mises en trio par Valentin Roeser musicien de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans*, Paris [1769 – angekündigt im November], RISM A/I NN 767a, R 1871, oder *Six*

Jahr	Komponist	Eintrag	Bemerkungen
1769	Rigel	p[ou]r copie de 6. symphonies du Sr Riegel. 21. 16.	möglicherweise ms. Kopie der später veröffentlichten: *Six sinfonies à deux violons, alto et basso, deux hautbois, deux cors, et deux bassons obligés à la sixième sinfonie*, op. 12, Paris [1774 – angekündigt Mai], RISM A/I 1520
1769	Philidor, François-André Danican	p[ou]r copie des partitions et de parties separés d'un divertissement de Chasse du Sr Philidor, composé et executé aux Deux-ponts a l'occasion de la naissance de S.A.S. cy. 40.	nicht bekannt
1769	Rigel	p[ou]r des quintuors gravés du Sr Riegel cy. 9.	Quintette nicht bekannt
1770	Grétry, André-Ernest-Modeste/ Roeser	payé au Sr Roeser pour des morceaux de musique de table, tirés de plusieurs opera de grétré cy. 79.	ähnlich: *VII. Ariettes Du Silvain, et une de Lucile [...] Arrangés par V. Roeser*, D-Dl, Mus.3486-F-7a (Besetzung: 2 Klar, 2 Fag, 2 Hr)
1770	Gossec	paye à Mr Gorset [Gossec] pour une symphonie de sa composition cy. 48.	
1770	Philidor	pour 2. souscriptions de l'opera Ernelinde. cy. 48.	*Ernelinde. Tragédie lyrique en trois actes mise en musique par A. D. Philidor maitre de musique de Son A.S. M.gr le Duc regnant des Deux Ponts. Dédiée a Madame la Comtesse de Forbach*, Paris [1770 – angekündigt Juni], RISM A/I P 1825, PP 1825;[IV] Uraufführung Paris 1767, rev. Fassung 1769

sonates à trois ou avec tout l'orchestre dédiées à S:A:S:me Monseigneur le Prince de Monaco par Valentin Roeser musicien de Sadite Altesse, op. 1, Paris [1762 – angekündigt März], RISM A/I R 1861.

II Enthält Arien aus: *L'Union de l'Amour et des Arts* (Floquet, 1773), *Julie* (Dezède, 1772), *Zémire et Azor* (Grétry, 1771), *Silvain* (Grétry, 1770), *Le Huron* (Grétry, 1768).

III Enthält Arien aus: *Les Trois fermiers* (Dezède, 1777), *L'Amour quêteur* (?, 1777), *La colonie* (Sacchini, 1775), *Le Barbier de Séville* (Baudron, 1775?), *Sara* (Vachon, 1774), *L'Union de l'Amour et des Arts* (Floquet, 1773), *Zémire et Azor* (Grétry, 1771), *L'Amitié à l'épreuve* (Grétry, 1770), *Le Tableau parlant* (Grétry, 1769), *Lucille* (Grétry, 1769), *Le Huron* (Grétry, 1768), *La Rose* (?).

IV Der reguläre Preis betrug nach Ausweis des Titelblatts 30 livres. Daher kann es sich nicht um die *Airs détachés d'Ernelinde avec accompagnem.t de violons et basse*, Paris o.J. (Selbstverlag, Exemplar in F-Pn, nicht in RISM) gehandelt haben, die 4 livres, 4 sols kosteten.

Jahr	Komponist	Eintrag	Bemerkungen
1770	Rigel	[donné] au Sr Riegel [par Ordre de S.A.S. cy. 300.	
1770		p[our] la totalite du compte de musique gravé et Livres achettés pour la bibliotheque musicale et literaire de S.A.S. cy. 242. 4.	
1771	Stamitz	[April] p[our] des symphonies achettées au Sr Stamitz. 144.	möglicherweise: *Sei quartetti per due violini viola e basso i quali potranno esse[re] esequili [!] a grande orchestra dedicate al Signor di S.t Giorgio Scudiere registratore delle Guerre da Carlo Stamitz figlio del famoso Stamitz e virtuoso di musica di S.A.S. elletorale palatina*, op. 1, Paris [1770 – angekündigt im Febr.], RISM A/I S 4480 oder ms. Kopie der später veröffentlichten: *Six simphonies, a deux violons, alto, & basse, cors, & hautbois. Dédiés a Monsieur le Baron de Wreech, Chevalier de l'Ordre de S.t Jean, Colonel des Gardes du Corps, Chambellan de S.A.S. M.gr le Land-grave regnan de Heße-Caßel, et son Ministre auprès de S.M.T.C. composés par C. Stamitz, fils du fameux Stamitz, compositeur de M.r le Duc de Noailles*, op. 6, Paris [1772 – angekündigt März], RISM A/I S 4401, bzw.: *Six simphonies pour deux violons alto viola base haubois et cors de chasse dédiees a Monseigneur le Duc de Noailles Pair de France, Chevalier de l'ordre du S. Esprit, Lieutenant général des Armées du Roi, 1.er Capitaine de ses Gardes &.a*, op. 9, Paris [1772 – angekündigt Dez.], RISM A/I S 4405
1771		Le 12. [may] payé au Sr Berraut [Bérault] pour une fourniture de musique gravée cy. 97. 14.	Mme Bérault war jene Kupferstecherin, die einige der dem Herzog und anderen Mitgliedern des Hofes dedizierten Drucke herstellte

Jahr	Komponist	Eintrag	Bemerkungen
1771	Rigel	Le d[i]t [12 may] payé au Sr Riegel pour de la musique de differens genres, qu'il a composé pour la musique de Cabinet et l'orchestre de S.A.S. cy. 528.	
1771	Gossec	[Anfang Juni] pour une symphonie neuve achettée manuscrit au Sr Gosset cy. 48.	
1771	Rigel	Le 2. juillet donné au Sr Riegel pour de la musique quil à fourni a S.A.S. cy. 96.	
1771		Le 15. du d[i]t [juillet] payé au Sr provers un memoire des fournitures pour les instruments et musique. 91.	
1771		pour la totalité du compte des musiques gravées. 240.	
1771		pour quelques nouveautés en musique et en Livres cy. 75. 16.	Ankauf in Fontainebleau
1772	[Grétry]	le 28. [mars] p[our] 12. airs de Zemire et Azor pour cors & clairons. 60.	Arrangements aus Grétry, *Zémire et Azor*; Uraufführung Fontainebleau 1771
1772	Rigel	le 5. juin payé au Sr Riegel p[our] de la musique, quil à composé pour S.A.S. cy. 528.	
1772		pour le compte arreté des livres et musiques gravées fournis au biblioteque de S.A.S. cy. 469.	

Jahr	Komponist	Eintrag	Bemerkungen
1772	[Grétry]	pour 3. exemplaires de l'ami de la maison et les œuvres complettes de musique, que j'ay fait venir par ordre de S.A.S. pour Made l'electrice de Saxe. cy. 240.	*L'ami de la maison. Comédie en trois actes et en vers mêlée d'ariettes [...] Dédiée a Monseigneur le Duc de Duras [...]*, op. 8, Paris [ca. 1772], RISM A/I G 3920; Uraufführung Fontainebleau 1771, Wiederholung Mai 1772 Mit den „oeuvres complettes" sind wahrscheinlich die bis dato aufgeführten, gedruckten und mit Opus-Zahlen versehenen *opéra comiques* Grétrys gemeint: op. 1: *Le Huron* (1768) op. 2: *Lucile* (1769) op. 3: *Le tableau parlant* (1769) op. 4: *Silvain* (1770) op. 5: *Les deux avares* (1771) op. 6: *L'amitié à l'épreuve* (1771) op. 7: *Zémire et Azor* (1772)

Bibliographie

Alocco Bianco, Luciana. „Diderot et le, Drame Lyrique'." In *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*. Hrsg. von Henri Coulet. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1986, S. 277–286.

Armellini, Mario. „Le metamorfosi di Ernelinda: due drammatiche a confronto." In *Revista de Musicología*, 16 (1993): S. 3017–3034.

Bayern, Adalbert von. *Der Herzog und die Tänzerin. Die merkwürdige Geschichte Christians IV. von Pfalz-Zweibrücken und seiner Familie*. Neustadt/Weinstraße: Pfälzische Verl.-Anst., 1966.

Bibliothèque nationale de France: http://catalogue.bnf.fr.

Bregel, Kurt. „Das Theater in Zweibrücken im Barock und Rokoko." In *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer. Waldfischbach: Hornberger, 1957, S. 469–486.

Cannabich, Christian. *Six Sonates en trio qui sont fait pour exécuter a trois ou avec tout l'orquestre. Dediées a Madame la Comtesse de Forbach. Nouvellement composées en 1766 [...]*, op. 3. Paris: de La Chevardière, 1766 (RISM A/I C 816).

Cannabich, Christian. *Six Simphonies dont les trois premieres peuvent se jouer à 8 et en quatuor, et les trois autres à grand orchestre obligé. Dediées a Son*

Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Palatin Duc Regnang des Deux-Ponts [...], op. 4. Paris: de La Chevardière, 1766 (RISM A/I C 817, CC 817).

Collé, Charles. *Journal et mémoires [...] sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748–1772). Nouvelle édition [...]*, hrsg. von Honoré Bonhomme, 3 Bde. Paris: [Firmin-Didot], 1868, Reprint Genf: Slatkine, 1967.

Couvreur, Manuel. „Diderot et Philidor: Le philosophe au chevet d'*Ernelinde*." In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 11 (1991): S. 83–107.

Cramer, Wilhelm. *Six Trio dialogués pour dex violons et violoncelle. Dédiés a Madame la Comtesse de Forbach [...]*, op. 1. Paris: Le Menu, 1769 (RISM A/I C 4386, CC 4386).

Darlow, Mark. „Diderot's Voice(s): Music and Reform, from the Querelle des Bouffons to *Le Neveu de Rameau*." In *New Essays on Diderot*, hrsg. von James Fowler. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2011, S. 203–219.

D-Dl, Mus.3486-F-7a: „VII. Ariettes Du Silvain, et une de Lucile [...] Arrangés par V. Roeser."

Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau. Fiction IV*. Hrsg. von Henri Coulet, Roland Desné, Jean Gérard und Georges Dulac. Paris: Hermann, 1989 (Oeuvres complètes 12).

Diderot, Denis. „Pantomime Dramatique, ou Essai sur un nouveau genre de Spectacle." In *Mercure de France* (August 1779): S. 18–27.

Didier, Béatrice. „Diderot and the Aesthetics of the Libretto." In *New Essays on Diderot*, hrsg. von James Fowler. Cambridge Univ. Press, 2011, S. 220–233.

Didier, Béatrice. „Les Opéras imaginaires de Diderot." In *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, hrsg. von Henri Coulet. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1986, S. 241–260.

D-Mhsa, Geheimes Hausarchiv, Korrespondenzakten 466 II, 1/2: „Fragmente zur Geschichte / des Pfalz-Zweibrückischen / Hauses."

D-Mhsa, Kasten blau 405/1: Reiserechnungen

D-Mhsa, Kasten blau 405/2: „Copie. / Compte du Sr Fontenet / de l'année / 1769."; „Copie. / Compte du Voyage / de Paris. / 1770."; „Copie / Compte de Voyage / de Paris et Fontainebleau. / 1771."; „Copie / Compte du Voyage / de Paris / 1772."

D-Mhsa, Kasten blau 403/8, 403/10, 407/33, 433/1, 433/2, 433/3, 433/4: Gesandtschaftsberichte der zweibrückischen Gesandten in Paris Georg Philipp von Wernicke und Georg Wilhelm von Pachelbel

D-Mhsa, Bayerische Gesandtschaft Paris 216, 220, 221: Gesandtschaftsberichte der zweibrückischen Gesandten in Paris Georg Philipp von Wernicke und Georg Wilhelm von Pachelbel.

[Dorat, Claude-Joseph]. „Lettre cinquième. l'opéra Sandomir." In *La Déclamation théâtrale, poëme didactique en quatre chants, précédé et suivi de quelques morceaux de prose*. Paris: Delalain, [4]1771, S. 232–238.

Drut-Hours, Marie. „Die Linie Birkenfeld-Bischweiler-Rappoltstein und ihre elsässischen Besitzungen." In *Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken. Landesausstellung im Stadtmuseum Zweibrücken 29. August–14. November 2010*, hrsg. von Charlotte Glück-Christmann. Zweibrücken: Stadt Zweibrücken, 2010, S. 175–178.

Eichner, Ernst. *Six Quatuors pour une flute violon alto et basse dedié a M.r Ehrlenholtz Trésorior Principal de S.A.S. Monseigneur le Duc Regnant des Deux Ponts [...]*, op. 4. Paris: Bérault, 1772 (RISM A/I E 534).

Eichner, Ernst. *Six Simphonies dont les trois permieres avec les hautbois, ou flutes obliges et les cors ad libitum et les trois dernieres peuvent s'executer à quatre parties dédiées a Son Altesse Serenissime Monseigneur Christian IV par la grace de dieu Prince Palatin du Rhin, Duc de Baviere, Comte de Veldence, Sponheim, et Ribeaupierre, Seigneur de Hohenack, &.&.&. [...]*, op. 1. Paris: Selbstverlag, 1770 (RISM A/I E 514, EE 514 und E 515, EE 515).

Fontenet [Pierre Camasse, Sieur de?], *Six trios concertans pour deux violons et violoncelle [...]*, op. 1. Paris: Bérault, o.J. (RISM F 1499).

Fontenet [Pierre Camasse, Sieur de?]. *Trois sonates pour le forte piano ou clavecin avec accompagnement d'un violon obligé et basse [...] mis au jour par le S.r Durieu*, op. 2. Paris: Durieu, ca. 1781 (RISM F 1500).

Fränzl, Ignaz. *Deux Concerto à violon principal, premier et second dessus, alto et basse, flutes ou hautbois et deux cors ad libitum. Dédiés a Monsieur de Fontenet, Secrétaire des Commandemens et du Cabinet de S. A. S. Monseigneur le Duc des Deux-Ponts [...]*, op. 1. Paris: Selbstverlag, 1768, (RISM A/I F 1569, FF 1569).

Fubini, Enrico. *Gli enciclopedisti e la musica*. Turin: Einaudi, 1971 (Saggi 470).

Fubini, Enrico. *Les Philosophes et la musique*. Paris: Champion, 1983 (Musique – Musicologie 13).

Grétry, André-Ernest-Modeste. *L'ami de la maison. Comédie en trois actes et en vers mêlée d'ariettes représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 26. octobre 1771. et sur le Théâtre de la Comédie Italienne, le jeudi 14. mai 1772. Dédiée a Monseigneur le Duc de Duras [...]*, op. 8. Paris: Houbaut, [ca. 1772] (RISM A/I G 3920).

Gruhn, Wilfried. „Baron Sigismund von Rumling. Intendant und Komponist am Zweibrücker Hof." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/5 (Mai 1970): S. 17–20.

Gruhn, Wilfried. „Der Hofmusiker und Komponist Johann Ludwig Maier." In *Zweibrücker Monatshefte*, 19 (1972): S. 28–32.

Gruhn, Wilfried. „Der Komponist Martin Calmus." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/4 (April 1970): S. 32–35.

Gruhn, Wilfried. „Die Hofmusiker Lenoble." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/2 (Februar 1970): S. 15–18.

Gruhn, Wilfried. „Die Musiker am Zweibrücker Hof Stanislas Leszcinskis." In *Zweibrücker Monatshefte*, 18 (1971): S. 15–19.

Gruhn, Wilfried. „Die Musikerfamilie Legrand." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/3 (März 1970): S. 23–25.

Gruhn, Wilfried. „Die Musikerfamilie Schindelar." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/1 (Januar 1970): S. 26–30.

Gruhn, Wilfried. „Ergänzungen zur Zweibrücker Musikgeschichte." In *Die Musikforschung*, 23 (1970): S. 173–175.

Gruhn, Wilfried. „Konzertmeister der Zweibrücker Hofmusik I." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/6 (September 1970): S. 19–24.

Gruhn, Wilfried. „Konzertmeister der Zweibrücker Hofmusik II." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/7 (Oktober 1970): S. 25–30.

Gruhn, Wilfried. „Musik- und Theaterrezensionen in den höfisch zweibrückischen Literaturjournalen. Ein Beitrag zur Musikrezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts." In *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen* 2, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling. Heidelberg: Winter, 1986, S. 150–157.

Gruhn, Wilfried. „Zweibrücken und die Badischen Höfe." In *Zweibrücker Monatshefte*, 17/9 (Dezember 1970): S. 33–36.

Heartz, Daniel. „Diderot et le Théâtre lyrique: ‚le nouveau stile' proposé par *Le Neveu de Rameau*." In *Revue de Musicologie*, 64 (1978): S. 229–252.

Heinz, Joachim P. „Bevölkerung und Statistik im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken in der Frühen Neuzeit." In *Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken. Landesausstellung im Stadtmuseum Zweibrücken 29. August–14. November 2010*, hrsg. von Charlotte Glück-Christmann. Zweibrücken: Stadt Zweibrücken, 2010, S. 132–141.

Jost, Karl. „Hof- und Militärmusiker-Verzeichnis. Eine Ergänzung des Aufsatzes ‚Mozart in Zweibrücken'." In *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer. Waldfischbach: Hornberger, 1957, S. 817–821.

Jost, Karl. „Mozart und Zweibrücken." In *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer. Waldfischbach: Hornberger, 1957, S. 567–593.

Koch, Hans Oskar. „Zweibrücker Musikgeschichte bis zum Ende des Alten Reiches – unter besonderer Berücksichtigung ihrer bedeutendsten Persönlichkeiten." In *Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken. Landesausstellung im Stadtmuseum Zweibrücken 29. August–14. November 2010*, hrsg. von Charlotte Glück-Christmann. Zweibrücken: Stadt Zweibrücken, 2010, S. 331–338.

Majno Golub, Maria. „Diderot et l'opéra-comique: absolution du burlesque, réussite du pathétique." In *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, hrsg. von Henri Coulet. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1986, S. 261–275.

Mannlich, Johann Christian von. *Histoire de ma vie. Mémoires de Johann Christian von Mannlich (1741–1822)*, hrsg. von Karl-Heinz Bender und Hermann Kleber, 2 Bde. Trier: Spee, 1989–1993.

McGinnis, Reginald. „The Mystery of *Ernelinde*." In *Eighteenth Century Music*, 9 (2012): S. 47–61.

Mercure de France. Paris: o. Verl.

Müller-Blattau, Joseph. „Die musikalischen Schätze der Bipontina. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Zweibrückens im 16., 17. und 18. Jahrhundert." In *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von Julius Dahl und Karl Lohmeyer. Waldfischbach: Hornberger, 1957, S. 531–565.

Müller-Blattau, Joseph. „Ritter Gluck in Zweibrücken." In *Zweibrücken. 600 Jahre Stadt 1352–1952. Festschrift zur 600-Jahrfeier*, hrsg. von Julius Dahl. Zweibrücken: Historischer Verein, 1952, S. 165–169.

Münster, Robert. Art. „Toeschi." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, zweite neubearbeitete Auflage hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil 16. Kassel u.a.: Bärenreiter u.a., 2006, Sp. 882–887.

Nofferi, Giovanni Battista. *Six sonates pour deux violons composées par Gio Batista Nofferi mises en trio par Valentin Roeser musicien de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans*. Paris: Le Menu, [1769] (RISM A/I NN 767a, R 1871).

Over, Berthold. „Düsseldorf – Zweibücken – Munich. Musicians' Migrations in the Wittelsbach Dynasty." In *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, hrsg. von Barbara Przybyszewska-Jarmińska and Alina Żórawska-Witkowska (i.Dr.)

Pappas, John. „L'Opéra français contre l'italien: la solution de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*." In *Diderot, les beaux-arts et la musique. Actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, hrsg. von Henri Coulet. Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 1986, S. 233–240.

Petto, Walter. „Zur Herkunft von Marianne Camasse, Gräfin von Forbach, und ihrer Geschwister." In *Saarländische Familienkunde*, 9 (2002): S. 63–90.

Philidor, François-André Danican. *Airs détachés d'Ernelinde avec accompagnem.t de violons et basse. Tragédie lyrique en trois actes. Réprésenté par l'Academie Royalle de Musique le 24 novembre 1767 […]*. Paris: Selbstverlag, o.J. (Exemplar in F-Pn, nicht in RISM).

Philidor, François-André Danican. *L'Amant déguisé ou Le Jardinier supposé comédie en un acte mêlée d'ariettes représenté pour la premiere fois, par les Comédiens italiens ordinaires du Roi, le samedi 2. Septembre 1769. Les paroles par M. F… [Charles-Simon Favart] la musique par A. D. Philidor Pensionaire du Roi, et Maître de la musique de son A. S. Mgr. le Duc régnant des Deux Ponts*. Paris: de La Chevardière, [1770].

Philidor, François-André Danican. *Ernelinde. Tragédie lyrique en trois actes mise en musique par A. D. Philidor maitre de musique de Son A.S. M.gr le Duc regnant des Deux Ponts. Dédiée a Madame la Comtesse de Forbach*. Paris: Selbstverlag und de La Chevardière, [1770] (RISM A/I P 1825, PP 1825).

Philidor, François-André Danican. *Ernelinde. Tragédie lyrique*. Faks. hrsg. von Julian Rushton. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1994.

Philidor, François-André Danican. *Tom Jones. Comedie lyrique en trois actes. Représentée par les Comédiens Italiens du Roy, pour la prem.re fois le 27 fevrier 1765 et remis avec des changements le 30. janvier 1766. Dédiée a S.A.S. Monseigneur le Duc Regnant des Deux Ponts Prince Palatin du Rhin, Duc de Baviere &c., &c.* Paris: Selbstverlag, [1766].

Pierre, Constant. *Histoire du Concert spirituel 1725–1790*. Paris: Heugel, 1975.

Poinsinet, Antoine-Alexandre-Henri. *Sandomir, Prince de Dannemarck, tragédie lyrique en trois actes; représentée, pour la premiere fois, sur le Théat-*

re des Thuilleries, par l'Academie-royale de musique, le 24 novembre 1767. Et remise au Théâtre le mardi 24 janvier 1769. Nouvelle édition. Paris: Lormel, 1768.

Rebejkow, Jean-Christophe. „Diderot et la pantomime: vers un nouveau ‚genre' musical." In *Francofonia*, 19 (1990): S. 61–73.

Rebejkow, Jean-Christophe. „Diderot et l'opéra-comique: de la farce au pathétique." In *Romanische Forschungen*, 107 (1995): S. 145–156.

Recueil pour le [!] cors de chasse contenant cent fanfares en duo avec la game [!]. Mis au jour par M.r Huberty de l'Académie Royale de Musique. Paris: chez l'éditeur, [1765] (RISM A/I AN 2343 und H 2601).

Reissinger, Marianne. *Die Sinfonien Ernst Eichners (1740–1777)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1970 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 3).

Rigel, Henri-Joseph. *Six quatuor dialogués pour deux violons, quinte et violoncelle [...]*, op. 4. Paris: Selbstverlag, [ca. 1770] (RISM A/I R 1512).

Rigel, Henri-Joseph. *Six sinfonies à deux violons, alto et basso, deux hautbois, deux cors, et deux bassons obligés à la sixième sinfonie [...]*, op. 12. Paris: Selbstverlag, [1774] (RISM A/I 1520).

Roeser, Valentin. *Recueil d'airs d'opéra comique arrangés pour deux clarinettes [...]*. Paris: aux adresses ordinaires de musique, o.J. [ca. 1777] (RISM A/I R 1881).

Roeser, Valentin. *I[er]. recueil de duo tirés des operas comiques par Valentin Roeser, musicien et pensionnaire de Monseigneur le duc d'Orléans*. Paris: Le Menu, [ca. 1773] (RISM B/II, S. 326).

Roeser, Valentin. *Six sonates à deux violons et basse qui peuvent s'exécuter sur la mandoline*, op. 3. Paris: de La Chevardière [1769] (RISM A/I R 1869).

Roeser, Valentin. *Six sonates à trois ou avec tout l'orchestre dédiées à S:A:S:me Monseigneur le Prince de Monaco par Valentin Roeser musicien de Sadite Altesse*, op. 1. Paris: Le Menu, [1762] (RISM A/I R 1861).

Roeser, Valentin. *Suite de pièces d'harmonie tirées des opéra comique [!] pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, arrangées*. Paris: Sieber, [ca. 1775] (RISM A/I R 1868).

Roland, Berthold. *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur neuen Sicht der künstlerischen Bedeutung und der Kunstpflege Pfalz-Zweibrückens*. Diss. Univ. München 1956.

Speyer, Landesarchiv, B2: Zweibrücken, Akten.

Speyer, Landesarchiv, B3: Zweibrücken, Kammerrechnungen.

Stamitz, Carl. *Sei quartetti per due violini viola e basso i quali potranno esse[re] esequili [!] a grande orchestra dedicate al Signor di S.t Giorgio Scudiere registratore delle Guerre da Carlo Stamitz figlio del famoso Stamitz e virtuoso di musica di S.A.S. ellettorale palatina*, op. 1. Paris: au bureau d'abonnement musical, [1770] (RISM A/I S 4480).

Stamitz, Carl. *Six simphonies, a deux violons, alto, & basse, cors, & hautbois. Dédiés a Monsieur le Baron de Wreech, Chevalier de l'Ordre de S.t Jean, Colonel des Gardes du Corps, Chambellan de S.A.S. M.gr le Land-grave regnan de Heße-Caßel, et son Ministre auprès de S.M.T.C. composés par C. Stamitz, fils du fameux Stamitz, compositeur de M.r le Duc de Noailles*, op. 6. Paris: chez l'éditeur [1772] (RISM A/I S 4401).

Stamitz, Carl. *Six simphonies pour deux violons alto viola base haubois et cors de chasse dédiees a Monseigner le Duc de Noailles Pair de France, Chevalier de l'ordre du S. Esprit, Lieutenant général des Armées du Roi, 1.er Capitaine de ses Gardes &.a*, op. 9. Paris: de La Chevardière [1772] (RISM A/I S 4405).

Stones, Linda Mae. *Musical Characterization in Eighteenth-Century Opéra Comique: Tom Jones, Le Déserteuer, and Richard Coeur-de-Lion*. Diss. Univ. of Illinois 1985.

Toeschi, Carl Joseph. *Six Symphonies dont les 4. premières peuvent se joüer à 8. et en quatuor et les deux autres à grand orchestre obligé. Dédiées a Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Palatin Duc Regnant des Deux-Ponts. Nouvellement composées [...]*, op. 3. Paris: de La Chevardière, 1765 (RISM A/I T 856, TT 856).

Tröss, Rudolf. „Die Regimentsmusik von Royal Deux Ponts." In *Zweibrücker Monatshefte*, 18/6 (Oktober 1971): S. 20–24.

Vendrix, Philippe. „Utopistes et visionnaires. Réflexions sur l'idéal des théoriciens de l'opéra-comique." In *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, hrsg. von dems.. Lüttich: Mardaga, 1992, S. 221–226.

Würtz, Roland. „Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts." In *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen* 2, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling. Heidelberg: Winter, 1986, S. 159–169.

Würtz, Roland. „Vorklassische Hofmusik in Mannheim und Zweibrücken." In *Zweibrücker Monatshefte*, 18/3 (März 1971): S. 20–22.

Würtz, Roland. „Vorklassische Hofmusik in Mannheim und Zweibrücken (Fortsetzung)." In *Zweibrücker Monatshefte*, 18/4 (April 1971): S. 14–20.

Music Mobility in the 17th and 18th Centuries: Croatian Lands between Central Europe and the Mediterranean

Vjera Katalinić
Hrvaška akademija znanosti in umetnosti, Zagreb
Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

Instead of an introduction: a case

Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) wrote in his memoires that in spring 1786, seven foreign violinists came to Vienna. He mentioned only those that he judged being the best among them: that were Jarnovich, also known as Giovanni Giornovichi (1747–1804), Ignaz Fränzl (1736–1811) and a certain S. [that was Jakob Scheller, 1759–1803], who was "a special mixture of a genius and a charlatan among than active violin virtuosi".[1] They arrived to Vienna simultaneously by chance, each of them from a different direction: Fränzl from Mannheim, Scheller from the court of Württemberg[2] and Giornovichi on his way from St Petersburg to Paris. Leopold Mozart, in his letter to his daughter Maria Anna on 1 April 1786 also mentioned the violinist Jo-

1 Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert*, Neue vollständige Ausgabe herausgegeben von Eugen Schmitz (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1940), 207ff.

2 Paul Metzner, *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-promotion in Paris* (Berkeley: University of California Press, 1998), 121–122. Little is known about this eccentric person, therefore it should be stated that: „Born in Bohemia, Scheller studied music in Vienna and Munich, joined the illustrious Mannheim orchestra for two years, toured Switzerland, Italy and France, honed his skills in Paris for three years, and finally settled down as concertmaster at the court of Württemberg, where he remained happily for seven years until the French Revolutionary Wars forced the duke out of his duchy and Scheller out on tour again." He is often regarded, especially according to Louis Spohr, as one of the virtuosi who pathed the way to Paganini in the sense of eccentricity (cf. also Mai Kawabata, *Paganini: The 'demonic' Virtuoso* (Woolbridge: Boydell Press, 2013), 5–6).

hann Friedrich Eck (1766–1810) from Munich and Ignaz's young son Ferdinand Fränzl (1770–1833) who came with his father. That coincidence, notified partly also by the singer Michael Kelly (1762–1826), can be traced in the Viennese concert calendar according to the diary of Count Zinzendorf and from some other documents as well.[3] Zinzendorf mentioned Giornovichi's and F. Fränzel's appearance in Spring of that year.[4] Did they all meet in person, did they listen to their respective music, did they have any influence on each other? Only partial information can be traced and that research is still a work in progress.

Research of migrations: the MusMig project

Following the timelines of musicians (i.e. not only of performers and composers, but also of instrument makers, music teachers, writers on music as well as patrons/maecenas of music, both professionals and amateurs, individuals as well as theatre/opera companies), especially dynamic in the 17th and the 18th centuries, unavoidably leads to the creation of a network of itineraries, resulting with some intersections and converging meeting-points. It was one of the tasks to be achieved in the EU HERA project "Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South" (2013–2016).[5] To that musicians' itineraries, the acquisitions of music materials (sheet music, books on music) and musical instruments from abroad was added as well, directing the research focus of some case studies. Thus, 17 researchers in six institutions from four countries investigated the timelines, intersections and impacts of such migrational processes throughout Europe, what resulted with a series of articles, books, collections of proceedings, exhibitions, music scores and even a DVD.[6]

In the case of Croatian lands in the "early modern age", i.e. during the 17th and 18th centuries (until ca 1820s), some of the leading principles and main ideas arose from the research that could without major modification be applied to other geographical areas. As the political situation in this part of Europe is quite well known, only some basic notions will be pointed out here: Croatian lands were dismembered and made part of various political formations:

3 Cf. Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna* (New York: Pendragon Press, 1989), 237ff.

4 Ibid., 262–263.

5 Web page of the project: www.musmig.eu.

6 See the outputs on the blog: https://musmig.hypotheses.org/.

1. Continental Croatia (called also "Ban's Croatia") and Slavonia made part of the Habsburg Monarchy with a certain level of autonomy;
2. The coastal part of Istria, Croatian littoral islands, and Dalmatia were under the Venetian administration, that will last until 1797, when the French abolished the Venetian Republic (after few years of struggle, from 1813 it was taken over by the Austrian Empire);
3. The region of Dubrovnik was a semi-independent city-state, balancing politically between the Ottoman Empire and the West and abolished by the French in 1808, and since 1813, it was included into the Austrian Monarchy.

In the turbulent history of musical culture in these areas, actually a sort of a "Randgebiet" when regarded from the western (mostly Roman-Catholic) cultural centres, and bordering with the Ottoman Empire, the preserved primary sources as well as secondary data on music are not numerous, especially until the mid-18th century. However, in spite of such unfavourable times for culture, some 250 names of migrant musicians connected with Croatian lands have been entered into the project/common database,[7] who participated in the mosaic of European music (both in Croatia or abroad) and its infrastructure. Their names have been collected either from previous research results published in articles and books, or directly from primary sources. Investigating itineraries and destinies of these musicians, some observations have been made regarding their migrational issue. However, the database (www.musmig.eu) as well as the results presented here will be further developed so that some enlargements (and corrections) could be expected in near future.

In the analyses of the database, some parameters dealing with the musicians on the move have been detected and will be presented here.

Social position of migrants

It can be stated that migrating musicians connected with Croatian lands belonged to all estates. Nevertheless, musically educated members of the *nobility* usually returned to their primary domicile after their musical journey was over, as was the case with the father and son (Luca and Antonio) Sorgo, both noblemen and composers, who returned to Dubrovnik after

7 Current web address of the database (November 1, 2016): http://www.musmig.eu/database-test2/.

achieving their general and musical training in Rome, followed by the usual *grand tour*.[8] However, an exception can be found in the personality of a mysterious violinist "Stephano N. detto Spadina, gentiluomo Dalmatino" from Split, who was active in the mid-18th century at the court of the Polish bishop Wojtiech Łeski in Chelmno (Kułm).[9] Very scarce data available on him testify that his chamber music was published in London and Amsterdam,[10] with manuscript copies preserved in Sweden, Great Britain and France,[11] and one selected piece by Spadina was also published in the collection *L'art du violon* in Paris.[12] Although a nobleman, he was professionally active musician and therefore probably did not want to reveal his full name in public. According to the information by publishing houses and the data preserved in Split or elsewhere in Dalmatia, he never returned home.[13]

Military musicians were migrating quite a lot, following their regiments. Only exceptionally, they left their service and settled down as civilians, usually well-trained in music, as was the case in the early 19th century with Johann Zayitz in Rijeka.[14] For earlier periods (18th century), such individual cases did not occur in the research, although military musicians were often known by name, background and instruments they were playing.[15] However, sources point to the situations that military musicians took

8 On life, activity and the context of both Sorgos, see: Vjera Katalinić, *The Sorkočevićes: Aristocratic Musicians from Dubrovnik* (Zagreb: MIC, 2014).

9 As indicated at the title page of his *Sei sonate*.

10 *Sei sonate a violino e basso et in fine un capricio ... op. III[a]* (Paris, Bayard; Le Clerc; Mlle Castagnere); RISM A/I S 4028, SS 4028; *Sei sonate [B, E, D, G, F, A] a due violini ... opera sesta* (Amsterdam, Johann Julius Hummel), RISM A/I S 4029, SS 4029; *Twelve Italian minuets for two violins and a bass* (London, Thorowgood & Horne), RISM A/I: S 4030.

11 There is a chamber sinfonia for strings in the Archives Départementales de Lot-et--Garonne in Agen (RISM ID no.: 840003108).

12 Decombe; RISM B/II, p.101.

13 Research on this violinist and composer in Poland resulted with negative outcomes: his name does not occur in the list of the bishopric orchestra; therefore, and according to the type of (chamber) music he composed, it seems that he might had been member of the bishop's private chamber ensemble. To find further information on Spadina remained as one of the tasks in future investigations.

14 The issue of military musicians has some specificities, dealing mostly with the end of the 18th and much more with the 19th century.

15 Some recent outcomes of the investigation of military musicians in Venetian military corpses in the Adriatic can be found in: Lovorka Čoralić, Vjera Katalinić and Maja Katušić, "Bubnjari, timpanisti, trubači i pifaristi: glazbena pratnja u mletačkim prekojadranskim kopnenim postrojbama u 18. stoljeću," *Arti musices*, 47/1–2 (2016): 27–78.

part in music making outside their service, both in private and public, secular and sacral situations.

Quite numerous members of *ecclesiastical structures* who dealt with music, migrated following their duties and orders within their respective cultural circle, like, for example, the Franciscan Benedetto Pellizzari, who came from Venetian Republic as *maestro di cappella* to the cathedral in Split. Monks usually did not leave the frames of their church or monastic community at large.[16] An exceptional case is the one of the 17th-century cleric Juraj Križanić/Georgius Crisanius, who published his two titles on music in Rome, then set off on a "special mission" to Russia. In 1661, he was banished to Siberia for 15 years and during his exile in Tobolsk he wrote several books on different topics, including some chapters on music performance and on church singing.[17] Afterwards, he moved to Vilnius, joined the Polish army heading for Vienna and probably died there during the Ottoman siege of the city in 1683.

The most numerous group is the one consisting of secular professional musicians belonging to *lower social strata* who made their living out of music making.[18] In addition, secondary sources point also at some peasants, who occasionally moved to towns in order to specialise in music, or just to perform within their peasant group on some special occasions (like, for example, in Dubrovnik for the feast of St Blaise/san Biaggio, the patron-saint of the town, or in Split, for the feast of St Domnius/san Doimo). Such cases were entered into the database only when these persons were mentioned by name.

Reasons of migrations

According to some (rare) documentation, the reasons for musicians to change the place of their activity were numerous. The so-called push and pull factors were usually combined. Very often the primary reason for the travelling was not musical, but training in some other profession. For ex-

16 Usually they migrated within their religious province. That is the case above all within the Franciscan order. In female church communities, such migrations have not yet been investigated, although, according to the sources in the Ursuline nunnery in Varaždin, there are some indications of that issue.

17 Cf. Stanislav Tuksar, "Juraj Križanić, His Treatise *De Musica* (1663–1666) and His Remarks on Performing Practices," *Diasporas*, 26 (2015): 35–56.

18 Most cases are known in connection with the Dubrovnik Republic. Cf. Miho Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od kraja XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća* (Zagreb: JAZU, 1989).

ample, along with both Sorgos, the Split composer Giulio Bajamonti spent a few years in Padua during his studies in medicine (till 1773). At the same time, he undoubtedly took music lessons,[19] attended many musical events, especially operas in Venice, and composed a few secular pieces there.[20]

The common reason to get higher music education outside Croatian lands was the fact that there were no higher institutions or prolific composers able to offer advanced training. On the other hand, because of the same reason, Croatian towns suffered from a lack of educated musicians. The existing ensembles usually gladly accepted foreign professionals (for example in the Rector's orchestra in Dubrovnik,[21] or in the theatre orchestra in Zadar[22]) and they often stayed there for a longer period, or even for good. In some occasions, they were even brought on purpose for specific music targets. Such was the case of the Zagreb bishop Maximilian Vrhovac, who in 1788 abolished the traditional Zagreb church rite[23] and introduced the so-called *Singmessen* – German church songs that were later translated into Croatian. Therefore, he had to bring six choralists from Klagenfurt to perform this new repertoire.[24]

The reason for a migration was often an economic issue: search for adequate job and prosperous career brought Tomaso Resti from Lecce to Dubrovnik; later, after the abolition of the Dubrovnik Republic, he moved to Split and Zadar. On the other hand, changes in the legal system of inheriting the estate in Czech lands at the end of the 18th century brought some Czech musicians to continental Croatia.[25]

19 It might be possible that he attended the lessons in Venice in the private school of Fernando Bertoni, together with Giovanni Battista Grazioli, with whom he later exchanged letters.

20 He himself made notes on his music sheets. For example, he composed in Venice the aria *Frena mio bene* in 1774, as well as some other works.

21 Cf. Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici*, 84–105.

22 Cf. Katica Burić, *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća* (Zadar: Svučilište u Zadru, 2010).

23 He did it following the orders of Joseph II, who wanted to unify the provinces of the Monarchy on the level of church tradition as well.

24 Janko Barlè, "Nešto o koru prvostolne crkve zagrebačke," *Sv. Cecilija*, 5/10–11 (1911): 73–74.

25 Vjera Katalinić, "Glazbene migracije i kulturni transfer: Vaňhal i neki suvremenici," *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 25 (2014): 219–228; Vjera Katalinić, "Migration and Cultural Transfer in Transformation: Czech Musicians in the 19th-century Croatian Lands," in *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*, eds. Rūta Stanevičiūtė and Rima Povilionienė (Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2015), 36-39.

Moreover, both, times of peace and times of war triggered music migrations. The peacetime enabled more relaxed music practice and secured the possibilities for migrant musicians to explore new performing opportunities. That was particularly the case with itinerant opera/theatre companies that toured along the eastern Adriatic coast throughout the 18th century, while in the northern Croatia it happened mostly after 1780s.[26] On the other hand, the wartime forced some of the musicians to escape from their hometowns (that was the case, for example of Christophor Ivanovich[27]) and, besides, the movements of the regiments obliged their musicians to follow them.

Directions and scopes of migrations

At first, it should be pointed out that the term of migration in its broadest sense means moving of people with the intention to stay in the new place for a longer period or even for good. Although it usually implies leaving for another country, the internal migration within a country/region is also important (or, we might call it: micro-migration?). In our database, we have registered both cases. The internal migration in the stricter sense would be the one, for example, of the early 18th-century peasant Francesco Glegh (Gleđ), an oboist in the Dubrovnik Rector's orchestra, who came from the hinterland village to the town in order to get music education.[28] The similar case occurred when the Split composer Giulio Bajamonti moved to the neighbouring island of Hvar where he served for six years as a physician, local cathedral organist and composer. However, it seems that more fruitful and interesting were distant migrations, connecting the domicile area with the new location, mostly in another country, but usually within the same cultural circle. Thus, the majority of musicians migrated between Italian towns and the east Adriatic coast (either between the Venetian Republic and the Venetian Dalmatia, or between Papal State or Neapolitan Kingdom and the Republic of Dubrovnik). Still, owing to the specific status of

26 Cf. Vjera Katalinić, "Paralelni svjetovi ili dvostruki identitet? Strane operne družine i nacionalna glazbena nastojanja u Zagrebu u prvoj polovici 19. st.," in *Musicologie sans frontières. Essays in Honour of Stanislav Tuksar*, eds. Ivano Cavallini and Harry White (Zagreb: HMD, 2010), 323–340.

27 That was one of the reasons that Christofor Ivanovich named for leaving Budva and moving to Italy; cf. Stanislav Tuksar, "Cristoforo Ivanovich – A Seventeenth-Century Dalmatian Migrant in Serenissima, Revisited," in *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, Vjera Katalinić, ed. (Zagreb: HMD, 2016), 49–63.

28 Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici*, 87.

Dubrovnik, musical contacts transcended that scheme: such is the case of the family of French musicians Courtoys who settled down in Dubrovnik already in the second half of the 16th century and stayed there for three generations.[29] One of the rare exceptions was the already mentioned Spadina, who went further to the North. Unfortunately, it has not been reconstructed whether he first moved to Italy (the place within the same cultural – Mediterranean – circle) and then proceeded to Poland (central Europe), or took some other more direct route there. On the other hand, musicians from continental Croatia and Slavonia were oriented towards central Europe and vice versa: Austrian and Czech musicians came to Zagreb, Varaždin and Osijek. The port of Rijeka is an exception, when concerning the issue of cultural circles: although belonging politically to Ban's Croatia, and thus being submitted to German administration (later also the Hungarian one), as an Adriatic town, it was also exposed to Italian culture and music. This is why this important trade city had cultural contacts with both, the Mediterranean as well as the central European circles.

Intersections, crossroads and meeting points

The case, which was presented in the introductory passage, portraying Vienna as an international and attractive intersection and meeting point of artists, shows only partly the real situation. Not only did these seven violinists meet each other in Vienna, but they also could have met with other local musicians there; they could enjoy in their respective music ideas, even adopt them, and later present them in a new environment. In that sense, the meeting of Giornovichi with Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeister and some other Viennese musicians can serve as an example. Adalbert Gyrowetz wrote in his memoires: "Mozart used to play the piano, and Giarnovichi, at that time the most prominent violin virtuoso, usually played one of his concerts, while the lady of the house sung…".[30] The thematic connection between Giornovichi's 10th violin concerto and Mozarts 25th piano concerto was already elaborated and will not be repeated here.[31] On the other hand,

29 Miho Demović, "Frankoflämische Musiker in der Republik Dubrovnik," in *Gallus Carniolus in europska renesansa*, 2, Dragotin Cvetko and Danilo Pokorn, eds. (Ljubljana: SAZU, 1992), 193–204.

30 Adalbert Gyrowetz, Biographie *des Adalbert Gyrowetz* (Wien: Mechitaristen-Buchdruckerei, 1848).

31 It is very likely that Jarnović/Giornovichi played one of his recent concerti, probably no. 10, published some two years prior to that gathering. In the final rondo, there is a theme that points to the Papageno's aria: the possible link occurs already in

during his stay in Vienna, Giornovichi did not disregard the musical life of the city what left traces in his 11th violin concerto: as a rondo theme, he introduced an aria from a well-known opera *La grotto di Trofonio* by Antonio Salieri, which he could have heard in the Viennese court opera.[32]

Vienna was generally influential in music matters: Luca Sorgo visited there in 1781 some composers (Haydn, Gluck) and many institutions dealing with music education. Upon his return to Dubrovnik, he probably tried to implement some of the principles in its educational and organizational structures, especially when he was named as "Officiale sopra il Conservatorio" (superintendent of the girls' school) in 1785 and "Officiale sopra il Publico Teatro" (superintendent of the public theatre) in 1787.[33] He could also influence compositional education of his son Antun and daughter Marina, by bringing them some music material from the Austrian capital. Beside Vienna, Graz was also an important music center: Vincenz Jelić and his brother Petrus moved in 1606 from Rijeka (a port of the Ban's Croatia) to Graz and sung in local Ferdinandaeum as choirboys. There they could have met musicians active in the same choir or court orchestra, especially when Vincenz became *maestro di cappella* in Graz.[34] He applied the compositional skills achieved there in his three collections of motets published later in 1620s in Strasbourg, also adding some stylistic innovations.[35]

Mozart's 25th piano concerto in D, as the second theme (given in oboes) of the Allegro movement and then again in the well-known Papageno's aria. On this topic cf. Vjera Katalinić, "An 18th-century Itinerant Violin Virtuoso and His 'Travelling Themes'," in preparation.

32 In Giornovichi's 11th concerto, the final movement is entitled "Air en rondeau" obviously based upon the aria "La, ra, la, che Filosofo buffon" from Salieri's opera *La grotta di Trofonio* that was performed at that time in the opera house. Sieber published this concerto in Paris by the end of 1780s. The *Wiener Zeitung* announced that the publisher Johan Traeg was selling „Variazioni in B…vom Giornovichi aus der Oper: La Grotta di Trofonio (la, ra, la, ra)". Obviously, that was an *air varié* for violin and orchestra/basso, and the rondo with the same theme was incorporated into the concerto. Cf. Vjera Katalinić, *Violinski koncerti Ivana Jarnovića. Glazbeni aspect i društveni kontekst njihova uspjeha u 18. stoljeću* (Zagreb: HMD, 2006), 122.

33 However, his general enthusiasm with Austrian politics, governmental system and Enlightenment ideas were not gladly received by the highest authorities of the Dubrovnik Republic. Cf. Vjera Katalinić, *The Sorkočevićes*, 38–40.

34 In 1617, he moved to Saverne and became court musician in the ensemble of archduke Leopold.

35 On that topic cf. Albe Vidaković, "Vinko Jelić i njegova zbirka duhovnih koncertata i ricercara *Parnassia militia* (1622)," in *Vinko Jelić: Parnassia militia (1622)*, Stjepan Šulek, ed. (Zagreb: JAZU, 1957), vii–xciii.

The same converging forces marked large musical cities like Venice, Rome or Naples, who gave impetus to changes in musical style, settings and performance practices. On the other hand, a certain hierarchy of musically important towns in Croatian lands can also be established. Although they were not "opinion makers" in the questions of musical taste at large, they were definitely attracting domestic and foreign musicians to try to realize their careers there. The low level of the political (in)security and the very modest economic situation caused a shift of musically "attracting power" from weakened courts almost entirely towards towns only late in the 18th century.[36] A rare exception was the court of Ladislaus Erdödy in Varaždin,[37] where he brought together foreign musicians for his entertainment and as teachers to his family.[38]

Timelines (length of sojourn)

As already pointed out, the issue of migration usually implies longer stay in the new environment. However, it varies mostly between only a couple of years and very long or even life-long periods. Usually, the length of stay depends upon the reason of migration: if a musician left his hometown for his education, he would usually return after a few years (an exception is Giuseppe Michele Stratico, who left Zadar for good at his early age, stayed in Padua, and later moved to Sanguinetto).[39] If a musician wanted to establish himself professionally (both as a civilian, a priest/monk), he usually never returned home (like Ivanovich). The destiny of military musicians in those early times should need additional investigation in order to offer relevant conclusions.

Migrational infrastructure and networking

Whenever data have been preserved, it can be proved that targeted migration was mostly prepared in advance and that some strongholds supporting

36 In that sense, the periodization of the development of the cultural society has to be treated with caution and in regards and relation to the local situation.

37 For example, Jan Křtitel Vaňhal occasionally joined the small ensemble during 1770s and used to teach in the Ursuline nunnery there as well.

38 Herbert Seifert, "Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert," *Studien zur Musikwissenschaft*, 44 (1995): 191–208; Ladislav Šaban, "Notna rukopisna knjiga Julijane Erdödy-Drašković iz 1779. godine," *Arti musices*, 13/2 (1982): 101–147.

39 Lucija Konfic, "Josip Mihovil Stratico u Sanguinettu — nova otkrića o skladateljevom životu i smrti," *Arti musices*, 43/1 (2012): 89–99.

this migration were to some extent already existing. The network of relatives, diplomatic missions (in the case of Luca Sorgo in Vienna),[40] friends of a friend (the case of Luca Sorgo in Rome),[41] a colleague from student times (the case of Jelić being invited to Saverne), related monasteries or colleges (like San Girolamo in Rome or Colegium Illyricum in Vienna) was carefully built up in order to back and benefit the migrant person. Such networks had to be established also in order to invite a good opera company (as testified in the letters between Antonio Sorgo and Julije/Giulio Bajamonti),[42] invite a good teacher or *maestro di cappella* from abroad (as did envoys of the Dubrovnik Republic in Naples and Rome), or even purchase an instrument or music material. That aspect demands further research, in spite of quite limited sources.

Some concluding remarks: musical impacts

The benefit of migrants in both directions, when dealing with Croatian lands, was manifold: bringing new repertoire, introducing advanced performing practices, more sophisticated compositional skills and techniques that were implemented in the domestic communities – all this was mostly welcomed. However, it sometimes provoked certain cautiousness, mostly with innovations in church music (for example, lasting opposition to figural music in Franciscan communities) or by introducing opera companies or public balls under masques in more traditional towns (testimonies on Rugjer Bošković's fears about female singers in Dubrovnik,[43] or critiques of masquerade *tableaux vivants* in Zagreb by the chronicler Adam Baltazar Krčelić).[44] The relatively balanced dialogue and competition between the tradition and innovation, between wishes and possibilities, were more depending on general economic and political situation than on artistic strivings or the employees' wishes.

40 Cf. Vjera Katalinić, "Useful Liaisons: Luka Sorkočević – Ruđer Bošković – Pietro Metastasio," *Dubrovnik annals*, 20 (2016): 149–158.

41 Luca Sorgo, when sent to his university studies to Rome, stayed in the house of the Ragusan philosopher Benedetto Stay, who was, at that time, professor at Sapienza.

42 Ivan Bošković, "Contacts between dr. Julije Bajamonti and Luka and Antun Sorkočević," *Luka and Antun Sorkočević, Croatian Composers*, Stanislav Tuksar, ed. (Zagreb-Osor: MIC, 1983), 247–262.

43 Katalinić, *The Sorkočevićes*, 19.

44 Vjera Katalinić, "Musical Culture and the „Kleinmeister" of Central Europe in the Period between 1750 and 1820: General Remarks Concerning the Topic and Their Application on the Research in Croatia," in *Musical Culture and the „Kleinmeister" in Central Europe 1750-1820,* ed. Vjera Katalinić (Zagreb: HMD – HAZU, 1995), 30.

Considering all this, it is obvious that musical culture in Croatian lands during the two centuries under consideration needed more import than export. The lack of civil musical institutions intensified that need during peaceful periods, when music as representation, entertainment or part of church services could develop more intensively.

The situation in the 19th century has brought some substantial changes: the urban musical institutions started to be established following the praxis of democratization in music, and the migration processes underwent some transformations.[45] Thus, this issue could meet some parallels and differences according to the established parameters in comparison with the situation in the 17th and 18th centuries. The same could be said for the 20th century with its own specific problems, and some models, detected in the MusMig research, could be applied as paradigms for this period too.

Bibliography

Barlè, Janko. "Nešto o koru prvostolne crkve zagrebačke." *Sv. Cecilija*, 5/10–11 (1911): 73–74.

Bošković, Ivan. "Contacts between dr. Julije Bajamonti and Luka and Antun Sorkočević." *Luka and Antun Sorkočević, Croatian Composers*. Stanislav Tuksar, ed.. Zagreb-Osor: MIC, 1983, 247–262.

Burić, Katica. *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*. Zadar: Svučilište u Zadru, 2010.

Čoralić, Lovorka, Katalinić, Vjera, Katušić, Maja. "Bubnjari, timpanisti, trubači i pifaristi: glazbena pratnja u mletačkim prekojadranskim kopnenim postrojbama u 18. Stoljeću." *Arti musices*, 47/1–2 (2016): 27–78.

Demović, Miho. "Frankoflämische Musiker in der Republik Dubrovnik." In *Gallus Carniolus in europska renesansa,* 2. Dragotin Cvetko and Danilo Pokorn, eds.. Ljubljana: SAZU, 1992, 193–204.

Demović, Miho. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od kraja XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*. Zagreb: JAZU, 1989.

Ditters von Dittersdorf, Karl. *Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert*, Neue vollständige Ausgabe herausgegeben von Eugen Schmitz. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1940.

45 By the end of the 18th century, and especially in the 19th century, a stronger migrational process brought many Czech musicians to Croatian lands – both civilians, monks and military musicians. Cf. Katalinić, "Migration and Cultural Transfer in Transformation," 36–52.

Gyrowetz, Adalbert. *Biographie des Adalbert Gyrowetz*. Wien: Mechitaristen-Buchdruckerei, 1848.

Katalinić, Vjera. "Glazbene migracije i kulturni transfer: Vaňhal i neki suvremenici." *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 25 (2014): 219–228.

Katalinić, Vjera. "Migration and Cultural Transfer in Transformation: Czech Musicians in the 19th-century Croatian Lands." In *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories*. Rūta Stanevičiūtė and Rima Povilionienė, eds.. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2015, 36–52.

Katalinić, Vjera. "Musical Culture and the „Kleinmeister" of Central Europe in the Period between 1750 and 1820: General Remarks Concerning the Topic and Their Application on the Research in Croatia." In *Musical Culture and the „Kleinmeister" in Central Europe 1750-1820.* Vjera Katalinić, ed. Zagreb: HMD – HAZU, 1995, 23–34.

Katalinić, Vjera. "Paralelni svjetovi ili dvostruki identitet? Strane operne družine i nacionalna glazbena nastojanja u Zagrebu u prvoj polovici 19. st.." In *Musicologie sans frontières. Essays in Honour of Stanislav Tuksar.* Ivano Cavallini and Harry White, eds.. Zagreb: HMD, 2010, 323–340.

Katalinić, Vjera. *The Sorkočevićes: Aristocratic Musicians from Dubrovnik*. Zagreb: MIC, 2014.

Katalinić, Vjera. "Useful Liaisons: Luka Sorkočević – Ruđer Bošković – Pietro Metastasio." *Dubrovnik annals*, 20 (2016): 149–158.

Katalinić, Vjera. *Violinski koncerti Ivana Jarnovića. Glazbeni aspekt i društveni kontekst njihova uspjeha u 18. stoljeću*. Zagreb: HMD, 2006.

Kawabata, Mai. *Paganini: The 'demonic' Virtuoso*. Woolbridge: Boydell Press, 2013.

Konfic, Lucija. "Josip Mihovil Stratico u Sanguinettu — nova otkrića o skladateljevom životu i smrti." *Arti musices*, 43/1 (2012): 89–99.

Metzner, Paul. *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-promotion in Paris*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Morrow, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna*. New York: Pendragon Press, 1989.

Seifert, Herbert. "Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert." *Studien zur Musikwissenschaft*, 44 (1995): 191–208.

Šaban, Ladislav. "Notna rukopisna knjiga Julijane Erdödy-Drašković iz 1779. godine." *Arti musices*, 13/2 (1982): 101–147.

Tuksar, Stanislav. "Cristoforo Ivanovich – A Seventeenth-Century Dalmatian Migrant in Serenissima, Revisited." In *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*. Vjera Katalinić, ed.. Zagreb: HMD, 2016, 49–63.

Tuksar, Stanislav. "Juraj Križanić, His Treatise *De Musica* (1663–1666) and His Remarks on Performing Practices." *Diasporas*, 26 (2015): 35–56.

Vidaković, Albe. "Vinko Jelić i njegova zbirka duhovnih koncertata i ricercara *Parnassia militia* (1622)." In *Vinko Jelić: Parnassia militia (1622)*. Stjepan Šulek, ed.. Zagreb: JAZU, 1957, vii–xciii.

Glasbene migracije na Slovenskem v 17. in 18. stoletju

Katarina Trček Marušič
Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana
Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

Slovenija je bila od nekdaj močno prehodno ozemlje, na katerem so se skozi stoletja ustvarile najrazličnejše tranzicijske poti; križale so se poti ljudi različnih poklicev, znanj in interesov, ki so se na pot podali iz raznih vzrokov. Mnogi med njimi so bili ekonomski migranti; njihova potovanja so bila bodisi del službenih obveznosti, ali iskanje boljšega zaslužka, bodisi so matično ozemlje zapustili zaradi študijskih priložnosti. Vsi našteti vzroki za migracije so bili prisotni tudi med potujočimi glasbeniki.

V razpravi bo podan pregled glasbenih migracij na ozemlju današnje Slovenije; predstavljene bodo raziskane tranzicijske poti potujočih glasbenikov in predstavljeni glasbeni profili, ki so se v 17. in 18. stoletju mudili na ozemlju današnje Slovenije. Prikazana statistika migracijskih tokov glasbenikov na ozemlju današnje Slovenije pa bo nato umeščena v širši migracijski kontekst znotraj vzhodno-, zahodno- in južnoevropskega prostora.[1]

Slovenska muzikološka literatura je na področju raziskav glasbenih migracij skopa; v splošno zgodovinskih raziskavah so omenjena zgolj individualna potovanja glasbenikov, medtem ko se raziskovanju različnih vidikov glasbenih migracij, pomenu glasbenih migracij za razvoj slovenskega

1 Predstavljeni rezultati in podana statistika, ki bo obravnavana v nadaljevanju so produkt triletnih raziskav glasbenih migracij na ozemlju današnje Slovenije, ki so na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU v Ljubljani potekale v okviru mednarodnega projekta Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South (=MusMig), pod okriljem programa HERA (Humanities in the European Research Area).

glasbenega življenja in njihovemu umeščanju v širši evropski koncept glasbeno migracijskih tokov raziskovalci do sedaj še niso posvečali.

Tovrstne raziskave želi omogočiti in spodbuditi statistika glasbenih migracij, ki bo predstavljena v nadaljevanju. Le-ta je rezultat triletnega raziskovanja relevantne primarne in sekundarne literature ter iskanja potujočih glasbenikov, ki so se v 17. in 18. stoletju mudili na ozemlju današnje Slovenije in temelji na zbirki potujočih glasbenikov, ki je glavni produkt omenjenih raziskav.[2]

Zbirka migracijskih glasbenikov združuje popotnike najrazličnejših glasbenih profilov, ki so bili prisotni na ozemlju današnje Slovenije, saj je pojem migracij v zbirki opredeljen široko; ne glede na čas bivanja izven meja matičnega ozemlja, so v zbirko vključeni vsi, ki so bili na kakršenkoli način povezani z glasbo. To so:

1. poklicni glasbeniki, kamor, poleg pevcev, inštrumentalistov, skladateljev, itd. sodijo še obrtniki oz. rokodelci in glasbeni učenjaki,
2. ljubiteljski ustvarjalci, poustvarjalci in spodbudniki glasbene umetnosti ter
3. popotniki katerih narava njihovega primarnega poklica oz. študija je predpostavljala glasbeno aktivnost.

Natančno je opredeljena časovna os; ta zajema obdobje 17. in 18. stoletja, oz. vse tiste glasbenike, ki so bili rojeni po letu 1580 in do leta 1799 oz. ob pomanjkanju podatkov o rojstvu in smrti, tudi tisti, ki so migrirali po letu 1600 in pred letom 1815.[3]

Ob upoštevanju opisanih omejitev je bilo mogoče med relevantne popotnike uvrstiti 614 glasbenikov, ki so bili med leti 1600 in 1815 prisotni na ozemlju današnje Slovenije.

Med njimi je tudi štirideset naključno najdenih glasbenikov, ki so delovali v krajih, ki so nekoč sicer pripadali skupnim političnim enotam (Štajerski in Goriški), vendar so danes ta ozemlja del sosednjih držav, Avstrije in Italije. Ti, danes obmejni kraji (Gorica, Trst), so bili v zgodovini močno povezani z današnjim slovenskim ozemljem in so pomembni pri raziskavah glasbenega življenja na Slovenskem. Najdeni tu delujoči glasbeniki so

2 Zbirka potujočih glasbenikov na ozemlju današnje Slovenije je nastala v okviru projekta HERA MusMig.

3 Opisane zamejitve so bile sprejete na prvem srečanju članov HERA MusMig projekta v Mainzu leta 2014.

zato vključeni v zbirko, vendar pa ne bodo vključeni v nadaljnjo raziskavo in ne bodo vplivali na predstavljeno statistiko.

Razprava se bo zato v nadaljevanju osredotočila zgolj na osebe, ki so delovale na današnjem slovenskem ozemlju; torej na 573 potujočih glasbenikov, med katerimi so na današnje slovensko ozemlje priseljeni in iz njega izseljeni glasbeniki. Tudi tisti, ki jih zaradi pomanjkljivih podatkov ali drugih tehničnih in vsebinskih ovir ne moremo zanesljivo uvrstiti med imigrantske ali emigrantske glasbenike.

Skupino neopredeljenih popotnikov tvori 151 predvsem ljubiteljskih glasbenikov, ki jih glede na njihov poklic oz. status lahko razvrstimo med:

1. gojence graškega Ferdinandeuma in
2. frančiškane.

Najštevilčnejša skupina so bili gojenci graškega Ferdinandeuma. Ferdinandeum je bila jezuitska ustanova, ki je študentom in dijakom v Gradcu omogočala brezplačno bivanje, pod pogojem, da so se kot pevci ali inštrumentalisti glasbeno udejstvovali v jezuitski cerkvi.[4] V ohranjenem rokopisu, vpisni knjigi, kamor so jezuiti vpisali nove člane Ferdinandeuma, je zabeleženo predvsem, kdaj so zapustili ozemlje današnje Slovenije in odšli v Graz, koliko časa so se v Gradcu šolali in s čim so se kot glasbeniki v tem času ukvarjali.[5] Zelo redko vir poroča o njihovi nadaljnji poti po zaključenem šolanju.

Primer tovrstne migracije je ferdinandist Johann Killer (Joannes Killer), ki se je rodil v Ljubljani leta 1638 oz. 1639. Leta 1658 je postal gojenec graškega Ferdinandeuma, kjer se je izobraževal tudi kot pozavnist.[6] Pomanjkanje podatkov o njegovi nadaljnji poti nam onemogoča, da bi ga lahko uvrstili med trajno izseljene glasbenike; morda se je po zaključenem šolanju vrnil na ozemlje današnje Slovenije, morda pa je svoje delo nadaljeval v katerem od mest izven slovenskih meja.

4 Primož Kuret, »Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeumu«, *Muzikološki zbornik*, 1/1 (1965): 21.

5 Catalogus alumnorum Ferdinandei graciensis ab anno 1558 usque ad a. 1684 susceptorum et dimissorum. Ms. 486, fol. 130. Universitäts Bibliothek Graz. Hellmut Federhofer, »Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert«, v *Musik und Geschichte: Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften*, Hellmut Federhofer, ur. (Zürich: Georg Olms Verlag, 1996), 90, 91.

6 Kuret, »Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeumu«, 28. Catalogus alumnorum Ferdinandei graciensis ab anno 1558 usque ad a. 1684 susceptorum et dimissorum. Ms. 486, fol. 130. Universitäts Bibliothek Graz.

Odprto je tudi vprašanje koncepta migracij; gojenci so namreč potovali zgolj do Gradca, ki je nekdaj pripadal isti politični enoti kot današnje slovensko ozemlje, vojvodini Štajerski. Če bi torej upoštevali zgodovinske politične meje, gojencev Ferdinandeuma ne bi mogli uvrstiti med migrante. Tovrstna potovanja bi lahko razumeli zgolj kot nekakšne *meddeželne* migracije; torej bi med popotnike lahko uvrstili zgolj tiste, ki so v Graz, na Štajersko, pripotovali iz sosednje dežele Kranjske.

Vprašanje migracij se pojavlja tudi pri frančiškanskih glasbenikih, ki so pripadali različnim samostanom znotraj Frančiškanske province sv. Križa. Ta je zajemala frančiškanske samostane na današnjem slovenskem in hrvaškem ozemlju. V 18. stoletju, za časa Jožefa II., je razpadla na Notranjeavstrijsko provinco sv. Križa, s središčem v Ljubljani, ki so ji bili priključeni še nekateri avstrijski samostani in Primorsko provinco sv. Križa s središčem v Karlovcu.[7] Samostani posamezne province so bili med seboj povezani, kar potrjuje tudi dejstvo, da so samostanski bratje pogosto prehajali iz enega v drug samostan. Frančiškansko provinco bi tako lahko razumeli kot samostojno enoto, s svojo lastno ureditvijo, zaradi česar notranje selitve frančiškanskih bratov ne bi sodile med migracije, tudi če so se selili iz samostanov na današnjem Hrvaškem, v samostane na ozemlju današnje Slovenije. Med migrante bi tako lahko šteli zgolj frančiškane, ki so se selili v 18. stoletju, torej za časa Jožefa II., ko je bila prvotna Provinca Hrvaške in Kranjske razdeljena na Notranjeavstrijsko (samostani na ozemlju današnje Slovenije) in Primorsko provinco (samostani na ozemlju današnje Hrvaške).

Pri obravnavi frančiškanskih glasbenikov se pojavlja tudi težava pri definiranju posameznih selitev bodisi kot imigracij ali emigracij. Zaradi prepogostega preseljevanja in prečkanja meja ter kratkotrajnega bivanja v posameznih samostanih, je frančiškanske brate težko opredeliti zgolj kot priseljene ali izseljene glasbenike.

Za ponazoritev vzemimo dva frančiškanska glasbenika; prvega rojenega na ozemlju današnje Slovenije in drugega rojenega na ozemlju današnje Hrvaške.

Ivan Đuro Konstancija Guttmann (Maribor 1730 – Sigetvár 1766) je kot frančiškanski organist, pevec in učitelj pogosto potoval. Njegova poklic-

7 Jože Škofljanec, »Red manjših bratov (O.F.M.) in province sv. Križa«, v *Frančiškani v Ljubljani: samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja*, Silvin Krajnc, ur. (Ljubljana: Samostan in župnija Marijinega oznanjenja v Ljubljani, 2000), 46–49, 52, 56.

na pot je bila razpeta med mesti Ormož, Zagreb, Čakovec in Križevci.[8] Ker je v teh mestih bival le za obdobje enega do dveh let in se je vanje pogosto tudi vračal in s tem večkrat prečkal današnjo slovensko–hrvaško mejo, ga ne moremo točno opredeliti kot trajno ali začasno izseljenega glasbenika.

Prav tako je frančiškanski zborovodja Ludovik Udalricus Furlan oz. Forlan (Trsat 1684 – Trsat 1749) večkrat za krajše obdobje pripotoval v samostane na ozemlju današnje Slovenije (Novo mesto, Ljubljana, Nazarje).[9] Zaradi nenehnega preseljevanja in prečkanja današnje slovensko–hrvaške meje ga ne moremo umestiti med začasno ali trajno priseljene glasbenike.

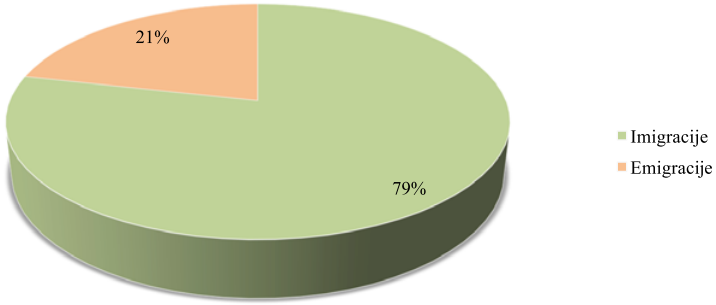
Kljub predstavljenim pomislekom pa so frančiškanski glasbeniki in gojenci graškega Ferdinandeuma uvrščeni med popotnike, saj se razprava omejuje izključno na ozemlje današnje Slovenije. Obravnava ga kot enovit prostor z lastno zgodovino, v katero sodi vse, kar se je v preteklosti na tem ozemlju dogajalo, ne glede na to katerim enotam je nekoč pripadalo. Zato so vsakršni prehodi njenih današnjih meja, označeni kot migracije in vsi glasbeniki, ki so iz ozemlja današnje Slovenije potovali v mesta, ki danes pripadajo sosednjim državam, nekoč pa so bila del iste politične enote, šteti med migrantske glasbenike.

Če skupini 573 glasbenikov odštejemo skupino 151 frančiškanov in ferdinandistov, ostane 423 glasbenikov. Viri slednjih so dovolj zgovorni, da omogočajo izdelavo širše podobe migracij na današnjem slovenskem ozemlju.

Iz grafa št. 1 je razvidno, da je bilo priseljevanja na Slovensko za dobre tri četrtine več kot izseljevanja iz ozemlja današnje Slovenije. Prikazano dejstvo moramo zaradi široko opredeljenega pojma migracij podrobneje razčleniti in analizirati ter ugotoviti kakšne vrste so najdene migracije in kdo so potujoči glasbeniki. Pridobljene ugotovitve bodo namreč izostrile sliko migracijske pestrosti na današnjem Slovenskem.

8 Peter Antun Kinderić, *Franjevci uz orgulje* (Krapina: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 2006), 84. Matricula Provinciae S. Ladislai Regis. Archives of the Province of St. Cyril and Methodius Zagreb. Paškal Alojzije Cvekan in Zdravko Blažeković, »Directory of organists, cantors, and organ builders in the Provincia Santi Ladislai Regis (1661–1899) Northern Croatia«, delovni članek (1990): 5, http://www.academia.edu/17246416/Directory_of_Organists_Cantors_and_Organ_Builders_in_the_Provincia_Sancti_Ladislai_Regis_1661_1899_Northern_Croatia.

9 Peter Antun Kinderić, *Franjevci uz orgulje*, 99.



Graf št. 1: Migracije na ozemlju današnje Slovenije.

Z ozirom na smer migracij, bodisi so se glasbeniki na današnje ozemlje Slovenije priselili ali izselili in glede na čas, ki so ga popotniki preživeli izven matičnega ozemlja, lahko najdene glasbenike razdelimo v štiri skupine, kot so prikazane v grafu št. 2:

1. Začasno priseljeni glasbeniki
2. Začasno izseljeni glasbeniki
3. Trajno izseljeni glasbeniki
4. Trajno priseljeni glasbeniki

Graf št. 2: Skupine potujočih glasbenikov.

Začasno priseljeni glasbeniki

Analiza v raziskavo vključenih migracij je pokazala, da so bili na današnjem slovenskem ozemlju prisotni predvsem gostujoči glasbeniki. To so

bili večinoma poklicni glasbeniki, ki so po določenem času to ozemlje tudi zapustili.

Največja skupina začasno priseljenih poklicnih glasbenikov so člani nemških in italijanskih gledaliških skupin, ki so v 18. in v začetku 19. stoletja gostovale v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Med člani teh skupin so bili pevci in pevke, plesalci in impresariji; med slednjimi tudi priznani impresariji, kot sta brata Mingotti, Schikaneder in Schantrock. Gledališke skupine so v Ljubljani bivale zgolj v času sezon, po njihovem zaključku pa so pot nadaljevali v druga mestna središča.[10] Ti glasbeniki niso bili tipični migranti, saj so se nenehno preseljevali iz mesta v mesto in bi jih bilo morda pravilneje označiti kot popotnike.

Med začasno priseljene glasbenike pa se uvrščajo tudi tisti, katerih narava njihovega primarnega poklica je narekovala glasbeno udejstvovanje. To so cerkveni poklici; duhovniki so se glasbeno udejstvovali kot inštrumentalisti, učitelji, skladatelji, pevci in zborovodje, med redovniki pa so bili poleg pevcev in skladateljev tudi libretisti in dramaturgi.

Ostali so še založniki, tiskarji in knjigarnarji, ki so med drugim izdajali in tiskali tudi najrazličnejše glasbene tiske in zbirali glasbeno literaturo.

Do sedaj predstavljeni glasbeniki zaradi kratkega delovanja na današnjem slovenskem ozemlju v slovenski glasbeni zgodovini niso pustili vidnejših in pomembnejših vplivov; v Ljubljani gostujoče gledališke skupine so se med seboj po kvaliteti sicer razlikovale, kljub temu pa gostovanje gledaliških skupin pomembnih evropskih impresarijev dokazuje, da je bila Ljubljana na področju glasbene produkcije primerljiva z drugimi večjimi evropskimi mesti.

Začasno izseljeni glasbeniki

Manjša skupina glasbenikov se je iz slovenskega ozemlja začasno izselila. To so bili poklicni in tudi ljubiteljski glasbeniki. Slednji so bili predvsem študentje, ki so se izobraževali v večjih mestnih središčih izven slovenskega ozemlja, kot so Dunaj, Padova, Graz itd. Tudi za nekaj učencev graškega Ferdinandeuma je znano, da so se po končanem šolanju kot duhovni-

10 Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973), 164–166, 171–174, 198–207. Dušan Ludvik, »Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790«, (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 1957), 61–64. Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusik* (Ljubljana: Filozofska fakulteta Oddelek za muzikologijo, 2009), 49, 54, 58. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 2, 214.

ki vrnili na ozemlje današnje Slovenije. Mednje sodi Škofjeločan Andreas Gladik (Gladič/Gladnik), ki je bil v graškem Ferdinandeumu pozavnist in trobentač. Po zaključenem šolanju se je vrnil v Ljubljano, kjer je postal kanonik.[11]

Med poklicnimi glasbeniki, ki so občasno gostovali izven meja Slovenije pa so najpogostejši glasbilarji, in sicer orglarji. Sama narava orglarskega poklica je predpostavljala začasna potovanja; po prejemu naročila za nove orgle si je orglar moral ogledati prostor v katerega bo glasbilo postavil, zaradi nižjih finančnih stroškov pa je glasbilo najpogosteje izdelal kar na mestu naročila. Tako je orglar Johannes Faller (Ljubljana 1650–Ljubljana po 1717), ki je imel delavnico v Ljubljani, zaradi naročil in popravil pogosto gostoval tudi v Zagrebu.[12]

Poleg glasbilarjev so znani še nekateri drugi glasbeni poklici, kot so inštrumentalisti in skladatelji, ki so se izobraževali v večjih, najpogosteje, avstrijskih mestih (Salzburg, Dunaj, Graz) in se po zaključenem šolanju, kot izobraženi glasbeniki vrnili na ozemlje današnje Slovenije, ali pa so v sklopu službenih obveznosti, najpogosteje so bili to inštrumentalisti, gostovali na slovesnostih v tujih mestnih središčih, npr. v Gradcu.

Za poznavanje slovenske glasbene zgodovine so pomembnejši glasbeniki, ki so se na ali iz slovenskega ozemlja priselili ali izselili za daljše obdobje, se aktivno vključili v novo okolje in v tamkajšnjem kulturnem življenju pustili vidno sled. Rezultati analize so pokazali, da je bilo v 17. in 18. stoletju na Slovensko trajno priseljenih glasbenikov več kot v tem obdobju trajno izseljenih glasbenikov.

Trajno izseljeni glasbeniki

Glasbeniki, ki so se iz ozemlja današnje Slovenije izselili za daljše obdobje ali celo za trajno, so bili predvsem poklicni glasbeniki. Ti so se v novem okolju zaposlili in s tem tudi vključili v tamkajšnje glasbeno življenje. Izven meja domovine so živeli od deset pa vse do petdeset in več let in za približ-

11 Kuret, »Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeumu«, 34. Catalogus alumnorum Ferdinandei graciensis ab anno 1558 usque ad a. 1684 susceptorum et dimissorum. Ms. 486, fol. 130. Universitäts Bibliothek Graz. Maria Mairold, »Sänger und Kirchenmusiker aus dem Ferdinandeum in Graz, 1588-1684«, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 83/1 (1992): 309.

12 Edo Škulj, *Baročne orglarske delavnice* (Škocjan pri Turjaku: Župnija, 2012), 10, 13–15. Acta collegii S. J. Zagrabiensis irregestrata. Fasc. VIII/100. Hrvatski državni arhiv Zagreb. Acta Capituli antiqua. Fasc. 101/57. Nadbiskupski arhiv Zagreb.

no polovico teh glasbenikov je znano, da so v tujini zaključili svojo življenjsko pot.

Med izseljenimi glasbeniki prevladujejo inštrumentalisti in pevci, pogosti pa so tudi glasbilarji. Službovali so v večjih mestnih središčih, predvsem avstrijskih: Graz, Dunaj, Celovec, Innsbruck, Admont, Rottenmann in Vetrinj. Opravljali so predvsem poklic dvornega in cerkvenega glasbenika, nekaj pa jih je bilo tudi v službi mest. Med njimi so bili priznani in uveljavljeni glasbeniki, kot je orglar Franciscus Xaverius Crisman/Krismann/Chrismann/Chrishmann/Crismann (Branik 1726 – 1795 Rottenmann), ki je izdeloval orgle za pomembne avstrijske naročnike. Med drugimi tudi za samostansko cerkev sv. Florijana v St. Florianu.[13]

Kamničan Janez Krstnik Dolar/Joannes Baptista Dolar (Kamnik 1621 – Dunaj 1673) je na Slovenskem deloval kot učitelj. Kasneje je zapustil slovensko ozemlje in med drugim kot skladatelj in zborovodja uspešno služboval na Dunaju.[14]

Mariborčan Daniel Lackner/Lagkhner je bil dvorni glasbenik v Loosdorfu in plodovit skladatelj. Prav tako tudi skladatelj Gabriel Plautz/Plautzius, ki je kot dvorni glasbenik služboval v Mainzu. Skladatelja Franc Pollini in Giuseppe Tartini pa sta bila uspešna glasbenika v italijanskih mestih.[15]

Izseljeni glasbeniki so se, kot je prikazano, uspešno integrirali v novo okolje in se s kvalitetnim delom postavili ob bok ostalim tamkajšnjim glasbenikom.

Trajno priseljeni glasbeniki

Zaradi široko opredeljenega pojma migracij zbirka vključuje raznovrstna potovanja katerihkoli z glasbo povezanih ljudi iz 17. in 18. stoletja, kar pa ne omogoča jasnega vpogleda v stanje glasbenega življenja in kulturnega okolja na področju današnjega slovenskega ozemlja. Da bi se razjasnila slika glasbenega dogajanja v 17. in 18. stoletju ter pomen in vpliv glasbenih mi-

13 Edo Škulj, *Križmanova orglarska delavnica: Ob 250-letnici njegovih prvih orgel (v Ribnici)* (Ljubljana: Družina, 2010).

14 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958), 1: 217–218. AK, »Kamniško-komendski biografski leksikon«, Knjižnica Franceta Balantiča Kamnik, obiskano 11. 2. 2015, http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/12.

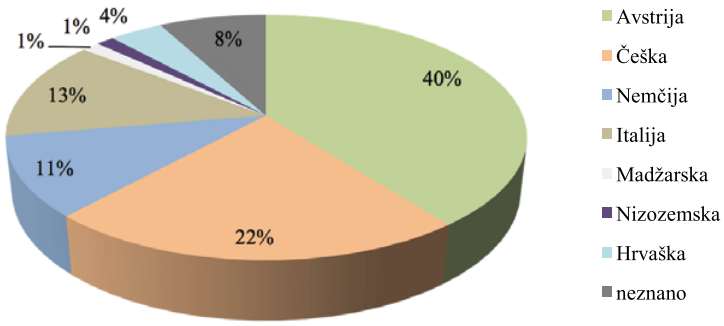
15 Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978), 45, 217. Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970), 104.

gracij na razvoj glasbene umetnosti, je potrebno iz zbirke izluščiti zgolj tiste glasbenike, ki so se na ozemlje današnje Slovenije priselili, tu ostali daljše obdobje in s svojim delom zaznamovali tukajšnje glasbeno okolje.

Najdenih je bilo 76 glasbenikov, ki so se v 17. in 18. stoletju priselili na ozemlje današnje Slovenije. Med njimi so bili glasbeniki iz ozemlja današnjih evropskih držav, predvsem Avstrije in Češke (glej tabelo št. 1, graf št. 3).

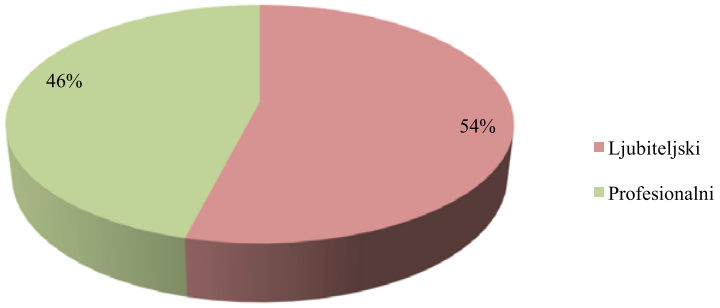
Tabela št. 1: Trajno priseljeni glasbeniki.

Ozemlje današnjih evropskih držav	Št. priseljencev
Avstrija	30
Češka	17
Italija	10
Nemčija	8
Hrvaška	3
Madžarska	1
Nizozemska	1
neznano	6



Graf št. 3: Delež trajno priseljenih glasbenikov.

Med trajno priseljenimi glasbeniki so bili profesionalci in ljubitelji. Kot je razvidno iz grafa št. 4, je bil delež profesionalnih in ljubiteljskih glasbenikov med seboj primerljiv.



Graf 4: Trajno priseljeni glasbniki.

Med ljubiteljskimi glasbeniki prevladujejo redovniki, ki so se v največji meri posvečali inštrumentalnemu in vokalnemu muziciranju, poleg teh obveznosti pa so opravljali tudi druge z glasbo povezane dejavnosti; bili so glasbeni učitelji, skladatelji, kopisti in zborovodje.

V glasbeno dejavnost so bile v večji meri usmerjene priseljene članice ženskih redov, med njimi so uršulinke in dominikanke, med moškimi redovi pa so se z glasbo ukvarjali predvsem že omenjeni frančiškani, ter tudi cistercijani in jezuiti.

Redovniki in redovnice so na Slovensko prišli predvsem iz današnjega avstrijskega in češkega ozemlja, znani pa so tudi priseljenci iz današnje Hrvaške, Nemčije in Italije. Delovali so izključno znotraj samostanskega obzidja, njihovo muziciranje pa je bilo namenjeno predvsem samostanskemu bogoslužju.

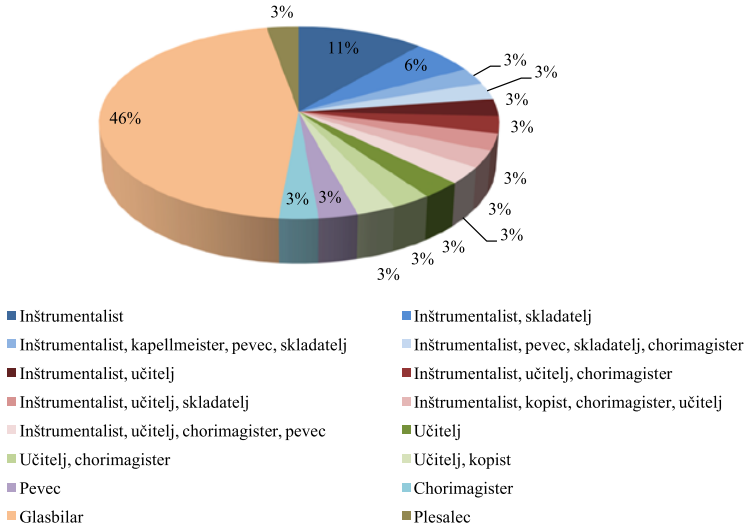
Nekoliko manj kot ljubiteljskih pa je bilo priseljenih poklicnih glasbenikov. V tej skupini prevladujejo izdelovalci glasbil, ki so na ozemlju današnje Slovenije, najpogosteje v Ljubljani, odprli svoje delavnice. Večinski delež znanih priseljenih glasbilarjev predstavljajo zvonarji. Najvidnejša zvonarska delavnica je bila delavnica beneške družine Samassa. Jožef Samassa se je v Ljubljano priselil v začetku 18. stoletja, na povabilo sorodnika Gašperja Franchija, ki je bil v tem času že uveljavljeni ljubljanski livar. Franchi je namreč svojo delavnico želel predati mlajšim družinskim članom.[16]

16 Ljubomir Andrej Lisac, "Franchi, Gašpar (okoli 1657–1733)," v *Slovenska biografija*, Slovenska kademija znanosti in umetnosti, 2013–, posodobljeno 22. 8. 2016, http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi191389/.

Nekaj je tudi orglarjev; prvi celjski orglar in začetnik štajerskega oglarstva Joannes Franciscus Janetscheck in prvi orglar na ozemlju današnje slovenije, ki je v Ljubljani odprl orglarsko delavnico, Thomas Khrueg.[17]

Poleg samostojnih podjetnikov so bili ostali priseljeni glasbeniki predvsem v službi cerkva, majhen delež je bilo mestnih glasbenikov.

Med cerkvenimi glasbeniki prevladujejo inštrumentalisti, predvsem organisti, v službi večjih in pomembnejših cerkva na Slovenskem; ljubljanske stolne cerkve, mariborske župnijske cerkve in gornjegrajske župnijske cerkve. Med njimi je opazna večja skupina tistih, ki so poleg igranja, kot glasbeni učitelji skrbeli za izobraževanje mlajših rodov cerkvenih glasbenikov. Njihove ostale z glasbo povezane dolžnosti so bile raznolike; ukvarjali so se tudi z zborovodstvom, petjem, skladateljevanjem in prepisovanjem glasbenega gradiva.



Graf št. 5: Poklici trajno priseljenih glasbenikov.

Med temi glasbeniki so osebe, ki so v slovenski glasbeni zgodovini s svojim delom pustile pomemben pečat:

Iz ozemlja današnje Avstrije priseljeni Jakob Frančišek Zupan je v Kamniku opravljal službo organista in skladatelja.[18]

17 Škulj, *Baročne orglarske delavnice*, 97.

18 Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 104, 105.

Benedikt Sluga, ki je pripotoval iz ozemlja današnje Italije je kot celjski glasbenik zapustil številne prepise muzikalij, ohranjene v arhivu celjske opatijske cerkve.[19]

Z ozemlja današnje Češke priseljeni Jožef Anton Krejči je na ozemlju današnje Slovenije deloval kot gornjegrajski organist in novomeški prepisovalec glasbenega gradiva.[20]

In prav tako iz ozemlja današnje Češke priseljeni Jan Slavik je bil organist in glasbeni učitelj v več slovenskih mestih.[21]

Priseljeni glasbeniki so delovali v raznih ustanovah na ozemlju današnje Slovenije, večina od njih pa se je potegovala za mesto glasbenika v kapeli ljubljanske stolnice. Tu so prišli v stik z domačimi v stolnici zaposlenimi glasbeniki, tudi tistimi, ki so kasneje svojo službeno ali študijsko pot nadaljevali kot izseljeni glasbeniki.

Ljubljanska stolna cerkev je bila najvidnejša ustanova za razvoj cerkvene glasbe na današnjem Slovenskem. Njen vpliv ni bil viden le na Kranjskem, temveč je z rednim sodelovanjem s stolnico v Gornjem Gradu posredno vplivala tudi na Štajersko.

Obseg in kvaliteta glasbene kapele ljubljanske stolnice se je vidno vzdignila v začetku 18. stoletja, ko je škof in mecen Sigismund Krištof Herberstein pred odhodom v Perugio glasbeni kapeli zapustil osebni fond, s katerim se je stolna kapela postopoma okrepila.[22]

Po sestavi glasbenikov je bila raznolika; v tem času so v ljubljanski stolnici za glasbo skrbeli pevci, organisti, pevovodje in drugi inštrumentalisti. Ti so bili najrazličnejši popotniki, tako priseljeni (predvsem iz današnje Avstrije in Češke), kot tudi domači glasbeniki, ki so v času svojega delovanja določen čas preživeli v večjih mestnih središčih izven meja današnje Slovenije, kot je Gradec, Dunaj, itd.

V prvi polovici 17. stoletja je bil vodja stolne glasbene kapele najverjetneje iz ozemlja Italije priseljeni Valentin Pistorius, organist pa Ljubljančan

19 Danilo Pokorn, »Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju«, *Muzikološki zbornik*, 25/1 (1989): 112. Zbirka muzikalij Benedikta Sluge. Arhiv opatijske cerkve sv. Danijela v Celju.

20 Janez Höfler, »Glasbeno zgodovinske najdbe 18. in 19. stoletja v Novem mestu«, *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 15/ 3 (1967): 142.

21 Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 131. Maruša Zupančič, »Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2011), 394.

22 Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 52. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 1: 167–168.

in kasnejši graški ferdinandist Janez Gašper Gošelj. Po njegovi smrti je organistovsko mesto zasedel Pavel Prandtsteyel z ozemlja današnje Nemčije, službo učitelja in zborovodje pa je opravljal iz današnje Češke priseljeni Václav Josef Götzl.[23]

Konec 18. stoletja je z današnje Češke priseljeni František Josef Benedikt Dusik zasedel mesto organista in tu deloval tudi kot skladatelj in kopist. V času njegovega delovanja (konec 18. stoletja) sta postala člana stolne kapele inštrumentalista Josef Wagner, ki je bil aktiven tudi v ljubljanski filharmonični družbi in Joseph Niklitz, po rodu z ozemlja današnje Češke.[24]

Dusikov naslednik, prav tako član Filharmonične družbe, je bil Anton Höller z današnjega Avstrijskega. V času njegovega službovanja je stolna kapela v glasbenem poustvarjanju dosegla visoko raven. Razlog za to so bili tudi kvalitetni glasbeniki, med katerimi sta bila z ozemlja današnje Avstrije priseljena pevca Matej Babnik, ki je bil dejaven tudi v ljubljanski filharmonični družbi in skladatelj Ferdinand Leopold Schwerdt.[25]

Tudi glasbena kapela mariborske župnijske cerkve je sprejemala najrazličnejše glasbenike. V prvi polovici 18. stoletja so tu delovali priseljeni glasbeniki, kar je razvidno iz vizitacije leta 1741. V vizitacijskem zapisniku so poleg organista Adama Kesslerja iz današnje Češke omenjeni še glasbeniki iz ozemlja današnje Avstrije; kantor Franc Winkler in njegov pomočnik Franc Niedermayer, na mestu učitelja in zborovodje Franc Ksaverij Grill, kot inštrumentalist pa Janez Mascon.[26]

V arhivu mariborske župnijske cerkve je iz konca 18. stoletja ohranjeno precejšnje število glasbenih rokopisov. Njihov prepisovalec je bil takratni mariborski glasbeni učitelj, Anton Tremmel, ki je v Maribor prišel iz ozemlja današnje Madžarske. Tremmel je bil kasneje tudi ustanovitelj in prvi vodja mariborskega moškega pevskega društva in pobudnik za ustanovitev glasbenega združenja v Mariboru.[27]

Izdelana in predstavljena statistika migracijskih glasbenikov na ozemlju današnje Slovenije nazorno kaže, da je bilo to ozemlje izpostavljeno

23 Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 50.

24 Barbo, *František Josef Benedikt Dusik*, 27. Primož Kuret, »Vloga in pomen ljubljanske Filharmonične družbe v času njenega nastanka«, v *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988), 36.

25 Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 123.

26 Relatio Visitationis Archidiaconalis 1741. Škofijska pisarna, šk. D 15/1. Nadškofijski arhiv Maribor (NŠAM).

27 Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 49.

močnim migracijskim tokovom in prepleteno s številnimi tranzicijskimi potmi. Kljub visokemu številu migrantskih glasbenikov, pa je med njimi zgolj 13% trajno priseljenih glasbenikov. Slednji so z integracijo v tukajšnje družbeno okolje, z delom na glasbenem področju in s svojim prispevkom h tukajšnjemu kulturnemu življenju pomembno vplivali na razvoj glasbenega življenja in dvig njegove kvalitete.

Bibliografija

Acta Capituli antiqua. Fasc. 101/57. Nadbiskupski arhiv Zagreb.

Acta collegii S. J. Zagrabiensis irregestrata. Fasc. VIII/100. Hrvatski državni arhiv Zagreb.

AK. »Kamniško-komendski biografski leksikon«. Knjižnica Franceta Balantiča Kamnik. Obiskano 11. 2. 2015. http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/12.

Barbo, Matjaž. *František Josef Benedikt Dusik*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Oddelek za muzikologijo, 2009.

Catalogus alumnorum Ferdinandei graciensis ab anno 1558 usque ad a. 1684 susceptorum et dimissorum. Ms. 486, fol. 130. Universitäts Bibliothek Graz.

Cvekan, Paškal Alojzije, Blažekovič, Zdravko. »Directory of organists, cantors, and organ builders in the Provincia Santi Ladislai Regis (1661–1899) Northern Croatia«. Delovni članek (1990): 1–21. http://www.academia.edu/17246416/Directory_of_Organists_Cantors_and_Organ_Builders_in_the_Provincia_Sancti_Ladislai_Regis_1661_1899_Northern_Croatia.

Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zv. 1, 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958, 1959.

Federhofer, Hellmut. »Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert«. V *Musik und Geschichte: Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften*, ed. Herbert Schneider, 90–99. Zürich: Georg Olms Verlag, 1996.

Höfler, Janez. »Glasbeno zgodovinske najdbe 18. in 19. stoletja v Novem mestu«. *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 15/ 3 (1967): 135–148.

Höfler, Janez. *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.

Höfler, Janez. *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.

Kinderić, Peter Antun. *Franjevci uz orgulje*. Krapina: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 2006.

Kuret, Primož. »Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeumu«. *Muzikološki zbornik*, 1/1 (1965): 21–37.

Kuret, Primož. »Vloga in pomen ljubljanske Filharmonične družbe v času njenega nastanka«. V *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, ur.. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988, 45–52.

Lisac, Ljubomir Andrej. »Franchi, Gašpar (okoli 1657–1733)«. V *Slovenska biografija*. Slovenska kademija znanosti in umetnosti, 2013–. Posodobljeno 22. 8. 2016. http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi191389/.

Ludvik, Dušan. »Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790«. Doktorska dis., Univerza v Ljubljani, 1957.

Mairold, Maria. »Sänger und Kirchenmusiker aus dem Ferdinandeum in Graz, 1588–1684«. *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, 83/1 (1992): 273–335.

Matricula Provinciae S. Ladislai Regis. Archives of the Province of St. Cyril and Methodius Zagreb.

Pokorn, Danilo. »Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju«. *Muzikološki zbornik*, 25/1 (1989): 107–120.

Relatio Visitationis Archidiaconalis 1741. Škofijska pisarna, šk. D 15/1. Nadškofijski arhiv Maribor (NŠAM).

Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.

Škofljanec, Jože. »Red manjših bratov (O.F.M.) in province sv. Križa«. V *Frančiškani v Ljubljani: samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja*. Silvin Krajnc, ur. Ljubljana: Samostan in župnija Marijinega oznanjenja v Ljubljani, 2000, 10–79.

Škulj, Edo. *Baročne orglarske delavnice*. Škocjan pri Turjaku: Župnija, 2012.

Škulj, Edo. *Križmanova orglarska delavnica: Ob 250-letnici njegovih prvih orgel (v Ribnici)*. Ljubljana: Družina, 2010.

Zbirka muzikalij Benedikta Sluge. Arhiv opatijske cerkve sv. Danijela v Celju.

Zupančič, Maruša. »Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne«. Doktorska dis., Univerza v Ljubljani, 2011.

Gledališka družba Emanuela Schikanedra v Ljubljani v sezonah 1779/80 in 1781/82 – premislek o zgodovinskem pomenu njenih uprizoritev

Nataša Cigoj Krstulović
Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana
Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

Med gledališkimi družbami, ki so v Ljubljani gostovale od zadnjih desetletij 18. stoletja, ima posebno mesto v zgodovini nemškega gledališča na Slovenskem skupina pod vodstvom principala, igralca, pevca, plesalca in pisca Johanna Josepha Schickenedra – Emanuela Schikanedra (1751–1812). Ta družba je nastopala v Stanovskem gledališču od decembra 1779 do februarja 1780 in aprila isto leto, ter od novembra 1781 do februarja 1782. Njen zgodovinski pomen je bil zaradi mesta na začetku razvoja t. i. nemškega opernega gledališča[1] v slovenski kulturni zgodovini že prepoznan. Nastope Schikanedrove družbe v Ljubljani je prvi omenjal v svojem zgodovinskem orisu nemškega gledališča Peter Radics že leta 1912, vendar je zabeležil le prvo gostovanje.[2] Drugo gostovanje Schikanedrove družbe v Ljubljani v sezoni 1781/82 je na podlagi tedaj novo odkritega gradiva v Arhivu Republike Slovenije prvič natančneje raziskal in leta 1957 v svoji doktorski disertaciji objavil Dušan Ludvik.[3] Nepoznavanje njegovih ugotovitev ter relevantnih virov je bilo vzrok, da drugo gostovanje Schikanedrove družbe v Ljubljani v tuji literaturi ni omenjeno. Raziskovalka Schikanedrovega življenja in dela Anke Sonnek se je oprla le na starejše Radicsevo pričevanje, zato v svoji mo-

1 Pojem 'nemško gledališče' je v zapisih slovenskih raziskovalcev mišljen v najširšem pomenu kot ga določajo predstave v nemškem jeziku, zato vključuje tudi delovanje gledaliških družb iz nekdanje habsburške monarhije.

2 Peter Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach* (Ljubljana: samozaložba, 1912), 53–57.

3 Dušan Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790* (Univerza v Ljubljani: doktorska disertacija, 1957), 61–92.

nografiji, ki je izšla leta 1999 pri ugledni nemški založbi Bärenreiter, drugega gostovanja Schikanedrove družbe v Ljubljani ne omenja.[4]

Schikanedrove operne predstave na ljubljanskem gledališkem odru so bile doslej v zgodovinskih raziskavah slovenskih muzikologov opažene, a niso bile predmet posebnih študij.[5] Namen pričujoče raziskave je dopolniti dosedanje védenje o izvedenem glasbenem repertoarju te družbe v Ljubljani ter premisliti o njegovem pomenu v razvoju nemškega glasbenega gledališča. Na podrobneje predstavljenih ljubljanskih izvedbah nemške komične opere *Der Barbier von Sevill* skladatelja Friedricha Ludwiga Bende ter italijanske komične opere *La frascatana* skladatelja Givannija Paisiella v nemškem jeziku, bo mogoče ponovno ovrednotiti gostovanji Schikanedrove družbe v gledališki in kulturni zgodovini.

Razlogi za dve gostovanji Schikanedrove družbe v Ljubljani

Muzikološka stroka prepoznava operno reformo Christopha Willibalda Glucka kot enega izmed pomembnih dejavnikov, ki je konec 18. stoletja povzročil upadanje premoči italijanske komične opere v nemškem prostoru in tudi na avstrijskih tleh.[6] Zaradi monopola italijanske opere v glavnem mestu monarhije – na Dunaju in z namenom uveljavljanja izvirne glasbene produkcije v domačen nemškem jeziku je cesar Jožef II. spodbudil nastanek »Narodnega gledališča« (Nationaltheater) ter s tem omogočil razvoj nemškega (avstrijskega) gledališča.[7] Omenjene gledališko-upravne spremembe na Dunaju ter podpora domačemu gledališču so vplivale tudi na odločitve ljubljanske gledališke uprave, ki se je ravnala v skladu z usmeritvami glavnega mesta monarhije in si je zato za glavne zimske sezone prizadevala angažirati nemške oziroma avstrijske družbe.

4 Anke Sonnek, *Emanuel Schikaneder Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber* (Kassel: Bärenreiter, 1999), 41 in 55.

5 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 2. zv. (Ljubljana: Državna založba Slovenije 1959), 17, 18, 29; Jože Sivec, »Opera na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma«, *Muzikološki zbornik*, 25 (1989): 134.

6 Carl Dahlhaus, ur., »Opernreformen«, *Die Musik des 18. Jahrhunders*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, zv. 5, 2. izd. (Laaber: Laaber-Verlag, 1994), 239–252; Arnold Jacobshagen, »Opernkritik und Opern-'Reform'«, *Geschichte der Oper* 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ur. Herbert Schneider in Reinhard Wiesend (Laaber: Laaber-Verlag, 2006), 82–86.

7 *Musikgeschichte Österreichs* II: *Vom Barock zur Gegenwart* (Graz: Styria, 1979), 188.

Schikanedrovo gledališko skupino je v Ljubljano povabil tedanji komisar ljubljanskega gledališča baron Karl Aleksander von Schell (1730–1792),[8] ki je imel zaradi porekla in družinskih vezi močne povezave z avstrijskim plemstvom, bil je kulturno izobražen in široko razgledan. Ker je vedel za uspehe Schikanedrove družbe v južnonemških mestih, je pisal poleti 1779 Schikanedru v Nürnberg in ga povabil v Ljubljano.[9] Razlog, da se je vodja nemške gledališke družbe Schikaneder odločil za gostovanje v mestu, ki v pogledu finančne donosnosti zaradi skromnega števila prebivalcev in relativno majhnega gledališča ni veliko obetalo, lahko po eni strani pripišemo splošnim zgodovinskim in glasbenim okoliščinam ter po drugi strani njegovim ambicijam. Nastope v provincialnem mestu avstrijske monarhije je Schikaneder zaradi geografske lege videl kot dobro izhodišče za nadaljnja gostovanja v večjih glasbenih središčih avstrijskega prostora.

Čeprav je Schikaneder ustanovil svojo gledališko skupino le dobro leto pred prihodom v Ljubljano, je bil, kot piše Anke Sonnek, že uveljavljen igralec, pevec in plesalec.[10] Od začetka leta 1778 je uspešno nastopal s svojo gledališko skupino v Ulmu, Stuttgartu, Augsburgu, Neuburgu, Nürnbergu in Rothenburgu. Ker je gostovanje v Ljubljani videl kot dobro priložnost za uveljavitev novoustanovljene družbe, je sprejel vabilo in predujem ljubljanske gledališke uprave. S tem se je obvezal, da bo z nastopi na ljubljanskem odru posojilo odplačal. O tem, kako se je Schikanedrova družba že v zimskem času konec novembra 1779 iz Rothenburga po ustaljeni trgovski poti z vozovi odpravila mimo Innsbrucka čez prelaz Brenner in Pustriško dolino ter Koroško na Kranjsko, slikovito piše v svojih dnevniških zapiskih eden izmed članov družbe – igralec Jakob Neukäufler (1754–1835).[11]

8 O baronu Aleksandru von Schellu (c. 1730–1792) je znanega le malo. V dokumentih, ohranjenih v Arhivu Republike Slovenije, je naveden kot »baron Schell«. Znano je, da je bil rojen na Saškem, poročen z graško plemkinjo in povezan z avstrijsko aristokracijo. Živel je na Nizozemskem, Dunaju, v Trstu in v Celovcu, umrl na Kranjskem. Bil je umetniško nadarjen, pisal je in slikal. Gl. *Oberdeutsche, allgemeine Literaturzeitung im Jahre 1792*, št. 2, 1032 in *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, ur. Ludwig Schiviz von Schivizhoffen, Gorica: samozaložba, 1905, 207 in spletna stran *Antiquariat Daša Pahor*, »Album of 18th-century miniature portraits of the austrian nobility«, dostop 2. 4. 2016, http://www.pahor.de/books/album-of-18th-century-miniature-portraits-of-the-austrian-nobility.html.

9 Ludvik omenja Schikanedrov odgovor, datiran 28. 7. 1779 in poslan v Ljubljano, ki naj bi se nahajal v arhivu ljubljanskega gledališča. Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, 178 (op. 3).

10 Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 29–42.

11 Konrad Schiffmann, ur., *Aus dem Leben eines Wanderschauspielers Jakob Neukäufler (1754–1835)* (Linz: J. Feichtinger, 1930), 42–54.

V začetku decembra 1779 je gledališka družba prispela v Ljubljano in se nastanila v prvem ljubljanskem hotelu Wilder-Mann blizu mestne hiše.[12] 5. decembra 1779 so začeli s predstavami v ljubljanskem Stanovskem gledališču in nastopali do pusta februarja naslednje leto. O nadaljnjih poteh Schikanedrove gledališke družbe po koncu zimske sezone leta 1780 je na podlagi Neukäuflerjevega dnevnika in starejše monografije o Schikanedru pisal že Ludvik: Schikaneder je odpotoval v Celovec, Linz in Salzburg, da bi se dogovoril za nadaljnja gostovanja, se po veliki noči vrnil v Ljubljano in uprizoril še šest iger, potem pa je aprila odpotoval v Celovec, junija v Linz in oktobra v Salzburg.[13] Zanimivi dokumenti, ki pričajo o dobrem sprejemu Schikanedrovih nastopov v Salzburgu, so tri pisma, ki jih je 2., 11. in 15. decembra 1780 poslal Leopold Mozart svojemu sinu, v katerih omenja tudi Schikanedrovo zaskrbljenost glede dogovorov z ljubljansko gledališko upravo in ponovnega odhoda v Ljubljano.[14] Dopisovanje z ljubljansko gledališko upravo, o katerem pričajo zapisi na seznamu korespondence 1780/81 v Arhivu republike Slovenije, kaže, da je Schikaneder kljub zavezi odlašal s ponovnim prihodom v Ljubljano.[15] Čeprav bi moral po pogodbi zaradi odplačila posojila ponovno nastopati v Ljubljani, pa je zaradi spleta okoliščin – ob smrti vladarice Marije Terezije so zaradi žalovanja zaprli ljubljansko gledališče – ostal v Salzburgu.[16] Ljubljanska gledališka uprava mu je dovolila, da je ostal v Salzburgu do začetka prihodnjega leta. Poleti je igrala njegova skupina v Gradcu in šele novembra leta 1781 ponovno pripotovala v Ljubljano, kjer je ostala do konca februarja 1782.

Ansambel ter repertoar Schikanedrove družbe

Iz seznama igralskega osebja, objavljenega v letnem almanahu nemškega gledališča, je razvidno, da je Schikanedrova skupina imela v sezoni 1779/80

12 Hiša, v katerem je bil prvi ljubljanski hotel, ima danes številko Ciril-Metodov trg 21. Gl. Barbara Pešak Mikec in Nataša Budna Kodrič, »Ljubljanski hoteli do druge svetovne vojne«, *Kronika* 50/3 (2002): 344.

13 Prim. Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, 90.

14 Wilhelm Bauer in Otto Erich Deutsch, ur., *Mozart. Briefe und Aufzeichningen. Gesamtausgabe*, zv. III Salzburg: Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 1961, 42, 52, 56.

15 Iz seznama *Nota des zwischen dem Faschng 1780 u. 1781 in Theater-Correspondenz ausgegebenen Briefporto* je razvidno, da je Schikaneder poslal v Ljubljano 3 pisma iz Linza ter 2 pisma iz Salzburga, ljubljanska gledališka uprava pa njemu 5 pisem v Linz in 4 v Salzburg. Pisma žal niso ohranjena.

16 Ludvik piše, da je Schikaneder že 1778 poslal v Salzburg dve prošnji za nastopanje, a so ga takrat zavrnili in mu kasneje odobrili nastopanje od septembra do konca leta 1780. Gl. Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, 63–64.

22 igralcev (nekateri med njimi so tudi peli in plesali) ter 14 plesalcev, poleg njih tudi glasbenega ravnatelja, kopista, dekoraterja in tehničnega mojstra ter gledališkega slikarja.[17] Ob imenih igralcev je navedeno tudi, v kakšnih vlogah so nastopali. Razvidno je, da je tudi Schikaneder nastopal v dramskih predstavah in prevzemal glavne pevske vloge v spevoigrah ter da je njegova žena igrala, pela in plesala.[18] V sezoni 1781/82 se je del igralskega ansambla zamenjal, število člankov se je povečalo.[19] Kljub relativno kratkem času obeh gostovanj – skupaj približno šest mesecev – je Schikanedrova družba ljubljanskemu občinstvu predstavila za današnji čas nepredstavljivo število različnih del, saj je uprizorila praviloma vsak dan v tednu drugo dramsko ali glasbeno delo. Poleg všečnega lahkotnega repertoarja je predstavila tudi nekatera pomembna nemška in v nemški jezik prevedena dramska dela ter izvirna in v nemški jezik prevedena glasbena dela ter balete. Ludvik je na podlagi razpoložljivega gradiva in literature ocenil število predstav in delež uprizorjenega dramskega in glasbenega repertoarja. Ocenil je, da so kar 30% predstavljale komedije, 25% drame (tragedije), 20% spevoigre, 15% igre s petjem ter 10% baleti.[20] Iz njegove ocene je razvidno, da je bila slaba polovica uprizorjenih del povezana z glasbo ali plesom. Ob tem pa je potrebno opozoriti na nezanesljivost oziroma splošnost njegove zvrstne opredelitve, saj so bile izvedbe pogosto hibridnega značaja in so predstave vsebovale govorjene dele, petje in ples. Tudi sicer so bile tedanje izvirne oznake glasbenih del v smislu glasbene oblike zelo ohlapne in splošne; isto delo je bilo označeno kot »spevoigra« (nem. *Singspiel* je označeval glasbeno delo v nemškem jeziku) ali zaradi tipizirane komične vsebine tudi kot »komična opera« (nem. »komische Oper«, it. *opera buffa*, fr. *opéra comique*.) Verjetno je Ludvik pod oznako igre s petjem vključil takrat modne melodrame in duodrame, se pravi predstave za enega oziroma dva igralca z instrumentalno spremljavo.

Ohranjeni viri za preučevanje uprizorjenih glasbenih in plesnih predstav Schikanedrove družbe so redki in so se ohranili naključno, saj je staro gledališče pogorelo leta 1887. V Narodnem muzeju Slovenije sta med zapuščino zgodovinarja Petra Radicsa ohranjena dva gledališka lista – vabilo na komedijo *Die Haushaltung nach der Mode oder Was soll man für eine Frau nehmen* ter balet *Scherenschleifer* ter vabilo na veseloigri *Das unschul-*

17 *Theaterkalender auf das Jahr 1780* (Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1780), 259–60.
18 Isto.
19 *Theaterkalender auf das Jahr 1782* (Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1782), 241–42.
20 Gl. Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, 70.

dige Mädchen in *Der Bletter* ter balet *Insel der Liebe*.[21] V omenjeni Radicsevi zapuščini se nahaja tudi natisnjeni govor Schikanedrove žene, s katerim se je po koncu prvega gostovanja leta 1780 poslovila od ljubljanskega občinstva. V njem so navedeni tudi nekateri naslovi uprizorjenih del, med njimi glasbeno delo *Lottchen am Hofe* (J. A. Hiller) in melodrama *Medea* (J. A. G. Benda).[22] Nekaj naslovov del, ki so bila uprizorjena v sezoni 1779/80, omenja tudi igralec Neukäufler v svojih spominih. Navedel je med drugim, da so takrat izvedli glasbeno delo *Lisuart und Dariolette* (J. A. Hiller) ter opisal dogodek na baletni predstavi *Orfeo ed Euridice* (C. W. Gluck).[23] Dragoceno arhivsko gradivo za identifikacijo repertoarja v času drugega Schikanedrovega gostovanja v sezoni 1781/82 so tedenski popisi dohodkov od predstav za tretjinski davek od zaslužka v arhivu starega ljubljanskega gledališča, ki ga hrani Arhiv republike Slovenije.[24] Na popisih od decembra 1781 do februarja 1782 so poleg datumov navedeni tudi naslovi predstav, ki jih je uprizorila ta družba.

Na podlagi zgoraj omenjenih virov lahko dokumentiramo le manjši del repertoarja in sicer: tri dela (*singspiele*) nemškega skladatelja Johanna Adama Hillerja: »komično opero v treh dejanjih« *Die Jagd* (1779/80), »opereto v dveh dejanjih« *Lisuart und Dariolette oder Die Frage und die Antwort* (dec. 1779), »komično opero« *Lottchen am Hof* (dec. 1779, 30. dec. 1781), melodrami Jiřija Antonína Georga Bende: *Ariadne auf Naxos* (31. jan. 1782) in *Medea* (1782), »komično opero« njegovega sina Friedricha Ludwiga Bende *Der Barbier von Sevill* (1780/81) ter zgodnejšo komično opero Christopha Willibalda Glucka *La Rencontre imprévue* v nemškem prevodu z naslovom *Die Pilgrime von Mecca* (26. jan. in 6. feb. 1782). Schikanedrovi igralci so v času drugega gostovanja, v začetku leta 1782, ljubljanskemu občinstvu predstavili tudi delo avstrijskega skladatelja Ignaza Umlaufa in sicer *singspiel* v dveh dejanjih *Die pücefarbnen Schuhe oder Die schöne Schusterinn* (3. feb. 1782), melodramo po Bürgerjevi baladi skladatelja Petra von Winter-

21 Na ohranjenih vabilih za predstave Schikanedrove družbe niso navedeni datumi. Gl. Narodni muzej Slovenije, Radicseva gledališka mapa, XV. Carn. Z: Laibach Theater XXVII, Kuv. 24, Nr. 2 in 3.

22 *Abschieds Rede in Laybach. Gesprochen von Madame Schikaneder*, Ljubljana: Eger [1780]. Hrani Narodni muzej Slovenije, Radicseva gledališka mapa, IV. Carn. D: Laibach Theater XXVII, Kuv. 13, Nr. 1.

23 Schiffmann (ur.), *Aus dem Leben eines Wanderschauspielers Jakob Neukäufler*, 51–53.

24 Arhiv Republike Slovenije, Višja gledališka direkcija v Ljubljani AS 13, fasc. 2, Collectanea. Gledališki akti za obdobje 1773–1792, Wochentliche Tabelle über das von Hr. Emanuel Schikaneder abgenomenen Drittel.

ja *Lenardo und Blandine* (7. feb. 1782) ter italijansko opero Giovannija Paisiella *La frascatana* v nemškem prevodu *Das Mädchen von Fraskati* (9. in 11. feb. 1782).

Če upoštevamo dejstvo, da je Schikanedrova družba občinstvu predstavila vsak dan drug spored oziroma, da so ga le izjemoma ponavljali, ter Ludvikovo oceno, da je bila slaba polovica uprizorjenih del povezana z glasbo ali plesom, ugotovimo, da lahko na podlagi virov in gradiva identificiramo le skromno število glasbenih del. O naslovih večjega deleža uprizorjenih del lahko sklepamo posredno iz sekundarnih virov, in sicer na podlagi že popisanega repertoarja, ki ga je Schikanedrova skupina izvajala v južnonemških mestih v letu pred prihodom v Ljubljano. Na podlagi popisov, ki jih je objavila v monografiji Anke Sonnek, lahko sklepamo, da so na ljubljanskem odru morda izvedli tudi *singspiela* Johanna Andréja *Der Töpfer* ter *Erwin und Elmire*, francosko komično opero skladatelja Egidia Dunija *Les deux chausseurs et la laitère* v nemškem prevodu *Das Milchmädchen und die beiden Jäger*, Hillerjeva glasbena dela *Die verwandelte Weiber oder der Teufel ist los*, *Der Erntekrantz*, *Die Liebe auf dem Lande*, *Der lustige Schuster*, »opereto« Georga Josepha Voglerja *Der Kaufmann vor Smyrna,* ter glasbeni prvenec samega principala Schikanedra *Die Lyranten*.[25] Domnevno bi lahko izvedli v Ljubljani tudi dve Piccinnijevi komični operi v nemškem prevodu, in sicer *La pescatrice innocente* (nem. *Das Fischermädchen oder die geretteten Seeleute*) ter *La schiava* (nem. *Die Sklavin und der großmüthige Seefahrer*), ki so ju izvedli pred prihodom v Ljubljano v Nürnbergu poleti 1779.[26]

Nezanemarljiv delež nastopov Schikanedrove družbe v Ljubljani predstavljajo baletne predstave. Schikaneder je v Ljubljano pripeljal tudi skupino 14 baletnih plesalcev, poleg tega so kot plesalci nastopali tudi nekateri igralci oziroma pevci, med njimi Schikanedrova žena.[27] Poleg samostojnih plesnih predstav, ki so sledila dramski predstavi, večinoma so bila krajša dela, so plesne vložke pogosto vsebovale tudi komične opere. Ludvik je sklepal, da so baleti predstavljali desetino Schikanedrovih uprizoritev. Glede na pogostost baletnih predstav, izvedenih v času med obema ljubljanskima sezonama v Salzburgu (1780/81),[28] bi lahko sklepali, da bi bil delež lahko celo večji.

25 Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 26–27, 29–30, 33–35, 279–80.
26 Prav tam, 279.
27 *Theaterkalender auf das Jahr 1780*, 259–60.
28 Sonnek, *Emanuel Schikaneder,* 280–82.

Na enem od dveh ohranjenih gledaliških vabil na predstavo Schikanedrovega gledališča je zabeležen naslov baleta *Der Scherenschlefer*, verjetno na glasbo po komični operi Johanna B. Henneberga. Vabilo ni datirano. Na podlagi tedenskih popisov dohodkov za sezono 1781/82 bi lahko sklepali, da je bil ta balet izveden skupaj z navedeno komedijo *Die Haushaltung nach der Mode* 20. januarja 1782. Isti vir dokumentira, da so v Ljubljani 21. januarja 1782 izvedli tudi balet *Die Insel der Liebe* (*L'isola d'amore*), verjetno na glasbo iz komične opere Antonia Sacchinija. O naslovih izvedenih baletnih del lahko sklepamo na podlagi sekundarnih virov, objavljenih popisov repertoarja, ki ga je Schikanedrova skupina pred prihodom v Ljubljano izvajala na odru v Augsburgu, Ulmu, Stuttgartu in Nürnbergu.[29] Iz teh popisov izvemo, da so balet *Scherenschlefer* izvajali v južnonemških mestih Augsburg, Ulm, Stuttgart že leta 1778, poleg tega pa še vrsto drugih krajših plesnih predstav, večinoma komične vsebine. Prepoznani so le naslovi uprizorjenih plesnih del, ne pa tudi skladatelji in koreografi.[30] V Ljubljani so plesalci Schikanedrove družbe predstavili tudi celovečerni »tragični balet« *Macbeth, König von Schottland* po Shakespearovi drami, ki ga je postavil baletni mojster C. H. Moll. Ta balet so izvajali tudi nekaj mesecev prej v Nürnbergu.[31] Kdo je napisal glasbo za ta balet, ni bilo moč ugotoviti.

Zagotovo pa lahko kot avtorja glasbe za balet *Orpheus et Euridice* (*Orfeo ed Euridice*), ki je bil uprizorjen na ljubljanskem odru v sezoni 1779/80, prepoznamo skladatelja Christopha Willibalda Glucka.[32] Kakšna je bil uprizoritev, ponazori opis dogodka s predstave, ki ga je v spominih zapisal igralec Neukäufler: »Potem smo uprizorili balet *Orfej in Euridika*, kakršnega

29 Prav tam, 26–27, 29–30, 33–35.

30 A. Sonnek tako zapiše, da so plesalci Schikanedrove družbe npr. v Stuttgartu, kjer so gostovali leta 1778, uprizorili številne »balete« z naslednjimi, za današnji čas nenavadnimi naslovi: *Der getroschene Liebhaber*; *Trau, schau, wem oder die Liebe macht Flügel*; *Die Judenhochzeit*; *Der Schiffbruch oder die Amerikaner*; *Die Kohlenbrenner*, *Die Bergknappen*; *Die Holzhacker*; *Der Herr und der Knecht*; *Der Scherrenschleifer*; *Die dankbaren Schäfer*; *Ein Englisch Pas de Deux*; *Die 3 Knaben tanzen ein Terzetto*; *Der Wäschendieb*; *Der bayerische Hiesel*; *Die Ziegeuner*; *Der beraubte Amor*; *Ein Englisch Terzetto*; *Der betrunkene Bauer*; *Die Schuster*; *Ein Türkisches Ballett*; *Die lustigen Haubenhefterinnen*. Naslov *Die Bergknappen* sicer sovpada z naslovom *singspiela* avstrijskega skladatelja Ignaza Umlaufa, ki je bil premierno izveden istega leta. Na seznamu plesnih del, ki jih je Schikanedrova družba uprizorila v času med obema ljubljanskima gostovanjema v sezoni 1780/81 v Salzburgu pa so večinoma drugi naslovi, med njimi tudi balet na Gluckovo glasbo *Orpheus ed Euridice*. Gl. Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 382–83.

31 Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 368 in 382.

32 Plesalci Schikanedrove družbe so izvedli februarja 1778 v Augsburgu še en balet na Gluckovo glasbo in sicer *Der Steirnerne Gast*. Gl. Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 26.

ljubljansko občinstvo še ni videlo, namreč v tako velikem obsegu. Ko so se pojavile Furije z gorečimi čepicami in bakljami, so pričeli vpiti: čepice goré! Vse se je balo, da bo začelo goreti gledališče in hotelo bežati, toda Schikaneder je šel na oder, vzel eni izmed Furij čepico, jo držal v roki, si jo nato poveznil na glavo in s tem pokazal, da je čepica iz pločevine in da gori samo v špiritu namočena goba, ki je bila pritrjena vrh čepice. Ko so ljudje to videli, so se pričeli smejati in 'čepice goré' je postal pregovor.«[33] Omenjeni opis je zanimiv dokument o tedanji izvajalski praksi, saj razkriva, da so tedanje postavitve baletnih predstave vsebovale varietejske elemente, s katerimi so v gledališče želeli privabili večje število gledalcev.

Izvedba komične opere *Der Barbier von Sevill* (1780)

Med izvedenimi nemškimi *singspieli* je poleg zgodovinsko pomembnih Hillerjevih del vsekakor smiselno izpostaviti uprizoritev Bendovega krajšega glasbenega dela komične vsebine *Der Barbier von Sevill*, ki ga sicer muzikolog Sivec med naštetimi »zagotovo izvedenimi« deli Schikanedrove družbe ne omenja.[34] Da so člani Schikanedrove družbe to delo uprizorili v času prvega gostovanja med decembrom in februarjem v zimski sezoni 1779/80, lahko sklepamo na podlagi libreta. Natis knjižice z opernim besedilom je zabeležen tudi na seznamu na Kranjskem natisnjenih del, izdanem leta 1803 v Ljubljani pod imenom Schikaneder.[35] Gre za operno besedilo Gustava Friedricha Wilhelma Großmanna *Gesänge aus der komischen Oper: der Barbierer von Sevilien*. Besedilo je priredba tedaj že znane in po-

33 Neukäufler je zapisal: »…dann ein Ballett 'Orpheus und Euridice' wie das Laibacher Publikum in dieser Große noch keines gesehen hatte. Als nun die Furien mit brennenden Kappen und Flambeaus hearauskamen, schrie alles: 'die Kappen brennen!' Schon wollte man in der Angst, es fange das Theater zu brennen an, fortlaufen, aber Schikaneder ging auf die Bühne, nahm einer Furie das Barett herunter, hielt es in der Hand, setzte es dann auf und zeigte, daß es von Blech war und daß nur oben ein in Spiritus getauchter Schwamm brannte. Als die Leute das sahen, entstand ein allgemeines Gelächter und 'die Kappen brennen' wurde zum Sprichwort.« Gl. Schiffmann, ur., *Aus dem Leben eines Wanderschauspielers*, 53–54. Prevod odlomka iz Neukäuflerjevega dnevnika v slovenskem jeziku je povzet po prevodu Frana Lipaha »Nemško gostovanje v Ljubljani l. 1778«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, 5 (1931/32): 7.

34 Sivec, »Opera na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma«, 134.

35 V omenjeni bibliografiji sta pod imenom Schikaneder zabeleženi dve knjižici besedil, ki ju je ljubljanski tiskar Eger natisnil leta 1780: dramsko besedilo *Julius von Tarent* (tragedija Johanna Antona Leisewitza) in »Operngesänge« *Der Barbierer von Sevillien*. Prim. *Bibliotheca Carnioliae* (Ljubljana: Historische Verein für Krain, 1862), 48 (ponatis iz leta 1803).

pularne Beaumarchaisove literarne predloge. Uglasbil ga je nemški violinist in skladatelj Friedrich Ludwig Benda (1752–1792), sin bolj znanega Jiřija Antonína Georga Bende. F. L. Benda je kot skladatelj največji uspeh doživel prav s komično opero *Der Barbier von Sevill* z arijami v italijanskem stilu. Premiera Bendove komične opere je bila dobra tri leta pred ljubljansko izvedbo in sicer 1776 v Berlinu.[36]

V omenjenem seznamu zabeleženi libreto se po doslej znanih podatkih v slovenskih arhivih ni ohranil. V zbirki z drugimi libreti ga pod signaturo Mus. T. 21. hranijo v Državni knjižnici v Berlinu (Staatsbibliothek zu Berlin).[37] Libreto obsega le osem strani, na koncu besedila je napis pod črto zapisano »Laibach, gedruckt bei Joh. Friedrich Eger«. Na prvi strani je napisan naslov *Gesänge / aus der komischen Oper: / der Barbierer / von / Sevilien*, zasedba vlog in uvodna arija Figara. Obsega 13 pevskih točk, ki jih izvajajo štirje protagonisti: grof Almaviva, Doktor Bartolo, Rosina in Figaro, brivec iz Seville. Primerjava z leto prej v Leipzigu natisnjenim klavirskim izvlečkom Bendove komične opere pokaže, da gre za identično besedilo in da je bilo delo v Ljubljani z izjemo ene arije Rosine iz tretjega dejanja uprizorjeno v celoti. Glede na doslej znane podatke o izvedenem repertoarju Schikanedrove družbe lahko sklepamo, da so delo v Ljubljani izvedli prvič. Točnega datuma uprizoritve zaradi odsotnosti drugih relevantnih virov ni mogoče ugotoviti. Po Ludvikovem mnenju je bila omenjena uprizoritev tudi prva predstavitev znane Beaumarchaisove zgodbe o seviljskem brivcu.[38] Bendova uglasbitev je nastala nekaj let pred bolj znano uglasbitvijo italijanskega skladatelja Giovannija Paisiella *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile* (krstna izvedba 1782) ter štirideset let pred praizvedbo še danes najbolj priljubljene Rossinijeve uglasbitve *Il barbiere di Siviglia* (krstna izvedba 1816).[39] Lahko torej ugotovimo, da je bila v Ljubljani predstavljena opera z glasbenega vidika ena zgodnejših predstavitev predelave Beaumarchaisovega besedila v nemškem jeziku tudi v avstrijskem prostoru. Po ljubljanski izvedbi so člani Schikanedrovega gledališča Bendovo komično opero ponovno izvedli oktobra 1780 v Salzburgu.[40]

36 Gl. Zdeňka Pilková, »Benda, Fridrich Ludwig«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Personenteil 2, (Kassel: Bärenreiter, 1999), stp. 1072.

37 Podatkov o tem, od kod je knjižnica pridobila to zbirko, žal ni. Zbirka libretov je v digitalizirani obliki prosto dostopna v repozitoriju Nemške digitalne knjižnice Deutsche Digitale Bibliothek (https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de).

38 Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, 86.

39 Lexikon der Oper, zv. 1 (Laaber: Laaber-Verlag, 2002), 165–66.

40 Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 281.

Izvedba *La frascatana* (1782)

Zapisi v tabelah prihodkov, ki so shranjeni med gradivom starega ljubljanskega Stanovskega gledališča v Arhivu Republike Slovenije, pričajo, da so popularno italijansko opero Giovannija Paisiella *La Frascatana* člani Schikanedrove družbe v Ljubljani izvedli vsaj dvakrat in sicer 9. in 11. februarja 1782, to je slabih osem let za svetovno praizvedbo. Leta 1774 so to glasbeno delo premierno izvedli v Benetkah v gledališču San Samuele, z uspehom so jo izvajali tudi v drugih italijanskih mestih, že naslednje leto na Dunaju in kasneje še v drugih večjih evropskih glasbenih središčih: 1776 v Dresdnu, v Londonu, Kopenhagnu (v danskem jeziku!), leta 1777 v Madridu in leta 1778 v Parizu, leta 1779 v Stockholmu in kasneje še v drugih mestih.[41] Metoda Kokole piše, da je bila leta 1776 in 1789 izvedena tudi v bližnji (italijanski) Gorici.[42] Na podlagi dostopnih virov žal ni mogoče sklepati, ali so to opero italijanske operne družbe izvedle tudi v Ljubljani. Vzrok za to, da je v Ljubljani uprizorila to popularno in mednarodno izjemno uspešno Paisellovo opero[43] nemška gledališka družba, lahko iščemo v pobudi članov gledališke uprave in ljubljanskega občinstva, naklonjenega italijanski operi. To opero je Schikanedrova družba izvedla domnevno prvič.[44] Glede na omenjene tabele prihodkov v Arhivu Republike Slovenije lahko sklepamo tudi o približnem številu poslušalcev na predstavah Paisiellove opere v Stanovskem gledališču, teh naj bi bilo ocenah Ludvika med 150 in 200, kar je bila tretjina razpoložljivih sedežev v nekdanji gledališki stavbi. Slabši obisk je pripisal tudi dejstvu, da v zimskem času gledališče ni bilo ogrevano.[45]

Opero *La frascatana* so leta 1782 Ljubljančani slišali v nemškem jeziku. Dragocen, a še ne raziskan vir za zgodovinsko raziskavo te izvedbe je ohranjena knjižica z besedilom, ki je bila ob tej priložnosti natisnje-

41 Prim. Michael F. Robinson, ur., *Giovanni Paisiello. A Thematic Catalogue of his Works* (New York: Pendragon Press, 1991), 190–91.

42 Metoda Kokole, »Italijanska opera v notrenjeavstriskih središčih: repertoar in izvajalci«, *De musica disserenda*, I/1-2 (2005): 85–86.

43 Daniel Brandenburg, »Die komische italianische Oper«, *Geschichte der Oper* 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ur. Herbert Schneider in Reinhard Wiesend (Laaber: Laaber-Verlag, 2006), 150.

44 Iz objavljenih seznamov uprizorjenih del v Sonnekovi monografiji o Schikanedru je razvidno, da je ta družba pred prihodom v Ljubljano v južnonemških mestih in v Salzburgu v času med prvim in drugim ljubljanskim gostovanjem uprizorila le dve italijanski operi in sicer deli skladatelja Piccinnija z nemškim besedilom: *La schiava* (nem. *Die Sklavin oder der großmütige Seefahrer*) in *La pescatrice innocente* (*Das Fischermädchen oder die geretteten Seeleute*). Gl. Sonnek, *Emanuel Schikaneder*, 279–82.

45 Ludvik, Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, 90.

na v Ljubljani. Libreto je natisnila tiskarna Janeza Friderika Egerja, tedaj edina ljubljanska tiskarna.[46] Natis tega libreta se po doslej znanih podatkih v slovenskih arhivih ni ohranil. Libreto, ki je uvezan v zbirni zvezek z dvema drugima dramskima besediloma, hrani Avstrijski gledališki muzej na Dunaju (Österreichisches Theatermuseum) oziroma Avstrijska narodna knjižnica (Österreichisches Nationalbibliothek).[47] Na naslovnici je zapisano *Das Mädchen / von / Fraskati / Ein Singspiel / in drey Aufzügen./ Nach dem italiänischen. / von A. L.*** / Ausgeführt von der Schikanederischen Gesellschaft.* / Laybach / Gedruckt mit Egerischen Schriften. / 1782. Libreto obsega 79 strani. V zgornjem levem kotu na prvi strani je bil kasneje s svinčnikom dodan zapis Schmidt, Johann Friedrich / Livigni, Filippo / Komp. Paisiello, Giovanni.

Omenjeni libreto je vredno izpostaviti, saj je v nasprotju z do tedaj bolj razširjeno prakso tiskanja dvojezičnih libretov Livignijevo operno besedilo natisnjeno le v prevodu v nemškem jeziku. Istega leta, kot je bil natisnjen libreto v Ljubljani, je za Schikanedrovo družbo knjižico z naslovom *Das Mädchen von Fraskati* domnevno natisnila tudi graška tiskarna Johann Georg Weingand und Franz Ferstl. Libreto za izvedbo Schikanedrove družbe v Gradcu[48] je uvezan v zbirni zvezek libretov, ki ga hrani knjižnica v Düsseldorfu.[49] Primerjava obeh omenjenih natisov je pokazala, da gre za enak tisk oziroma enaka izvoda, le zapis tiskarne na naslovnici je drug. Zdi se, da je ime graške tiskarne dodano naknadno na obstoječi ljubljanski natis, saj je na naslovnici prekinjena črta obrobe, sicer pa so naslovnici in vsebina enaki. Sklepamo lahko, da je bil libreto natisnjen najprej v Ljubljani in da je Schikaneder knjižico ali tiskarske plošče vzel seboj v Gradec, kjer so ga ponatisnili. Če bi se ta domneva izkazala za pravilno, bi pomenilo, da so opero izvedli najprej v Ljubljani in kasneje v Gradcu.

Da je dunajsko občinstvo popularno italijansko opero dobro sprejelo že ob prvi izvedbi, pričajo kritiški odmevi v dunajskem časopisju in podatek o kar 34-ih ponovitvah na odru dunajskega Dvornega gledališča (Burgthe-

46 Branko Berčič, Tiskarstvo na Slovenskem (Ljubljana: Odbor za proslavo 100-letnice grafične organizacije na Slovenskem, 1968), 69–71.

47 Österreichisches Theatermuseum, sig. 845000-A.213,1 (Theaterbibliothek Schikaneder).

48 Rudolf Flotzinger navaja da je bila opera Das Madchen von Fraskati (nedvomno gre za Paisiellovo opero *La frascatana*) v Gradcu izvedena že leta 1781. Gl. Rudolf Flotzinger, »Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheater in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung«, Muzikološki zbornik, 18 (1982): 30.

49 Pod signaturno številko 129252101 so v zvezku poleg libreta uvezana še štiri druga besedila.

ater) do začetka leta 1776, kar je bilo za tisti čas izjemno.[50] Na domu plemiške družine Esterházy so opero *La frascatana* izvajali celo pod vodstvom samega skladatelja Josepha Haydna.[51] O kvaliteti Schikanedrovih glasbenih predstav v Ljubljani sicer ne moremo soditi, skoraj z gotovostjo pa lahko trdimo, da so bile izvedbe glasbenih del v primerjavi s predstavami italijanskih opernih družb verjetno slabše. Člani nemške družbe so bili v prvi vrsti igralci, uprizarjali so dramski in glasbeni repertoar, a so bili pevsko manj izobraženi kot italijanski pevci.

Zaradi nedostopnosti relevantnih virov ne moremo sklepati o zasedbi vlog v omenjeni izvedbi Paisiellove opere, niti o zasedenosti orkestra, oziroma o tem, ali so pevci nastopali ob spremljavi polnega orkestra, kot je bil zapisan v izvirniku.[52] Edini vir, na podlagi katerega lahko sklepamo o konkretni ljubljanski izvedbi, je le omenjeni libreto. Na podlagi primerjave v Ljubljani natisnjenega nemškega prevoda Livignijevega besedila z izvirnim italijanskim besedilom, objavljenim v knjižici, izdani ob dunajski izvedbi leta 1775, lahko ugotovimo le nekatere manjše razlike v operni zgodbi, sicer pa so osebe in kraj dogajanja enaki. V prvem dejanju je izpuščen peti prizor, recitativ služabnika Pagnotta in krčmarice Lisette. Najbolj opazne spremembe so v 2. dejanju, saj zamenjava vrstnega reda začetnih prizorov in zopet izpustitev prizora Pagnotta in Lisette vpliva na dramaturgijo predstave. Drugo dejanje se v ljubljanskem libretu začne s prevodom 5. prizora izvirnega besedila, v katerem nastopita oba glavna moška protagonista, don Fabrizio in Nardone. Izpuščen je 9. prizor. Dodani prevod ljubezenskega speva v kranjskem (slovenskem) jeziku v tretji sceni prvega dejanja, spodbuja domnevo, da je ljubljansko občinstvo slišalo kavatino v slovenskem jeziku. Razlike so tudi v zadnjem dejanju.

Paisiellova opera *La frascatana* je bila ena izmed najbolj popularnih oper druge polovice 18. stoletja, napisana na podlagi dobro sprejetega modela komedije zmešnjav, zato so jo imele na repertoarju različne gledališke družbe. Dve leti za Schikanedrovo izvedbo so Ljubljančani ponovno slišali Paisiellovo opero *La frascatana* in sicer z nemškim besedilom v izvedbi družbe Felixa Bernerja leta 1784, v sezoni 1784/85 jo je izvedla družba Fran-

50 Gl. Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne.Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)* (Wien: Harman Böhlaus Verlag, 1970), 164.

51 Gatti, Francesco, »La Frascatana: The geography of a success«, v Giovanni Paisiello: La Frascatana, knjižica in CD (Bologna: Bongiovanni, 2004), 10.

52 Prim. *Giovanni Paisiello: La Frascatana*. Partitura. Ur. Franco Trinca. Adliswill: Edition Kunzelmann, 2014.

za Diwalda in leta 1786 družba Friedricha Johanna Zöllnerja.[53] Glede na to, da so to popularno opero izvajali vrsto let v različnih italijanskih mestih, lahko domnevamo, da so jo v izvirnem italijanskem jeziku izvedli tudi člani kakšne italijanske operne družbe, ki je gostovala v Ljubljani.

Pomen Schikanedrovih gostovanj za zgodovino gledališča

Schikanedrova gledališka družba je na začetku osemdesetih let 18. stoletja nemški jezik in kulturo na ljubljanskem gledališkem odru utrjevala z uprizoritvami pomembnih izvirnih besedil nemških dramatikov (Lessing, Goethe) ter Shakespearovih tragedij v nemškem prevodu, popularizirala pa z izvedbami lahkotnejšega dramskega repertoarja in komičnih oper v nemškem jeziku. Na seznamu dokumentiranih in domnevno uprizorjenih glasbenih del, ki jih je Schikanedrova družba izvedla v dveh sezonah 1779/80 in 1781/82 v Ljubljani, je največ del utemeljitelja nemškega *singspiela* – Johanna Adama Hillerja. Spričo tedanje skladateljeve popularnosti v nemškem in avstrijskem prostoru, to ni presenetljivo. Ljubljansko občinstvo je slišalo tudi enega izmed prvih glasbenih del avstrijskega skladatelja Ignaza Umlauffa, kar je naznanilo nov močan repertoarni pritok t.i. *dunajskega singspiela* na ljubljanski gledališki oder. Od konca 18. stoletja so avstrijske družbe v Ljubljani pogosto izvajale glasbena dela dunajskih ustvarjalcev, med katerimi so bili še zlasti priljubljeni *singspieli* Wenzla Müllerja. Kot gostujoči pevec je s člani Schantrochove družbe poleti 1801 v Müllerjevem komičnem opernem delu *Das neue Sonntagskind* v Ljubljani ponovno nastopil tudi sam Schikaneder, ki je bil tedaj na Dunaju že uveljavljen gledališčnik.[54]

Dosedanje splošne ocene slovenskih raziskovalcev o zgodovinskem pomenu Schikanedrovih gostovanj za razvoj nemškega gledališča je potrebno dopolniti tudi na podlagi kritične analize dveh docela neraziskanih virov – v Ljubljani natisnjenih in na tujem hranjenih libretov. Ob relativno skromno ohranjenih drugih virih za gledališko zgodovino na Slovenskem sta libreta še posebej dragocena vira, na podlagi katerih lahko sklepamo o izvedbi. Spričo dejstva, da je bil nemški jezik v glavnem mestu avstrijske dežele Kranjske tudi uradni (državni) jezik in navedenih zgodovinskih okoliščin, naklonjenih razvoju nemškega gledališča, ni presenetljivo, da je

53 Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani*, 97, 102 in 105; Sivec, »Opera na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma«, 135.

54 Izvedba te komične opere je bila 30. julija 1801, Schikaneder je nastopil v vlogi hišnega mojstra (Hausmeister). Gledališki letak za predstavo je ohranjen v Narodnem muzeju Slovenije.

Schikanedrova družba v Ljubljani predstavila italijanske opere, ki so bile priljubljene po širšem evropskem prostoru in tudi pri ljubljanskemu občinstvu. Na Dunaju ohranjeni libreto *Das Mädchen von Fraskati* spodbuja domnevo, da je ljubljansko gledališko občinstvo leta 1782 slišalo italijansko opero z nemškim besedilom in tudi besede v kranjskem (slovenskem) jeziku, zato je libreto tudi dragoceni dokument prvega obdobja slovenskega narodnega preporoda.

Bibliografija

Arhiv Republike Slovenije, Višja gledališka direkcija v Ljubljani AS 13, fasc. 2, Collectanea. Gledališki akti za obdobje 1773–1792, Wochentliche Tabelle über das von Hr. Emanuel Schikaneder abgenomenen Drittel.

Narodni muzej Slovenije, Radicseva gledališka mapa, XV. Carn. Z: Laibach Theater XXVII, Kuv. 13, Nr. 1; Kuv. 24, Nr. 2 in 3.

Abschieds Rede in Laybach. Gesprochen von Madame Schikaneder. Ljubljana: Eger [1780].

Bauer, Anton. *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*. Graz – Köln: Hermann Böhlaus Verlag, 1955.

Bauer, Wilhelm in Deutsch, Otto Erich, ur.. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, zv. III. Salzburg: Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 1961.

Berčič, Branko. *Tiskarstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Odbor za proslavo 100-letnice grafične organizacije na Slovenskem, 1968.

Bibliotheca Carnioliae. Ljubljana: Historische Verein für Krain, 1862. (Ponatis iz leta 1803.)

Brandenburg, Daniel. »Die komische italianische Oper. *Die Opera buffa im späteren 18. Jahrhundert (1760–1800)*«. V *Geschichte der Oper* 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ur. Herbert Schneider in Reinhard Wiesend. Laaber: Laaber-Verlag, 2006, 145–160.

Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 2. zv. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.

Dahlhaus, Carl. »Opernreformen«. V *Die Musik des 18. Jahrhunders*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, zv. 5, 2. izd.. Laaber: Laaber-Verlag, 1994, 239–252.

Das Mädchen von Fraskati. Ljubljana: Eger, 1782.

Das Mädchen von Fraskati. Graz: Johann Georg Weingand und Franz Ferstl, 1782.

Flotzinger, Rudolf. »Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheater in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung«. *Muzikološki zbornik*, 18 (1982): 23–41.

Gesänge aus der komischen Oper: der Barbierer von Sevilien. Ljubljana: Eger, 1780.

Jacobshagen, Arnold. »Opernkritik und Opern-'Reform'«. V *Geschichte der Oper* 2: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, ur. Herbert Schneider in Reinhard Wiesend. Laaber: Laaber- Verlag, 2006, 72–86.

Kokole, Metoda. »Italijanska opera v notrenjeavstrijskih središčih: repertoar in izvajalci«. *De musica disserenda*, I/1–2 (2005): 75–93.

Lexikon der Oper, zv. 1. Laaber: Laaber Verlag, 2002.

Lipah, Fran. »Nemško gostovanje v Ljubljani l. 1778«. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, 5 (1931/32): 4–7.

Ludvik, Dušan. *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Univerza v Ljubljani: doktorska disertacija, 1957.

Michtner, Otto. *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einfuhrüng des deutschen Singspels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792).* Dunaj: Hermann Böhlaus Verlag, 1970.

Musikgeschichte Österreichs II: *Vom Barock zur Gegenwart*, ur. Rudolf Flotzinger in Gernot Gruber. Graz: Styria, 1979.

Oberdeutsche, allgemeine Literaturzeitung im Jahre 1792, št. 2, 1032.

Paisiello, Giovanni. *La Frascatana*. CD. Bologna: Bongiovanni, 2004.

Paisiello, Giovanni. *La Frascatana.* Partitura. Ur. Franco Trinca. Adliswill: Edition Kunzelmann, 2014.

Pešak Mikec, Barbara in Budna Kodrič, Nataša. »Ljubljanski hoteli do druge svetovne vojne«. *Kronika*, 50/3 (2002): 343–362.

Pilková, Zdeňka. »Benda, Fridrich Ludwig«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Personenteil 2, stp. 1072. Kassel: Bärenreiter, 1999.

Radics, Peter. *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Ljubljana: samozaložba, 1912.

Robinson, Michael F., ur.. *Giovanni Paisiello. A Thematic Catalogue of his Works*. New York: Pendragon Press, 1991.

Schiffmann, Konrad, ur.. *Aus dem Leben eines Wanderschauspielers Jakob Neukäufler (1754–1835)*. Linz: J. Feichtinger, 1930.

Schiviz von Schivizhoffen, Ludwig, ur.. *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*. Gorica: samozaložba, 1905.

Sivec, Jože. »Opera na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma«. *Muzikološki zbornik*, 25 (1989): 133–41.

Sonnek, Anke. *Emanuel Schikaneder Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber.* Kassel: Bärenreiter, 1999.

Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.

Theaterkalender auf das Jahr 1780. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1780.

Theaterkalender auf das Jahr 1782. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1782.

Antonio Lolli – auf der Route Bergamo–Stuttgart – Sankt-Petersburg–Neapel

Vladimir Gurevich
Ruska državna pedagoška univerza Aleksander Hercen v Sankt Peterburgu
Alexander Herzen-State Pedagogical University, Saint-Petersburg

Held der nachfolgenden Erzählung ist ein Geigenvirtuose. Solche gab es in der Geschichte der europäischen (und, selbstverständlich, russischen) Musikkunst des XVIII. Jahrhunderts nicht wenige, wobei fast jeder von ihnen eine außergewöhnliche Persönlichkeit darstellte (in Russland erinnern wir uns an Luigi Madonis, der an der Palastrevolution 1741 teilnahm, oder an Pietro Mira, der das Geigenspiel mit der Stelle des Hofnarren von Anna Ioannovna kombinierte). Aber sogar vor dem Hintergrund des Draufgängers Louis Paisible, der sich bis zum Bankrott und Selbstmord „konzertierte" oder des verwegenen Virtuosen und Liebhaber anregender Getränke Tito Porta (dafür und für anderes von Peter III. geschätzt) hebt sich unsere Figur durch eine besondere Position hervor. Antonio Lolli war eifrig damit beschäftigt, seinen Lebensunterhalt immer und überall zu verdienen. Dieser Weg führte ihn nach Russland, das unter dem Zepter von Katharina der Großen gedeihte. Seine abenteuerlichen Gewohnheiten legte er nicht ab und, wie wir weiter unten sehen, verdiente er nicht gerade wenig Geld, sich nicht überarbeitend im Geigenspiel, sondern im Kartenspiel. Aber das ist ein anderes Thema. Hauptgrund meines Vortrages ist, dass er ein begnadeter Musiker war, der teuflisch talentiert und offen für alles Neue war. In Russland und in den Russen fand er nicht nur leidenschaftliche Verehrer seines künstlerischen Könnens. Er hörte als einer der Ersten in Europa in der russischen Musik, im russischen Volkslied nicht die „barbarische" Exotik – als Grund für eine amüsante Variabilität, sondern sah etwas Größeres: die Tiefe, das Reine und die Schönheit. Dieses verstehend, versuchte

er seine Wahrnehmung Russlands in seinem eigenen Schaffen wiederzugeben, was erfolgreich war, als es der Autor präsentierte, aber nach seinem Tod dauerhaft in Vergessenheit geriet.

Dieser Text ist ein Versuch, den „Italienern in Russland" gerecht zu werden und diese hervorragenden Künstler und Schöpfer wieder in unser historisches Gedächtnis zu rufen.

Antonio Lolli erschien 1774 in Petersburg. Er war schon mehr als 40 Jahre alt.[1] Hinter ihm lag durchaus schwieriger Lebensweg. Aus einer Familie stammend, die Italien seinerzeit eine Reihe berühmter Künstler auf verschiedenen Gebieten der Musik- und Theaterkunst hervorbrachte, erhielt Lolli in seiner Jugend eine ausgezeichnete professionelle Ausbildung. Auch wenn wir bis heute noch nicht wissen, wer ihn im Geigenspiel unterrichtete, ist es durchaus möglich, dass es der berühmte Guiseppe Tartini war, der in Padua lebte, in der Nähe von Bergamo – der Heimat Lollis. Demzufolge verbrachte Antonio seine Jugend fast ausschließlich in Norditalien.[2] Was sein Komponistenschaffen betrifft, so hatte sich Lolli zum Ende der 1750er Jahre eine gewisse Autorität erarbeitet. Ansonsten hätte so ein angesehener Pädagoge und Komponist wie Padre Giambattista Martini sicher mit ihm keinen Briefwechsel begonnen. Martini gab seinem Korrespondenten und Fernschüler eine Empfehlung, dank derer er in die Kapelle von Karl Eugen Herzog von Württemberg in Stuttgart aufgenommen wurde. Hier verbrachte er ca. 15 Jahre und erhielt unter der Leitung des berühmten Niccolo Jommelli eine hervorragende Solo- und Orchesterpraxis, was auch kein Wunder war, denn sein Kollege am Nachbarpult war Pietro Nardini, der zu den hervorragendsten europäischen Geigern gehörte.

1 Verschiedene Quellen führen unterschiedliche Geburtsdaten von A. Lolli an. Bis vor kurzem wurde ohne Angabe von Tag und Monat ca. 1730 angegeben. In Veröffentlichungen Ende des XX. Jahrhunderts wird das Jahr 1725 genannt. Im Prinzip sind beide Daten möglich, nun muss man nur noch in der Heimat Lollis in Bergamo Kirchenunterlagen finden, die den „Punkt auf´s i setzen". Es gibt aber auch einen anderen Standpunkt: der Autor eines umfangreichen Artikels über Lolli in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1799), № 37, 39, 42, schreibt darüber, dass, „als ich bei ihm studierte (1772), war er ca. 30–32 Jahre" (*Allgemeine Musikalische Zeitung* (weiter – AMZ) (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1799), № 39, Spalte/Reihe 609). Allerdings ist eine solche „Verjüngung" kaum wahrscheinlich, denn sie stimmt weder mit den gängigen Vorstellungen über das Geburtsdatum des Geigers, noch mit den Fakten seiner schöpferischen Biographie überein.

2 H. Riemann merkte an, dass Lolli „nach langen Reisen" in Stuttgart ankam (s. Hugo Riemann, *Musiklexikon*, Ausgabe 7 (Leipzig: M. Hesse, 1909), S. 841), aber konkrete Angaben in dieser Hinsicht wurden bisher nicht entdeckt.

Das Leben Lollis in Stuttgart verlief ziemlich komfortabel. Herzog Karl Eugen zog es vor, sich nicht in die Angelegenheiten der Kapelle einzumischen und übertrug diese Jommelli: wie Lolli in einem Brief an Martini am 23. Februar 1759 anmerkte, „was seine (Jommellis – V.G) professionelle Eigenschaften anbetreffen, so ist Ihre Hoheit mit ihm sehr zufrieden; wir alle lieben ihn von ganzem Herzen“[3].[4] Jommelli seinerseits schätzte Lolli sehr. Das Jahreseinkommen von 2000 Florin (so war die ursprüngliche Summe, die sich später mehrfach erhöhte) versorgte Antonio und seine Familie materiell. Die Ehefrau Lollis war die Primaballerina Nanette Sauveur (wurde 1760 am Theater engagiert), die er Mitte der 60er Jahre heiratete. Im Künstlerverzeichnis des Württembergischen Hofes für das Jahr 1767 wird Lolli – Sauveur als 2. Solistin mit einem Gehalt von 2630 Florin geführt. Im Jahr 1771 war sie schon 1. Solistin und ihr Gehalt (4000 Gulden) entsprach durchaus ihrem Status. Es ist unbekannt, wie viele Kinder das Ehepaar Lolli hatte. Die Geschichte überlieferte nur den Namen ihres Sohnes Phillippo, der 1773 geboren wurde und später konzertierender Cellist wurde.[5]

Im schöpferischen Plane konnte man sich für einen europäischen Geiger der damaligen Zeit nur schwer einen anderen Platz als Stuttgart wünschen. Die Allianz der drei bedeutenden Künstler: des Komponisten N. Jommelli, des Choreographen J. Noverre und des Geigers P. Nardini brachte eine Reihe bedeutsamer Erscheinungen des Musik- und Theaterlebens hervor: die

3 Zitat aus A. Mell, „Lolli“, *Musikgeschichte und Gegenwart (MGG)* (Kassel: Bärenreiter, 1960), Bd. 8, Spalte/Reihe 1130.

4 See auch: AMZ, 1799, № 39, Spalte/Reihe 611. Es wäre höchst interessant, den Namen des Autoren jenes bemerkenswerten Artikels herauszufinden, der nach damaliger Tradition, ohne Unterschrift veröffentlicht wurde. Riskieren wir es, die Vermutung zu äußern, dass jener Artikel aus der Feder des berühmten Komponisten, Geigers und Schriftstellers Johann Friedrich Reichhardt stammte. Dafür sprechen einige Fakten. 1. war es Reichhardt, der 1794 in der Nähe von Leipzig in Giebichenstein bei Halle lebte und hauptsächlicher Autor bei der „AMZ“ zu Fragen der Geigenkunst war. 2. chronologisch gesehen, konnte er durchaus bei Lolli 1772 ein Praktikum absolvieren, da seine Konzerttournee mit der Sängerin K. W. Schröter in den gleichen Städten verlief wie Lollis Auftritte, da der Unterricht bei Lolli nicht lange dauerte und sich nur über einen Monat hinzog. 3. sprechen konkrete Details und spezifische technoanalytischen Einzelheiten davon, dass der Artikel von einem hochqualifizierten Geiger und Komponisten und intelligenten, hervorragend die literarische Stilistik beherrschenden Schriftsteller geschrieben wurde: eine Kombination, deren einziger Repräsentant Ende des XVIII – Anfang des XIX. Jahrhunderts in Deutschland eben dieser Reichhardt war.

5 Wie R.–A. Mooser annimmt, könnte die Sängerin Brigida Lolli, die erfolgreich in den 1770er Jahren auf den Bühnen in Modena, Venedig und Warschau auftrat, die Tochter von Lolli sein. Nach Ansicht zeitgenössischer italienischer und deutscher Wissenschaftler war B. Anelli – Lolli die Schwester von Antonio.

„Gluckschen" Opern Jommellis („Phaeton", „La clemenza di Tito"), die reformatorischen dramatischen Ballette von Noverre („Rinaldo und Armida", „Admethos und Alkestis", „Jason und Medeia"), die auf dem halbem Weg zwischen Lexik der Sonaten von Tartini und Mozart liegende Sonaten und Konzerte von Nardini. All diese Werke entstanden in Stuttgart und wurden dort auch uraufgeführt. Augenscheinlich nahm Lolli unmittelbar an ihrer Interpretation teil, mit Noverre war er sogar verwandt (N. Sauveur war die Schwägerin des Ballettmeisters). Die aufklärerischen Tendenzen der vorrevolutionären Epoche, die sich so deutlich im Musikleben der Württembergischen Hauptstadt zeigten, mussten auf Lolli einen direkten Einfluss haben, da er mehrfach die Möglichkeit hatte, auch in anderen europäischen Zentren aufzutreten: in Wien, Paris und Milano.

Die ersten uns bekannten Konzertauftritte sind auf das Jahr 1763 datiert. Nachdem er scheinbar auf Gesuch von Martini und Jommelli einen einjährigen Urlaub zur Vervollkommnung der Kompositionen bei Martini erhielt, fuhr er statt nach Bologna zu Konzerten in die österreichische Hauptstadt, wo er großes Aufsehen erregte. Einmal die Freuden des Erfolges entdeckend, kehrte Antonio nicht zu Martini zurück, sondern tourte weiter durch Europa. Wichtig waren für ihn die Konzerte von April – Juni 1764 in Paris, die mit begeisterten Kritiken des Publikums und der Presse gefeiert wurden. Nach Aussage Lollis „verdiente er innerhalb von 4 Wochen mehr als 1000 Louisdor".[6] Nach einheitlicher Meinung der Zeitgenossen machte innerhalb von 20 Jahren, bis zur Ankunft von Giovanni Battista Viotti 1782 in Paris, keiner der Geiger in der französischen Hauptstadt so von sich reden wie Lolli. Der Pariser Erfolg öffnete dem Virtuosen die Türen der besten Säle der Alten Welt und festigte seine Position in Stuttgart.

6 *AMZ*, 1799, № 39, Spalte/Reihe 612. Es stimmt, dass der unverbesserliche Spieler Lolli das gesamte erarbeitete Geld am Kartentisch „durchbrachte" und um zum Hofkonzert nach Wien abreisen zu können, musste er für 1500 Lire einen Ring, den ihm eine französische Prinzessin geschenkt hatte, verkaufen. Auf den einzigen Auftritt in der österreichischen Hauptstadt musste er einige Monate warten. Deshalb kehrte Antonio mit 2000 Gulden Schulden nach Stuttgart zurück. Man kann sagen, dass solche Abenteuer unseren Helden sein ganzes Leben lang begleiteten: so beschimpfte Lolli, der während seines Aufenthaltes in Venedig in der Suite von Herzog Karl Eugen wieder einmal alles verspielte in einem Café im Affekt seinen Fürsten und gleich auch noch den Venezianer Hochadel öffentlich. Dafür kam er unverzüglich in die Keller der Inquisition. Es rettete den Geiger die Einmischung des Herzoges Karl, der die Venezianer Herrscher davon überzeugen konnte, dass man Lolli in Stuttgart richten müsse. Lolli wurde aus Venedig ausgewiesen und natürlich verzieh ihm der gutmütige Herzog, der an dem geliebten Musiker einen Narren gefressen hatte.

1771 traf Lolli während einer weiteren Tournee den 15-jährigen Mozart, der mit seinem Vater auf dem Weg zu einer Gastspielreise nach Italien unterwegs war.[7] Die Unterhaltung mit dem jungen Genie hinterließ sowohl bei Antonio als auch bei Wolfgang Spuren: denn der Name Lolli als allererster Virtuose erschallte damals in Europa. Schon im Januar 1770 bezeichnete Mozart Lolli in einem Brief an seine Schwester aus Verona als „großen Geiger"[8]. Diesen Standpunkt änderte er auch später augenscheinlich nicht.

In Stuttgart verlief bei Lolli alles ausgezeichnet, als er im März 1772 unerwartet beim Herzog einen 3- monatigen Urlaub nimmt, seine schwangere Frau zurücklässt, die württembergische Hauptstadt verlässt, um nicht mehr dorthin zurückzukehren.

Was war nur der Grund für die Flucht nach vielen Jahren des verhältnismäßigen Wohlstandes? Mooser vermutete, dass, seiner Meinung nach, Lolli der Ansicht war, „dass Seelengüte und Geruhsamkeit nicht mit der Karriere eines Virtuosen vereinbar seien"[9], ihn erfasste endgültig die unüberwindbare „Jagd nach einer Ortsveränderung". Ich gestatte mir, mit dem Schweizer Maestro nicht ganz einer Meinung zu sein. Über 40 ist nicht gerade ein jugendliches Alter, um mal so eben über den gesamten Kontinent zu flüchten. Logischer wäre das 20–25 Jahre früher zu tun, als bartloser Jüngling und nicht als in ganz Europa berühmter Künstler.

Als Gründe für dieses Verhalten Lollis kann man zwei annehmen. Einer – ein rein schöpferischer, der mit dem allgemeinen Niveauabfalls des Musiklebens in Stuttgart nach der Abreise von Nardini, Noverre und Jommelli zusammenhängt. Ein anderer – ein durchaus irdischer: unser Virtu-

7 Wir merken an, dass zu jener Zeit Guiseppe Francesco Maria Lolli Kapellmeister in Salzburg war, der 15 Jahre seines Lebens in dieser Stadt (1763–1778) gemeinsam mit Leopold Mozart arbeitete, welcher zum Vizekapellmeister ernannt wurde, als er zeitgleich mit G. Lolli ankam. Zweifellos stammen G. Lolli und A. Lolli aus einer Familie. Es wäre interessant herauszufinden, in welchem Verwandtschaftsgrad sie zueinander stehen in Bezug auf das Verhältnis zu Vater und Sohn Mozart. Denn die Annahme ist nicht übertrieben, dass A. Lolli sich vorgestellt hat und so herzlich bei der reisenden Familie Mozart aufgenommen wurde, da er ein Verwandter des Salzburger Kollegen war. Außerdem konnten die Mozarts Antonio schon früher kennenlernen, während eines Aufenthaltes im Juli 1763 in Stuttgart, als sie sich in der Residenz des Herzoges Karl Eugen in Ludwigsburg sowohl mit Jommelli als auch mit Nardini unterhielten. W. Mozart kannte schon Brigida Anelli-Lolli, und ein anderer Vertreter der Familie Lolli – Guiseppe wurde der erste Interpret der Partien Masetto und Il Commendatore in der Oper „Don Juan".

8 Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Band 1 (Kassel: Bärenreiter, 1962), S. 301.

9 R. - A. Mooser, „Violinistes – compositeurs italiens en Russie au XVIII siecle", *Rivista musicale italiano*, 2 (1949): 7. Übersetzung von Liudmila Gurevich.

ose erwies sich als notorischer Kartenspieler, der 6000 Florin Schulden hatte, die er nicht zurückzahlen konnte. So musste er a) vor den Kredithaien fliehen, b) einen Platz suchen, wo man schnell viel Geld verdienen konnte, um die Schulden zu begleichen und die als „lebendigen Pfand" zurückgelassene Ehefrau auslösen.[10]

Einen besseren Platz als Petersburg konnte sich unter den gegebenen Umständen nicht vorstellen. Von dem russischen „Schlaraffenland" erzählte man sich in Europa Legenden. Ausländische Vokal- und Geigenvirtuosen, in erster Linie Italiener, kamen von dort beladen mit Gold und Edelsteinen zurück, die manchen bis zum Lebensende reichten.

In die nördliche Hauptstadt gelangte Lolli nicht sofort. Ca. 2 Jahre verbrachte er verschiedenen deutschen Ländereien, wo er in Hamburg, Lübeck und Stettin begeistert empfangen wurde. „Ein schmachtender Triller, von ihm gespielt, stehen für 100 Konzerte, die von anderen nichtssagenden Virtuosen gespielt wurden", - schrieben begeisterte Kritiker.[11] Seine Gastspiele führten ihn in das schlesische Johannesburg, wo die Zollkapelle von dem berühmten Komponisten und Orgelspieler Karl von Dittersdorf geleitet wurde. Aus der gegenseitigen Sympathie, die zwischen den beiden Musikern entstand, wuchs eine Freundschaft, von der einige erhalten gebliebene Briefe zeugen. Der wohlwollend gesinnte, aber meist sparsam mit Lob umgehende Dittersdorf bezeichnete Lolli „als einen charmanten, kultivierten und sehr interessanten Menschen"[12].

Ein farbenfrohes Portrait von Lolli auf dem Höhepunkt seines Ruhmes zeichnet ein Zeitgenosse: „Lolli war ein gut gebauter Mann mittlerer Größe mit angenehmen Äußeren/…/. Seine glänzenden schwarzen Augen verrieten vom ersten Augenblick an einen Menschen, der weit über das Gewöhnliche hinausgeht. – Im Umgang war er freundlich, einfach und bescheiden, im Verhalten vereinigte er die italienische Lebhaftigkeit mit der inneren Ruhe, was ihn zum Mittelpunkt der Gesellschaft machte"[13]. Lollis hauptsächlicher Charakterzug ist die Großzügigkeit der Seele. Es ist erstaunlich,

10 Die Finanzangelegenheiten regelte Frau Lolli. „Ohne sie, - schreibt der Autor des Artikels in der „AMZ", - wäre Lolli, ungeachtet seines Talentes, ein Bettler (er selbst hat sich mir gegenüber dazu bekannt), denn sie legte jährlich eine ansehnliche Summe in der Venezianischen Bank an, damit ihr die Hälfte seines Gehaltes, das genauso wie ihr eigenes 4000 Gulden betrug, zur Verfügung stand, wenn Lolli auf Tournee war" (AMZ, 1799, № 39, Spalte/Reihe 611). Aber im gegebenen Fall schienen die von der sparsamen Gattin gesparten Mittel nicht auszureichen.

11 Ebenda.

12 Ebenda.

13 *AMZ*, 1799, № 39, Spalte/Reihe 609.

dass er sich seinen Geigenkollegen gegenüber warm und freundschaftlich verhielt und jedem Rivalen die Ehre erwies, da er in einer Atmosphäre der ständigen harten Konkurrenz auswuchs und lebte. Keine Vorwürfe, sondern Lob oder Schweigen – das war in diesem Fall die Einstellung Lollis. Eine Einstellung, die deutlich und edel ist. Zu Kritik seiner Person verhielt sich Lolli mit stolzer Gleichgültigkeit, auch wenn sie gerechtfertigt war. Er ignorierte sie einfach.

Vermutlich die wichtigsten Schulden begleichend, erschien der Maestro im Sommer 1774 (scheinbar in Juli, da er am 29. Juni des gleichen Jahres offiziell in Stuttgart entlassen wurde) in Petersburg und wurde ohne Zögern als Hofkapellmeister mit einem Gehalt von 3300 Rubeln, das später auf 4000 erhöht wurde, eingestellt (worüber Lolli nicht ohne Stolz Dittersdorf informierte). „Die ausgezeichnete Interpretationsmeisterschaft bezauberte die Petersburger Musikliebhaber. Er war würdig, auf geschlossenen Konzerten in den Räumen der Zarin zu spielen und genoss außerdem die wohlwollende Aufmerksamkeit des Fürsten Potemkin, was dem Virtuosen nicht nur ein reiches Leben ermöglichte, sondern, wie wir heute sagen würden, ein hohes Niveau der sozialen Absicherung“.

Während sich Lolli in der Gunst Potemkins befand, vernachlässigte er seine höfischen Pflichten. Im Dezember 1775 erhielt er für eine Konzertreise nach Warschau Urlaub. Nach seiner Rückkehr gab er 4 öffentliche Konzerte mit Programmen aus eigenen Werken (30. Januar, 1., 3., 17. März 1776). Er legte den maximalen Preis von 3 Rubeln fest, was gute Einnahmen ermöglichte. Auf Einladung Potemkins nimmt Lolli an einem grandiosen Abend am Fürstenhof zu Ehren von Prinz Heinrich von Preußen teil, was ihn als besten Geiger Russlands bestätigte und ihm materielle Dividenden einbrachte. Obwohl vom Hof verwöhnt, verstand Antonio sehr gut, wem er solch einen extraordinären Erfolg verdankte: die zur gleichen Zeit in Berlin von Gummel veröffentlichten 5 Geigensonaten und das Divertimento für Geige und Basso Continuo op.3 waren nicht, wie man erwarten könnte, dem „Hauptarbeitgeber“ des Geigers – Katharina gewidmet, sondern Potemkin. Übrigens dauerte es nicht lange, und es erschien ein Werk zu Ehren der Zarin: das Jahr 1777 wurde in der Partitur des Katharina gewidmeten Konzertes für Geige mit Orchester in C-Dur vermerkt. Das überreichte Manuskript dieses Opus´ in einem prächtigen orangen Atlaseinband mit goldenen Prägungen befindet sich in der Handschriftenabteilung der Russischen Nationalbibliothek (F. Franz. F 11, Nr. 81).

Die Karriere Lollis entwickelte sich ohne sichtbare Hindernisse. Jeder andere an seiner Stelle würde dem Schicksal dankbar sein für das Schicksal, das ihm einen solchen Erfolg brachte. Aber nicht unser Held. Der Petersburger Rahmen wurde ihm zu eng, seine Seele sehnte sich nach Europa, seine mit Rubeln vollgestopften Taschen schienen ihm ein reiches Leben in absehbarer Zukunft zu ermöglichen. Während er sich auf seine Abreise vorbereitet, vernachlässigt Lolli vollständig seine unmittelbaren Pflichten und tritt in eine offene Auseinandersetzung mit dem Direktor „über die Theater- und Musikhofleute" Iwan Elagin. In einer Kampagne mit den großen G. Paisiello und G. Angiolini obstruierten sie Elagin, indem sie seine Anweisungen ignorierten. Als Elagin verstand, woher der „Wind weht", wandte er sich an Potemkin und teilte ihm mit, dass seine italienischen Untertanen nicht nur nicht so arbeiteten, „wie es ihr Vertrag vorsieht, sondern sich mit Missachtung und Grobheiten weigern, sich mit ihm zu einigen, indem sie immer einen Vorwand fanden, ihre Pflichten nicht zu erfüllen"[14]. Erfolglos – der Fürst möchte sich nicht mit den geliebten Künstlern streiten, im Mai 1779 tritt Elagin zurück.

Lolli war zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr in Petersburg. Im Dezember 1777 sandte Lolli eine Relation an die höchste Stelle mit der Bitte, ihm Urlaub auf Grund seines Gesundheitszustandes zu gewähren. Auch wenn das Dekret über die Entlassung aus dem Dienst mit einer Dauer von 8 Monaten und die Überweisung zur „Heilung seiner Krankheit in Paris"[15] auf den 1. Januar 1778 datiert war, so kündigte der Maestro seine Abreise 2 Wochen früher an, so überzeugt war er vom im positiven Ausgang der Angelegenheit.

Seine neuen Pläne teilte Lolli mit Dittersdorf, den er nach den Konzerten in den skandinavischen Ländern und in Deutschland besuchte. In seinen Memoiren erinnert sich Dittersdorf: „Er versicherte mir, dass er keine Absichten habe, nach Russland zurückzukehren, und sich entschied, zur Begründung der Auflösung seines Vertrages ein ärztliches Attest zu besorgen, was bescheinigt, dass das Klima in Russland sehr schädlich für seine Gesundheit sei.[16] Und weiter: „Er besaß mehr als 10000 Florin in Gold und hatte die Absicht, nach seiner Reise nach Wien, Paris, London, Amsterdam, Hamburg, Berlin und Italien dieses in einer Bank gemeinsam mit dem auf

14 *RGADA*, F. 17, d. 322, Blatt 136.

15 *RGIA*, F. 468, op. 36, d. 38, Blatt 86.

16 C. D. von Dittersdorf, *Memoires* (Bruxelles: Th. Lombaerts, 1910), S. 181.

der Tournee verdienten Geld anzulegen. Später wollte er sich aufs Land zurückziehen und von den Kapitalerträgen leben“[17].

Die Absichten waren gut gemeint, aber leider für Lolli unerfüllbar. Die fantastische Summe von 10000 Florin brachte er in einigen Jahren durch, die er nach der bescheidenen Anzahl seiner Konzerte in jener Zeit nicht mit der Geige, sondern mit den Karten in der Hand verbrachte. Als er alles verbraucht hatte, erinnerte er sich ohne lange nachzudenken, an seinen langen überzogenen Urlaub und erschien er wider allen Erwartens im Herbst 1779 in der russischen Hauptstadt (das in verschiedenen Quellen angegebene Datum – Anfang 1780 ist nicht korrekt, da ein in der Handschriftenabteilung der RNB (f.871, Nr. 568) aufbewahrter Brief von Lolli an J. Staehlin, den er in Petersburg schrieb auf das Datum 11. September 1779 datiert ist).

Es war klar, auf wen der Maestro zählen konnte – auf Potemkin. Der nicht nachtragende Fürst stärkte ihm freundschaftlich den Rücken: der Vertrag mit Antonio wurde zu den gleichen Bedingungen erneuert.

Während der Abwesenheit Lollis gab es im Musikleben Petersburgs einige Veränderungen. Der aus Frankreich angereiste Louis Paisible organisierte eine Reihe an Konzerten, die ihre Krönung 1779 im ersten Ostermusikfestival in der Geschichte Russlands fanden. Der Erfolg dieser Veranstaltung veranlasste Lolli dazu, das vom Pariser Kollegen Begonnene fortzusetzen: im zeitigen Frühjahr 1780 gibt er dem Publikum bekannt: „Herr Lolli teilt mit, dass er im Haus des Fürsten Potemkin hinter der Anitschkow-Brücke drei geistliche Konzerte geben wird, die 6 Uhr abends beginnen. Tickets für drei Konzerte kosten 5 Rubel. Wer nicht für alle drei Konzerte bezahlen möchte, muss für jedes einzelne 2 Rubel zahlen. Herr Lolli informiert über jedes Stück, das gespielt wird. In jedem Konzert werden verschieden Werke gesungen, einschließlich neuer Stücke für zwei Soprane und Tenor. Das erste Konzert ist auf den 19. März festgesetzt“[18].

Die Ankündigung des 2. Konzertes lautete: „Übermorgen, am Donnerstag, den 26. März, gibt Herr Lolli im Haus des Fürsten Potemkin ein großes vokal-instrumentales Konzert. In ihm interpretieren junge Sänger Ihrer Hoheit eine vierstimmige Kantate von Herrn Paisiello. Die Herren Komaskino, Babbini und Porri singen verschiedene Arien des gleichen Komponisten, und Herr Lolli spielt einige seiner eigenen Geigenstücke“[19]. Die Teilnahme der „jungen Sänger Ihrer Hoheit“ am Konzert des 26. Mär-

17 Ebenda, S. 182.

18 „Ergänzung zu den St. Petersburger Mitteilungen“, 1780, 10. März.

19 Ebenda, 1780, 24. März.

zes war ein großes Zeichen der Güte und der Gunst der Zarin, da die Sänger des Hofchores zu offenen Konzerten in der Regel nicht zugelassen waren. Scheinbar ging es hier auch nicht ohne eine Bitte Potemkins. Was die Programme der zwei Abende angeht (vom dritten sind keine glaubwürdigen Zeugnisse überliefert), so zeugen sie von besonderen schöpferischen Beziehungen zwischen Lolli und Paisiello. Die Kombination von Interpretation und Impressariat begeisterte Lolli eine gewisse Zeit. Er nahm aktiv an verschiedenen Konzerten in Petersburg und Moskau teil (es sind Zeugnisse davon erhalten, über die Häufigkeit, über seine Auftritte im Petersburger Holztheater in den Jahren 1781 und 1783, wo er in den Pausen zwischen den Opernstücken spielte).

Im Unterschied zu den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Petersburg war Lolli sehr aktiv im pädagogischen Plane. Unter seinen Schülern, von denen der Großteil für den Maestro nur eine zusätzliche Geldquelle war (denn seine öffentliche Äußerung konnte man nicht ernst nehmen, dass er in drei Monaten das Geigenspiel lehren könne), waren durchaus talentierte Musiker. Mit ihnen arbeitete Lolli ernsthaft, ohne Nachlässigkeiten und leichtsinnige Avancen. Arbeiten konnte er, wenn er wollte – können konnte er hervorragend, wovon das Schicksal seines besten Petersburger Schülers zeugt – dem jungen Christian Hensel, der später ein berühmter Geiger und Komponist wurde.[20]

In den Jahren der zweiten Petersburger Periode bildete sich ein Kreis an Menschen, mit dem Lolli ständig in Kontakt stand. Aus dem oben erwähnten Brief an Jacob Staehllin geht hervor, dass der Maestro im Haus der Familie Tito Portas wohnte – einem italienischen Geiger, ein einheimischer Alteingesessener (Porta kam schon 1743 nach Russland), der sich mit Lolli angefreundet hatte: zur Unterstützung Titos gab Antonio am 27. Mai 1783 ein spezielles Konzert im Rahmen einer Benefizvorstellung von Porta. Ungeachtet der schrecklichen französischen Sprache Lollis, der oft verschiedene Fehler in der Grammatik und Rechtschreibung machte, war klar, dass er mit Staehelin „auf gutem Fuße" stand. Und der kluge Staehlin, der alles und jeden kannte, half Antonio, sich in den komplizierten Alltagssituationen der Petersburger Wirklichkeit zurecht zu finden.

20 L. M. Butir schreibt in dem Artikel über Lolli im Wörterbuch *Musikalisches Petersburg. XVIII Jahrhundert* (St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 1998), Band 2, S. 147, dass Hensel in Wien lebte und arbeitete. R. – A. Mooser nahm hingegen an, dass er „eine ausgezeichnete Karriere in Genf machte" (s. R. – A. Mooser. „Violinistes – compositeurs italiens en Russie au XVIII siecle", Rivista musicale italiano, 2 (1949): 13).

Die gegenseitigen Sympathien die zwischen Lolli und Angiolini und besonders zwischen Lolli und Paisiello herrschten, unterliegen keinem Zweifel. Und nicht nur, weil sie Landsleute waren. Lebhafte, ausgezeichnete Künstler, mit einem explosiven künstlerischen Temperament, sie benahmen sich auch gleich – indem sie die geschickte Anpassung an die Gepflogenheiten des Petersburger Hofes mit der harten Behauptung ihrer Unabhängigkeit vereinten. Es ist kein Zufall, dass Paisiello fast die Hauptrolle im kritischsten Moment der Petersburger Biographie Lollis spielte, als Antonio sich entschied, Russland endgültig Lebewohl zu sagen.

Das war im Jahr 1783 – in jenem, als auch Paisiello beabsichtigte, aus Petersburg nach Neapel zurückzukehren. Die höfischen Verpflichtungen zu erfüllen, wurde für Lolli völlig unmöglich, er verschwand, wann immer es möglich war, von der Arbeit, in dem er auf seine Gesundheit Bezug nahm. Ende Juli bat er um einen siebenmonatigen Urlaub und schrieb zur Absicherung einen Brief an Katharina persönlich, damit sein Gesuch in Gang kam. Die Reaktion der Zarin ist unbekannt – man muss annehmen, dass sie nicht sehr wohlwollend war, denn auf seiner Sitzung am 7. August fällte das Komitee für die Leitung des Schauspiels und der Musik seinen Verdikt: „Lolli darüber zu informieren, dass das Komitee sich nicht mit dem Antrag beschäftigen kann, den er an Ihre Hoheit der Zarin gestellt hatte. Da er in dem Brief an die Direktion schreibt, dass er aus Krankheitsgründen nicht in der Lage sei, seine Pflichten zu erfüllen, und da er schon einen Urlaub aus dem gleichen Grund mit der Erhaltung des Gehaltes hatte und nun wieder einen 7-monatigen Urlaub erbittet, so ist das Komitee der Meinung, von ihm zu fordern, möglichst bald den Dienst zu quittieren“[21].

Solch eine Variante passte Antonio überhaupt nicht: entgegen dem Gesetz wollte der Maestro eine maximale finanzielle Entschädigung für die Auflösung des Vertrages auf eigenen Willen (!!) erhalten. Einem anderen hätte man dieses Verhalten nicht „durchgehen lassen“, aber mit dem sich unter der Obhut Potemkins befindlichen Lolli wollte man sich nicht streiten, und übertrug einem Vermittler die friedliche Klärung der Angelegenheit. Wen wählte man aus – Paisiello! Als ob Giovanni seinen skandalösen Abschied aus Petersburg vorhersah, kümmerte er sich mit Vergnügen um Antonio. Schon bald darauf erhielt der Vorsitzende des Komitees Senator A.W. Olsufjew einen Brief von Lolli, in dem er seine Zustimmung zur vorzeitigen Auflösung des Vertrages gibt, wenn man ihm folgendes bezahlt:

21 Archiv der Direktion der Kaiserlichen Theater (ADIT) (St. Petersburg: Direktion der Kaiserlichen Theater, 1892), Ausgabe 2, SS. 143–144.

„1. Die Hälfte seines Jahresgehaltes, nämlich 2000 Rubel. 2. 500 Rubel für die Fahrt, gemäß Vertrag. 3. Der Lohn für ein Drittel des Monats Mai, wie auch für September und Oktober, insgesamt 666 Rubel“[22]. Da kann man sich vorstellen, mit welchen Worten Olsufjew dieses Schreiben kommentierte, aber die geforderte Summe zahlte er aus, und sogar mit Zinsen! Das Protokoll der Sitzung des Komitees vom 24. Oktober fixiert gleichgültig: „In Betracht ziehend, dass der Kammermusiker Lolli schon längere Zeit seinen Dienst aus Gesundheitsgründen nicht mehr versieht, so ist es sinnlos, das Budget des Theaters zu belasten und ihm weiterhin 4000 Rubel Gehalt zu zahlen. Es ist es dem Kapellmeister Paisiello gelungen, ihn davon zu überzeugen, aus eigenem Willen den Vertrag vor Ablauf aufzulösen. Das Komitee ist mit den Forderungen Lollis einverstanden und entschloss sich, durch Kapellmeister Paisiello die Summe von 4666 Rubeln als Entschädigung auszuzahlen. Es wurde beschlossen, Lolli über die sofortige Entlassung aus dem Dienst zu informieren“[23].

Und was macht unser Held? Nachdem er seinen langersehnten „Abschied“ erhalten hat, machte er sich, vor körperlicher Schwäche vergehend, umgehend auf den Weg in heimische Gefilde? Weit gefehlt. Noch acht Monate verbrachte der „Kranke“ nicht ohne Nutzen in der Hauptstadt, jetzt als „Freiberuflicher“. Die ungeliebte Arbeit losgeworden, entwickelte der Maestro eine emsige unternehmerische Tätigkeit, da er danach strebte, so schnell und viel wie möglich der für ihn notwendigen „Coupons“ zu erhalten. Am 16. März 1784 veröffentlichte er in der „Ergänzung zu den „St. Petersburger Mitteilungen“ eine Erklärung folgenden Inhalts:

Mit der Genehmigung der Administration gibt Herr Lolli im „Galerenhof“ im englischen Wirtshaus drei Konzerte, vokale und instrumentale, in denen Herr Paisiello die „Passione di Gesu Christo“ interpretiert. Der Preis für drei Konzerte beträgt 5 Rubel, für jedes einzelne Konzert – 2 Rubel. Die Daten der Konzerte werden zusätzlich veröffentlicht.

„Herr Lolli hat die Ehre den Musikliebhabern mitzuteilen, dass er ab Mitte März bis zu seiner Abreise aus Russland Mitte Juni täglich Geigenunterricht erteilen wird, früh und nachmittags. Er beabsichtigt, eine Vorauszahlung von 25 Rubel für 12 Stunden zu fordern und, wenn er in seinem Schüler nur etwas Talent entdeckt, so verbürgt er sich für dessen große Erfolge in kurzer Zeit. Wenn die Herrschaften Musikliebhaber es wünschen, sein Spiel in privaten Konzerten zu hören, ist er bereit, bei ihnen sowohl ein

22 Ebenda.
23 Ebenda.

volles Konzert mit Begleitung als auch ein Solo zu spielen, was zusammen 25 Rubel kosten würde, ausgenommen ist der Preis für die Kutsche. Von dem Konzert sollte Lolli am Vortag informiert werden"[24].

Ob die angekündigten Konzerte auf dem Galerenhof stattfanden, ist unbekannt.[25] Was die privaten Einladungen anbetrifft, so hatte Lolli mehr als genug davon: einen 25er auszugeben und eine Kutsche nach dem weltbekannten Virtuosen zu schicken, war sogar für nicht so reiche Vertreter des Petersburger Adels und der Kaufmannschaft kein Problem, ganz zu schweigen von der Aristokratie. Es gab auch genügend, die das Geigenspiel erlernen wollten. Wenn es anders wäre, würde Lolli seine Zeit nicht umsonst in Petersburg verbringen, sondern wäre schon bedeutend eher abgereist.

Leider konnte bisher nicht festgestellt werden, welche Opera Lollis zur zweiten Periode seines Petersburger Lebens gehörten. Die einzigste Ausnahme ist die „Ecole de violon en quatuor" – „Schule des Geigenspieles im Quartett", die zwischen Februar und Juni 1784 vollendet wurde und zur gleichen Zeit von I. Hummel in Berlin und Amsterdam veröffentlicht wurde.[26] Auf dem Titelblatt der „Schule" – ist eine Widmung an „seine Exzellenz den Fürsten Potemkin, den Präsidenten des Militärkollegiums, den Generalgouverneur von Taurien, Novorossia, Asow, Astrachan und Saratow und viele andere mehr…" So bedankte sich der Maestro bei seinem Gönner für die ständige Hilfe und Unterstützung, deren Bedeutung er nicht überbewerten konnte. Das Lehrbuch genoss eine große Nachfrage, im gegensätzlichen Fall wäre es wohl nicht mehrfach auch ohne Kenntnis des Autoren in Paris, London, Mannheim und Offenbach mit einer willkürlichen Anordnung der Operanummern 7, 8, 9 und 11 neu aufgelegt worden.

24 „Ergänzung zu den St. Petersburger Mitteilungen", 1784, 16. März.

25 Der Fakt der Interpretation der „Passionen" durch Paisiello am Galerenhof ist dokumentarisch festgehalten, aber nicht nach dem 16., sondern am 5. März 1784 (s. *Geschichte der russischen Musik* (Moskau: „Muzyka", Moskwa, 1985), Band 3, S. 406).

26 R. Mooser ist der Ansicht, dass die „Schule" zwischen Februar und Juni 1784 veröffentlicht wurde, da in der Widmung G.A. Potemkin als Präsident des Militärkollegiums bezeichnet wurde, denn diesen Titel verlieh Katharina ihm im Februar 1784. Das gleiche Datum figuriert im MGG und in einer Reihe anderer ausländischer Enzyklopädien. Wenn man die damalige Dauer der Postsendungen aus Petersburg nach Berlin beachtet, so kann man sich vorstellen, dass Hummel, auch wenn er das geschickte und getippte Manuskript rechtzeitig in den Händen gehalten hätte, so konnte er die „Schule" nicht früher als Ende März 1784 veröffentlichen, da er sonst die Widmung nicht hätte ändern können. Das im oben angeführten Artikel von L. M. Butir im Wörterbuch *Musikalisches Petersburg*, S. 147, genannte Jahr der Veröffentlichung 1776 ist ungenau.

Die letzten Monate des Aufenthaltes von Antonio Lolli im nördlichen Palmyra waren voll mit Gesprächen mit seinen Freunden: in Petersburg versammelte sich zu jener Zeit eine erstaunliche „italienische Truppe". Der nicht müde werdende Maestro fühlte sich wohl an einem Mittagstisch (oder Kartentisch) mit Freunden und Kollegen – den Stars der italienischen Truppe den Sängern A. Davia da Bernucchi und B. Marketti, K. Arnaboldi und G. Ristorini, den Ballettsolisten A. Kaselli und F. Rosetti, L. De Rossi und E. Stellato, dem Künstler F. Gradizii, dem Bühnentechnikmeister G. Brigonzi, den Geigenkollegen T. Porta, G. Puppi, L. Skjatti, nicht zu vergessen Angiolini und Paisiello. Im Frühjahr 1783 besuchte unerwartet Ivan Jarnović (Giovanni Giornovichi) Petersburg – ein Stuttgarter Schüler Lollis, der seinem Lehrer weder in der Geigenmeisterschaft, noch in der Abenteuerlichkeit seines Verhaltens unterlag, der sich nicht auf das Kartenspiel, sondern auf das Billardspiel spezialisierte. Schade, dass keine dokumentarischen Zeugnisse über ihre „Heldentaten" beim Abzocken der Petersburger Geldsäcke überliefert sind. Und dass es die gab, wussten Lolli und Jarnovik. Daran gibt es nichts zu zweifeln.

Jarnović - der Amtsnachfolger Lollis wurde – möglicherweise nicht ohne Mitwirkung Antonios, im Januar 1784 in den Dienst des Kammermusikers, aber mit einem geringeren Gehalt von 3000 Rubeln eingestellt.

Im Sommer des gleichen Jahres verließ Lolli Russland für immer auf ihm bekannten Weg über Stockholm, Kopenhagen und Hamburg. Das Jahr 1785 begann für den Maestro in London, wo er laut Ch. Berni keinen ungeteilten Erfolg hatte. Am 5. Juni 1785 ermöglichte man dem Virtuosen eine Benefizveranstaltung in Paris, dann gastierte er, laut Gerber, in Spanien.

Es begann eine neue Epoche und Lolli mit seinem scharfen Gespür für das Publikum konnte das nicht übersehen: der starke Rückgang seiner Konzerttätigkeit nach 1785 war kein Zufall. Die meiste Zeit trat er im heimischen Italien auf, manchmal auf Gastspielen im Ausland, wie zum Beispiel bei Konzerten in Kopenhagen und Stettin spielte er im Duett mit seinem Sohn, dem Cellisten Phillipo. Einige Male demonstrierte der Maestro seine Meisterschaft den Zuhörern in Genua, aber ob sich unter ihnen der junge Paganini befand ist nicht bekannt. Ein Exemplar der Sonaten Lollis befand sich im Liceo musicale, wo Paganini studierte, so dass Nicolo anscheinend mit seinem Schaffen vertraut war.

1794 erhielt Antonio den Titel des ersten Konzertmeisters des Neapolitanischen Königs. Wir haben keine dokumentarische Bestätigung, aber nun ist die Hypothese darüber doch nicht grundlos, dass solch einen eh-

renvollen Platz erhielt Lolli durch die Unterstützung von Paisiello, der das neapolitanischen Musiklebens leitete und dessen Autorität in den heimischen Kreisen damals unantastbar war.

Als sich Lolli in Neapel niederlässt, hört er auf, öffentlich aufzutreten und gibt sich mit seltenen Konzerten im Duett mit seinem Sohn in privatem Umfeld des höfischen Salons oder zu Hause für Freunde und Gäste zufrieden. Es gingen Gerüchte von seinem Tod um, und die „AMZ" berichtete im Juli 1799 darüber, dass Lolli lebt, aber „wie viele in Neapel sagten, schien er aufgehört zu haben, zu arbeiten. Er lässt wochenlang die Geige und den Bogen außerhalb des Hauses, und während der Proben, die niemand hört, benutzt er einen mit Fett eingeschmierten oder eingeseiften Bogen"[27]. Auch unterhielt er sich gerne mit den ihn besuchenden Brüdern Bernhardt und Andreas Romberg, während er mit Andreas einige Geigenduette spielte, bemerkten die Brüder keinerlei Spuren des professionellen Endes, obgleich „sie zufällig aus seinen eigenen Worten verstanden, dass die Legende über die Einstellung seiner regulären Tätigkeit durchaus glaubwürdig sei"[28]. Als amüsantes Zeugnis der schöpferischen Übungen des Maestros im Alter ist der „Scherz" für zwei Geigen erhalten (was oft fälschlicherweise Haydn oder Mozart zugeordnet wurde): beide Geiger spielen nach ein und demselben Notenblatt, dass zwischen ihnen liegt, wobei jeder seinen Text „auf dem Kopf stehend" hinsichtlich des Textes seines Partners liest.

Die letzten Jahre verbrachte Antonio Lolli in Sizilien, in Ruhmlosigkeit und Armut. Auch wenn das Ausmaß seiner Armut uns unbekannt ist, so liegt der Grund nicht nur am umtriebigen Charakter unseres Helden, der sein ganzes Leben lang mit dem Schicksal „Katz und Maus" spielte. Riskieren wir anzunehmen, dass es auch hier nicht ohne Paisiello abging – diesmal aber im Negativen. Die Sache ist die, dass nach der neapolitanischen Revolution, die das Regime der Bourbonen stürzte, Paisiello sich 1799 einverstanden erklärte, das musikalische Direktorat in der neuen neapolitanischen Regierung zu leiten und Lolli in irgendeiner Form in diese Arbeit einbezog. Aber die Bourbonen kehrten zurück, entbanden ihn von allen Pflichten. Nach einigen Schwierigkeiten konnte er sicher nach Frankreich ausreisen, wo er sich an der Spitze der persönlichen Kapelle von Napoleon Bonaparte stellte. Der 70-jährige Lolli konnte nirgendwohin gehen. Ohne Rente (woher seine Armut am Lebensabend kommt!) ging er nach eigenem Willen (oder fremden – wer weiß?) weit weg von Neapel, nach Palermo, wo

27 *AMZ*, 1799, № 42, Spalte/Reihe 686.

28 Ebenda.

ihn am 10. August 1802 der Tod ereilte. Im von Kriegen erfassten Europa blieb er unbemerkt. Nur die aufmerksame „AMZ" berichtete über ihn in einer der Oktobernummern und unterstrich, dass „Lolli in Neapel (sic! – V.G.) nach langer schwerer Krankheit verstarb. Die über diesen in vielerlei Hinsicht besonderen Menschen vorhandenen Daten sind zum Teil unvollständig oder falsch. Sie müssen konkretisiert und ergänzt werden."[29].

Schon zu Lebzeiten wurde Lolli eine der legendären Figuren der entstehenden Generation der wandernden Virtuosen. Schon bald nach seinem Tod wurde er vergessen, anscheinend für immer. Heute, da die Geschichte uns dazu zwingt, uns mit dem Gesicht den Schatten der Vergangenheit zuzuwenden, kehren sie zurück, weil sie für uns, die jetzt Lebenden notwendig sind. Während wir die zufällig oder absichtlich gestrichenen Seiten der Geschichte der europäischen und russischen Musik wiederherstellen, verneigen wir uns vor dem Andenken an den Maestro Antonio Lolli, den der weise Eduard Hanslick als „Vorläufer und Vorbild für Paganini und geistigen Vater aller Geigenvirtuosen bezeichnete"[30].

Übersetzt von Daniela Santowski

Bibliographie

Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1802, No. 7, Spalte/Reihe 86.

„Antonio Lolli". *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1799, NN 57, 59, 42.

Archiv der Direktion der Kaiserlichen Theater (ADIT). St. Petersburg: Direktion der Kaiserlichen Theater, 1892, Ausgabe 2, SS. 143–144.

Butir, L. M.. „Antonio Lolli". *Musikalisches Petersburg.* XVIII Jahrhundert. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 1998, Band 2, S. 147.

Dittersdorf, Carl Ditters von. *Mémoires*. Bruxelles: Th. Lombaerts, 1910, S. 181.

„Ergänzung zu den St. Petersburger Mitteilungen". 10. März 1780.

„Ergänzung zu den St. Petersburger Mitteilungen". 16. März 1784.

Geschichte der russischen Musik. Moskau: „Muzyka", Moskwa, 1985, Band 3, S. 406.

Hanslick, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller, 1869, S. 107.

29 *AMZ*, 1802, № 7, Spalte/Reihe 86.

30 E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien: Braumüller, 1869), S. 107.

Mell, A.. „Lolli“. *Musikgeschichte und Gegenwart (MGG)*. Kassel: Bärenreiter, 1960. Band 8. Spalte/Reihe 1130.

Mooser, R. A.. „Violinistes – compositeurs italiens en Russie au XVIII siecle“. *Rivista musicale italiano*, 2 (1949): 7. Übersetzung von Liudmila Gurevich.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Briefe und Aufzeichnungen*. Band 1. Kassel: Bärenreiter, 1962, S. 301.

Leipzig und seine Musikverleger als Attraktion

Helmut Loos
Univerza v Leipzigu
University of Leipzig

Wenn der Musikmäzen Mitrofan Petrowitsch Beljajew 1885 für seine Sankt Petersburger Stiftung zur Förderung russischer Komponisten und Musiker einen Musikverlag in Leipzig gründete, wenn für Edvard Grieg im Hause des Musikverlegers Max Abraham zwei Zimmer zur ständigen Verfügung bereit standen, wenn Peter Tschaikowski seine Europareise im Dreikaiserjahr 1888 mit einem Besuch in Leipzig startete, so sind dies nur drei prominente Beispiele für die Bedeutung, die Leipzig und seine Musikverleger in Europa, insbesondere in seinem nördlichen Teil, besaß. Tschaikowski traf in Leipzig auf Johannes Brahms, Edvard Grieg, Carl Reinecke, Gustav Mahler, Ferruccio Busoni, Arthur Nikisch, den russischen Geiger Adolph Brodsky, den Klavierfabrikanten Julius Ferdinand Blüthner sowie die Musikverleger Max Abraham, Ernst Wilhelm Fritzsch und August Robert Forberg.[1] Nicht selten waren die Verlagshäuser Ort der Begegnungen. Angesichts der Bedeutung der Verleger für das Musikleben bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, die erst durch den Aufstieg der akustischen und elektronischen Medien gemindert wurde, ist ihre Präsenz in der Musikgeschichtsschreibung trotz der bahnbrechenden Arbeit von Axel Beer und weiterführender Arbeiten etwa von Stefan Keym immer noch deutlich unterrepräsentiert.[2]

1 Wolfgang Glaab, *Tschaikowsky in Leipzig* (Leipzig, 2012).

2 Seinerzeit bahnbrechend war die Arbeit von Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts* (Tutzing: Schneider, 2000). – Stefan Keym

Leipzig besitzt dabei besondere Relevanz, war die Stadt doch von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts der bedeutendste Verlagsort Europas. Technische Innovationen spielten dabei eine große Rolle. 1754 erfand Johann Gottlob Breitkopf eine neuartige Presse für den Notendruck, einen kleinteilig zusammensetzbaren Typendruck mit auf 340 Zeichen reduzierter Anzahl und mit verbesserter Metalllegierung für eine höhere Lebensdauer. 1863 richtete Carl Gottlieb Röder dampfmaschinenbetriebene Steindruck-Schnellpressen (nach dem Maschinenbauer Georg Sigl; Lithographie) für den Notendruck ein und schuf so zusammen mit Julius Friedländer die Grundlage für eine qualitativ hochstehende und trotzdem billige Massenproduktion. Max Abraham nutzte sie 1867 aufgrund der neuen Urheberechtsbestimmungen des Norddeutschen Bundes zum Start der „Edition Peters". Der gleichzeitig begonnenen literarischen Klassikerreihe „Reclams Universaledition" schuf er damit ein musikalisches Pendant.

Auf der soliden Grundlage des technisch innovativen Notendrucks, der hier nur an den zwei prominentesten Beispielen festgemacht worden ist, errichteten die Leipziger Verleger ein marktorientiertes Geschäftssystem, das nicht nur in sich stimmig alle Bereiche des Musiklebens erfasste, sondern sich auch noch perfekt der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklung anpasste. War bereits 1743 die Gründung einer Concertgesellschaft die Angelegenheit von 16 Leipziger Bürgern, vor allem Kaufleuten gewesen, so bildete sich 1781 mit dem auf Betreiben des Bürgermeisters Carl Wilhelm Müller erbauten Gewandhaussaal aus demselben Umfeld ein Direktorium von 12 Persönlichkeiten, das künftig die Geschicke der dortigen Konzertaktivitäten lenkte. Wieder gehörten Kaufleute zu den maßgeblichen Mitgliedern, unter denen zunehmend Musikverleger zu finden waren: 1788 Christoph Gottlob Breitkopf, 1830 Wilhelm Christoph Härtel, 1834 Hermann Härtel, 1835 Carl Friedrich Kistner, 1846 Julius Kistner. Zwischen den Musikverlegern und dem Gewandhaus hatte sich eine florierende Partnerschaft entwickelt, indem die von den Verlagen herausgegebenen Werke im Gewandhaus zur Aufführung gebracht wurden. Zu den bevorzugten Komponisten gehörten vor allen Haydn, Mozart und Beethoven, die von hier ausgehend als Klassiker etabliert wurden. Die überregionale Ausstrahlung beförderte Christoph Gottlob Breitkopf 1798 durch Gründung der Allgemeinen musikalischen Zeitung, in der nicht nur die neu erschienen Musikalien angezeigt und besprochen wurden, sondern auch ausführliche Be-

veranstaltete die Tagung *Das Leipziger Musikverlagswesen im internationalen Kontext, Internationales wissenschaftliches Symposium in Leipzig vom 20. bis 22. Juni 2013*, Tagungsbericht in Vorbereitung.

richte über Konzerte vor allem des Gewandhauses und Grundsatzartikel im Sinne romantischer Musikanschauung veröffentlicht wurden. Friedrich Rochlitz, erfolgreicher Schriftsteller und Vertrauter Breitkopfs, war Mitbegründer und leitete die AmZ zwanzig Jahre lang. 1805 wurde auch er Mitglied des Gewandhausdirektoriums, er übte bis zu Mendelssohns Zeiten großen Einfluss auf das Leipziger Konzertleben aus. Wichtige Beiträge (neben E.T.A. Hoffmann, Christian Friedrich Michaelis u.a.) verfasste der Leipziger Philosophieprofessor Amadeus Wendt, Mitglied des Gewandhausdirektoriums seit 1821. Dies sind nur einzelne Beispiele der engen personellen Verknüpfung Leipziger Musikinstitutionen, ihre wichtige Basis bildeten die Verlage.

Die überregionale Ausstrahlung, die von diesem städtischen Netzwerk ausging, hat bislang nur in Ausnahmefällen Beachtung gefunden, nämlich ganz im Sinne der Heroengeschichtsschreibung im Falle berühmter Komponisten. Ludwig van Beethoven ist ein solcher Ausnahmefall, und seine Beziehungen zu den Leipziger Verlagen Breitkopf & Härtel sowie dem Bureau de Musique von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel sind wohl bekannt.[3] Vor allem waren es die Verlegerbriefe, die immer wieder die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft auf sich gezogen haben, in erster Linie hinsichtlich ihrer aufschlussreichen Hinweise zu Fragen der Edition für Gesamtausgabenprojekte. Aspekte der Distribution und der Propagandierung spielten angesichts der überragenden Bedeutung, die dem Originalgenie zugeschrieben wurde, kaum einmal eine Rolle. Dass allerdings das in Leipzig so perfekt ausgebildete Marketing gerade für Beethovens Weltruhm von ausschlaggebender Bedeutung war, hat bereits Robert Schumann anerkannt. So belegt die Korrespondenz eines Verlegers – in seiner gesamten Breite betrachtet – die Geschäftsverbindungen über die Grenzen des jeweiligen Staatsgebiets hinaus und zeigt die Verbreitung der Musikalien zu bestimmten Zeiten an. Es kann dann noch in Bezug gesetzt werden zu Druckbüchern, die Angaben zur Auflagenhöhe enthalten.

Die „Graphische Anstalt von C. G. Röder" wurde erst 1846 in Leipzig gegründet, stieg aber sehr schnell zur führenden Notendruckerei auf. Entscheidend wurde die Zusammenarbeit mit dem Musikverlag C. F. Peters.

3 *Beethoven und der Musikverlag Breitkopf & Härtel. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn*, hrsg. v. Nicole Kämpken u. Michael Ladenburger (Bonn: Beethoven-Haus, 2007). – Axel Beer, „Beethoven und das Leipziger Bureau de Musique von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel (1800 bis 1803)", in *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von dems. und Laurenz Lütteken (Tutzing: Schneider, 1995), S. 339–350.

„Nicht am wenigsten trug zu dem damaligen Aufblühen der Firma das Erscheinen der ‚Edition Peters' bei, die 1867 durch Herausgabe von Beethovens Sonaten (in 1 Groß-Oktav-Bande à 1 ½ Taler) ihren ersten Erfolg erzielte, dem weitere mit vielen anderen Ausgaben folgten, welche der inzwischen wesentlich verbesserte Schnellpressendruck erstehen ließ".[4] Als erstes Werk der Edition Peters war zwar Bachs Wohltemperiertes Klavier erschienen, den größeren Erfolg erzielte Abraham aber mit den Klaviersonaten Beethovens. So wie Reclams Universal Edition mit Goethes „Faust" eröffnet wurde, so die Edition Peters mit Bachs Präludien und Fugen, eine Hommage an zwei Gründerfiguren deutscher Kunst im emphatischen Sinne.[5] Der Peters-Verlag eroberte mit diesem Hauptcoup eine führende Marktposition und steigerte seine Umsätze gewaltig. Seit seiner Gründung 1800 als Bureau de Musique von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel hatte er seinen Geschäftsbereich auch international ausgebaut, das Netzwerk seiner Geschäftsbeziehungen ist an seiner Korrespondenz gut ablesbar. Sie ist im Verlagsarchiv bestens dokumentiert, das derzeit im Sächsischen Staatarchiv – Staatsarchiv Leipzig aufbewahrt und aufgearbeitet wird. Seit seiner Gründung hat der Verlag Kopierbücher geführt, die zunächst zwar durchaus lückenhalft sind, aber insgesamt die Zeit vom 31. Oktober 1801 bis 31. Dezember 1940 umfassen. (Für die neuere Zeit gibt es die Sonderbestände 21109 und 22107.)[6] Der Bestand 21070 C. F. Peters Unternummer 05 im Staatsarchiv Leipzig umfasst zwei Reihen mit insgesamt 155 Kopierbüchern. Die Unternummern 06 enthalten Eingegangene Briefe (Sammelkartons), 07 Postein- und ausgänge (Sammelkartons), 08 Eingegangene Briefe (Einzelmappen) für die Zeit von 1800 bis 1951. Die gesamte Korrespondenz elektronisch aufzunehmen und damit das gesamte Netzwerk des Verlages zu erschließen, gehört längst zu den Träumen der zuständigen Bibliothekarin Thea Kluttig. Bislang sind nur Stichproben genommen worden, die

4 *Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutsche Buchgewerbes*, hrsg, von Rudolf Schmidt, Bd. 5: Pustet – Vahlen (Eberswalde: Schmidt, 1908), S. 824–827, hier 825.

5 Helmut Loos, „Johann Wolfgang von Goethes Faust in der Musik. Schumann - Liszt – Mahler", in *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Peter Akkermann, Ulrike Kienzle u. Adolf Nowak (=Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 24) (Tutzing: Schneider, 1996), S. 280–302.

6 Thekla Kluttig, „Nur Briefe berühmter Komponisten? Archivgut von Leipziger Musikverlagen als Quelle für die Musikwissenschaften", in *Die Musikforschung* 66 (2013): S. 391–407. Siehe auch Hans-Martin Pleßke, in *Jahrbuch der Deutschen Bücherei* 6 (1970). – Alec Hyatt King, „C. G. Röder's music-printing Business in 1855. An anonymous account", in *Fontes artis musicae* 13 (1966): S. 53–59.

einen ersten Eindruck erlauben. Im Jahre 1800/01 sind im Bestand 21070 Nummer 2591 folgende Adressaten zu finden:

A. Patschke aus Berlin,
Leopold Poshart/Possart aus Züllichau,
Preuß aus Hannover,
Rausch Söhne aus Nürnberg,
C. A. Reichel aus Danzig,
Frh. von Rechenberg aus Schönberg,
Reich aus Bernburg,
Reinike aus Dessau,
Heinrich Reinsdorf aus Morco,
Carl Benj. Richter aus Danzig,
Chr. H. Richter aus Luccau (Niederlausitz),
H. J. Röder aus Wesel,
Roesler aus Zittau,
Rosberg aus Reval,
Rose aus Mitau,
Roth aus Meinigen,
von Rottenburg aus Schkeuditz,
Ruppe aus Meinigen,
Schacht aus Quedlinburg,
Schade aus Gotha,
Schantz/Schanz aus Wien,
Scheibner aus Merseburg,
Schimper aus Bern,
Fr. v. Schleinitz aus Ottersitz b. Belgern,
Schlesinger aus Frankfurt/O,
Schmidt & Pleßing aus Lübeck,
Schneider aus Koburg,
Schönberg aus Bautzen,
C. Schoene aus Berlin,
Schuldt aus Hamburg,
Schultz aus Alsleben/S.,
Schulze aus Nordhausen,
Schulze aus Oldenburg,

Siegert aus Liegnitz,
Sievers aus Magdeburg,
J. A. F. Sonne aus Göttingen,
Stephan aus Schmiedeberg/Schles.,
Joh. K. W. Stieler aus Freyberg,
Taenzer aus Dessau,
Thierfelder aus Crandorf,
Thurneysen aus Basel,
Trescher aus Dresden,
Tromliz aus Plauen,
von Türk/Türck aus Meinigen,
Veit aus Berlin,
von Vieth aus Meißen,
Völcker aus Reval,
Vogel aus Holtendorf,
Wallenrodt aus Ohlau,
Weinmann aus Halle/S.,
Wenzel Jun. aus Prag,
G. Westphal aus Quedlinburg,
J. H. Westphal aus Schwerin,
Winterschmidt aus Nürnberg,
Wipprecht aus Adorf,
von Witzleben aus Halberstadt,
Wöhler & Grosheim aus Cassel,
Wolfische aus Nürnberg [Johann Peter Wolfische Kunst- und Buchhandlung],
Zulehner aus Mainz.

Im Jahre 1830 sind im Bestand 21070 Nummer 2707 (1–4) folgende Adressaten zu finden:

Aibl, Joseph, München.
Van Aller & Co., Altona.
Gebr. Almenräder, Köln.
André, Johann Anton, Musikverlag Offenbach.
André, Carl August, Musikverlag, Frankfurt/M.

Annisius, Berlin.
Apetz, Friedrich, Görlitz.
Arend, H. A., Buch- und Musikalienhandlung Köln.
Arons, Memel.
Artaria & Comp. Musikverlag, Wien.
Bachmann, Carl, Musikalienhandlung Hannover.
Bärenstein, Wilhelm von, Zweitzschen.
Bahre, F. C., Altona.
Barbe, Leipzig.
Bauck & Dürkoop, Hamburg.
Carl Becker & Co., Stettin.
Becker, C. J., Elberfeld.
Beckersche Buchhandlung, Gotha.
Bellmann, Carl Gottlieb, Schleswig.
Bergen, Halle.
Bernhard, G., Dresden.
Berra, Marco, Musikverlag, Prag.
Betzhold, F. W., Elberfeld.
Blasius, J., Liegnitz.
Bluyssen, P. J., Elberfeld.
Böhme, Johann August, Hamburg.
Bohnenberger & Co., Pforzheim.
Boosey & Co, London.
Gebr. Bornträger, Königsberg.
Boyneburg, Friedrich Freiherr von, Städtfeld.
Brandenburg, Theodor (Brandenburg's Musikalien- und Kunsthandlung), Berlin.
Brand, Johann Peter von, Köthen.
F. Brede Sohn, Offenbach.
Brensing, Osnabrück.
Broedelet, Utrecht.
Broekhuyzen, C. H., Amsterdam.
Brockmann, Kalisch.
Bromberg, S., New York.
Brzezina & Co., Warschau.

Cocks & Co., London.
Conradi, Dessau.
Cosmar & Krause, Musikverlag, Berlin.
Cranz, August, Musikverlag, Hamburg.
Crato, Lüneburg.
Czerny, Joseph, Wien.
Devylder, A. F., Gant.
Diabelli & Co., Wien.
F. L. Dony & Co., Haag.
Dullyé, J. M., Aachen.
du Puy, E. H. J., Emden.
Eggers, Georg, Reval.
Erhardt, Liebau.
Gebr. Ehrmann, Weinheim.
Eichler, Friedrich Wilhelm, Magdeburg.
Eichler, S., Trier.
Elliot, S., Neustrelitz.
Gebr. Elmenhorst, Altona.
Engelmann, C., Koblenz.
Erich & Gebr. von Ruedorffer, München.
Fabricius, Friedrich Heinrich Theodor, Regensburg.
Falckenberg, C. F., Koblenz.
Falter & Sohn, München.
Farrenc, Aristide, Paris.
Fischer, Carl Friedrich August, Bautzen.
Forstmann, Friedrich Wilhelm, Aachen.
Franck, Leopold, Ballenstedt.
Frank, S., Brüssel
Frantzen, Eduard, Riga.
Friedel, Sebastian Ludwig, Berlin.
Friederich, Carl, Frankfurt/M.
Friedlein, E., Krakau.
Fritsche & Sohn, Dessau.[7]

7 Kluttig, *Nur Briefe berühmter Komponisten?*, S. 403f.

Selbstverständlich erheben solche Stichproben keinerlei Anspruch auf Repräsentativität, zumal es sich hier um eine so frühe Zeit handelt, dass der Umfang überschaubar bleibt. Er vergrößert sich am Ende des 19. Jahrhunderts so stark, dass er nur noch elektronisch erfassbar und auswertbar bleibt. Allenfalls vermögen die Beispiele einen kleinen Eindruck von den Möglichkeiten vermitteln, den eine umfangreiche Erhebung eröffnen könnte. Sie brächte die Musikwissenschaft auf ähnlichen Wegen, wie wir sie in Projekten „Musica migrans" schon ansatzweise erprobt haben, zu einer sicheren, statistisch klaren Darstellung Europas als eines zusammenhängenden, zusammengehörigen musikalischen Kulturraums, wie er bis weit ins 20. Jahrhundert hinein real existiert hat, bevor er durch ein verabsolutiertes nationales Denken zerstört wurde, eine Geschichte, vergleichbar nur dem Turmbau zu Babylon. Wie geradezu explosionsartig sich die Geschäfte der Musikproduzenten am Ende des 19. Jahrhunderts zu großen Fabriken entwickelten, lässt sich an den Firmengebäuden ablesen. Die Firma des Notendruckers, später auch Verlegers C. G. Röder begann 1846 in der Reichsstraße und zog dreimal in größere Gebäude um, zuletzt 1873 in den Gerichtsweg, der etappenweise bis 1896 immer weiter ausgebaut wurde. Stolz ist die Entwicklung in einer Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Firma von Hugo Riemann dargestellt worden, die mit ihrer prachtvollen Ausstattung das starke Selbstbewusstsein der Firmeninhaber demonstriert. Das Frontispiz, in dem das Notendruckerhandwerk direkt der göttlichen Muse der Musik zugeordnet wird, eine Mischung antiker und christlicher Emblematik, bringt dies eindrucksvoll zur Geltung. Dazu lieferte Riemann eine gelehrte Abhandlung über die Geschichte von Notenschrift und Notendruck.[8] Ähnlich aufwendig wurde eine Festschrift zum 75. Firmenjubiläum herausgebracht.[9] Die Erweiterung der Firmengebäude ging übrigens 1898/99 mit einem neuen Anbau des Bauunternehmers Max Pommer (an der Perthesstraße 3) weiter, dabei handelt es sich um den ältesten mehrgeschossigen Stahlbetonbau Deutschlands, möglicherweise Europas.

Explosionsartig entwickelten sich auch die Auflagenhöhen der Musikalien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bereits in meiner Dis-

8 Hugo Riemann, *Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder. Leipzig 1846–1896.* Notenschrift und Notendruck. (Leipzig: C. G. Röder, 1896).

9 Walter von Zur Westen, *Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anlässlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder G.M.B.H.* (Leipzig [1846-1921], Leipzig: C. G. Röder, [1921]).

sertation habe ich dies anhand des Klavierauszugs angedeutet.[10] Der Musikverlag C. F. Peters hat Druckbücher geführt, in denen die Produktionsabläufe penibel verzeichnet sind: die Erstdrucke und die zahllosen Nachauflagen mit Auflagenhöhe, das Einschmelzen der Platten, der Neustich etc. Im Bestand 21070 Nummer 5157 ist ein Druckbuch für die Jahre 1831–1867 erhalten mit folgender Titelei: „Druck Buch / I[m], A. / gehalten von / Carl Gotthelf Siegm. Böhme / unter der Firma: / C. F. Peters in Leipzig / Angefangen Primo July 1831." Der Verfasser hat dem Druckbuch auf Seite 1 folgende „Bemerkungen" vorangestellt:

> „Im gegenwärtigen Druck-Buch Band wurden sämmtliche Verlags-Nummern eingetragen, wovon ich beim Kauf des Geschäfts im Jahre 1828,
> die vorräthigen Platten empfing, hingegen schon solcher Eingeschmolzene
> nicht. Ferner befinden sich eingetragen alle neue Werke, welche seitdem in meinem Verlag erschienen sind.
> Der Stich der Nummern ist wie nachfolgend geschehen.
> No: 1 bis mit 1125, vom Stifter der Handlung – Kühnel
> No: 1126 = = 1994, von dessen Nachfolger – Peters
> No: 1995 u. alle höhern Nummern von mir – Böhme
> Mehrere Werke in Stein & Typendruck haben keine Platten Nummern.
> Die Größe der geschehenen Auflage von Musikstücken
> welche schon im vorigen Druckbuch eingeschrieben waren, ist zur begonnenen
> Uebersicht im Gegenwärtigen wiederholt roter Tinte angemerkt worden. Bei denen wo nur ein rother Strich (-) angegeben,
> ist die Anzahl der gedruckten Exemplare nicht zu ersehen gewesen
> Unter denen zu verschiedenen Zeiten eingeschmolzenen
> Werken befinden sich werthvolle wovon das Einschmelzen nur wegen großer Auflagen geschehen ist und die nach Convenienz stets wieder neu gestochen werden können. Dabei sind Viele mit Verlags! Eigenthumsrecht welche Berechtigung fortdauert und folglich
> dieser Werth nicht für das Geschäft verlohren ist.

10 Helmut Loos, *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19./20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges* (=Schriften zur Musik, Bd. 25) (München-Salzburg: Katzbichler, 1983), S. 8–14.

Leipzig den 1ten Juli 1831
Böhme“

Carl Gotthelf Siegmund Böhme (1785–1855) hatte den Verlag 1828 erworben und führte ihn bis zu seinem Tode. Die Sorgfalt, die aus seinen Worten spricht, kennzeichnet die gesamte Aufstellung. Sie enthält in den Anfangsjahren Auflagenzahlen von mehr als 40 Werken Beethovens, nur 6 Johann Sebastian Bachs. Viele heute kaum oder wenig bekannte Komponisten werden aufgeführt, darunter anfangs etwa Herz, Hünten, Romberg und Spohr. Von Mozart sind über 60 Werke zu finden, später noch mehr. Im Vergleich mit den *Musikalisch-Literarischen Monatsberichten* von Friedrich Hofmeister, die er zu *Jahresverzeichnissen der Musikalien und Musikschriften* zusammenfasste, fällt die große Anzahl an Musikalien auf, die dort nicht verzeichnet sind. So erschlagend der Katalog von Hofmeister auch wirken mag, er zeigt doch nur die Spitze eines Eisberges, der noch zu vermessen ist. Hier scheint ebenfalls eine umfangreiche Erfassung dringend notwendig zu sein. Nur wenige Zahlen kann ich bislang anbieten. Im Druckbuch 1831–1867 (5157) sind gleich auf der ersten Seite unter der Bezeichnung B nach der jeweiligen Jahreszahl folgende Auflagenhöhen aufgelistet:

„64/4284 | Proprieté | Beethoven Grande Simphonie p: Orch: in C. Op: 21. 2 ½

1835/25. 1838/50. 1842/20. =/5 in St. 1844/10. 1844/15 1846/40. 1851/25. 1853/25. 1856/25. 1857/25. 1858/Quart. 30. 1859/25 Quart. 1860/Blas. 25.

Partitur. 1857/40. 1861/125.

Proprieté Oeuv: 40. Romance p. Violon av: Orch: ist schon früher einge-

schmolzen worden und kann bei Bedarf wieder gestochen werden.

283/2874. | Proprieté ar pr Pfte à 4/m | Beethoven Ouverture p: Orch: in C Op: 43 1 ½

1837/30. 1839/30. 1845/30. 1852/25. 1853/25. 1857/50. […]

p. Pf. à 4/m 1842/120. 1846/50. 1855/50. 1862/50.

1856/3605 | Beethoven | Proprieté ar p: Pfte à 4/ms ….à 1½ | Grand Septetto Op. 20. arr. en Harmonie par Crusell…1[5/6]

en Harmonie | 300 eingeschmolzen 1830 / p. Viola et Piano 1853/100. 1859/25. 1862/100.

p: Pf. /à 4/ms | 1839/150. =/50. =/50. 1834/40. 1835/50. 1836/50. =/50. 1837/50. 1838/60. 1839/60. 1840/50. 1841/60. 1842/60. =/60. 1843/100. 1845/100. 1846/100. 1848/100. | 1849/50. 1850/100. 1851/100. 1852/100. 1853/100. 1854/200. 1857/200. 1858/200. 1860/200. 1862/200. =/200. 1864/100. 1865/100. 1866/100. 1867/200.

108-109 | Beethoven | Proprieté in Partitur ….. $2^{2/3}$ | Gr: Septetto in Fis. Part 1 & 2 Op: 20 … $2^{2/3}$ | in Stimmen 1832/30. 1834/40. 1835/20. 1837/30. 1838/30. 1840/25. 1842 30. 1843/20. 1844/40. 1848/20. 1849/25. 1851/50. 1853/50. 1856/50. 1858/50. 1860/50. L. 1, 2 | Neue Ausgabe 1861/100. L. ½. | in Partitur 1837/125. 1839/30. 1841/30. 1843/40. 1844/40. 1849/50. 1854/50. 1861/50."

-

Es folgen Angaben zum Septett op. 20 (Bearb.), Klavierkonzert op. 19 (versch. Bearb.), Klaviertrio op. 11. Septett op. 20 (Bearb. Hummel), Violoncellosonaten op. 5, Hornsonate op. 17 (Bearb.), Violinsonate op. 23, Violinsonate op. 24, Violinsonaten op. 30 (1, 2, 3), Serenade op. 41, Notturno op. 42, Sinfonie Nr. 6 op. 68 (Bearb. 4 hdg), Klaviersonaten op. 2 (1, 2, 3), Klaviersonate op. 7, Klaviersonate op. 13, Klaviersonaten op. 14 (1, 2), Klaviersonate op. 22, Klaviersonate op. 26, „Grand Sonate p. Pianof: Op. 33" [Sieben Bagatellen?], Zwei Präludien op. 39, Zwei leichte Klaviersonaten op. 49, Klaviersonate op. 57, [usw.]. Die Auflagenhöhe verschiedener Klaviersonaten mag noch interessieren:

„Klaviersonaten op. 2

No. 1. 1832/50. 1833/50. 1834/40. 1834/50. 1835/100. 1836/50. 1837/50. =/50. 1838/50. 1840/50. 1841/60. 1842/60. 1844/50. 1845/60. 1847/50. 1850/50. 1852/50. 1856/25. 1861/25.

No. 2. 1832/50. 1834/40. =/50. 1835/100. 1837/50. =/50. 1838/50. 1841/60. 1842/40. 1845/100. 1850/50. 1856/25. 1861/25.

No. 3. 1832/50. 1834/50. =/50. 1835/100. 1837/50. =/50. 1838/50. 1841/60. 1842/40. 1844/50. 1845/60. 1848/50. 1852/50. 1862/25.

Klaviersonate op. 7. 1832/50. 1834/40. Neue Auflage 1835/60. 1837/50. 1838/50. 1839/50. 1840/60. 1841/60. 1843/50. 1846/50. 18??/25.

Klaviersonate op. 13. 1832/50. 1833/50. 1834/50. =/50. 1835/100. 1836/60. 1837/60. 1838/60. 1839/100. 1841/100. 1842/100. 1843/60. 1844/60. 1845/60. 1847/50. 1849/50. 1852/50. 1859/25. 1862/25.

Klaviersonaten op. 14. 1832/50. Neue Auflage. 1835/60. 1837/50. 1840/60. 1841/50. 1845/50. 1849/50.

Klaviersonate op. 22. 2/m 1832/50. Neue Aufl. 1833/50. 1834/50. 1835/50. 1836/60. 1837/50. 1839/60. 1841/60. =/100. =/250. =/140. =/200. 1843/50. 1846/50. 1848/100. 1852/100. 1855/100. 1863/ 50. | 4/m 1839/150. 1848/50. 1859/25.

Klaviersonate op. 26. 1832/50. 1833/50. 1834/50. =/40. 1835/20. =/20. 1835/100. 1836/50. =/50. 1837/60. 1838/100. 1840/100. 1841/60. 1842/100. 1844/50. 1846/50. 1847/50. 1849/50. 1851/100."

Die Zahlen werfen viele Fragen auf, die aufgrund des höchst begrenzten Ausschnitts nicht leicht zu beantworten sind. Was etwa bedingte den hohen Absatz der Klaviersonate op. 22 im Jahr 1841? Hat der Verlag hier mit 250 Abzügen die bislang höchste Auflage erreicht, wo er sonst noch schwankt, ob er 25, 40, 50 oder 60 Abzüge herstellen soll, so verzeichnet das „Auflage-Buch" der Jahre 1879–1944 (aufbewahrt unter der Nummer 5222) ganz andere Zahlen.

„5222 A. 244a Beethoven Fidelio à 2/ms N: 83 Transp: v. 2.1868 – Ende 1874 9500

1876.11. 1500. 1879.10.1000. 1879.9. 100 mac. 1881.7. 1000 1883.8. 1000. 1885.7. 600. 1886.10. 1000. 1888.11. 1000. 1890.7. 1000. 1893.4. 1000. 1895.11. 1000. 1898.2. 300. 1898.10. 1000. 1902.2. 600. 1906.1. 600. 1908.4. 500. 1912.3. 300. 1914.5. 300.

Rossini Barbier à 2/ms. N: 93 Transp. v. 4.1867 – Ende 1874 16500

1875.4. 2000. 1876.4. 3000. 1879.5. 2000. 1881.5. 2000. 1882.12. 105. 1883.1. 2895. 1885.11. 1500. 1887.2. 1500. 1888.9. 1500. 1890.4. 1500. 1892.10. 1000. 1894.5. 1000. 1896.8. 1000. 1898.7. 600. 1899.10. 1000. 1903.1. 600. 1905.5. 600. 1907.10. 600. 1910.5. 600. 1913.2.600."

Plattenverzeichnisse und Lagerbücher des Verlags C. F. Peters, die im Staatsarchiv Leipzig aufbewahrt sind, können weiter zur Erfassung der Musikalienproduktion und von ihm aufgekaufter Musikverlage beitragen. Erst ihre vollständige Erfassung ergäbe die notendige Basis für eine historisch angemessene Bearbeitung des Musiklebens. Solange allerdings der sogenannte musikalische „Kanon" die Musikgeschichtsschreibung dominiert, wird sie weiter eine ideologisch verzerrte Darstellung geben, die von jüngeren Generationen nicht einmal mehr nachempfunden werden kann. Ihnen ist diese Denkungsart nurmehr als historische zu vermitteln.

Sie erschließt sich aus dem kulturhistorischen Kontext, wie ihn nur eine entsprechend neu gestaltete Musikgeschichtsschreibung vermitteln kann. Diese notwendige Erneuerung der historischen Musikwissenschaft, wie sie sich derzeit bereits vollzieht, kann es nur aufgrund der Erschließung neuer Quellen geben. Die Anwendung neuer Methoden auf den immer gleichen Quellenbestand ist keine Innovation, sondern Maskerade, Mummenschanz. Es ist eine genuin wissenschaftliche Aufgabe, neue Quellen zu erheben und sie unter Einschluss des vorhandenen Materials mit neuen und bislang ungenutzten Techniken so aufzubereiten, dass die Auswertung großer Datenmengen systematisch erfolgen kann, nicht vom Fassungsvermögen eines einzelnen Wissenschaftlers und seiner begrenzten Kapazität abhängig ist. Gefragt ist kritische Selbstreflexion.

Bibliographie

Beer, Axel. „Beethoven und das Leipziger Bureau de Musique von Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel (1800 bis 1803)". *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Dems. und Laurenz Lütteken. Tutzing: Schneider, 1995, S. 339–350.

Beer, Axel. *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Tutzing: Schneider, 2000.

Beethoven und der Musikverlag Breitkopf & Härtel. Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn. Hrsg. v. Nicole Kämpken u. Michael Ladenburger. Bonn: Beethoven-Haus, 2007.

Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutsche Buchgewerbes. Hrsg. von Rudolf Schmidt. Bd. 5. Pustet – Vahlen, Eberswalde: Schmidt, 1908, S. 824–827, hier 825.

Glaab, Wolfgang. *Tschaikowsky in Leipzig*. Leipzig, 2012.

Hyatt King, Alec. „C. G. Röder's music-printing Business in 1855. An anonymous account". *Fontes artis musicae*, 13 (1966): S. 53–59.

Keym, Stefan. *Das Leipziger Musikverlagswesen im internationalen Kontext, Internationales wissenschaftliches Symposium in Leipzig vom 20. bis 22. Juni 2013*. Tagungsbericht in Vorbereitung.

Kluttig, Thekla. „Nur Briefe berühmter Komponisten? Archivgut von Leipziger Musikverlagen als Quelle für die Musikwissenschaften". *Die Musikforschung* 66 (2013): S. 391–407.

Loos, Helmut. „Johann Wolfgang von Goethes Faust in der Musik. Schumann - Liszt – Mahler". *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Peter Ackermann, Ulrike Kienzle u. Adolf Nowak (=Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 24). Tutzing: Schneider, 1996, S. 280–302.

Loos, Helmut. *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19./20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierauszuges* (=Schriften zur Musik, Bd. 25). München-Salzburg: Katzbichler, 1983, S. 8–14.

Pleßke, Hans-Martin. *Jahrbuch der Deutschen Bücherei* 6 (1970).

Riemann, Hugo. *Festschrift zur 50jährigen Jubelfeier des Bestehens der Firma C. G. Röder. Leipzig 1846–1896.* Notenschrift und Notendruck. Leipzig: C. G. Röder, 1896.

Zur Westen, Walter von. *Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anlässlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder G.M.B.H.* Leipzig [1846–1921], Leipzig: C. G. Röder, [1921].

Leopolis – Lwów – Leopoli – Lemberg – Львів – Львов in Galizien – ein Treffpunkt verschiedener Nationalkulturen (bis „Völkerfrühling“ 1848)

Luba Kijanovska
Univerza v Lvovu
University of Lviv

In europäischen Kulturraum gibt es eine Reihe von Zentren, wo so dicht verschiedene Nationalschichten miteinander verflechtet sind, dass sie als multikulturelle Knoten mehr als die Repräsentanten einer oder anderer nationalen Musikkultur (wie auch anderer Kunstarten) dienen können. Dabei muß man berücksichtigen, dass jedes Zentrums solcherart auf eigene Weise diese besondere Rolle eroberte: einmal als die Hauptstadt eines mächtiges Imperiums mit mehreren Möglichkeiten, entweder materiellen und sozialen, oder intellektuellen und schöpferischen, wohin talentvolle Künstler aus allen Ecken und Enden herkommen. Das sind zweifellos die Beispiele, wie Paris oder Wien; andermal durch die günstige geographische Lage, weil in solchen Städten sich die Handelswege kreuzen und dementsprechend viele nationale Einflüsse auf verschiedene Art und Weise zusammenwirken.

Zu den Kulturknoten zweiter Art gehöre das Land Galizien und seine Hauptstadt Lemberg (Lemberg), deren Name ich gar nicht zufällig im Titel in sechs Sprachen eingeschrieben habe. Es zeigt wie viel Völker in ihrer Muttersprachen den Namen der Stadt interpretierten. Galizien gehörte binnen des letzten Jahrtausendes zu den verschiedenen Staaten: zum Kiever Rus´ (1199–1340), dem Polnischen Königtum, dem *Rzecz Pospolita* – mit Litauen und Polen (1340–1772), dabei mehrmals das Land durch die Ungaren, Schweden, ukrainischen Kosaken, Tataren angegriffen wurde, dann wegen der Teilung Polens 1772–1918 – zur Königlich-Kaiserlichen Habsburg-Monarchie, 1918–1919 – Westukrainische Republik, von 1919 – wieder zum Po-

len, von 1939 Jahr zum UdSSR (1941–1944 – die Okkupation des Dritten Reiches), von 1991 – zur unabhängigen Ukraine.

Dadurch lebten hier binnen der fast tausend Jahre zahlreiche nationale Gemeinden, im Laufe der Jahrhunderte von fast 20 Nationalitäten – ukrainische (oft bezeichnete als ruthenische), polnische, litauische, deutsche, armenische, jüdische, tatarische, griechische, italienische, serbische, schottische, schwedische, tschechische, österreichische, ungarische, rumänische, zigeunerische, russische u. a.[1].

Die Eigenart der kulturellen Entwicklung in Galizien hat die geographische Lage an der Kreuzung der Ost- und Westeuropa gebracht worden[2]. Einerseits gab es eine Reihe von wesentlichen Vorteilen, wie eine umfangreiche Industrie- und Handelsinfrastruktur, die als Grundlage des materiellen Wohlstandes des Landes diente, und dann war in der Lage, eines kulturelles Umfeld mit allen entsprechenden Institutionen, darunter zahlreichen Gesangsvereinen zu unterstützen. Andererseits, verursachte diese »Kreuzung« und relative Abgelegenheit von den großen europäischen Kulturzentren in Europa bestimmten Provinzialismus der Kultur der Region. Diese komplizierten Umstände multinationaler Entwicklung bedingen eine gewisse zeitliche Verringerung des dargestellten Themas – bis Jahr 1848.

Einer der ersten Chronisten von Lemberg, Dichter, Historiker und Bürgermeister der Stadt, ein Armenier von Herkunft, der in polnischer Sprache auch ukrainische Geschichte beschrieb, Joseph Bartlomej Zimorowicz (1597–1677) hat sein Hauptwerk *Leopolis triplex* genannt, auf solche Weise drei großen Perioden der Entwicklung der Stadt bezeichnend: die Zeit der Entstehung, der als ruthenische Periode definiert wurde, die deutsche Periode (die hauptsächlich von schlesischen Einsiedlern vertreten wurde, dauerte von 1340 bis in die Mitte des XVI Jahrhunderts) und polnische Periode (die in diesem Buch bis 1633 dargestellt ist)[3].

1 Bis heute sind das Gedächtnis an manche von Nationalgemeinden in den Namen der Straßen bewahrt: Serbische, Ruthenische (Руська), Altjüdische, Armenische usw.

2 Das strikte Zentrum Europas einmal (im Jahr 1887) wurde nicht weit von Lemberg, in Karpatengebirgen, beim Dorf Dilowe berechnet. Bis heute ist dort die Gedenktafel mit folgender lateinischer Inschrift bewahrt: *Locus Perennis Dilicentissime cum libella librationis quae est in Austria et Hungaria confecta cum mensura gradum meridionalium et parallelorum quam Europeum. MDCCCLXXXVII.*

3 Bartholomaeus Zimorowicz, „Leopolis Triplex“, in *Unabhängige kulturologische Zeitschrift „Ji“*, 29 (2003): 14–20. [Bartholomaeus Zimorowicz, Leopolis Triplex // Незалежний культурологічний часопис „Ї“, 29 (2003): 14–20].

Polnische soziale, ökonomische und kulturelle Herrschaft dauerte in Galizien – trotz allen Proben der Germanisierung – binnen mehreren Jahrhunderte, eigentlich bis 1939, dabei polnisierten sich rasch die Vertreter aller anderen Völker. Denn eine allgemein angenommene Sprache in allen sozialen und kulturellen Gebieten war die polnische Sprache, obwohl auch manche andere Sprachen der wichtigsten nationalen Gruppen im Gebrauch waren, darunter ruthenische, deutsche, ärmenische und jüdische.

Deswegen auch die Musikkultur in Lemberg entstand vom Anfang an als eine natürliche multinationale geistige Zusammensetzung. Dabei jede nationale Gemeinde hatte der eigene sozial bestimmte und gerichtlich festgesetzte Aufgabenkreis. Davon zeugt, z. B., noch in spätem Mittelalter die Musikantenzunft, die hier im Jahre 1580 gegründet wurde, wie belegen die Dokumente. Diese Musikantenzunft hatte eine klare ethnische Teilung, in der die italienischen Musiker die höchste Stufe eroberten, nur nach ihnen sind die serbischen Musiker angesehen. Obwohl sie ihre eigene Privilegien auch hatten, aber sollten sie der Subordination streng auferlegen, die die Stadtrichter ihnen eingereicht hat.

Italienische Musiker stellten ihre besondere Rechte und Pflichte im Statut der Musikantenzunft auf solche Weise fest: „In der Zukunft wir, Musiker italienischer Musik, die Instrumentalisten, wie auch die Sänger genannt, sind bereit und verpflichtet ohne Belohnung zu spielen und zu singen, Rorate in der Zeit der Ankunft des Herrn, alle feierliche städtische Votiven, Requiem… für den Herrn Rat, Prozessionen von Corpus Christi an den vier Ecken am Markt und die Oktave in der Kirche, und den öffentlichen Triumph, der *pro avidens* passieren, wie die Ankunft adeliger Personen, die Wahlen, Krönungen, Taufen, Siege von ihrer Majestät des Königs und dergleichen *festa Civili*“[4].

In demselben Dokument (Statut der Musikantenzunft) prägten sich die serbischen Musiker auch ganz klar aus, ihre Pflichte zu genügen, auch ihre Privilege festzustellen und zu verteidigen: „Wir sind die serbischen Musiker, so allgemein genannt, gemeinsam die Violinisten, Zimbelisten und andere dergleichen, unserer Pflicht in ersten *Ordinatia de acto*, oben ernannt, nie verlassen, da solche Rechte vom hiesigen Räten unseren Vätern klar ausgedrückt und angegeben sind, aber stehen wir firmster bei ih-

4 Józef Skoczek, „Lemberger Musikantenzunft im XVI und XVII Jahrhundert“, *Musikalische Almanach*, 2 (1929): 182. [Józef Skoczek, „Cech muzyczny lwowski w XVI i XVII wieku, *Kwartalnik muzyczny*, 2 (1929): 182].

nen, verpflichten wir uns, mit unseren normalen Instrumenten, auf den Hochzeiten zu spielen"[5].

Eine weitere Gruppe bildeten ruthenische Musiker, die die religiöse Uspenski Bruderschaft (Успіння Богородиці=Mariä Himmelfahrt), 1585 gegründet haben. Sie erreichten 1590 das königliche Privileg für die Schule, bei der Uspenski Bruderschaft gegründet, die in diesem Dokument als „eine Schule für die Studien *septem artis liberalis*" beschrieben wurde[6].

Es scheint interessant, das gleich danach, in Jahre 1591, erschien die Grammatik von Patriarch Jeremija für den „musikalischen Gesang, d.h. Notengesang", in der er den Kirchengesang mit den Akkorden, nach den lateinischen Regeln empfohlen hat[7]. Also, auch hier merkt man folgerichtige Zusammenwirkung der rein nationalen (d.h. mit dem bestimmten Glaubensbekenntnis eng verbunden) mit den römisch-katholischen Gesangtraditionen.

In Lemberg gab es auch eine Vereinigung der jüdischen Musiker. Im obenzitierten Dokument sind sie hart behandelt: „Item Juden, so viele Musik spielen, dass niemand bei Banketten zu spielen wagte, bei den Festen auch nicht, oder bei Hochzeiten, als katholischen, so ruthenischen und armenischen, unter Androhung, die Musikinstrumente abzugeben"[8]. Aber bald, schon 1629 nach den erfolgreichen Verhandlungen mit der Musikantenzunft, erhielt die jüdische Gemeinschaft die Erlaubnis, bei verschiedenen festlichen Anlässen an der Städter - Christen zu spielen.

Wichtige Rolle in Lemberger multinationalem Milieu spielten deutsche Musiker. Vor allem soll man an Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), den Schüler von J. S. Bach erwähnen. 1742–1754 wirkte er in polnischen Städten, darunter auch in Lemberg. In Galizien verblieb er ziemlich lang, vermutlich von „za. 1750 eine gewisse Zeit an den Hoffen der polnischen Magnaten Stanislaw Lubomirski, Pininski, Waclaw Rzewuski in den verschiedenen galizischen Städten und Dörfern... Er erteilte den Unterricht des Cembalospiels und der Musiktheorie. Außerdem leitete Kirnberger den Chor am Lember-

5 Ibid..

6 Leszek Mazepa, „Musikleben im alten Lemberg (XIII-XVII Jahrhunderte)", *Musica Galiciana*, B. 1. (Rzeszow: Verlag von Rzeszower Universität, 1997), 13–35. [Mazepa Leszek, „Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII-XVII wiek)", *Musica Galiciana*, T. 1 (Rzeszów: Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997), 13–35].

7 Jaroslaw Isajewytsch, *Die Zunfte und ihre Rolle in der Entwicklung ukrainischer Kultur der XVI-XVIII Jahrhunderte* (Lviv: Verlag „Wissenschaftlicher Gedanke", 1966), 42. [Ярослав Ісаєвич, *Братства та їх роль у розвитку української культури XVI-XVIII ст* (Львів: Наукова думка, 1966), 42].

8 Skoczek, „Cech muzyczny lwowski w XVI i XVII wieku", 182.

ger Frauenkloster Sant-Benedikt"[9]. Das ist ein folgerichtiges typisches Beispiel, wie ortansässige Mäzene und Musikliebhaber nach den Kontakten zu den professionellen Musikern aus dem Westeuropa suchten.

Die obengenannten historischen Tatsachen beweisen, af welche Art und Weise komplizierte national-gesellschaftlichen Entwicklung dieses einzigartigen Landes, die Herrschaft der verschiedenen Nationalstaaten auf diesem Territorium dazu führte, daß allmählich hier nicht nur einzelne Nationalgemeinden, sondern auch mehrere Kulturtraditionen eingewurzelt sind. Wichtige Rolle in diesem Prozeß spielte die religiöse Vielfältigkeit, die sich noch zum Anfang des XX. Jahrhunderts bewahrte, wann das Ansehen der Kirchen verschiedener Konfessionen gar nicht zurückging.

Davon zeugt schon die bloße Zahl aller Kirchen in Lemberg mit seinen etwas mehr als 200.000 Einwohnern vor dem Ersten Weltkrieges – 36 römisch-katholische, 14 griechisch-katholische, 1 armenische, 1 deutsche evangelische, 1 Kapelle der evangelischen Menoniten, 10 Synagogen (außer den zahlreichen anderen jüdischen Gebethäuser) und 2 ökumenische Kirchen – eine bei dem städtischen Hauptspital, wo die Gottesdienste lateinisch, altslawisch und armenisch abgehalten sind, und andere bei dem Stadtgefängnis (lateinisch und altslawisch). Also, zusammen wirkten in den ersten Jahrzehnten des XX Jahrhunderts in Lemberg (ohne Vororte!) 66 Kirchen der fünf Konfessionen[10].

Diese kurze historische Übersicht scheint sehr wichtig für das Verständnis der Kulturprozesse im Land. Zahlreiche philosophischen, wissenschaftlichen, ästhetisch-künstlerischen Einflüsse strömten zu Galizien aus mehreren Ländern Europas und wurden in den humanitären Wissenschaften, wie auch in der Architektur, bildenden Kunst, Literatur, besonders in der Musik ausdrucksvoll geprägt.

Auch die nationalen Gemeinschaften – sowohl die größten und zahlreichsten polnischen und ukrainischen (ruthenischen) Schichten, als auch die österreichischen, jüdischen, deutschen, tschechischen, ungarischen und anderen kleineren Völkerschaften gründeten hier die Musikinstitutionen und Gesellschaften, wo eigene Kulturtraditionen gepflegt wurden.

9 Zit. nach: Leszek Mazepa, „Schüler von Karol Mikuli", *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, Heft 6 (Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 2000), 85.

10 Stepan Schach, *Lemberg – die Stadt meiner Jugend (Erinnerung, den Schatten der vergessenen Lemberger gewidmet)*, Teil 1–2 (München: Chrystyjans´kyj holos, 1955), 99–111. [Степан Шах, Львів – місто моєї молодості (спомин, присвячений тіням забутих львов'ян), Частина 1–2 (Мюнхен: Християнський голос, 1955), 99–111].

Doch das homogene soziokulturelle Umfeld führte zwangsläufig zu mehr oder weniger intensiver multikultureller Interaktion.

Dementsprechend existierten in dieser Region immer beisammen zwei entgegengesetzten Richtungen des Kulturlebens:

1. zentrifugale Richtung, dank deren bestätigten sich einmalige wesentliche Merkmale der nationalen Mentalität nicht nur in der Volkskunst (was scheint selbstverständlich), sondern auch in der professionellen Kunst, darunter in der Musik, die sehr aktiv in ihren liebhaberischen Formen gepflegt wurde. Diese Richtung spielte große Rolle in der gesellschaftlich-nationalen Bewegung jeder Nationalgruppe, zielte auf ihr nationales Bewußtsein und Bildung eigener kulturpolitischen Strukturen;
2. zentripetale Richtung, welche verschiedene Nachbareinflusse, d.h. die Einflusse der anderen das Land besiedelten Nationalgemeinden, wie auch die alleuropäischen stilistischen Kunstströmungen natürlicherweise berücksichtigt und laut der eigenen Bedürfnissen, geistigen Traditionen und Werten adaptiert.

Besonders markant war im Sinne der Zusammenwirkung verschiedener Nationalkulturen die österreichische Periode (1772–1918). Riesiges Habsburger Imperium spornte gar dazu an, in andere, im Sinne von breiteren Möglichkeiten, großen ökonomischen und Handelsperspektiven, günstigere Regionen zu übersiedeln. Für Galizien war es doch gar kein eindeutiger Prozess. Natürlich, gab es mehrere wichtige Leistungen, die dank den talentvollen und findigen Neusiedlern erhalten sind. Aber auch kam hierher jede Menge Hochstapler, was gang und gäbe für die neu erworbenen Territorien typisch ist. Bald entstand eine etwas böseartige Anekdote zu diesem Thema: Bei einem Besuch beim kaiserlichen Hof der Witwe von Kastellan, Gräfin Katarina Kossakowska, geborene Potocka, hat sie die Kaiserin Maria-Theresa gefragt, wie sie jetzt Wien findet, denn die Gräfin Kossakowska antwortete: „Oh ja, jetzt sieht die Stadt viel besser aus, von der Zeit, wann Lemberg zum Österreich gehört, weil die Wiener aus den Fenstern die Gitter abgenommen haben, danach, wann alle Diejenigen (d. h. die Diebe und Gauner), gegen die sie annahmen, zu den Beamten in Galicien wurden“[11].

11 Stanisław Schnür-Pepłowski, *Boguslawski in Lemberg (Fragment aus der Geschichte polnischer Szene)* (Lwów: Jakubowski&Zadurowicz, 1895), 4–5. [Schnür-Pepłowski Stanisław, *Bogusławski we Lwowie (Ustęp z dziejów sceny polskiej)* (Lwów: Jakubowski&Zadurowicz, 1895), 4–5].

Dabei demonstrierten die Vertreter Wiener Metropole etwas verächtliche Einstellung zum Land Galiziens, ihm den abwertenden Spitzname „Bärenland" verleihend, welcher noch bis zum Ersten Weltkrieg erhielt. Nicht zuletzt darum, um ihre Zugehörigkeit zu europäischer Elite zu beweisen, zeigten die Lemberger das besondere Interesse für alle Innovationen in der Musik- und im Theaterkunst.

Ihr künstlerischer Ehrgeiz hat sie gar dazu gezwungen, jede wichtigste Leistung in diesem Gebiet, entweder neuste Oper, wie auch frisch geschaffene Vokal-, Chor- oder Instrumentalwerke bald nach der Premiere in Lemberg darzustellen, außerdem die bekanntesten Künstler – Sänger und Instrumentalisten – mit den Gastauftritten einzuladen.

Leszek und Teresa Mazepa im Buch „Der Weg zur Musikakademie" bieten einen Überblick über Konzerte und Theaterleben der Stadt in der ersten Hälfte des XIX Jahrhunderts, und die Menge, wie auch Vielfalt der Programme, als auch das Niveau der Interpreten ist beeindruckend: „Unter den Gastmusikern erster Drittel des XIX Jahrhunderts kann man in erster Reihe an die Geiger Jacques-Fereol Mazas, Ignaz Schuppanzig, Leo Herz, Titus Jachimowski, Felix Lipiński, Jozef Bielawski…; die Pianisten Maria Szymanowska, Jozef Krogulski… die Cellisten Jozef Wagner, Samuel Kosowski, Berngard Romberg…; die Musikfamilie Kątski – den Geiger Karol, die Sängerin Eugenie, die Pianisten Anton, Apolinari, Stanislaw, … an die größte Zahl der Sänger und Sängerinnen, wie der Solisten des Lemberger Theaters, so der Gastmusiker (Angelica Catalagni, Antonina Campi, Susanna Renault, Giovanni Chelli… erwähnen"[12].

Wie man merkt, die Gastmusiker kamen sehr häufig aus mehreren europäischen Ländern und wichtigsten Kulturzentren, dazu versucht man immer die besten Kräfte, die berühmtesten Interpreten und Sänger in die Stadt anzuziehen. Galizien als reiches Handelsgebiet konnte auch neueste luxuriöse aktuelle künstlerische Innovationen erwerben. Musiksalons und Musikkollektionen zeugten oft von der hohen sozialen Stellung ihrer Besitzer oder von anerkannter Position der Institution.

Aber auch für die festen Stellen im Orchester, im Theater, für den Musikunterricht in polnischen Adelsfamilien bemühte man um die besten Fachmänner aus Wien und anderen prominenten Kulturzentren. Dadurch

12 Leszek Mazepa, Teresa Mazepa, *Der Weg zur Musikakademie in Lemberg / Lemberg.* T. 1. *Von der Zeit der städtischen Musiker zum Konservatorium (Anfang des XV Jahrhunderts bis zu 1939)* (Lemberg: Spolom, 2003), 32. [Лєшек Мазепа, Тереса Мазепа, *Шлях до музичної академії у Львові.* Т. 1. *Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.)*, (Львів: Сполом, 2003), 32].

österreichische, deutsche und tschechische Musiker haben oft den Dienst bei den polnischen Magnaten erworben, wie auch andere angesehene Amtstellen bekleideten.

Auf solche Weise, zum Beispiel, kam nach Lemberg der jüngere Mozarts Sohn, Franz Xawer Wolfgang. Seine Beziehung zu Galizien und Lemberg war sehr breit und langfristig: Er lebte in Galizien den größten Teil seines Lebens, von 1808 bis 1838 (mit den nicht langen dauernden Pausen für die Gastreisen in anderen polnischen Städten, sowie in skandinavischen Ländern). 17-jähriger Jüngling kam in die neuerworbene Provinz des Habsburger Imperiums auf die Einladung des polnischen Grafs-Mäzene Wiktor Baworowski in sein Landgut, Dorf Pidkamin (bei dem Städtchen Rohatyn, in der Nähe von Karpatengebirgen), als Musiklehrer seiner jüngeren Kinder. Bald hat F. X. W. Mozart nach Lemberg umgezogen und wirkte hier später meistens als Privatmusiklehrer bei den reichen aristokratischen Familien Janischewski, Potocki, Tschartoryjski (Czartoryjski), Sapiega, Baroni von Cavalcabo u. a. Er wurde auch als Kapellmeister des Lemberger Theaters tätig.

Aufgrund der Information damaliger Lemberger und Wiener Presse kann man manche wichtigsten Richtlinien der kultur-aufklärerischen Tätigkeit von Mozart- Sohn darlegen. Besonders wichtige Information gab die Lemberger kultur-aufklärerische Zeitschrift „Mnemosyne" (1824–1841). So, z.B. eine der bedeutendsten Begebenheit in der Musikgeschichte der Stadt wurde der Abend zum Andenken Wolfgang Amadeus Mozarts, der am 2. Dezember 1826 im größten griechisch-katholischen (also, ruthenischen) Jura-Dom stattgefunden hat.

In diesem Abend nahm Chor des neugegründeten Cäcilien-Vereins[13] unter der Franz Xavers Leitung und berühmter polnischer Geiger Karol Lipinski als Dirigent des Orchesters teil. Es war die erste Veranstaltung des Cäcilien-Vereins, der einen starken Anstoß zur weiteren Entwicklung der Musikkultur in Galizien gab. Seine Tätigkeit hat den Grund zur Entstehung der nächsten Vereine und Gesellschaften solcher Richtung gelegt, in erster Reihe – zum „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Galizien" (gegründet 1838) und dann, zur Entstehung seines Konservatoriums (1854)[14].

13 „Mnemosyne", no. 102 von 23 Dezember 1826.

14 Luba Kyyanovska, *Die Evolution der galizischen Musikkultur der XIX – XX Jahrhunderte* (Ternopil, Aston, 2000). [Люба Кияновська, *Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст* (Тернопіль: Астон, 2000)]. Leszek Mazepa, „Der erste Musikverein in Lemberg", *Die Musik* 1 (1977): 27–28. [Лєшек Мазепа, Перше музичне товариство у Львові // *Музика*, 1 (1977): 27–28]. Lidia Melnyk, „Das Lemberger

Schon die kurze unten angeführte Liste einiger hochprofessioneller Musiker (außer dem obenerwähnten F. X. Mozart), die in Lemberg in erster Hälfte des XIX Jahrhunderts wirkten, zeugt von ihrer multinationalen Zusammensetzung, wie von den Aktivitäten, die sie in der Stadt entwickelten:

Ein polnischer Komponist, Pädagoge, Kulturträger, Deutsche von Herkunft, Joseph Xaver Elsner (1769–1854), der als Lehrer von F. Chopin in erster Linie bekannt war. In Lemberg verblieb er sieben Jahre (1792–1799), wo er sich zum ersten Mal der polnischen Kultur sich widmete. Große Rolle in diesem Prozess spielte Wojciech Bogusławski, polnischer Dramatiker, Schauspieler und Entrepreneur, der in Jahre 1795–1799 zum Direktor am Lemberger Theater geworden war. Fürs Theater von Bogusławski und nach seinem Libretto schuf Elsner seine erste polnische Oper *Die Amazonen oder Herminia*. Auch in seinem Instrumentalschaffen nutzte er immer häufiger Motive aus der polnischen Volksmusik aus[15]. Als Organisator des Musiklebens verdiente er sich in verschiedenen Richtungen: „Er erteilte auch den Privatunterricht, und organisierte eine Musikalische Akademie (polnisch „Akademia Muzyczna"), die zusammen Musiker und Musikliebhaber brachte und die Konzerte organisierte. Die Konzerte der Musikalischen Akademie fanden jede Woche statt, ihr Programmen bestanden aus Sinfonien (darunter Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Pavel Vranicky, Elsner selbst), wie auch aus den Konzerten für Soloinstrumente oder der Vokalmusik."[16]

Österreichischer Komponist, Kapellmeister und Lehrer Johann Georg Anton Gallus-Mederitsch (1752–1835). Er wirkte vorher in mehreren Städten des Habsburg-Imperiums, z. B. in Olmütz, Wien und Budapest. 1811 ging er nach Lemberg, wo als Theaterkapellmeister, Komponist und Pädagoge tätig war. Ab 1825 war er mit dem F. X. Mozart, dem er den Kontrapunkt unter-

Konzertleben 1824–1841 im Spiegel der Zeitschrift „Mnemosyne"", *Musica Galiciana*, B. 3. (Rzeszow: Verlag der Rzeszower Universität, 1999), 76–88. [Лідія Мельник, Концертне життя Львова 1824–1841 в дзеркалі часопису „Мнемозина" // *Musica Galicijana*, Т. 3. Жешув (Польща), 1999, 189–199]. Marek Brzezwiak, „Lemberger Mozart – Franz Xaver Wolfgang", *Ruch muzyczny* 16 (1991): 21. [Marek Brzezwiak, „Lwowski Mozart – Franciszek Ksawery Wolfgang", // *Ruch muzyczny* 16 (1991): 21]. Wolfgang Hummel, *W.A. Mozarts Soehne* (Kassel-Basel, 1956). Dmitri Kolbin, „Mozart-Sohn in Lemberg", *Ruch muzyczny* 38 (1991): 6. [Dmitri Kolbin, „Syn Mozarta we Lwowie", *Ruch muzyczny* (38): 1991].

15 Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957)

16 Polski Centrum Informacji Muzycznej. Józef Elsner // http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwzhistorii&Itemid=29&id=43&view=zhistoriielement&lang=pl.

richtete, befreundet. Er vermachte diesem auch seinen Nachlass (jetzt am Mozarteum in Salzburg)[17].

Johann (Jean) Ruckgaber (1799–1876) - der österreichische Pianist, Komponist und Pädagoge. Er wurde im Wien geboren als Sohn des französischen Emigranten (sein wahrer Familienname - Jean de Montalbeau; nach dem Tod seiner Eltern im Jahre 1809 adoptierte ihn sein Gouverneur Joseph Ruckgaber). Er erreichte eine sorgfältige musikalische Ausbildung, studierte bei Johann Nepomuk Hummel in Wien und dann in Paris. In 20-r Jahren des XIX Jahrhunderts gastierte oft im Lemberg als Pianist mit den Solo-Konzerten oder begleitete die Auftritte von Karol Lipinski. Von 1826 (32?) wohnte ständig in Lemberg, wirkte aktiv als Kulturträger: begründete den "Verein der Musikfreunden"; von 1838 (36) bis 1848 war als Musikdirektor des Vereins, der Leiter seiner Orchester, Choren, Schulen tätig[18]. Also, Ruckgaber als geborener Franzose, der in Wien erzogen wurde, mit der polnischen Kultur in Lemberg eng verbunden – ganz typisch fürs Musikbild der Stadt.

Joseph Baschny (?–1844) – ein tschechischer Komponist, Kapellmeister und Musiklehrer. Er wirkte als Kapellmeister im Lemberg, dort schrieb seine wichtigsten Werke: die Oper "Der gefangene Jan Kazimierz in Frankreich", Singspiel "Skalmerien", die Kantaten, das Offertorium und andere Werke[19].

Joseph Kessler (richtig Kötzler) (1808–1872) - deutscher Pianist, Pädagoge und Komponist, der eine längere Zeit in Lemberg lebte und wirkte. Von 1820 bis 1826 war er als ein Musiklehrer bei den polnischen Grafenfamilie Potocki im Lemberg tätig, später verblieb er in Warschau, wo mit Chopin in den Konzerten trat auf. Nach Breslau übersiedelte er nur im 1835, doch pendelte er später hin und her zwischen Breslau und Lemberg zum 1855, endlich wohnte ständig in Wien[20].

Aloiz Nanke (? Brühn–1834) – tschechischer (böhmischer?) Komponist, Pädagoge, Chordirigent, Geiger. Seine Biographie ist kaum bekannt, es wurde festgestellt, dass er in Wien studierte, noch während der Studienzeit zum Wiener Musikverein in Jahren 1822 – 1826 gehörte. Von 1828 bis

17 „Johann Mederitsch (Gallus)", *Österreichisches Bibliographisches Lexikon 1815–1850 (ÖBL)*, Band 6 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975), 183.

18 Wolodymyr Tokartschuk, „Der vergessene Name", *Die Musik*, 2 (1996): 25. [Володимир Токарчук. Забуте ім'я // Музика 2 (1996): 25].

19 „Jozef Baszny", *Encyklopedia muzyki* (Warschawa: PWN, 1995), 89.

20 „Jozef Kessler", *Encyklopedia muzyki* (Warschawa: PWN, 1995), 342.

zum Tod (1834) wohnte Nanke in der Stadt Peremyschl (polnisch Przemysl), 80 Kilometer von Lemberg entfernt, unterrichtete an der gesang-geistlichen Schule (Institutum cantorum und magistrorum sholae), und führte einen Chor am griechisch-katholischen Kathedrale. Bei ihm studierte, z. B., der bekannte ukrainische Komponist, Autor des Nationalhymnus Mychajlo Werbytskyj (1815–1870). Er selbst schrieb die Kirchenmusik in der Manier von Bortnianskyj[21].

Obenerwähnte Musiker aus den mehreren europäischen Ländern bilden nur ein kleiner Teil der Liste von bedeutenden Neuankömmlingen, also, nicht-polnischen und nicht-ruthenischen Musikern, die eigenartige galizische Musikkultur in erster Hälfte des XIX Jahrhunderts nicht nur einfach bereicherten, aber im großen und ganzen auch nach den alleuropäischen Kunstmustern bildeten: das Repertoire und ästhetische Präferenzen, die Institutionen bzw. die Musikvereine und die Musikausbildung, die Musikbücherei[22] und öffentliche musikalische Veranstaltungen verdanken hier ihren Aktivitäten.

Wenn jetzt ihre wichtigsten Leistungen kurz summieren, bekommt man folgendes zusammenbesetztes Bild:

- J. X. Elsner – erste reguläre „Musikalische Akademie" (1796)
- F. X. Mozart – Gründung des *Cäcilien-Vereins* (1826)
- J. Ruckgaber – Gründung des *Vereins der Musikfreunde* (1838) und des Konservatoriums (1853)
- J. Baschny – Führung der Musikbälle (1830–1844)
- J. G. A. Gallus-Mederitsch – werte Noten- und Büchersammlung (bis 1836)

21 Jewhen Cehelski, *Tscheche und die galizisch-ukrainische Musik im XIX Jh. (Die Zusammenhänge)*, Handschrift der Doktordissertation (Prag, 1936). [Eugen Cehelski, *Češi a galicijský-ukrajinské hudby v 19. století. Vztah*, Rukopis disertační práce (Praha, 1936)]. Zynowij Lyssko, *Die Pioniere der Musikkunst im Galizien* (Lemberg – New York: Iwanna und Marian Kotz-Verlag, 1994). [Зиновій Лисько, Піонери музичного мистецтва в Галичині (Львів-Нью-Йорк, вид-во Іванни і Мар'яна Коць, 1994)]. Fedir Steschko, *Die tschechischen Musiker in ukrainischer Kirchenmusik* (Prag, 1935) [Fedir Steško, *Česti hudebnici v ukrainské hudbě* (Praha, 1935)].

22 Der Verleger erster Lemberger Zeitung in Französisch „Gazette de Leopol" (1776) und der Besitzer erster Bücherei in der Stadt, wo auch die Noten verkauft wurden, war der Österreicher Anton Piller, der bedeutendste Buch- und Notenhändler – auch der Deutsche, Karl Wild.

– A. Nanke – fachliche Schulung des erstrangigen Chors an der griechisch-katholischen Kathedrale in Peremyschl (1828–1834)

Auch das Schaffen manchen von erwähnten Komponisten (wenigstens J. Elsner, aber auch F. X. Mozart oder J. Ruckgaber), wie ihre praktische musikalische Tätigkeit brachte alle aktuelle Musikformen und Stilrichtungen Europas bei und führte sehr schnell dazu, daß wichtigste Werke damaliger Musikkultur (wie fürs Musiktheater bestimmt, so auch andere instrumentale Gattungen) kurz nach der Entstehung das Lemberger Publikum erreichten und hier ganz professionelle Kritik und Beurteilung leisteten. Im Allgemeinen wäre es treffend, diese Zeitspanne als romantische Periode zu bezeichnen, Die Romantik orientierte sich in Galizien meistens nach den frühromantischen Wiener Mustern, darin vorzugsweise nach dem Schaffen von Schubert und solcher Autoren der Singspiele, wie Joseph Weigl, Konradin Kreutzer, Wenzel Müller u. a. Sehr beliebt und häufig aufgeführt war in Lemberg „Freischütz" von Karl Maria von Weber.

Ukrainische Musikkultur jener Zeit sieht auf diesem Hintergrund bescheidener aus. Das war auch davon abgehängt, daß nur von 80-er Jahre des XVIII Jahrhunderts, also, von den Josephinischen Reformen beginnt sich gewisse staatliche Unterstützung der ukrainischen Bevölkerung in diesem Land, vor allem des Priestertums. Von 1774 wirkt in Wien uniatische Lehranstalt *Barbareum* bei der Sant-Barbara-Kirche, welche Kaiserin Maria Theresia von den Jesuiten den Uniaten überreichte. Am Barbareum studierten die bedeutendsten Persönlichkeiten der ukrainischen national-gesellschaftlichen Bewegung in Galizien, u. a. künftiger Bischof Ivan Snihurs´kyj, welcher später in die Gründung der Peremyschlischen Chorschule sich tief engagierte. 1784 wurde Lemberger Universität gegründet, bei ihm eröffnet man das ukrainische Lehrstuhl, in demselben Jahr ist bei der Universität ein theologisches Institut *Studium Ruthenium* eröffnet, ein Jahr bevor fängt seine Tätigkeit das Priesterseminar in Lemberg an. Aber begrenzte sich ihre Ausbildung nicht zu den Lemberger Lehranstalten. Künftige Priester studierten auch in Innsbruck und in Roma. Ganz gesetzmäßig, daß vor allem die Geistlichen zum Erwecken des nationalen Bewußtseins wurden, nicht nur im rein kirchlichen Gebiet, sondern auch in allen „weltlichen" Bereichen: in der Politik, Wissenschaft, Ausbildung, moralischer Erziehung, Kultur und darunter auch in der Musik. Dank ihren Bemühungen sind allmählich die Überzeugungen des größten Teils von Ukrainer in Galizien überwanden, welche in der These "Gente Rutheni, natione Poloni" am krassesten ausgedruckt sind. In ukrainischer Musik-

kultur erster Hälfte des XIX Jahrhunderts, also, erschienen die multinationalen Beziehungen auf den drei Ebenen: in den Studien im Ausland, wo künftige Priester die Grundlagen und neuere Tendenzen westeuropäischer Musik übernommen haben; in den Studien bei tschechischen und deutschen Musiker am Ort; durch die Bekanntschaft des Repertoires.

Das ist zu erwarten, dass so vielfältige und intensive Wechselwirkung in allen Sphären der Musikkultur einen philosophisch-ästhetischen Nachhall finden sollte. Denn möchte ich meine kurze Übersicht des multinationalen Musiklebens in Lemberg mit der Darstellung einer solchen Theorie beenden. Ein besonderes Kapitel in der Geschichte internationaler Beziehungen in Galizien nimmt ethisch-philosophischen Theorie der tschechischen Wissenschaftler und Musiker, die hier in den 40-er – 70-er Jahren des XIX Jahrhunderts entstand. Als die erste ihre Autoren sollte Vaclav Dunder und Ludwig Ritter von Rittersberg genannt sein, deren skizzenhafte Biographien erlaube ich mich anführen.

Vaclav Dunder (1811–1872) – tschechischer Ethnograph und Historiker, die in Galizien in 50-er Jahre eine Amtsstelle bekleidete, parallel begeisterte sich für die Volksmusik, publizierte in der tschechischen Presse und in literarischen Zeitschriften die Übersetzungen aus polnischer und ukrainischer Literatur, sammelte Lieder und Sprüche, die auch in der Presse veröffentlichte (z. B. „Slawische Volkslieder" [Pieśni narodowe słowiańskie] in der Lemberger Zeitschrift „Hausfreund" [Przyjaciel Domowy] 1859, № 23–24). Dunder war einer von Begründern des Vereins „Česka beseda" in Lemberg, von seinen Sammlungen nahm einige Lieder der berühmte polnische Folklorist Oskar Kolberg [23].

Ludwig Ritter von Rittersberg (1809–1858) – Komponist, Musiktheoretiker, Folklorist, Autor der panslawischen Theorie in der Musik. Arbeitete in Lemberg von 1841 bis 1845 als Lehrer für Musik und sang am Galizischen Musikverein. Seine wichtigsten theoretischen Forschungen "Das Drama in Böhmen", "Die Gedanke an den slawischen Gesang" sind hier geschrieben, außerdem schuf er die Sololieder und Chöre auf die ukrainische

23 Mychajlo Kril, „Tscheche im Lemberger Ausbildung- und Kulturleben (zweite Hälfte des XVIII – Anfang des XIX Jahrhunderts)", *Polen in Tschechien – Tscheche in Polen. X–XVIII Jahrhunderte*, H. Gmiterko, W. Iwańczak, ed. (Lublin, 2004), 121–129. [Кріль Михайло, Чехи в освітньому і культурному житті Львова (друга половина XVIII – початок XIX ст.) //Polacy w Czechach – Czesi w Polsce. X–XVIII wiek / Pod. red. H. Gmiterka, W. Iwańczaka (Lublin, 2004)].

Thematik[24]. In seinen Werken, die er in Galizien geschrieben hat, haben eine folgerichtige Entwicklung die populären panslawischen Theorien von Václav Hanka und Pavol Jozef Šafárik gefunden. Er suchte nach den allgemeinen Wurzeln slawischer Kultur, darunter der Musik. Das Wesen seines Konzepts formulierte der Forscher in einer Reihe von theoretischen, ästhetischen und philosophischen Untersuchungen: sie fußten auf Folklorenbasis und legen eine einheitliche Theorie slawischer Kultur aufgrund der Musikfolklore dar.

Dunder, ähnlich, wie Rittersberg, nahm zunächst das Interesse an der Theorie des Panslawismus von Václav Hanka, und unterhielt persönliche Kontakte mit Pavol Jozef Šafárik selbst. Obwohl er meistens in der polnischen Umgebung verblieb, interessierte sich lebhaft für ukrainische Kultur, besonders für ukrainische Volkslieder. In seinen Studien beschrieb er in breiterem Sinne die Riten, Bräuchen, Sitten, die Folklore mehrerer Volksschichten in Galizien, daraus hat er herausgefunden, dass Ostgalizien eine gemeinsame Wiege der alten Slawen war.

Rittersberg fühlte sich einen Slawen erst dann, wann er nach Lemberg angekommen ist, durch die Kontakte mit den tschechischen Patrioten und mit der polnischen Intelligenz. Bevor schrieb er nur in deutscher Sprache und wurde ausschließlich nur für die deutsche Kultur begeistert. In Lemberg erkannte er die Poesie des polnischen Romantikers Bohdan Zaleski[25], zu dessen Texten er die Lieder schuf. Hier hat Rittersberg seine grundlegenden Forschungen im Zusammenhang mit der panslawischen Theorie geschrieben: „Gedanken an slawischen Gesang" (*Myslanky o slovanskim spěvu*), „Auszug aus dem großen Werk von slawischen Volksliedern" (*Výnatek z většího dila o Národních pisnich slovanských*), „Die Vorfahren des slawischen Gesanges" (*Pravlast slovanskiho spěvu*). Manche wichtigsten Ideen aus diesen Forschungen führt man unten an:

a) Kultur der einzelnen Nationen könnte eine gewisse Spitze nur dann erreichen, wenn ihr die allgemeine Entwicklung nationales Geistes und Lebens vorausgeht. In erster Linie betrifft diese Regel die Entwicklung der Nationalsprache. Die Sprache evolutioniert und erreicht die Höhen der Poesie durch Transformation

24 Jewhen Cehelski, *Tscheche und die galizisch-ukrainische Musik im XIX Jh. (Die Zusammenhänge).* Nach dieser Forschung sind alle weitere Zitaten aus den Artikeln von Rittersberg gegeben.

25 Zaleski mit Seweryn Goschtschynski und Antoni Malczewski bildeten sog. „ukrainische Schule in der polnischen Poesie" – also, wieder eine mehrfache nationale Orientierung.

geistiger Tradition. Der Forscher glaubt auch, dass „in ihrer Aussprache Polnisch und Ruthenisch mit dem vollen Recht mit Italienisch verglichen sein können, denn Italienisch ist wohlklingend und die angenehmste, sanfteste aller Sprachen.

b) wichtig, um die Art des Volkes zu bestimmen, zusätzlich zur Sprache, ist sein Gesang. Die Slawen besitzen einen unerschöpflichen Reichtum an Melodien und ein spezielles Liedgut, das „aus einer bestimmten Weltsicht und das Gefühl der Slawen kommt".

c) in seinen Überlegungen zu den Volksliedern sucht Rittersberg nach den Besonderheiten jedes einzelnen Liedguts in allgemeiner slawischer Folklore, dann versucht, mentale Merkmale der Gesangquellen zu definieren. Als führende Rhythmen für alle slawischen Völker glaubt er die Rhythmen von Mazur, Polonaise, Krakowiak. Ukrainische Lieder bezeichnet der Forscher als die traurigsten unter allen slawischen Völker und erklärt es durch die besondere mentale Art von Ukrainer – nicht durch die Geschichte, wie es man scheinen könnte, die tragischen historischen Schicksale des Volkes zu berücksichtigend. Stattdessen betont Rittersberg, unter Hinweis auf Vergangenheit der Kosakischen Ukraine, dass „der Kampf der ukrainischen Kosaken gegen mongolische Horden den Liedern gewisse Fröhlichkeit und das Feuer hinzugefügt hat".

Jetzt könnte diese Theorie als etwas naiv und veraltert betrachtet sein, aber muß man berücksichtigen, dass sie in Lemberger Jahren (1841–1845) des Ritterberg´s Lebens geschrieben wurde, also noch vor dem „Völkerfrühling" und vor den gründlichen Forschungen von Oskar Kolberg.

Diese skizzenhaften Beobachtungen einiger „fremden" Einflüsse auf die musikalischen Traditionen bestimmter Region, wie auch ihre Konsequenzen für das regionale Geistesleben, beweisen überzeugend, dass in europäischer Kultur bestimmte nationale Bewegungen und so wichtige für romantische Epoche nationale Selbstidentifikation durch die nichtsdestoweniger gegenseitigen Zusammenwirkungen verschiedener Volkstraditionen ergänzt wurde.

In diesem Sinne gehörte Galizien, nach wie vor, zu solchen Grenzenregionen, die in erster Reihe dank den reichen multinationalen Kontakten und großer Flexibilität von „herrschenden" und „unterordneten" Volksschichten die Eigenart ihres künstlerischen (darin auch musikalischen) Ge-

sichts erreichen. Solche Beispiele – hier in bestimmter historischen Periode, aber auch so gut in den anderen beliebig gewählten Zeitspannen – zeigen klar, wie relativ und labil feste Bestimmungen des „rein nationalen Geistes" oder der „typischen nationalen Kulturmerkmale" sein können, besonders dort, wo die Vertreter mehrerer Völker sich niedergelassen sind und eigene kulturelle Traditionen mitgebracht haben. In einem großen Topf sind diese Traditionen so tief verschmolzen, dass man über neue kulturelle Identität der Region spricht.

Bibliographie

„Baszny Józef". In *Encyklopedia muzyki*. Warschawa: PWN, 1995.

Brzezwiak, Marek. „Mozart – Franz Xaver Wolfgang". In *Ruch muzyczny*, 16 (1991).

Cehelski, Jewhen. *Tscheche und die galizisch-ukrainische Musik im XIX Jh. (Die Zusammenhänge)*. Handschrift der Doktordissertation. Prag, 1936.

Hummel, Wolfgang. *W. A. Mozarts Soehne*. Kassel-Basel, 1956.

Isajewytsch, Jaroslaw. *Die Zunfte und ihre Rolle in der Entwicklung ukrainischer Kultur der XVI-XVIII Jahrhunderte*. Lviv: Naukowa dumka, 1966.

„Józef Elsner". In *Polski Centrum Informacji Muzycznej*. Accesed on February 15, 2016. http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwzhistorii&Itemid=29&id=43&view=zhistoriielement&lang=pl.

„Kessler Józef". In *Encyklopedia muzyki*. Warschawa: PWN, 1995.

Kolbin, Dmitri. „Mozart-Sohn in Lemberg". In *Ruch muzyczny*, 38 (1991).

Kril, Mychajlo. „Tscheche im Lemberger Ausbildung- und Kulturleben (zweite Hälfte des XVIII – Anfang des XIX Jahrhunderts)". In *Polen in Tschechien – Tscheche in Polen. X–XVIII Jahrhunderte*, H. Gmiterko, W. Iwańczak, ed. Lublin, 2004.

Kyyanovska, Luba. *Die Evolution der galizischen Musikkultur der XIX – XX Jahrhunderte*. Ternopil: Aston, 2000.

Lyssko, Zynowij. *Die Pioniere der Musikkunst im Galizien*. Lemberg – New York: Iwanna und Marian Kotz-Verlag, 1994.

Mazepa, Leszek. „Der erste Musikverein in Lemberg". In *Die Musik*, 1 (1977).

Mazepa, Leszek, Mazepa, Teresa. *Der Weg zur Musikakademie in Lemberg. B. 1. Von der Zeit der städtischen Musiker zum Konservatorium (Anfang des XV Jahrhunderts bis zu 1939)*. Lemberg: Spolom, 2003.

Mazepa, Leszek. „Musikleben im alten Lemberg (XIII-XVII Jahrhunderte)". In *Musica Galiciana*. B. 1. Rzeszow: Verlag von Rzeszower Universität, 1997.

Mazepa, Leszek. „Schüler von Karol Mikuli". In *Mitteilungen der internationalen Arbeitgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*. Heft 6, Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 2000.

„Mederitsch (Gallus) Johann". In *Österreichisches Bibliographisches Lexikon 1815–1850 (ÖBL)*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975.

Melnyk, Lidia. „Das Lemberger Konzertleben 1824–1841 im Spiegel der Zeitschrift „Mnemosyne"". In *Musica Galiciana*. B. 3. Rzeszow: Verlag der Rzeszower Universität, 1999.

„Mnemosyne". No. 102 von 23. Dezember 1826.

Nowak-Romanowicz, Alina. *Józef Elsner*. Kraków: PWM, 1957.

Schach, Stepan. *Lemberg – die Stadt meiner Jugend (Erinnerung, den Schatten der vergessenen Lemberger gewidmet)*. Teil 1–2. München: Chrystyjans´kyj holos, 1955.

Schnür-Pepłowski, Stanisław. *Boguslawski in Lemberg (Fragment aus der Geschichte polnischer Szene)*. Lwów: Jakubowski&Zadurowicz, 1895.

Skoczek, Józef. „Lemberger Musikantenzunft im XVI und XVII Jahrhundert". In *Musikalische Almanach*, 2 (1929): 2.

Steschko, Fedir. *Die tschechischen Musiker in ukrainischer Kirchenmusik*. Prag, 1935.

Tokartschuk, Wolodymyr. „Der vergessene Name". In *Die Musik*, 2 (1996).

Zimorowicz, Bartholomaeus. „Leopolis Triplex". In *Unabhängige kulturologische Zeitschrift „Ji"*, 29 (2003).

Die Londoner Oper des 19. Jahrhunderts als Manifestation musikalischer Migration

Ingeborg Zechner
Univerza v Salzburgu
University of Salzburg

Das gesamte 19. Jahrhundert hindurch war die Aufführung und Produktion von Opern durch internationale Transfers und Austauschprozesse geprägt: Dies manifestierte sich einerseits auf der Ebene der Sänger, die Engagements in den musikalischen Zentren Europas annahmen, andererseits aber auch auf Ebene der Werke. Letzteres ist vor allem auf dem Gebiet der italienischen Oper eminent. Die bei ihren jeweiligen Uraufführungen in Italien erfolgreichen Werke zirkulierten in weiterer Folge, meist im Repertoire führender Sänger der Zeit, durch Frankreich, Österreich, Deutschland, aber auch England.

London stellte hier um die Jahrhundertwende durch seine hohe Dichte an Theatern in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit dar: So existierten ab 1847 gleich zwei miteinander konkurrierende italienische Opernhäuser in der Stadt – das Her Majesty's Theatre und das Royal Italian Opera House Covent Garden –, die vornehmlich mit ihren jeweiligen Sängerstars im italienischen Repertoire um die Gunst des *fashionable* englischen Publikums kämpften. Besonders der italienischen Oper und den damit verbundenen Opernstars haftete dieses Image der *fashion* an, das vor allem die gesellschaftlichen Eliten und die englische Aristokratie ansprach. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich London zum wohl bedeutendsten Opernmarkt der Zeit, an dem alle führenden Sänger der italienischen Oper präsent waren, da sie lukrative Gagen zu erwarten hatten.

Die italienische Oper spielte allerdings auch in den Londoner Playhouses eine wesentliche Rolle, in denen neben Sprechtheater auch englischsprachige Adaptionen beliebter italienischer Opern aufgeführt wurden. Durch das gewählte Repertoire ergab sich zwar eine intendierte Referenz zu den italienischen Opern,[1] allerdings wurden an den englischen Opernhäusern kaum international renommierte Opernstars engagiert[2] – dieser Elitismus blieb aufgrund ihrer finanzkräftigen Klientele den italienischen Opernhäusern vorbehalten.

Nichtsdestotrotz wird deutlich, dass das Italienische im Zusammenhang mit der Oper in London als eine spezifische Qualität angesehen wurde, die sich als prägend für das Musikleben der Hauptstadt im 19. Jahrhundert herausstellen sollte – nicht umsonst fanden im 19. Jahrhundert kaum Kompositionen englischer Komponisten Eingang in das Opernrepertoire. Falls diese doch auf dem Gebiet der Oper reüssierten, dann spielten sie entweder eine untergeordnete Rolle oder ihre Opern wurden als italienische Adaptionen an den prestigeträchtigeren italienischen Opernhäusern aufgeführt. Michael William Balfes *The Bohemian Girl* konnte in diesem Sinne unter dem Titel *La Zingara* auf eine Karriere in der italienischen Oper verweisen.

Dieser Aufsatz soll dementsprechend exemplarisch die am Londoner Opernmarkt gängige Adaptions- und Importpraxis als Moment einer musikalischen Migration darstellen, die ein wesentliches Charakteristikum des Werkkonzepts in der Oper des 19. Jahrhunderts repräsentiert. Musikalische Migration soll hier weniger als physischer Prozess der Mobilität und der daraus resultierenden Neukontextualisierung in einem lokal differierenden Umfeld verstanden werden. Vielmehr wird musikalische Migration hier als Transfer von musikalischen Werken aus ihrem ursprünglichen in einen differierenden ästhetischen Kontext verstanden, woraus im Sinne ei-

1 Vgl. dazu u. a. Christina Fuhrmann, *Foreign Opera at the London Playhouses: From Mozart to Bellini* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 39.

2 Eine Ausnahme bildete hier das Engagement von Maria Malibran am Theatre Royal Drury Lane im Jahr 1835 (vgl. María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo Merlin, *Memoirs of Maria Malibran*, Vol. 2 (London: Henry Colburn, 1840), 34–35). Das als englisches Debüt geplante Engagement von Jenny Lind am Theatre Royal Drury Lane 1845 scheiterte wegen eines Vertragsbruchs von Lind, da sie schließlich das größere Prestige der italienischen Oper gegenüber den Playhouses erkannte (vgl. Ingeborg Zechner, *Das englische Geschäft mit der Nachtigall. Betrachtungen zum italienischen Opernwesen im London des 19. Jahrhunderts* (PhD diss., Universität Graz, 2014), 116–117).

ner Anpassung an diesen eine Neukontextualisierung und diverse Adaptionen der Werkgestalt resultieren.

Dieser Sachverhalt soll anhand von drei Beispielen demonstriert werden: 1.) anhand von Adaptionen von Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* für die englischen Theater Londons aus den Jahren 1817 und 1820, 2.) anhand der italienischen Adaption von Daniel François Esprit Aubers *L'enfant prodigue* aus dem Jahr 1851 und 3.) anhand der Adaption von Carl Maria von Webers *Oberon* im Jahr 1860 ebenfalls für die italienische Oper. Besonderes Augenmerk soll hier auf den ästhetischen Prozess der Adaption als musikalische Migration und die dramaturgische Funktion dieser Adaptionen gelegt werden.

Mozarts *Don Giovanni* als englische Oper

1817 feierte Mozarts *Don Giovanni* im King's Theatre eine umjubelte englische Premiere – dementsprechend reagierten auch die englischen Playhouses, wie das Theatre Royal Covent Garden oder das Theatre Royal Drury Lane, auf diesen Erfolg und nahmen die Mozart-Oper als englische Adaption in ihren Spielplan auf. Diese Adaption ging allerdings weit über eine englische Übersetzung des Textes hinaus. Vielmehr wurde in beiden Fällen eine neue, an die Traditionen der Londoner Playhouses anknüpfende Version der Oper geschaffen.

Im Theatre Royal Covent Garden zeichneten Henry Bishop und Isaac Pocock für die Adaption verantwortlich, für die die Prämisse galt „the least elaborate and most popular pieces in the Italian Opera by MOZART"[3] zu erhalten, alles andere hingegen zu adaptieren. Dies bedeutete einerseits, aufgrund eines Mangels an fähigen Sängern, schwierige Koloraturarien zu streichen, andererseits aber auch Gesangspartien in reine Sprechrollen umzuwandeln. Die wohl auffälligste Adaption in diesem Kontext ist die Neukonzeption der Charaktere des Don Giovanni und der Donna Elvira als reine Sprechrollen, die an den englischen Theatern eine lange Tradition hatten. Die Gesangsstücke hingegen wurden dramatisch unbedeutenderen Charakteren wie Zerlina, Masetto und Don Ottavio zugeteilt. Wie Christina Fuhrmann veranschaulicht, dienten diese personellen Adaptionen vor allem der Annäherung an die englische Konvention des Melodramas, in der die Trennung zwischen reinen Gesangsrollen, reinen Sprechrollen und Kombinationen aus beiden angelegt war und die eine primäre Verortung der Handlung in den Dialogen und eben nicht in den Gesangsnummern

3 *The Morning Chronicle*, 22. Mai 1817, zitiert nach: Fuhrmann, *Foreign Opera*, 43.

vorsah.[4] Pococks Änderungen im Libretto dienten ebenfalls dazu, die Charaktere der italienischen Oper an die stereotypen Charaktere des Melodramas (Held, Verbrecher, Hanswurst, etc.) anzunähern und zu standardisieren.

Vor diesem Hintergrund des an den Playhouses beliebten Melodramas sind auch die musikalisch-strukturellen Veränderungen von Bishop zu erklären: Gut die Hälfte der Nummern der italienischen Version des Werks wurde gekürzt (dies betraf vor allem die Finali) und innerhalb des Werks umgestellt. Die Rezitative wurden durch Dialoge ersetzt. Zusätzlich entschied sich Bishop für die Einlage von populärer Musik aus *Der Zauberflöte* in den zweiten Akt.[5]

Insofern transferierte die englische Adaption im Theatre Royal Covent Garden die italienische Oper Mozarts auf musikalischer, wie auch dramatischer Ebene in die an den Londoner Playhouses präsente Tradition des Melodramas. Diese Vorgehensweise kann letztlich als nichts anderes als eine Antwort auf den Erfolg der vermeintlich *authentischen* italienischen Version im King's Theatre gesehen werden. Daraus lässt sich schließen, dass Covent Garden klar bestrebt war, das Image der prestigeträchtigen italienischen Oper für seine eigenen Zwecke zu nutzen, sich aber, um das eigene Publikum zu bedienen, für eine Adaption entschied.

Einen anderen Zugang wählte die Produktion der Burlesque *Don Giovanni in London, or The Libertine Reclaimed* des Theatre Royal Drury Lane aus dem Jahr 1820. Die Vorlage für diese Produktion stammt von William Thomas Moncrieff und wurde erstmals im *Don Giovanni*-Jahr 1817 aufgeführt. Bei der Aufführung 1820 wurde die Titelrolle des *Don Giovanni* allerdings nicht in eine Sprechrolle transferiert, sondern im Sinne des Cross-Dressings von der Sängerin Lucy Vestris verkörpert. Musikalische Reminiszenzen an die Vorlage blieben, analog zur Tradition der Burlesque, auf bekannte Nummern beschränkt, die aufgrund der Veränderung der Handlung auf die Zeit nach der Höllenfahrt des Don Giovanni auch textlich adaptiert wurden. Ein Großteil der Musik stammte hingegen aus populären englischen Balladen und Songs. Von der Vorlage Mozarts blieb, bis auf die Namen der Charaktere, letztlich wenig bestehen.[6] Durch die Verkörperung des Frauenhelden Don Giovanni durch Vestris ergab sich

4 Vgl. Fuhrmann, *Foreign Opera,* 41–42.

5 Für eine genaue Übersicht der musikalischen Nummern vgl. ebd., 43.

6 Vgl. Rachel Cowgill, „Re-Gendering the Libertine; Or, the Taming of the Rake: Lucy Vestris as Don Giovanni on the Early Nineteenth-Century London Stage", *Cambridge Opera Journal*, 10/1 (1998): 47.

eine zusätzliche komische Dimension, durch die die unmoralische Anlage des männlichen Titelcharakters gebrochen und auf eine komische Ebene gehoben wurde.[7] Die komische Rezeption dieser Adaption wird allerdings nur wegen der Bekanntheit des Don Giovanni-Stoffs möglich, die durch die Aufführung am King's Theatre angestoßen wurde. Dies impliziert im Umkehrschluss dazu allerdings, dass die italienische Aufführung am King's Theatre als authentisches Original und Referenzpunkt wahrgenommen wurde, wogegen die Produktion in der Adaption von Bishop und Pocock im Theatre Royal Covent Garden in der Presse der Zeit unter Rechtfertigungsdruck stand, möglichst viel von Mozarts vermeintlich *authentischer* Musik beizubehalten.[8] Für die Burlesque *Don Giovanni in London* spielten derartige Bedenken natürlich keine Rolle, dennoch lässt sich anhand der Gegenüberstellung der beiden Beispiele die Unterschiedlichkeit der Playhouse-Aufführungen darstellen – als deren Grundlage jeweils die italienische Oper *Don Giovanni* diente. Dass allerdings die Authentizität und Originalität der prestigeträchtigen italienischen Opernhäuser nur eine vermeintliche war, lässt sich an den folgenden, die italienische Oper betreffenden Beispielen veranschaulichen.

Aubers *L'enfant prodigue* als *Il prodigo* – eine französische Oper als italienische Oper

Da die englische Musikpresse das Londoner Opernpublikum regelmäßig über die aktuellen Opernerfolge in Kontinentaleuropa informierte, regte sich bei diesem der Wunsch nach einem Import der Werke an die eigenen italienischen Opernhäuser. Allerdings handelte es sich bei diesen Werken nicht ausnahmslos um originär italienische Opern. Darunter fielen beispielsweise auch die französischen Opern Giacomo Meyerbeers, die vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Opernwelt für Furore sorgten. Für eine Aufführung in London ergab sich vor diesem Hintergrund das Problem, dass eine französische Grand Opéra weder in der Sprache des Librettos noch in ihrer musikalischen Struktur mit einer italienischen Oper korrespondierte. In diesem Kontext ist auch die Art der Adaptionen von einer französischen Oper in eine vermeintlich italienische zu sehen. Besonders deutlich lässt sich diese Praxis anhand der Aufführung von *Les Huguenots* im Jahr 1848 an der Royal Italian Opera Covent Garden illustrieren. Wie Gabriella Dideriksen zeigt, wurden, neben einer Italianisierung des

7 Vgl. ebd., 66.

8 Vgl. Fuhrmann, *Foreign Opera,* 43.

Titels zu *Gli Ugonotti* und einer Übersetzung des Librettotexts, die bestehenden dramaturgischen Schwerpunkte der Oper zugunsten der Solisten verschoben und die Ballettanteile gekürzt, um sich an einen italienischen Stil anzunähern.[9]

Welche Mechanismen bei diesen Adaptionen in Bezug auf die Übersetzung des Librettos wirkten, lässt sich anhand Aubers *L'enfant prodigue* (in London 1851 als *Il Prodigo* aufgeführt) erkennen. Auf Basis des Texts des gedruckten französischen Klavierauszugs wurde eine italienische Übersetzung der Oper angefertigt. Diese orientierte sich neben inhaltlichen auch an phonetischen Kriterien, was durch die gemeinsame etymologische Grundlage der beiden Sprachen selbstverständlich begünstigt wurde.[10] Auf dieser Basis wurden dann durch den Musical Director des Her Majesty's Theatre, Michael William Balfe, geringfügige musikalische Kürzungen vorgenommen. Davon betroffen waren hauptsächlich Rezitative und Chöre. Eine umfangreichere musikalisch-dramaturgische Änderung betraf die Arie der Nefte „L'aurore étincelante" bzw. in italienischer Übersetzung „L'aurora rispledente" im ersten Akt der Oper. Ursprünglich eine Arie mit Ensemblebeteiligung wurde sie nun durch Striche und Verschiebungen dergestalt modifiziert, dass sie dramaturgisch als eine Auftrittsarie fungierte und somit die französische Primadonna Delphine Ugalde bei ihrem Londoner Debüt in den Mittelpunkt rückte.[11] Diese Adaption wurde auch von der englischen Kritik hervorgehoben, welche die Arie als besonders gelungenes Highlight der Oper hervorhob.[12] Im Gegensatz zu den Adaptionen der *Ugonotti* nehmen sich jene im *Prodigo*, die in Hinblick auf die Premiere getroffen wurden, zunächst eher gering aus. Nach der Premiere wurde die Oper allerdings in der Presse äußerst negativ besprochen, wobei hier neben musikalischen Schwächen auch ihre enorme Länge kritisiert wurde.[13] In Hinblick auf die zweite Aufführung des Werks trug man dieser Kritik durch die Zusammenlegung der Akte vier und fünf Rechnung, wodurch die Oper für das Publikum ungleich attraktiver wurde.[14] Trotzdem wurde die Oper als zu lang empfunden („the longest work ever produced at Her Majesty's

9 Vgl. Gabriella Dideriksen, *Repertory and Rivalry. Opera at the Second Covent Garden Theatre, 1830 to 1856* (PhD diss., University of London, 1997), 327–329.

10 Vgl. Zechner, „Das englische Geschäft mit der Nachtigall", 187.

11 Ebenda, 191.

12 Vgl. *The New Monthly Magazine*, 92 (1851): 377.

13 Vgl. *The Athenaeum* (1851): 641 und *The Musical World*, 29 (1851): 376–378.

14 Vgl. ebd., 392.

Theatre"[15]). Diese Wahrnehmung führte schließlich dazu, dass das übliche nach der Opernaufführung stattfindende Ballett abgesagt wurde. Die bestehen bleibenden Ballette im zweiten und dritten Akt der Oper wurden als Ersatz offensichtlich als ausreichend empfunden.[16] Durch die Gegenüberstellung der beiden hier besprochenen Adaptionen, die das Werk in unterschiedlichem Ausmaße modifizierten, wird deutlich, dass sich dieser Anpassungsprozess ästhetisch nicht nur an einer italienischen Opernkonvention, sondern auch an den Vorlieben eines spezifischen Opernpublikums und den ausführenden Sängern orientierte. Dass die ästhetische Schwerpunktsetzung des Londoner Publikums auf dem Ballett, den szenischen Effekten und den Stars der internationalen Opernwelt lag, kam demzufolge auch bei den Adaptionen zum Tragen.

Webers *Oberon* – von der englischen Oper zur italienischen Oper

Bei Carl Maria von Webers Oper *Oberon* handelte es sich im Gegensatz zu *Don Giovanni*, *Gli Ugonotti* und *Il Prodigo* um keinen Werkimport im engeren Sinne. Aufgrund von Webers großen Erfolg mit dem *Freischütz* in London wurde er vom Theatre Royal Covent Garden beauftragt eine neue, englische Oper zu komponieren. Neben dem englischen Libretto sah dies auch die Einführung von Dialogen statt Rezitativen vor. Die Uraufführung des Werks 1826 war dennoch kein Erfolg: Kritisiert wurden das Fehlen eingängiger Melodien und mangelnde Sensibilität in der Behandlung der Singstimmen sowie Oberflächlichkeit. Die logische Konsequenz vor diesem Hintergrund war, dass *Oberon* zunächst vollkommen von den Bühnen Londons verschwand.[17]

Im Jahr 1860 entstanden allerdings Bemühungen, Webers letzte Oper wieder auf den Spielplänen zu etablieren – dies sollte allerdings nicht in der englischen Ursprungsversion, sondern als italienische Adaption für das Her Majesty's Theatre geschehen. Dementsprechend mussten die Dialoge der englischen Originalversion zu italienischen Rezitativen abgeändert werden. Diese Rezitative wurden allerdings nicht neu getextet und komponiert, sondern vor dem Hintergrund der Konstruktion einer vermeintlichen Authentizität aus anderen Opern Webers, hauptsächlich jedoch aus dessen *Euryanthe*, entnommen. Dieser Bearbeitungsprozess wurde von Ju-

15 Ebenda, 392.

16 Vgl. ebd., 392.

17 Vgl. Zechner, „Das englische Geschäft mit der Nachtigall", 196–197.

lius Benedict bewerkstelligt, einem ehemaligen Schüler Webers. Dass diese Tatsache für die öffentliche Wahrnehmung als werktreue italienische Oper nicht unerheblich war, lässt sich aus dem von James Robinson Planché (er hatte im Übrigen auch den englischen Text verfasst) verfassten Vorwort zum italienischen Libretto ersehen, das dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis mehrfach thematisiert.[18]

Die musikalische Transformation dieses in Webers Worten „drama with songs“[19] in eine für das Londoner Publikum adäquate italienische Oper erforderte massive kompositorische Eingriffe Benedicts. Von den ursprünglich drei Akten wurde der italienische *Oberon* auf vier erweitert. Allerdings kann angenommen werden, dass diese Aktzahl nicht endgültig feststand, sondern je nach Aufführungskontext angepasst wurde. So berichtete beispielsweise die *Niederrheinische Musikzeitung*, dass das Finale der *Euryanthe* als fünfter Akt des Londoner *Oberons* fungierte, woraus eine Aktzahl von fünf Akten resultieren würde.[20] Die Rekonstruktion einer absoluten Werkgestalt erscheint folglich aufgrund derartiger Berichte nur schwer möglich und auch wenig sinnvoll, da eine derartige Flexibilität als integraler Bestandteil der Gattung Oper gelten kann.

Derartige Modifikationsprozesse machen auch deutlich, dass eine uneingeschränkte Anpassung an ein italienisches Opernideal aus ästhetischer Sicht nicht eigentlich intendiert war. Vielmehr reichte eine ungefähre Annäherung aus. Eine konsequente Anpassung an die Konventionen der italienischen Oper der Zeit hätte nämlich eine Auflösung der in der englischen Oper angelegten Nummernstruktur mit dazwischen liegenden Dialogen erfordert. Die Nummernstruktur blieb allerdings auch in der italienischen Version erhalten und wurde mittels rudimentärer Rezitative verbunden. Diese Praxis stellt nur auf den ersten Blick einen Widerspruch zum Publikumsgeschmack dar. So war das Londoner Opernpublikum hauptsächlich an gefälligen und effektvollen Arien der Sänger interessiert und nicht an einer authentischen italienischen Opernfassung. Eine Identifikation der Arienhighlights ließ sich somit leichter bewerkstelligen.

Fiktive Authentizität wurde in der italienischen Version des *Oberon* durch die Bezüge zu Webers Opernschaffen hergestellt, was sich auch an-

18 Vgl. ebd., 198.

19 Brief von Carl Maria von Weber an Planché, 6. Januar 1825, zitiert nach: James Robinson Planché, *The Recollections and Reflections of J.R. Planché*, Vol. 1 (London: Tinsley Brothers, 1872), 75.

20 Vgl. *Niederrheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler*, 11 (1863): 239–240.

hand der Auswahl der Einlagearien ersehen lässt. So entschied sich Benedict, wie bereits bei den Rezitativen, musikalisches Material aus der beinahe zeitgleich zum *Oberon* entstandenen *Euryanthe* zu substituieren, um den Charakter eines einheitlichen Werks von Weber zu suggerieren. Dabei wurde abermals im Vorwort zum italienischen Libretto angegeben, dass die gewählten Einlagen – im Besonderen allerdings die Einführung eines Duetts – ganz im Sinne Webers gewesen seien. Bei besagtem Duett handelte es sich um „Hin nimm meine Seele mein" aus *Euryanthe*, das unter dem Titel „A mia bel anima" Eingang in den zweiten Akt des Oberon fand. Zusätzlich entschied sich Benedict für die Einlage von „Wehen mir Lüfte Ruh" als „Tutto e ridente bel" aus der dritten Szene des zweiten Aktes der *Euryanthe* in die Partie des Huon.[21]

Als eine weitere Einlage bzw. als Wiederaufnahme kann auch die Arie „From boyhood trained in battlefield" („Appena in lui uscia ragion") genannt werden. Diese Arie war ein Teil der Partie des Huon des ursprünglich englischen *Oberon*. Wegen Vorbehalten von John Braham, dem ersten Sänger dieser Partie, war das Stück nicht Teil der englischen Uraufführung 1826 gewesen. Nunmehr fand es begründete Aufnahme in die Partie des Oberon. Schließlich stellte „From boyhood trained in battlefield" von seiner musikalischen Anlage her eine gute Möglichkeit zur Darstellung der vokalen Virtuosität des ausführenden Sängers dar – eine Chance, die der Sänger der Wiederaufnahme 1860, Buenaventura Belart, nur allzu gerne aufgriff. Zudem stellte die Erweiterung der Partie des Oberon um die besagte Arie das quantitative Gleichgewicht zwischen den beiden Tenorpartien Huon und Oberon wieder her. Belart als Oberon hätte vor der Adaption eine Arie weniger zu singen gehabt als Pietro Mongini in der Partie des Huon – eine Tatsache, die für einen Sänger nicht leicht zu akzeptieren war und somit gelöst wurde.[22]

Eine weitere bedeutende Änderung betraf die dramatisch zweitrangige Partie der Roschana, die im englischen *Oberon* als reine Sprechrolle konzipiert war, was in einer italienischen Oper natürlich nicht beibehalten werden konnte. Dies hatte zur Folge, dass man, falls man diese Rolle nicht streichen wollte, neue Musik für die Roschana einführen musste, obwohl die Figur nur im vierten Akt auftrat. Wenig überraschend fungierte hier wiederum *Euryanthe* als Spender – in diesem Fall nämlich die Arie der

21 Für die musikalischen Änderungen vgl. Zechner, „Das englische Geschäft mit der Nachtigall", 200–205.

22 Vgl. ebd., 203.

Eglantine „O mein Leid" („Odi, o prode cavaliere"). Diese Einlage diente lediglich dazu, die Partie der Roschana im Stück behalten zu können und somit der Sängerin Pauline Vaneri eine Auftrittsmöglichkeit zu bieten. Eine erhöhte dramaturgische Bedeutung kann dieser Einlage allerdings nicht konstatiert werden.[23]

Die hier auszugsweise beschriebenen Eingriffe Benedicts in die musikalische Struktur des Werks, um es am Her Majesty's Theatre aufführbar zu machen, wurden durch die Erstaufführung des italienischen *Oberon* 1860 entlohnt. Die englische Presse sprach einhellig von einem „immense success"[24], der, wenn man an den Misserfolg der englischen Oper denkt, so nicht unbedingt vorherzusehen war. Allerdings hatte diese neue Version des *Oberon* durch die durchgeführten Änderungen kaum mehr etwas mit dem ursprünglichen Werk gemein. Dazu kam, dass vor allem die Einlagen aus *Euryanthe* dazu dienten, den Fokus der Aufführung auf die Sänger und deren Arien zu lenken, um dem rezeptionsästhetischen Fokus des Publikums zu entsprechen.

Dieser Hintergrund wurde freilich, durch die gleichzeitige Betonung einer englischen nationalen Identität, hinter dem kommunizierten Ideal eines authentischen Werkes, das ganz im Sinne Webers war, verschleiert. Für diese Konstruktion einer englischen Identität spielten, neben der ursprünglichen Konzeption des Werks als englische Oper, vornehmlich personelle und inhaltliche Faktoren eine Rolle. So wurde Benedict, obwohl er eigentlich ein gebürtiger Deutscher war, als fixer Bestandteil des englischen Musiklebens gesehen und ließ sich somit problemlos in diesen Kontext integrieren. Gleiches gilt auch für den Stoff der Oper, der auf William Shakespeares *A Midsummernight's Dream* rekurriert und dementsprechend einen integralen Teil der englischen Theatertradition bildete.[25] Diese konstruierten englischen ästhetischen Ideologien wurden nun vor dem Hintergrund der Etablierung einer Authentizität mit der modischen und starbesetzten italienischen Oper kombiniert,[26] um einen Publikumserfolg zu erzielen. Dementsprechend wird deutlich, wie komplex das System Oper auf die es umgebenden und inhärenten Faktoren reagierte.

23 Für die genauen Hintergründe zur Entscheidung bezüglich der Beibehaltung der Partie der Roschana vgl. ebd., 204–205.

24 *The Musical World*, 38 (1860): 477.

25 Vgl. Zechner, „Das englische Geschäft mit der Nachtigall", 206.

26 Bei der Besetzung der Premiere von 1860 handelte es sich um Tietjens (Reiza), Mongini (Huon), Belart (Oberon), Everardi (Scherasmin), Alboni (Fatima) und Vaneri (Roschana), vgl. *The Musical World*, 38 (1860): 477.

Fazit

Die hier besprochenen Beispiele aus zwei unterschiedlichen Aufführungskontexten des Londoner Opernmarkts des 19. Jahrhunderts dienten dazu, die in London aufgeführten Werke als Produkt musikalischer Migration zu veranschaulichen, indem *fremde* Werke auf ihre spezifischen Rollen in einem neuen ästhetischen und soziokulturellen Umfeld untersucht und dementsprechende Adaptionen ausgemacht wurden. Innerhalb dieses Bedeutungshorizonts kann aber wiederum die Art musikalischer Migration differenziert werden:

Bei den Adaptionen des *Don Giovanni* für die englischen Theater handelte es sich um ein Anpassen an die unmittelbaren Aufführungsbedingungen und ästhetischen Konventionen der englischen Bühne als eine Reaktion auf die erfolgreiche Aufführung des *Don Giovanni* an der italienischen Oper im King's Theatre. Die Differenzen der besprochenen Produktionen sind vornehmlich durch ihren unterschiedlichen Verwendungszweck zu erklären: Diente die Version Bishops dazu, eine englische Version des *Don Giovanni* vor dem Hintergrund des Melodramas zu schaffen, so handelte es sich bei *Don Giovanni in London* um eine Parodie des Stoffs, die musikalisch nur rudimentäre Ähnlichkeiten zur italienischen Oper hatte. In jedem Fall diente die italienische Aufführung am King's Theatre als Referenzpunkt.

Bei den Adaptionen französischer Opern stand das Anpassen an ein fiktives ästhetisches Ideal der italienischen Oper im Vordergrund, das sich vor allem in Hinblick auf das Ballett manifestierte. Da das Ballett nach einer Opernaufführung in der italienischen Oper Londons einen integralen Bestandteil des Opernabends bildete, konnte damit in Einzelfällen, wie bei *Il Prodigo*, flexibel verfahren werden, wogegen in anderen Fällen, wie bei *Gli Ugonotti*, das italienische Kolorit durch ein Streichen der Ballette erreicht wurde, um nach der Oper Ballette aufführen zu können. Ein vollständiges Eliminieren des Balletts war aufgrund der Vorlieben des Londoner Publikum prinzipiell schwer möglich.

Als ein äußerst komplexer Fall musikalischer Migration kann schließlich Webers *Oberon* gelten: Hier wurde versucht das englische Kolorit vor dem Hintergrund kompositorischer Authentizität bei der Transformation des Werks in eine italienische Oper beizubehalten. Die dramaturgische Schwerpunktverschiebung zu Gunsten der Sänger und ihrer Arien kann dabei als das Ideal des Londoner Opernpublikums in Hinblick auf die ita-

lienische Oper gesehen werden, das schließlich auch die Grundlage für den Erfolg der Wiederaufnahme des Werks bildete.

In jedem Fall repräsentierte folglich das fiktive Ideal der italienischen Oper für das musikalische Leben im London des 19. Jahrhunderts einen eminenten Orientierungspunkt, der in sämtlichen aufgeführten musikdramatischen Werken in unterschiedlicher Weise wirkte. Aus Sicht einer musikalischen Migration können daher vor allem die Adaptionen französischer und englischer Opern, wie exemplarisch dargelegt wurde, als kulturelle Konglomerate gelten, die auf dem fluktuierenden rezeptionsästhetischen Kontext in London basieren und dementsprechend die Internationalität der Gattung Oper veranschaulichen.

Bibliography

Cowgill, Rachel. „Re-Gendering the Libertine; Or, the Taming of the Rake: Lucy Vestris as Don Giovanni on the Early Nineteenth-Century London Stage". *Cambridge Opera Journal*, 10/1 (1998): 45–66.

De las Mercedes Santa Cruz y Montalvo Merlin, María. *Memoirs of Maria Malibran*. London: Henry Colburn, 1840.

Dideriksen, Gabriella. *Repertory and Rivalry. Opera at the Second Covent Garden Theatre, 1830 to 1856.* PhD diss., University of London, 1997.

Fuhrmann, Christina. *Foreign Opera at the London Playhouses: From Mozart to Bellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Niederrheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler, 11 (1863).

Planché, James Robinson. *The Recollections and Reflections of J.R. Planché*. London: Tinsley Brothers, 1872.

The Athenaeum (1851).

The Musical World 29 (1851).

The Musical World 38 (1860).

The New Monthly Magazine 92 (1851).

Zechner, Ingeborg. *Das englische Geschäft mit der Nachtigall. Betrachtungen zum italienischen Opernwesen im London des 19. Jahrhunderts*. PhD diss., Universität Graz, 2014.

From theatre to church: some remarks about censorship on operatic style at the time of the Cecilian regimentation

Cristina Scuderi
Univerza v Gradcu
University of Graz

The *migration* discussed in this article does not regard any movement of people but refers to the transfer of a musical genre, namely opera, from the theatre to the ecclesiastical context and the consequences that such process bore at the times of the Cecilian movement.

For centuries, music shifting from theatre to church was regarded as absolutely normal.[1] Among all examples, a case in point is represented by the collection of contrafacta *Arie selectissimae* printed in Augsburg by Lotter in 1798.[2] The arias featured range from Mozart's *Per pietà non ricercate*, conceived for the repeat of Anfossi's opera *Il curioso indiscreto* for the Viennese Burgtheater in 1783 (adapted to the words of *Omni die dic Mariae*), to the duet *Decisa è la mia sorte* by Gaetano Andreozzi, written five years before Lotter's publication, in 1793 (adapted to the words of *Jesu dulcis memoria*). Being so popular, it is likely that the arias originally meant for the theatre were adapted to the liturgical context.

In general, the number of instruments required tends to be reduced: clarinets, flutes, bassoons and especially timpani are almost al-

1 Intermittently renewed rules during the time prohibited the performance of secular repertoire in the liturgy; nevertheless, the practice lasted for a long time. See Tomasz Jez, "Contrafacta of operatic arias among the dominicans of baroque Silesia," *De musica disserenda*, XI/1–2 (2015), 148.

2 Cristina Scuderi, ed., *Ariae selectissimae. Dieci contrafacta spirituali di arie operistiche di Mozart, Cimarosa, Paisiello et al.* (Augsburg 1798) (Zurich: Kunzelmann, 2012).

ways omitted, the instrumental ensemble consisting of a string quartet and basso continuo in most cases, with the addition of oboes in a few cases (possibly substituted by flutes or clarinets) and horns.

In most cases, the contrafactum maintains the key and tempo of the original aria. At times, there is an evident rhythmic difference in the vocal lines, as a result of the different text syllabification. The original text was replaced by a sacred one written in Latin. The newly composed Latin texts of the contrafacta may follow the incipit of well-known liturgical texts and then develop into an autonomous form. But more often than not, they are centonizations of devotional wordings.[3] This practice was largely accepted, lasting for several decades.

According to the same principle, and with reference to the Italian context only, fifty years later collections for organ such as *Repertorio eclettico dell'organista* were published [4], including pieces taken from operas like *I due Foscari* and *Il Trovatore* by Verdi, or extracts from *I martiri* or *Anna Bolena* by Donizetti, or from Mercadante's *La Vestale*. Here, the text intended to be sung according to the original piece was simply omitted, since the transfer was applied to a single instrument and no voices were featured.

And it is again in Turin that twelve issues of sacred music were printed by Magrini, which included the *Suonate sopra motivi di Mercadante*. It's indeed on these issues that Giovanni Battista Candotti[5], one of the first in Italy to evoke a reform, wrote to Alberto Mazzucato[6]: "[…] Let alone the fact that there are entire pieces from operas with the title of *Suonate sopra motivi di Mercadante*, I notice that the organ is almost always treated like a piano, with the exception of few small indications of pedal here and there,

3 On the phenomenon of contrafacta see Nicole Schwindt-Gross, "Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens," *Die Musikforschung*, 41 (1988), 16–45; Gabriella Hanke Knaus, ""Theaterstyl" und "Kirchenstyl". Zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz," in *Musik aus Klöstern des Alpenraums, Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz)*, 23 bis 24. November 2007, Giuliano Castellani, ed., (Bern: Lang, 2010), 71–84; Giuliano Castellani and Christoph Riedo, ed., Ferdinando Galimberti, Dies irae, for soli, choir und orchester (1744) (Adliswil/Zürich: Edition Kunzelmann, 2010), XXXIV.

4 *Repertorio eclettico dell'organista*, reductions by Cerruti and Paoletti (Torino: Racca, 1853).

5 Giovanni Battista Candotti (1809–1876), Italian composer and priest, was a precursor of the Cecilian movement, along with his pupil Jacopo Tomadini. His entire musical corpus is kept at the Archivio Musicale Capitolare of Cividale del Friuli.

6 Alberto Mazzucato (1813–1877): Italian composer, music teacher and writer. He held

very often quite unnecessary".[7] Much of this music could indeed be performed both at the organ and piano, the pedal part being not substantial (where present).

With the advent of the Cecilian era, these collections began to be reported by reformers, who no longer regarded such music as borrowed from the theatre, but as an actual intrusion of the operatic genre into the church, an abuse, a profanation, and – to quote one of the reformers – the "last degree of discouragement".

Entire masses were built upon opera transcriptions such as the *Messa solenne per organo* by Carlo Fumagalli[8], adapted on Verdian masterpieces. It wasn't unusual at that time to go to church and hear the *Versetti per il Gloria* from *Traviata*, or melodies from *I Vespri Siciliani* during the celebrant's communion; or a version of the *Aida march* right after the end of the mass, something resembling a kind of *greatest hits*, or *the best of* collection.[9]

If not entire masses, individual pieces in the symphony from opera style were alternatively performed: symphonies from *Nabucodonosor*, or from *La battaglia di Legnano*, or *La forza del destino* by Verdi could be

the position of *maestro direttore e concertatore* at La Scala Theatre and was appointed director of the Conservatory of Milan in 1872.

7 "Lasciamo stare che vi sono dei pezzi intieri di opere teatrali col titolo di Suonate sopra motivi di Mercadante, io osservo che l'organo vi è trattato quasi sempre alla maniera del pianoforte, se si eccettui una qualche piccola indicazione di pedale sparsa qua e là, molto spesso senza alcun bisogno." Letter by Giovanni Battista Candotti to Alberto Mazzucato, Cividale, 5. 3. 1846. Cividale, Archivio Musicale Capitolare, Fondo Candotti.

8 Carlo Fumagalli (1822–1907) also adapted pieces from operas by other authors. He wrote two solemn masses: one from Lauro Rossi's opera *I falsi monetari* and the other from Filippo Marchetti's opera *Ruy Blas*. Moreover, a *Sinfonia d'organo per dopo la Messa dall'opera "Marco Visconti"* by Nicola Vaccaj and three compositions for organ from Rossini's *La donna del lago* and *Stabat Mater*. All these pieces are collected in *Musica d'opera all'organo di illustri marchigiani*, original adaptations by Carlo Fumagalli, edited by Maurizio Machella (Padova: Armelin, 2006).

9 This practice is also witnessed by Tomasi di Lampedusa in his renowned romance *Il Gattopardo*: "[…] quando il corteuccio entrò in chiesa, don Ciccio Turneo, giunto col fiato grosso ma in tempo, attaccò con impeto: Amami, Alfredo"; ("When the small procession reached the church, father Ciccio Turneo, showing up short of breath but right in time, started energically playing: Amami, Alfredo"). Verdi's *Traviata* was once again been performed during a religious function. Cfr. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in Marco Vincenzi, "La musica per organo nell'archivio parrocchiale di Pescantina," in *Contributi per la storia dell'arte organaria e organistica in Italia*, edited by Paola Dessì (Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2012), 215.

heard;[10] *I Masnadieri* circulated in a version for piano edited by Emanuele Muzio.[11] Works inspired by other authors ranged from *Gli orazi e I curiazi* or *Il matrimonio segreto* by Cimarosa, to the *Sinfonia dall'opera "Preziosa"* by Ruggero Manna, reduced at the end of the century by Arnaldo Galliera. Rossini's *Gran sinfonia nel Tancredi* and the *Sinfonia dalla Matilde di Shabran* would be performed, as well. Felix Mendelssohn too, documented this custom and wrote to Goethe that in Roman churches "they are absolutely crazy: I myself happened to hear the ouverture from the *Barbiere di Siviglia* and on another occasion an aria from *Cenerentola* played at the organ during the elevation, not to mention opera arias performed by nuns: the nonsense is really too bad."[12] Motifs from Rossini operas also flowed into the *Messa da requiem* written by Melchiorre Balbi[13] for the death of the composer. Giovanni Morandi, one of the most significant Italian organists of the time, assisted Rossini in composing the instrumental parts in the *Cambiale di matrimonio* and then devoted himself to composing his organ music, pervaded by forms and melodical structures typical of Rossini's symphonies.[14] Also the march as a genre was practised, as evident in the 5

10 *Sinfonia dall'opera "La forza del destino"*, organ transcription by Francesco Almasio, 1871.

11 Giuseppe Verdi, *I Masnadieri*, reduction for piano solo by Emanuele Muzio (Milano: Ricordi, s.d.)

12 Felix Mendelssohn Bartholdy to Johann Wolfgang von Goethe, 5. 3. 1831. Felix Mendelssohn, *Lettere dall'Italia*, in Felice Rainoldi, *Sentieri della musica sacra*, (Pistoia: CLV, 1996), 454. "Ich habe wirklich selbst bei der Erhebung der Hostie die Ouvertüre aus dem Barbier von Sevilla und ein andermal eine Arie aus Aschenbrödel auf der Orgel spielen hören, von den Opernarien, die die Nonnen produzieren, gar nicht erst zu sprechen; der Unsinn ist zu arg." Ernst Wolff, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Severus, 2014), 87. On the use of symphonies during masses, this time with whole orchestras, Giovanni Battista Candotti gives direct testimony: "Alla sacra funzione è uso in molti luoghi di far precedere una grande sinfonia a piena orchestra, e non è raro il caso che questa sia tolta intieramente da un'opera teatrale. Per tal modo vi dispongono ad assistere al tremendo sacrifizio cogli stessi mezzi che si adoperano per prepararvi ad ascoltare le sventure di *Norma* o le lepidezze di *Figaro*" ("It is a common practice in many places to let a great symphony for full-size orchestra precede the sacred function, and it is not that rare that the piece comes entirely from a theatre play. This way, they prepare you to assist to the terrible sacrifice with the same means employed to prepare you to listen to the misfortunes of *Norma* or to the merriness of *Figaro*"), Giovanni Battista Candotti, "Sul canto ecclesiastico e sulla musica da chiesa," in *Giovanni Battista Candotti. Scritti musicali*, edited by Lorenzo Nassimbeni (Udine: Pizzicato, 2008), 43.

13 Melchiorre Balbi (1796–1879), organist of the basilica of Saint Anthony of Padova from 1854 until his death.

14 Giovanni Morandi (1777–1856), Italian organist and composer. Cfr. Giovanni Mo-

Marcie [sic] *estratte da opere serie teatrali e ridotte per organo* written by Giuseppe Cerruti (the operas in question were by Rossini, Bellini and Donizetti).[15] Marches were most typically performed at the end of the service.

But not only Italian opera composers were represented: foreign composers also found their space (for instance, Polibio Fumagalli transcribed Carl Maria von Weber's *Ouverture Euryante*)[16]. Reductions could either be carried out by opera composers themselves, or recognized work by third party transcribers or even circulate anonymously. By now, they wrote "if people flock to church it is mainly because they like to enjoy the sweet memory of music heard elsewhere."[17]

Organs attempted to reproduce orchestral nuances both timbrally and phonetically; the percussion section included bells, triangles, cymbal and bass drum, sonorities that were typical of bands. In the Catholic press, such instruments would now come across as being «childish».[18]

Many composers had become accustomed to this style and even if they did not produce transcriptions or reductions from famous operas, they would, however, write liturgical music which perfectly echoed the operatic world and its canons. Vincenzo Petrali[19] was one of the authors that better expressed the operatic style in vogue at the time, making the most of the

randi, *Sonate per organo a quattro mani*, performed by Chiara Cassin and Federica Iannella, booklet by Giovanni Moroni, CD Tactus.

15 *Cinque marcie estratte da opere serie teatrali e ridotte per organo da Giuseppe Cerruti* (Torino: Magrini, s.d.); today they are edited by Maurizio Machella. (Padova: Armelin, 2006). Among the marches, the *Gran marcia dall'opera "Norma"* of Bellini was often performed and by the same author also the canon from the opera *Adelson e Salvini* and the duet *Suoni la tromba* from the work *Puritani* could be heard.

16 The ouverture was transcribed by Polibio Fumagalli (1830–1900), Italian composer, organist and pianist, active as organ teacher at the Conservatory of Milan.

17 "se il popolo assiste numeroso ad una messa solenne, vi assiste, più che altro, per godersi il dolce ricordo d'una musica udita in un altro luogo," "Secondo Congresso di musica sacra," *Il Cittadino Italiano*, IV/237 (20.–21. 10. 1881), 2.

18 "The countless organ stops more or less pleasantly imitating orchestra and band instruments – the so-called human voice (resembling the choir of the elderly in *Faust*), the bells, the triangles, the cymbals, the drums, the timpani and the bass drum, which are of course considered to be the key qualities of this organ are, in my view, completely inappropriate. An organ suitable for religious worship cannot be based almost entirely on all these elements, definable as childish". Giulio Roberti, "Nostre corrispondenze" (Turin, August 10, 1882), *Archivio Musicale (Musical Archive)*, I/15 (1882): 468.

19 Vincenzo Antonio Petrali (1830–1889): Italian organist, author of four operas, he went down in history as an excellent improviser, adopting a severe style during his maturity.

organo-banda, as in his *Messa per organo in re maggiore*. Joyful and lively masses, often including a vigorous bass drum and cymbal are also well represented by the *Messa solenne in Fa maggiore*. But among composers considered most *noisy* and choreographic was surely Padre Davide da Bergamo[20], an Italian monk whose liturgical works were full of brilliant themes born from an unstoppable creativity. Padre Davide made great use of the bells register. In his *Sinfonia in re maggiore* the organ is used in all its orchestral potential, following the structure of a Rossinian crescendo, with a clear and pervasive rhythmic pattern leading to a rowdy finale. The final section seems almost incomplete without a thunderous applause to follow, much like at the end of an opera's opening symphony in a theatre. His music was loved by the believers - he was in fact treated like a *divo* - but poorly tolerated by many priests who were convinced that these works corrupted the musical taste and religious feeling of the Christian people.

Whether performed only by the organist or by the full orchestra, the musical performances seemed to enjoy great attention from the public, as testified with resignation by one of the reformers, Ivan Trinko, who described "a crowd of openmouthed people who were listing in wonder to the free show, […] ready to hear the final part of the Agnus Dei and then rush out of the sacred enclosure as if they had nothing else to do in there once the show was over!". [21] They were referring to the virtuosity of singers, contortions and grimaces of soloists, cheeky interludes, cheerful symphonies and noisy orchestral marches. The vaulted ceilings of cathedrals echoed in a "lavish and deafening" way with music by a "cheerful crowd" of leading opera composers of the time.

The operatic genre had become a synonym of "corruption", "faulty", a genre "in need of care" (implying the concept of illness). "Ridiculous", "vulgar", "trivial", were among the adjectives most used to describe the so-called "operatic style" in Catholic press. A ferocious controversy sparked off in Catholic journals, raging over musicians, singers and priests who did not intend to accept the church's new directives. As we know from history, reformers demanded a return to Gregorian chant and polyphony.

20 Padre Davide da Bergamo, born Felice Moretti (1791–1863): Italian organist and composer, fellow disciple of Donizetti.

21 "una folla stipata che si godeva a bocca aperta, a occhi sbarrati, coi nasi all'aria lo spettacolo gratuito, […] pronta alle ultime battute dell'Agnus Dei a precipitarsi fuori del sacro recinto, come gente, che, godutosi il divertimento, null'altro avesse da fare là dentro!". Ivan Trinko, *Commemorazione di Jacopo B. Tomadini nel primo centenario della sua nascita* (Udine: S. Paolino, 1923), 118.

It was explicitly prohibited to praise the performance of music, in Catholic press, not compliant with regulations issued by the Sacra Congregazione dei Riti.[22] Polemics were violent, at times resembling more a denunciation than just a mere complaint. Some articles would make it easy to identify those guilty of having performed an inappropriate repertoire. Here follows a typical comment on a musical performance during the service:

> *Frisky-rhythmed ariettas, little duets and trios with Baroque subjects were the ingredients of the whole composition. And as if that weren't enough, the organist played his part too, by using the organ as if it were a piano, performing danceable and secular opera music, such as the song from Lucrezia Borgia «Ama tua madre, e tenero etc. etc.» and many other of an all too similar kind, if not even worse. Choir singers and organist are from Chiarano.*[23]

In certain cases, names of musicians concerned were not overtly stated but their home town was mentioned, as in the aforementioned case.

Polemic articles often appeared anonymously even in journals such as the *Gazzetta Musicale di Milano*, not specifically devoted to sacred music but with higher impact and relevance at national level. This was not simply a matter of rejection: it actually turned out to be a true attack against musical genre that became a direct attack against people, pursued through the press.

Taking the case of North-East Italy, where such attacks were particularly strong, above all in the Friulian region, tones could be as harsh as: "[…] due to the fertility of the ground, many qualities of onions thrive, among them some exotic ones, as well. Indigenous onions are Marzona and Pecile, whereas Mercadante, Manna, Asioli, Nava and many others are the exotic ones".[24] One might even view this as just an outburst of a provincial

22 The Congregatio pro sacri ritibus et caeremoniis was founded in 1588 by Pope Sisto V with the intent of regulating liturgical worship.

23 "Ariette dal ritmo saltellante, duettini, terzettini, con soggetti barocchi, erano il contingente della intera composizione. E come ciò non fosse bastato, vi aggiunse la sua parte l'organista, toccando l'organo come un pianoforte, eseguendo ballabili e pezzi di opera profani, troppo profani come la melodia della Lucrezia Borgia "Ama tua madre, e tenero ecc. ecc." e tante altre pur troppo di simil genere se non peggiori. Cantori ed organista sono di Chiarano." "La musica nelle chiese," *Il Cittadino Italiano*, V/66 (20.–21. 3. 1882).

24 "[…] mercè la feracità del suolo, allignano molte qualità di cipolle, tra le quali riesce benino anche qualcuna esotica. Le cipolle indigene sarebbero il Marzona e il Pecile, esotiche il Mercadante, il Manna, l'Asioli, il Nava e tanti altri", Walther, "Udine.

journalist, but it was actually Angelo De Santi himself, among the most important reformers on a national level, who would use such denigratory terminology.[25] Referring to Jacopo Tomadini,[26] a pupil of Candotti, he stated that people should have been proud to have such a model to follow but "Woe betide them if, disregarding the manna from the heaven, they should nevertheless chase the fetid onions from Egypt. In that case, they would no longer have the right to any excuse whatsoever"[27]. This was written on a top journal read by a vast audience.

It was not only the repertory as such to be contested, but how it was performed, as well. During a trip to Rome, Jacopo Tomadini visited the Sistine Chapel and this is how he described a musical performance by the famous castrato singer Domenico Mustafà[28] in a letter to his teacher: "[...] Especially solos sung by Mr Mustafà, both for the style of the music and even more for how it was sung, are something really disgusting to be listen to in church. In the end he sounds like a prima donna at the theatre, with his cloying manner, his mawkishness, his forced mannerisms and his affectation, all which the gravity and holiness of the place thrusts back a million miles…[...]".[29] This clearly shows a critical attitude towards a certain singing style, but at least it surfaces in a private letter.

We could at this point ask ourselves who was in fact supposed to give directions regarding sacred repertoire to be performed in churches, and what solutions were proposed as for scores in general. At times it was the municipality itself who paid for services and therefore had a certain influ-

Degli autori di musica sacra che vanno per la maggiore in questa Provincia," *Musica Sacra*, XV, 5, (1891): 78–79.

25 Angelo De Santi (1847–1922), a Jesuit, contributed to the formulation of the Motu proprio *Inter sollicitudines*.

26 Jacopo Tomadini (1820–1883), Italian composer and priest, played a significant part in the reform movement and was vicepresident of the Italian Association of Saint Cecilia. The Conservatory of Udine is named after him.

27 "Guai ciò non ostante se dispregiando la manna piovutagli dal cielo, corre dietro alle fetide cipolle d'Egitto. Non ha più diritto a scusa veruna," Angelo De Santi, Civiltà Cattolica, 2. 8. 1890.

28 Domenico Mustafà (1829–1912), Italian castrato singer and composer, was appointed choir director by Pope Leo XIII in 1860. On his life and the Sistine Chapel at that time, see Alberto De Angelis, *Domenico Mustafà. La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana* (Bologna: Zanichelli, 1926).

29 Letter by Jacopo Tomadini to Giovanni Battista Candotti, s.d. Cividale, Archivio Musicale Capitolare, Fondo Candotti, *Corrispondenza*.

ence on the repertoire.[30] But following the first *Regolamento per la musica sacra* (*Regulation on Sacred Music*) dated 1884, a few commissions for sacred music started to appear on the territory. This *Regolamento* was issued by Pope Leo XIII, forbidding all music based on theatrical and profane reminiscences (therefore excluding any cabaletta, cavatina or recitative), the only language admitted being Latin. Words of Latin texts were to be quoted entirely, without any omissions, repetitions or divisions. This is the reason why at a certain point even the fugue as a compositional form started to be questioned (a paradox, since the fugue had been typical of church style for many years). It was said that the fugue, being made up of subject, countersubject, episodes and stretto, is an artifice bringing confusion and repetition of words.

In 1885 the Commission for Sacred Music in Venice was established, the following year the same in Padua and in 1889 a Commission for Sacred Music was instituted in Udine, as well. It was only in 1901 that a Commission was established in Rome: therefore, compared to the capital city the North-East had moved ahead more speedily in the reform process.[31]

Ten years after the *Regolamento*, further regulations were introduced through the *Normae pro musica sacra (Rules for sacred music)*, published once again by the Sacra Congregazione dei Riti (the Sacred Congregation of Rites).[32] For the first time they considered the possibility of inflicting punishments on trespassers, albeit without specifying what type of punishments were meant.

In 1905 a local Regulation was introduced, signed by the Friulian Archbishop. Musicians identified by name and surname were now openly banned: authors of operas and more in general of theatre music, such as

30 See Alba Zanini, "Il carteggio di Giovanni Battista Candotti" in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, by Franco Colussi and Lucia Boscolo Folegana (Udine: Forum, 2011), 60.

31 A significant role in the establishment and development of the Cecilian movement in Italy was played by the Roman Catholic organisation named Opera dei Congressi e dei Comitati Cattolici. For several years, the Opera dei Congressi dealt with issues concerning liturgical music; the Sacred Music division had already approved the founding of the Generale Associazione Italiana di Santa Cecilia (General Italian Association of Saint Cecilia) at the first congress held; however, it was actually instituted in 1880 by Guerrino Amelli. Cfr. Pier Luigi Gaiatto, *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874–1897)*, doctoral thesis in History and Critique of Music, University of Padua, AY 2007/2008, p. 3.

32 The *Normae pro musica sacra* were published on 7. 7. 1894.

Mercadante, Rossi, Pecile, Marzona, Asioli, etc.[33] The main implication underlying the presence of frequently repeated regulations issued on the territory is the fact that the operatic repertoire was difficult to uproot. Most regulations echoed more or less exactly those issued in previous years.

Most commissions consisted of a president, one or two censors, one secretary and priests as a majority of members. All members were appointed directly by the bishop. Each city or village was to be headed by a member of the commission, who was in charge of eradicating the operatic repertoire and supervise the production of sacred music in designated areas, in order to ensure capillary action across the territory. However, not all commission members had been trained to carry out a serious reform plan. Some members couldn't even distinguish between sacred and secular music – after all, priests were not allowed to attend the theatre or other worldly places. Many of them would simply accept what looked uncomplicated and understandable at first glance.

If we take a closer look at what one of the presidents of the commission of Udine sent to the archbishop in 1911, it is clear that not all members were equipped with strong musical knowledge - to the point that the writer himself was unable to evaluate the music subjected to the commission's evaluation: "I don't understand the art of sounds at all, I am not capable of reading and judging a score, I just know a little about Gregorian chant, so I cannot talk about music without talking nonsense and make people laugh

33 "Pel canto figurato, in attesa di un elenco ufficiale, sono permesse intanto tutte le pubblicazioni sacre edite per cura degli editori pontifici *Capra* di Torino, Pustet di Ratisbona, della «*Musica Sacra*» *Bertarelli* di Milano e di Schwann di Düsseldorf. Ogni altro spartito, stampato o manoscritto, prima di essere usato, deve ottenere il nulla osta della Commissione diocesana. Le singole cantorie eliminino senz'altro dal proprio repertorio tutti gli spartiti, che non rispondano alle prescrizioni (*Mercadante, Rossi, Pecile, Marzona, Budini* [Bodini?], *Gioffredi, Asioli*, ecc.). Del Candotti sono permesse le composizioni scritte negli ultimi suoi anni; da eliminarsi quelle più antiche, da lui stesso riprovate." ("As for figurative singing, until the official list will be available, only publications of sacred music edited by pontifical publishers *Capra* in Turin, *Pustet* in Regensburg, «*Musica Sacra*» *Bertarelli* in Milan and *Schwann* in Düsseldorf are admitted. Any other score, whether printed or in manuscript, must be approved by the diocesan Commission before being used. Choirs should definitely eliminate any scores from their repertoire that do not abide with the prescriptions (*Mercadante, Rossi, Pecile, Marzona, Budini* [Bodini?], *Gioffredi, Asioli*, etc.). Regarding Candotti, only compositions produced in the later phase are admitted, whereas those belonging to his early years, which he himself condemned, are not to be considered"), *Regolamento per la Musica Sacra da osservarsi nella Diocesi di Udine*, Udine, 6. 5. 1905.

[…]".[34] Unfortunately this was the same person putting his signature under the expression "si approva per l'esecuzione" ("approved for performance") on scores. As a matter of fact, in this case the analysis was carried out by the censor director Vittorio Franz. We should at least appreciate the honesty of these words. Yet, the problem surfaces in all its gravity.

Several cases of censorship were applied on the territory. One case in point: composer Carlo Rieppi submitted his orchestral masses to the local commission of Udine.[35] It was music written for strings, flutes, bassoon, oboe, trumpet, etc. The outcome was that after 1905 he was forced to rewrite several scores, leaving out wind instruments, for instance. We can read inscriptions of this kind on the cover of his scores: *Mass in B, composed in 1898 – reedited in 1906* (after the local regulation signed by the archbishop, 1905). The *before* and the *after* are very clear - also graphically.

The progressive removal of instruments led to scores up to three voices without organ, in a kind of process of score *purification*.[36] Embellishments, arpeggios, triplets were removed from the many scores presented by several composers. The "approved for performance" note would be concise-

34 "Non m'intendo nulla affatto di suono, non son capace di leggere e giudicare uno spartito, conosco solo praticamente un poco il canto gregoriano, onde non posso mettermi a parlare di musica senza spropositare e far ridere". Letter by Egiziano Pugnetti to the Archbishop, s.d. Udine, Archivio Corrente of the Curia, section Liturgy and Sacred Music, Sacred Music file.

35 Carlo Rieppi (1861–1947), Italian composer. His works have been catalogued by Lucia Ludovica De Nardo, *Carlo Rieppi. Catalogo delle opere* (Udine: Pizzicato, 2011). On the composer see also Cristina Scuderi, *Il movimento ceciliano di area friulana nel primo Novecento* (Padova: CLEUP, 2011).

36 Rieppi was among the composers who did not take a stance against this practice: on the contrary, he gladly accepted it. He made himself the bearer of reform instances denouncing to Pugnetti (the president of the Udinese commission) that despite the well-known rules, the local choir of San Daniele "performed music that had all been prohibited by the Pope, by the Archbishop, by the Commission with a Decree"; "Ricci's Mass, which you saw and said was absolutely forbidden […]; the Gloria by Candotti, which goes against the liturgy in the words accompanied by the organ's triumphal march; a syncopated Hail Mary, surely lacking approval. At the Vesper the choir performed the Dixit from Candotti's Salmi brevi, never mind! But four Psalms by Marzona!" ("eseguì tutta musica proibita dal Papa, dall'Arcivescovo, dalla Commissione con Decreto. La Messa è del Ricci, che Lei, vedutala, disse recisamente che è assolutamente proibita […]; il Gloria di Candotti che nelle parole a marcia trionfale dell'organo è contro la liturgia; un'Ave Maria sincopata, certo senz'approvazione. Al Vespero la Cantoria eseguì il Dixit dei Salmi brevi di Candotti, pazienza! Ma quattro Salmi del Marzona!"), Letter by Carlo Rieppi to Egiziano Pugnetti, 9. 9. 1907, Udine, Archivio Corrente della Curia, Atti della Commissione Diocesana per la Musica Sacra dal 1905, c. 4.

ly written directly on the score or on a separate sheet, signed or stamped by the president of the commission of the city where the score was submitted. Such practice lasted for years thereafter. The term *approved* became the norm during the years to follow.

Some of this music, after transferal from theatre to church was simply abandoned whereas other pieces underwent transformations. But apart from the type of instruments allowed (or not allowed) what exactly were the rules for these transformations?

With the Motu Proprio *Inter sollicitudines* in 1903, Pope Pius X underlined the three essential requirements for sacred music: holiness, goodness of its forms and universality. But what does this actually mean? How can a music be holy or universal? Such concepts are concepts and not rules as such. They appear to be rather vague even when partly clarified in the fourth paragraph, *Forma esterna delle composizioni sacre* (*The music form of sacred compositions*). Previous regulations didn't offer more detailed elements. It was more about what to avoid than what to do or how to write music properly. We find statements like: "It is to avoid solos in the manner of theatrical singing (not to say screams), in a raised voice that distracts the devotion of the faithful" (art. 14, *Regolamento* 1884) or "It is prohibited to use too mawkish inflections of voice, making excessive noise in beating the time or giving orders to the performers, turning their back to the altar [...]. It would be best if performers were not visible" (art. 10, *Regolamento* 1884).[37]

We know that the model should have been that of Palestrina. According to the *Programma generale del Comitato permanente per la musica sacra in Italia* (1890): "Italian classical polyphony, particularly belonging to the sixteenth century and to the Roman school, headed by Pierluigi da Palestrina, not only possesses an intrinsic musical value that is superior in its kind to anything that art history has been able to record in the last three centuries, but it is most convenient for liturgical celebrations […]".[38] This

37 "Si evitino, per quanto si può gli assoli foggiati a maniera di canto teatrale con alzata di voce (per non chiamarli gridi) che distraggano la devozione dei fedeli." (art. 14). "È proibito l'uso di certe inflessioni di voci troppo affettate, il fare soverchio rumore nel battere il tempo o nel dare gli ordini agli esecutori, il volgere le spalle all'altare […]. Sarebbe desiderabile che gli esecutori fossero possibilmente invisibili" (art. 10).

38 "La polifonia classica italiana, specialmente del secolo XVI e della scuola romana, capo e duce Pierluigi da Palestrina, non solo possiede un intrinseco valore musicale, superiore nel suo genere a tutto ciò che la storia dell'arte ha potuto registrare negli ultimi tre secoli, ma è di tanta convenienza nella funzioni liturgiche […]", *Programma generale del Comitato permanente per la musica sacra in Italia* (Milano: Musica Sacra, 1890). The use of the Palestrina model for new compositions, however,

indeed definitely states the *superiority* of one style over the others; it means creating a myth that does not leave much space for other musical expressions. But how many composers actually followed these prescriptions with good results or how many composers really did intend to abide by such indications?

A part of the clergy believed it was not convenient to impose the new directives, due to the problems that had arisen with musicians. It must be borne in mind that for years musicians had been used to performing the same repertoire, and all at once they found themselves having to discard that music due to the newly introduced reform, while undertaking to learn new music at the same time. Another part of the clergy still simply had a passive attitude regarding operatic repertoire. Commissions for sacred music were partly inefficient, due to the high number of members not in agreement with each other. Also for these reasons the process of eradicating operatic repertoire turned out to be a long and difficult one, in Italy more than in other countries.

Owing to the Cecilian movement, the transfer of so called "ridiculous" and "vulgar" operatic features suffered a setback, and this *migration* - if we may indeed call it this way - definitely came to an end. The point is to understand if what came later was stylistically and aesthetically adequate enough to replace such a model.

Bibliography

Angelis, Alberto De. *Domenico Mustafà. La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*. Bologna: Zanichelli, 1926.

Battista Candotti, Giovanni. "Sul canto ecclesiastico e sulla musica da chiesa." In *Giovanni Battista Candotti. Scritti musicali*. Edited by Lorenzo Nassimbeni. Udine: Pizzicato, 2008.

Castellani, Giuliano, Riedo, Christoph, ed.. Ferdinando Galimberti. *Dies irae*, for soli, choir und orchester (1744). Adliswil/Zürich: Edition Kunzelmann, 2010.

Cinque marcie estratte da opere serie teatrali e ridotte per organo da Giuseppe Cerruti. Torino: Magrini, s. d..

Repertorio eclettico dell'organista. Reductions by Cerruti and Paoletti. Torino: Racca, 1853.

resulted in few truly creative works, most of them representing just a sterile imitation of XVI century polyphony.

Nardo, Lucia Ludovica De. *Carlo Rieppi. Catalogo delle opere*. Udine: Pizzicato, 2011.

Gaiatto, Pier Luigi. *Il movimento ceciliano di area veneta e il recupero dell'antico (1874–1897)*. Doctoral thesis in History and Critique of Music. University of Padua, AY 2007/2008.

Hanke Knaus, Gabriella. ""Theaterstyl" und "Kirchenstyl". Zur Kontrafakturpraxis in den kirchenmusikalischen Zentren der Innerschweiz." In *Musik aus Klöstern des Alpenraums, Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz)*. 23 bis 24. November 2007. Giuliano Castellani, ed.. Bern: Lang, 2010, 71–84.

"Il Cittadino Italiano." *La musica nelle chiese*, V/66 (20.–21. 3. 1882).

Jez, Tomasz. "Contrafacta of operatic arias among the dominicans of baroque Silesia." *De musica disserenda*, XI/1–2 (2015).

Musica d'opera all'organo di illustri marchigiani. Original adaptations by Carlo Fumagalli. Edited by Maurizio Machella. Padova: Armelin, 2006.

Programma generale del Comitato permanente per la musica sacra in Italia. Milano: Musica Sacra, 1890.

Rainoldi, Felice. *Sentieri della musica sacra*. Pistoia: CLV, 1996.

Regolamento per la Musica Sacra da osservarsi nella Diocesi di Udine. Udine, 1905.

Roberti, Giulio. "Nostre corrispondenze" (Turin, August 10, 1882). *Archivio Musicale (Musical Archive)*, I/15 (1882).

Schwindt-Gross, Nicole. "Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens." *Die Musikforschung*, 41 (1988): 16–45.

Scuderi, Cristina, ed.. *Ariae selectissimae. Dieci contrafacta spirituali di arie operistiche di Mozart, Cimarosa, Paisiello et al.* (Augsburg 1798). Zurich: Kunzelmann, 2012.

Scuderi, Cristina. *Il movimento ceciliano di area friulana nel primo Novecento*. Padova: CLEUP, 2011.

Trinko, Ivan. *Commemorazione di Jacopo B. Tomadini nel primo centenario della sua nascita*. Udine: S. Paolino, 1923.

Verdi, Giuseppe. *I Masnadieri*, reduction for piano solo by Emanuele Muzio. Milano: Ricordi, s.d..

Vincenzi, Marco. "La musica per organo nell'archivio parrocchiale di Pescantina." In *Contributi per la storia dell'arte organaria e organistica in Italia*. Edited by Paola Dessì. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2012.

Walther, "Udine. Degli autori di musica sacra che vanno per la maggiore in questa Provincia." *Musica Sacra*, XV/5 (1891).

Wolff, Ernst. *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Severus, 2014.

Zanini, Alba "Il carteggio di Giovanni Battista Candotti." In *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*. By Franco Colussi and Lucia Boscolo Folegana. Udine: Forum, 2011.

Tamburitza music in the musical culture of Viennese Slavs in the 19th and early 20th centuries

Viktor Velek
Univerza v Ostravi
University of Ostrava

Metropolises are usually places of accumulation of various ethnic groups from all parts of the polity. Vienna, as the centre of the monarchy, is no exception in this regard. Besides language, different ethnic groups naturally differed in certain cultural specifics, e.g. celebrations of religious festivals of their patrons, costumes, forms of religious worship or music. Until the mid-19th century, these specifics were mainly linked to the original homeland in the geographical sense. However, since 1840 – in connection with the national revival of Slavic nations – demonstrations of identities can be encountered in Vienna, both those of purely national character and those related to linguistic branches. Until 1918 the development of Vienna's national structure was marked by an increase in the number of migrants of Slavic origin, especially from Bohemia and Moravia. The vast majority of Czech and Moravian migrants worked in services, crafts, construction and manual professions in general, and their number in 1900 is estimated at approximately 300,000 people. Other Slavs were represented in varying degrees, generally in thousands, especially by officials, students, academics, and to a lesser extent by workers.

The position of the Slavs in the monarchy, their rights and possibilities of national self-realization led to mutual contacts. Although over time the pan-Slavic euphoria largely disappeared (for example, with respect to the creation of one Slavic language), there were several areas with real cooperation potential. The Slavs became mutually acquainted with their history,

languages, literature, science, art, etc. This was based on the idea of "Slavic mutuality". The very beginning of these efforts made its mark in both the cultural and political history of Vienna. There were famous Slavic balls and large Slavic parties ("besedas") as well as Czech theatre performances or abundantly attended requiems for the leading personalities of the Slavic intellectual world – the attendance was high across different social groups, it was covered by the press and, as something exotic, it was even perceived by the imperial family (on the contrary, the police saw this activity as a risk of Slavic irredentism). At the same time, there were also contacts at the lower social level, i.e. in connection with organization of Czech theatre performances, craftsmen besedas, entertainment parties in Slavic cafés, etc.

Tamburitza players – this is the term used to refer to an organized group of players of different kinds of tamburitza instruments. There is no etymological connection to the Italian word "tamburo" (drum), but a link to the South-Slavic word "tambura", designating any lute instrument. These instruments were brought to southern Europe from Oriental cultures, and later the fashion of mandolin orchestras also penetrated into Germany and Austria. This kind of music had a specific development in the South-Slavic nations. The popularity became mass fashion, culminating at the turn of the 19th and 20th centuries, besides other influences thanks to Croatian expatriate orchestras in the USA, Australia and other countries. However, let's start at the beginning.

The first amateur (six-member) ensemble was founded in 1847 by Pajo Kolarić in the Croatian town of Osijek. However, the music expanded outside of Croatia only later, thanks to Kolarić's student Mijo Majer. As a secondary school student in Osijek, he founded a tamburitza orchestra called "Hrvatska Lira" in 1882. In 1883 Majer also performed in Prague (on the Žofín island) with a Zagreb group, as part of the celebration of the opening of the Czech National Theatre, which was followed by invitations to other towns.

The first tamburitza ensemble in the Czech territory was formed in 1891 in *Slavia*, a literary and rhetorical club of Prague university students. Subsequently, dozens of tamburitza ensembles were established in the following years. The process was partly motivated by the music itself, but it was also a manifestation of support of the Serbian and Croatian nation. The trend lasted until the mid-20th century, when people became interested in other forms of popular music, for example, dance jazz.

From the autumn of 1883 Majer studied at the University of Vienna (among other things, harmony and counterpoint with Anton Bruckner), giving impetus to the development of tamburitza music also in this city. He was at the genesis of several tamburitza societies, which was followed by the performance of tamburitza players at the World Exhibition in Vienna (1888).

Vienna was a sort of "transit hub" of tamburitza music on the way from the Balkans to the Czech lands. This topic is certainly interesting, but beyond the scope of this text. Perhaps, as an example, we can mention a Czech "beseda" that took place in late 1878 in Leoben, Styria. The local Bohemian-Slavic academic society Prokop included in the programme a performance of Croatian tamburitza players led by the further unspecified bandleader Sládeček.

The development of Czech-Viennese tamburitza societies has never been the subject of detailed research by Austrian, Croatian or Slovenian musicology (they have only focused on the past and present of the tamburitza scene in Burgenland), and it has not been studied by Czech musicology either. The dictionary entry "tamburitza players" in the *Slovník české hudební kultury* (A Dictionary of Czech Musical Culture) only mentions the Czech-Viennese composer Konstantin Alois Jahoda-Křtinský (1828–1895), who only modified compositions and composed for tamburitza ensembles.[1] However, the entry ignores the role and importance of Czech-Viennese tamburitza societies, even though the development in Slavic Vienna might have had a major influence also on the development of tamburitza music in Bohemia and Moravia – the confirmation of this hypothesis is one of the present tasks. Although my research into this issue has not been completed yet, some conclusions can be made. Perhaps my contribution will help open up new horizons of knowledge of the Czech-Viennese (Slavic) tamburitza scene.

Based on the knowledge of the issue, the Slavic tamburitza ensembles in Vienna can be classified according to different criteria:

1. Activity in a given district.
2. Date of formation.
3. Nationality (significantly mixed Slavic character was only displayed by the societies Slovanská beseda and Slovanský zpěvácký spolek, but their tamburitza ensembles were short-lived).

1 Jiří Fukač, "Tamburaši [Tamburitza Players]," in *Slovník české hudební kultury,* ed. by Petr Macek (Praha: Editio Supraphon, 1997), 914.

4. Form of existence: a separate, purely tamburitza society, or a special section of the academic, literary, entertainment or another society.

5. Two groups according to whether they only performed at their national events or whether they also performed (or otherwise cooperated) at the events of other Slavic nations.

The complete beginning of the tamburitza scene in Vienna can be found in the activity of Mijo Majer mentioned above. During his university studies he was a member of the *ZVONIMIR* society. He had his own male choir as well as a tamburitza ensemble. His activity was not confined to the accompaniment of the society's events, but he also often performed as a guest at events organized by other Slavic societies in Vienna, for example, at the events of Slovanská beseda and Slovanský zpěvácký spolek in 1885. The members of these two pan-Slavic societies (over time Czech members prevailed) were also the Zvonimir tamburitza players.

Historically significant was the participation of Zvonimir tamburitza players in the trip organized by Slavic societies from Vienna on 14–15 August 1887 to the Moravian town of Kroměříž and to the pilgrimage place of Hostýn. It was probably the first and maybe the only performance in the Czech (or, more precisely, Moravian) territory.

On 8 November 1889 the tamburitza players enriched the programme of the celebration of the 60th birthday of the choirmaster and composer Konstantin Jahoda-Křtinský. He devoted to the Zvonimir tamburitza players his songs "Marcia" and "Potpourri ze slovanských národních písní"; Zvonimir also performed other compositions by Jahoda.

The history of the societies *SLOVANSKÁ BESEDA* and *SLOVANSKÝ ZPĚVÁCKÝ SPOLEK* is mainly known in connection with singing, theatre, educational activities, language training, etc., and both societies were among the oldest (Slovanská beseda still exists). The female partners of the members of Slovanská beseda also longed for artistic activities and turned to Zvonimir's conductor Dobroslav Brlić. He complied with their wishes, and founded and led a *"tamburitza ensemble of twelve cute and beautiful, largely Czech girls"*.[2] The "ensemble of beseda female tamburitza players" first performed at the multi-day celebration of a quarter century of activity of Slovanská beseda, namely on 31 May 1890. The ensemble gradually became

2 Matija Murko, *Paměti* [Memoirs] (Praha: F. Borový 1949), 122.

mixed, and the female players sometimes performed with the Zvonimir tamburitza players. There is no information about the ensemble after 1891.

The separate tamburitza ensemble of the Slovanský zpěvácký spolek society probably did not last long. The mixed ensemble was formed in 1895, and it had its first performance at the society's concert on 5 December 1895 (the production was directed by the deputy leader Josip Čerin).

Until 1900 tamburitza music was played virtually only by pan-Slavic and South-Slavic oriented ensembles: either by purely tamburitza societies or by tamburitza society sections. The Croatian (or Croatian-Slovenian) society of medical students *TOMISLAV* had a singers' section as well as a tamburitza section, initiated by the vet Dragutin Pozajić. The tamburitza players also performed – certainly from 1895 – at the events of Czech societies.

PROSVJETA. As the name suggests, it was a purely tamburitza Croatian society. It certainly existed in 1893. Prosvjeta also accepted invitations to play in both Czech and Slovak societies

In September 1907 Prosvjeta announced in the Czech-Viennese press the idea of a great tamburitza-singing concert. The first response came from Czech and Slovenian societies that were apparently attracted by the declared objective – demonstration of Slavic solidarity. I have not managed to find out whether or not the concert actually took place.

The tamburitza ensemble was also active in the inter-war period, and it maintained close ties to the Czech-viennese tamburitza society Tovačovský.

There is only limited information about the Croatian society *ZVONČEK*, which also applies to the number of known performances of its tamburitza section. On 21 May 1899 both the society's tamburitza players and singers performed at the evening party of the society, and both groups were led by Ruda Passauer. The tamburitza players then performed on 31 August 1902 at a large garden party of the Czech society Barák III.

The *SLOGA* society also had a tamburitza section. It has different specification in different sources: it is either referred to as a South-Slavic society or a Slovenian society, but always as a workers' society or educational society. The society was founded in 1891 and the tamburitza section in 1895. It performed at its own events, as well as at different events organized by other.

The Slovenian society *STRAŽA NA DUNAJU* – was established in 1893 and it was a Catholic educational society. It is not known when exactly the tamburitza section was formed; the first evidence of its activity is from September 1905, i.e. to the performance at the celebration of 20 years of activity of the Česká beseda society in Hernals.

Although the Serbian academic society *ZORA (SRPSKA ZORA)* was established in 1863, I found that the first performance of its tamburitza section was on 13 March 1906 (the society also had a choir): it was then – probably for the first time – that the tamburitza players performed at a concert of the Slovanský zpěvácký spolek society.

A similar form of cooperation also took place with the Slovanská beseda society. At the peak of its activities, it performed, for example, at the South-Slavic academic evening organized on 8 June 1907 by the societies Slovenija, Danica, Sava, Zvonimir, Jadran, Zora and Balkan).

Another academic society, in this case Croatian-Catholic, was *HRVATSKA*. So far, I have found only one mention of the existence of the Croatian tamburitza association in Osijek:

> *"In 1888 tamburitza music was played in Vienna, and during the World Exposition and the time after it tamburitza ensembles spread throughout Austria, especially in Burgenland. This is how the Burgenland Croatians came into contact with tambura – indirectly through their students in Vienna and Zagreb. The Croatians had two tamburitza ensembles in Vienna at that time: 'Hrvatska' and 'Prosvjeta'".*[3]

The history of the tamburitza section of the *ZVEZDA/ZVEZDE* society is not yet sufficiently known; I have found only one mention of this society, in the annual report Slovanská beseda for 1909. It states that the tamburitza players of the Zvezda/Zvezde society performed under the leadership of Stanko Pirnat at Slovanská beseda or, more precisely, at its Jihoslovanský klub (South-Slavic Club).

This concludes the part devoted to South-Slavic and pan-Slavic societies in Vienna. The Czech-Viennese composer Konstantin Alois Jahoda-Křtinský mentioned above maintained contact with the South-Slavic musicians in Vienna, both thanks to his membership in Slovanská beseda and Slovanský spolek, but also thanks to his collaboration with purely South-Slavic societies.

A truly "Czech branch" of the Viennese tamburitza scene was formed shortly before 1900, but it is connected with the name Robert Volánek (junior) and the tamburitza section (established by him) of the *TOVAČOVSKÝ* singers' society. Given the high level of interpretation and the duration of its

3 Accessed on March 1, 2016, http://hrvatskenovine.at/clanak/15-10-2010/tamburaski-orkestar-ivan-vukovic-i-s-primjerom-panonske-impresije.

existence, it is the most significant Czech-Viennese tamburitza ensemble. The section frequently performed at internal events of the society, and later it began to organize separate concerts. The tamburitza section of the TOVAČOVSKÝ society probably performed for the first time at the celebration of the 100th anniversary of the birth of the Russian poet Pushkin, which was held by Slavic societies in Vienna on 7 June 1899 (Cursalon). The Tovačovský tamburitza players' collaboration in the form of guest performances was almost exclusively connected with Czech and Slovak societies in Vienna in the following decades.

The next slide offers an overview: the names of the Czech societies in Vienna (pure tamburitza societies or societies with tamburitza section):

TOVAČOVSKÝ
ČECHIE
PALACKÝ
ADRIA
HAVLÍČEK
SOKOL X
BARÁK III
KOMENSKÝ III
JAROST
KOMENSKÝ IX
ČEŠTÍ TAMBURAŠI V X. OKRESE
KOMENSKÝ XX
KOMENSKÝ XIX
SOKOL IX
KOMENSKÝ XV
BARÁK II
SMETANA
GROUP OF CZECH TAMBURITZA ENSEMBLES
IN VIENNA

This slide is an overview of the german tamburitza-societies in Vienna:

DIE LUSTIGEN TAMBURASCHEN
TAMBURIZZAFREUNDE XX
ADRIA
VINDOBONA
DER DEUTSCH-KROATISCHE VEREIN TAMBURIZZA-
FREUNDE

Based on this overview of societies' activities, we can move to the generalization phase. The migration process is devoid of ambiguity. From the Balkans, tamburitza music migrated to Vienna along with South-Slavic students. For them, the Viennese universities and schools in general (e.g. conservatories) represented a traditional destination. South-Slavic Viennese societies initially only had their own choirs, or their members sang in the elite society Slovanský zpěvácký spolek or in the choir Slovanská beseda. By founding a tamburitza section, the South-Slavic societies demonstrated a connection with the Balkans, providing an inspirational symbol.

Tamburitza music, primarily a symbol of the Croatian nation in both the homeland and abroad, was perceived by Czechs as a genuine form of Slavic culture, unaffected by the German environment. In a way, it was also an exotic phenomenon and an opportunity to express the Pan-Slavic idea. Due to their quantity, Czech societies in Vienna soon began to dominate in terms of the number of tamburitza ensembles. Their bandleaders started composing their own songs. These societies became the intermediary of tamburitza music in the direction to Bohemia and Moravia. Generally, with respect to migration of tamburitza music, Vienna also had another meaning: the Croatian minority in Burgenland adopted tamburitza music from Vienna, not directly from Croatia!

There was stagnation in the inter-war period, both in Vienna and in Czechoslovakia – the younger generation became interested in tramping music and jazz. Currently, there are the last three ensembles in the Czech Republic. The Adria trio, originally a Czech-Viennese society, is active in Vienna. Conversely, tamburitza music is living folklore in Burgenland.

Bibliography

Archiv of the Society Slovanská beseda (Vienna).

Cebic, Dario. *Die Entwicklung des Tamburizzaspiels in Kroatien und Österreich.* PhD diss., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2012.

Fukač, Jiří. "Tamburaši [Tamburitza Players]." In *Slovník české hudební kultury.* Edited by Petr Macek, 914. Praha: Editio Supraphon, 1997.

Hrandek, Rudolf A.. "Beiträge zur Kenntnis des Wiener Vereinslebens." *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 12/61 (1958): 218.

Hrdlička, Richard. *Počátky národní hudby jihoslovanské v Čechách. Na třicetiletou památku založení tamburašského sboru v Táboře* [The Origins of

Yugoslav National Music in Bohemia. Thirty Years of the Tamburitza Ensemble in Tábor]. Tábor, 1925.

Knapič-Krhen, Cvetka. "Jugoslavenska radnička društva u Beču i Grazu i pokušaj osnivanja Saveza jugoslavenskih radničkih društava v projelazu stoljeća (1888–1914)." *Poviesni prilozi*, 7 (1988): 3–30.

Kotek, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století (1)* [A History of Czech Popular Music and Singing of the 19th and 20th Centuries]. Praha: Academia, 1994.

Research Center for the History of Minorities in Vienna (Forschungszentrum für historische Minderheiten in Wien, www.fzhm.at).

Tamburaš: Věstník československých tamburašů (1928–1932, 1934–1935).

Tamburašský věstník: List Svazu tamburašských spolků československých (1903–1907).

Velek, Viktor. "Where Is My Home? or The fates and paths of the Volánek family od musicians." *Czech Music Quarterly*, 15/2 (2009): 31–50.

Velek, Viktor. *Lumír 150: sbormistři československého zpěváckého spolku "Lumír" ve Vídni = Chorleiter des tschechoslawischen Gesangsvereines "Lumír" in Wien* [Lumír 150: The Choirmasters of Bohemian-Slavic Singers' Society "Lumír" in Vienna]. Třebíč: Apis Press, 2016.

Velek, Viktor. "*Poděbradský hudebník Robert Volánek* [Robert Volánek a Musician from Poděbrady]." *Vlastivědný zpravodaj Polabí*, 43 (2012): 12–31.

Velek, Viktor. "*Slowenische Musik als Bestandteil der Musikkultur der Wiener Slawen in den Jahren 1840–1870.*" *Musicological Annual*, 48/1 (2012): 63–73.

Davorin Jenko between Slovenian and Serbian Music
Case study on the Slavonic Music Ideas Migration at the turn of the 20th century

Katarina Tomašević
Srbska akademija znanosti in umetnosti, Beograd
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade

Davorin Jenko (1835–1914) in Scholarly Research and Cultural Remembrance

Some might estimate that my decision to write a paper on the renowned composer and conductor Davorin Jenko (1835–1914), from the point of view of musical migrations as the main topic of the Symposium, held in Ljubljana, may be hasty, or, at best – a brave decision. It is well known that Ljubljana and Slovenia are considered a kind of epicentre for studying Jenko's life and creative work: after the fundamental research and monographs by the doyen of Slovenian musicology Dragotin Cvetko,[1] valuable contributions in recent times have been achieved in works by colleagues Nataša Cigoj-Krstulović, Gregor Jenuš and Franc Križnar, Henrik Neubauer, Jernej Weiss – to mention just a few of the most notable results.[2]

1 See Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba* (Beograd: SAN, 1952) [Cir.]; Idem, *Davorin Jenko – Doba – Življenje – Delo* (Ljubljana: Slovenski izdavački zavod, 1955); Idem, Davorin Jenko (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980).

2 Nataša Cigoj Krstulović, "Davorin Jenko in Glasbena matica: prispevek k zgodovini recepcije," in *Davorin Jenko: (1835–1914)*, Gregor Jenuš and Franc Križnar, eds. (Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2015), 74–95; Gregor Jenuš and Franc Križnar, eds., *Davorin Jenko: (1835–1914)*; Franc Križnar, "Življenje in delo Davorina Jenka," in Ibid., 7–21; Henrik Neubauer, *Davorin Jenko in njegova glasba za gledališče* (Ljubljana: samozal., 2014); Jernej Weiss, "Forward! – The First Slovenian National Anthem," in *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja* [Davorin Jenko (1835–1914). Prispevki za kulturo spomina], Katarina Tomašević, ed. (Beograd : Muzikološki institut SANU – Nacionalni savet slovenačke manjine u RS, forthcoming 2016), 27–38.

On the other hand, considering both the time of the former SFR Yugoslavia and particularly recent decades, one can also conclude that musicological production in Serbia, especially that dedicated to the epoch of Romanticism – has moved the horizons of previous interpretations of Davorin Jenko's role in music history in Serbia several steps forward.[3] In addition, not so numerous, but methodologically fresh and valuable essays on Jenko's reception in Serbian culture, from his time to today, and written from the perspective of contemporary cultural anthropology and theories of nationalism, have also appeared recently.[4]

However, one immediate reason directly contributed to Davorin Jenko entering into the focus of not only musicological and musical, but also of the broader cultural attention in Serbia: this was on the occasion of the marking of two important anniversaries: in 2014 – 100 years since Jenko's death; and in 2015 – 185 years since his birth.

Bearing in mind that the scientific conference and exhibition dedicated to Jenko were organised in Ljubljana, in November 2014 (Proceedings from the conference appeared in 2015![5]), it would be useful, from the point of view of the importance of cultural remembrance, to briefly remind ourselves of a series of events through which Belgrade and Novi Sad, for example, expressed, once again, the greatest gratitude to "our Slovene" Davorin Jenko, for his overall contribution to the professional development of music culture in Serbia.

A respectable and creative contribution to the Jenko Jubilee was given by the TV art film Davorin Jenko – Tvorac himni i budnica [Davorin Jenko – Creator of Hymns and Patriotic Songs] by Ana Pavlović and Dragomir Zupanc (co-screenwriter K. Tomašević), produced by Radio Television Ser-

3 Valuable contribution to the presentation of Davorin Jenko's work in Serbia was first given by Stana Đurić-Klajn in: Josip Andreis, Dragotin Cvetko and Stana Đurić-Klajn, *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Zagreb: Školska knjiga, 1962), 595–604; see also Idem, *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji* (Beograd: Pro musica, 1971), 62–68.[Cir.]. For more recent results of the interpretation of Jenko's work see: Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma: Muzika u kontekstu studija kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005) and Ivana Perković-Radak, *Od anđeoskog pojanja do horske umetnosti; srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2007) [Cir.].

4 See Mladena Prelić, "Kako pamtimo Davorina Jenka," *Traditiones*, 39/1 (2010): 239–259; Ivana Vesić, "Davorin Jenko, 'naš stranac' u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta," *Limes plus,* 2 (2013): 175–195.

5 Gregor Jenuš and Franc Križnar, eds., *Davorin Jenko: (1835–1914).*

bia (TV premiere: November 22).[6] The film was shown in public soon after, at the Festive Academy dedicated to Jenko, in the Conference Hall of SASA, on 26 November 2014, exactly a day after the centenary of Jenko's death.[7] On the same day, organised by the Institute of Musicology and the National Council of the Slovenian Minority in the Republic of Serbia, the interdisciplinary scientific conference Davorin Jenko (1835–1914). Contributions to the Culture of Remembrance was held. The results of their latest research work were presented by experts in the fields of musicology (Sonja Marinković, Marijana Kokanović-Marković, Ivana Vesić, Srdjan Atanasovski and Katarina Tomašević), comparative literary studies (Maja Đukanović), music theory (Anica Sabo) and cultural anthropology (Mladena Prelić). The two-day programme dedicated to Jenko was concluded with a concert of his music, carefully and thoughtfully selected by Anica Sabo.[8] The programme consisted of Jenko's most representative achievements in the fields of choral, chamber vocal and orchestral music (in piano versions).[9] To all these events the daily press and electronic media in Serbia have paid a surprising amount of attention, which was unexpected for nowadays! One of the possible reasons for such unexpected media attention certainly lies in the fact that Jenko's solemn song "Bože pravde" serves as the official anthem of the Republic of Serbia.

6 This film, with Slovenian subtitles (translation from Serbian to Slovenian by professor Maja Đukanović), appeared in 2015 in DVD version, produced in a small number of copies, as an internal edition of the National Council of the Slovenian national minority in the Republic of Serbia.

7 The Academy was held with the presence of the highest representatives of SASA, the Slovenian Embassy, the Institute of Musicology SASA and the National Council of the Slovenian minority in the Republic of Serbia.

8 Dr Anica Sabo, composer and full-professor at The Department for Music Theory, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade.

9 The programme consisted of: Jenko's choral works – *Naprej, zastava Slave* [With Slava's Banner, Forward!] (lyrics: Simon Jenko), *Lipa* [Linden Tree] (folk tune); *Strune milo se glasite* [Sweet Strings] (lyrics: France Prešeren); *Kršni dome* [Sturdy Home] (lyrics: Ljubinko Petrović); *Opelo* [Requiem], *Vabilo* [Invitation] (lyrics: Simon Jenko), *Među braćom* [Among Brothers] (lyrics: N. Špun); *Bože pravde* – Serbian national anthem (lyrics: Jovan Đorđević); vocal pieces – *Na tujih tleh* [Abroad] (lyrics: Anton Funtek), *Mlada Jelka* [Young Girl Jelka] – romance (lyrics: Dragomir Brzak) and the overture *Milan* [dedicated to Prince/King Milan Obrenović] (piano version). Performers were: *Ecumenical male choir* (conductor: Bratislav Prokić), pianist Milica Sekulić and vocal soloists – Radmila Vladetić, soprano and Oliver Sabo Batanč, baritone. Programme notes were provided by musicologist Adriana Sabo.

In 2014, one more musicological contribution that marked both centenaries of Jenko's and Stevan Stojanović Mokranjac's (1856–1914) deaths was published in the international journal *Musicology*.[10]

In 2015, the 180th anniversary of Jenko's birth was marked by an exhibition at the Museum of the National Theatre in Belgrade (16 May–28 October), organised by the Archives of Serbia and Archives of Slovenia. On the closing day of the exhibition, after a presentation of the proceedings from the Ljubljana conference, the art movie *Davorin Jenko – Creator of Hymns and Patriotic Songs* was presented in public once again. Last, but not least, with the (re)publishing of the study by theatrologist Jelica Stevanović "Slovenac – utemeljitelj srpske muzičke scene" ["Slovene – founder of the Serbian music scene"], the leading national journal Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku [Matica Srpska Journal for Stage Art and Music] joined the second Jubilee.[11]

The most important result of all these vivid scholarly activities that was motivated by the marking of Jenko's Jubilees in Serbia is the collective monograph *Davorin Jenko (1835–1914). Contributions to the Culture of Remembrance*, which will appear by the end of 2016.[12] Consisting of 8 studies (including a remarkable contribution by Jernej Weiss, about the most famous of Jenko's choral pieces: *With Slava's Banner, Forward!* [Naprej, zastava Slave!])[13], this monograph also includes two articles on Jenko which were published in the most prestigious daily and weekly newspapers of Politi-

10 Katarina Tomašević, "Davorin Jenko i Stevan St. Mokranjac. Biografski fragmenti. Prilog za kulturu sećanja," *Muzikologija* 16 (2014): 195–209. [Cir.]

11 Jelica Stevanović, "Slovenac – utemeljitelj srpske muzičke scene," *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 53 (2015): 139–165.

12 Since the publication is in Latin script, and all studies are followed by Summaries both in English and Slovenian, we expect that the book will stimulate the further interest of broader scholarly circles in the region and abroad.

13 Here is the Content of the monograph: Sonja Marinković, "Rad Davorina Jenka u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi"; Jernej Weiss, "*Forward!* – The first Slovenian National Anthem by Davorin Jenko"; Katarina Tomašević, "Davorin Jenko i Stevan St. Mokranjac. Biografski fragmenti. Prilog kulturi sećanja" [reprint from *Musicology* 16 (2014]; Marijana Kokanović Marković, "Davorin Jenko na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1861–1914): Recepcija komada s pevanjem *Seoska lola*"; Mladena Prelić, "Mapiranje kulturne istorije i pamćenja: beogradske godine Davorina Jenka i Vele Nigrinove"; Anica Sabo, "Analitički oslonci u proučavanju opusa Davorina Jenka"; Maja Đukanović, "Literarne teme u kompozicijama Davorina Jenka"; Katarina Tomašević, "Kako je o Davorinu Jenku pisao Dragotin Cvetko. Prilog proučavanju slovenačko-srpskih muzikoloških veza u doba SFRJ".

ka,[14] presenting as well, in its final section, a representative selection of Jenko's printed scores, music-manuscripts and documents from the Archives of SASA Institute of Musicology.[15]

During the course of this slightly extended introduction, which is, however, closely connected with Davorin Jenko as the main character of this "music-migration story", one could guess the answer to the question that was implicitly posed at the beginning of this article. Although the central topics of my research in musicology are mainly related to the issues of modernity and problems of modernism in the period between the two world wars, it happened almost coincidentally that Davorin Jenko, due to favorable circumstances!, has actively and vividly figured as an important topic of my research in more than the two last years. From the very beginning of my engagement as a co-screenwriter for the TV film, during conference preparations in 2014, and, finally, serving as the main editor of the forthcoming book, many questions concerning the former interpretations of Jenko's work gradually arose and have been crystallised.

The Two Main Questions: "Davorin Jenko – Musical (Im)Migrant?"; "Concerning Jenko's Case: Is it Possible to Move away from Discourses that Essentialise Ethnicity?"

From a myriad of questions that undoubtedly deserve to be answered or to be re-evaluated in the spirit of fresh discoveries and the new methodological procedures and contemporary perspectives applied in the field of humanities in last decades, for the central topic of this paper, two crucial, quite challenging issues arise. For the purpose of re-examining the position

14 Ivana Vesić, "Davorin Jenko (1835–1914). Fragmenti iz života poznatog kompozitora," *Ilustrovana politika*, November 25, 2014, 26–27. [Cir.]; Katarina Tomašević, "Davorin Jenko (1835–1914): naš 'znameniti stranac'. Sećanje na kompozitora srpske himne Bože, pravde, povodom stogodišnjice smrti," Politika, November 22, 2014, 9. [Cir.]

15 1. [Davorin Jenko] *Slovenske narodne pesmi. Chants nationaux slovènes pour piano par Davorin Jenko,* op. II. Archives of the SASA Institute of Musicology, AN 309; 2. *Zujte strune* [*Strune, milo se glasite* – Sweet Strings] (lyrics: France Prešeren)], transcript, AN 1616; 3. *Uvertira Kosovo*. Za glasovir složio Davorin Jenko [Ouverture – Kosovo pour piano par Davorin Jenko], An 295; 4. *Uvertira Milan*. Za glasovir složio Davorin Jenko. [Ouverture Milan pour piano par Davorin Jenko], An 295a; 5. *Seoska lola* [The Village Bachelor], AN 306; 6. *Pesme iz komada Đido*. Za glasovir složio Davorin Jenko [Songs from the play *Đido*. Piano version], AN 930; 7. Davorin Jenko's Will [29. I 1902], AN 307.

and role of the distinguished composer and choir-master Davorin Jenko in the process of spreading the ideas and programme of Pan–Slavism by way of the emergence and migration of Pan–Slavic ideas through music and music activities in both Austro-Hungary and the Principality/Kingdom of Serbia [from 1882], two questions deserve special attention.

The first question is: "Whether is it correct at all to think of Davorin Jenko in terms of a musical migrant?", and the second will be: "Can we, while thinking of Jenko's role and his overall contribution to his times, move away from discourses that essentialise ethnicity and apply a more flexible and, finally, more objective and fruitful methodological model?"

To answer the second question, I will mainly rely on the methodological propositions and conclusions of Nadia Kiwan and Ulrike Hanna Meinhof, presented in a special issue devoted to music and migration, in the journal *MAiA – Music and Arts in Action*, in 2011.[16] Special attention to their key ideas will be paid in the final section of this paper.

Following Davorin Jenko's Path

Let us briefly overview the milestones in Jenko's biography:

9 November 1835	Born as Martin Jenko in Dvorje (near Cerklje) – Austrian Empire, today the Republic of Slovenia
1850–1853	Ljubljana – Austrian Empire, today's Republic of Slovenia; attends gymnasium
1854–1858	Trieste – Austrian Empire, today Italy; finishes gymnasium; music lessons with Francesco Siniko
1859–1962	Vienna – changes his name to Davorin; works with Slovenian Singing Society; composes *Forward!* [*Naprej!*]
1862–1865	Pančevo – Austrian Empire; Kappelmeister of the first Serbian Church Singing Society
1865	Belgrade – Autonomous Principality of Serbia (1804–1878) Kappelmeister of the First Belgrade Singing Society (1865–1877)
In around 1870	Prague – Austria-Hungary, today The Czech Republic studies instrumentation (?); publishes scores

16 See Nadia Kiwan and Ulrike Hanna Meinhof, "Introduction," *MAiA – Music and Arts in Action*, 3/3 (2011) – Special Issue: Music and Migration Migration: A Transnational Approach, ed. Nadia Kiwan and Ulrike Hanna Meinhof, [Department of Sociology & Philosophy: The University of Exeter], 3–20.

from 1865–1912/3 (?)	Belgrade – Autonomous Principality of Serbia (1804–1878), Principality/ Kingdom of Serbia (1878–1882 –1918) Kappelmeister of the First Belgrade Singing Society (1865–1877) and of the King's Serbian National Theatre (1871–1902)
1912/3 (?)	Ljubljana – Austrian Empire, today's Republic of Slovenia returns to his homeland
25 November 1914	Dies in Ljubljana

At first glance, it is clear that Davorin Jenko did not leave Austria (Austria-Hungary) before 1865, when he was invited to take up the position of choir-master of the First Belgrade Singing Society (founded in 1953). He moved to the Serbian capital of his own free will, within a short time becoming one of the most respected figures in the then young Serbian music and artistic circles. It is also well known that Jenko stayed and worked fruitfully in Serbia for almost the next four decades, deciding to leave Belgrade only after the death of Vela Nigrinova (1862–1908), his beloved life partner and another Belgrade heroine of Slovenian origin.[17]

With these facts in mind, one could easily ask the question why we should consider Jenko as a *musical migrant*, as well as what are the reasons that connect him to the issues of music and migration. However, quite similar to numerous Czech musicians, who in the 19th century moved from their native lands and made their full professional careers across the vast territory of the Austria-Hungarian Empire, inhabited mainly by Slavic peoples,[18] Davorin Jenko's case shows that the causes, manifestations and phe-

17 More about the relationship between Jenko and Nigrinova and about their prominent role in Belgrade artistic circles, see in the chapter by Mladena Prelić, "Mapiranje kulturne istorije i pamćenja: beogradske godine Davorina Jenka i Vele Nigrinove," in *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja* [Davorin Jenko (1835–1914). Prispevki za kulturo spomina], ed. Katarina Tomašević (Beograd: Muzikološki institut SANU – Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS, forthcoming 2016), 57–82.

18 About the important role that Czech musicians played in the histories of music in Austrian lands inhabited mainly by Slavic peoples, particularly Serbs and Slovenes see e.g. newer publications and sources (selection): Milica Gajić, "Some issues of studying activities of Czech musicians in Serbia in the 19th century," *Musicological Annual,* 45/1 (2009): 75–88; Katarina Tomašević, "The Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century," *Musicological Annual*, 42/1 (2006): 127–137; Jernej Weiss, "'Czech-Slovene' musicians?: On the question of national identity in Slovene music at the turn of the 20th century," *Muzikologija*, 7 (2007): 217–230; Idem., Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914, (PhD diss., Faculty of Arts, University of Ljubljana, 2009). [See also: Idem, "The Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia between 1861

nomena connected to the issues of migration can be various and multi–faceted. In order to demonstrate the distinctiveness of Jenko's example, I will recall, in more detail, several milestones in his life-path which qualified him for discourses on migration, particularly when we discuss the question of his role in spreading Pan-Slavic ideology through music and music practice.

If we try to fix the first moments that connect Davorin Jenko with Pan-Slavic ideas and their movement, research would lead us to the years of 1850–1853, when he attended gymnasium in Ljubljana. Even then, young Jenko – still Martin at that time – felt the repression and animosity of the conservative school teacher Anton Globočnik (Globozhnik, 1825–1912), who was strongly against these "progressive" views and actions that Jenko shared with the group of his like-minded fellows.[19] Although knowing from his records – as Cvetko reported[20] – that Jenko was not too interested in school courses in general, it was obvious that the main reasons for his departure to Trieste were rooted in the *political sphere*.

Living and studying for four years (from 1854–1858) in Trieste, the largest and most important Austrian coastal city inhabited, along with Italians, by several tens of thousands of Slavs, mostly Slovenians, Russians, Serbs, Croats and Czechs,[21] and, at the same time a city of very rich and vivid cultural and musical life, Davorin Jenko started there to accumulate his "transcultural capital" – to introduce into our narrative this important term, first developed by Ulrike Hanna Meinhof and Anna Triandafyllidou, in 2006.[22] The fact that he got his first serious music lessons in Trieste was, however, of the greatest importance for the future musician. However, what was, perhaps, even more significant for the following stages in Jenko's professional path, was his acquaintance with the activities of his gymnasium

and 1914". Doctoral dissertation (Summary). *Musicological Annual*, 45/1 (2009): 131–132]; Idem, "'Slovenian music history' or 'History of music in Slovenia'. With respect to the role of Czech musicians on musical culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th century," *Musicological Annual*, 45/1 (2009): 75–88; Idem, "The Contribution of Czech Musicians to Nineteenth- and Early Twentieth-Century Musical Life in Slovenia," *Musicologica Austriaca*, 28 (2010): 75–88.

19 See Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, 7–8.

20 Ibid., 6–7.

21 About the Slavs and, particularly, Serbs in Trieste see: Dejan Medaković and Đorđe Milošević, *Serbs in the History of Trieste* (Beograd: Jugoslovenska revija, 1987).

22 See Ulrike Hanna Meinhof and Anna Triandafyllidou, "Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe," in *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*, eds. Ulrike Hanna Meinhof and Anna Triandafyllidou (New York: Palgrave Macmillan, 2006): 3–24.

music-teacher, Francesco Sinico (1810–1865) in the Serbian Orthodox Saint Spyridon Church, where Sinico was leading the choir and conducting during services.[23] This was the place where Jenko was initially introduced to Orthodox chant.

There is no doubt that Jenko's personal insight into the traditional, both folklore and church music heritage of South Slavs, had been gradually enlarged and enriched during his otherwise dynamic and fruitful Vienna years (1859–1962). I will focus on just a few of the many notable facts. For instance, it is quite obvious that Jenko, becoming Davorin in Vienna (i.e. changing his common European name Martin into the purely Slavonic Davorin), was in personal contact with Kornelije Stanković (1831–1865), the first distinguished representative of early Romanticism among Serbian musicians. According to Cvetko's hypotheses,[24] it is not excluded that both of them studied under the same professor, Simon Sechter (1788–1867).[25] On the other hand, knowing how passionately Jenko joined the Vienna circle of the Pan-Slavic oriented youth, it is hard to believe that he was not acquainted with the first distinguished results of Kornelije's work of collecting Serbian folk songs and the church tradition of Sremski Karlovci, as the majority of these collections had been published before, or during, Jenko's stay in the Austrian capital.[26] One other fact that connects Jenko and Kornelije exposes clearly their close ties with leading representatives of the Russian Empire in Austria: both of them devoted one of their printed opuses to Viktor Petrovich Balabin (1811–1864), the Russian ambassador to Aus-

23 Sinico took many positions in Trieste: besides working in the gymnasium and as regens chori of Saint Spyridon Church, he was a music-director of the Philharmonic-dramatic Society (Societá filarmonico-drammatico), the town's leading singing-teacher and the organist at the Protestant and main Catholic church (Santa Maria Maggiore). See Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, 15.

24 Ibid., 16.

25 For details of S. Sechter's biography see: Sechter, Simon (1788–1867) in *Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950*, Bd. 12, Lfg. 55 (Wien: Ősterreichische Akademie der Wissenschaften, 2001), 79–80. Or – online edition, accessed September 25, 2016: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_s/Sechter_Simon_1788_1867.xml, p. 78–79.

26 The first collection of *Serbian National Songs* [Srbske narodne pesme] Kornelije Stanković was published in Vienna, in 1859. The second collection appeared in 1862, the third, in 1863. His first *Liturgy* was performed in Vienna, in 1851, at the patriarchal home of Josif Rajačić. Stanković's second *Liturgy* had its premiere in 1852, in the Vienna Greek church; later on, this *Liturgy* was dedicated by the composer to the Pančevo Serbian Church Singing Society. Three collections of Serbian Orthodox chant (Pravoslavno crkveno pojanje u srbskoga naroda) Kornelije were also published in Vienna, in 1862 (Liturgy), 1863 and 1864. See e.g. Đurić-Klajn, *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, 57.

tria (e.g. Kornelije – his second collection of *Serbian National Songs* [Srbske narodne pesme], and Jenko – his op. 3, *Fr. Prešernove pesmi* [Prešeren's Songs]). Those circumstances indicate that Jenko's views and expectations at that time might have gravitated towards one of the Pan–Slavic streams whose goal was the unification of all Slavic nations under the leadership of Russia.[27]

Leaving this delicate political issues aside, we can only presume that during his Vienna years Jenko could not even have imagined the possibility of not being welcomed when he found himself finally back in Ljubljana in 1862; working with and composing for the Vienna Slovene Singing Society (founded in 1859), Jenko put all his music knowledge, enthusiasm and potential into imagining and creating a picture for the new, "genuine" Slovenian music identity. Ironically, for the author of the first Slovenian anthem *Forward! – Naprej!,* and also for "the most popular Slovene musician among Slovenes at that time",[28] there was no working position in the future Slovenian capital. His departure from his native land was basically motivated by *economic reasons* and *personal disappointment*, and this is why, in 1862, he decided to accept the modest but warm invitation from the small, distant, eastern town of Pančevo, on the very border of Austro-Hungary and the, still not fully liberated from Ottoman rule, Principality of Serbia.

In less than three years of his work with the Pančevo Serbian Church Singing Society, permanently acting in the spirit of his, now fully matured, Pan-Slavic ambitions, Davorin Jenko achieved notable results.[29] By continuing to collaborate with the Slovenian guild in Vienna and by also establishing cooperation with the singing society Kolo in Zagreb,[30] he succeeded to gather a rich library of scores that would become a role model and a valuable source for the repertoires of other Slavic, not only Serbian, singing societies.

It was to his merit that *Liturgy* by Kornelije Stanković had its premiere among Serbs in Pančevo, in 1863, at Easter.[31] Moreover, participating regularly with the choir in services in the Church of Assumption, Jenko was actually preparing himself for the next phase of his career, when he was to lead the First Belgrade Singing Society choir in the main, patriarchal

27 See Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, 22.

28 Ibid., 42.

29 More about Jenko's work in Pančevo see: Mihovil Tomandl, *Spomenica srpskog crkvenog pevačkog društva* (Pančevo: Napredak, 1930) [Cir.], 112–129.

30 Ibid., 112.

31 Ibid., 127.

Orthodox cathedral – Saborna crkva in Belgrade, the Serbian capital. One should connect Jenko's enthusiasm to give a personal contribution to the field of Orthodox Church music with the fact that he highly respected the ideas and ecumenical visions of bishop Josip Juraj Strossmayer (1815–1905), to whom he dedicated his very first published opus, Slovenian songs (op. 1).

Jenko's gift for recognising the symbolic and musical elements needed to support the processes of social and national awakening, this time of the Serbian people, gave its first fruitful results also in Pančevo. By carefully selecting patriotic lyrics by Serbian poets (among which were also the most prominent, e.g. Đura Jakšić), Jenko composed several important patriotic choral songs that soon became part of the canonic repertoire of numerous singing societies both in the Principality/Kingdom of Serbia and in Austria/Austro-Hungary, including the Slovenian lands.[32] At the same time, the final result of all of these successful activities, as Jenko enriched his personal "transcultural capital", had opened the doors wide for the composer to make his final, decisive "migration step"; to move to the Principality of Serbia, in 1865.

There exists a letter of recommendation, signed by Kornelije Stanković, where Kornelije, one of the first prominent conductor of the First Belgrade Singing Society, proposes Davorin Jenko to replace him in the duty of choir-master. In the brackets that follow, Jenko's name stays "Slovenac" – *Slovene*.[33] In the next, almost forty extremely dynamic and mostly very successful years in Belgrade, during which Jenko took all the leading positions in the Serbian capital's music life, and that also brought to him the highest recognitions (including citizenship in 1894, signed by the king, Aleksandar Obrenović[34]) from all state and cultural instances,[35] in the eyes

32 E.g. "Što ćutiš Srbine tužni?" [Sad Serb, why are you so quiet?] (lyrics: V. Vasić), "Sabljo moja dimišćijo" [Damascus Sabre of Mine] (lyrics: M. Popović), "Bogovi silni naših otaca" [Mighty Gods of Our Fathers](lyrics: D. Jakšić). The latest choral piece was composed for Jakšić's historical drama *Seoba Srbalja* [Migration of Serbs], first performed in Belgrade (May, 21 1863) and was repeated soon after, with great success, in Vršac, Timisoara, Velika Kikinda, Čakovo, Novi Sad and Sombor. About the warm reception of Jenko's music composed in Pančevo among Slovenians, see Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, 58.

33 Ibid., 59.

34 Ibid., 149 (see particularly footnote 360).

35 To mention just a few of the most respectable recognitions: Jenko was elected a full member of the Serbian Learned Society in 1869; from 1879–81 and in 1883 he served as the Secretary of its Committee for the Arts. He became a full member of the Serbian Royal Academy in 1887. He was awarded the medal of St. Sava of the III, IV and V degree, as well as with the Order of Duke Miloš the Great. He was also an ho-

of Serbian cultural elite Jenko (like his numerous contemporaries – Czech musicians!) always remained "*our* stranger"… however, being widely and warmly welcomed and accepted as "*our* renowned stranger" or "our Slovene".[36] These facts strongly support the theses of Jenko's migrant position in Serbian society.

For the purpose of this article, there is no need to recollect the whole impressive list of Jenko's achievements in the position of Kapellmeister of the (King's) National Theatre. Rather, I will focus on the period of his work with the First Belgrade Singing Society, which lasted, with short interruptions, for almost twelve years, from 1865 to 1877. According to the documents preserved in the archives of the Society, meticulously first presented by Dragotin Cvetko,[37] the main cause of frequent clashes between Jenko and the Society Board was the question of repertoire. Firmly belonging to the ideas and ideals of the unification of all (at least South) Slavic peoples (and this would not be changed for the whole of his life!), Jenko did not want to resign or to surrender under the pressure of several persistent Board members who had expected that repertoire, following the spirit of Kornelije, exclusively supports the construction of a national identity based on Serbian folk heritage. Programmes of several important concerts organised and lead by Jenko would clearly show that his struggle for the broad and versatile Slavic repertoire, which would include the music by prominent Czech, Croatian, Slovene, Polish and Serbian composers, never stopped.[38]

norary member of the First Belgrade Singing Society, Obilić and Davorje in Belgrade, of Matica srpska and the Serbian National Theatre in Novi Sad, as well as the singing societies Kolo (Zagreb) and Zora [Dawn] (Karlovac). See Ibid., 147.

36 See Vesić, "Davorin Jenko, 'naš stranac' u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta."

37 Dragotin Cvetko did not personally research the Archives of the Society. Basic research, selection of relevant documents and transcripts were made by Stojan Lazarević (1914–1989), who was, at the beginning of the '50s, a young assistant at the Institute of Musicology SASA. See many letters of correspondence between Dragotin Cvetko and Petar Konjović in the book by Katarina Bedina, *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovićem (1949–1968)* (Ljubljana: Univerza u Ljubljani – Filozofka fakulteta, 2007), see e.g. 75–77, 85–89 et passim.

38 All programmes quoted from "Letopis društva" [Chronicles of the Society], in *Prvo beogradsko pevačko društvo. 150 godina*, ed. Dinko Davidov (Beograd: Galerija SANU, 2004), 40, 41, 45.

First Belgrade Singing Society
1865.
First "Beseda" at St. Sava (January, 27)
Davorin Jenko, *Prvo doba Srbije* [The First Period of Serbia], male choir
Vatroslav Lisinski, *Tam gde stoji* [Where it Stands], male choir
Davorin Jenko, *Strunam* [Strings], solo
Davorin Jenko, *Hajdmo* [Let's go], male choir

1868.
"Beseda" at St. Sava (January, 27)
[Davorin Jenko] *Molitva* [Prayer], based on Polish melody, choir
Pavel Křížkovský, *Pastir i putnici* [Shepherd and Travellers], Czech song, male choir
Davorin Jenko, *Vse mine* [Everything Passes], based on Slovenian folk melody, male choir
Davorin Jenko, *Onam', onamo* [Here, There] – known as *Serbian Marseillaise* [lyrics by Nikola I Petrović Njegoš], male choir

1868.
Concert in the Brewery/Pivnica, November, 13th
Winter, *Gde je Slavska domovina* [Where is the Slavic Homeland], male choir
Franjo Ksaver Kuhač, *Lepa Srpkinja* [Beautiful Serbian Girl], piano
Václav Procházka, *Bratislava*, male choir
Davorin Jenko, *Oj, krčmaru* [Hey, you, Innkeeper], male choir
Koblic, *Sunce jarko* [Shine, Bright Sun], male choir
Vorela, *Ja sam Slaven* [I am Slav], male choir
II part: bag-piper, popular folk dances from various regions

1876.
Three concerts in support of the wounded in the Bosnia and Herzegovina uprising, March 20, April 7 and 12
Davorin Jenko, *Ustaj, rajo* [Get up, People]
Ivan Zajc, *Jugoslovenska davorija* [Yugoslav "davorija"/song]
Anton Nedvěd, *Domovina mili kraj* [Dear Homeland]

Hladaček, *Jugoslovenska budnica* [Yugoslav "budnica"/"wake-up song"]
Václav Horejšek, *Srpska narodna pesma* [Serbian National Song]
Davorin Jenko, *Hajd u vojnu* [Let's go to the War]

Moreover, when we take into consideration Davorin Jenko's increasing popularity and reputation outside the Serbian Kingdom's boarders towards the turn of the 20th century, beside the fact that he was elected an honorary member of Matica srpska and the *Serbian National Theatre* in Novi Sad, and of the singing societies *Kolo* in Zagreb and *Zora* [Down] in Karlovac (today Croatia), he was also the author of anthems of the singing societies *Gusle* [Fiddle] in Mostar (today the centre of the Herzegovina-Neretva Canton of the Bosnia and Herzegovina Federation) and *Zastava* [Banner] in Nevesinje (today the Republika Srpska), we could conclude that his *Pan-Slavic* mission at that time actually joined the then more real, contemporary streams of *Yugoslavism*, both as a movement and as an ideology. From that point of view, would it be wrong to define all Jenko's previous Pan-Slavic actions in terms of *proto-Yugoslavism*?

The Metaphor of the Hub: One Possible Way out from an in-between Position?

As is well known from recent history and, particularly, from several notable book titles and historical interpretations published (mostly in the West) after the break-up of the former (SFR) Yugoslavia, the idea of *Yugoslavism*, defined as a "failed idea",39 together with Pan-Slavic ideals have found their place in the histories of utopias. On the other side, as the paths of music historiography based on ethnical principles show, the position of Davorin Jenko in the overall processes that, finally, lead towards the creation of the new Europe after World War I, remained on some kind of *in-between*, unstable and uncertain ground, divided primarily between Slovenian and Serbian music history or, in a better sense, the music history of Slovenia and of Serbia.

However, the powerful impact of Jenko's activities in spreading Slavic music repertoire from leading centres (Vienna, Prague, Ljubljana and Belgrade) to distant peripheries in the turbulent times of the construction of

39 See e.g. Dejan Djokić, ed., *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea. 1918–1992* (London: Hurst and Company, 2003).

national identities across Europe indicates that his contribution as a music migrant deserves to be considered from another angle.

Being very close to my final remarks, let me repeat the second key question that was promised to be discussed: "Can we, while thinking of Jenko's role and his contribution to his times, move away from discourses that *essentialise ethnicity* and apply a more flexible and, finally, more objective and fruitful methodological model?" In order to confirm the significance of the selected theoretical frame, offered by Nadia Kiwan and Ulrike Hanna Meinhof, I will quote several of their key theses:[40]

1. "Through a transnational, comparative and multilevel approach to the relationship between migration, movement and music, this [approach] focuses on the aesthetic intersections between the local and the global, and between agency and identity." (p. 1)
2. "Migrant musicians are, by definition, subjective agents whose mobility [...] is nevertheless one of agency and self-determination."(p. 2)
3. "[…] by following the life stories and career trajectories of migrant musicians as individuals, we are able to move away from discourses that *essentialise ethnicity* (emphasised by K.T.). [...]."(p. 2)
4. "[The] departure from existing [...] models [...] lies in the mapping [...] of *cultural flows*. [...] [As] the life trajectories of [migrant] musicians amply demonstrate, these flows need to overcome many obstacles and frictions."(p. 4)

Of great importance to our theme is

6. The metaphor of the *hub*, "which gives […] both a horizontal perspective of channels of movements and their clustering at particularly salient points, as well as a vertical perspective of these clusters, where people, places, and institutions relate top-down as well as bottom-up in particularly potent ways."(p. 4)

Of particular interest when researching the question of Davorin Jenko's role is the following statement:

7. "Human hubs refer to *extremely significant individuals* (musicians...) who are *the main focus* of the network; *they are known by*

40 See Kiwan and Meinhof, "Introduction," *MAiA – Music and Arts in Action. Music and Migration.*

everyone in that network [...] These human hubs not only connect horizontally a wide variety of spaces across countries of origin, settlement and beyond, they also link individuals vertically across a range of artistic, institutional and professional contexts [all emphasis by K.T.]."(p. 4)

Finally, as Kiwan and Meinhof conclude:

8. "By focusing on the professional activities and life narratives of key individual musicians (...) [the] work on music and migration allows to avoid the dangers of 'methodological nationalism'".[41] (p. 4)

Understanding all these methodological propositions as a fertile base for further re-examinations of musical flows' intersections that shaped the multilayered, complex physiognomy of European music(s) in the second half of the 19th, and at the turn of the 20th century, for this moment I would venture to conclude that Davorin Jenko's life path and achievements might serve as one of the most obvious models for and examples of the *metaphor of human hubs*. The full range of his importance as one of the most significant figures of his time have been confirmed through the numerous facts and micro stories that I have tried to present in this article.

Bibliography

Bedina, Katarina. *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovićem (1949–1968).* Ljubljana: Univerza v Ljubljani – Filozofka fakulteta, 2007.

Cigoj Krstulović, Nataša. "Davorin Jenko in Glasbena matica: prispevek k zgodovini recepcije." In *Davorin Jenko: (1835–1914).* Gregor Jenuš and Franc Križnar, eds.. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2015, 74–95.

Cvetko, Dragotin. *Davorin Jenko i njegovo doba*. Beograd: SAN, 1952. [Cir.]

Cvetko, Dragotin. *Davorin Jenko – Doba – Življenje – Delo*. Ljubljana: Slovenski izdavački zavod, 1955.

Cvetko, Dragotin. *Znameniti Slovenci. Davorin Jenko*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980.

41 A term coined by A. Wimmer and N. Glick Schiller to refer to a tendency within the social and human sciences to adopt a container model of society defined primarily as a national society. See Andreas Wimmer, Nina Glick Schiller, "Methodological nationalism, the social sciences, and a study of migration: An essay in historical epistemology," *The International Migration Review*, 37/ 3: 576–610.

Cvetko, Dragotin. "Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji." In: Andreis, Josip, Cvetko, Dragotin, Đurić-Klajn, Stana. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962, 281–527.

Davidov, Dinko, ed.. *Prvo beogradsko pevačko društvo. 150 godina.* Beograd: Galerija SANU, 2004. [Cir.]

Djokić, Dejan, ed.. *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea. 1918–1992*. London: Hurst and Company, 2003.

Đurić-Klajn, Stana. "Davorin Jenko." In: Andreis, Josip, Cvetko, Dragotin, Đurić-Klajn, Stana. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962, 595–604.

Đurić-Klajn, Stana. *Historijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*. Beograd: Pro musica, 1971. [Cir.]

Gajić, Milica. "Some issues of studying activities of Czech musicians in Serbia in the 19th century." *Musicological Annual*, 45/1 (2009): 75–88.

Jenuš, Gregor, Križnar, Franc, eds.. *Davorin Jenko: (1835–1914)*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2015.

Kiwan, Nadia, Meinhof, Ulrike Hanna. "Introduction". *MaiA – Music and Arts in Action* 3, no. 3 (2011) – Special Issue: Kiwan, Nadia and Ulrike Hanna Meinhof eds., *Music and Migration Migration: A Transnational Approach* [Department of Sociology & Philosophy: The University of Exeter], 3–20.

Križnar, Franc. "Življenje in delo Davorina Jenka." In *Davorin Jenko: (1835–1914)*. Gregor Jenuš and Franc Križnar, eds.. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2015, 7–21.

Marković, Tatjana. *Transfiguracije srpskog romantizma: Muzika u kontekstu studija kulture.* Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005.

Medaković, Dejan, Milošević, Đorđe. *Serbs in the History of Trieste*. Beograd: Jugoslovenska revija, 1987.

Meinhof, Ulrike, Hanna, Triandafyllidou, Anna. "Transcultural Europe. Cultural Policy in Changing Europe." In *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*. Ulrike Hanna Meinhof and Anna Triandafyllidou, eds.. New York: Palgrave Macmillan, 2006, 3–24.

Neubauer, Henrik. *Davorin Jenko in njegova glasba za gledališče*. Ljubljana: samozal., 2014.

Sechter, Simon. In *Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950*, Bd. 12, Lfg. 55. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2001, 79–80. Or – online edition. Accessed September, 25 2016. http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_s/Sechter_Simon_1788_1867.xml, [p.78–79].

Perković-Radak, Ivana. *Od anđeoskog pojanja do horske umetnosti; srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2007. [Cir.].

Prelić, Mladena. "Kako pamtimo Davorina Jenka." *Traditiones*, 39/1 (2010): 239–259.

Prelić, Mladena. "Mapiranje kulturne istorije i pamćenja: beogradske godine Davorina Jenka i Vele Nigrinove." In *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja* [*Davorin Jenko (1835–1914). Prispevki za kulturo spomina*]. Katarina Tomašević, ed.. Beograd: Muzikološki institut SANU – Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS, forthcomming in 2016, 57–82.

Stevanović, Jelica. "Slovenac – utemeljitelj srpske muzičke scene." *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 53 (2015): 139–165.

Tomandl, Mihovil. *Spomenica pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva*. Pančevo: Napredak, 1938. [Cir.]

Tomašević, Katarina. "The Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century." *Musicological Annual*, 42/1 (2006): 127–137.

Tomašević, Katarina. "Davorin Jenko i Stevan St. Mokranjac. Biografski fragmenti. Prilog za kulturu sećanja." *Muzikologija*, 16 (2014): 195–209. [Cir.]

Tomašević, Katarina. "Davorin Jenko (1835–1914): naš 'znameniti stranac'. Sećanje na kompozitora srpske himne *Bože, pravde*, povodom stogodišnjice smrti." *Politika*, November 22, 2014, 9. [Cir.]

Tomašević, Katarina, ed.. *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja* [*Davorin Jenko (1835–1914). Prispevki za kulturo spomina*]. Beograd: Muzikološki institut SANU – Nacionalni savet slovenačke manjine u RS, forthcoming in 2016.

Vesić, Ivana. "Davorin Jenko, 'naš stranac' u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta." *Limes plus,* 2 (2013): 175–195.

Vesić, Ivana. "Davorin Jenko (1835–1914). Fragmenti iz života poznatog kompozitora." *Ilustrovana politika*, November 25, 2014, 26–27. [Cir.]

Weiss, Jernej. "'Czech-Slovene' musicians?: On the question of national identity in Slovene music at the turn of the 19th to the 20th century." *Muzikologija*, 7 (2007): 217–230.

Weiss, Jernej. "'Slovenian music history' or 'History of music in Slovenia'. With respect to the role of Czech musicians on musical culture in Sloveniain the 19th

and the beginning of the 20th century." *Musicological Annual*, 45/1 (2009): 75–88.

Weiss, Jernej. "Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914." PhD diss., Faculty of Arts, University of Ljubljana, 2009.

Weiss, Jernej. "The Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia between 1861 and 1914." [Doctoral dissertation (review)] *Musicological Annual*, 45/1 (2009): 131–132.

Weiss, Jernej. "The Contribution of Czech Musicians to Nineteenth- and Early Twentieth-Century Musical Life in Slovenia." *Musicologica Austriaca*, 28 (2010): 75–88.

Weiss, Jernej. "*Forward! – The First Slovenian National Anthem*". *In Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja* [*Davorin Jenko (1835–1914). Prispevki za kulturo spomina*]. Katarina Tomašević, ed.. Beograd: Muzikološki institut SANU – Nacionalni savet slovenačke manjine u RS, forthcoming in 2016, 27–38.

Wimmer, Andreas, Glick-Schiller, Nina. "Methodological nationalism, the social sciences, and a study of migration: An essay in historical epistemology." *The International Migration Review*, 37/3 (2003): 576–610.

From "Baggage Culture" to Universally Accepted Cultural Commitment: the case of the musical life of Austro-Hungarian Sarajevo

Lana Paćuka
Univerza v Sarajevu
University of Sarajevo

In the history of music in Bosnia and Herzegovina (B&H), the year 1878 is considered as the reference point for starting any discussion of Western European contexts of the musical culture in this region. The foundations of social, cultural and musical trends set in this period are consumed even today, while the Western European lifestyle is considered as a well-established practice of the Bosnian and Herzegovinian society. Historical facts confirm the above described, and therefore the answers to the questions as to when Sarajevo and B&H entered the process of modernization and urbanization will all refer to the same starting point – the year of 1878, when the Austro-Hungarian occupation of B&H began. It is irrefutable that Sarajevo, as the main administrative center of the Austro-Hungarian government, changed its face by being transformed into a Europe-oriented social and cultural center, owing to the 40-year-long period of occupation.

However, what will happen if we view the historical facts from a somewhat different, critical perspective? What insights can we reach if we view both the facts pertaining to the development of the Western European culture, and those which suggest that the reception of the same trends by local population did not go as smoothly as it seems to have gone from the present perspective? What will happen if we ask ourselves what is hidden behind the phrase *universally accepted cultural commitment*, i.e. how and under what circumstances the newly-arrived culture became accepted? In the case of Sarajevo and B&H, can we speak about the *winner's culture*, which

was the result of the implementation of the Austro-Hungarian Empire's colonial policy?

Social and Cultural Life in the Fold of the Austro-Hungarian Colonial Policy in B&H

At the 1878 Congress of Berlin, it was decided that the small Balkan country, Bosnia and Herzegovina, should officially be ceded to the Dual Monarchy, though it would remain under the sovereignty of the Ottoman Empire.[1] Although Austro-Hungary believed that the territorial capture of B&H is a formal issue, it turned out that the resistance to military forces by the local population (primarily by B&H Serbs and Muslims) was surprisingly strong, turning the military procession into a bloody clash. The rebellion was quenched after three months of long fights, and B&H population buckled to the far stronger and better organized enemy. It would become evident that the impossibility to win battles on the military and political front eventually evolved into the need for a struggle against cultural orientations and trends imposed by the state authorities.

Specifically, the Austro-Hungarian cultural policy was presented as a *civilizing mission* aimed at introducing the country, fettered by the Ottoman Empire for centuries, to the trends of the contemporary social order. The Ottoman Empire left B&H isolated in terms of communications, and completely economically underdeveloped, and organized according to outdated standards. In the given context, the fact that B&H was part of Europe in terms of geography was ironic; the unfavorable political circumstances eventually labeled it as an oriental backwoods on the European map.[2] Therefore, the idea of the *civilizing mission* began to be used by all the significant Austro-Hungarian officials immediately upon the occupation.

The reality, however, was different, since these phrases were only an official excuse for the occupation of territories which played a significant role in Austro-Hungarian foreign policy. Actually, the issue of Bosnia and Herzegovina became topical in 1878, since the defeat of the Ottoman Empire in wars with Russia of 1877/1878 led to the formation of a large Slav state on the Balkans. For the Monarchy, half of whose population consist-

1 Tomislav Kraljačić, *Kalajev režim u Bosni i Hercegovini (1882–1903)* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1987), 38.

2 Robin Okey, *Taming Balkan Nationalism* (New York: Oxford University Press, 2007), vii.

ed of Slavic nations, such intentions were a great concern.[3] The occupation allowed direct interference with Balkan political issues, as well as a timely response if necessary. Thus, Austro-Hungary had far more profound intentions than the mere modernization of B&H society: B&H Slavs were to be assimilated into the Monarchy territory, a symbol of multinational progress which, as such, could not bear ethnic nationalism evident on the Balkans. The achievement of the set-up goal was a distinct test for the Austro-Hungarian policy in the regional and European sociopolitical contexts.

In the given process, the leading role was assigned to Benjamin von Kallay (1839–1903), Austro-Hungarian minister of the Imperial Ministry of Finance, whose ideas of modernization were closely related to the colonial attitude toward Bosnia and Herzegovina as well.[4] To be precise, the *civilizing mission*, which also implied the assimilation of the B&H population, was actually to be implemented by its acculturation. In practice, the ideal of modern society was achieved by succumbing of centuries-long traditional values to contemporary European trends. Still, such a view was presented to general public as the contemporary European spirit, which should be spread across the country to the occupiers and immigrants' joy.[5]

Benjamin von Kallay approached the challenge of the country's transformation thoroughly, turning Sarajevo into a successful model of his cultural policy. Sarajevo was supposed to become a model and guiding principle for other parts of the country in its cultural progress. By constructing impressive buildings after the model of Vienna, places of worship, or for instance the National Museum as a symbol of knowledge and science, the administration also demonstrated the strength and political power of the Monarchy, intending to impress the B&H population with its achievements.[6]

Settling of Foreigners (Carpet-Baggers)

Due to the complexity of his task, which implied the transformation of Sarajevo, Kallay sought the support in carrying out the set ideas in the qualified staff across the Monarchy. He needed thousands of clerks, judges,

3 Ibid., 2.

4 Robert J. Donia, "The Proximate Colony," in *Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans1878–1918*, Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber and Raymond Detrez, ed. (New York: Peter Lang, 2015), 71–72.

5 Ibid., 68.

6 Lana Paćuka, *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)* (PhD diss., University of Sarajevo, 2014), 28–36.

teachers, policemen, engineers, economists and other professionals. "Since professionals of such profiles could not be found in Bosnia and Herzegovina, recruitment of professionals from other Monarchy countries began, particularly from the countries that had a surplus of staff and whose language was similar. Besides, they had to be people capable of fast adjustment to an extremely complex environment, which differed from other parts of the Monarchy. It was the immigrants who made up the backbone of the administration apparatus. For many of them, it was a great opportunity to develop career and advance fast, for others only an opportunity to cope."[7]

The settlement had a considerable effect on the demographic image of the town, since Germans, Czechs, Hungarians, Croatians and Slovenians now made up half of the town's population. For Austro-Hungarian policy, the process of settlement was both a realistic need and a meaningful though apparently unobtrusive way of spreading the pro-West life and style. To be precise, the immigrants were supposed to complete indirectly the process of spreading cultural influences started by political means. The administration counted both on the individual, accidental impact of immigrants as well as on the staff officially appointed to executive positions, whose mission included activities directed towards spreading Western European values (e.g. state teachers).[8]

Indeed, the civilizing mission seemed to have yielded successful results, since the contemporary cultural spirit spread across Sarajevo at lightning speed. However, the crucial problem was that its main consumers included foreigners, while the local population looked upon it with contempt. It was contributed by the fact that, at the authority level, the B&H population was typically left on the side, the executive positions being assigned to immigrants, while the respectable members of the local population were occasionally appointed to positions of "decorative" significance.[9] The foreigners' dominance in all aspects of national administration, starting from economy, the judiciary, the military and the police embittered the B&H population. This is the reason for the derogatory label "carpet-baggers" for officers, and then for all the other immigrants, since its intention was to hint that they had come to B&H with baggage, in order to "stuff" it with all the B&H treasure, including the respectable social positions.[10] Even more

7 Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Nova publikacija 3, rkp.
8 Okey, *Taming Balkan Nationalism,* 220.
9 Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Nova publikacija 3, rkp.
10 Ibid..

irritating was the insight that the crucial segments of the society and the pillars of state order remained underdeveloped despite the huge propaganda relying upon the so-called civilization element. Thus, until the end of occupation, Sarajevo and B&H did not have their own state parliament, university or any institution of a higher rank.[11] Besides, the propagated contemporary spirit showed signs of weakness in its first contacts attempting to express national freedoms, which is why censure and strict control were a usual occurrence in all spheres of public activity. In a word, state investments into infrastructure and the "concern" of the Austro-Hungarian apparatus for B&H welfare were experienced as an imposed element, while the idea of the city's transformation was in sharp opposition with the local population's desires. On top of that, the changes also included exploitation, since the development of communications resulted in a more efficient use of B&H's natural resources.

The First Impulses of the Western European Musical Life

The described conditions could apply to the developments in the musical life as well, since it evolved as a result of the general changes in sociopolitical conditions. The Western European music culture was mainly transferred by immigrants: soldiers, doctors, merchants, teachers, etc. who began to organize the first musical parties and performances for their own needs in their parlors after the model of other centers in the Monarchy. The first hosts of parlor socializing included rich and reputable Austro-Hungarian officials, such as Baron Appel, Feodor Nikolić, Hugo Kutschera, etc., as well as soldiers and officers, who also organized the first concert events in the Militar Casino [Vojni kasino] and the Sarajevo City Hall [Vijećnica grada Sarajeva].[12] Upon the construction of the first concert halls such as the Community Center [Društveni dom] and city pavilions, musical events spread beyond parlors, and thus a prerequisite was created for more frequent visits by foreign artists, who presented both all-evening recitals and projections of opera and operetta pieces. The concert segment of the musical life of Sarajevo grew daily, with foreigners as the main players in professional musical activities.[13]

11 Okey, *Taming Balkan Nationalism,* 222.

12 The first concert of Western-European type in Sarajevo was organized in Military Casino on December 11 1881. Anonym., *Sarajevski list*, Koncert u kasini – Mali vjesnik, December 14, 1881, 2.

13 Paćuka, *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)*, 69–70.

And while the musical life of the Western European type branched out among immigrants, the local inhabitants visibly distanced themselves from these events. The population remained turned to nourishing the traditional musical values, with visits to *a la turca cafes* being popular. The cafes were typically owned by Sarajevo Muslims, and music players were local people as well. On the other hand, the Orthodox attended performances by Gypsy musicians, who mostly came to B&H from Serbia and played at the city spa at Bendbaša or in Avakum's inn in the daytime, which was popular among ordinary people.[14] Serbian gypsies usually played and sang Serbian folk songs such as *Pokraj čaše, pokraj flaše* [By the glass, by the bottle], *Kralja Petra Marš* [King Peter's March] and similar pieces that were extremely favored by local population.[15] Frequent visits by Serbian musicians from Mitrovica were also particularly favored; for instance, Mitrovica *tamburitza* players had a rich repertoire, primarily focused on the traditional music of Serbia. A newspaper article covered a visit and said: "Our inhabitants have a good opportunity to (…) enjoy the nice Serbian songs and playing, instead of going to all sorts of coffee shops, where one can hear only some foreign *czardas* and worn-out Orpheum pieces, which are not made for our ears."[16]

The Problem of Perception and Reception of Musical Life

The discussed facts suggest that there was a serious problem with transferring new musical developments from its main players to grassroots. Actually, with the inflow of immigrants, the musical culture of the Western European type was mechanically transferred to the B&H soil; however, it could not easily take hold beyond the immigrants' circle, labeled as the "carpet-baggers'" and "German" one by ordinary people. It turned out that the political, economic and social differences between B&H and Austro-Hungary were far easier to bridge than the cultural ones. And while the former could be controlled by means of a series of decrees and laws, the subtle field of culture or, in the actual case, of musical life was an earthquake area where it was not simple to plant new germs. It was a civilization conflict between different cultures, additionally supported by different perception of

14 Bendbaša is dam on the river Miljacka in Sarajevo city, which was bilt in 1462 by Isa-bey Ishaković. Landscape near Bendbaša was very popular during Austro-Hungarian rule as the center of cultural life for domestic population. Alija Bejtić, *Ulice i trgovi Sarajeva* (Sarajevo: Muzej grada, 1973), 97.

15 Anonym., "Ciganska propaganda," *Srpska riječ*, May 14, 1908, 3.

16 Anonym., "Mitrovački tamburaši," *Srpska riječ,* May 18, 1907, 3.

what music and musical life was. It will turn out that the different perception was a key problem in the reception of Western European music flows.

In the case of immigrants, one of the aspects of perceiving music and musical life included entertainment, which was easily related to elements of exclusivity. Actually, the Western European musical culture starts its journey in the circle of foreigners who searched for ways to fill in their leisure time. Besides, socializing was organized for a narrow circle of immigrants' population, in some or elite city spaces or halls. Such events were for the "selected" and the elitist character even spread to military bands' performances. For almost two decades, military bands gave concerts in closed spaces where "ordinary citizens" had no access,[17] while public performances were mostly organized during religious holidays for years.

The second form of perceiving developments in musical life from immigrants perspective was recognizing Sarajevo as a promising labor market. In order to secure safe income, professional musicians, primarily of Croatian and Czech origin, decided to settle in Sarajevo, and their Slavic origin and language allowed them easier adjustment and faster managing in everyday life. A prominent example of the kind was Czech František Matejovský (1871– 1938), a composer, choirmaster and pedagogue who got the permit from the National Government in Banja Luka in 1902 to give private classes in music.[18] Later, in 1908, the classes grew into the Music School in Sarajevo. Another prominent name was Eduard Heeger, the choirmaster of Sarajevo-based "Männergesangverein", also known in public as a private music teacher and the owner of a reputable instrument shop in Sarajevo.[19] Expectedly, foreigners prevailed in the development of composing activity as well, which fully depended on their aspirations. Croats (Milena Mrazović-Preindlsberger, Aleksandar Bosiljevac, Karlo Pienta), and ever-present Czechs (Matejovský, Bogomir Kačerovský, Julius Fučik) prevailed in this area.[20] However, in the given context, it must be emphasized that professional musicians came to Sarajevo primarily on their own initiative, while no decision or government's official document speak of the transfer of musicians to B&H aimed at a well-conceived artistic activity. Naturally, military choirmasters, who came together with military regimens, were an exception.

17 Anonym., "Platz muzik," *Srpska riječ*, April 9, 1906, 3–4.

18 Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. ZVS, 1908, šf. 221–77.

19 Paćuka, "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)," 219–220.

20 Ibid., 234.

At the other side, the perception of musical life from the viewpoint of policy and ideology is particularly interesting, because Austro-Hungary did not have an elaborated strategy for its systematic development. But, when it became evident that the immigrants' population began to nourish the Western European culture for their own needs, the government recognized the possibility for using music for the promotion of their own goals and cultural supremacy. For Austro-Hungary, the development of musical circumstances was recommendable in the scope and form in which it could be used as a powerful political means. Thus, for instance, the Government loudly and clearly supported visiting theatre troupes that performed musical and drama pieces such as farces, *singspiels* and operettas by German authors[21], while on the other hand the opening of the first school of music, where the professional music education could be provided, was awaited for as long as 20 years.

Also, the attitude toward the B&H musical tradition was particularly disputable and prone to manipulation, since it became incredibly interesting over a short period of time. Actually, entire expeditions of musicians from various parts of the Monarchy came to study B&H tunes. One of the first among them was Czech Ludvík Kuba (1863–1956), whose example was followed by other artists, particularly by composers who stayed in B&H for a longer or shorter time period. In most cases, it was popular Romanticist tendency to study "exotic" traditional practices, and B&H was particularly suitable for this purpose as a body of traditional treasure not studied before. However, it is undisputable that the administration spotted a possibility for political maneuvering in the traditional music as well. Under the pretext of cultivating the traditional musical practices, the idea emerged that music could be used as a useful means for impressing the grassroots. This possibility was clearly observed by many foreign musicians, such as Gyula Julius Major (1859–1925), Franz Liszt's student of Hungarian origin, who visited B&H several times in the 1909–1913 period.[22] Besides an open interest in the local musical tradition, which resulted in the *Bosnichen Volksoper Mila* premiered in Bratislava in 1913, Major and his librettist M. Wasserman sent a note to the Imperial Ministry of Finance pertaining to the establishment of the Regional Theatre in Sarajevo. The goal of the Theatre, according to Ma-

21 Josip Lešić, *Pozorišni život Sarajeva (1878–1918.)* (Sarajevo: Svjetlost, 1973).

22 Lana Šehović Paćuka, "A Bosnian Musical Adventure of Hungarian Composer Gyula/Julius Major," in *Multipart Music. Personalities and Educated Musicians in Traditional Practices,* Pál Richter and Lujza Tari, ed. (Budapest: Institute of Musicology RCH HAS, 2015), 358–374.

jor, was to extol the circumstances that led B&H to the community with a European country. Further, it said that grassroots could be gained over if they were shown, on the stage, "the best they had, in a powerful way which affects the spirit…"[23] Major also claimed that the theatre could be an excellent political instrument which could increase influence on the population. "The best they had", which he hinted at, pertained to the B&H musical tradition that should be disguised in new musical clothes, and by stylizing it in the Western European manner brought to the concert stage, which in turn could result in affinities by the local people.[24] And indeed, Major's compositions permeated with folk tunes incorporated in the forms of piano miniatures, such as *Bosnisches rapshodie op. 71* immensely resounded in the public, though the immigrants' one. The Government looked favorably upon such and similar intentions, presenting them as efforts that Austro-Hungary invested in order to get acquainted with the native culture, while the latter's emancipation should imply preservation from the inevitable oblivion. Moreover, the pro-regime newspapers such as *Sarajevski list* labeled Julius Major as an ambassador of B&H culture.[25]

On the other hand, the local population perceived the musical life in a considerably different way, viewing the Western European musical culture as a symbol of occupation. Moreover, grassroots ignored even the stylized traditional music for years. The collection *Bosanske sevdalinke* [Bosnian sevdalinkas] (1907) can serve as a graphic example. It was published privately by the Czech composer, choirmaster and pedagogue Bogomir Kačerovskỳ (1873–1945) and consisted of ten *sevdalinkas* arranged for one and two voices and the piano. The original edition was accompanied with the translation of lyrics into German, done by Đuro Bujher, the principal of the

23 Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. ZMF, 1911, br. 18630/1911.

24 Ibid..

25 The case of Julius Major was not an isolated one, since examples of the politicization of musical life, as well as of B&H musical tradition had been encountered before, e.g. when in 1893, the ballet *Eine Hochzeit in Bosnien* [Marriage in Bosnia] was performed on the stage of the Viennese Royal Opera before Tsar Franz Joseph. The costume design after the model of B&H folk costumes and abundant use of folk tunes transmitted the message that Austro-Hungary accepted and respected the indigenous culture, and the local press strove to convince the local population of the same. However, judging by the internal correspondence and preserved archival documents of the Imperial Ministry of Finance, such and similar performances were primarily viewed through the prism of politics, and only then of culture and arts. For more details about ballet *Eine Hochzeit in Bosnien* see: Katharina Wessely, "'A really charming ethnography'. Staging the Regional in Vienna's Theatre Cultures" (unpublished manuscript).

Great General Education Secondary School in Sarajevo. Through pro-regime newspapers, the collection was recommended to both the immigrant and B&H youth, as a possibility to learn about the beauties of folk wealth.[26] The National Government included the collection in the mandatory school reading, and the songs were sung in the classes of World singing at the state-owned Great General Education Secondary School, where Kačerovský himself was a teacher. However, undertakings such as this one were encountered with poignant criticism in the local public, since school administrations prohibited singing of patriotic songs, the melodies of which could at best be performed without lyrics and with neutral syllables, while collections of traditional music such as *Sevdalinkas*, refined with the Western European spirit were imposed as mandatory teaching subject matter. From the perspective of an anonymous writer in the nationally oriented *Hrvatski dnevnik*, it can be discerned that one of the main flaws of Kačerovský's creation was that it did not have a refining role and arouse the patriotic flare which should inflame the youth "at least for their homeland, be it Serbian, or Croatian or Chinese".[27] Furthermore, he points out that, luckily, there was enough awareness among the youth not to attend the described classes of the so-called "sevdalinka singing". This was supported by the School's annual report according to which Kačerovský's classes were attended only by 17 out of 559 pupils![28]

How Did the "Baggage Culture" Become Universally Accepted?!

Having in mind the above described, the question arises as to how the "point of reconciliation" could be reached between the two completely different cultures which developed in parallel directions without significant mutual contact. One should wonder: what was the decisive moment when the "baggage culture" began to grow into the *universally accepted cultural orientation*?

Actually, it became obvious that the presence of Austro-Hungary was a permanent state, and the Western European sociopolitical, economic and cultural trends were now a matter of irrefutable reality for B&H. More accurately, it was the *winner's culture*, which conquered each segment of pub-

26 Anonym., "Bosanske sevdalinke za klavir," *Učiteljska zora*, May–August, 1907, 89.

27 Anonym., "Pjevanje u našim srednjim školama," *Hrvatski dnevnik*, September 6, 1907, 5.

28 Ibid..

lic life, inch by inch. After Sarajevo had been Germanized to a great extent, and all significant notices, programs, posters, even newspaper advertisements were published in German, and the city was inhabited by as much as 35% foreign population[29], it became clear that the expansion of new trends could not be stopped. Ultimately, it was also contributed by the annexation of 1908, when B&H was officially annexed to the Austro-Hungarian territory.[30] The annexation was the final stroke, and possible hopes for independence, autonomy or the return to the Ottoman Empire were now officially shattered. The local population was faced with the challenge of "take it or leave it", whereby ignoring the views propagated by administration meant reconciliation with their own marginalization in all political social or cultural contexts. This meant that the occupier could be defeated only with their own weapons, hence the result was consumption of the patterns and models of the Western European culture the most suitable for goals colored with the idea of autonomy and national rights. The means of struggle now had to focus on education, literacy, the creation of local intelligentsia that was supposed to permeate social, even political trends in order to secure their own rights.

In the area of musical life, the segment of Western European cultural heritage most accessible for grassroots was the idea of association, or more accurately the idea of founding national choral societies. Although their formation was made difficult and strictly controlled by the regime, choral societies after the model of the international men's singing society *Männergesanverein* (1887) began to be established by B&H Serbs (1889) and Croats (1894) as well, followed by the Jews (1900).[31] The local people were skillful in turning the cultural patterns to their own benefit, and therefore socializing and parties organized within the circle of members of the Srpsko-pravoslavno crkveno-pjevačko društvo "Sloga" [Serbian Church Orthodox Choral Society "Sloga"] or the Hrvatsko pjevačko društvo "Trebević" [Croatian Choral Society "Trebević"] became centers of awakening of national consciousness and nourishing folk tradition. Still, their activity faced problems, since administration soon realized the potential threat, and the fact

29 Okey, *Taming Balkan Nationalism*, 221.

30 Ian Sethre, "Occupation and Nation-Building in Bosnia-Herzegovina1878–1914" in *Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Wester Balkans1878–1918*, Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber and Raymond Detrez, ed. (New York: Peter Lang, 2015), 58.

31 The full name of the Jewish society was: Španjolsko-jevrejsko pjevačko društvo "La Lira" [Spanish Jews' Choral Society "La Lira"].

that many of them, e.g. "Sloga" maintained strong ties with choral societies from Serbia.

Another segment of the Western European culture that started to have better reception was the composing activity. Thus, for instance, B&H Serbs whole-heartedly accepted František Matejovský's creations inspired by his research into Serbian traditional tunes, primarily round dances or urban tunes. Matejovský comprehensively analyzed folk tunes and incorporated them into the form of garlands, which in turn resulted in the piece *I Rukovjet – Srpske pjesme iz Bosne* (1st Garland – Serbian songs from Bosnia). As opposed to the failure of *Bosanske sevdalinke* by Bogomir Kačerovský, Matejovský's piece encountered favorable response. Actually, the composing style itself selected by Matejovský was far closer to the folk spirit: *a capella* singing of the mixed choir without the instrumental accompaniment of the piano, quotations of folk melodies without attempts to include them into the context of Western European harmonic thinking where it obviously was not possible, and the evident model of the famous Serbian composer Stevan Mokranjac were more than a sufficient reason for his composition to be accepted.[32] In Matejovský's case, there were several more details: he was a Czech who did not impose his Western European learning, but who made efforts to become assimilated into the local culture and customs. Besides, upon his own initiative he opened the School of Music (1908) where he attracted the first young local generations, he was a years-long conductor of "Sloga", and as opposed to most foreigners "carpet-baggers" who left Bosnia and Herzegovina with their baggage after the occupation, Matejovský stayed in Sarajevo until his death in 1938.[33] The example of the Czech musician is extremely inspiring, since it shows that the population ultimately began to accept foreigners, though only and exclusively those who showed as much respect for B&H cultural achievements as for their own culture and tradition.

The positive examples such as this one gave hope that the Western European culture that arrived in the immigrants' baggage would once still be implemented into the social and cultural life. This was further contributed by the end of the First World War, since Austro-Hungary officially withdrew in 1918, and B&H was freed from the occupier's shackles and became part of the South Slav creation known as the Kingdom of Serbs, Croats and

32 Lana Paćuka, "Reception of Stevan Stojanović Mokranjac's Composing Creativity in the Musical Life of B&H: Austro-Hungarian Period," *Muzikologija*, 16 (2014): 227–242.

33 Sarajevo. Historical Archive Sarajevo. O-FM-18, kutija I.

Slovenes. The occupier left and took along the loathsome "carpet-baggers", while Bosnia and Herzegovina remained part of Europe and its sociopolitical and cultural space. Liberated from the occupier, it could think freely about its cultural choices, without impositions and pressures, or fear for its own national rights. We can therefore claim that the freedom of choice was the decisive point that marked the moment when the culture that had arrived in baggage became a universally accepted cultural orientation.

Bibliography

Anonym.. "Koncert u kasini – Mali vjesnik." *Sarajevski list*, December 14, 1881, 2.

Anonym.. "Bosanske sevdalinke za klavir." *Učiteljska zora*, May–August, 1907, 89.

Anonym.. "Pjevanje u našim srednjim školama." *Hrvatski dnevnik*, September 6, 1907, 5.

Anonym.. "Platz muzik." *Srpska riječ*, April 9, 1906, 3–4.

Anonym.. "Mitrovački tamburaši." *Srpska riječ*, May 18, 1907, 3.

Anonym.. "Ciganska propaganda." *Srpska riječ*, May 14, 1908, 3.

Bejtić, Alija. *Ulice i trgovi Sarajeva*. Sarajevo: Muzej grada, 1973.

Donia, Robert J.. "The Proximate Colony." In *Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans1878–1918*. Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber and Raymond Detrez, ed.. New York: Peter Lang, 2015, 67–83.

Kraljačić, Tomislav. *Kalajev režim u Bosni i Hercegovini (1882–1903)*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.

Lešić, Josip. *Pozorišni život Sarajeva (1878–1918.)*. Sarajevo: Svjetlost, 1973.

Okey, Robin. *Taming Balkan Nationalism*. New York: Oxford University Press, 2007.

Paćuka Lana, *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)*. PhD diss., University of Sarajevo, 2014.

Paćuka, Lana. "Reception of Stevan Stojanović Mokranjac's Composing Creativity in the Musical Life of B&H: Austro-Hungarian Period." *Muzikologija*, 16 (2014): 227–242.

Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Nova publikacija 3, rkp.

Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. ZMF, 1911, br. 18630/1911.

Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. ZVS, 1908, šf. 221–77.

Sarajevo. The Historical Archive Sarajevo. O-FM-18, kutija I.

Sethre, Ian. "Occupation and Nation-Building in Bosnia-Herzegovina1878–1914." In *Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans 1878–1918*. Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber and Raymond Detrez, ed.. New York: Peter Lang, 2015, 41–67.

Šehović-Paćuka, Lana. "A Bosnian Musical Adventure of Hungarian Composer Gyula/Julius Major." In *Multipart Music. Personalities and Educated Musicians in Traditional Practices*. Pál Richter and Lujza Tari, ed.. Budapest: Institute of Musicology RCH HAS, 2015, 358–374.

Wessely, Katharina. "'A really charming ethnography'. Staging the Regional in Vienna's Theatre Cultures." Unpublished manuscript.

The Musical Migration: Czech Musicians in Sarajevo

Fatima Hadžić
Univerza v Sarajevu
University of Sarajevo

In 1878, the centuries-long Ottoman rule ended and Bosnia and Herzegovina became part of the Austro-Hungarian Monarchy. A completely different sociopolitical system marked the beginning of the decades-long of the adjustment process, a significant contribution to which was given by immigrants, the Czech population being the most numerous among them. Events and innovations in cultural life prompted by the immigration of a new layer of society of different professions, nations and customs were the most prominent in Sarajevo. The aim of this paper is to investigate the forms of professional activities of Czech musicians in Sarajevo, as well as their role in the development of musical culture of Sarajevo, the administrative, political, economic and cultural center of Bosnia and Herzegovina.[1]

Historical context

The Austro-Hungarian occupation of Bosnia and Herzegovina in 1878 marked the beginning of implementation of the policy of the Austro-Hungarian monarchy in whose plans Bosnia and Herzegovina had a special significance. Implementing the various political, administrative, economic, social and cultural reforms, monarchy was trying to secure and strengthen its own position of the European superpower. Sarajevo had the position of

1 For an insight into the activities of Czech musicians in the whole teritory of Bosnia and Herzegovina see Fatima Hadžić, "Čeští hudebníci v Bosně a Hercegovině: jejich činnost a význam v kontextu dějin bosenskohercegovské hudby," *Hudební věda*, L/1–2 (2013): 117–144.

the administrative center in the process of consolidating of the new regime, wherefore internal social, economic and cultural transformation of Sarajevo was being given special attention.

Caused by the cultural needs of immigrants, the musical life of the Bosnian capital progresses in the same directions as the general musical trends of other cultural centers of the Austro-Hungarian Monarchy with immigrants as the main consumers of the "new" culture. Immigrants, who due to their social and economic status belonged to the upper layer of society, encouraged the development of musical life in line with the urban lifestyle and West European artistic traditions, which implies the formation of the music audience, building of the concert venues, establishing a public concert as a musical event, the beginning of music journalism and publishing. The musical infrastructure enabled the integration of the local population and the process of accepting the "new" culture that began in the Austro-Hungarian period.[2]

After World War I Bosnia and Herzegovina, as a part of the first Yugoslav state, the Kingdom of Yugoslavia (1918–1941)[3], experienced a few administrative and territorial divisions aimed at centralizing the state. Since its centuries-long historical, political, and economic heritage was not taken into account, Bosnia and Herzegovina was damaged by this political process.[4] Sarajevo did not have the status of one of the centres of political power, but due its socio-political and cultural-historical heritage still remained the administrative centre of Bosnia and Herzegovina.[5]

2 Lana Paćuka, *Muzički život u Sarajevu u periodu austro-ugarske uprave (1878–1918)* (PhD diss., Academy of Music, University of Sarajevo, 2014), 271.

3 The first Yugoslav state was formed on December 1, 1918 under the name of "Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes." After the Sixth of January dictatorship the state was renamed in "Kingdom of Yugoslavia". The latter one is being used throughout this paper.

4 See Vlado Azinović, "Bosna i Hercegovina u državnoj zajednici jugoslavenskih naroda," *Istina o Bosni i Hercegovini: činjenice iz istorije BiH*, ed. Adil Kulenović (Sarajevo: Altermedia d.o.o., Narodna i univerzitetska biblioteka BiH, 1991), 61–79.

5 Since 1918 Sarajevo were gradually losing the potency of the administrative and political centre of Bosnia and Herzegovina. With the adoption of The Vidovdan Constitution on June 28 1921, The April laws in 1922, after which the country was divided into 33 areas (six of them in Bosnia and Herzegovina) and the abolition of provincial government in Bosnia and Herzegovina on February 25 1924, Sarajevo's administrative potency was reduced to the level of the headquarters of the Sarajevo's area. After introducing The 6 January Dictatorship in 1929, Sarajevo became the provincial headquarters of Drina Banate. The April War and occupation in 1941 was an introduction to a new period of history of Bosnia and Herzegovina as a part of a

Musical life in Sarajevo between the two world wars was gradually adjusting to more advanced musical life of Croatia and Serbia, although the professionalization of musical institutions is only partially implemented. Bosnia and Herzegovina entered the Kingdom of Yugoslavia as an underdeveloped, and backward region, thus, the dependence on economic circumstances, in terms of culture, was far more prominent in this area than other, more developed environments. The results of the cultural policy of Kingdom of Yugoslavia, in case of Bosnia and Herzegovina and Sarajevo, boil down to the establishment of National Theatre in Sarajevo, financial support to the network of state (general) schools and subsidy to the District School of Music. All other institutions, including Sarajevo Philharmonic Orchestra, were acting in accordance with the tradition of amateur societies established in previous, the Austro-Hungarian period. Regardless of the unfavorable political and economic context, the musical life of Sarajevo between the two world wars was institutionally achieved.[6]

Defining the term "musical migration"

The first two decades of Austro-Hungarian rule (1878–1898) marked the period of the largest-scale Czech immigration to Bosnia and Herzegovina. The first immigrants of Czech origin were soldiers and officers of the Austro-Hungarian army, though in the following few decades the Czech immigration was mostly made up of experts in various fields, craftsmen and farmers.[7] Exploitation of natural resources and a need for expert staff in the process was the main reason for foreigners' immigration to Bosnia and Herzegovina. Industry development was accompanied by the development of cities, and a need soon arose for expert staff in the fields of transportation, trade, medicine, education, culture and arts. A few thousands of Czech railway and postal workers, teachers, doctors, pharmacists, mu-

new socialist Yugoslavia after the World War II. Mustafa Imamović, *Historija države i prava Bosne i Hercegovine* (Sarajevo: author, 1999), 349–393.

6 Fatima Hadžić, "The institutional framework of musical activities in Sarajevo in the period between the two world wars," *Musicological Annual*, 49/1 (2013): 80–81.

7 The first Czech immigrants to Bosnia and Herzegovina came from Russia. Actually, in the 1890s, Russian governments ordered Russia-based Czechs to switch to the Orthodox religion. Refusing the set conditions, Czechs prepared to move again after 16 years spent in Russia. The 1878 occupation was an opportunity to settle in Bosnia and Herzegovina. Josef Folprecht, *Čechoslováci v Jugoslavii* (Praha: Spolek Komenský, 1936), 10.

sicians, artisans, skilled workers and farmers came to work in Bosnia and Herzegovina.[8]

Although Czechs were also immigrating in the period between the two wars, the large-scale immigration process definitely ended in the early 20th century. According to 1910 census, 7045 Czechs lived in Bosnia and Herzegovina, in 1921 the number decreased to 5886, in 1948 it amounted to 1978 and according to 1991 census, only 590 Czechs lived in Bosnia and Herzegovina.[9]

With regard to the specific political and historical circumstances under which Bosnia and Herzegovina became part of the Austro-Hungarian Empire (annexation process completed in 1908), the activity of professional musicians of foreign origin in Bosnia and Herzegovina in that period can be understood in two ways: as part of the usual practice of professional musicians who are looking for work and often change residence, or as carriers of cultural migration. The arrival of musicians from Austria, Hungary, Czech, Slovenia and other parts of the Austro-Hungarian monarchy, may be regarded as internal migration of economic type, considering the Austro-Hungarian monarchy as a single political territory. On the other hand, by joining the Austro-Hungarian monarchy, Bosnia and Herzegovina went through some kind of transition, from the islamic-oriental to western-European cultural circle. The changes that occur in the field of musical culture were result of the activities of foreign musicians in a different cultural environment. In this context, the activities of foreign musicians can be perceived as a kind of cultural migration – transfer and establishment of a new musical culture of European type.[10]

8 Josef Matušek, *Češi v Chorvatsku* (Daruvar: Jednota, 1994), 54.

9 The drastic decrease of the number of Czechs in Bosnia and Herzegovina from the Austro-Hungarian period till today was due to the negative events such as the World War I, economic crisis between the two wars, the World War II, KGB resolution, earthquakes in Banja Luka in 1935, 1969, 1981, and most certainly the latest, 1992–1995 war. Ladislav Hladký, "Odnos Čeha i Češke Republike prema Bosni i Hercegovini," *Prilozi Instituta za istoriju u Sarajevu*, 31 (2002): 169.
According to the latest census in 2013, Bosnia and Herzegovina counts 3.531.159 inhabitants. Seventeen national minorities, as well as other ethnic groups, are counted in three percent of the population under the category of "other". Thus, according to the last census, there are no exact data on the number of Czechs in Bosnia and Sarajevo. Popis stanovništva, domaćinstava i stanova u Bosni i Hercegovini, 2013. Rezultati popisa.

10 Czech musicians were present in the wider region of South Slavic lands. For more, see Jernej Weiss, "Czech musicians in South Slavic lands of the Habsburg Monarchy between 1861 and 1914," *The Collection of Papers / VII International Symposium*

After the establishment of the first Yugoslav state, the presence of Czech musicians[11] in Sarajevo and Bosnia and Herzegovina can be qualified as a "real" immigration.

Czech musicians in Sarajevo

A crucial characteristic of Czech presence in Bosnia is a varied social engagement which had a very fruitful effect on different forms of social life. Czech immigrants acted as organizers of social, entertainment and sport activities, founders or members of singing societies. Moreover, the excelling activity in the area of music culture led to the creation of slogan "If Czech, then a musician", which clearly indicated this nation's particular attachment to the art of music, which they nourished in the new environment as well. Czech immigrants to Bosnia were very much involved at two levels of music culture, i.e. in amateur and professional music activity.

Czech immigrants' amateur music activity implied involvement of individuals who were permanently employed in industry, trade or economy but were also hard workers in culture in their respective environments. Actually, wherever they were present in a large number, Czechs founded their national societies, most often named *Česká beseda*, the primary goal of which was the preservation of national identity.[12]

Czechs' professional musical activity is part of the general contribution by Czech experts to the development of economy, science, culture and arts in Bosnia. Compared to amateur musicians, who immigrated to Bosnia with the aim of permanent settlement, professional musicians were coming in order to find jobs in professional cultural institutions, working for a shorter or longer time periods before they would finally re-emigrate to their home or a third country. Only few of them formed professional or private bonds to Bosnia and remained there until the end of their career or life.

"Music in Society", Sarajevo, October 28–30. 2010, eds. Jasmina Talam, Fatima Hadžić, Refik Hodžić (Sarajevo: Musicological Society of FB&H, Academy of Music, 2012), 54-62.

11 The term "Czech musicians" in this paper is used for musicians originating from all three Czech historical regions, so called Czech lands (in Czech: České země). The Czech lands include Bohemia, Moravia and Czech Silesia which were the provinces within the Austro-Hungarian monarchy and since 1 January 1993 the Czech Republic comprises.

12 The amateur musical activity of Czechs in Bosnia and Herzegovina is not the topic of this work. For more on this, see: Hadžić, "Čeští hudebníci v Bosně a Hercegovině: jejich činnost a význam v kontextu dějin bosenskohercegovské hudby," 119–123.

The professional musical institutions are mostly established in Sarajevo, so the largest number of professional musicians worked in Sarajevo. Their activity can be viewed compared to general circumstances in the cultural life, time and kind of activity they were involved in, as conductors or instrumentalists in amateur or professional ensembles, musical educators, composers or melographers.

Military band Kapellmeisters

The first professional musicians of Czech origin in Bosnia were military musicians within military bands of Austro-Hungarian troops stationed throughout the Austro-Hungarian Monarchy. Although concerts by the Austro-Hungarian army military bands were intended for a narrow circle of listeners, military personnel and Austro-Hungarian public servants, it was owing to the military Kapellmeisters that the bands fairly frequently performed for broader public. The fact that military bands' concerts in Sarajevo included premier performances of significant pieces of the European music literature confirms their special merits in the development of concert life in the Austro-Hungarian period. With military music, Sarajevo acquired its first symphony orchestra, as well as the first educated instrument players, which were frequently the first or only music teachers, conductors and composers.[13]

Military bands of the Austro-Hungarian army were international, as well as their repertoire, reflecting the national diversity of the Austro-Hungarian monarchy as a whole.[14] During the Austro-Hungarian peirod there were fiftheen military bands in Sarajevo[15] conducted by seventeen

13 See Tünde Polomik, "Uloga vojnih orkestara u razvoju bosansko-hercegovačke muzičke kulture u razdoblju austrougarske uprave," *Zvuk*, 5 (1990): 49–61.

14 See Manfred Heidler, "'Pod dvoglavim orlom'. Nacionalni identiteti u vojnoj muzici austro-ugarske monarhije," *Zbornik radova "Muzika u društvu,"* 9. Međunarodni simpozij, Sarajevo, 23–26. 10. 2014, ed. Fatima Hadžić (Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2016), 61–78.

15 List of military Kapellmeisters in Sarajevo according to Polomik, "Uloga vojnih orkestara u razvoju bosansko-hercegovačke muzičke kulture u razdoblju austrougarske uprave," 59 and Paćuka, *Muzički život u Sarajevu u periodu austro-ugarske uprave (1878–1918)*, 172. Biographical information (date and place of birth) according to the list of members of retired military Kapellmeisters in: Anzenberger-Ramminger, "České země a Penzijní spolek vojenských kapelníků," *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, ed. Jitka Bajgarová (Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2007), 249–262 and Anzenberger, "Militärkapellmeister der österreichisch-ungarischen Monarchie (bis 1918)," accessed on March 1, 2016. http://www.anzenberger.info/militaer.html.

Kapellmeisters and including Austrians and Hungarians, the most numerous were the Czechs. Czech Kapellmeisters who worked in Sarajevo were: Franz Anton Mahr (Tlestky, Češka, 1830–Prag, 1891)[16], Thomas Obhlidal (Dědice, Moravska, 1843–Vyškov, Moravska, 1908)[17], Johann Novosad (Vítonice, Moravska, 1839–?, 1934), František (Franz) Sommer (Újezd, Moravska, 1852–Beč, 1908)[18], Franz Lehár st. (Šumvald, Moravska, 1838–Budimpešta, 1898)[19], Julius Fučik (Prag, 1872–Berlin, 1916)[20], Karl Hackensöllner (Olomütz, Moravska, 1868–?, 1920), Christoph Fuchs (Doubrava, Češka, 1871–?), František (Frantz) Hošek (Kocanda, Češka, 1855–Lytomyšl, 1928)[21], Josef Chladek[22].

It was the insufficient number of local musicians that was the basic reason for the large-scale admission of foreign musicians in the Kingdom of Yugoslavia military bands after World War I. Kapellmeisters were mostly educated Czechs, while bands included both, foreign and local players. The military band, so-called "Czechoslovak music" ("čehoslovačka muzika") was active as early as since the end of the World War I and upon the establishment of military government on the entire territory of the newly formed Yugoslav state when the orchestra of Bosnian Division District of Kingdom of Yugoslavia army (Orkestar Bosanske divizijske oblasti vojske Kraljevine Jugoslavije) started its activity. This band consisted of Czech musicians, members of former military bands of Austro-Hungary army, which

16 Český hudební slovník osob a institucí.

17 Polomik ("Uloga vojnih orkestara u razvoju bosansko-hercegovačke muzičke kulture u razdoblju austrougarske uprave," 59) stated only the surname of Kapellmeister Oblidal. In Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 Online-Edition and *Český hudební slovník osob a institucí*, there is a name of Kapellmeister Thomas Obhlidal. Accessed on July 20, 2016, http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/.

18 Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 Online-Edition. Accessed on July 20, 2016, http://www.biographien.ac.at/oebl/.

19 The military Kapellmeister Franz Lehár is a father of well-known operetta composer Franz Lehár (1870–1948) Lamb, "Lehár, Franz," *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Accessed on July 20, 2016, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16318.

20 Lamb, "Fučik, Julius."

21 Český hudební slovník osob a institucí.

22 There are three musicians cited under the name Josef/Jozef Chládek in *Český hudební slovník osob a institucí* . One of them is Josef Chládek (Koburk, Czech Republic, 1875–Řevnice, 1960), the Kapellmeister and conductor who worked in Mostar, Bosnia and Herzegovina, in 1912 and 1916. However, it does not state that he acted in Sarajevo. It is very probable that it is the same Kapellmeister, but the biographical data does not confirm it with certainty.

returned to Czechoslovakia after the war.[23] The orchestra of Bosnian division district[24], the military band of Yugoslav army, was led by several conductors, and two of them were Czechs: Josef Rožďalovský (?–Skoplje, 1931)[25] and Josip Majer (Horosedlo, Češka, 1888–Sarajevo, 1965).

Conductors

Establishment of professional performing ensembles, such as National theatre in Sarajevo (Narodno pozorište u Sarajevu) in 1920 or Sarajevo Philharmonic Orchestra (Orkestar Sarajevske filharmonija) in 1923 revealed that a lack of local educated players is the basic problem in these institutions' work. This problem was resolved by foreign musicians. Of seven conductors who led the Sarajevo Philharmonic Orchestra in the period between the two world wars, there were 4 Czechs[26]: Alexander Lukinič[27], Eduard Křenek[28], Josef Rožďalovský and Josip Majer[29]. And five of ten National Theater Orchestra's conductors were Czechs as well: Karel Moor[30],

23 Sarajevo. Arhiv Bosne i Hercegovine. Pokrajinska uprava za Bosnu i Hercegovinu, sign. PU, 92/14/27

24 The list of Kapellmeisters of the orchestra of Bosnian division district according to the articles from the historical press.

25 Though Josef Rožďalovský's (Rožďalovski, Rožďalovski, Rožďjalovski) place and time of birth are unknown, he is described as one of the "fellow countrymen" in the list of significant Czechs who worked in Sarajevo. Sarajevo. Arhiv Bosne i Hercegovine. Česka beseda, sign. ČB, 1931.

26 The list of the conductors of the Sarajevo Philharmonic Orchestra according to: Sarajevo. Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH. Album-spomenar Sarajevske filharmonije and and the articles from the historical press.

27 Alexandar Lukinič (Brandýs nad Labem, 1875–Lovosice, 1942) was educated at Prague Conservatoire. From 1921 to 1926 he worked in Sarajevo as a piano and cello teacher at Regional school of music, Sarajevo Philharmonic Orchestra conductor and solo cellist.

28 Eduard Křenek (Vienna, 1895–Dubrovnik, 1960) was educated at conservatoires in Vienna and Brno. From 1924 to 1927 he worked in Sarajevo, as a conductor of Sarajevo Philharmonic Orchestra, violin teacher at the Regional school of music, and choir leader of Jewish singing society *Lira*.

29 Josip Majer lived and worked in Sarajevo from 1934 until his death in 1965, where he worked as a military Kapellmeister, founder of military bands in Banja Luka and Mostar, conductor and composer of the National Theatre orchestra, and a teacher at Sarajevo high and elementary school of music.

30 Karel Moor (Lázně Bělohrad, 1873–Praha, 1945) was educated at Prague Conservatoire. From 1921 to 1923 he worked in Sarajevo as a choir leader, theatre conductor and composer.

František Matějovský[31], Josef Rožďalovský, Jaroslav Plecitý[32] and Josip Majer.[33]

In the late 19th century, so called reading rooms and singing societies were cores of local population cultural life, while the activity of ensembles within these societies were the main form of local population's music culture. Choirs, or more rarely instrumental ensembles, operated exclusively on an amateur basis; however, the need to enrich their repertoire with classical music pieces imposed the need to employ professional conductors. Contrary to the engagement in military bands and professional music institutions, professional musicians within these societies forged stronger bonds with local population. The significance of their work is proved by their number and the scope of work they were doing; besides conducting, Czech musicians within amateur music societies also worked as music pedagogues, instrument players, composers, arrangers, and organizers. Professional musicians manage to make the local population familiar with a previously unknown music practice.

From 1878 to 1941, a great number of conductors and choir leaders worked in Bosnia and Herzegovina, but one name stands apart. In the course of his four-decade long career, František Matějovský led a great number of choirs, and he can therefore be classified as one of the most active choir leaders. In Sarajevo, he led choirs of Serbian singing society *Sloga* (Srpsko pjevačko društvo *Sloga*), choir of the Croatian cultural society *Napredak* (Hrvatsko kulturno društvo *Napredak)*, choir of the Serbian educational-cultural society *Prosvjeta* (Srpsko prosvjetno-kulturno društvo *Prosvjeta*), choir of the Muslim cultural-educational society *Gajret* (Muslimasnko kulturno društvo *Gajret*), singing society *Jukić* (Pjevačko društvo *Jukić*), Orthodox church choir in Sarajevo, and school choirs of high schools he worked for. He received two awards for his work in this area; he

31 František Matějovský (Nehanice, 1871–Sarajevo, 1938) was educated at the Prague Conservatoire. He came to Bosnia and Herzegovina in 1900. From 1900 to 1905 he worked in Banja Luka as a choir leader, music teacher and regens chori in bishop's cathedral. He lived in Sarajevo since 1905, working as a choir leader, music teacher, theatre conductor, accompanist and composer. His daughter Mirjana Matějovský (1902–1928) attended Zagreb Conservatoire.

32 Jaroslav Plecitý (Kladno, 1901–Banja Luka, 1961) was educated at Prague Conservatoire. In Banja Luka, he worked as a theatre conductor, choir leader, composer, and a music pedagogue.

33 The list of the conductors of the National Theater Orchestra according to Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata*, 1, 2 and printed yearbooks of the National Theatre in Sarajevo published by the state printing house (Državna štamparija u Sarajevu, see References).

was named a honorific member of the Serbian singing society *Sloga* and the Choir of Franciscan priests *Jukić* in 1936.[34]

Teachers

Pedagogical involvement of Czech musicians has been the most significant segment of their presence in Bosnia, having in mind their number and continuity of work. Until the systematic establishment of the first elementary and high schools of music in the period after the World War II, music was taught by private music tutors, within music classes in general schools, or music courses organized by national singing societies. Czech musicians excelled as the first music teachers that successfully set the foundations of music education.

The most significant school of music in the Austro-Hungarian period was the Music school of F. Matějovský (*Glazbena škola F. Matějovskog*) in Sarajevo. The establishment and activity of this school is the climax of the private music pedagogy practice; in its fifth year of operation, the Music school of F. Matějovský (1908–1915) had 124 pupils, and four pupils of this school were admitted to Vienna and Krakow conservatoires. František and his wife Mara Matějovský ran all the classes at the school[35] which, despite hard conditions it operated in, organized in-house and public concerts on a regular basis, thus contributing to the diversity of Sarajevo musical life before World War I. By approaching the pedagogical work with affection and commitment, František and Mara Matějovský attempted to improve the quality of school classes as much as they could. For the needs of classes in theoretical courses, Matějovský wrote mimeographed notes, composed and arranged for the needs of school chamber ensembles. In a fairly short period of time of its operations, the school managed to achieve significant pedagogical results educating the first music pedagogues and orchestra musicians in Sarajevo.[36] The fact that other and more talented and educated

34 Sarajevo. Historijski arhiv Sarajevo. Ostavština Franje Maćejovskog, sign. O-MF-18.

35 The school organized classes in the piano, stringed instruments, solo singing, theoretical courses and almost all the brass and woodwind instruments. Until 1911, František and Mara Matějovský ran all the classes, and then the classes in solo singing were taken over by Nada Pržibilova, a student at Prague opera school.

36 František Matějovsky's school was attended by Jelka Đurić and Ljubo Bajac, the first piano teachers in the Regional school of music in Sarajevo, Beluš Jungić, a conductor and cello teacher in the Regional school of music, Mira Tichy, a piano teacher, Bahrija Nurihadžić, the prima donna of Belgrade opera, violinist Ignac Pešek, who continued his education in Paris, pianist Tea Glussmann, who continued schooling in Vienna, and pianist Mirjana Matějovska, who continued her education in Zagreb.

Czech musicians worked in Bosnia and Herzegovina does not lessen František Matějovský's prominent role in the development of music culture of Sarajevo and Bosnia and Herzegovina. His attachment to Sarajevo, a city where he spent the longest part of his life, singles out Matějovský as the most significant foreign musician working in Bosnia and Herzegovina.

In the period between the two world wars, the number of professional and semi-professional musicians grew significantly, particularly in Sarajevo. Foreign musicians worked together with the first generation of local musicians, which helped the creation of basis for the formation of a permanent orchestra and the first subsidized school of music which would provide the necessary musical staff over a long term. In 1920, Ministry of education approved resources for the establishment of District School of Music (Oblasna muzička škola) in Sarajevo. Among 26 teachers of this school, at least 9 were teachers of Czech origin[37]: Klemens Menšik[38], Jože Ulehla[39], Vlasta Ulehla (rođ. Váňova)[40], Alexander Lukinič, Josef Rožďalovský,

37 The list of the teachers of the Regional school of music in Sarajevo according to *Spomenica (drugi izvještaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu* and school reports sent to Ministryof Education in Belgrade by school administration which are preserved in fonds of Archives of Bosnia–Herzegovina.

38 From 1911, Klemens Menšik (Tešin, 1890–?) worked in Sarajevo as a State government public servant. He appeared as a pianist and accompanist, a member of the Philharmonic association quartet (Chládek/Goldberg violin, Jakov Sternberg viola, Beluš Jungić violoncello, Klemens Menšik piano) and Sarajevo Philharmonic Orchestra.

39 Jože Ulehla (Úlehla) (Těšice, Hodonín, 1893–?, 27. 09. 1971) was educated at the school for violin in Brno (1917). After having passed the state exam for music in Prague, he came to Sarajevo with his spouse Vlasta where he worked from 1918 to 1921. In 1921 Jože i Vlasta emigrated to USA (New York) where they stablished music school.

40 Vlasta Ulehlova (rođ. Váňova) (?–1965) studied at Conservatoire in Brno. She performed as pianist on concerts of Brněnské filharmonické besedy. Vlasta i Jože Ulehla married in 1919 when they come to Sarajevo where they worked till emigration to USA in 1921.

Eduard Křenek, Franjo Topič (Topić)[41], Ladislav Pešek[42], František-Franjo Drabek[43].

A new period in the development of music education started after World War II within the Socialist Yugoslavia. Opening of a great number of state elementary and high schools of music, and then the Academy of Music in Sarajevo in 1955 resolved the problem of musical staff for a long term. However, Czech music pedagogues in Sarajevo were present as teachers at all levels of the state system of music education. Following Czech musicians worked at the Academy of Music in Sarajevo: Josip Bareš[44], associate professor of oboe, Rudolf Beran[45], lecturer for clarinet, Karel Fijala[46] associate professor at the Department of solo singing, Roman Pešek[47], teaching

41 Franjo Topič (Topić) (Lysá nad Labem, Češka, 1881–Sarajevo, 1937) studied violin (with prof. Ferdo Lacher) at the Conservatory of Music in Prague from (1899–1904). After Maribor (Slovenia), where he worked as director Glasbena matica, he came to Sarajevo in 1926. In Sarajevo, he worked as a teacher of singing, choirmaster and the concert master of the Sarajevo Philharmonic Orchestra.

42 Ladislav I. Pešek (Češka, 1893–?) received his education in Bohemia. In Sarajevo, he worked as a teacher of music, solo singing, choir leader and concert singer.

43 František Eduard Drabek (Sedlice, Blatna, 1903–Sarajevo, 1985) worked as musician in Bela Crkva (Vojvodina, Srbija) (1922–1924). From 1924 in Sarajevo, he acted as member of the military orchestra and the Sarajevo Philharmonic Orchestra. He studied violin at the Regional music school in Sarajevo with F. Topič. After World War II he worked as one of the first violin teachers of the elementary music school, member of the National Theatre Orchestra, and Sarajevo Philharmonic Orchestra until his retirement in 1951.

44 Josef Bareš (Prague, 1912–Sarajevo, 1992) was educated at Prague Conservatoire. Since 1946 he worked in Sarajevo as the first oboe player and soloist for Opera and Sarajevo Philharmonic Orchestra, and as a free-lance teacher at the High school of music and Academy of Music.

45 Rudolf (Rudolfa) Beran (Banja Luka, 1930) received his education in Belgrade. Since 1950, he worked as the first clarinet player and soloist for Sarajevo Opera and Philharmonic orchestra, clarinet teacher at High school of music and Academy of Music.

46 Karel Fiala (Novi Slankamen, 1906–Sarajevo, 1975) received his education at Prague Conservatoire. From 1946 to 1969 he worked as a soloist and director for Sarajevo Opera.

47 Roman Pešek (Česke Budejovice, 1935) was educated at Prague Conservatoire. Since 1968, he worked as a bassoon player for Symphony orchestra of Sarajevo Broadcasting Organization, teaching assistant for bassoon at Academy of Music in Sarajevo, and a teacher at High school of music in Sarajevo.

assistant of bassoon, Radomír Melmuka[48], piano teacher, Jiři Ševčik[49], bassoon teacher and Čestmir Dušek[50], conductor.

Composers and Melographers

Until the 1950s, Bosnian composing was occasional practice by local and foreign composers, with results of poor and uneven quality. Historical data confirm the creative dimension of Czech musicians' activity, since they composed in various areas of stage, vocal, vocal-instrumental and instrumental music. Some of them are: Julius Fučik[51], František Matějovský, Bogomir Kačerovský[52], Josip Majer, Karel Moor and Josef Rožďalovský.

During the Austro-Hungarian period, composing of choral pieces was prompted by the establishment of a great number of singing societies. Choir leaders were trying to enrich the singing societies' nationally-tinged repertoire with their own compositions. Based on his own melographic recordings, Kačerovský composed choral compositions, which he collected and published in Sarajevo. His collection *U kolo! – Bosanske narodne pjesme* includes 84 tunes adapted for the solo piano, which ranks this piece among the largest collections of the kind in Bosnia and a broader region.[53]

František Matějovský can be singled out as a significant composer whose about 130 composition opus includes numerous adaptations of folk tunes, individually or in cycles. By his professional and technical characteristics, Matějovský by far surpasses the average of the environment and time

48 From 1970 to 1973, Radomír Melmuka (Prague, 1938) worked as a piano teacher at High school in Tuzla and piano teacher at Academy of Music in Sarajevo.

49 Jiři Ševčik (Prague, 1941) worked as a soloist of Symphony orchestra of Sarajevo Broadcasting Organization, bassoon teacher at High school of music in Sarajevo, and a lecturer in bassoon course at Academy of music in Sarajevo.

50 Čestmir Dušek (Tuzla, 1930–2016), a descendant of Czech immigrants, was educated at the Academy of Music in Belgrade. He worked as a conductor, choir leader, music pedagogue and composer.

51 From 1897 to 1900, Julius Fučik worked as a military Kapellmeister of the 86th infantry regiment in Sarajevo, choir leader of the Männergesangverein singing society, and conductor at immigrant amateurs' associations in Sarajevo.

52 Bogomir Kačerovský (Litomyšl, 1873–Zagreb, 1945) was educated at the Croatian Music Institute in Zagreb. From 1898 to 1917 he worked in Sarajevo as a music teacher, solo cellist, conductor and composer.

53 See Zdravko Verunica, "Bogomir Kačerovsky (1872–1945) i njegovo mjesto u razvoju muzičkog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini," *Zbornik radova Muzičke akademije u Sarajevu*, 2, ed. Željka Stijačić (Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, 1991), 15–27 and Milorad Milić, "Sarajevski period Bogomira Kačerovskog," *Muzika*, II/2 (1998): 19–41.

he worked in, although he did not manage to reach higher artistic levels. In terms of style, Matějovsky's pieces remain in the domain of his predecessors' works, which belong to a late variety of the early 20th century romanticism typical of all South Slavic countries, the main style features of which include the use of folk music, form of collection and rhapsody, and harmonization in four-voice phrase.[54]

The composing practice which can partly be characterized as continuous, includes the production of music for stage. The first Czech composer who wrote so called, *pieces with singing* was František Matějovský. He composed music for *Aiša*, the first piece with singing on a topic from Bosniaks' life, which was premiered in the National Theatre in Sarajevo in 1923. Majer, Moor and Rožďalovský also composed music for theater while working there as conductors of National Theaters ensembles.[55]

Compared to vocal and stage music, the production of which was prompted by the needs of theatres and singing societies, instrumental pieces were composed more rarely. Still, there is an exception. Part of Sarajevo concert repertoire included pieces by Julius Fučik, a fruitful Czech composer whose world reputation is based on the popularity of his marches *Florentiner* op. 214 and *Einzug der Gladiatoren* op. 68. *Einzug der Gladiatoren* was composed among several dozens of works while Fučik was working as a Kapellmeister of the 86th infantry regiment of the Austro-Hungarian army in Sarajevo. Some of his composition's titles point to the Bosnian origin of the composer's inspiration, such as: *Bosnische Patroille* op. 60 for piano (1899), *Sarajewo – Bosniaken* op. 66 for piano (1899), *Serenade Sarajewo* op. 53, marsch for four-hands composed in Sarajevo, or *Bosnischer Streifzug* op. 238 for piano (1910) and *Herzegowina* op. 235 marsch for piano (1908) composed in Budapest.[56]

Besides very important composing activity of Czech musicians, who were the first composers in Bosnia, their work on collecting and study-

54 See Zdravko Verunica, "Franjo Maćojevski–"Bosanski Mokranjac"," *Muzika*, I/1 (1997): 15–27 and Zijo Kučukalić, "Franjo Maćejovski," *Zvuk*, 64 (1965): 463–467.

55 The list of works premiered in the National Theatre in Sarajevo, see in: Tamara Sarajlić-Slavnić, "Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)," *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996). Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*, ed. Tamara Sarajlić-Slavnić (Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998), 45–134.

56 The list of Fučik's works see at: Musikverlag RUNDEL GmbH. "Julius Fučik," accessed on July 20, 2016. http://www.juliusfucik.de/werke.html.

ing folk tunes can be viewed as the beginning of ethnological and folk research in Bosnia. Ludvig Kuba is the most important melographer of the Austro-Hungarian period in Bosnia. During his four-month stay in Bosnia 1893, Kuba collected 1127 songs, thus making a pioneering step in the field of Bosnian ethnomusicology.[57] Ludvig Kuba was the most significant melographer; however, it is less known that other Czech musicians also collected the Bosnian musical treasure, though to a far lesser extent than Kuba, such as previous mentioned Matějovský and Kačerovský.

Conclusion

The occupation and annexation of Bosnia and Herzegovina by the Austro-Hungarian Empire was a vital political turn which led to changes with far-reaching consequences. The one of them is a development of Bosnian musical culture on the West-European music traditions. The main role in this process was played by foreign musicians, the Czechs being the most numerous among them.

Cultural activities by Czech immigrants were manifest at the amateur and professional level. Cultural amateurism resulted from the need to socialize, and the desire to preserve the Czech national identity. Besides their permanent jobs in industry, trade or business, musicians-amateurs acted as diligent cultural workers. Professional Czech musicians were coming to Bosnia in order to get a job in professional cultural institutions. Their engagement resulted from the lack of local professionals in the area of musical culture.

In Sarajevo, the administrative, political, economic and cultural center of Bosnia and Herzegovina where institutionalization of musical life gave its first results, Czech professional musicians were involved as conductors, music pedagogues, instrumentalists, composers and organizers. Although, only a few of them remained in Sarajevo till the end of their working life, Czech musicians left a visible trace in developing the musical culture of West-European type. In Austro-Hungarian period (1878–1918) they are present as Kapellmeisters of the military bands stationed in Sarajevo. Since these orchestras were the first professional music ensembles in Sarajevo, their role is evident in the formation of the music audience and establish-

57 Cvjetko Rihtman, "O melografskom radu Ludvika Kube u Bosni i Hercegovini i o pripremanju kritičkog izdanja njegove zbirke pjesama i napjeva iz Bosne i Hercegovine," *Ludvik KUBA: Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, ed. Cvjetko Rihtman (Sarajevo: Svjetlost, 1984), 7.

ing a public concert as a musical event. Czech musicians are among the first music teachers, conductors of the domestic choirs of the national singing societies and composers. The founder of the most important private music school was František Matějovský, the most important Czech musician in Sarajevo.

In the period between two world wars (1918–1941), Czech musicians acted within the newly formed musical institutions as Kapellmeisters of the military orchestras of Yugoslav army, conductors at the National Theater Orchestra and Sarajevo Philharmonic Orchestra as well as teachers in The District School of Music, the first subsidized music school. Even after the World War II, a new period within the Socialist Yugoslavia, Czech musicians are present in Bosnian music culture, as teachers at the Academy of Music in Sarajevo.

Within their abilities, and striving to adjust their knowledge to the needs and capabilities of the new environment, these typically properly educated musicians had the will to grapple with diverse cultural and musical challenges of an insufficiently educated environment. In the general context of the development of musical culture in Bosnia and Herzegovina, their role was one of the pioneers of musical culture of the West-European type and their special merits are in institutional development of music culture in Sarajevo.

Bibliography

Anzenberger-Ramminger, Elisabeth. "České země a Penzijní spolek vojenských kapelníků." In *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, ed. Jitka Bajgarová. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2007, 237–262.

Anzenberger, Friedrich. "Militärkapellmeister der österreichisch-ungarischen Monarchie (bis 1918)." Accessed March 1, 2016. http://www.anzenberger.info/militaer.html.

Azinović, Vlado. "Bosna i Hercegovina u državnoj zajednici jugoslavenskih naroda." U *Istina o Bosni i Hercegovini: činjenice iz istorije BiH*, ed. Adil Kulenović. Sarajevo: Altermedia d.o.o., Narodna i univerzitetska biblioteka BiH, 1991, 61–79.

Český hudební slovník osob a institucí. Accessed July 20, 2016. http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/.

Deveti i deseti pozorišni godišnjak za sezonu 1936/37 i 1937/38 god. (sezona XVII i XVIII). Sarajevo: Državna štamparija, 1938.

Dvanaesti pozorišni godišnjak za sezonu 1939/40 god. (sezona XX). Sarajevo: Državna štamparija, 1941.

Folprecht, Josef. *Čechoslováci v Jugoslavii*. Praha: Spolek Komenský, 1936.

Hadžić, Fatima. "Čeští hudebníi v Bosně a Hercegovině: jejich činnost a význam v kontextu dějin bosenskohercegovské hudby." *Hudební věda*, L/1–2 (2013): 117–144.

Hadžić, Fatima. "The institutional framework of musical activities in Sarajevo in the period between the two world wars." *Musicological Annual*, 49/1 (2013): 79–95.

Heidler, Manfred. "'Pod dvoglavim orlom'. Nacionalni identiteti u vojnoj muzici austro-ugarske monarhije." In *Zbornik radova "Muzika u društvu"*, 9. Međunarodni simpozij, Sarajevo, 23–26. 10. 2014, ed. Fatima Hadžić, 61–78. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2016.

Hladký, Ladislav. "Odnos Čeha i Češke Republike prema Bosni i Hercegovini." *Prilozi Instituta za istoriju u Sarajevu*, 31 (2002): 165–178.

Imamović, Mustafa. *Historija države i prava Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: author, 1999.

Jedanaesti pozorišni godišnjak za sezonu 1938/39 god. (sezona XIX). Sarajevo: Državna štamparija u Sarajevu, 1939.

Kučukalić, Zijo. "Franjo Maćejovski." *Zvuk*, 64 (1965): 463–467.

Lamb, Andrew. "Lehár, Franz." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Accessed July 20, 2016. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16318.

Lešić, Josip. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*, 1. Sarajevo: Svjetlost, 1976.

Lešić, Josip. *Sarajevsko pozorište između dva rata (1929–1941)*, 2. Sarajevo: Svjetlost, 1976.

Matušek, Josef. *Češi v Chorvatsku*. Daruvar: Jednota, 1994.

Milić, Milorad. "Sarajevski period Bogomira Kačerovskog." *Muzika*, II / 2 (1998): 19–41.

Musikverlag RUNDEL GmbH. "Julius Fučik." Accessed July 20, 2016. http://www.juliusfucik.de/werke.html.

Osmi pozorišni godišnjak za sezonu 1935/36 god. (sezona XVI). Sarajevo: Državna štamparija u Sarajevu, 1936.

Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 Online-Edition. Accessed July 20, 2016. http://www.biographien.ac.at/oebl/.

Paćuka, Lana. "Muzički život u Sarajevu u periodu austro-ugarske uprave (1878–1918)." PhD diss., Academy of Music, University of Sarajevo, 2014.

Polomik, Tünde. "Uloga vojnih orkestara u razvoju bosansko-hercegovačke muzičke kulture u razdoblju austrougarske uprave." *Zvuk*, 5 (1990): 49–61.

Popis stanovništva, domaćinstava i stanova u Bosni i Hercegovini, 2013. Rezultati popisa. Accessed August 15, 2016. http://www.popis2013.ba/popis2013/doc/Popis2013prvoIzdanje.pdf.

Pozorišni godišnjak sezona 1930/31 god. Sarajevo: Državna štamparija, 1931.

Pozorišni godišnjak sezona 1931/32. Sarajevo: Državna štamparija u Sarajevu, 1932.

Rihtman, Cvjetko. "O melografskom radu Ludvika Kube u Bosni i Hercegovini i o pripremanju kritičkog izdanja njegove zbirke pjesama i napjeva iz Bosne i Hercegovine." In *Ludvik KUBA: Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, ed. Cvjetko Rihtman. Sarajevo: Svjetlost, 1984.

Sarajevo. Arhiv Bosne i Hercegovine. Česka beseda, sign. ČB, 1931.

Sarajevo. Arhiv Bosne i Hercegovine. Pokrajinska uprava za Bosnu i Hercegovinu, sign. PU, 92/14/27

Sarajevo. Historijski arhiv Sarajevo. Ostavština Franje Maćejovskog, sign. O-MF-18.

Sarajevo. Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH. Album-spomenar Sarajevske filharmonije

Sarajlić-Slavnić, Tamara. "Repertoar praizvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)." In *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996). Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu*, ed. Tamara Sarajlić-Slavnić. Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998, 45–134.

Sedmi pozorišni godišnjak za sezonu 1934/35 god. (sezona XV). Sarajevo: Državna štamparija u Sarajevu, 1935.

Spomenica Oblasne muzičke škole u Sarajevu: (drugi izvještaj): na kraju školske god 1929/30 prilikom 10-godišnjice. Sarajevo: Uprava Oblasne muzičke škole, 1930. (Sarajevo: Državna štamparija.)

Verunica, Zdravko. "Bogomir Kačerovsky (1872–1945) i njegovo mjesto u razvoju muzičkog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini." In *Zbornik radova Muzičke akademije u Sarajevu*, 2, ed. Željka Stijačić. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, 1991, 15–27.

Verunica, Zdravko. "Franjo Maćojevski-"Bosanski Mokranjac"." *Muzika*, I / 1 (1997): 15–27.

Weiss, Jernej. "Czech musicians in South Slavic lands of the Habsburg Monarchy between 1861 and 1914". In *The Collection of Papers / VII International Symposium "Music in Society"*, Sarajevo, October 28–30. 2010, eds. Jasmina Talam, Fatima Hadžić, Refik Hodžić. Sarajevo: Musicological Society of FB&H, Academy of Music, 2012, 54–62.

Music and Migration: Contribution to the history of Czech modern music (1870–1945)

Lubomír Spurný
Masarykova univerza
Masaryk University

Purely Czech (meaning national) musical culture with all the attributes that belong to it began arising after 1860. Its development is a chronicle of continuous, often disputative encounters of different ideological streams. A significant development of Czech music is accompanied by democratization and nationalization of the bourgeois environment. Therefore, the year 1870 represents the bottom outline of the historic period this paper is focused on. This historical period then ends with the year 1945. The reason is obvious: The Second World War and the subsequent social turbulence gave the Czech culture a completely new character. I would like to document some cases of usage of the term *migration* in this period.

Here a small digression. Throughout various kinds and focuses of musicological texts we will find many different uses of the term migration. (When assessing the whole situation it also depends on the point of view. We can therefore talk about emigration or immigration.) The field of migration theories includes certain practices in musical folklore, ethnomusicology and studies of hymnologic materials (archetype, classification). Historiography connects the term migration with studies of musical cultural aspects. It has become customary to record migration routes used by musicians to move between the aristocratic residences and cultural centres. Czech and foreign musicological literature often describes so-called Czech musical emigration of the 18th century associated with Mannheim, Berlin and Vienna.

Historical works from the 18th and 19th century provided us plenty of valuable material for discussions about the history of cultural transfers.

Publications of Jan Bohumír Dlabač (Gottfried Johann Dlabacz, 1758–1820) and Christian d'Elvert (1803–1896) can serve as an example.[1] These works perceive the music in Bohemia and Moravia (Moravian Silesia) as the set of musical expressions connected with given region by their origin or function regardless of ethnical, national or stylistic context. Concept framed like this can include musical production of all nationalities and ethnic groups settled in the area (Czechs, Germans, Poles, Croats, Jews and Gypsies). These authors also came to belief that the musical individuality of Bohemia and Moravia is given by the openness of the territory to the various cultural influences. When describing the following period, authors draw the attention to a significant change in the nature of culture in Bohemia around the year 1860. The focus of the musical development clearly shifted from the chateau residences and churches into the urban environment, the civic opera theatres and musical troupes.

A significant portion of this period, focus of this paper, is described in the book *Czech Modern Music: A study of Czech musical creativity* (1936) by Vladimír Helfert.[2] Helfert's attempt to write-up distinctive history of Czech modern (read national) music builds on the concept of indigenous historiography and is parallel with more broad cultural and political movements. Helfert's viewpoint is focused on his own nation seeking its identity. The author's interpretation is led by the effort to relieve the domestic music from foreign influence. On a laboratory scale, he measures a degree of identification with national culture and the method how individual authors express specifically *Czech musical thinking*. For obvious reasons Helfert did not reflect domestic German culture that have been referred to as the *sudetendeutsch* since 1902 (Franz Jesser).[3]

Such way of thinking can be paralleled to Masaryk's political programme which will appear in the book The Czech Question (1924). Helfert comes up with a unilateral national solution concerning German music in Czech territory. A number of composers thus find themselves outside the context of Czech music. I am referring to German and Jewish authors (Fi-

1 Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (Prag: Gottlieb Haase, 1815).
Christian d'Elvert, *Zur Cultur-Geschichte Mährens und Oest. Schlesiens* (Brünn: Verlag der histor. statist. Section, in Commission der Buchhandlung von Carl Winiker, 1866).

2 Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [Czech Modern Music: A study of Czech musical creativity] (Olomouc: Index, 1936).

3 In one of his essays in 1902 used Franz Jesser (1869–1954) term *sudetendeutsch* as a designation for the German-speaking population of the Czech lands.

delio Finke, Hans Krasa, Egon Kornauth, Erich Wolfgang Korngold, Erwin Schulhoff, Viktor Ulmann, Bruno Weigl etc.). Slovak composers, on the other hand, are getting into the domestic national culture sphere of influence. Authors who spent their whole life in one place were transferred into a new cultural field. This is an extreme example of cultural migration which occurred with the new interpretation that takes into account ethnical and cultural context.

It is worth mentioning that German and French editions of Helfert's book (*Die Musik in der tschechoslowakischen Republik/Histoire de la musique dans la République Tchécoslovaque)* were released in the same year as the original. Section focused on German music *(Zur deutschen Musik in der schechoslovakischen Republik*) was added into this publication. Its author was Erich Steinhard (1886–1941).[4]

Situations positively influenced by a relationship we can call migration (emigration or immigration) are common to find after 1870. Well recognizable is a migration stream of musicians associated with military music and different types of entertaining and dance music. In 19th century Czech musicians significantly contributed to the development of the East and South European, primarily Slavic, cultures. Work of Jernej Weiss *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (2012) can serve as an example of this influence.[5] Musicians working in Slovakia after the foundation of Czechoslovakia (1918) played a special role.

Number of cases illustrates situations where the composers conducted long journeys for creative or existential reasons. Existential problems and family losses brought Bedřich Smetana to Göteborg (1856–1861). Antonín Dvořák also belonged among "migrating composers". From 1892 to 1895 he worked at the *National Conservatory of Music* in New York and in this short period influenced professional musical life in the USA. Dvořák, as one of the first leading European composers, reacted to American cultural and musical impulses: with his thoughts he joined the discussion about American national music. American stylized adaptations of dance folklore inspired by Indian and black music originated under his influence. He also tried to musically align with the incentives of Longfellow's *The Song of Hiawatha*. Dvořák composed the cantata *The American Flag*, *New World Symphony*, String Quartet No. 12 in F major, Op. 96 with attribute "American".

4 Vladimír Helfert, and Erich Steinhard, *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik* (Prag: Orbis, 1936).

5 Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera, 2012).

His student Vítězslav Novák, similarly to Dvořák, attempted to enrich Czech music with new "exotic" idioms. He was famous for his fondness for travelling. In the spirit of romantics Novák focused on secluded places where he would take long hikes and climb up mountains. He realized his touristic hobbies, accompanied with collecting folklore material, primarily in Slovakia and Eastern Moravia.

A specific type of migration is resettlement motivated by creative needs, accompanied with the desire to identify with a certain place, cultural atmosphere etc. Large cultural centres such as Paris, Vienna, Berlin, etc. are becoming magnets for migration. An interesting and in many ways distinctive is the identification of Bohuslav Martinů (1890–1959) with different types of environments. Initially he attended Josef Suk's lessons of composition at the Prague Conservatory. In 1923 he completed studies at Albert Roussel's in Paris and since then permanently lived outside his home country. He lived in Paris, USA and in 1953 he returned to Europe and permanently settled in Nice. Despite all the different places, or maybe because of them, he managed to preserve a relationship with his home country (his birthplace) and creatively transform it into his own work. His journey was symbolically completed 20 years after his death by repatriation of his remains to the family tomb in Polička.

Identification with large cultural centres is also specific to Alois Hába (1893–1973). The road from the periphery of the East Moravia initially leads him to Prague (1914–1915) then to Vienna (1917–1920) and then to Berlin (1920–1923). Each major cultural centre of European culture actually coincides with imaginary degrees of "learning pilgrimage" of the young composer. Studies in Novák's and Schreker's classes or Berlin meetings with Ferrucio Busoni are without a doubt important moments of Hába's artistic growth. What he gets in addition to new experience and knowledge of composition is a hallmark of a remarkable innovator and propagator of new avant-garde movements. In the intentions of young generation's collective belief, Hába identifies with a stream of current modern music and at the same time increases his creative differentiation.

Hába's distinctiveness and originality which clearly started to develop during his stay in Vienna has become a respected a reality in Berlin. If the stance of being »different, distinctive« represented, according to contemporary musical norms of the 19th century, unambiguously negative value and coincided with position of dilettante in the sense of exclusion from the professional assertion, now, on the contrary, position of being different means

certain non-negligible advantage. Within aesthetic modernism, being different was identic with having an exceptional position and the attribute of distinction became an undeniable advantage. Everyone without exception in talent and social preconditions could seek a new status. Novelty and distinctiveness have morphed into criteria which brought the participants of the joint project together.

Prague became desired emotional destination in the early 20th century and in between the two wars. Likewise, young musicians travelled to the Prague Conservatory to improve their ability of composition.

The Czech school of composition was professionally institutionalized for the first time by Antonín Dvořák. He began his pedagogical activity at the Prague Conservatory in 1891 and after returning from the United States, continued to work here until his death in 1904. His student, Vítězslav Novák, became the second most acknowledged native teacher after Dvořák. Initially a private tutor and from September 1909 a teacher at the Prague Conservatory, he raised a whole generation of Slovak national music composers (Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Ladislav Holoubek, Dezider Kardoš, Jozef Kresánek). Janáček's students were also leaving Brno in droves to perfect their craft of composition in Prague. Furthermore, we also know a few composers from Germany, Bulgaria, Ukraine and Yugoslavia from Southern Slavic countries (Erich Kleiber, Bedřich Wiedermann, Assen Dimitrov, Pavel Stefanov, Mikola Kolessa, Antun Dobronič, Josip Štolcer-Slavenski).

One of the influential educators of the Prague Conservatory in between the World Wars was Alois Hába. He raised not only students who attempted to create microtonal and athematic compositions, but mostly authors who in future abandoned these practices. A characteristic attribute of Hába's pedagogical activities is the open approach to the processing of musical material and the adoption of aesthetic premises. Among the graduates of Hába's courses we can find not only students from the ranks of composers who constantly attended the department of quarter-tone music and who graduated by musical composition, but also performers who didn't compose, but significantly contributed to the propagation of his music. In addition to Czechs and Slovaks, Hába's classes were attended by Germans, Poles, Turks, Egyptians, Ukrainians, Southern Slavs (Serbians, Croats and Slovenes), Bulgarians, Lithuanians and Danes. The list of major figures is extended by Hába's private students. We have often only fragments of information about their visits.

At this point it would be appropriate to mention Hába's Slovenian students. Including Dragotin Cvetko, Radoslav Hrovatin, Marijan Lipovšek, Slavko Osterc, Makso Pirnik, Taras Poljanec, Drago Mario Šijanec, Pavel Šivic, Franc Šturm, Dimitrij Žebre.

Migration waves were also caused by large political disruptions in many countries during the 1930's. For example, a big reflux of scientific and cultural intelligence occurred in Germany and Austria and later from other countries under the Nazi influence or supremacy. This migration outflow greatly strengthened particularly American, even North American culture.

Some of these authors have also found temporary refuge in Czechoslovakia. Many musicians worked at the *Neues deutsches Theater* in Prague. They document the fate of political emigration with the career of Leo Kestenberg (1882–1962). Former ministerial counsellor for the Ministry of science, art and education of Prussia found the temporary asylum in Prague in 1933. There he worked out his plan for international organization for musical education (*Centre for musical education/Zentralstelle für Musikerziehung*) and in the year 1934 pushed for the establishment of the Society for music education (Gesellschaft für Musikerziehung). Its first international congress was held from 4th to 9th April 1936 in Prague. The Society held a second congress in Paris (1937). In the autumn 1938 Kestenberg left Czechoslovakia and through France immigrated to Palestine (The activities of the society were followed up by the International Society for Music Education in 1953, Kestenberg became its Honorary Chairman.).

From what has been mentioned, we can conclude that the different types of migration (emigration and migration) are an integral part of the culture. The boundaries between the various national cultures or between cultural types are actually very flexible. Music historian knows that the development of the national culture does not happen in isolation accessed only by the acknowledged authors, authors of a certain size and a prescribed type. The boundaries which were mentioned here have never existed in such scale that they wouldn't allow for exchange and interaction. There is no doubt that this movement brings beneficial impulses.

Bibliography

Dlabacz, Gottfried Johann. *Allgemeines historisches künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag: Gottlieb Haase, 1815.

d'Elvert, Christian. *Zur Cultur-Geschichte Mährens und Oest. Schlesiens.* Brünn: Verlag der histor. statist. Section, in Commission der Buchhandlung von Carl Winiker, 1866.

Helfert, Vladimír. *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [Czech Modern Music: A study of Czech musical creativity]. Olomouc: Index, 1936.

Helfert, Vladimír, Steinhard, Erich. *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik. Prag: Orbis, 1936.*

Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera, 2012.

"Bankers, medical doctors, teachers, priests, musicians, all Czechs, kind gentlefolk who show us brotherly love"

Jernej Weiss
Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru
University of Ljubljana / University of Maribor

An overview of Czech-Slovenian relations offers a truly impressive history of mutual enrichment between two closely linked Slavic nations. Already at the end of the 18th century, the contacts between individual key actors of the emerging young Czech and Slovenian cultures drew numerous Czech intellectuals to Slovenia, and these newcomers contributed significantly to the flourishing of its social life in many areas. With the onset of the March revolution and in particular the constitutional period in the early 1860s, similar cultural and political endeavours and more or less identical national issues within the Habsburg Monarchy further intensified migrations from Czech to Slovene lands in one of the most extensive migration flows.

"We're learning from the CzechoSlavs!"

Although ideas about the integration and mutual assistance of Slavs emerged primarily in intellectual circles, one should not forget about several other Czech migrations and mobilities. For example, during the construction of the southern railway from Vienna to Trieste, Czechs came to the Slovene lands in great numbers and contributed decisively to its economic advancement. Typical of the periods following 1848 are in particular economic migrations oriented toward towns, ports and tourist resorts in the areas of industry, mining and railways. Among these travellers one could often find traders, craftsmen, craft apprentices, professional entertainers, and even "grand tourists" and adventurers. At the same time, be-

sides the so-called shorter mobilities, there were also numerous Czech officials actively working in Slovenia. Their appointments to job positions and transfers were primarily linked to professions in the church and civil service, which is why a more permanent change of the working and professional environment was one of the main characteristics of the business travels of priests, officers and, of course, teachers. Also not to be disregarded are the large numbers of medical doctors, pharmacists, foresters, and countless other officials from the Czech lands who "flooded" the Slovene lands after 1848. Their numbers increased in particular between 1851 and 1859 when, in the period of Bach's absolutism, the Habsburg rulers were intensively placing their officials throughout the monarchy.[1]

It is certainly not negligible that practically throughout the entire 19th century, the Czechs were considerably more developed than Slovenes in the areas of economy and organisation, which is why the slogan "We are learning from the CzechoSlavs!"[2] appeared in the Slovene lands. No less lively was the cultural cooperation between Slovenes and Czechs outside their respective lands, particularly in Vienna and Graz.[3] Given the many institutional and political links, it comes as no surprise that Czechs were all the more frequently finding work in Slovenia in the second half of the 19th century, and many of them also remained here.

To demonstrate more vividly the almost complete Czech domination of the Slovene lands in the middle of the 19th century, I shall quote one of the writings of the Carinthian priest Matija Majar Ziljski about Czechs in Carinthia to the poet and collector of Slovene folk songs, Stanko Vraz, in 1844: "Bankers, medical doctors, musicians, teachers, priests, all Czechs, kind gentlefolk who show us brotherly love. Next Sunday our bishop will again ordain one of his townsmen, a Czech by birth, to the priesthood. Germans are, of course, quite upset about these "Pemci", but I have no reason to be." [4]

Despite this quotation, whose last part reveals the increasingly critical national issues within the Slovene lands, ethnic conflicts did not yet play such an important role in the structures of daily life as in principle.

1 Vasilij Melik, "Češko-slovenski odnosi," *Enciklopedija Slovenije*, 2 (1988): 115–126.

2 Josip Vošnjak, "Učimo se od ČehoSlovanov!", *Slovenski narod*, 11. 6., 13. 6., 18. 6., 20. 6., 23. 6., 25. 6., 2. 7., 4. 7., 7. 7. 1868.

3 Jernej Weiss, "Prva slovenska narodna himna Naprej zastava slave Davorina Jenka." *Glasba kot protest*, Primož Kuret, ed. (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2015), 62–68.

4 Fran Ilešič, *Češko-jugoslovanska vzajemnost v minulih dobah* (Ljubljana: Slovenska matica, 1906), 23.

These and similar statements were not directed so much against the Czech immigrants themselves as against the Czechs' more liberal political policy, which initially was not welcomed in particular by conservative circles. Among those who were especially critical towards the Czech newcomers was Bishop Anton Mahnič, who in his criticisms demonstrated the harmfulness of young Czech liberalism for both Czechs and Slovenes.[5] The fact that this was not the unified position of the clerical camp is evident in the statements of Christian Socialist Janez Evangelist Krek, who, like the long-standing mayor of Ljubljana, Ivan Hribar, looked on the Czech capital led by Masaryk as the centre of Slavism.[6] In particular, even in the second half of the 19th century, people were still giving priority to personal interests before national differences when creating friendships. Although the nationalism of political and thinking elites had penetrated deeply into the lives of the masses, it was the horrific experience of World War I that finally shaped the "man without particularities" into a member of the fighting national collective who felt threatened to death by anything that was different. It should, however, be noted that there was no great need more explicitly to demonstrate national allegiance particularly among those inhabitants who had politically and economically assimilated more quickly. Given that the majority of Czech immigrants had assimilated with the population, they could hardly be unambiguously labelled immigrants. Despite its historical, civilizational, religious and national differences, the Habsburg Monarchy was, until its disintegration, nevertheless perceived as a unified state by the majority of its population.

The newcomers from the Czech lands thus wrote to their fellow countrymen about the situation in Slovene territory, arousing their interest in the Slovene lands. One of the most active newcomers in this respect was Jan Lego, referred to as the "apostle of Slovene-Czech reciprocity".[7] So with this well-functioning network of institutional links, among which I should

5 Anton Mahnič, "Slovenci, pazimo s kom se bratimo," *Rimski katolik*, (1889): 386.

6 Already in July 1894, Krek participated in the first Czech Catholic assembly in Brno, where the main topic of discussion was the growing threat of Hussism and liberalism in the Czech lands. At the assembly, Krek hailed the idea of organizing the assembly in Brno, claiming they were the first to recognize the threat of Hussism and liberalism, and were the only ones among Czechs who had actually preserved the Catholic faith. Janez Evangelist Krek, "Pozdrav češko-slovanskim katolikom v Brnu," *Slovenec*, 30. 7. 1894.

7 Irena Gantar Godina, "Češki politični realizem med hrvaškimi in slovenskimi študenti v Pragi (1895–1900)," *Zgodovinski časopis*, 39 (1985): 269. See also: Irena Gantar Godina, "Jan Lego," *Razgledi*, 17 (1998): 13–15.

mention various Czech-Slovene support societies, Czech musicians were coming to Slovenia at the turn of the century largely owing to the network of informal (friendly, professional, etc.) contacts between the Czech and Slovene contemporaries of that time. How this network of "confidential men" was being woven is most accurately described by Josip Vošnjak.[8] By emphasizing Czech-Slovene reciprocity in the past and present, these types of events among kinsmen ignited solidarity and a sense of connectedness. These conceptual links soon brought concrete results and, particularly after the permanent constitutional order came into effect in the Habsburg Monarchy, which allowed more social liberties, further intensified migrations from the Czech to the Slovene lands.

Reasons for coming to the Slovene lands

Czech musicians as well as other Czech migrants mainly brought ideas and knowledge to the Slovene lands from the economically and culturally more developed Czech lands of the 19th century. In most cases they were warmly welcomed by the inhabitants of the Slovene lands, and assimilated easily thanks to the established conceptual and other connections in their new environment. They wrote letters to their compatriots, informing them of the situation in their new environment and arousing their interest in the Slovene lands. By emphasized Czech-Slovene reciprocity in the past, they inspired solidarity and a sense of interconnectedness among them.

Among culture professionals, including numerous Czech actors, film directors and other artists (painters such as Pavel Künl and Karel Klíč)[9], particularly Czech musicians massively came in the Slovene lands and usually accepted any kind of employment related to their musical activities. Naturally they preferred to work for institutions that offered them regular engagements and thus a permanent income. The only such institutions that existed here in the early sixties were, besides a number of church institutions, the Ljubljana Philharmonic Society and the Estates Theatre (later the German Provincial Theatre) in Ljubljana.

In the sphere of music, certainly one of the most important reasons for the increased number of Czech musicians arriving in the Slovene lands was that there were too many of them in their homeland. Owing to the enormous number of Czech musicians working abroad, the Prague Conservatory deservedly earned the title of "Conservatory of Europe" already

8 Josip Vošnjak, *Spomini* (Ljubljana: Slovenska matica, 1982).

9 Melik, "Češko-slovenski odnosi," 121.

at the end of the 18th century[10]. Czech musicians had occupied practically all available music positions in their homeland, and were on many occasions forced to embark on an uncertain journey abroad. It is therefore not surprising that the Slovene lands were becoming all the more inviting for them due to the establishment of newly formed music societies (Dramatic Society, Music Society, Cecilian Society, and others) in the 1860s and 1870s. Another area of music that began to grow intensively in the Slovene lands under the influence of newly established reading societies and other occasional events in the 1860s was music composition. In particular the so-called "bésede" or social events organised by reading societies – Slovene patriots found their model in the Czech lands – greatly expanded opportunities for performing Slovenian compositions in the early 1860s, and stimulated more intensive musical creativity among Czech musicians in the Slovene lands as well.

Yet Czech musicians were not only attracted to the Slovene lands because of the opportunities for more permanent employment. Many of them came as guest soloists, instrumentalists and other performers and teachers who worked here for a limited period of time and, for the most part, did not contribute significantly to Slovenian music culture. One of the reasons why some of them decided to remain in the Slovene lands and cannot be entirely disregarded are the personal decisions of individuals, such as marriage (and matters of the heart). Another motive for the arrival of Czech musicians in the Slovene lands was undoubtedly the same regulatory framework within the Habsburg Monarchy, which provided Czech migrants with certain pension-related benefits and allowed the postponement of military service (which they would have lost outside the Habsburg Monarchy). Of course one cannot overlook the similarities between the Czech and Slovene languages, which enabled Czech migrants to integrate relatively quickly into the predominantly Slavic-speaking Slovenian environment.

Czech musicians in the first half of the 19th century in the Slovene lands

The increasing numbers of Czech musicians arriving in the Slovene lands had been observed as early as in the first half of the 19th century. There are two fundamental areas (musical performance and education) in which they contributed significantly to the advancement of Slovene music cul-

10 Mikuláš Bek, *Konzervatoř Evropy? K sociolgii české hudebnosti* (Praha: Koniasch Latin Press, 2003).

ture, and their endeavours in the area of musical craftsmanship are also not negligible. For example, the Czech organ master Andrej Ferdinand Malahovski made more than 35 different instruments in his workshop in Ljubljana for numerous churches in the Slovene lands.[11] Special mention should also be made of their compositional endeavours. Some of their compositions, such as the symphonies of František Josef Benedikt Dusík, represented an initial contribution to the tradition of individual music genres in the Slovene lands.[12] With their dedicated work, they maintained a high level of performance during important events, such as the second of three congresses of the Holy Alliance at the beginning of 1821 in Ljubljana (and afterwards), which transformed the capital city of Carniola into the centre of European politics for a good four months. The Czech bandmaster and composer Gašpar Mašek had the central role in the area of music. The merit therefore goes especially to them for raising the quality of philharmonic concerts, as well as the organisational work and stagings of certain operas at the Estates Theatre (for example, Rossini's *Otello*, staged in 1820, was premiered in Vienna and Prague a year earlier than in Ljubljana, and a year afterwards in Berlin, Paris and London)[13]. Such concerts and opera productions allowed Ljubljana's audiences to become acquainted with some of the most recent compositions, including Beethoven's symphonies, already in the first decades of the 19th century.[14] Although not all the teaching achievements of Czech musicians in the first half of the 19th century in the Slovene lands can be considered equally important, they nevertheless greatly contributed to the education of Slovene youth in the areas of composition, musical performance and teaching. The majority of them worked at the music school of the Philharmonic Society in Ljubljana. Precisely 200 years ago the first public music school in the Slovene lands began to operate at a Ljubljana elementary school under the leadership of a Czech, Franc Sokol. Worth mentioning is also their contribution in individual local environments,

11 Stanko Premrl, "Nekoliko statistike o orglah v ljubljanski škofiji," *Cerkveni glasbenik*, 3 (1918): 30.

12 Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusík* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009), 79.

13 Jože Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja. Izbrana poglavja* (Ljubljana: ZRC SAZU, 2010), 64.

14 Gašpar Mašek was one of the first performers of Beethoven's symphonies in the Slovene lands. Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Založba Nova revija, 2006), 491.

where they worked primarily as choirmasters, organists, organ masters and music teachers, many of them helping to raise the local music culture.

Czech musicians in the second half of the 19th century in Slovenia

In the second half of the 19th century, similarly to the first, the functioning of certain leading musical institutions in the Slovene lands would have been extremely difficult, if not impossible, without Czech musicians. Compared to their Slovenian contemporaries, the main difference was that the majority of Czech musicians were well-educated in music, having had the opportunity to acquire the best higher musical education at one of the two leading Czech institutions of higher musical education: the Prague Conservatory or the Organ School in Brno.

For the Czechs, a musical education encompassing several areas allowed them a sufficient level of compositional autonomy even while adapting their compositional and technical solutions, to a larger or smaller degree, to the then prevailing utilitarian-oriented concept of music culture in the Slovene lands. As a result, they were not able to contribute as much in the field of music composition as they probably could have in a creatively more stimulating Czech environment. In spite of this, individuals such as Anton Foerster (uncle of Josef Bohuslav Foerster, who was better known in the Czech lands), Emerik Beran, a Czech living in Maribor who significantly contributed to the field of chamber music, Karel Hoffmeister, later of the State Conservatory in Prague, Josip Procházka, piano professor at the previously mentioned institution, and many others whose piano compositions, choirs and solo songs essentially co-shaped the image of concert events, as well as the music supplements of certain leading Slovenian music journals in the 19th and early 20th centuries (particularly *Cerkveni glasbenik / Church Musician* and *Novi akordi / New Chords*). Upon issuing the first edition of *Novi akordi* in 1901, its editor Gojmir Krek half-jokingly commented that especially in recent times one can observe "the strange apparition of Czech-Slovene musicians."[15]

Despite the national connotation, Czech musicians cooperated with practically all music institutions in the Slovene lands in the 19th and early 20th centuries. Without musicians such as, e.g., Anton Nedvěd, or the previously mentioned Jan Lego and Henrik Korel, one can hardly imagine the

15 Gojmir Krek, *Novi akordi*, 2 (1902): 3.

establishment and later functioning of reading societies in Ljubljana, Trieste and Maribor. It would also be difficult to speak of the beginnings and later activities of the Dramatic Society, the Music Society in Ljubljana and the Cecilian Society without Anton Foerster, who undoubtedly played a key role in these institutions. The qualitative rise of one of the central music institutions in the Slovene lands, the Philharmonic Society in Ljubljana, is entirely unimaginable without its Czech director, Anton Nedvěd, who during his directorship from 1858 to 1883 essentially contributed to the society's functioning in the areas of musical performance and music education. Mention should also be made of the highly significant institutional endeavours of Czech musicians in church music and in the beginnings of the Cecilian movement in the Slovene lands. In particular Anton Foerster, much like Peregrin Manich in Maribor, strongly reformed the church music activities of the Ljubljana Cathedral as its *regens chori*. Likewise at the beginning of the 20th century, when the tendencies towards the establishment and functioning of a professional orchestra such as the Slovenian Philharmonic Orchestra could hardly have appeared without the engagement of Czech musicians such as Václav Talich, later conductor of the Czech and Slovak Philharmonic and longtime professor of conducting at the Prague Conservatory, and Ciril Metoděj Hrazdira, conductor of the first performance of Janáček's *Jenůfa* (1904). Since more than half of the original members of the orchestra were Czech musicians, it is not surprising that it was soon labelled the second Czech Philharmonic. In the 1890s and the early 20th century, these Czech conductors performed, together with the chief conductor and impresario of the Ljubljana Opera, the Czech Hilarion Beníšek, at practically all the musical stage productions of the main Slovenian opera institution, the Slovenian Provincial Theatre.

The 19th and early 20th centuries were, not only in the area of musical performance, but also in music education, marked by the absolute domination of Czech musicians in the Slovene lands. Undoubtedly worth mentioning is the influence of the violin school of Antonín Bennewitz in Prague and his pupil, Otakar Ševčík.[16] That is because many of his pupils taught in Slovenia. One of the most prominent among them was Hans Gerstner, a German of Czech origin and a longtime teacher, concert master, and the last director of Ljubljana's Philharmonic Society. Similarly, in practically all other teaching institutions it was the Czech musicians who managed to create a

16 Maruša Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013).

programme and establish the necessary conditions for the music education process.

Finally, Czech musicians made important contributions in the area of musical journalism as well. Foerster, Karel Hoffmeister, Josip Michl and others published numerous music articles and critiques in Slovenian daily newspapers and journals, and also issued music textbooks that primarily served as teaching aids in their educational work. It should be noted, however, that the music journalism activities of Czech musicians in the Slovene lands were – compared to other areas of their work – the least productive, which can probably be attributed, among other things, to their slight difficulties with written expression in a foreign language. However, with their contributions (let us recall only Foerster's *Theoretical-practical singing and piano schools*, or *Theory of harmony and basso continuo*) they managed to set guidelines for the further development of musical journalism in the Slovene lands.

Role of Czech musicians in Slovenian music culture in the 19th and early 20th centuries

It is therefore largely owing to Czech musicians that certain attempts were made in the 19th and early 20th centuries towards professionalizing musical life in the Slovene lands, as they contributed in various fields to the establishment and functioning of the leading music institutions of that time.

Considering the extremely important role of Czech musicians, one can observe in the period discussed, from the aspect of later national accounts of Slovenian music history, a highly interesting paradox. The first Slovenian "national" opera, *Gorenjski slavček* (The Nightingale of Gorenjska), was written by Czech composer Anton Foerster, its premiere was conducted by Czech conductor Hilarion Beníšek, its review after the performance was written by Czech critic Karel Hoffmeister and, to top it off, the opera was staged in the "Czech" theatre. Namely, the architects of the Ljubljana Opera – Hráský and Hruby – were of Czech origin. What is more, Czech friends from the Carniolan savings bank financed the greater part of the new building's construction. Following the fire that destroyed the old theatre in the beginning of 1887, Ljubljana received a new theatre building in the autumn of 1892, which became the home of both the Slovenian and the German Provincial Theatres.

With regard to certain previous interpretations of the role of Czech musicians, it seems necessary to emphasize that their more or less unambiguous inclusion in the Slovenian camp, which can be found in some recent literature on music history, has no basis in reality. We must bear in mind that despite the emphasis on Austro-Slavic reciprocity, no unambiguous siding with one or the other camp could be observed among the large majority of Czech musicians. Their decisions about which music institutions they would cooperate with were not based on the national factor, but for the most part on entirely practical reasons mostly related to livelihood. In their case, the so-called spiritual migrations are not so much conditioned by national reasons as by external incentives, either as a reality of survival or simply a search for advantages following the *ubi béne, ibi patria* principle.

In determining the role of Czech musicians in the Slovene lands, certain other issues related to the interpretation of music history in the Slovene lands are emerging. It is a fact that the concept of a more explicitly nationally-conditioned music culture strongly marked not only Slovenian music of the 19th and early 20th centuries, but also the subsequent image of Slovenian music historiography.

The more successful Czech musicians were thus silently "naturalized" and treated as "Slovenian", while their not so successful or nationally not entirely irreproachable Czech colleagues were often the target of chauvinistic outbursts in the media, and after their death they were struck by *damnacio memorie* on the part of music historiography. Similarly, those parts of their musical opuses that did not fit into the concept of Slovenian music culture were frequently overlooked.

Given the decisive role of Czech as well as other music migrants in the Slovene lands, the question consequently arises whether we should consider replacing, in 19th century Slovenian music historiography, the concept of Slovenian music history that still prevails in some area with a more inclusive concept of music history in the Slovene lands.

Perhaps the time has finally come for us to illuminate in more detail the activities of each great man who, using his mind, knew well enough how to excel in the territory of present-day Slovenia, which seems to be the aim of the currently emerging history of 19th century music in the Slovene lands, to be issued by the Institute of Musicology at the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in Ljubljana. There is no doubt that only by integration, and not by renouncing tradition, can we to-

day achieve recognisability on a European scale, which will rightfully place the musicians who were active here and their works on the map of European musical heritage.

Bibliography

Barbo, Matjaž. *František Josef Benedikt Dusík*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009.

Bek, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociolgii české hudebnosti*. Praha: Koniasch Latin Press, 2003.

Gantar Godina, Irena. "Češki politični realizem med hrvaškimi in slovenskimi študenti v Pragi (1895-1900)." *Zgodovinski časopis*, 39 (1985): 269–275.

Gantar Godina, Irena. "Jan Lego." *Razgledi*, 17 (1998): 13–15.

Ilešič, Fran. *Češko-jugoslovanska vzajemnost v minulih dobah*. Ljubljana: Slovenska matica, 1906.

Krek, Gojmir. *Novi akordi*, 2 (1902): 3.

Krek, Janez Evangelist. "Pozdrav češko-slovanskim katolikom v Brnu." *Slovenec*, 30. 7. 1894.

Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Založba Nova revija, 2006.

Mahnič, Anton. "Slovenci, pazimo s kom se bratimo." *Rimski katolik* (1889): 386.

Melik, Vasilij. "Češko-slovenski odnosi." *Enciklopedija Slovenije*, 2 (1988): 115–126.

Premrl, Stanko. "Nekoliko statistike o orglah v ljubljanski škofiji." *Cerkveni glasbenik*, 3 (1918): 30.

Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja. Izbrana poglavja*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2010.

Vošnjak, Josip. *Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.

Vošnjak, Josip. "Učimo se od ČehoSlovanov!". *Slovenski narod*, 11. 6., 13. 6., 18. 6., 20. 6., 23. 6., 25. 6., 2. 7., 4. 7., 7. 7. 1868.

Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera & Univerza v Mariboru, 2012.

Weiss, Jernej. "Prva slovenska narodna himna Naprej zastava slave Davorina Jenka." *Glasba kot protest*. Primož Kuret, ed.. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2015, 62–68.

Jan Václav Lego – a Herald of Slovene-Czech Reciprocity

Irena Gantar Godina
Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana
Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

It is difficult if not impossible, in such a short presentation, to cover in full the contacts, cooperation and influences between the Czech and Slovenian, which began at the end of the 18th century and continued in the 19th century.

It is essential to differentiate among various specific contacts, cooperation, models and impacts, such as for example, Josef Dobrovsky's influence on the studies of Slovene language, the general cultural influence of Jan Lego, the political influence of František Palacký, Karel Kramář and Václav Klofáč, the influence of the ideas of Tomáš G. Masaryk, František Drtina and Lubor Niederle, and last but not least, the indirect and various impacts of Czech grammar school teachers in the then Slovene country. One could mention men of letters, musicians, architects, fine artists, natural scientists, etc., who contributed significantly to the development and advancement of Slovene culture, to its ideological and political diversity and extent.

The Czech-Slovene cultural, scholarly, including sciences, contacts and cooperation was particularly important during the period of national rebirth. Later, in the revolutionary year of 1848, political motivations prevailed not only for Slovene-Czech cooperation but also for the general cooperation among Slavic peoples. The participation of Slovenes at the Slavic Congress in June 1848 in Prague, their support of Palacký's vision of reforms in the Habsburg Monarchy, their acceptance of the idea of Austro-Slavism and Slav reciprocity, the boycotting of elections to the Frankfurt Parlia-

ment, following the example of the Czechs – all of this strengthened the Slovene-faith in the great affinity between Czech and Slovene interests. Neo Absolutism interrupted further political cooperation for a time. Assigning officials and grammar school teachers to posts across the empire as a whole, the authorities unintentionally strengthened mutual sympathies of Czechs and Slovenes, since a number of Czech professors maintained friendly attitudes to the Slovenes.

In this respect the most important role had undoubtedly Jan Lego, who dedicated his work to strengthening Slovene-Czech reciprocity and cooperation. Besides his educational contributions, he took care that the Czechs would learn about the Slovene cultural, scholarly and literary achievements. He was one of many educated people abroad whom we cannot ignore when talking about foreign intellectuals working in Slovene lands in the second half of the 19th century, particularly in the time of absolutism between 1850 and 1859, when Austrian authorities imposed a kind of a police state. At the same time the Vienna government sent to Slovenia many Czech high-school teachers, government officials, doctors and lawyers. At first, the Slovenes were not enthusiastic about the Czech officials, considering them *social climbers,* but gradually they accepted their activities and achievements. Some of these Czech officials felt so good among the Slovenes that they decided to remain,[1] some of them were ordered by government to leave the country.

Jan Václav Lego (1833–1906) came to Slovene lands in 1857, before constitutional period and remained for almost 20 years. He worked as a national revivalist and cultural worker also in his homeland. When he arrived to Kamnik, he soon was lacking cultural work as he knew it in Czech Lands. In Kamnik, his first employment was as a government official. He was taught the Slovene language by M. Močnik, headmaster of the girls grammar school and later an editor of *Učiteljski tovariš* (Teacher's Comrade). Thus, later in Ljubljana, it was not difficult for him to participate in the organization of national societies intended to encourage Slovenes to play a more active role in activities for the national advancement. After one

1 Among them were Ivan Vavrů, physical education instructor and, together with Fran Levstik, the founding father of Slovene physical education terminology; J. N. Nečásek, the headmaster of Ljubljana grammar school; the conductor and musician Anton Nedvěd, who invited Jan Lego to come to Ljubljana; G. A. Lindner, schools inspector; the gynecologist A. Valenta, the head of Ljubljana maternity hospital from 1857 to 1898, and many others. Some high-school teachers and professors were very popular since they encuraged pupils to use Slovene language and taught them about Slavism in general.

year he left Kamnik and moved to Ljubljana where he could witness the beginning of a new era, the constitutional period, with its greater political freedom.

The Slovenes, following the Czech model, soon began organizing gatherings, at which they formulated demands for a united Slovenia. Various newspapers began to be published, so there was lots of work also for Lego. His activities were soon noticed by the authorities, and in 1860 he had to leave for Triest. It was a new opportunity for him to cooperate with Slovene intellectuals such as Fran Levstik. They all were striving to put forward Slovene national idea which led them to found *Slovanska čitalnica* (Slavic Reading Society), first Slovene society at all. Jan Lego's organizational skills helped to organize and activate social life among the Slovenes in Triest. Among many other activities he successfully founded choir and he became its first choir leader and he also sang himself. His activities and enthusiasm in Triest were highly appreciated also among intellectuals and national workers in Ljubljana. They were pleased when in 1862 he returned to Ljubljana. Soon he began to cooperate with the most active Slovene cultural workers, which resulted in founding Slovene Reading societies in Ljubljana, Maribor and Celje, which all became centers of national and cultural work. In 1864 Ljubljana reading society became *Slovenska Matica*. The same year he helped Fran Levstik to translate Božena Němcova *Babička*, as the first translation from Czech literature.

In 1863, following the Czech example, the Slovenes founded *Južni Sokol* (Southern Falcon). Lego engaged in founding a mountaineering section, which later grew to a Slovene mountaineering Society. He also supported the founding of the Czech branch of this society, which would encourage Czech climbers and tourists to visit Slovene mountains.

One of his very important achievements was that he aroused interest in Slovene music, interest, which later developed into the *Glasbena Matica* (Musical Society).[2] His ideas and work were also frequently supported financially by the public. For example, he collected money for a reward for the best composition. It was received by Janez Bleiweis, then the chairman of *Slovenska Matica*.

On the whole, Lego played an exceptional role in national awakening of young Slovenes. Since he was convinced that the work with young people was of the greatest importance for raising national consciousness and

2 Dragotin Cvetko, "Stiki Jana Lega s slovensko glasbo," *Naša sodobnost*, 3 (1955): 916–929, 1080–1084.

the level of the nation, he supported the involvement of young people and students in national work, as well as for Slavic reciprocity. He helped to establish the library for the youth, the newspaper for the young people, which he later maintained in Prague as *Zvonček* (Little Bell). He even provided complete material support for the periodical. Lego made a great effort to bring Slovene and Czech pupils closer together. Providing some financial support, he encouraged Slovenes to study in Prague, which he called "Slavic city". At the same time he encouraged them to visit Czech lands on holidays. When he died in 1906, in obituary in *Omladina* (The Youth), national radicals remembered him as "the most attentive father of Slovene school pupils", since he also looked after Slovene pupils in Prague.[3] After his return to Prague in 1874, he kept in touch with Slovene youth by sending books to them, money and spiritual encouragement. For this very reason Slovene pupils and students referred to him as the "Slovene consul in Prague".

While working in Ljubljana, Lego strove to raise the level of education of Slovene teachers, encouraging as many Slovene teachers as possible to work with the Czech teachers to instruct each other about Slovene and Czech literature, language and customs of the two nations, thereby spreading knowledge. He contributed a great deal to organization of Slovene teachers, who in 1869 founded *Učiteljsko društvo za Kranjsko* (Teachers' Society for Carniola). At the same time they began to publish their own publication *Učiteljski tovariš (Teacher's Comrade).* He supported Slovene education in various ways, e.g. by sending mineral collections from the Czech lands to grammar school in Kranj, to folk schools in Kranj and Postojna, Czech books to the girls' high school in Ljubljana, and so forth.

One of the most significant were his contributions to Czech journals, informing the Czechs of Slovene general conditions. Similarly, from Czech newspapers he passed information on conditions in Czech lands and published them in Bleiweis' *Novice* (News), promoting again Slovene interest in Slavdom and Slavic ideas.

In 1874 he returned to Prague but his heart remained with the Slovenes. He worked in some museum, he continued to report in the Czech press on Slovenes, their literary, cultural and political events. He collected biographies of Slovene cultural workers, writers and politicians for *Ottův Slovnik naučný.* He founded *Češko-slovensko društvo* (Czech-Slovene Society) to inform Czechs on Slovene conditions and cultural achievements. He gave several talks on Slovenes to other societies such as the American La-

3 Dr. P., "Jan Lego," *Omladina* (1907): 7.

dies Club, the Slavija Academic Society, and the *Umelecki besedi* (Art Literary Club). He made a major contribution to the foundation of School of Slavonic languages, where he taught Slovene and Croatian. He organized exchanges of Slovene and Czech journals, promoted teaching the Czech language in Slovenia, was regularly sending Czech books to the Czech circles in Slovenia.

In Prague he headed the Czech branch of *Slovenska Matica*, gaining many members not only in Prague but also in other Czech towns. He gave the initiative to Slovenes to found *Ciril-Metodovo Društvo* (Cyril-Method Society) based on Czech example. Successful was his effort to increase reciprocity between Slovenes and Czechs by publishing *Vodnik po Sloveniji* (Guide to Slovenia) in 1887, and the Czech-Slovene dictionary, which was published twice, in 1883 and 1892.

Regardless of many friends and colleagues among the Slovenes, Lego also had many opponents, particularly within the Catholic circles. They were strongly against any cooperation with Young Czech promoters of national and Slavic awakening. One of the harshest critics was undoubtedly Anton Mahnič, who viewed as harmful liberalism of the Young-Czechs. He accused Lego not only of freemasonry but also of leading Slovene pupils and students astray, claiming that they were embracing liberal, godless spirit when studying in Prague. Mahnič was particularly upset by a letter, which Lego wrote to a Slovene pupil, in which he attempted to discourage him from studying theology, inviting him instead to study in Prague. In general, Mahnič considered Slavic idea inappropriate also because he believed that sympathy for Russia might strengthen Orthodoxy versus Catholicism.

But the Slovenes who respected Lego's work repaid their debt by proclaiming him an honorary member of *Slovenska Matica*, of *Glasbena Matica,* honorary citizen of Kamnik and the capital Ljubljana. In 1912 the Slovene delegation to the 9th Pan-Slavic Journalist Conference in Prague unveiled a memorial to Jan Lego as "With thanks and the expression of respect for this meritorious promoter of Czech-Slovene reciprocity… it should be a manifestation of all Slovenes as we must show the Czechs and all Slavs how we honor people who work for us…"[4]

Lego described his sympathies for the Slovene nation in an article sent to *Slovan* (The Slav) in 1884, which was serialized. He began his description

4 "Formal unveiling of Jan Lego Memorial in Prague," *Edinost* (*Unity*), June 26, 1912, 177.

with six items: "1. Sharp-wittedness; 2. Xenophobia; 3. Sincerity and decisiveness; 4. Joy and a love of singing; 5. Piety; 6. Hospitality." And concluded his description in the spirit of Slavic reciprocity: "Just as I have sincerely striven to the best of my knowledge and conscience to paint a picture of the character of the Slovene nation, it is my fervent desire that the impact of this should be felt not just in a better understanding of this nation, which has suffered many misfortunes, but also on our part, we should turn more fervently to the Slovenes, giving them true, dignified brotherly love, which as the weaker nation in need of our support they deserve it in a double measure."[5]

Jan Vaclav Lego came to Slovene lands as an official but involved himself deeply in cultural work. In the 20 years of his sojourn he succeeded to arouse and revive cultural and political work, particularly encouraging Slovenes' interest for Slavic reciprocity and cooperation. The most important result of his activities was to establish foundations of Slovene-Czech friendship. Like Masaryk few years later, Lego believed that *drobna prace/drobno delo* (minor work) leads to greater benefits in the field of education, in promoting national consciousness and to awareness of ties to other Slavs within Austria. As long as possible, he worked with all nationally aware Slovenes, regardless of their political orientation. With his broad activities and his accomplishments he stimulated many various activities among the Slovenes.

Jan Lego left a strong, deep and everlasting memory among Slovenes, reflected in numerous recognitions of his merits, in numerous occasional articles, and particularly after his death in 1906. Contemporary researchers of Slovene history of 19th century, still place Jan Lego among important intellectuals, who significantly contributed to the advancement of Slovene national identity.

Bibliografija

Gantar Godina, Irena. "The Significance of Language and Education in Forming National Consciousness of a Small Nation." *Prague, Misto narodnich jazykú v výchově,školství a vědě v habsburské monarchii 1867-1918/Position of National Langiages in Education, Educational System and Science of the Habsburg Monarchy, 1867–1918*. Praga: Výzkumné centrum pro dějiny vědy, 2003, 67–77.

Hribar, Ivan. *Moji spomini I*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1984, 184–186, 192–193.

5 "Karakterisitke slovenskega naroda," *Slovan*, No. 16, 17, 18, 1884.

Klabjan, Borut. *Češkoslovaška na Jadranu*. Koper: Založba Annales, 2007, 30–33.

Torkar, Zora. *Iz življenja in dela kamniških Čehov in Moravcev*. Ljubljana, Kronika, 1986, 1–2.

Torkar, Zora. *Kamniški Čehi in Jan Lego*. Kamnik, Kamniški Zbornik, 2000, 45–54.

Urbančič, Ivan. *Slovensko-češki kulturni stiki*. Ljubljana: Založba Mladika, 1993, 21–24.

Področje migracije glasbenih idej

Andrej Misson
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Every man has tongue, teeth, lips, palate, throat, mouth, which he may close or open, and adapt in various ways; making, first, vowels and consonants; and secondly, other classes of letters. The elements of all speech, like the elements of the musical scale, are few and simple, though admitting of infinite gradations and combinations.

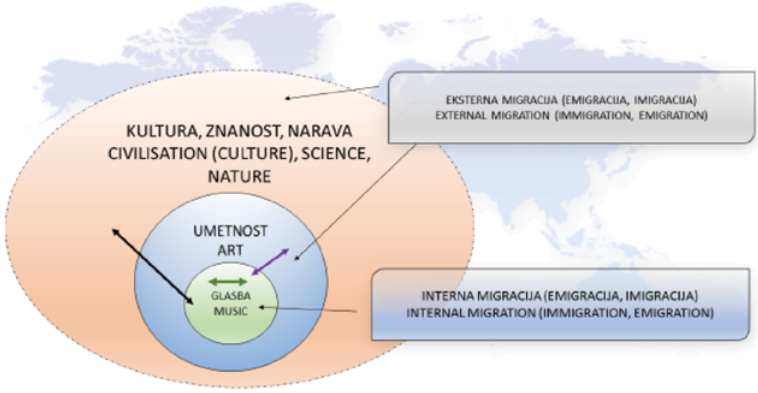
Platon, Kratil, prev. Benjamin Jowett

Naj v teoretskem uvodu navedem nekaj izhodišč, ki pa jih ne bom razvijal dalje, saj bom pozornost raje usmeril v nekaj konkretnih primerov migracije glasbenih idej.

Urednika Roberto Scazzieri in Raffaella Simili sta v uvodu knjige *The migration of Ideas* zapisala: »Ideas migrate across time and space, sometimes in conjunction with the migration of people and sometimes independently of it. The migration of ideas from one context to another is a central aspect of communication among scholars and scientists. It is one of the most important features of cultural, intellectual and scientific history. It is also an important feature in the history of institutions, organizations and technology«.[1]

1 Roberto Scazzieri, Raffaella Simili, ur., *The migration of Ideas* (Sagamore Beach: Science History Publications, a division of Watson Publishing International LLC, 2008).

Tudi v glasbi migracijo idej lahko opredelimo v najširšem kontekstu, s poljubnega področja znanosti in umetnosti na glasbenega ali z njega na druga, v ožjem pa znotraj področja glasbene umetnosti same. Če je delovanju idej z zunajglasbenega področja na glasbeno slediti teže, pa idejam, krožečim znotraj glasbenega področja, sledimo laže. Nedvomno pa je sledenje idejam zahtevno. Namreč, avtorji lahko ideje premikajo hote, zavestno, lahko pa tudi nezavedno, podzavestno, včasih celo namenoma prikrito. Dokazovanje migracije idej tako ni preprosto.



Slika 1: Najširše polje migracije idej, ki obsega tudi glasbeno področje.

Naj se na tem mestu spomnim na pretekla srečanja Slovenskih glasbenih dni, ki so pogosto oblikovala kar najširši kontekst pretakanja idej na področju glasbe in nanj. Npr. leta 2012 sem sam spregovoril o povezavi narave, biologije in glasbe.

Najprej bi opredelil dve vrsti migracij idej:

1) eksterno migracijo, imigracijo ali emigracijo;
2) interno migracijo.

Eksterna migracija je migracija idej na področje glasbe z drugih področij, domén (glej zgodovino idej) ali z njega na druga. Npr.: zvoki okolja, živali; upoštevanje elementov retorike, idej iz matematike itn.; uporaba literarnih del pri ustvarjanju glasbe; uporaba idej iz vizualne umetnosti; iz znanosti, filozofije, kibernetike (npr. Xenakis) ipd. Interna migracija je migracija glasbenih in zvočnih idej znotraj glasbenega področja.

Kratko se bom dotaknil terminologije. Migracijo glasbenih idej sestavljajo trije pojmi, o katerih bi morali razpravljati, to so: ideja, migracija

in glasba ali zvok. Naj se kratko dotaknem ideje in migracije, saj je opredeljevanje glasbene in zvočne umetnosti v razpravi manj pomembno. V načelu velja, da moramo glasbo razumeti v najširšem pomenu umetnosti: kot edinstveno kombinacijo glasbenih elementov, teoretskih konceptov gradnje, kompozicijskih postopkov, kot tudi načinov kombinacij tonov ali zvokov, kot slogovno značilnost in zvrst itn. Npr. ideja vključevanje improvizacije v kompozicijo ima lahko izvor v tradicionalnih praksah umetne glasbe, ljudskih ali jazzovskih praksah. Povsod so oblike improvizacije lahko drugačne, bolj ali manj primerljive.

Pojem ideje je sicer star, eden vodilnih mislecev o idejah je bil že Platon. Splošno, poljudno, vsakodnevno razumevanje pojma ideje lepo povzemajo številne opredelitve, ki jih najdemo v različnih leksikonih. Pojem ideje je povezan z višjimi oblikami umske dejavnosti, ki se lahko uresniči v resničnosti in jo zaznamo v izvedbi, lahko pa ostane na konceptualni, verbalni ravni. Takšno idejo bi mogli poimenovati tudi zamisel. Ideja prav tako lahko obsega naš umski odnos do materialnega ali duhovnega sveta ali pa kaže na bistvo, smisel umetniškega ali znanstvenega dela.

Grški (elektronski) slovar pojem ideje (ἰδέα) opredeljuje zelo kompleksno. Najprej kot obliko, potem kot videz, pojav, podobnost in zunanjost, pa tudi kot vrsto, rod, razred, zvrst, kakovost, način, število ter navsezadnje literarno obliko. Latinski slovarji jo kratko prevajajo kot pojem, idejo, predstavo, mnenje, stališče, nazor in namen. Slovar tujk (elektronska oblika Cankarjeve založbe) idejo kratko opredeljuje kot misel, pojem, duhovno predstavo, uvid, zamisel, domislek, pravzor, večno, nadčutno, nujno in nespremenljivo bit ter pogoj in vzrok vsega obstoječega. Ob obliki se pojavi tudi izraz vzorec. Pojem ideje je torej širok, vendar dokaj enotno razumljen.

Filozofsko razumevanje ideje je globlje, metafizično, ontološko. Ideje so vpete v naš duhovni prostor in po njem v metafizično stvarnost, o kateri lahko poteka besedna ali nebesedna komunikacija. Ideje so tako lahko abstraktne, splošne, ne konkretne in ne materializirane. Lahko so udejanjene, s pomočjo materializacije pa lahko sledimo morebitnim idejam, ki so povzročile njeno stvaritev. Tako imamo stalen dinamičen odnos med svetom idej in resničnostjo. Ideje, zamisli, nastajajo na pobudo zunanjih dogodkov in razmišljanja, morda je metafizična spodbuda oblikovanja idej tudi globlja.

Pomembna je tudi izvirnost ideje, njena istovetnost, identiteta. Ideje so lahko izredno izvirne, z močno istovetnostjo, edinstvene, ali pa neizvirne, s šibko identiteto, ponavljanje že večkrat videnega. Ponavljanje s spreminja-

njem, variiranjem pa lahko pripelje do novih produktov. Spremembe izvirnih idej so lahko šibke ali opaznejše, včasih je izvirno idejo nemogoče utemeljiti, če nas o tem ne pouči avtor sam. Pri močnih idejah lahko govorimo o njihovi vplivnosti, globini, globalnosti in celo univerzalnosti. Nekatere ideje so temelj številnim umetniškim izdelkom, znanosti in tehnološkim proizvodom. Govorimo o ponavljanju vzorcev ali kar paradigem.

Nekateri znanstveniki želijo glavne ideje človeštva zbrati. Zanimiva je ideja o oblikovanju zgodovine idej (history of ideas), pri njihovem širjenju so pomembne tudi enciklopedije, ki so začele nastajati v 17 in 18. stoletju.[2] Zgodovina idej je zanimiv poskus oblikovati trajen spomin na temeljne dosežke človekovega uma. Obsega:

1) zgodovino idej o zunanjem redu narave, ki jih proučujejo naravoslovne znanosti, obsega ideje v splošnem, domišljijski literaturi, mitih o naravi ter v metafizični spekulaciji;
2) zgodovino idej o človeški naravi, antropologiji, psihologiji, religiji, filozofiji, tudi literaturi v splošnem;
3) zgodovino idej v literaturi in umetnosti, teoriji estetike in kritiki;
4) zgodovino idej o odnosu do zgodovine, historiografiji, zgodovinski kritiki;
5) zgodovinski razvoj idej ekonomije, prava, politike in institucij, ideologij ter gibanj;
6) zgodovino verskih in filozofskih idej;
7) zgodovino formalnih matematičnih, logičnih, lingvističnih in metodoloških idej.[3]

Vsekakor so ideje z različnih področij pogosto prepletene. Poskus zgodovine idej je zanimiv poskus sistematične ureditve dosežkov civilizacije.

Ozrimo se na nekaj obravnavanih idej iz *Novega slovarja zgodovine idej*[4], povezanih z glasbo:

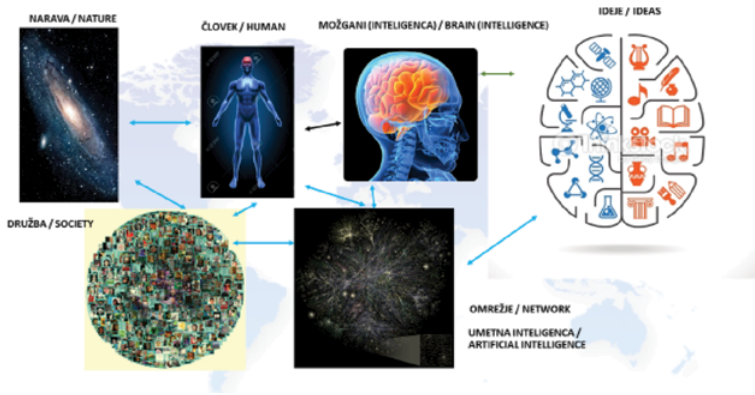
2 Glej Walter Tega, »All Knowledge in a Circle, From the Republic of Letters to Cosmopolitanism«, v *The migration of Ideas*, ur. Roberto Scazzieri, Raffaella Simili (Sagamore Beach: Science History Publications, a division of Watson Publishing International LLC, 2008).

3 Philip P. Wiener, ur., *Dicitionary of the history of ideas* (New York: Charles Scribner's Sons, 1974).

4 Maryanne Cline Horowitz, ur., *New dictionary of the history of ideas* (Detroit: Charles Scribner's Sons, 2005).

absolutna glasba, estetika, umetnost, lepo in grdo, avantgarda, klasicizem, glasbena kompozicija, konservativizem, ples, eklekticizem, čustva, formalizem, teorija igre, spol v umetnosti, harmonija, hierarhija in red, impresionizem, interpretacija, logika, mem, migracija, modernizem, motiv, muzikologija, izvajanje glasbe in poslušanje (musical performance and audiences), periodizacija v umetnosti, postmodernizem, ideja razvoja (idea of progress), renesansa, reprezentacija (duha), sakralno in profano, okus (taste), čas, univerzalizem itn.

Vse to je široko duhovno polje, iz katerega lahko črpamo konkretne glasbene ideje.



Slika 2: Nastajanje idej iz narave in skupnosti.

Po tem vzoru bi lahko oblikovali tudi zgodovino glasbenih idej, ki bi imela gesla kot npr. o:

- kvinti,
- enem najbolj priljubljenem in svetovno razširjenem harmonskem zaporedju I-V-I (»chord progression« I-V-I),
- ritmu,
- ponavljanju,
- tonskih višinah,
- o novem v glasbi ipd.

Glasbena ideja je lahko marsikaj. Nanaša se lahko na ritem, melodijo, intervale, instrumentalne idiome, orkestracijo, zvok, teksturo, dinami-

ko, agogiko, slog itn. Ideje, ki sem jih že navedel, so ene temeljnih glasbenih idej, ki povsem prežemajo naše glasbeno ustvarjanje. Naj o njih na kratko razmislim. Intervalno razmerje, ki ga imenujemo kvinta, je v izhodišču razmerje, globoko vsajeno v naravo. Nastane kot posledica tretjinske delitve zvočila, nihajočega predmeta, snovi, npr. strune, zračnega stolpca. Podobno je tudi z drugimi intervali, ki nastopajo kot alikvoti, npr. oktava. Pri tretjinski delitvi se pojavi nov ton nad osnovnim. Ima podobno moč kot osnovni, vendar je drugačen. Že dolgo je alter ego osnovnega tona, razumemo ga lahko kot nov zvočni intervalni element, s katerim lahko oblikujemo svet zvoka. Skupaj z osnovnim tonom ustvarja občutek trdnosti, vendar nov element, ton kar odpira zvočni prostor stvarstva. Ne presenča, da ima v razvoju melodike in harmonije temeljno vlogo. Ta vloga se pojavi tudi v sestavi akordov obeh stopenj, osnovni in kvintni. To zaporedje kvintakordov je tako pogosto, da ga imamo lahko za temelj današnje glasbe v najširšem pomenu. Zaporedje tvori t. i. avtentično kadenco, s katero na najbolj uveljavljen način končujemo skladbe. Ta dva akorda tvorita najbolj pogosto harmonsko zvezo, s katero gradimo številne popularne skladbe. Melodični interval kvinte ima tudi močan simbolni pomen, saj je bil pomemben del posvečene, židovske tempeljske glasbe. Ima tudi sicer močan signalni, klicni pomen. Ideja o ritmu se nanaša na urejenost gibanja, ki je v stvarstvu pomembna. Takšna urejenost je posledica nekega odnosa v naravi, ki ga doživljamo in dojemamo kot čas ter trajanje. Človek skoraj vse ponavljajoče se gibanje razume kot urejeno. Ideja ponavljanja je z idejo ritma zelo povezana. Ponavljamo lahko kakršne koli zvočne kombinacije, enote. Toda kopiranje vzorca ni zanimivo, ampak je monotono. Takšno ponavljanje v naravi imenujemo kloniranje, podvajanje. Bolj zanimivo je spreminjanje vzorca pri ponovitvah. Govorimo o variiranju, modifikacijah, mutacijah ipd. Takšna ponavljanja vodijo v idejo rasti, pestrosti, življenjskosti. V umetnosti, komponiranju skušamo poiskati smiselno razmerje med nespremenljivim in variiranim ponavljanjem vzorca. Tu se rodi nova ideja, naj ponavljanje ne presega števila tri. Ideja o tonskih višinah je izjemno globoko povezana s stvarstvom. Prav tako kot nihanje delcev povzroča številne, med seboj sorodne pojave, kot sta npr. zvok in svetloba, tako tudi različno visoki toni v naši zavesti povzročajo spremembe, s katerimi lahko gradimo glasbeno vsebino. Že temeljna delitev na nizke in visoke tone, zvoke, vpliva na zavest. Večje število različno visokih tonov smo povezali v različne sisteme, višine tonov smo sestavili z idejo oktave in dobili lestvice ipd. Različna tonska razmerja vplivajo na naša čustva in zavest.

In morda nazadnje še ideja o novem v glasbi, ki navdušuje sleherno generacijo glasbenikov. Tudi ta ideja je splošna, človek si že od nekdaj nenehno želi nekaj novega, spremembe, ki bi življenju dale drugačne razsežnosti in nove življenjske motive ter s tem smisel obstoja. Gre za globoko ontološko in eksistencialno temo. Ta ideja odpira številne probleme, npr., kaj se zgodi z novim, ko postane staro? Nove stvari so bolj ali manj povezane s starimi. Je v stvarstvu, ki vsebuje določeno zgrajenost, danost, možno izdelati nekaj povsem novega? Ta splošna problematika odmeva tudi v glasbi. Že v naravi opazimo, da niso vse novosti trajne, niti ne uspešne, še manj dobre.

Zanimiv in uporaben je tudi nov pojem, ki ga je uvedel Richard Dawkins – mem (meme). Z njim opredeljuje enoto prenosa kulturnih idej, simbolov, praks med ljudmi s pomočjo različnih medijev. Lahko bi oblikovali tudi izraz glasbeni mem kot enoto za prenos glasbenih idej.

Nastajanje idej je najtesneje povezano z naravo, našim telesom, delovanjem možganov in uma. Kratko rečeno, ideje živijo podobno, kot mi, prav tako glasbene: nenehno nastajajo, rastejo, umirajo, mutirajo, variirajo. Povezujemo jih, razvijamo, poenostavljamo ipd. Prav tako nastajajo v skupnosti in odražajo njene lastnosti. Spomnimo se stanovskih pesmi, zgodovine jazza ipd. Ideje lahko prenašamo na dva načina, neka ideja vpliva na nastanek nove ideje ali pa na njeno uresničitev, udejanjitev oz. realizacijo ter konkretizacijo. Ena ideja lahko vpliva na nastanek več različnih, različno močnih idej pa tudi na nastanek nove. Pri čemer je razmislek o konstelaciji idej zanimiv in zahteven. Predstavljam si ga lahko kot vektorsko polje, v katerem je nova ideja ali realizacija nekakšna rezultanta skupnega delovanja.

Današnja posebnost pa je omrežje, katerega del je tudi umetna inteligenca, ki nove ideje lahko ustvarja sama. Obstaja že uspešna algoritemska kompozicija, eden uspešnih avtorjev na tem področju je ameriški skladatelj in teoretik Dave Cope.

Podobne ideje lahko v svetu nastanejo tudi hkrati, naključno, na različnih krajih, pri več avtorjih. Govorimo o duhu časa (Zeitgeist). Ideje so lahko splošne, last vseh nas in s tem javno dobro, npr. nekatere intervalne, lestvične kombinacije, ritmični vzorci, orkestracijski postopki ipd.

Še nekaj misli o migraciji glasbenih idej. Sam pojem migracije je najbrž latinski (migratio), z možnim grškim izvorom (αμείβω) in sledenjem v proto-indo-evropski izraz migro (potujoč), iz korena mei (iti, potovati). Prva oblika migracije so nedvomno potovanja, premiki, selitve glasbenikov in njihovo neposredno delovanje. Prav tako je pomembno medsebojno sre-

Slika 3: Krajevna in prostorska migracija idej; pri nas so potekali intenzivni tokovi s sosednjimi državami, v zadnjem času pa na področju glasbe predvsem z Dunajem, Prago, Moskvo, Poljsko, Anglijo, drugimi zahodnimi in vzhodnimi državami ter ZDA.

čevanje s kolegi. Tu bi lahko našli zelo veliko odnosov. Naši glasbeniki so zaradi različnih razlogov v preteklosti pogosto potovali na Dunaj, v Prago, tudi drugam po svetu. O tem pričajo npr. usode Emila Adamiča (Taškent, Dunaj, Donaueschingen, Sofija itn.), Frana Gerbiča (Praga, Zagreb, Ulm, Lvov itn.) ter številnih drugih. Če so se vrnili, so s seboj prinesli tudi številne ideje, ki so jih tam dobili. Umetnike iz sveta pa so srečevali tudi doma. Zanimive so predvsem migracije glasbenikov, ki iz popolnoma drugih okolij prinesejo s seboj svojo kulturo in vplivajo na okolje, v katerega so se preselili, npr. naseljevanje ameriških jazzovskih glasbenikov v Parizu po drugi svetovni vojni, ali pakistanskih, indijskih v Londonu, nacističnih v ZDA, še prej židovskih iz Nemčije in Avstrije (Ernst Toch) ipd. Številni primeri tovrstnih migracij so dobro obdelani v svetovnih strokovnih delih.[5] Migracije bi lahko razdelili na:

5 Glej npr.: Hardeep Singh Sahota, *Bhangra: Mystics, music and migration* (Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2014); Rashida K. Braggs, *Jazz Diasporas Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris* (Oakland: University of California Press, 2016); Simone Krüger, Ruxandra Trandafoiu, ur.., *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism* (New York: Routledge, 2013); Joao Sardinha, Ricardo Campos, ur., *Transglobal Sounds: Music, Youth and Migration* (London: Bloomsbury Publishing, 2016); Reinhold Brinkmann, *Driven into Para-*

- zelo kratkotrajne, npr. enodnevne, nekajdnevne premike, premike brez spremembe bivališča;
- kratkotrajne, npr. študijske, nekajmesečne, letne, z začasno spremembo bivališča;
- dolgotrajne, npr. večletna delovna odsotnost;
- trajne, ko se nekdo dokončno preseli v novo okolje ter tam ostane do smrti.

Druga oblika migracije poteka s pomočjo različnih medijev, neodvisno od avtorja. Tovrstno širjenje je povezano predvsem z izumom pisave, tiska, snemalnikov zvoka in sodobnih informacijsko-komunikacijskih tehnologij. Ne pozabimo tudi na ustno izročilo, samodejno širjenje idej preteklosti, pogosto tudi brez vedenja o tem, kdo je njihov avtor. Posebno vlogo pri širjenju glasbenih idej imajo glasbena teorija, muzikologija ter pedagogika. Znanstvena dela največkrat širijo zavest o delih in s tem o njihovih konstrukcijskih lastnostih. Pedagogika širi ideje s tem, ko izobražuje mlade, opravlja selekcijo del in podaja temeljne informacije o njih na vseh izobraževalnih ravneh.

Zame kot skladatelja je najpomembnejše kompozicijsko izobraževanje s številnimi knjigami, povezanimi z glasbeno kompozicijo. Že od začetkov tiskanja teoretičnih knjig in notnih izdaj kompozicij širimo številne kompozicijske, glasbene in zvočne ideje.

Skladatelji jih lahko:

- posnemamo zavestno,
- nezavedno,
- uporabljamo splošne ideje (Zeitgeist),
- povzamemo in razglasimo za svoje, kar je slaba izbira oz. t. i. kraja ideje.

Plagiat opredeljujem kot neposredni prevzem kompozicijske celote brez navedbe avtorja. Kraja kompozicijskih enot je bolj problematična. Prav tako je svojski pojem eklekticizma kot bolj ali manj nepremišljenega kopičenje različnih idej, brez osmišljenja, jasne kreativne paradigme. Sicer

dise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States (New York: Roth Family Foundation Music in America, 1999); Jason Toynbee, Byron Dueck, ur., *Migrating Music* (New York: Routledge, 2012); Roberta Montemorra, Marvin Downing A. Thomas, ur., *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries* (New York: Routledge, 2006); Heike Müns, ur., *Musik und Migration in Ostmitteleuropa* (München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2005) ipd.

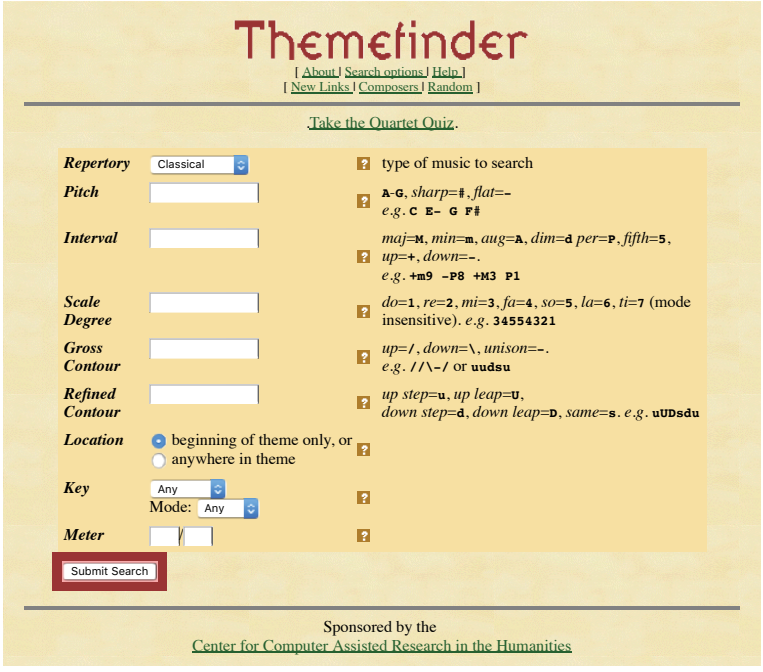
so uveljavljene metode širjenja in uporabe glasbenih idej zgledovanje, posnemanje, izposoja, variiranje, centonizacija, parafraziranje, parodija ipd.

Ideje lahko krožijo na:

- mikro ravni (mikro ideje, ideje na lokalni ravni);
- mezo ravni (mezo ideje, ideje nacionalne, državne, deželne, regijske ravni);
- makro ravni (makro ideje, globalne, univerzalne, konceptualne ideje).

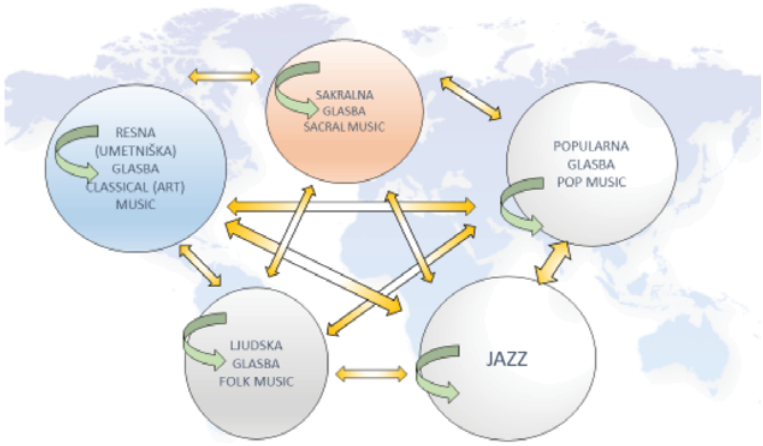
Število glasbenih idej se je izjemno povečalo, razlogov za to je več. Eden najpomembnejših pa je skoraj takojšnja dostopnost javno objavljene ideje na spletu.

O tem pričajo tudi programi za iskanje tem, torej temeljnih, vodilnih melodičnih idej, npr. *Themefinder*. Starejša oblika iskanja glasbenih motivov so bili slovarji glasbenih tem, npr. *A Dictionary of Musical Themes*, ki je izšel leta 1948 v Londonu in je vseboval zbirko 10000 glasbenih tem s področja resne glasbe.



Slika 4: Internetni program THEMEFINDER (http://www.themefinder.org/), eden od programov, s katerim lahko iščemo izbrane, znane, obstoječe melodije.

Pri ustvarjanju glasbenih idej si pomagamo z računalniškimi programi, brez neposrednega človeškega ustvarjalca, svojevrstni koncept ustvarjanja in s tem ideja je tudi aleatorika ter ustvarjanje naključnih tonskih kombinacij.



Slika 5: Kroženje glasbenih idej med različnimi uveljavljenimi slogi in zvrstmi.

V ožjem pomenu besede glasbene ideje migrirajo po svetu že dolgo. V srednjem veku, renesansi in naprej so skladatelji pogosto uporabljali že znane melodije (cantus firmus, cantus prius factus) iz različnih zvrsti glasbe. Tako je še danes. Ideje krožijo znotraj zvrsti ali med njimi, študente seznanjamo z deli preteklih in sodobnih skladateljev, jih analiziramo in tudi posnemamo, npr. slog Palestrinove, Bachove polifonije, harmonije, dodekafonsko, serialno tehniko ipd.

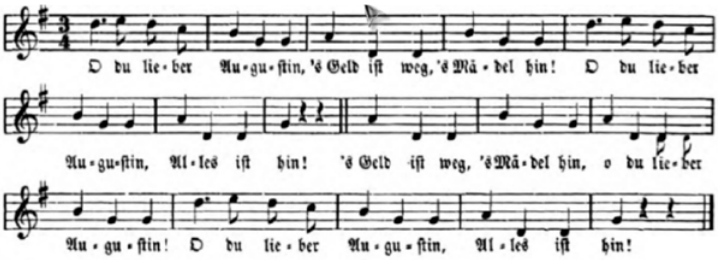
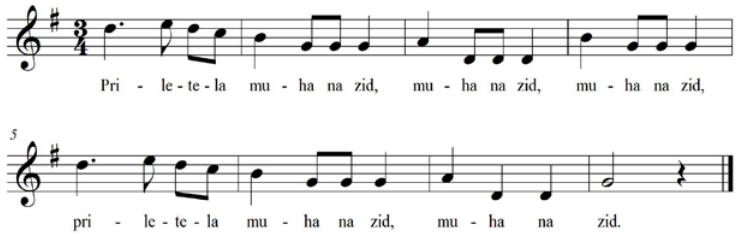
Naj se ob koncu uvoda zadržim še ob pojmu neželene migracije idej. Podobno kot branimo urejenost družbenih skupnosti, težimo k ohranitvi lastne kulturne podobe in s tem tudi umetniške. Tako kot k nam imigrirajo tujci ali emigriramo drugam mi, lahko z njimi imigrira tudi njihova kultura in umetnost. Podobno kot drugačen genetski material lahko našega okrepi, ga lahko tudi oslabi. Prav tako nas neka tuja kultura navduši ali pa ne. Tudi v glasbi bi lahko našli ideje, ki niso želene, doživljamo jih kot okuženost naše govorice s tujimi elementi. Spomnim se odziva prijatelja na igranje harmonikarja v neki naši gostilni, ki je v svoj nastop vpletel balkanske ritme in melodije. Nastal je spor, ki se je končal z razrezanim mehom harmonike. Seveda številne tuje ideje lahko našo glasbo tudi obogatijo in popestrijo. Že v preteklosti je znan vpliv islamske glasbene kulture

na organum v Španiji, t. i. melizmatično petje, pa morda tudi tehnika kolcanja v večglasju, hoquetus. Stara ideja delitve posameznih tonov melodije med dva glasova je v mnogo skladbah navzoča tudi danes. Še posebej v današnjem času spletne civilizacije so nam hitro dostopne številne in raznovrstne ideje, stare in nove, iz bližnjega in daljnega sveta. Najbrž se bodo številne, hote, nehote, želene ali ne znašle tudi v naši glasbeni kulturi. Veliko izposojenih ritmičnih, melodičnih, slogovnih idej lahko najdemo v naši popularni glasbi (npr. dalmatinske, grške, črnske, angleške ipd.). Seveda ni izvzeta niti klasična umetnost. Globalizacija obsega tudi področje idej, posledično tudi glasbenih.

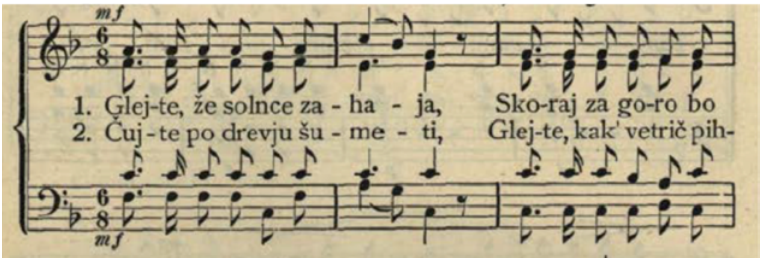
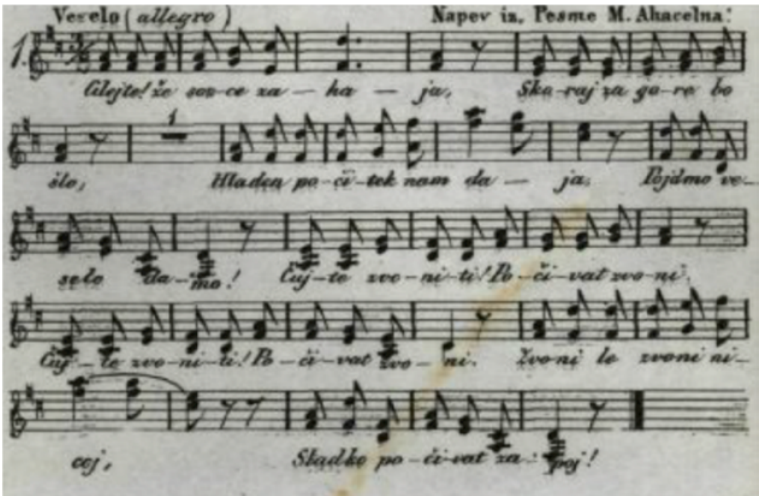
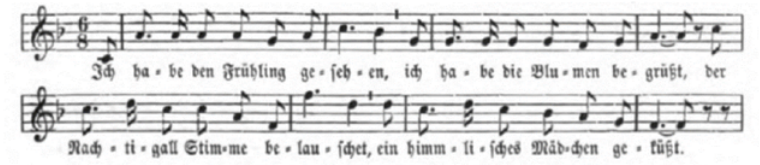
Izbrani primeri migracije nekaterih glasbenih idej

Za ponazoritev možnih migracij izbranih, v glavnem melodičnih, idej predstavljam nekaj konkretnih primerov.

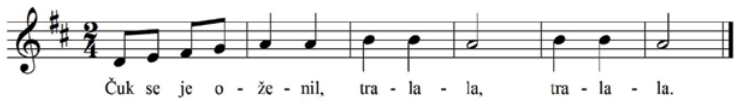
Ljudska glasba

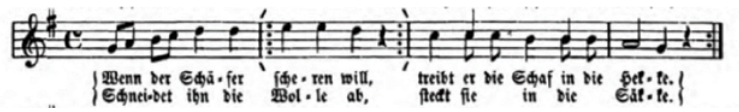
Migracije glasbenih idej v ljudski glasbi je težko spremljati in opaziti. Avtorji so nepoznani, prav tako natančnejši čas, v katerem je neka pesem nastala. Pesmi znotraj določene jezikovne skupine krožijo, še teže pa je ugotavljati kroženje glasbenih idej med različnimi ljudstvi. Največkrat se ideje razširijo med sosednjimi ljudstvi, še najbolj pa jih prenašajo tisti ustvarjalci, ki so iz mešanih družin.

Slika 6: Nemška ljudska O du lieber Augustin ali Der liebe Augustin, plesna pesmica, nastala pred l. 1800, objavljena v Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 984.

Slika 7: Slovenska ljudska pesem Priletela muha na zid.

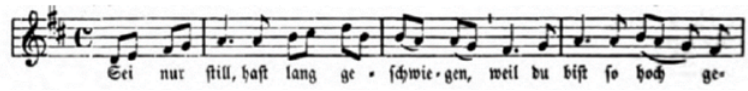
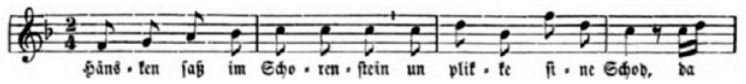
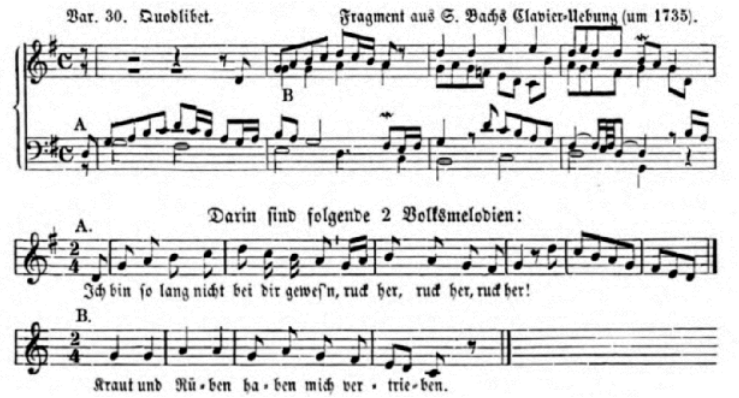
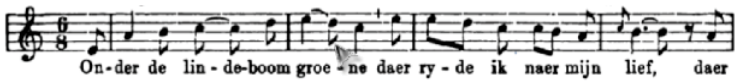
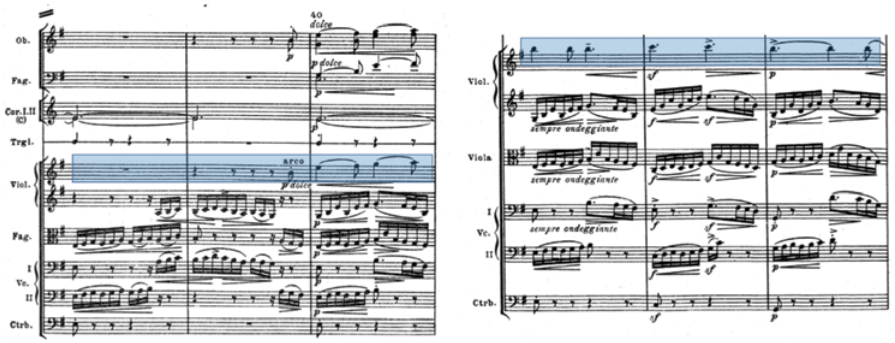
Glede na to, da smo na Slovenskem v preteklosti sobivali tudi z Nemci, me je že od nekdaj zanimalo, če se to sobivanje odraža tudi v ljudski pesmi. Ugotavljam, da je nekaj idej nedvomno krožilo med nami. Npr.: *O du lieber Augustin* in *Priletela muha na zid*. Katera je starejša, ne vem. Možno je, da je napev k nam zanesel kak dunajski izobraženec.

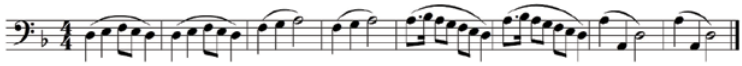
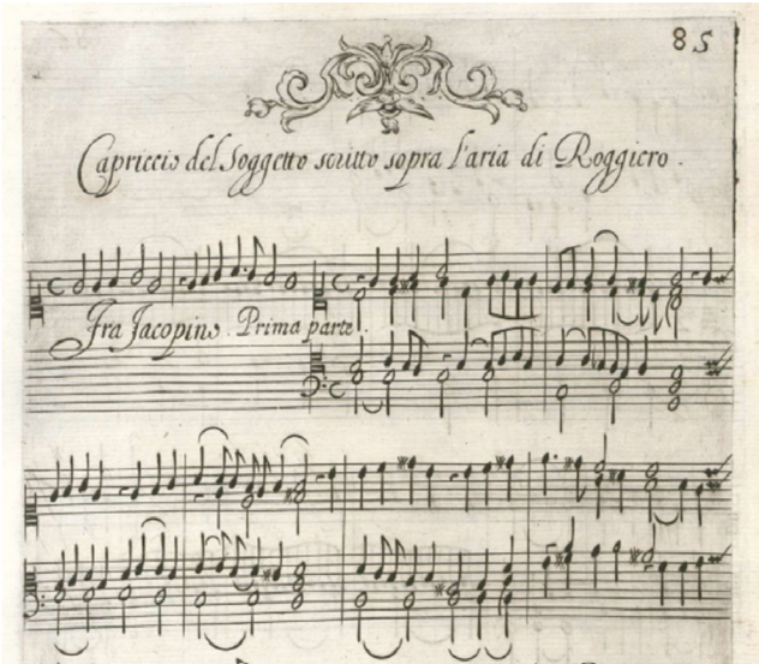
Tak primer je tudi ljudska pesem *Glejte, že sonce zahaja* oziroma *Das Liebchen im Grabe.* Ta pesem ima v slovenščini in nemščini drugačno besedilo, napev pa je skupen. Slomškov oziroma Ahaclov napev je nekoliko drugačen. Tudi tu bo najbrž težko ugotoviti migracijski tok melodije. Morda je napev k nam presadil Slomšek ali že pred njim Ahacel.

Slika 8: Glejte, že sonce zahaja pod naslovom Večernica, opredeljena kot ljudska, v harmonizaciji J. Žirovnika.

Slika 9: Anton M. Slomšek, Šola vesela lepega petja, Celovec, 1853; napev in pesem Večernica iz zbirke Matije Ahacla (1779–1845).

Slika 10: Das Liebchen im Grabe, po ustnem izročilu iz Turingije (Thüringen), okrog leta 1850, objavljeno v Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 739a.

V Evropi je ideja rastočega heksakorda močno prisotna in stara. Na njem je grajena tudi slovenska ljudska *Čuk se je oženil*, prav tako marsikakšna nemška ljudska pesem, najbrž pa tudi še kakšnega evropskega naroda.

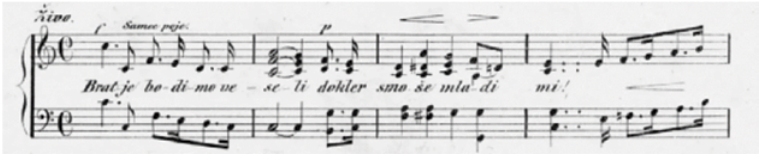
To teoretično in glasbeno idejo bi lahko uvrstil v duh časa in med splošne glasbene ideje. Tudi tu migracijskega toka melodije najbrž ne bo mogoče ugotoviti. Besedila ljudskih pesmi različnih ljudstev so različna, prav tako vsebina pesmi. Motiv je razširjen v durovi in molovi varianti, ki jo pogosto najdemo tudi v umetni glasbi, npr. v znameniti *Vltavi (Die Moldau)* Bedřicha Smetane. Podoben motiv je prav tako uporabil že J. S. Bach v *Quodlibetu*, v 30. variaciji iz Goldbergovih variacij. V njem je sestavil dva turinška ljudska napeva, kar je objavljeno v znameniti zbirki Deutscher Liederhort (1893–1894) pod številko 1046.

Slika 11: Slovenska ljudska pesem Čuk se je oženil.

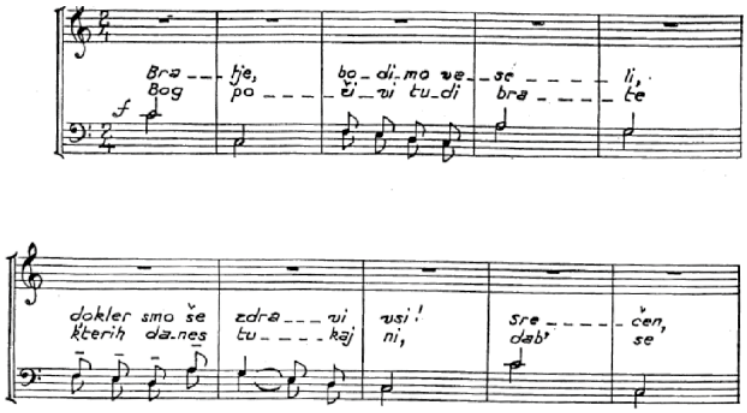


Slika 12: Nemška ljudska pesem Schäferleben iz zbirke Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 1488.

Slika 13: Nemška ljudska pesem Born- und Straflied iz zbirke Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 697b.

Slika 14: Nemška ljudska pesem Das machen die Thaler iz zbirke Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 851.

Slika 15: Zgoraj Quodlibet J. S. Bacha, 30. variacija iz Goldbergovih variacij; spodaj oba turinška ljudska napeva, povezana v Quodlibet, objavljeno v Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 1046.

Slika 16: Nizozemska, nemška ljudska pesem Vom Abschiedsbrief des Treulosen iz zbirke Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 409e.

Slika 17: Znamenita tema Vltave iz istoimenske pesnitve Bedřicha Smetane.

Zelo priljubljen napev po Evropi je francoski *Frère Jacques*, pet kot kanon. Pri različnih narodih ga najdemo pod različnimi naslovi (*Bruder Jakob* oziroma *Bruder Martin*, *Mojster Jaka*, *Brother John*, *Panie Janie*, *Bratec Martin*, *Vader Jacob*, *Fra Martino*, *Martinillo*, *Bhaiya yacob* itn.). Gustav Mahler je v prvi simfoniji uporabil molovo varianto te melodije. Morda je v ozadju njenega nastanka Frescobaldijeva tema *Fra Jacopino*. Skladba je podobna nekaterim drugim skladbam (*Chanson de Lambert*, madžarska ljudska).

Slika 18: Gustav Mahler, 1. simfonija, 3. stavek.

Slika 19: Girolamo Frescobaldi, Toccate d'intavolatura, št. 14, Capriccio Fra Jacopino sopra L'Aria Di Ruggiero.

V kamniški Liri že dolgo pojemo ponarodelo *Bratje*, ki jo je zapisal in priredil Samo Vremšak. Pred kratkim sem jo našel kot skladbo Benjamina Ipavca v zbirki Kamila Maška *Slovenska Gerlica* iz leta 1852. Napev in besedilo sta s časoma doživela več sprememb. Pesem pojejo tudi v moškem zboru praških učiteljev, zdaj že kot svojo. Ideja je najbrž emigrirala od nas k njim in pri njih tudi »ponarodela«.

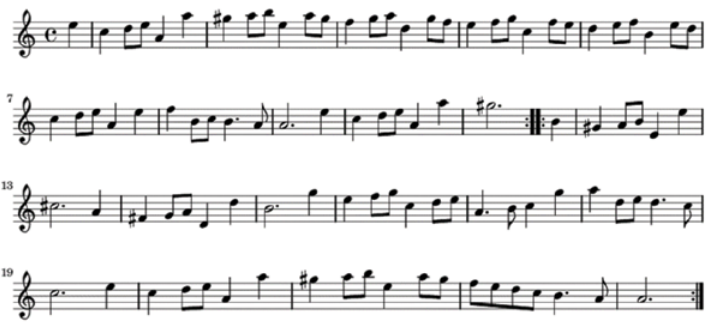


Slika 20: Zdravica Benjamina Ipavca, besedilo Gaj Križan, objavljeno v Maškovi zbirki Slovenska Gerlica, iz leta 1852.

Slika 21: Ljudska Bratje, v priredbi Sama Vremšaka; pesem pojejo tudi v Pragi, že kot svojo. Najbrž jim jo je posredovala Lira.

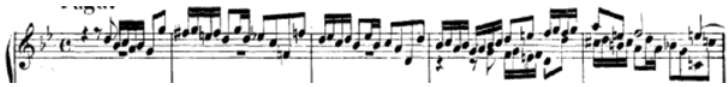
Resna glasba

Skladatelji renesanse so pri komponiranju množično uporabljali raznovrstne znane melodije, npr. gregorijanski koral, posvetne pesmi, teme instrumentalne glasbe, različne znane motive, npr. rastoči tonični tetrakord. Praksa živi dalje.

Med skladbami Johanna Sebastiana Bacha je znana tema fuge iz njegove *Fantazije in fuge v g-molu* (BWV 542). Temo je povzel po nizozemski skladbi *Ik ben gegroet van*, kar je znano in temeljito obdelano.[6]

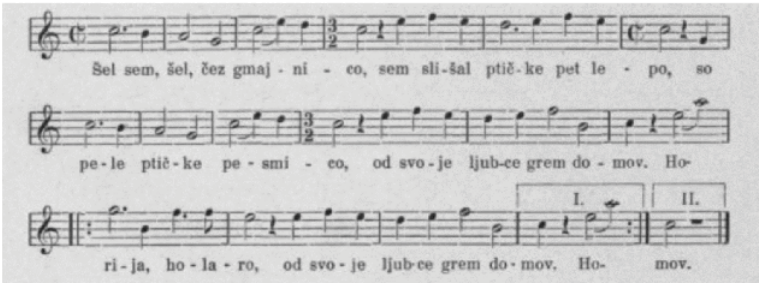


Slika 22: Nizozemska pesem Ik ben gegroet van iz zbirke Oude en nieuwe Hollantse Boeren Lietjes en Contredansen NEGENDe deel, iz leta 1713.

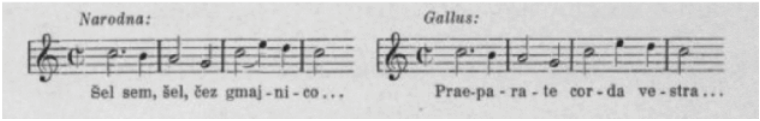
6 Glej npr. Peter Williams, *The Organ Music of J. S: Bach: Volume 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Slika 23: Začetek Fantazije in fuge v g-molu (BWV 542), J. S. Bacha.

Eden od pomembnih proučevalcev Gallusovih del pri nas je glasbenik in knjižničar Ludvik Zepič (1887–1971). V Cerkvenem glasbeniku je leta 1938 objavil članek *Sledovi slovenske narodne pesmi v Gallusovih skladbah*.

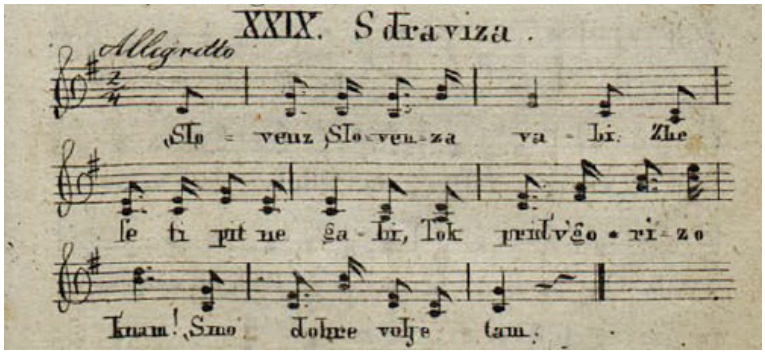
Morda ima prav, ko trdi, da sta si melodija ljudske *Šel sem, šel čez gmajnico* in tema skladbe *Praeparate corda vestra* sorodni. Kar bi pomenilo, da je ta slovenska ljudska pesem že zelo stara. Seveda pa je možno tudi, da gre za naključje, saj je motiv padajočega tetrakorda pogost.

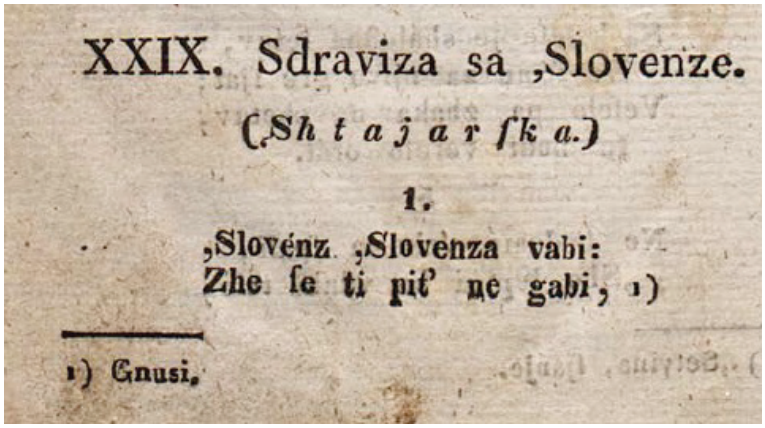


Slika 24: Ljudska Šel sem, šel, čez gmajnico, ki jo je v Cerkvenem glasbeniku leta 1938 objavil Ludvik Zepič.



Slika 25: Primerjava ljudske pesmi Šel sem, šel, čez gmajnico in Gallusove skladbe Praeparate corda vestra, kar je objavil Ludvik Zepič v Cerkvenem glasbeniku leta 1938.

Ko omenjam Ludvika Zepiča, lahko primer uporabe stare ideje najdem tudi v njegovi skladbi *Sloven'c Slovenca vabi*. Štajerska pesem *Sdraviza sa Slovenze* je z nekoliko drugačnim napevom objavljena v Ahaclovi zbirki *Koroṣhke ino Shtajarske peṣme enokoljko popravlene ino na novo sloshene*, iz leta 1938. Ima 9 kitic, za zadnjo je zapisan Slomšek. Zepič je zanesljivo uporabil to pesem za vzorec in jo najbrž priredil.

Slika 26: Štajerski napev Sdraviza sa Slovenze iz Ahaclove zbirke.

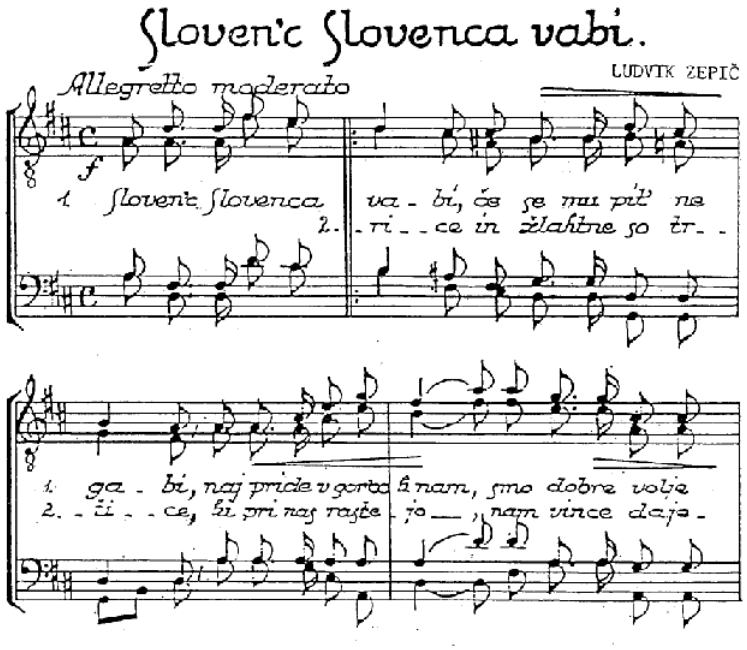

XXIX. Sdraviza sa ,Slovenze.

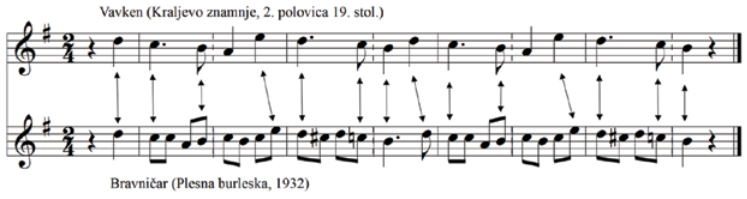
(Shtajarfka.)

1.

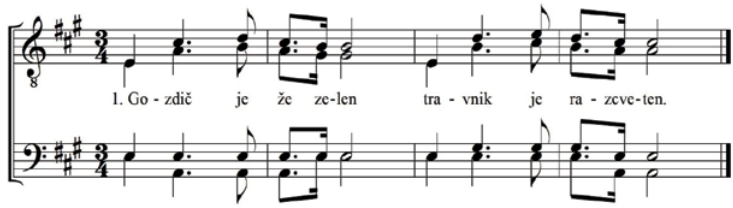
,Slovénz ,Slovenza vabi:
Zhe se ti pit' ne gabi, 1)

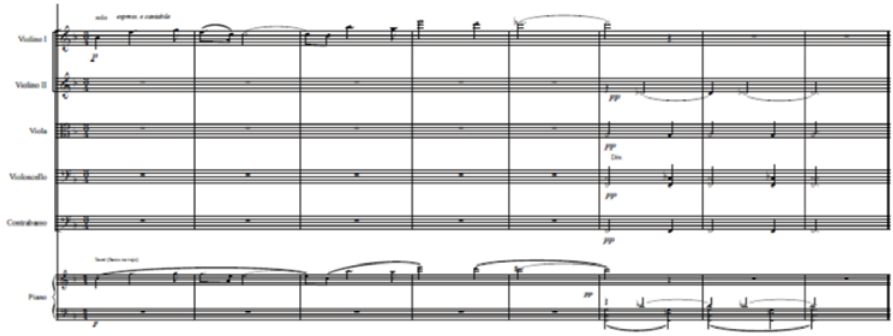
1) Gnusi.

Slika 27: Začetek pesmi Sdraviza sa Slovenze iz Ahaclove zbirke.

Slika 28: Začetek skladbe Sloven'c Slovenca vabi skladatelja Ludvika Zepiča iz arhiva kamniške Lire.

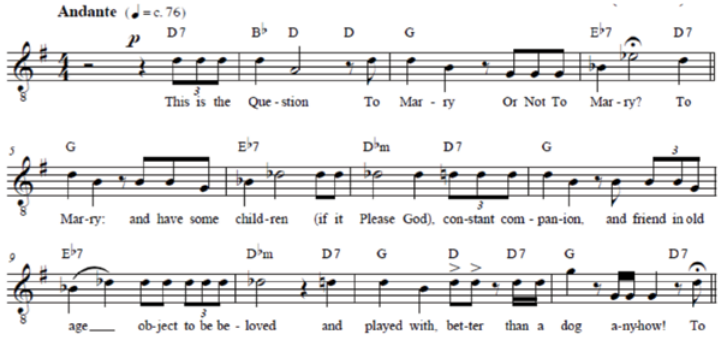
Ko sem poslušal balet *Plesna burleska* Matije Bravničarja, mi je takoj padla v uho ena od tem, ki je parafraza melodije drugega dela cerkvene skladbe Andreja Vavkna *Kraljevo znamnje*. Skladatelj je najbrž zavestno ironiziral temo napeva.

Slika 29: Primerjava cerkvene pesmi Kraljevo znamnje Andreja Vavkna in teme iz Plesne burleske Matije Bravničarja.

V svojem delu *Slovenski vojni requiem* sem njegova liturgična dela (1. in 7. stavek) hoté skomponiral na temo slovenske nagrobne pesmi *Gozdič je že zelen*.



Slika 30: Ljudska Gozdič je že zelen v priredbi Viktorja Fabianija.

Slika 31: Andrej Misson, Slovenski vojni requiem, motiv pesmi Gozdič je že zelen.

V šansonu na Darwinovo besedilo *To Marry or not to Marry* pa sem zavestno posnemal lahkotnejši, angleški slog zabavne glasbe.



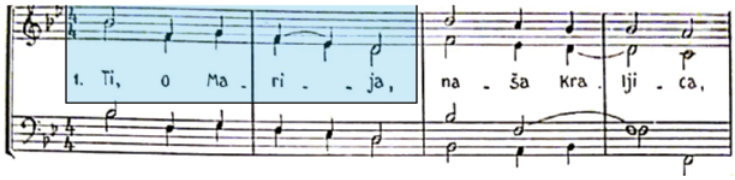
Slika 32: Andrej Misson, To Marry or not to Marry, besedilo Charles Darwin, pesem v angleškem slogu popularne glasbe.

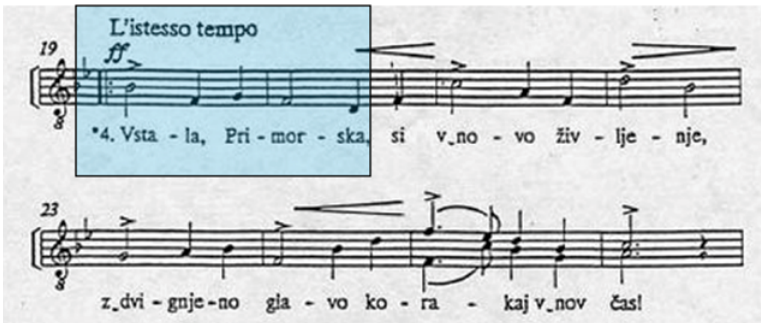
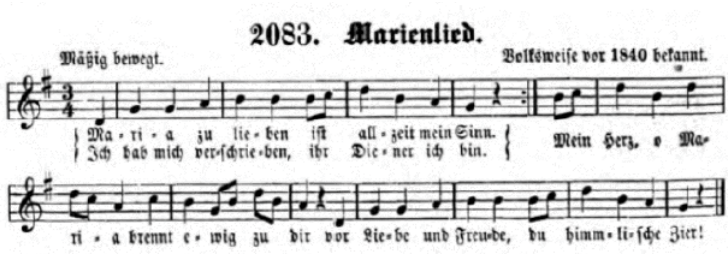
Cerkvena glasba

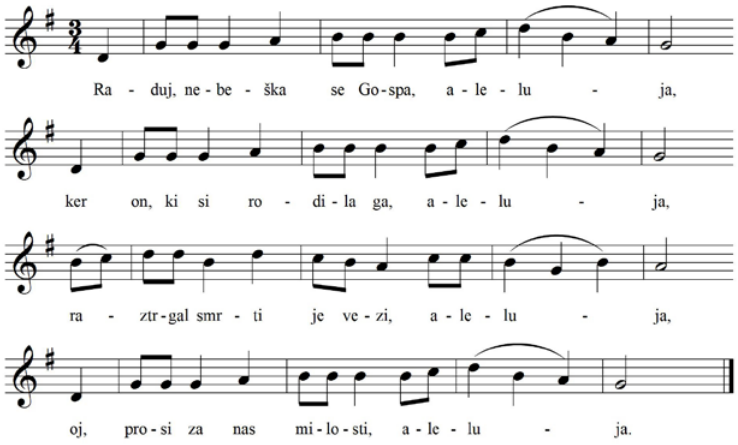
Naj omenim še dva zanimiva, sodobna primera kroženja glasbenih idej pri nas, ki sta povezana s cerkveno glasbo:

- mezomigracijski motiv v dveh slovenskih skladbah, cerkveni *Ti o Marija* in domoljubni *Vstala je Primorska;*
- makromigracijo napeva *Raduj kraljica* oziroma *Raduj nebeška se Gospa*, v nemški in slovenski varianti.

Pri prvem primeru bi morda lahko govorili o naključni podobnosti, v drugem gre najbrž za zavestno presaditev pesmi v naš prostor. To enakost omenja tudi Edo Škulj v delu *Cerkveni ljudski napevi* (Ljubljana, 2004, str. 310).

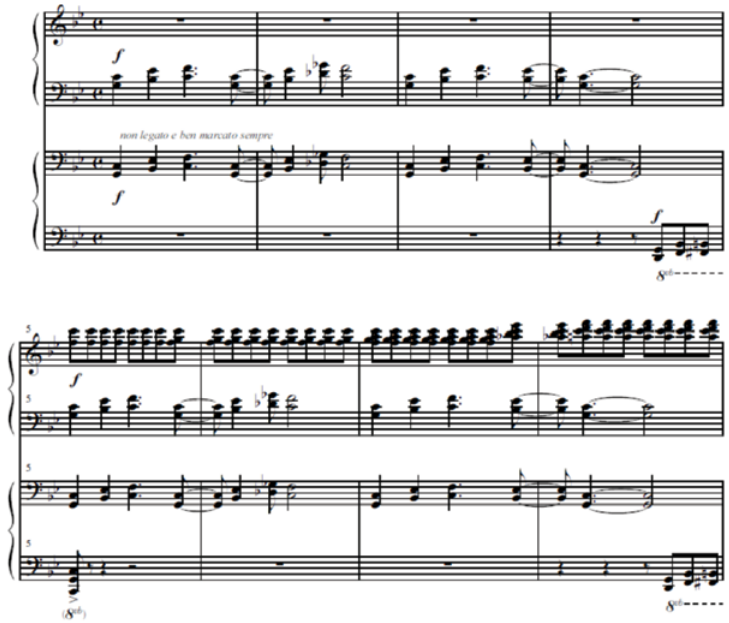
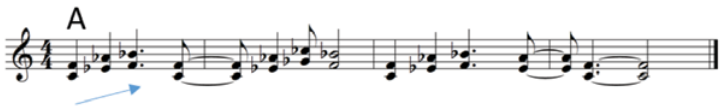
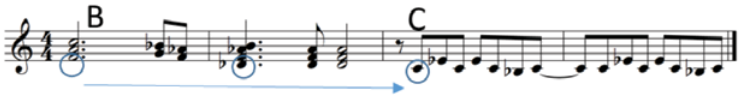


Slika 33: Cerkvena pesem Ti, o Marija skladatelja Angelika Hribarja.

Slika 34: Skladba Vstala Primorska skladatelja Rada Simonitija, besedilo Vstajenje Primorske je napisal Lev Svetek - Zorin, refren je oblikovan po skladbi Bazovica Frana Venturinija.

Slika 35: Nemška ljudska Marienlied iz zbirke Deutscher Liederhort (1893–1894), št. 2083.

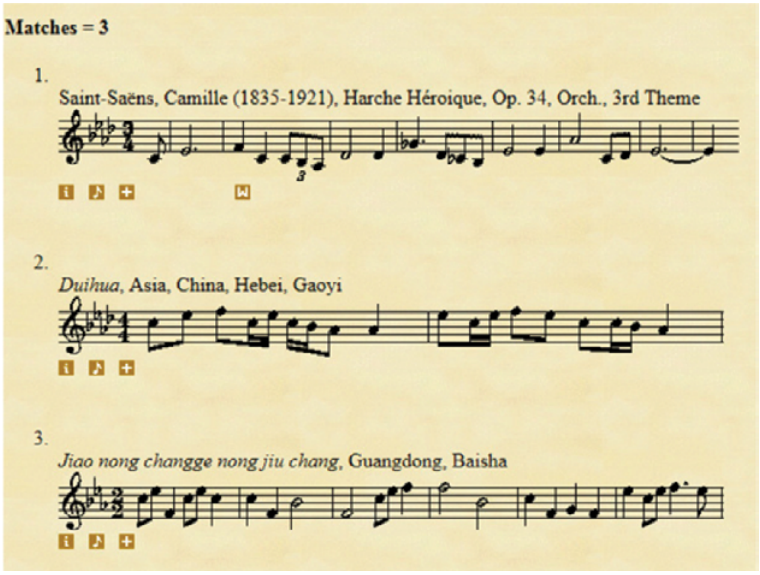


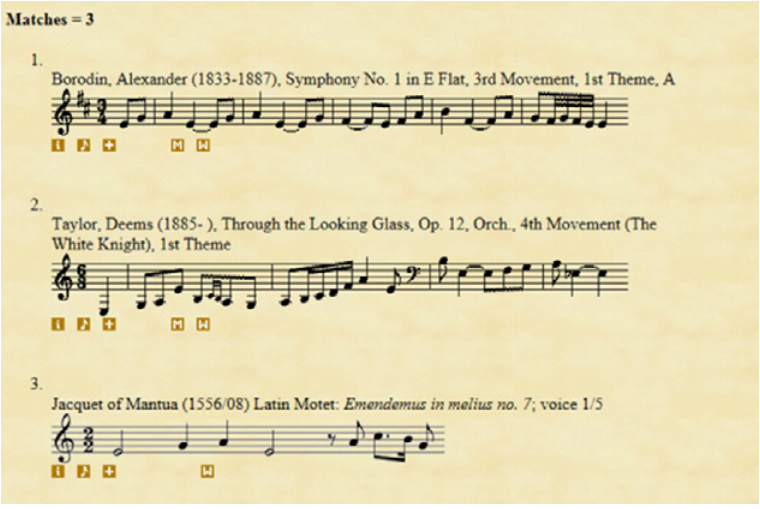
Slika 36: Slovenska ljudska Raduj, nebeška se Gospa.

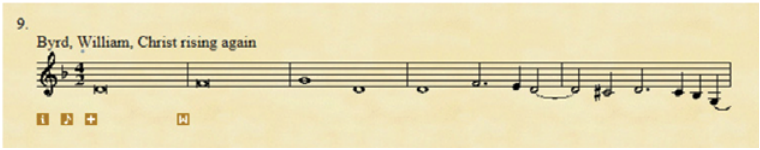
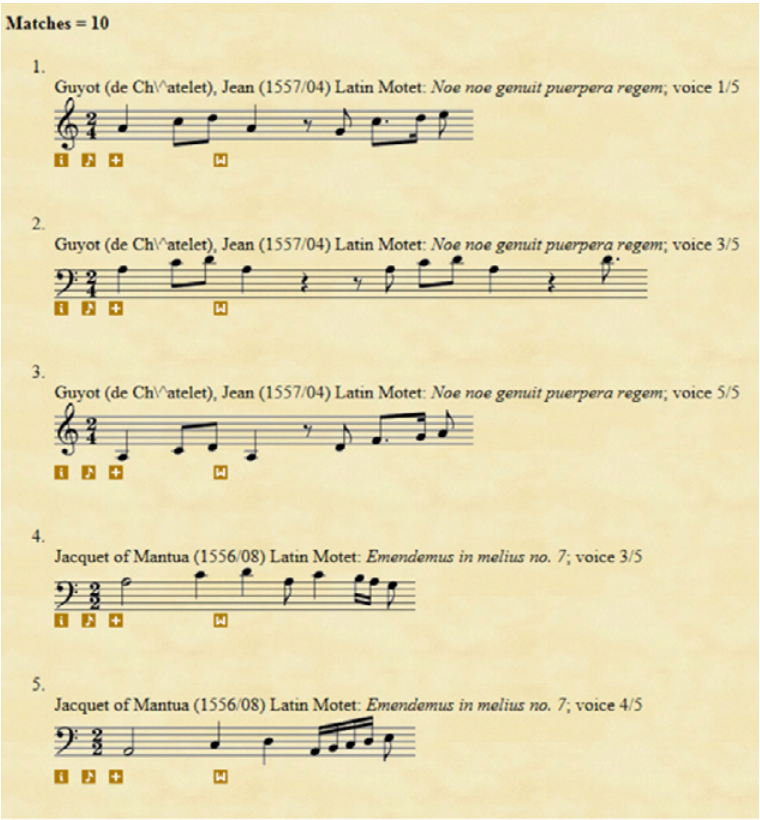
Jazz in zabavna glasba

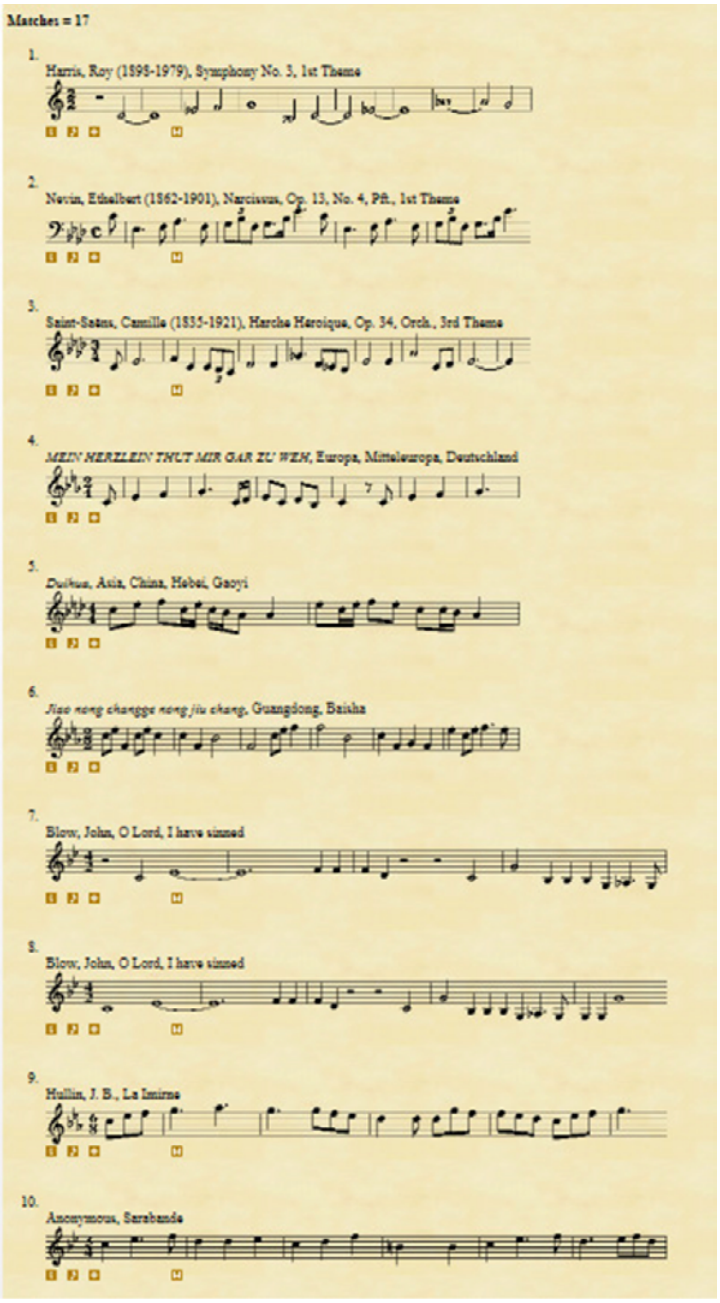
Pogoste so tudi hibridne skladbe različnih oblik, z mešanjem idej resne in zabavne glasbe, in to v oba žanra. Alfred Schnitke je tudi tvorec neologizma polistilizem, s katerim označuje skladbe, v katerih avtor meša različne kompozicijske sloge. Za primer navajam svojo skladbo *Dim nad vodo*, ki sem jo zložil na osnovi skladbe ansambla Deep Purple, *Smoke on the water*. Delo sem gradil na treh idejah te skladbe, oblikoval pa sem ga v simfonično pesnitev v treh delih, s preludijem, variacijami in fugo.

Slika 37: Andrej Misson, Dim nad vodo, skladba po motivih Smoke on the Water ansambla Deep Purple.

Slika 38: Glavni motiv skladbe Smoke on the Water ansambla Deep Purple, uporabljen v delu Dim nad vodo.

Slika 39: Druga dva motiva iz skladbe Smoke on the Water ansambla Deep Purple, uporabljena v delu Dim nad vodo.

Pentatonska kombinacija rastoče male terce in velike sekunde je v svetu pogosta, tako v preteklosti kot sodobnosti. Navajam številne primere tega zaporedja treh ali štirih tonov. Gibanje v vzporednih kvartah je značil-

nost vzorca ansambla Deep Purple, čeprav je ta sozvočna kombinacija tudi pentatonska in obsega še preostalo možno kombinacijo treh tonov znotraj anhemitonske pentatonske lestvice, npr. v as-b-c-es-f lestvici, sozvočna, kvartna kombinacija zaporednih tonov dveh linij c-es-f in f-as-b.

Slika 40: Ideja štirih tonov v razmerju m3↑-v2↑-č4↓ je v svetu pogosta.



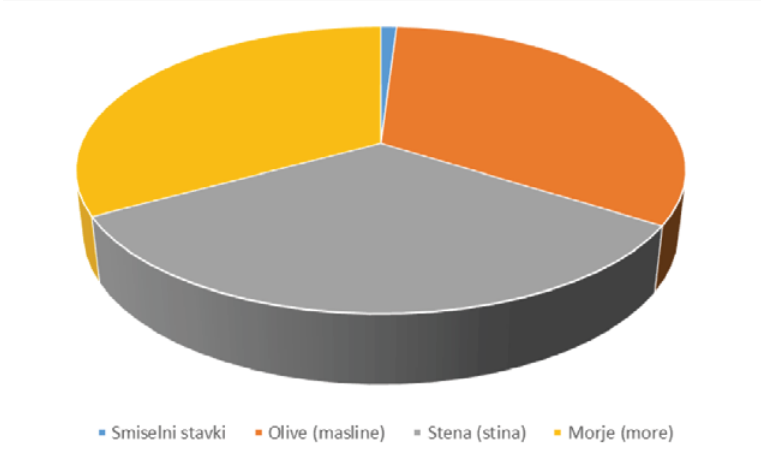
Slika 41: Ideja treh ali štirih tonov v razmerju m3↑-v2↑-č4↓ je v svetu pogosta.

Slika 42: Ideja treh ali štirih tonov v razmerju m3↑-v2↑-č4↓ je v svetu pogosta.

Slika 43: Še nekaj melodij, s tremi ali štirimi toni v razmerju m3↑-v2↑-č4↓, pogostih po svetu.



Slika 44: Še nekaj več melodij, s tremi ali štirimi toni v razmerju m3↑-v2↑-č4↓, pogostih po svetu.

V umetni glasbi, v oblikovanju gregorijanskih napevov, je znan postopek oblikovanja novih melodij iz koščkov že obstoječih, kar imenujemo centonizacija. Današnji postopki komponiranja v zabavni glasbi so podobni. Še več pa je stereotipnega komponiranja. Ti stereotipi so tekstovni in glasbeni.

Bolj za šalo navajam primer »domače« šaljive vsebinske analize dalmatinskih pesmi. Analitik je očitno naveličan tekstovnih stereotipov, ki pa so za področje tudi razumljivi. Grafično je vsebino razdelil na: 1. smiselne stavke – 1 %, 2. verze z olivami – 33 %, 3. verze s stenami – 33 %, in 4. verze z morjem – 33 %. Najbrž bi podoben vtis dobili tudi pri analizi zabavnih pesmi drugih ljudstev.



Slika 45: Šaljivo, ironično prikazana vsebina dalmatinskih pesmi na internetu v letu 2015.

Zanimiva je tudi svojska harmonska analiza pop skladb, ki je dosegljiva na Youtubu (https://www.youtube.com/watch?v=5pidokakU4I, leta 2016). Avtorji The Axis of Awesome v skladbi *4 Four Chord Song* ironizirajo pogost harmonski stereotip v popularni glasbi I-V-VI-IV (npr. E-H-cis--A). V priložnostno skladbo so povezali 38 popevk, hitov, narejenih na tem harmonskem vzorcu.

Slika 46: Fotografija avstralskih komikov in glasbenikov skupine The Axis of Awesome, ki v skladbi 4 Four Chord Song ironizirajo enega najbolj pogostih harmonskih vzorcev popularne glasbe, I-V-VI-IV (E-H-cis-A), https://www.youtube.com/watch?v=5pidokakU4I, dosegljivo leta 2016.

Slika 47: Odlomek iz humoristične serije Bennyja Hilla, prva oddaja prve sezone iz leta 1969, od 33. minute dalje, v katerem smeši stereotipnost izbranih evropskih popevk na tekmovanju European Song Contest.

Naj za konec navedem še šaljiv, vendar pomenljiv primer, kako ponavljanje idej vodi v prepoznavne stereotipe, še posebej v popularni kulturi. Benny Hill je evropsko tekmovanje popevk (Eurosong, Evrovizija) že davno prikazal kot zbirko nacionalnih stereotipnih kompozicij. Pri tem je povezal številne stereotipe: glasbene, modne, kozmetične, jezikovne, interpretacijske (npr. nastop dirigenta, instrumentalistov, pevcev), vedenjske, psihološke in celo biološke. Zdaj so stereotipi čedalje bolj angloameriško globalni. Ustvarjamo globalno glasbeno identiteto.

Sklep

Ideje v umetnosti in glasbi vseskozi krožijo, morda je na tem področju migracije idej zaznati več svobode kot pri ekonomskih in družbenih migracijah. Področje migracij idej je obsežno, prav tako področje migracije glasbenih idej. Ideje krožijo po duhovnem prostoru, včasih skupaj z njihovimi avtorji, včasih, in čedalje pogosteje, brez njih po različnih medijih. Tudi ideje so raznovrstne, bolj ali manj izvirne in po delovanju močne, kratkotrajne ali trajne, večne. Zato ne preseneča, da se je pojavila tudi ideja o oblikovanju zgodovine idej in da bi prav tako lahko oblikovali zgodovino glasbenih idej. Smo ustvarjalna bitja, soustvarjamo svet. To pa pomeni, da ves čas rojevamo raznovrstne ideje in jih razvijamo ter udejanjamo. *The elements of all speech, like the elements of the musical scale, are few and simple, though admitting of infinite gradations and combinations* (Platon, Kratil, prev. Benjamin Jowett). Lahko bi nadaljevali Platonovo misel, številna področja imajo svoje elemente, ki jih lahko sestavljamo v neskončne kombinacije, prav tako lahko kombinacije razgrajujemo, nadgrajujemo in sestavljamo v nove in nove.

Migracija idej je zdaj tudi globalna, saj jo intenzivno odpira splet. Pri nas je ta migracija bolj imigracija, kot emigracija, ideje, predvsem glasbene, bolj vnašamo iz tujine, kot pa svoje pošiljamo in prenašamo vanjo. To je razumljivo zaradi več razlogov, o katerih pa bi morali odpreti posebno razpravo. Poseben pomen pa imajo ideje med civilizacijskimi področji. Pri tem je pomembno, da je kultura v neki skupnosti kar se da odprta in dostopna. Tako se ustvarjajo močni tokovi menjavanja in kroženja idej. Problem bo postala tudi izvirnost idej, še posebej glasbenih. Prav tako je tudi zdaj možno, da se neke ideje širijo bliskovito, spet druge počasi, nekatere pa ostanejo lokalne, manj znane ali neznane. Posebno vlogo pri tem ima uporaba medijskih vzvodov. Ti lahko pomene idejam večajo ali manjšajo. Vsekakor bo

obstoj idej sčasoma odvisen od nadaljnjih gibanj duha. Smiselno se mi zdi, da bi za enoto širjenja glasbenih idej uporabljali izraz mem.

Primerov migracij glasbenih idej je mnogo, nekaj konkretnih domačih in tujih sem prikazal v prispevku. Gibanje idej zaznamo na celotnem glasbenem področju (interne migracije), prav tako ideje na glasbeno področje vdirajo z drugih področij (eksterna imigracija ali emigracija). Na številnih glasbenih področjih pa lahko zaznamo veliko ponavljanje stereotipnih idej.

Ideje pa pogosto in hitro tudi zamenjajo lastnika. Stara misel pravi, da je z idejami tako kot z dežniki: takoj, ko ga kje pustiš, zamenja lastnika.

Bibliografija

Cline Horowitz, Maryanne, ur.. *New Dictionary of the History of Ideas*. Detroit: Charles Scribner's Sons, 2005.

Erk, Ludwig, Böhme, Franz Magnus. *Deutscher Liederhort*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893–94.

Scazzieri, Roberto, Simili, Raffaella, ur.. *The migration of Ideas*. Sagamore Beach: Science History Publications, a division of Watson Publishing International LLC, 2008.

Wiener, Philip P., ur.. *Dicitionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons, 1974.

Williams, Peter. *The Organ Music of J. S: Bach: Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

http://www.themefinder.org. Obiskano 9. 11. 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=5pidokakU4I. Obiskano 9. 11. 2016.

Prvi koraki k boljšemu poznavanju jadranskega prostora

Luisa Antoni
Samostojna raziskovalka
Independent researcher

Po dolgih letih, ko sem se ukvarjala z glasbeniki in z glasbenim življenjem v narodnostno mešanem Trstu, sem se končno odločila, da naredim prve korake k boljšemu poznavanju Jadranskega prostora. To je prostor, ki ga običajno obravnavamo ločeno, vzhodni in zahodni del, ker imamo jezikovno pregrado, ki ni zanemarljiva, in danes so tu prisotne različne države.

K temu raziskovanju me je spodbudila reportaža, ki sva jo pripravile s kolegico za TV Koper-Capodistria: ob simpoziju o italijansko-dalmatinski literaturi sem odkrila zlato jamo za raziskovalce, marsikateri intelektualec je namreč bistveno pripomogel k razvoju in širjenju italijanske literature. To dejstvo mi je dalo misliti in rezultat mojih razmišljanj je bil, da se je verjetno tudi v glasbi dogajalo podobno.

Seveda je zahodni del bolj poznan, v raznih mednarodnih priročnikih in leksikonih dobimo več podatkov o glasbenikih, ki so tule delovali. Vzhodni del pa je manj prisoten in običajno so raziskave v krajevnem jeziku (slovenščina ali hrvaščina), torej težje dosegljive mednarodni akademski javnosti.

Kot primer te različne obravnave in različnega slovesa ter poznavanja glasbenikov po navadi navajam primer dveh skladateljev in dveh dirigentov:

> *Luigi Dallapiccola*, rojen v Pazinu , 3. februarja 1904 in umrl v Firencah, 19. februarja 1975, leta 1922 gre iz rojstnega Pazina v Firenze.

Danilo Švara, rojen 2. aprila 1902, Ricmanje pri Trstu, 25. aprila 1981, Ljubljana. Gimnazijo je obiskoval v Pazinu, kjer je bil njegov profesor tudi Saša Šantel, večji del njegovega življenje se je dogajal v Ljubljani.

Victor de Sabata (Trst, 10. aprila 1892–Santa Margherita Ligure, 11. decembra 1967).

Mirko Polič, 3. junij 1890, Trst, 2. oktober 1951, Ljubljana.

Dallapiccola je živel v Pazinu in tu ostal do leta 1922, ko je odpotoval v Firence, Švara je obiskoval slovansko gimazijo v Pazinu. Dallapiccola je mednarodno zelo znan, Švara pa ne.

Podobno je z dirigetoma: De Sabata in Polič. De Sabati so pred kratkim posvetili komorno dvorano gledališča Verdi, za Poliča pa v njegovem rojstnem mestu nihče ne ve ničesar, čeprav je bil eden najpomembnejših jugoslovanskih dirigentov.

Pri pričujoči obravnavi bomo težko ločevali na podlagi nacionalne pripadnosti glasbenikov, šele v 19. stoletju je namreč nacionalnost postala aktualni problem, prej je bila le slučajni kraj rojstva. Kljub temu, nekateri glasbeniki iz teh krajev so postali simbol določene nacionalne pripadnosti (tako je npr. Giuseppe Tartini, ki pomeni italijanstvo Istre).

Obdobje zelo dobrega in nenehnega sodelovanja med obema jadranskima obalama je bilo predvsem med Beneško prevlado. Vendar ne želim tukaj se osredotočiti samo na to obdobje, čeprav je bilo najbolj plodno. V spodnjih vsticah želim navesti nekaj imen, ki sem jih srečala v svojem raziskovanju, čeprav seznam še zdaleč ni popoln.

Filippo da Lurano, polovica 15. stoletja, Disertori piše, da je Benečan iz druge obale »dell'altra sponda« (pref. a F. di Lurano, Le Frottole, a cura di G. Cesari, Cremona 1954, p. LXI) torej iz Lovrana v Istri.

Andrea Antico da Montona (Motovun, 1470/1480–1540) bil je založnik in skladatelj. Običajno gledamo nanj kot na konkurenta Ottaviana Petruccija: uporabljala sta različne načine tiskanja. Antico je uporabljal xilografijo. Petrucci premične znake.

Giulio Schiavetto ali Schiavetti, Julije Skjavetić (Šibenik, 1530/35–1590). Skladatelj, rojen v Šibeniku, kjer se njegovo družinsko ime pojavlja kot Schiavetich, Schavetich ali Scavetich med letoma 1520 in 1697. Verjetno je bil v službi šibeniškega škofa Girolama Savor-

gnana (1523–91), njemu je posvetil svoja dela. Pisal je maše, motete in tudi posvetne skladbe. Bodisi sakralne kot posvetne skladbe so zelo dobro napisane. Tako da ga lahko označimo verjetno kot najboljšega skladatelja med hrvaškimi kolegi in gotovo enega najbolj prefinjenih skladateljev v obdobju »prime pratice«.

Francesco Usper (Spongia o Sponga) (Rovinj, 1. november 1561–Benetke, 24. februar 1641). Rojen v Rovinju, se je preselil v Benetke že pred letom 1586, ko je postal član sole Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Večino življenja je deloval kot organist in Kappelmeister v cerkvi San Salvador. Učenec Andree Gabrielija je postal precej slaven, toliko da je sodeloval pri Messa da Requiem (danes pogrešana) z Giovannijem Battista Grillom in Claudiem Monteverdijem, pri maši, ki so jo napisali za Cosima II. de' Medici; deloval je tudi kot organist v basiliki di San Marco med letoma 1622 in 1623.

Johannes Lucacich, v italijanščini Marco Giovanni Lucacich, v latinščini Marcus Joannes Lucacich, v hrvaščini Marko Ivan Lukačić, znan tudi z imenom Luccacich (Šibenik, cca. 1587–Split, 20. september 1648), skladatelj, ki je živel v Dalmaciji med Beneško vlado. Postal je frančiškan. Leta 1600 je prišel v Italijo in študiral glasbo in teologijo, leta 1615 je Magister Musices. Leta 1618 se je vrnil v Šibenik in dve leti pozneje se je preselil v Split, kjer je vodil glasbeno življenje v katedrali do smrti. Bil je pomemben predstavnik glasbenega življenja v Dalmaciji in s Tommasom Cecchinom je uvedel monodijo v dalmatinski sakralni glasbi. Napisal je »Sacrae cantiones singulis binis ternis quaternis quinisque vocibus concinendae«, Venezia, A. Gardano, 1620, zbirka, ki vključuje 27 motetov (1 a 5 glasov in orgle) med temi tudi Domine, puer meus, triglasni oratorij v obliki dialoga.

Tommaso Cecchini ali Cecchino, rodil se je v Veroni med letoma 1580 in 1582, se preselil okrog leta 1603 v Dalmacijo, kjer zgleda, da je ostal celo življenje. Reese piše, da je „Cecchino skupaj s Schiavettichem najvidnejši predstavnik velikega razvoja dalmatinske glasbe, ki se je začel ob polovici 16. stoletja pod vplivom italijanske šole." Tako kot drugi njegovi kolegi, ki so prišli pred njim se je veronski glasbenik vključil v kulturno sredino, ki je bila – čeprav je ponujala težke življenjske okoliščine zaradi nenehnih turških invazij in pomanjkanja plemiškega mecenstva –plodni teritorij za

glasbeni razvoj. O tem piše beneški ambasador J. Soranzio, ki je obeležil že leta 1575, da so v Dubrovniku številni dobri glasbeniki. Cecchino je v predgovoru k svoji zbirki (Benetke 1616) tudi napisal, da naj v Splitu »quest'Arte liberalissima, con applauso di mille orecchi, faccia prova di se stessa«.

Frančiškan *Gabriello Puliti*, 1580–1643 doma iz Toskane, je avtor troglasne zbirke »Ghirlanda odorifera Di vari] fior tessuta, cioè mascherate a tre voci libro primo« (In Venetia, G. Vincenti, 1612), napisana v obdobju, ko je bil »Organista nel Duomo della molto illustre Città di Trieste«; Intauolature del violino di Sigr. Gabriele Peruaneo da Lesina, manoscritto dell'anno 1625. Leta 1604 piše v ACTA PROVINCIAE D ALMATlAE, ISTRIAE ET EPYRI , da je »collocatus... in Conventu Pole« do leta 1643, leto smrti, je ostal v Istri. Gotovo je deloval v Miljah, Trstu, Kopru, Labinu in v dokumetnih dobimo tudi, da je bil na Pagu.

Giuseppe Tartini, skladatelj in violinist, 8. april 1692, Piran, 26. februar 1770, Padova.

Bil je eden največjih violinistov svoje dobe, izjemno priljubljen pa je bil tudi kot predklasični skladatelj in izviren glasbeni teoretik. Giuseppe Tartini se je rodil v Piranu 8. aprila 1692. Oče Gian Antonio je bil firenškega porekla in je prišel v Piran najverjetneje zaradi trgovanja. Kasneje se je zaposlil kot javni pisar za odkup soli. Mati Caterina Zangrando je bila potomka ene najstarejših plemiških družin v Piranu. Tartini je prvo znanje nabiral v oratoriju očetov Filipinov v Piranu, kasneje pa so ga vpisali v Collegio dei padri delle scuole Pie v Kopru. Verjetno je obiskoval tudi piransko akademijo I virtuosi, ki je združevala vse izobražene piranske meščane, da so na svojih srečanjih razpravljali o glasbi, umetnosti, literaturi. Oče je želel, da bi se posvetil duhovniškemu poklicu, a sina je nemirna narava gnala drugam.

Michele Stratico (Zadar, 31. julij 1728 , po letu 1782), plemiškega rodu je izhajal iz družine, ki se je zaradi Turkov leta 1669 izselila iz Krete v Zadar. Po šolanju v Zadarju, se je preselil v Padovo, k stricu Antoniju Straticu, znanemu prevajalcu grščine in italianščine ter ljubiteljskemu glasbeniku. Michele je najprej študiral pravo, obenem se je učil pri Tartiniju. Postal je pomočnik podestaja v mestecu Sanguinetto blizu Verone in tu je poglobil matema-

tične aspekte intervalov, konsonac in disonanc. Ne vemo datuma njegove smrti.

Giulio Bajamonti (Split, 4. avgust 1744, Split, 12. november 1800) je bil glasbenik, zdravnik in literat. Je primer intelektualca in plemiča v Dalmaciji. Vezan na latinski in italijanskogovoreči svet, njegova produkcija je vsa v italijanščini. Kljub temu od 19. stol. dalje se pojavlja njegovo ime v hrvaških zgodovinak kot Julije Bajamonti.

Franz von Suppé, umetniško ime: Francesco Ezechiele Ermenegildo, vitez Suppé-Demelli (Split, april 1819–Dunaj, maj 1895), skladatelj, dirigent, avstrijskega rodu dalmatinskega porekla. Zelo znan kot skladatelj operet, napisal je več kot 30 del, ki so bile uspešno izvedene. Napisal je tudi scenske glasbe, kvartete, samospeve, skralno glasbo (med temi tudi Missa Dalmatica).

*Antonio Smareglia (*Pulj, 5 maj 1854–Grado, 15 april 1929) skladatelj, napisal številne opere, ki so dosegle sloves predvsem v nemškogovorečih državah.

Posebno pozornost gre tu nameniti izdelovanju orgel s strani t.i. neoklasične šole, katere najpomembnejša predstavnika sta Pietro Nachini in Gaetano Callido. Njuno delo obsega celotni jadranski prostor.

Pietro Nachini, Petar Nakić, znan tudi s priimki Nacchini, Nachich, Nachik, Nakik e Nanchini; rojen med Zadarom in Šibenikom, februarja 1694–Conegliano, 16. aprila 1769. Odločil se je za duhovniško kariero, vstopil v frančiškanski samostan v Šibeniku in 1.4. 1713 je postal pater Pavao (Paolo). Med pripravništvom v Šibeniku je študiral filozofijo, nato so ga poslali v Benetke, kjer je študiral teologijo. Medtem pa je se učil tudi v orglarskem laboratoriju Giovannija Battiste Piaggiaja. Kmalu je postal najpomembnejši izdelovalec orgel v vsej beneški republiki.

Gaetano Antonio Callido (Este, 14. januar 1727–Benetke, 8. december 1813) izdelovalec orgel in naslednik Nacchinija. V 44 letih delovanja je postavil orgle po celem Jadranskem morju vse do Istanbula.

To, kar sem tukaj nanizala, je samo prvi površinski pregled nekega prostora, ki je trpel iz političnih razlogov. Pred mano so že nakateri raziskovalci skušali podreti zid, ki ločuje skupni jadranski prostov, vendar imam vtis, da niso bili v tem uspešni.

Samo če bomo gledali na ta prostor, kot na celoto, bomo odkrivali nova dejstva za zgodovino glasbe in mogoče bomo odkrili nove povezave in lahko resno poglobili poznavanje glasbe in glasbenega življenja. Sem tudi prepričana, da vezi med samimi ljudmi, ki so tukaj živeli, so bile bolj tesne od tistega, kar mi danes mislimo. Raziskovanje arhivov vzhodnega brega Jadrana lahko prinese s sabo nova odritja za svetovno zgodovino.

Bibliografija

Armano, Emin. *Don Petar Nakić (Pietro Nacchini).* Bulić: 1998.

Cavallini, Ivano. *I due volti di Nettuno.* Lucca: LIM, 1994.

Cavallini, Ivano. *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600.* Benetke: Olschki, 1990.

Dizionario biografico dei Giuliani. Gorizia, Fiumani e Dalmati, Laguna, 2009.

Le frottole di Andrea Antico da Montona. Trieste: IRCI, 1996.

Kokole, Metoda. »Gabriello Puliti, prvi istrski monodik«. V *Glasbena dediščina slovenskih obalnih mest do 19. stoletja: vodnik po razstavi*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2003.

Kokole, Matoda, ur.. *Giuseppe Tartini in njegov čas: zbornik referatov z mednarodnega kolokvija 5. aprila 1997 v Piranu*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1997.

Petronio, Marina. *Scritti vari di narrativa, cultura, musica*. Trieste: Svevo, 2006.

Petronio, Paolo. *Le opere di Antonio Smareglia*. Trieste: Svevo, 2004.

Reese, Gustave. *La musica nel Rinascimento*. Milano: Rusconi, 1990.

Ruffini, Mario. *L'opera di Luigi Dallapiccola, catalogo ragionato.* Milano: Suvini Zerboni, 2002

Sabata, Victor de. *Nel centenario della nascita*. Milano: Teatro alla Scala, 1992.

http://www.mediander.com/connects/1134153/filippo-de-lurano/#. Obiskano 3. 10. 2016.

Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine (1918–1925)[1]

Darja Koter
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Ko je ljubljansko Narodno gledališče na pragu prve svetovne vojne leta 1913 prenehalo delovati, je to povzročilo razpad ansambla v Drami in Operi. Vodilni protagonisti so se razpršili po bližnjih gledališčih, nekateri so iskali srečo drugje ali pa jih je pogoltnila vojna vihra. O tistih, ki so ostali v Ljubljani ter tako ali drugače preživeli vojno, ni veliko znanega. Predvidevamo, da so tako kot drugi meščani životarili in čakali na boljše čase. Ko se je leta 1918 zbistrilo, da je vojna zgubljena in so se slovanski narodi pripravljali na ustanavljanje svojih državnih tvorb, so se aktivirali tudi kulturniki. Tisti, ki so se zavedali pomena nacionalnih ustanov, so že na začetku tega leta ustanovili t. i. Slovenski gledališki konzorcij, nekakšno zasebno društvo istomislečih, ki si je zadalo veliko nalogo: ponovno vzpostaviti delovanje Drame in Opere. Na čelu te smele in zagnane skupine je bil vsestranski kulturnik Fran Govekar. Njegova naloga je bila sestaviti operni ansambel.

Kot je znano, so pred vojno zaradi pomanjkanja ustreznih kadrov na Slovenskem delovali številni češki in nemški glasbeniki.[2] Prvi so med dru-

1 Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Med pomembnejše študije o glasbeni migraciji na Slovenskem na področju ustvarjalnosti in poustvarjalnosti štejemo dela: Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005); isti: *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011); Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor, Litera in Pedagoška fakulteta, 2011); isti: »Češki di-

gim predstavljali večino v orkestru prve Slovenske filharmonije (1908–1913), ki jo je vodil češki dirigent Václav Talich (1883–1961). Med pomembnimi akterji ljubljanske Opere pa je bil v tistem času prav tako češki dirigent Hilarij Beníšek (v Ljubljani deloval med leti 1894 in 1910), ki je uspešno nadomestil prvega umetniškega vodjo in dirigenta Frana Gerbiča ter pripravil okrog 130 opernih in operetnih predstav. V Operi sta v manjši meri dirigirala tudi Václav Talich in Fritz Reiner (1888–1963), po rodu z Budimpešte, kasneje priznani ameriški dirigent. Precej protagonistov češkega rodu je bilo na prehodu iz 19. v 20. stoletje tudi v dramskem ansamblu, ki ga je daljše obdobje vodil režiser Rudolf Inemann.[3] Čehi in drugi delujoči v opernem ansamblu so bili del t. i. ekonomske migracije, saj so prihajali iz okolij, kjer je bilo šolstvo v nasprotju s slovenskim okoljem vzpostavljeno v celotni vertikali, kar je med drugim pomenilo, da je bilo število izobraženih glasbenikov dovolj veliko ali celo večje, kot je zahtevalo lokalno okolje. Prav zato so se številni odzivali na razpise in iskali možnosti v drugih, večinoma jezikovno njim bližjih okoljih. Oboji, Čehi in Nemci, so bili na Slovenskem iskani in zaželeni. Četudi si je ljubljansko Dramatično društvo od ustanovitve leta 1867 prizadevalo izobraževati glasbeno-gledališke profile, podobno pa je na področju instrumentalnega igranja in petja to počela tudi Glasbena matica, potrebam ni bilo mogoče zadostiti, zato je vrzeli zapolnjevala t. i. kulturna migracija, katere člani so bili vojaški godbeniki in drugi instrumentalisti, kapelniki, dirigenti, operni pevci, režiserji, igralci in drugi. Fran Govekar je na Dunaju, v Berlinu in na Češkem že leta 1908 iskal primernega tenorja za Narodno gledališče v Ljubljani.[4] Kot pravi, so v tistih leti na Češkem nova gledališča rasla kot gobe po dežju, kar je pomenilo, da so bili dobri pevci zelo iskani in posledično tudi dobro plačani. Ljubljana tržnim razmeram na gledališkem podiju ni mogla konkurirati.[5]

Z ustanovitvijo Prvega jugoslovanskega konservatorija Glasbene matice v Ljubljani leta 1919 kadrovskih težav slovenskih gledališčnikov še ni bilo konec. Ker je bilo do prvih diplomantov še precej daleč, pomanjkanje ustrezno izobraženih vodilnih kadrov za operni orkester, zbor, ansam-

rigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20 stoletje«, *Glasba in (za) oder: koncerti, delavnice in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij,* ur. P. Kuret (Ljubljana: Festival, 2014), 31–37.

3 Prim. Dušan Moravec, *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974), 55–111; Darja Koter, »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«, *Muzikološki zbornik*, 46/1 (2010): 63.

4 *Slovenski narod*, 12. 6. 1908, 3.

5 Fran Govekar, »Drvota in naša opera«, *Jutro*, 17. 1. 1923., v prilogi (brez paginacije).

bel solistov ter režijo, balet, koreografijo, sceno ipd. pa še vedno precejšnje, se je bilo treba ponovno nasloniti na umetnike drugih dežel. Zaradi spremenjenih političnih razmer so se Slovenci tokrat obrnili na slovanske brate, Čehe, Poljake, Hrvate in Srbe, medtem ko je fašizem spodbudil emigracijo tržaških Slovencev, oktobrska revolucija in dogodki po njej pa emigracijo ruskih umetnikov.

Fran Govekar je leta 1918 za ravnatelja in umetniškega vodjo ljubljanske Opere povabil Friderika Rukavino (1883–1940)[6], dirigenta hrvaškega rodu in skladatelja, ki je študiral v Pragi in Milanu ter naredil mednarodno kariero. Dirigiral je v Varšavi, Lvovu, Zagrebu in drugod ter gostoval celo v Los Angelesu in San Franciscu. Prav zaradi dobrih mednarodnih referenc je bil povabljen, da v Ljubljani na novo organizira operni orkester, pevski in baletni ansambel ter vzpostavi delovanje glasbenega gledališča. Po ustnem izročilu sta Govekar in Rukavina po prvi svetovni vojni vračajoče glasbenike s fronte osebno novačila kar na cesti oziroma po lokalih in jim ponujala zaposlitev. Pritegnila sta tudi češke godalce visokega kova, kot so bili Rihar in Vladislav Zíka ter Ladislav Černý, ki so postali člani opernega orkestra, ob tem pa že leta 1919 ustanovili godalni kvartet Zíka. Njegov član je bil tudi violinist Ivan Karlo Sancin (1893–1974), tržaški emigrant, od januarja 1919 delujoč v ljubljanskem opernem orkestru.[7] Vsi štirje so bili vodilni člani godalne sekcije opernega ansambla, ob tem pa združeni v kvartet Zíka dve sezoni uspešno nastopali po slovenskih krajih in zastavili profesionalne vzore poustvarjanja komorne glasbe.[8] Podobno je postal član opernega ansambla tudi češki tenorist Josef Drvota (1887–1923), ki se je v praškem gledališču proslavil že pred vojno, nato služil kot vojak na soški fronti in v Ljubljani, kjer je med vojno občasno nastopal v dvorani Union. Govekar ga je kar na ulici nagovoril za sodelovanje v ljubljanski Operi in Drvota je privolil. Bil je član prve povojne operne zasedbe.[9] Pota priseljevanja češkim oper-

6 Angažiran je bil s 1. 8. 1918 in do konca sezone 1924/25. Glej arhiv SLOGI, personalna mapa Friderik Rukavina, rokopis Gledališkega konzorcija z dne 23. 3. 1926.

7 Ivan Karlo Sancin, Slovenski biografski leksikon: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi536015/, obiskano 2. 9. 2016.

8 O pomenu kvarteta za slovenski kulturni prostor glej: Stanko Premrl, »Koncertna poročila«, *Cerkveni glasbenik*, l. 43 (1920), št. 9/10, 82. Od leta 1921 je kvartet deloval na Češkem pod imenom Češkoslovaški Zíka kvartet in postal eden najvidnejših evropskih komornih zasedb. Sancin je na Češkem ostal kakšno leto, bil s kvartetom na uspešnih evropskih turnejah, nato pa se je leta 1923 vrnil v Slovenijo ter postal ravnatelj Glasbene matice v Celju. Prim. v Slovenski biografski leksikon: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi536015/, obiskano 2. 9. 2016.

9 O tem glej nekrolog »Pepik Drvota«, *Gledališki list*, 4/13 (1922/23): 18.

nih pevcev, baletnih plesalcev, režiserjev in scenografov so bila različna. Ko se je Gledališki konzorcij soočili z dejstvom, da so posamezni ansambli zdesetkani na minimum, se je Govekar že maja leta 1918 podal v Prago in privabljal različne gledališke profile. Med tistimi, ki so se povabilu odzvali, sta bila tudi Václav Vlček (1895–1968), baletni mojster in koreograf praškega Národnega divadla, ter balerina Hana Klimentova, oba nato utemeljitelja baletne šole in profesionalnega baletnega ansambla na Slovenskem.[10] Iz njune šole, ki sta jo uspešno zastavila in z njo sledila razvoju baleta na večjih evropskih odrih, so izšli prvi profesionalno šolani slovenski baletni plesalci, med njimi tudi Lidija Wisiak (1906–1993), prva slovenska primabalerina velikih evropskih odrov, po drugi svetovni vojni pa baletna pedagoginja in direktorica ljubljanske Srednje baletne šole. Po njej se imenuje nagrada Društva baletnih umetnikov Slovenije.[11] Vlček je ostal v Ljubljani le kratek čas, med leti 1920 in 1924 je bil na izpopolnjevanju v Dresdnu, se nato vrnil v Slovenijo in v naslednji sezoni skupaj z Lidijo Wisiak nastopil v ljubljanskih in mariborskih predstavah. Leta 1926 sta skupaj odšla v Pariz, uspešno nastopala po evropskih odrih, v sezoni 1927/28 ponovno v Ljubljani in nato drugod.[12] Leta 1939 je odšel v Argentino, kjer je nadaljeval kariero in tam tudi ostal.[13]

V prvi celoviti sezoni 1919/20 se je operni ansambel soočal s številnimi kadrovskimi težavami, kar je opazilo tudi občinstvo in seveda kritika. Kot piše Marij Kogoj v reviji *Dom in svet*, je bilo to prva zaokrožena sezona po vojni, zato jo je bilo potrebno presojati z nekoliko prizanesljivosti. Kljub temu se je obregnil ob sicer klasičen repertoar z velikimi in manj znanimi deli, ker na programu ni bilo slovenske opere. Najbolj kritičen je bil do dirigentskih sposobnosti Friderika Rukavine, za katerega je menil, da je lik »muzikalne anarhije«, medtem ko je izjemno pohvalil mladega, a že izkušenega dirigenta slovenskega rodu Ivana Brezovška, čigar prva ljubljanska predstava je bila opera *Mignon*.[14] Brezovšek se je šolal v Dortmundu in se že

10 Henrik Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti na Slovenskem* I (Ljubljana: Format, 1997), 42–49. Hana Klimentova je v Ljubljani ostala zgolj eno sezono, se nato vrnila v Prago, poročila in ni več nastopala.

11 Lidija Wisiak, Slovenski biografski leksikon: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi843383/, obiskano 31. 8. 2016.

12 Prim. Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta (dalje SLOGI), personalna mapa Václav Vlček.

13 Václav Vlček, Slovenska biografija: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi795121/, obiskano 15. 7. 2016.

14 Marij Kogoj, »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«, *Dom in svet*, l. 33/3–4 (1920): 97–98.

pred vojno proslavil v nemških gledališčih, vojno pa preživel ko vojaški kapelnik v Mariboru.[15] Kogoj je o njegovem prvem nastopu ter v primerjavi z ravnateljem in dirigentom Rukavino zapisal: »*Razlika* […] *je bila tako očividna, da je bilo občinstvo po vsej pravici presenečeno in je kapelnika koj po uverturi počastilo z aplavzom. Bila je to sploh prva predstava, kjer je orkester več nudil kot solisti, medtem ko je stal pod vodstvom g. Rukavine vedno daleč za solisti.*«[16] Ob tem je pripomnil, da je bil orkester sicer dobro zastopan, vendar z Rukavino slabo voden. Kot obetavni je izpostavil dve novi članici ansambla. Sopranistka Zdenka Zíková (1902–1990), doma iz Prage, je presenetila v *Hofmannovih pripovedkah* in *Rusalki*[17] ter med vsemi solistkami, ki jih štejemo h kulturni migraciji iz obdobja ravnatelja Rukavine (med leti 1925 in 1931 je bila njegova žena), dosegla najprestižnejšo kariero (pela je tudi v dunajski državni operi).[18] Kogoj je kot »odlično umetnico« pohvalil tudi altistko hrvaškega rodu Vilmo de Thierry. Tudi sicer je menil, da bi solisti te sezone pod dobrim vodstvom, v mislih je imel Brezavška, uspešno nastopali.[19] Ob omenjenih navaja še nekaj dobrih domačih pevcev, Cirilo Medvedovo, Ivana Levarja, Leopolda Kovača, Emila Rumpla, od prišlekov pa J. Stepniowskega (verjetno Poljak, op. p.) in Josipa Drvoto. Strepniowski je v Ljubljani deloval le pol sezone (1919/20), ko je nastopil v *Jevgeniju Onjeginu*, kot koncertni pevec pa s pevskim društvom Slavec, in sicer skupaj z Ivanom Levarjem,[20] medtem ko je bil Drvota angažiran do januarja 1923, ko je v starosti 48 let umrl v Pragi.[21] Od prve povojne predstave (3.12.1918), Smetanove *Prodane neveste*, je v Ljubljani deloval tudi Poljak Hugo Zathey. V Ljubljano je prišel z dobrimi referencami in uspehi v različnih gledališčih na Poljskem, Dunaju in na Češkem ter bil celo ravnatelj krakovske Opere.[22] V ljubljanski Operi so od konca prve svetovne vojne naprej delovali tudi koreograf in režiser Václav Pohan, scenograf Václav Skrušny in dirigent An-

15 Ivan Brezovšek, Slovenska biografija: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi149654/, obiskano 13. 3. 2016.

16 Kogoj, »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«, 98.

17 Prav tam.

18 Zdenka Zíková, Slovenska biografija: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi868890, obiskano 15. 2. 2016.

19 Kogoj, »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«, 98.

20 Stanko Premrl, »Koncertna poročila«, *Cerkveni glasbenik*, 42/10–12 (1919): 84.

21 Arhiv SLOGI, personalna mapa Josip (Josef) Drvota. Glej osmrtnico.

22 Hugo Zathey, Slovenska biografija: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi857956/, obiskano 26. 3. 2016.

ton Balatka, vsi Čehi.[23] Pohan je bil v Ljubljani do leta 1923. V zgodovino slovenskega baleta se je zapisal kot koreograf in režiser prvega celovečernega baleta ljubljanske Opere po prvi svetovni vojni. To je bila predstava *Labodje jezero* v sezoni 1921/22. Leta 1924 je odšel v Prago in postal vodilni baletni pedagog v tamkajšnjem Národnem divadlu.[24] Tudi Václav Skrušny (1883–1949), po poklicu slikar in scenograf, se je v mladih letih kalil v praškem osrednjem gledališču in se hkrati šolal v obrtni šoli. Nato je deloval v takrat svetovno znanem praškem ateljeju za gledališko dekoracijo Kautský & Co., bil v Tbilisiju odrski slikar v carski operi, slikal v Teheranu za šahovo kolodvorsko čakalnico, med leti 1907 in 1918 pa se je odlikoval kot glavni scenograf in vodja gledališke scenske delavnice gledališča Vinohrady,[25] ki je bilo eno eminentnejših na Češkem. Anton Balatka (1895–1958), dirigent, skladatelj in režiser, je prišel v Ljubljano leta 1919 takoj po diplomi na praškem konservatoriju. V ljubljanski Operi je kot dirigent in režiser uspešno deloval deset let,[26] na oder postavil predvsem vrsto čeških del, nato pa se je odzval povabilu gledališča v Brnu, kjer je postal dirigent, dramaturg in nato tudi direktor tamkajšnje Opere.[27]

Vodilni člani konzorcija so si neprestano prizadevali, da bi gledališče prešlo pod okrilje države, saj društvo ni zmoglo zbrati dovolj sredstev za dobro delovanje obeh ansamblov. To jim je uspelo v sezoni 1920/21, ko je Ministrstvo za izobraževanje (Ministrstvo prosvete, umetniški oddelek) tedanje kraljevine ugodilo prošnjam in prevzelo finančno skrb nad ljubljanskim Narodnim gledališčem.[28] Kmalu se je sicer izkazalo, da podpora ni bila dovolj močna, saj se je fluktuacija v ansamblu nadaljevala. V sezoni 1920/21 je bila ob tradicionalnem programu tedanjih manjših gledališč na sporedu tudi *Lepa Vida* Rista Savina kot prvo slovensko delo pod vodstvom Friderika Rukavine. Med izvajalci se ponovno omenja precejšnje število no-

23 Repertoar Narodnega gledališča v Ljubljani: repertoar.sigledal.org/, obiskano 23. 3. 2016.

24 Národni divadlo Praha: www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/historie, obiskano 25. 3. 2016.

25 Václav Skrušny, Slovenska biografija: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577519/, obiskano 25. 3. 2016.

26 Uprava ljubljanskega gledališča se je Balatki ob njegovem odhodu leta 1929 pisano zahvalila za njegovo delovanje in izrazila željo po nadaljnjem sodelovanju. Arhiv SLOGI, personalna mapa Antonin Balatka, pismo uprave gledališča z dne 27. 6. 1929.

27 Najizčrpnejše delo o njegovem življenju je diplomska naloga Blanke Šaffkove, nastala na Filozofski fakulteti Masarykove univerze v Brnu: https://is.muni.cz/th/75289/ff_m/Antonin_Balatka.pdf, obiskano 23. 3. 2016.

28 Prim. *Gledališki list*, l. 1/1 (1920/21): 15.

vih članov, ki so prišli iz vseh vetrov: srbski basist Svetozar Pisarević, ki se je že proslavil v Münchnu, Zagrebu in Beogradu, češki tenorist Šindler, deloval v Brnu in Plznu, njegov rojak baritonist Přibislawski, ki je dotlej pel v Kölnu in Bratislavi, Poljak baritonist Romanowski iz Varšave, altistka Vera Šterk, diplomantka iz Zagreba (v Ljubljani zgolj eno sezono), sopranistka iz Bratislave Lidija Levičkova, ruski balerini iz Petrograda Jelena Poljakova in Alica Nikitina, kot vodja zbora pa se omenja Rus Boris Dobrovoljski.[29] Ob koncu sezone so v *Gledališkem listu* zapisali, da je ustanova pod državno upravo delovala uspešno.

Sezona 1921/22 je prinesla nove kadrovske spremembe. Med člani ansambla se omenjata mezzosopranistka »Kalouskova«[30] in sopranistka Ladislava Gundelach pl. Lewandowska (r. 1891). Slednja je prišla v Ljubljano aprila 1921 in ostala do avgusta 1923, ko je zaradi zdravstvenih težav odšla nazaj na Poljsko.[31] S to sezono se v ljubljanski Operi omenjajo tudi ruski umetniki emigranti, za katere je znano, da so predstavljali pomemben del kulturne migracija v opernih ustanovah povsod po Evropi. Za Ljubljano je bilo izjemno pomenljivo že prvo gostovanje takrat slavnega ruskega gledališkega ansambla Mihajla Muratova septembra 1920, ki je vsestransko navdušil strokovno in laično javnost.[32] Po tem gostovanju je uprava ljubljanskega gledališča angažirala več članov ansambla, med njimi tudi Muratova ter igralca in kasneje opernega režiserja Borisa Putjato.[33] Omenja se tudi Marija Assejeva, rojena 13. januarja 1887, ki je bila od 1. septembra leta 1921 članica opernega zbora. V osebnem listu je navedeno, da je zaključila osem razredov gimnazije (s pripisom, da so »dokumenti na poti iz Rusije izgubljeni«) ter da je gojenka solopetja na ljubljanskem konservatoriju Glasbene matice.[34] Assejeva je z leti napredovala in dobivala manjše solistične vloge,[35] medtem ko je sredi sezone 1924/25 že pela Floro Bervoix v *Traviati*.[36] Kot zboristka se omenja še v sezoni 1926/27,[37] nato pa ne več. Kasneje se je profilirala tudi kot koncertna pevka. Leta 1932 je na primer imela samostojni re-

29 *Gledališki list,* 1 (1919/20): 14.
30 *Gledališki list,* 1 (1921/22): 7. Sodelovala je v operi *Boris Godunov.*
31 Arhiv SLOGI, Personalna mapa Ladislava Lewandowska.
32 *Gledališki list,* 2 (1920/21): 16–18.
33 *Gledališki list*, 1920/21, št. 1, 14.
34 Arhiv SLOGI, Personalna mapa Marija Assejeva (tudi Asejeva), osebni karton.
35 *Gledališki list*, 1 (1924/25): 8.
36 *Gledališki list*, 9 (1924/25): 7.
37 Glej Poročilo o sezoni 1926/27, *Gledališki list,* 1 (1927/28): 13.

cital na ljubljanskem radiu.[38] Primer Marije Assejeve pokaže, da so se posamezni ruski emigranti v Ljubljani ustalili, nadaljevali z glasbenim šolanjem in ostali člani opernega ansambla daljši čas. Mezzosopranistka Vera Smolenska (r. 14. 3. 1896 v Viazmi[39]) se prvič omenja na začetku sezone 1921/22, in sicer v vlogi Dojilje v operi *Boris Godunov*, v nadaljevanju svoje ljubljanske ere pa je sodelovala še v operah *Rigoletto* (Giovanna), *Prodana Nevesta* (Neža), *Trubadur* (Ineza) in ne nazadnje v *Madame Butterfly* (Kate Pinkerton), v katerih je imela vidnejše mezzosopranske vloge.[40] Podobno je bilo tudi v naslednji sezoni, ko je pela Katinko v *Prodani nevesti*, Jero v Humperdinckovi *Janko in Metka*, Prednico v operi *Sestra Angelika* G. Forzana in njegovi operi *Gianni Schicchi*, mater v Dvořákovi *Vrag in Katra* in drugih.[41] Njen vrhunec je bila vloga Larine v operi *Jevgenij Onjegin* (premiera 3. 5. 1923).[42] Smolenska je bila z vidnejšimi vlogami angažirana tudi v sezoni 1923/24, med drugim je bila Kneginja v Savinovi operi *Gosposvetski sen*,[43] podobno v je bilo v sezoni 1924/25,[44] po tem pa je viri ne omenjajo več. Marcel Sowilski, operni pevec poljskega rodu, je bil angažiran s sezono 1921/22, ko je nastopil v vodilni tenorski vlogi opere *Boris Godunov*.[45] Kot pevec je študiral na Dunaju, imel dobre reference in izkušnje na večjih odrih.[46] V Ljubljani je nastopal dve sezoni in deloval tudi kot koncertni pevec.[47]

V sezoni 1922/23 se omenja režiser Vasilij Sevastijanov (Leoš Janáček, *Pastorka Jenufa* v prevodu Frana Govekarja, *Lakmé*, Leo Delibes),[48] ki je bil pred prihodom v Ljubljano dramski tenorist peterburškega Mariinskega gledališča. Nekaj časa je v Ljubljani pela tudi njegova žena, odlična dramska sopranistka.[49] Sevastijanov je bil v Ljubljani vsaj do konca sezone 1923/24,

38 Prim. glasilo *Radio*, l. 4/41 (1932): 335.

39 Arhiv SLOGI, personalna mapa Vera Smolenska, Potrdilo uprave gledališča o dopustu z dne 18. 3. 1923.

40 Prim. *Gledališke liste* za sezono 1921/22.

41 *Gledališki list*, 1 (1922/23): 8.

42 *Gledališki list*, 29 (1922/23): 9.

43 *Gledališki listi* za leto 1923/24. Za vlogo v Savinovi operi glej *Gledališki list* 9 (1923/24): 8.

44 *Gledališki listi* za leto 1924/25.

45 Gledališki list, 1 (1921/22): 6. O njegovih referencah glej arhiv SLOGI, personalna mapa Marcel Sowilski.

46 Arhiv SLOGI, personalna mapa Marcel Sowilski.

47 O njegovem delovanju na koncertnih odrih v Ljubljani pričata med drugim zapisa v *Slovencu*, 25.11. 1921, 3 in *Jutru*, 25. 2. 1923, 2.

48 GL 2 (1922/23): 17.

49 O paru Sevastjanov piše Peter Gresserov-Golovin v spominih, glej v: *Moja ljuba Slovenija, Spomini na moje delo v slovenskih operah od 1924 do 1951* (Ljubljana: DZS, 1985), 28.

ko je praznoval 25-letnico umetniškega delovanja.[50] S sezono 1922/23 se je v ljubljanskem gledališču za nekaj let ustalil tudi bas-baritonist sremskega porekla Nikola Cvejić (1896–1987), ki je svojo kariero začel prav v Ljubljani (1922–1925), jo nadaljeval v Zagrebu, Brnu in Beogradu, prejemal odlične kritike in postal izvrsten pevski pedagog. Po njem se imenuje solopevsko tekmovanje v Srbiji.[51] Z Janačkovo *Jenufo* se je začel tudi stalni angažma dirigenta Lovra Matačića, ki je že s prvo predstavo opozoril na svoje talente. Prav ta opera je postala njegov emblem opernega poustvarjanja.[52] Na ljubljanskem odru je nastopala tudi njegova žena, češka pevka Karla Dubska (*Gledališki list* jo imenuje »ga. Matačićeva«).[53] Baritonist Aleksander Balaban, doma iz Latvije, se je na ljubljanskem opernem odru prvič predstavil 11. februarja 1923 z vlogo Rigoletta, nato pa je pel še Maria Cavadarossija v *Tosci* in Evgenija Onjegina.[54] Junija 1923 je kot gostja nastopila njegova žena Vera Bourago[55] kot Čo-čo-san.[56] Balaban je ostal v Ljubljani zgolj to sezono, odšel v Beograd in se vrnil v sezoni 1925/26, ko se je začelo obdobje dirigenta in ravnatelja Mirka Poliča.

Sezona 1923/24 je prinesla malo sprememb v ansamblu. Boris Popov je v Ljubljani je prvič nastopil v sezoni 1923/24, in sicer kot gost v vlogi Figara v *Seviljskem brivcu*.[57] S svojo vlogo je prepričal in dobil angažma v nadaljevanju sezone, saj ga najdemo v ansamblu tudi v nadaljnjih predstavah. Pel je v *Carjevi nevesti* Rimskega-Korsakova (Grigorij Gregorjevič), v *Pikovi dami* in *Jevgeniju Onjeginu* Čajkovskega (Knez Jelecki oziroma Evgenij Onjegin), v Gounodovem *Faustu* (Valentin), Puccinijevi *Tosci* (Barion Scarpia) in Verdijevi *Traviati* (Georg Germont),[58] v Ljubljani pa je nastopal tudi v naslednji sezoni, ko je pel vodilne vloge v *Trubadurju* in *Rigolettu*.

50 *Slovenec*, 9. 8. 1924, 3.

51 Nikola Cvejić, www.nikolacvejic.rs, obiskano 25. 9. 2015.

52 M. Košir, P. Kuret, P. Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji* (Maribor: Pro-Andy, 2014) 47–63.

53 *Gledališki list*, 2 (1922/23): 17, 18.

54 *Gledališki listi* za leto 7 (1922/23): 11.

55 Arhiv SLOGI, personalna mapa A. Balaban, pismo za dovoljenje za potne listine za potovanje na Dunaj, kjer naj bi soproga A. Balabana Vera Vikentijevna Balaban naročila kostume za ljubljansko gledališče.

56 *Gledališki list*, 34 (1922/23): 6.

57 *Gledališki list*, 5 (1923/24): 7.

58 *Gledališki listi* sezone 1923/24.

Boris Popov je eden redkih članov ruske emigracije, ki so se v Ljubljani ustalili in ostali člani Opere več desetletij.[59]

Za ljubljanski baletni korpus povojnega časa je značilno, da je bil prva leta pretežno češki in ruski. Predvidevamo, da so češki plesalci večinoma prihajali na povabila, medtem ko so bili ruski umetniki pripadniki emigracije, ki se je zatekla v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev. Večina je našla delo v Beogradu in Zagrebu, nekateri pa so za krajši ali daljši čas gostovali tudi v ljubljanski Operi.[60] Med njimi je bilo nekaj eminentnih plesalk, kot sta bili ruski balerini Jelena (tudi Helena) Poljakova (1884–1972)[61] in Alice Nikitina (1904 (1909?)–1978). Poljakova je bila nekoč prvakinja petrograjskega baleta, po kratki ljubljanski epizodi, kjer je v sezonah 1920/21 in 1921/22 delovala kot plesalka in koreografinja, pa je postala prepoznavna kot odlična pedagoginja v Beogradu, pri kateri sta se kalila tudi Pia in Pino Mlakar.[62] V Ljubljani je bila kmalu po prihodu angažirana kot pedagoginja na Konservatoriju Glasbene matice, ob tem pa je odprla še zasebno šolo »za balet in moderno plesno umetnost«, v kateri je otroke od osmega do petnajstega leta in odrasle poučevala v »klasičnih, karakternih in modernih plesih« ter mimiko in lepo vedenje«.[63] To je bila prva plesna šola v Ljubljani, kjer so poleg klasičnega baleta poučevali tudi sodobni ples. Alice Nikitina, učenka Jelene Poljakove, ki je leta 1920 kot izredno mlada debutirala v Ljubljani, je že naslednje leto odšla v Berlin in naprej po evropskih odrih. Bila je soplesalka legendarnega Djagileva, članica skupine Ane Pavlove ter ljubljenka londonske in pariške publike.[64] Na ljubljanski baletni sceni se med tujimi plesalci Rukavinovega obdobja omenjajo še Staša Bežekova (tudi Bežkova),[65] »ga. Chladkova« (omenja se s sezono 1920/21, med

59 Nastopal je še med drugo svetovno vojno, ko se omenja v Wagnerjevem *Tanhäuserju*. Glej: »Spomini velike umetnice, Vilma Bukovec«, www.galerijatrebnje.si/images/.../Spominivelikeumetnice_VilmaBukovec.pdf, obiskano 2. 9. 2016.

60 Prim. Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*, 55–81; *Gledališki list*, sezona 1919/20, 1920/21, 1921/22, 1922/23 in 1923/24.

61 Helena Poljak se omenja kot koreografinja v predstavah: R. Savin, *Plesna legendica*, premiera 11. 2. 1922; operi Léa Delibesa *Lakmé*, premiera 6. 5. 1922.

62 Neubauer, *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*, 59–62; prim tudi: Narodno pozorište u Beogradu: www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/.../2-Istorijat-NP-Bg.pdf., obiskano 23. 3. 2016.

63 *Gledališki list*, sezona 1920/21, 23.

64 Prim. Alice Nikitina, oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority, obiskano 22. 3. 2016; prim. tudi Narodno pozorište u Beogradu, www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/11/article-15.html, obiskano 24. 3. 2016.

65 Prim. *Gledališki list*, Narodno gledališče v Ljubljani, Baletni večer baletne šole Narodnega gledališča, 20. 5. 1919.

drugim je plesala v *Plesni legendici* Rista Savina leta 1922), Ljudmila Řikovska[66] in Marija (Maša) Svobodová.[67] V sezoni 1920/21 so bile vse baletne solistke ljubljanskega opernega gledališča ruskega ali češkega rodu.[68] Poleti leta 1923 se je za vodjo baletnega ansambla ponudila balerina Marta Aubrecht iz Prage. Navaja dobre reference in izkušnje kot primabalerina narodnega gledališča v Bratislavi.[69] Kot ugotavlja Henrik Neubauer, nestor slovenskega baleta in koreograf, je slovenski profesionalni balet v prvem desetletju (1918–1928) sprva slonel na čeških plesalkah,[70] ob tem pa je nedvomno zaznan tudi vpliv ruskih baletnih šol. Oboji so vplivali na razvoj baletnega izobraževanja na Slovenskem in v nekaj letih je bila v ljubljanskem ansamblu že tretjina Slovenk.

Večina predstav ljubljanske Opere je bila v času ravnateljevanja Friderika Rukavine po zasedbi narodnostno raznolika, prva leta so bile vodilne vloge oddane gostom, predstave s povsem slovensko zasedbo pa so bile v tem času izjemno redke ter pretežno komičnega značaja, kot sta operi *Seviljski brivec* in *Don Pasquale*.[71] Glavna pomanjkljivost večine predstav je bilo petje v več jezikih, ki je postalo ustaljena praksa, gotovo ne brez vpliva na kvaliteto predstav. Repertoar opernih predstav od leta 1919 do 1925, ki ga je podpisoval Rukavina, kaže, da so bili vodilni pevski solisti češkega, hrvaškega, poljskega in ruskega porekla, ob njih pa posamezniki iz Srbije in Bolgarije ter Slovenci. Ansambel ljubljanske Opere sta v Rukavinovem času zaznamovali intenzivna migracija in fluktuacija glavnih protagonistov. Oboje je nedvomno vplivalo na repertoarno sliko in raven poustvarjanja. Če so posamezni pevci doprinesli h kvalitetnemu poustvarjanju, so pogoste menjave v ansamblu povzročale številne težave, neuigranost in nihanja v umetniški kvaliteti predstav. Kljub uspešnemu delu in odobravanju občin-

66 Arhiv SLOGI, personalna mapa Ljudmila Rikovska. V njej je zgolj dopis, datiran z majem 1923, s katerim uprava gledališča Ljudmili Rikovski dovoljuje potovati v Prago, da uredi osebne reči.

67 Arhiv SLOGI, personalna mapa Marija Svobodová. Iz dokumentacije je razbrati rojstno leto 1901, da je končala baletno šolo v Pragi, v Ljubljano je prišla 15. 8. 1919 in bila v sezoni 1922/23 še angažirana, in sicer kot soloplesalka. Z 31. 7. ji je uprava gledališča odpovedala pogodbo z obrazložitvijo, da je to storila iz previdnosti, ker bo z novo sezono 1923/24 angažirala novega plesnega mojstra, ki si jemlje pravico sam izbrati ustrezen kader.

68 Prim. *Gledališki list*, sezona 1920/21.

69 Arhiv SLOGI, personalna mapa Marta Aubrecht.

70 V eni prvih predstav, spomladi leta 1919 (opera *Jevgenij Onjegin*), se v kot plesalci omenjajo, V. Vlček, H. Klimentova in S. Bežekova, pri *Manon* v isti sezoni ni bilo plesnih točk.

71 Prim. *Gledališki listi*, l. 1919 do 1925.

stva si je Rukavina z leti nakopal precej nasprotnikov, ki so mu očitali pretirano naravnanost na francoske in italijanske klasične avtorje, povprečen repertoar in ozek izbor, zapostavljanje jugoslovanskih in posebno domačih del in ne nazadnje tudi to, da je dovoljeval predstave, v katerih se je pelo v več jezikih, skladno z vsakokratno zasedenostjo ansambla.[72] Z današnjega zornega kota se zdi, da so bile kritiške sodbe zelo ostre, vsaj nekatere tudi neupravičene, saj je povojno operno gledališče delovalo v izjemno slabih razmerah. Ob velikih denarnih in kadrovskih težavah, ki so bile nekoliko omiljene s sezono 1920/21, ko je bilo Narodno gledališče podržavljeno, se je Rukavina ubadal še z drugimi problemi. Obstoječ, skromno zaseden ansambel, je pomnožil s prišleki z vseh vetrov, brez možnosti načrtovanja in premišljenih povabil. Člani ansamblov so se pogosto menjavali in imeli kratkoročne pogodbe, kar je gotovo vplivalo na slabšo uglašenost ekipe. O tem, kolikšen je bil njegov vpliv na sestavo ansambla, ni verodostojnih podatkov. Kot primer njegovega časa navajamo sezono 1920/21, ki so jo izvedli solisti različnih kulturnih okolij, Čehi, Rusi, Poljaki in Srbi: baritonist Svetozar Pisarević, prej član münhenske in zagrebške Opere, lirični tenor Valentin Šindler, prej pel v Brnu in Plznu, baritonista Romanowski iz Varšave in Přzibyslawski, ki je nastopal v Bratislavi in Kölnu, Lidija Levičkova iz Brna in nekaj slovenskih pevcev, medtem ko je dirigiral domače gore list, že omenjeni Ivan Brezovšek, glasbeno šolan v Dortmundu, vodenja zbora pa je prevzel Boris Dobrovoljski iz Petrograda.[73] To je bilo v času, ko je v ljubljanski Drami gostovala gledališka skupina Mihajla Muratova, bivšega režiserja Državnega gledališča v Moskvi, ki je sprva vsestransko navduševala tako stroko kot občinstvo ter bila sprejeta kot spiritus agens razvoja slovenskega gledališča. Kmalu pa se je izkazalo, da tujci ne morejo prevzeti vloge akterjev nacionalnih teatrov, zato se je slovenska stroka obrnila proti takšnim potezam in vnela polemiko za ohranitev avtonomije slovenske Talije.[74] Podobno so razmišljali kritiki Rukavine in dosegli, da je po sezoni 1924/25 Ljubljano zapustil in odšel v Osijek.[75]

72 Friderik Rukavina, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi526094/, obiskano 21. 3. 2016; Ciril Cvetko, *Dirigent in skladatelj Mirko Polič* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995), 40.

73 *Gledališki list*, sezona 1 (1920/21): 2, 4, 14.

74 Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne, 1918–1941* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980), 80–84.

75 Igor Grdina, »Gledališki konzorcij in Friderik Rukavina«, v *110 let ljubljanske Opere* (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002), 20–27.

Ravnatelj Opere Friderik Rukavina se je na začetku vsake sezone ubadal z vrzelmi v ansamblu ter iskal primerne operne in baletne soliste, pa tudi koreografe, režiserje, scenografe, večinoma Slovane. Čeprav so razmere migracijo podpirale in spodbujale, se je izkazalo, da so bili nekateri prišleki, posebno pevci, večkrat začetniki in nedorasli zahtevam dodeljenih vlog, kar je bil eden glavnih očitkov Rukavini in tudi razlog, da je moral mesto ravnatelja zapustiti.[76] Ekonomska migracija, tako značilna za ljubljansko Opero v obdobju med obema vojnama, je bila nujna posledica družbenih, družbeno-političnih in kulturnih razmer v tedanji Kraljevini SHS, ki zaradi svoje centralistične naravnanosti ni zmogla ali hotela spodbujati izobraževanja gledaliških profilov v manjših sredinah, kot je bila Ljubljana. Poleg tega so bile tovrstne odločitve v rokah politike, ki je preferirala Beograd in imela mačehovski odnos do razvoja umetniških institucij najvišjega kova. Vsakokratno vodstvo ljubljanske Opere se je tako soočalo z velikim pomanjkanjem kadra, kar je reševalo skladno z danimi možnostmi, velikokrat *ad hoc* in brez pravih kadrovskih načrtov. Po drugi strani pa so v Ljubljano prihajali odlični posamezni protagonisti, tako pevci kot baletniki in drugi, ki pa so kmalu ugotovili, da v tako majhnem, kadrovsko podhranjenem in premalo ambicioznem teatru nimajo možnosti za umetniško rast, zato so drug za drugim odhajali v njim prijaznejša okolja. Podobno usodo kot v Rukavinovem obdobju je imela ljubljanska Opera po letu 1925, ko je vodstvo prevzel Mirko Polič. Kadrovske težave, ki so močno vplivale na repertoarno sliko ustanove, so se umirile šele proti koncu 20. let in posebno po letu 1930, ko so dozoreli prvi sadovi sistematičnega pevskega, igralskega in baletnega izobraževanja v okviru ljubljanskega konservatorija, k višjemu nivoju poustvarjanja pa so pripomogli tudi tisti protagonisti slovenskega rodu, ki so svoje znanje kalili na tujem in se nato za stalno ali kot gostujoči umetniki angažirali na odru ljubljanske Opere.

Bibliografija

Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta (SLOGI).

Brezovšek, Ivan. Slovenski biografski leksikon: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi149654/. Obiskano 13. 3. 2016.

Cerkveni glasbenik. l. 42/10–12 (1919): 84; l. 43/9/10 (1920): 84.

Cvetko, Ciril. *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995.

76 Ciril Cvetko, *Dirigent in skladatelj Mirko Polič* (Ljubljana. Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995), 40–43.

Društvo Richard Wagner. »Spomini velike umetnice, Vilma Bukovec«. www.galerijatrebnje.si/images/.../SpominivelikeumetnicE_VilmaBukovec.pdf. Obiskano 2. 9. 2016.

Gledališki listi Narodnega gledališča v Ljubljani. Opera. Sezone 1919–1925.

Grdina, Igor. »Gledališki konzorcij in Friderik Rukavina«. *110 let ljubljanske Opere*. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002, 20–27.

Gresserov-Golovin, Peter. *Moja ljuba Slovenija, Spomini na moje delo v slovenskih operah od 1924 do 1951*. Ljubljana: DZS, 1985.

Jutro. 17. 1. 1923, v prilogi (brez paginacije); *Jutro*. 25. 2. 1923, 2.

Kogoj, Marij. »Opera v prvi polovici sezone 1919/20«. *Dom in svet*. l. 33/3–4 (1920): 97–98.

Košir, M., Kuret, P., Bedjanič, P.. *Lovro Matačić v Sloveniji*. Maribor: Pro-Andy, 2014.

Koter, Darja. »Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču«. *Muzikološki zbornik*, 46/1 (2010): 57–72.

Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005

Kuret, Primož. *Zanesenjaki in mojstri. Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011.

Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče od vojne do vojne, 1918–1941*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

Národni divadlo Praha: www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/historie. Obiskano 25. 3. 2016.

Narodno pozorište u Beogradu: www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/.../2-Istorijat-NP-Bg.pdf. Obiskano 23. 3. 2016.

Narodno pozorište u Beogradu, www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/11/article-15.html. Obiskano 24. 3. 2016.

Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti na Slovenskem* I. Ljubljana: Format, 1997.

Oxford Index. »Alice Nikitina«: oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority. Obiskano 22. 3. 2016.

Radio. l. 4/41 (1932): 335.

Repertoar Narodnega gledališča v Ljubljani. repertoar.sigledal.org/. Obiskano 23. 3. 2016.

Rukavina, Friderik. *Slovenski biografski leksikon*: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi526094/. Obiskano 21. 3. 2016.

Skrušny, Václav. *Slovenski biografski leksikon*: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577519/. Obiskano 25. 3. 2016.

Sancin, Ivan Karlo. Slovenski biografski leksikon: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi536015/. Obiskano 2. 9. 2016.

Slovenec. 25.11. 1921, 3; *Slovenec*. 9. 8. 1924, 3.

Slovenski narod. 12. 6. 1908, 3.

Šaffkova, Blanka. »Antonin Balatka«: https://is.muni.cz/th/75289/ff_m/Antonin_Balatka.pdf. Obiskano 23. 3. 2016.

Takmičnje solo pevača Nikola Cvejić: www.nikolacvejic.rs. Obiskano 25. 9. 2015.

Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera in Pedagoška fakulteta, 2011.

Weiss, Jernej. »Češki dirigenti v Slovenskem Deželnem gledališču na prelomu iz 19. stoletja v 20 stoletje«. *Glasba in (za) oder : koncerti, delavnice in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij*. Primož Kuret, ur.. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2014: 31–37.

Wisiak, Lidija. *Slovenski biografski leksikon*: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi843383/. Obiskano 31. 8. 2016.

Zathey, Hugo. *Slovenski biografski leksikon*: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi857956/. Obiskano 26. 3. 2016.

Zíková, Zdenka. *Slovenski biografski leksikon*: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi868890. Obiskano 15. 2. 2016.

Egon Wellesz in Wien und Oxford
Stationen eines Lebens

Peter Andraschke
Univerza Justus Liebig v Giessnu
Justus Liebig University Giessen

Als Wellesz (geb. 1885 in Wien, gest. in 1974 in Oxford) 1938 mit 52 Jahren nach England emigrierte, stand er im Zenit seiner Erfolge als Komponist und als Musikwissenschaftler. Die große Resonanz der fünf Orchesterstücke *Prosperos Verschwörung*[1] bei ihrer Uraufführung am 19. Februar 1938 in Wien unter Bruno Walter hatte zu Aufführungen in Amsterdam (13. März) und Rotterdam (16. März) geführt. Wellesz war deswegen am 9. März in die Niederlande gereist. Am 13. März erfolgte der Anschluß Österreichs an Hitler-Deutschland. Wellesz war klar, daß er keine Chancen besaß, in Österreich sein gewohntes Leben aufzunehmen. Seine Familie stammte aus Ungarn, und er hatteder israelitischen Religionsgemeinschaft angehört, bevor er 1908 zum Katholizismus wechselte. Seine Bindung an die neue Konfession wurde in den Folgejahren „immer enger", berichtet seine Frau Emmy:

> *„Den ersten Anstoß hiezu mögen die Eindrücke der katholischen Liturgie gegeben haben, die ihn im Verlauf seiner musikalischen Studien gefesselt hatte und an der er mit wachsender Ehrfurcht und Überzeugung teilnahm. Er stand nicht nur in Österreich in enger Beziehung mit einer Anzahl bedeutender Vertreter des katholischen Priestertums. Mehrmals hielt er sich in Solesmes auf, jener französischen Benediktinerabtei, deren Mönche auf dem Gebiet der Erforschung und Erneuerung des Gregorianischen Gesangs*

1 Egon Wellesz, *Prosperos Verschwörung. 5 Orchesterstücke nach Shakespeares Der Sturm op. 53* (1934–36).

führend waren, und mit einigen von ihnen blieb er in ständigem Kontakt. Er war tief beeindruckt von einem von Barcelona aus unternommenen Besuch in der Abtei von Monserrat, wo er Don Sunol kennenlernte, der sich ebenfalls dem Studium des Chorals widmete und den E. W. [sic!] verehrte".[2]

So ist es verständlich, daß sich Wellesz einem katholisch geprägten Kreis des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus anschloß. Die beiden wichtigsten Persönlichkeiten dort waren Dietrich von Hildebrand (1889–1977) in Wien und Thomas Michels (1892–1979) in Salzburg. Der katholische Philosoph von Hildebrand mußte 1933 wegen seiner politischen Aktivitäten München verlassen und floh nach Wien, wo er mit Unterstützung des Bundeskanzler Engelbert Dollfuß einen Lehrstuhl erhielt und das anti-nationalsozialistischen Wochenblatt *Der Ständestaat* gründete. Thomas Michels, Benediktinerpater und Liturgieforscher aus dem rheinischen Kloster Maria Laach „war von seinem Abt nach Salzburg entsandt worden, um von dort aus in Österreich als Vorkämpfer gegen den Nationalsozialismus zu wirken."[3] Er plante „die Schaffung einer übernationalen Katholischen Universität in Salzburg" und organisierte zunächst die allsommerlichen Salzburger Hochschulwochen, wo Wellesz seit 1935 Seminare und Vorträge hielt. Teilnehmer waren vor allem Studenten, darunter der spätere Journalist Erich Thanner (1912–1981), der in Wien studierte und sich dort im Kreis von v. Hildebrandt in der farbentragenden Studentenverbindung „Österreichische Landsmannschaft" für den Plan einer Österreichischen Akademie engagierte, „die als eine Art geistiger Kampfansage gegen die heraufziehende, ganz Europa beherrschende Barbarei in Salzburg stattfinden sollte."[4]

Die Verfolgung dieser Interessengemeinschaft katholischer Akademiker mit monarchistischem Gedankengut setzte unmittelbar nach dem Anschluß ein. Alle, die sich nicht rechtzeitig absetzen konnten, kamen ins Gefängnis oder KZ, einige überlebten nicht. Die Wellesz gehörende Haushälfte im Grinziger Kaasgraben wurde am 17. März durchsucht und am 23. April seine Lehrbefugnis an der Wiener Universität widerrufen. So entschied er sich noch in Holland zur Emigration am 24. März. Er hatte von englischen Kollegen und Freunden aus dem Bereich der Wissenschaft, die von seinen Schwierigkeiten wußten, Einladungen zu Gesprächen und Vor-

2 Franz Endler, Hg., *Egon und Emmy Wellesz, Egon Wellesz. Leben und Werk* (Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag, 1981), S. 236f.

3 Ebenda, S. 237.

4 Erich Thanner, zitiert nach: ebenda, S. 238.

trägen erhalten. Der Weg führte ihn über London und Cambridge nach Oxford, wo er bereits am 20. Dezember 1938 zum Mitglied des renommierten Lincoln College ernannt wurde und bis ans Lebensende blieb. Er wurde aber in einem Ehrengrab auf dem Wien Zentralfriedhof beigesetzt. Die Familie folgte im Juli 1938 nach. Seine Frau Emmy konnte noch die Wiener Haus veräußern, es war ein Zwangsverkauf, und es dürfte ihr „gelungen sein, einen Großteil des angemeldeten mobilen Vermögens, so auch die Bibliothek, mit nach Oxford zu nehmen."[5] 1938 gab Wellesz als mobilen Besitz eine etwa 3.000 Bände umfassende Bibliothek, „deren Wert er auf RM 1.000,-- schätzte, ‚Kupferstiche' Radierungen, Holz- u. Farbschnitte', ein ‚Gemälde Müller-Hofmann' und ein ‚altes oberitalienisches Gemälde (unbekannter Meister)' an."[6]

Kurzbiographie bis zur Emigration

Wellesz studierte ab 1905 an der Universität Wien Musikwissenschaft im Hauptfach bei Guido Adler und besuchte 1906 ergänzend eine Vorlesung über englische Literatur bei den Sommerkursen in Cambridge. 1908 promovierte er mit der Arbeit *Guiseppe Bonno (1710–1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke*[7] und begann sich auf eine wissenschaftliche Karriere vorzubereiten, u.a. durch Teilnahme an internationalen Kongressen, so 1911 in London. Von 1911-15 unterrichtete er Musikgeschichte am Neuen Wiener Konservatorium. 1913 habilitierte er sich mit dem Thema *Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640–1660*.[8] Neben der am Wiener Hof gepflegten italienischen Barockoper beschäftige sich Wellesz bereits früh mit dem frühchristlichen Kirchengesang. Dabei konnte er u.a. erstmalig die mittelbyzantinische Notenschrift entziffern. Die Musik der Ostkirche wurde ein neuer Forschungsschwerpunkt. Er schuf grundlegende Arbeiten und erwarb sich damit internationales Ansehen.

Schon in seiner letzten Gymnasialzeit, ausgelöst durch Mahlers Wirken an der Wiener Oper ab 1897, begann er sich spontan und ohne Anlei-

5 Regina Thumser, „„Arisierung" ohne Restitution", in: Michael Haas/Marcus G. Patka, Hg., *Musik des aufbruchs. hans gál und egon wellesz. continental britons [sic!]* (Wien: Mandelbaum Verlag, 2004) S. 113.

6 Ebenda, S. 112.

7 Egon Wellesz, „Guiseppe Bonno (1710–1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke", in *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1909/10): 395–442.

8 Egon Wellesz, „Cavalli und der Stil der venizianischen Oper von 1640-1660", in *Studien zur Musikwissenschaft*, 1 (1913): 1–103.

tung kompositorisch zu versuchen. In seinem Festvortrag am 26. Juni 1960 in der Wiener Staatsoper anläßlich Mahlers 100. Geburtstag sagte er:

> *„Es sind nicht mehr viele, die sich dieser großen Zeit erinnern. Auch für mich […] sind aus den ersten Jahren von Mahlers Tätigkeit als Direktor der Oper nur einzelne Aufführungen gegenwärtig, vor allem eine Aufführung von Webers ‚Freischütz', so lebendig, so erschütternd, daß sie für mein Leben bestimmend wurde: sie machte mich zum Musiker."*[9]

Bald darauf erhielt er eine erste theoretische Unterweisung durch seinen Klavierlehrer, den Brahms-Schüler Carl Frühling (1868–1937). 1904–05 hatte er kurz Privatunterricht bei Schönberg in Kontrapunkt und Fuge, der ihn zum Komponieren anregte. Dauer und Art der Unterweisung stehen im Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* (Zum 50. Geburtstag, 13.9.1924). Sie sind in der bisherigen Literatur ungenau angegeben.[10] In dieser unveröffentlichten Festgabe haben sich die Schüler mit einem Foto und handschriftlichen Hinweisen in Erinnerung gebracht. Wellesz schrieb:

> *„1904 – 5 Wien*
> *Privatunterricht*
> *Kontrapunkt und Fuge*
> *Seit 1913 Privatdozent für*
> *Musikgeschichte an der Universität*
> *Wien"*

Wellesz hatte keine kompositorische Ausbildung an einer Hochschule und eignete sich sein Metier, ähnlich wie Schönberg, weitgehend autodidaktisch an. Wie Gustav Mahler fand Wellesz vor allem in den Sommerurlauben, die er in den Jahren 1918 bis 1934 in Altaussee (Salzkammergut) verbrachte, Zeit und Muße zum Komponieren.

Erfahrungen mit der Zwölftontechnik erwarb er in Gesprächen. Anläßlich eines Vortrags zur Uraufführung seiner 5. Symphonie am 20. Februar 1958 in Düsseldorf erinnerte er sich:

9 Egon Wellesz, Festrede am 26. Juni 1960 in der Wiener Staatsoper in einem Festakt zu Mahlers 100. Geburtstag, zitiert nach Robert Schollum, egon wellesz [sic!] (*Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts* 2) (Wien: Österreichische Musikzeitschrift/Österreichischer Bundesverlag [1964], Nachtrag 1985), S. 9.

10 Auf diesen Beleg hat mich Therese Muxeneder, Archivarin am Schönberg Center Wien, aufmerksam gemacht.

„Ich war in meinen Universitätsjahren mit Berg und Webern beisammen, vor allem noch mit Webern, mit dem ich drei Jahre zusammen studierte, und habe an den Versuchen teilgenommen, das Überlieferte neue zu formen: von dem Beginn der Aufgabe einer Tonalität bis zum Erreichen der Zwölftonreihe. […] Ich habe das Prinzip der Reihenkomposition besonders in meiner Kammermusik viel angewandt, weil es für mein Gefühl der thematischen Entwicklung ein festes Gerüst gibt und eine innere Einheit hervorbringt. Von der Reihe aber kann man dasselbe sagen wie vom Fugenthema: beide müssen entwicklungsfähig sein, erst dann erfüllen sie ihren Zweck. Wenn mir aber ein kontrastierender musikalischer Gedanke vorschwebt, der anderen Gesetzen folgen muß als denen der Reihe, dann zögere ich nicht, dem Einfall zu vertrauen und eine Musik zu schreiben, die tonal gebunden ist . . ."[11]

Die Beschäftigung von Wellesz mit zeitgenössischer Musik, vor allem mit der Wiener Schule belegen neben dem überhaupt ersten Buch über Schönberg (1921)[12] zahlreiche Veröffentlichungen in Musikzeitungen und –zeitschriften. Er gründete mit Rudolf Réti (1885–1957), einem Musiker aus dem Schönberg-Kreis, im August 1922 die *Internationalen Kammermusik-Aufführungen* in Salzburg. Aus ihnen ging im folgenden Jahr in London die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* hervor, für die er in verschiedenen Funktionen arbeitete. Dazu engagierte er sich in zahlreichen Organisationen. So war er auch für die Donaueschinger Musiktage der 1920er Jahre ein wichtiger Wiener Kontaktmann bei der Suche nach geeigneten Komponisten.[13]

Die ersten Jahre in Oxford

England war neben Amerika das wichtigste Ziel österreichischer Emigranten auf der Flucht vor dem Naziregime – es waren überwiegend Juden. Von den mehr als 130.000 Österreicherinnen und Österreichern, die zwischen März 1938 und November 1941 die Heimat verließen, danach wurde jede

11 Zitiert nach Schollum, *egon wellesz [sic!]*, S. 59.

12 Egon Wellesz, *Arnold Schönberg* (Leipzig-Wien-Zürich: E.P. Tal &Co. Verlag, 1921, engl. übersetzt von W. H. Kerridge, London–Toronto: J.M. Dent & Sons, New York: E.P. Duttom, [1925]).

13 Peter Andraschke, „Die Rezeption der Wiener Schule in Freiburg i. Br. und Donaueschingen in den 1920er Jahren". Referat auf dem Internationalen Symposium „Die Rezeption der Wiener Schule in Ost- und Südosteuropa", Arnold Schönberg Center Wien, 21.–23. Juni 2007.

Auswanderungen verboten, gingen die meisten nach England, gefolgt von den Vereinigten Staaten.[14] Es existieren verschiedene Statistiken, allerdings nicht für Komponisten. Nach einer vorläufigen Auflistung der „Emigration österreichischer Musikwissenschaft, Musiktheorie, Musikpädagogik und Musikliteratur“[15], bei der auch Wellesz und Schönberg einbezogen sind, übersiedelten von den 54 hier Genannten 29 in die USA und 15 nach England. Diese Bevorzugung von Amerika betrifft laut verschiedenen Quellen auch andere Sparten von Kulturschaffenden.

Wellesz hatte schon früh ein Interesse an England gezeigt, kannte das Land und veröffentlichte in englischen Fachzeitungen und –zeitschriften. Ebenso erschienen dort Berichte über ihn.[16] Er war in Oxford gut bekannt. 1932 hatte ihm die dortige Universität den Ehrendoktor für Musik verliehen. Anläßlich der 200 Jahr-Feier für Joseph Haydn wollte man einen österreichischen Komponisten auszuzeichnen. Vermutlich hat auch sein hervorragender Ruf als Wissenschaftler mit zur Entscheidung beigetragen. Wellesz bedankte sich mit der Widmung seiner Kantate *Mitte des Lebens* op. 45.[17]

Trotz der Unterstützung vieler bei der Integration, war die Eingewöhnung in die neue Umgebung eine schwierige Zeit, was sich stark auf seine Arbeit auswirkte. So trat das Komponieren auffallend zurück und Wellesz engagierte sich zunächst als Lehrer und Wissenschaftler:

> *„So schwer es war, sich in die neuen Verhältnisse einzugewöhnen und in einer Sprache, die man nur unvollkommen beherrschte, Vorträge zu halten und zu schreiben, so hoffnungsvoll schien alles durch die Freundlichkeit der Aufnahme, die uns zuteil wurde. Der Ausbruch des Krieges, die erneute Unsicherheit der Existenz,*

14 Peter Eppel, „Österreicher in der Emigration und im Exil 1938 bis 1945“, in: Friedrich Stadler, Hg., *Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft. Internationales Symposion 19. bis 23. Oktober 1987 in Wien* (*Veröffentlichung des Ludwig Boltzmann-Institutes für Geschichtswissenschaften und des Instituts für Wissenschaft und Kunst*) (Wien–München: Jugend und Volk, 1988), S. 69–81.

15 Friedrich Heller, „Einige grundsätzliche Überlegungen zur Emigration österreichischer Musikwissenschaft“, Ebenda, S. 600–602.

16 Erik Levi, „Egon Wellez und Großbritannien in den Jahren 1906-1946“, in: Hartmut Krones, Hg., *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934-1938-1945 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1)* (Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2013), S. 408–410.

17 Egon Wellesz, *Mitte des Lebens*. Kantate für Sopran, gemischten Chor und Orchester op. 45 (1931/32).

die Sorge um die alten und neuen Freund schufen einen Seelenzustand, der schwer zu schildern ist und die Schaffenskraft vorerst lähmte. Ich blieb an meinem Schreibtisch und schrieb bis in die Nach hinein. So entstand ein Buch über ‚Östliche Elemente in der Kirchenmusik des Westens'. Und ein zweites über ‚Byzantinische Kirchenmusik'."[18]

Es war für einen kontinentalen Komponisten, zumal aus dem Umkreis der Wiener Schule, damals sehr schwierig, sich in das englische Musikleben einzubringen, worauf Ralph Vaughan Williams hingewiesen hat.[19] Zudem waren Noten von Wellesz hier kaum verfügbar. Von den bisherigen Kontakten auf dem Kontinent war er abgeschnitten, und dort hatte sich die Situation gravierend verändert.

Neben diesen äußeren Gründen gab auch seine psychische Verfassung Anlaß für diese jahrelange schöpferische Pause. Die Jahre bis zu seiner Naturalisierung im Jahre 1946 wurde durch Monate einer besonderenUnsicherheit geprägt, die tiefe Depressionen auslöste und ihn für Jahre an seiner schöpferischen Arbeit als Komponist hinderte. Denn im Sommer 1940 nämlich erließ die britische Regierung die Defence Regulation 18B, die aufgrund des begonnenen Weltkriegs und einer befürchteten Invasion Hitlers auf unbestimmte Zeit für „enemy aliens", also feindstaatliche Emigranten angewandt wurde. Sie erlaubte eine Internierung ohne Gerichtsverfahren für unbestimmte Dauer. Wellesz kam am 5. Juli 1940 ins Hutchinson Camp der Ilse of Man, wo er bis zum 13. Oktober blieb.[20] Trotz zahlreicher Einschränkungen im täglichen Leben, darunter eine Rationalisierung der Verpflegung, war der Aufenthalt dort nicht unmenschlich und bot reiche Freizeitmöglichkeiten. U.a. gab es eine Abenduniversität, an der

18 Zitiert nach Schollum, *egon wellesz* [sic!], S. 49.

19 Ralph Vaughan Williams, „Nationalism and Internationalism (1942)", in *Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony, with writings on other musical subjects* (London-New York-Toronto: Oxford University Press, 1953). Eine wichtige Passage zitiert John Bergsagel, „Egon Wellesz: The Oxford Years", in: Otto Kolleritsch, Hg., Egon Wellesz (Studien zur Wertungsforschung 17) (Wien-Graz: Universal Edition, 1986), S. 24.

20 Peter Revers, „„Es war nicht leicht, sich in die völlig veränderten Verhältnisse einzugewöhnen." Emigrationsjahre in Oxford", in *Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft. Internationales Symposion 19. bis 23. Oktober 1987 in Wien* (Veröffentlichung des Ludwig Boltzmann-Institutes für Geschichtswissenschaften und des Instituts für Wissenschaft und Kunst), S. 616–620; Marcus G. Patka, „„Friendly Or Enemy Aliens?" Hans Gál und Egon Wellesz im britischen Internierungslager", in: Michael Haas/Marcus G. Patka, Hg., *Musik des aufbruchs. hans gál und egon wellesz. continental britons [sic!]*, S. 97–109.

Wellesz sechsmal aus seinen Fachgebieten referierte. Zahlreiche Initiativen von englischen Freunden um eine rasche Freilassung führten schließlich zum Erfolg. Einladungen und eine Berufung in die USA, die eine sofortiges Ende der Internierung bedeutet hätten, lehnte er, wie auch später ab, da er sich entschlossen hatte, die Insel und seine berufliche Sicherheit nicht aufzugeben.

Wellesz hat den Kontakt zur alten Heimat nie aufgegeben. So engagierte er sich in der österreichischen Exilkultur und hielt er ein Referat an der von Free Austrian Movement veranstalteten II. Kulturkonferenz in London vom 21. bis 22. Oktober 1944.[21] Die in Großbritannien lebenden Österreicher haben sich während der Kriegszeit im gemeinsamen antifaschistischen Widerstand in verschiedenen Vereinen organisiert.[22] Ein Zentrum für die Kulturschaffenden bildete das im März 1939 u.a. von Elias Canetti, Oskar Kokoschka und Alma Mahler gegründete Austrian Center in London, das keine politische Gruppierung bevorzugte. 1942 vereinigten sich zahlreiche Organisationen unter der Schirmherrschaft des Free Austrian Movement, das nach dem Angriff der Deutschen auf die Sowjetunion von den Kommunisten gegründet worden war.

Vor dem Exil hatte Wellesz insgesamt 59 Opera in allen Gattungen komponiert. Die bedeutsamsten entstanden für die Bühne, darunter Opern (u.a. *Alkestis* op. 35, 1922/23, *Die Bakchantinnen* op. 44, 1928–30) und Ballette (u.a. *Persisches Ballett*. op. 30, 1920). Dazu kamen Orchesterwerke (aber noch keine Symphonien), Solokonzerte, zahlreiche Kammermusik, Klaviermusik und instrumentale Soloformen, Klavierlieder und Lieder mit Ensemble- und Orchesterbegleitung, Chorwerke und Kirchenmusik. Nach Jahren des Schweigens begann bei Wellesz mit dem 5. Streichquartett eine neue, höchst produktive Zeit, die bis zum op. 112 reichte. Bildete vor dem Exil das Musiktheater einen Schwerpunkt, so wurde es nun die Instrumentalmusik. Wellesz komponierte nur noch eine Oper und zwar auf ein englisches Libretto: *Incognita* op. 69 (1949–50). Dafür schuf er seine insgesamt neun Symphonien sowie u.a. vier weitere Streichquartette. Die meisten die-

21 Konstantin Kaiser, „Kultur und Nation im österreichischen Exil", in *Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft. Internationales Symposion 19. bis 23. Oktober 1987 in Wien* (*Veröffentlichung des Ludwig Boltzmann-Institutes für Geschichtswissenschaften und des Instituts für Wissenschaft und Kunst*), S. 1053.

22 Michael Haas, „Das Austrian Centre und die Anglo-Austrian Music Society", in: Michael Haas/Marcus G. Patka, *musik des aufbruchs. hans gál und egon wellesz. continental britons [sic!]*, S. 87–95.

ser Werke wurden auf dem Kontinent uraufgeführt, vor allem in Deutschland und Österreich. Im Nachkriegs-Österreich, das er häufig besuchte, erhielt er zahlreiche Ehrungen und Auszeichnungen, allerdings nicht die erhoffte Berufung auf eine Professur an einer Universität oder Musikakademie. Die Gründe waren kulturpolitischer Art. Er wurde aber in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

Heimatbezug

5. Streichquartett op. 60

Nach nur wenigen kleineren Komponisten in der Oxforder Anfangszeit, so berichtet Wellesz,

> *„gelang mir nun im Sommer 1943 ein fünftes Streichquartett, dem ich in den Titel ‚In memoriam' gab; er sollte andeuten, daß dieses Werk ein schmerzvolles Gedenken in Tönen an all das darstellt, was entschwunden war…"*[23]

In einer Einführung für die BBC bemerkte er:

> *„My Fifth String Quartett . . . [sic!] was written in the summer of 1943. It was the first major work that I wrote after coming to Oxford in 1938; the first major work indeed after an interruption of nearly nine years. […] The last message I had received from Anton Webern shortly after my arrival in London was a post card with the words 'Yes, my dear friend, things have turned out very different from what we imagined:' It was, in fact, thinking of Webern and some who belonged to the now famous Second Viennese School that I wrote the Fifth String Quartet and gave to the Adagio the motto 'In Memoriam', not foreseeing the tragic significance which these word would soon acquire, when we heard that Webern had been killed after the end of the war by an unfortunate accident."*[24]

In einem Brief an Erich Thanner vom 20. Juli 1947 aus Oxford steht:

> *„Die wenigsten Menschen realisieren, was es für einen Komponisten bedeutet, in einem Land zu leben, dessen Atmosphäre ihm nicht*

23 Schollum, *egon wellesz [sic!],* S. 49.

24 Egon Wellesz, „'My Fifth String Quartet'. Notes for BBC broadcast", zitiert nach Caroline Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885–1974). Chronicle of Twentieth-Century Musician* (*American University Studies*, Series IX: *History*, Vol. 8) (New York-Berne-Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985), S. 170.

von Kindheit an vertraut ist. Wenn Leute aus Österreich kommen und sagen ‚Sie haben es gut gehabt', so möchte ich ihnen gern sagen, daß ich ihnen wünschen würde, einen Bruchteil der Erschütterungen erlebt zu haben, die ich mitgemacht habe, als ich hierher kam und denken mußte, daß mein und meiner Freunde Lebenswerk umsonst war, und daß ich völlig aus Neuem anfangen mußte, mir eine Basis zu schaffen. […] Das Quartett […] ist ein Ausdruck dieser Stimmung, und das Motto ‚In memoriam' die Bezeichnung für den seelischen Zustand, dem es seine Entstehung verdankt. Ich mußte es mir von der Seele schreiben […]".[25]

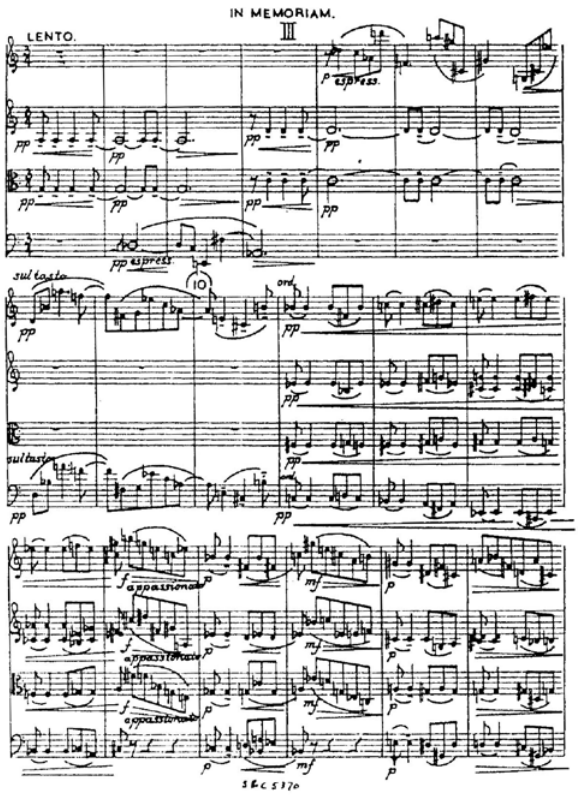



Abbildung 1: Streichquartett op. 60, 3. Satz, Beginn.[26]

25 Zitiert nach Peter Revers, „Zum Streichquartettschaffen von Egon Wellesz", in: Carmen Ottner, Hg., *Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994* (*Studien zu Franz Schmidt* XI) (Wien: Doblinger, 1995), S. 189.

26 E. Wellesz, *String Quartet No 5, op. 60*. Edition Schott 10212 (London: Schott & Co., Ltd., 1948).

Wellesz hat Einstimmigkeit häufig dazu verwendet, um als Kontrast Aufmerksamkeit zu wecken. Im dritten Satz ist das einprägsame Thema der Takte 8-10 in der 1. Violine und im Cello zudem zwölftönig gestaltet und hebt sich auch dadurch klanglich auffallend von der Umgebung ab. Denn der Satz ist nicht reihenmäßig strukturiert, und die melodischen Gesten der Eröffnungstakte, die diesen Anschein erwecken könnten. dienen mit ihren Strukturen nur der Vorbereitung des Themas. Es enthält die semantische Quintessenz dieses In memoriam-Satzes. Mit seiner weiten Intervallik und dem Aufschwung am Beginn ist es Ausdruck der Sehnsucht nach der verlorenen Heimat und den alten Freunden, und wirkt durch die leise Dynamik und das sul-tasto-Spiel sowie durch die vom a'' zum c' absinkende Bewegung insgesamt verinnerlicht und resignierend. Es erklingt als unbegleitetes Unisono an wichtigen Stellen des Satzes wieder.

1. Symphonie

Seine 1. Symphonie op. 62. beendete Wellesz am 1. Januar 1946. Nicht ohne Einfluß Symphonien zu komponieren, die in den Folgejahren den Schwerpunkt seines Schaffens bilden, war möglicherweise die in England intensiv gepflegte Tradition,[27] verbunden mit der Erwartung auf Aufführungen, was sich leider nicht erfüllt hat. Gleichwohl fühlte sich Wellesz in diesem Werk ganz dem österreichischen Erbe verpflichtet, wozu auch die Atmosphäre der Erinnerung bei ihrer Entstehung beitrug.

> *„Im Sommer 1945 gingen wir auf kurzen Urlaub nach Grasmere im Norden Englands. Die Gegend erinnert an das Salzkammergut, nur ist alles in kleinen Dimensionen gehalten. Bis ins 17. Jahrhundert hinein waren dort Gold- und Silberbergwerke in Betrieb gewesen, und Österreicher aus dem Vintschgau hatten sich als Münzenpräger betätigt. An einem Abend kamen mir plötzlich die Ideen zu zwei Themen symphonischen Charakters. Nach Oxford zurückgekehrt, nahm ich sie vor, und in knapp drei Wochen war die Skizze einer großen Symphonie in C fertig. Es war die aufregendste Arbeit meines Lebens, und ich schrieb gleichsam in einem Trancezustand…[Das Werk] bedeutet einen neuen Abschnitt in meinem Schaffen, die geistige Rückkehr zu meinen großen Ahnen. Aufgewachsen in der österreichischen Musiktradition, war mir die Symphonie immer als das höchste Medium der musika-*

27 Zu Symphonie-Tradition in England s. Jürgen Scharwächter, *Die britische Sinfonie 1914–1945* (Köln: Verlag Christoph Dohr, 1995).

lischen Aussprache erschienen, aber ich hatte mich nicht an diese Form herangewagt […]. Die Symphonie knüpft geistig an den späten, den ‚Londoner' Haydn an."[28]

Die ersten Aufführungen der 1.Symphonie fanden auf dem Kontinent statt, in 1947 Berlin unter Sergiu Celibidache und 1948 in Wien unter Josef Krips.

4. Symphonie

Wellesz hat einigen Symphonien Beinamen gegeben. So nannte er die 2. Symphonie *Die Englische* und die Vierte *Symphonia Austriaca*. Angeregt wurde letztere durch zwei Sommeraufenthalte in der österreichischen Heimat in den Jahren 1950 und 1951, die er u.a. in St. Wolfgang im Salzkammergut verbrachte, d.h. unweit von Altaussee, seinem früheren Sommer- und Komponierdomizil. Beeinflußt durch diese Landschaft und alte Erinnerungen, begann er nach der Rückkehr während der Proben zu seiner einzigen in England komponierten Oper *Incognita* (UA Oxford 6. Dezember 1951) mit der Arbeit an dieser Symphonie. Robert Schollum, der für seine Monographie intensive Gespräche mit Wellesz in Oxford geführt hat, schreibt dazu:

„Sie bringt ein neues Sehen der österreichischen Welt, deren Schönheit, aber auch Tragik in diese Symphonie ihren Eingang fand. […] Der dritte Satz, Adagio, ist in diesem Werk nicht der sonst bei Wellesz übliche große, weitausschwingende Gesang: er ist wesentlich dramatischer gehalten, als es sonst bei Wellesz die langsamen Sätze zu sein pflegen. Die eingestreuten tonalen Partien wirken atembeklemmend und dissonant: die Tonalität wirkt hier nach Wellesz' Aussage als schmerzliches Erlebnis."[29]

Für die Analyse geben diese recht allgemein gehaltenen Hinweise wenig her. Die Empfindungen des Hörers können sie hingegen in konkretere Bahnen lenken.

Dieses Werkverständnis ist Gustav Mahler verwandt, wie er auch in seinem Interview zur Uraufführung der 6. Symphonie geäußert hat: „Das Schicksal spielt in allen meinen Werken eine Rolle."[30]

28 Zitiert nach Schollum, *egon wellesz [sic!]*, S. 51f.

29 Ebenda, S. 57.

30 Maximilian Speth, „Uraufführung der 6. Symphonie von Wellesz", in *Nürnberger Zeitung*, 25. Juni 1966, zitiert nach Hannes Heher, „Musik als Heimat-Ersatz. Die

Lieder aus Wien

In der Jännernummer 1956 der Wiener Literaturzeitschrift *alpha*, einem »winzigen, aber bedeutenden Literaturblatt für neue Dichtung«[31] erschienen erstmals Proben einer aktuellen Dialektdichtung von H. C. Artmann (1921–2000) und Gerhard Rühm (*1930). Sie wurden eingeleitet durch ein Manifest. Es beginnt:

> *„wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichtum (besonders im wienerischen), der für jede aussage die typischen nuancen findet, selbst ein einziges wort kann in verschiedenen tönungen auftreten, also individualisiert sein.“*[32]

Der Kritiker Alfred Schneller überschrieb seine Besprechung im Wiener *Neuen Kurier* vom 15. März 1956: *Neue Dichtung, obses glaum oda ned* [ob Sie es glauben oder nicht]. *Moderne Gedichte im Wiener Dialekt; geraunzte*[33] *Variante des schwarzen Hunmors*. Er schließt: „Artmann und Rühm haben nicht nur den Dialekt für die moderne Dichtung entdeckt, viel mehr: sie haben Wien wieder entdeckt.“[34]

Es ist also keine traditionelle Heimatdichtung, ganz im Gegenteil.

Dialekt ist lebendig und in seinem akustischen Ergebnis individuell, er lebt vom Sprechen und vom Sprecher. Die Niederschrift bei Artmann und Rühm ist phonetisch. Sie will den Wortlaut möglichst getreu nachbilden. Die Autoren entschieden sich für das konventionelle Alphabet und verzichteten auf ergänzende Hilfszeichen. Das erleichtert das Lesen, denn eine authentische Schreibung hätte zahlreiche zusätzliche Zeichen erfordert Es ist eine Notlösung. Im Idealfall sollte daher der Veröffentlichung der Texte eine Lesung beigegeben werden. Dies ist inzwischen z.B. im Fall von Artmann geschehen.

Symphonien des Egon Wellesz“, in: Hartmut Krones, Hg., *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert* (Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2005), S. 106.

31 Alfred Schneller, zitiert nach Gerhard Rühm, „dialektdichtung“, in: Derselbe, *Sämtliche Wiener Dialektdichtungen* (Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 1993), S. 229.

32 Zitiert nach: ebenda, S. 221.

33 Das Dialektwort „raunzn“ zeigt in den Wörterbüchern eine Breite und Vielfalt an Übertragungsversuchen ins Schriftdeutsche. Hier umreßt es dasUmfeld miesgrämig raunen, grummeln, nörgeln, jammern.

34 Zitiert nach Rühm, „dialektdichtung“, S. 228f.

Als Beispiel seiner Verbindung zur Heimatstadt Wien sei die Wellesz-Vertonung von *frog me ned* genommen. Der Text stammt aus Artmanns erstem publizierten und zugleich erfolgreichsten Gedichtband *med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee*[35] [mit einer schwarzen tinte. gedichte aus Breitensee].[36] Er ist erstmals 1958 erschienen, erlebte noch im gleichen Jahr mehrere Auflagen, bis heute sind es zwölf. In den 54 Texten spielen Sterben und Tod eine vorherrschende Rolle. Es ist ein Lieblingsthema der Wiener, das auch im populärem Wienerlied häufig vorkommt (siehe z.B. *Der Tod, des muss ein Wiener sein* von Georg Kreisler). Makabre, groteske, traurige, böse und hintergründige Motive bestimmen den Inhalt der Gedichte. Sie zeigen manche Nähe zum Surrealismus.

frog me ned

frog me ned
wos fia r a numara
da dod hod

i was nua
das a r a grins
kapö aufhod
und zwa r aung
wia r a grod

aung wia r a grod
a grins kapö
und a numara

de numa r is owa
scho soo schwoazz
das e s ned lesn kau
waun e a woit!

35 H. C. Artmann, *med ana schwoazzn dintn. gedichtar aus bradnsee* (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1958), S. 77, Buch mit CD: *H.C. Artmann liest H.C. Artmann* (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1993).

36 Breitensee ist ein Teil des im Westen Wiens liegenden 14. Gemeindebezirks Penzing.

gib liawa
dei frogarei auf
sunzt dales e s aum end
no wiaklech…

Der Übertragung ins Hochdeutsche gab der Verlag folgenden Hinweis mit:

„H. C. Artmanns Gedichte in der Wiener Mundart sind – ihrem innersten Wesen nach – unübersetzbar, die nachfolgende Übertragung in die Schriftsprache erhebt keinerlei künstlerischen Anspruch und ist lediglich als Hilfe für Nicht-Wiener gedacht. Sie wird hier mit der freundlichen und verständnisvollen Einwilligung H. C. Artmanns abgedruckt."

Frag mich nicht, was für eine Nummer der Tod hat. Ich weiß nur, daß er eine grüne Kappe aufhat und zwei Augen wie eine Kröte. Augen wie eine Kröte und eine grüne Kappe und eine Nummer. Die Nummer ist aber schon so schwarz, daß ich sie nicht lesen kann, wenn ich auch wollte! Gib lieber dein Fragen auf, sonst lese ich sie am Ende noch wirklich.

Das Gedicht *frog me ned* entwirft ein dunkles, beängstigendes Szenario. Welche Nummer hat der Tod? Ist es deine? Man hat Angst und will die Antwort nicht wirklich wissen. Als einziges Satzzeichen hat Artmann am Ende der 4. Strophe ein Ausrufungszeichen gesetzt. Es ist eine Warnung. Viele Menschen glauben an eine persönliche Schicksalszahl. Gerade in Wien war der Glaube daran verbreitet, so auch im Umkreis von Wellesz. Bei Schönberg war es die Zahl 13 (er ist an einem 13. September geboren und an einem 13. Juli gestorben), bei Alban Berg die Zahl 23. Als er im Sterben lag, hat man Berg bei der bereits abgelaufenen Uhrzeit 23 belogen, so daß er glaubte, dem Tod noch einmal entronnen zu sein.

Für die englische Erstaufführung der Lieder am 14. Juli 1964 in der Londoner Wigmore Hall hatte Fairhurst im Programm den Text „mit einem englischen Cockney-Text gedruckt, sehr geschickt, so dass das Publikum wusste um was es geht. Ich habe den Text in ein Exemplar mit Tinte eingetragen."[37] (siehe Abbildung 2).

37 Herbert Vogg, Hg., *Am Beispiel Egon Wellesz. Sein Briefwechsel mit Doblinger als Zeugnis der Partnerschaft zwischen Komponist und Verlag* (Wien: Doblinger, 1996), S. 15.

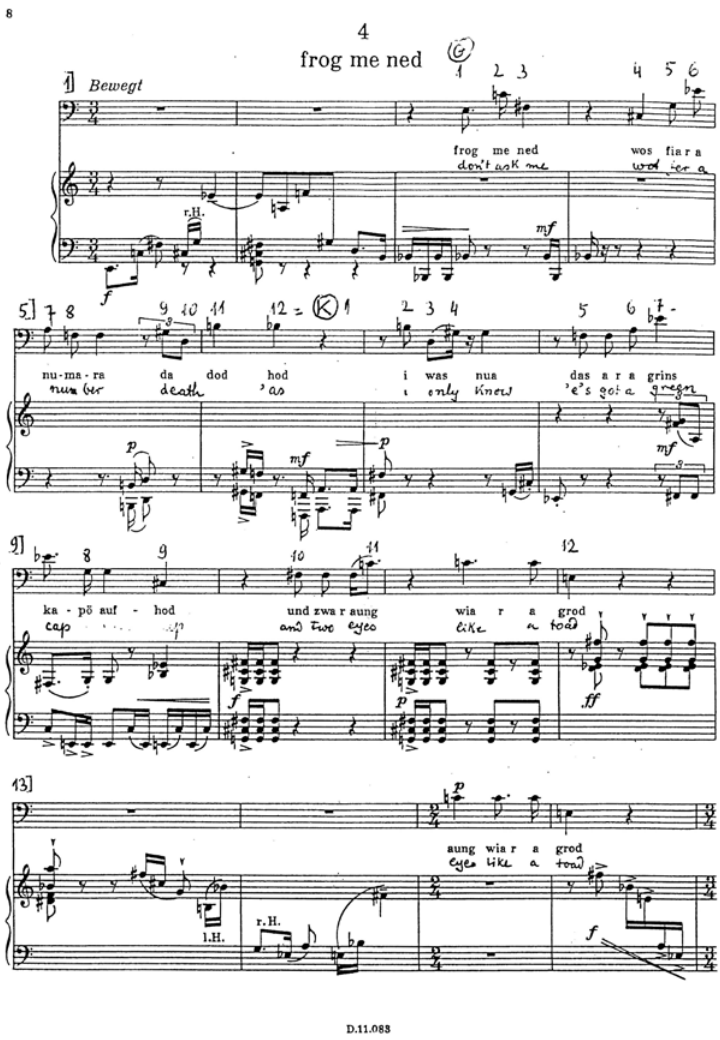
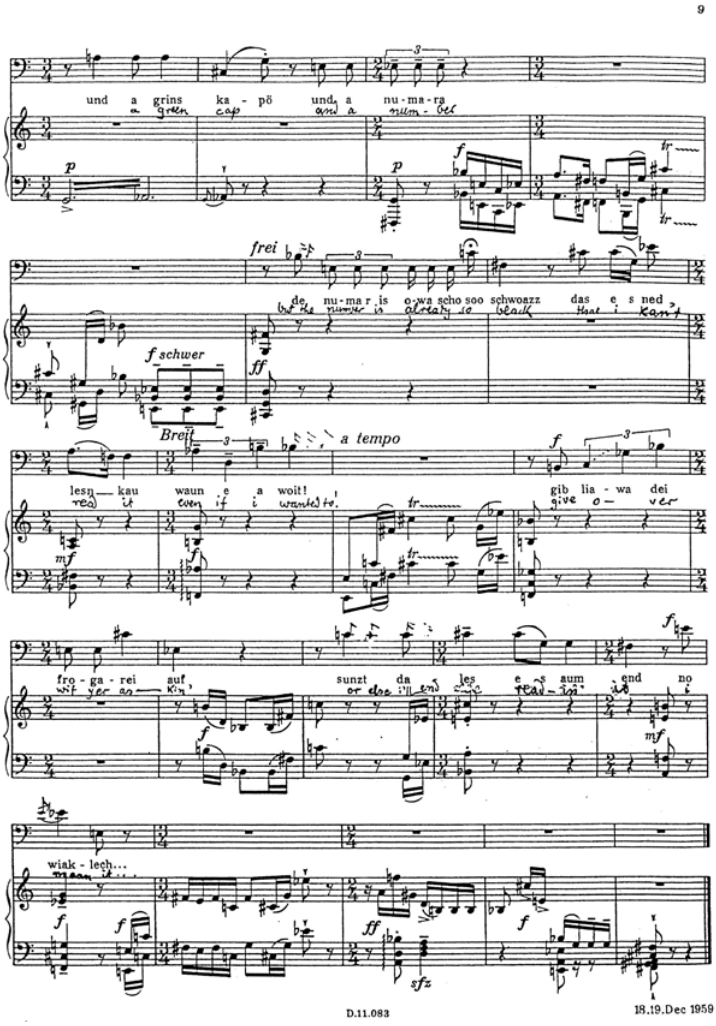



Abbildung 2a, b: Lieder aus Wien für Bariton und Klavier op. 82 Nr. 4.

„A translation into mild cockney, since the original is unintelligible even to fluent German-speakers, unless they are Viennese."

don' ask me
wot fer a number
death 'as

i only know
e's got
a green cap and two eyes
like a toad

Wellesz komponierte seine fünf *Lieder aus Wien (H.C. Artmann)* op. 82 (1959) für Bariton und Klavier[38] zwischen Oktober und Dezember 1959, also bald nach Erscheinen des Lyrikbandes. Er war demnach auch mit der aktuellen literarischen Szene seiner Heimat vertraut. Er bot sie am 5. 8. 1962 dem Wiener Verlag Doblinger an, da „deren Atmosphere zuerst einmal in Wien aufgenommen werden muß",[39] wie er gegenüber dem Geschäftsführer Christian Wolff begründete. Am 1. Juli 1963, bald nach Vertragsabschluß, drängte er auf eine rasche Drucklegung, da er aufgrund einer „glänzenden Kritik in ‚Musical Times' von Laus Nocturna" und der allgemeinen Situation der zeitgenössischen Musik glaubte, „dass es jetzt beginnt, besser zu werden. Diese blöden Spielereien mit Musikgeräuschen langweilen jeden."[40] Die Uraufführung der Lieder am 15. Mai 1964 im Barocksaal des Verlags Doblinger in Wien sang Robin Fairhurst. Am 6. Mai 1965 berichtete Vogg von einer weiteren Wiener Aufführung: »Fairhurst hat vor ein paar Tagen in unserem Barocksaal bei einem Schollum-Klassenabend wieder großartig und mit großem Erfolg die ‚Lieder aus Wien' gesungen.«[41] Weitere Aufführungen der Lieder fanden danach sowohl in England als auch in Österreich statt. Über eine Aufführung in Birmingham berichtete Wellesz am 15. November 1970: „Birmingham war sehr schön, die Aufführung, besonders der ‚Lieder aus Wien' excellent, ein richtiger Hernalser Dialekt. Und die Kritik sehr gut."[42]

In diesem Lied verwendet Wellesz eine Zwöftonreihe. Es ist eine Reminiszenz an die Wiener Studienjahre. Sie erscheint im Gesang der ersten Strophe in der Grundgestalt in den Takten 1-6. Der Schlußton *b* ist zugleich der Beginn der anschließenden Krebsgestalt, die im Takt 12 endet. Das Vor-

38 Egon Wellesz, *Lieder aus Wien (H.C. Artmann)* op. 82 für Bariton und Klavier (Wien-München: Verlag Doblinger, 1964).

39 Herbert Vogg, *Am Beispiel Egon Wellesz. Sein Briefwechsel mit Doblinger als Zeugnis der Partnerschaft zwischen Komponist und Verlag*, S. 1.

40 Ebenda, S. 9.

41 Ebenda, S. 37.

42 Brief an Vogg, ebenda, S. 146. Die Gedichte sind nach Artmann im Breitenseer Dialekt geschrieben. Mit Hernals war Wellesz durch seinen in der Nähe gelegenen Wohnsitz in Grinzing vertraut.

spiel bringt als Vorbereitung in seinem melodischen Verlauf die Grundgestalt, der Begleitakkord zusätzlich einen Ausschnitt mit den Tönen 3-5. Diese Intervallkonstruktion erklingt rhythmisiert in den Takten 10f. In der Begleitung wird die Reihe immer freier verwendet und meist auf wenige Ausschnitte reduziert. So ist bereits der am Schluß von Takt 3 einsetzende Krebs nicht mehr vollständig (es fehlen die Reihentöne 2 und 6: *c* und *es*), und es kommt in der zweiten Hälfte zu Unregelmäßigkeiten in der Abfolge. So ist zwar im ganzen Lied die Reihe gegenwärtig, ihre Behandlung aber recht frei. Lediglich im Gesang der 4. Strophe erklingt sie, zwar mit Tonwiederholungen, noch einmal in ihrer Grundgestalt. Das Lied steht überwiegend im 3/4-Takt. Das Dreiermetrum dominiert auch in in den anderen Nummern des Zyklus. Zahlreiche Walzergesten mit ihren charakteristischen Betonungen und Punktierungen, Aufschwüngen und Abschwüngen erinnern an das populäre Wienerlied. Erst am Beginn der dritten Strophe steht der erste 2/4-Takt, der in der Folge immer wieder das Grundmetrum unterbricht, vor allem um dramatische Wirkungen zu erzielen.

Typische Gitarrenfloskeln werden verwendet. Der Einfluß dieses Instruments prägt den Klavierpart im ganzen Zyklus. zeigt sich in unserem Lied auch in den überwiegend einstimmigen, nur unisonoverstärkten Strukturen und den nur wenigen Akkorden. Das Schlußlied *wos unguaz* hat für die Arpeggienbegleitung des Vorspiels sogar die Anweisung „(wie eine Gitarre)". Wellesz hat die Lieder gleichzeitig auch mit Gitarrenbegleitung bearbeitet und bat Herbert Vogg am 5. November 1967 „die Begleitung Prof. Karl Scheit vorzulegen"[43], einem bekannten Gitarristen und Pädagogen, Professor an der späteren Universität für Musik in Wien. Wellesz hat diese aber nicht verlegen lassen. Sie wurden nach seinem Tod von Leo Witoszynskyj aufgrund der Autographe und Skizzen revidiert und eingerichtet und als op. 82a veröffentlicht. [44] Er schreibt im Vorwort:

„Naturgemäß hat Wellesz den Begleitpart der Gitarre sparsamer gehalten, behandelt aber auch die Gesangsstimme unterschiedlich zur Klavierfassung. Wie sensibel er auf die individuellen Ausdrucksmittel der Begleitinstrumente eingegangen ist, lassem die voneinander abweichenden Tempoangaben, dynamischen Bezeichnungen und Artikulation erkennen." (siehe Abbildung 3). Die Uraufführung dieser Einrichtung fand am 21. 6. 1985 in Graz statt (Gitarre: Leo Witoszynskyj, Bariton: Peter Thunhart).

43 Ebenda, S. 90

44 Egon Wellesz, *Lieder aus Wien zu Gedichten von H.C. Artmanns „Med ana schwoazzn Dintn"* op. 82a für Bariton und Gitarre. Revidiert und eingerichtet von Leo Witoszynskyj (Wien-München: Verlag Doblinger, 1999).

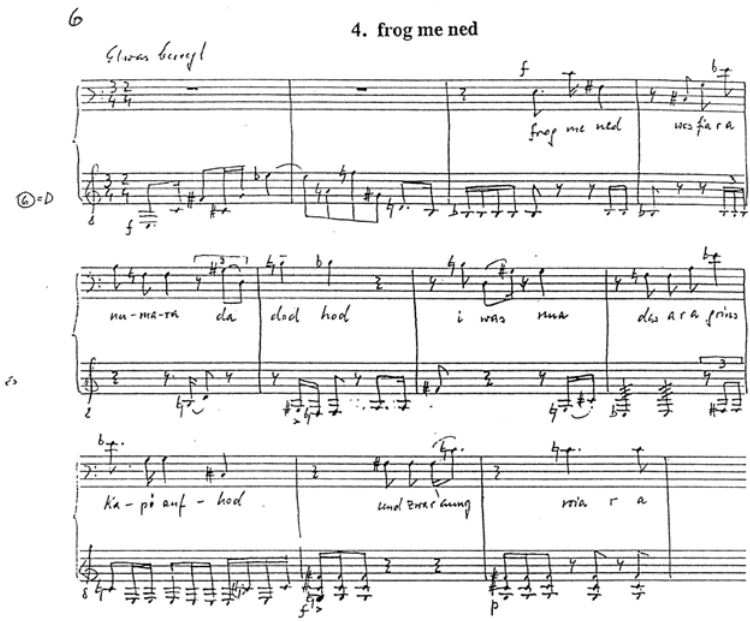



Abbildung 3: Lieder aus Wien für Bariton und Gitarre op. 82a Nr. 4, Beginn.

Bibliographie

Andraschke, Peter. „Die Rezeption der Wiener Schule in Freiburg i. Br. und Donaueschingen in den 1920er Jahren". Referat auf dem Internationalen Symposium „Die Rezeption der Wiener Schule in Ost- und Südosteuropa". Arnold Schönberg Center Wien, 21.–23. Juni 2007.

Artmann, H.C.. *med ana schwoazzn dintn. gedichtar aus bradnsee*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1958. Buch mit CD: *H.C. Artmann liest H.C. Artmann*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1993.

Cepin Benser, Caroline. *Egon Wellesz (1885–1974). Chronicle of Twentieth-Century Musician* (*American University Studies*, Series IX: *History*, Vol. 8). New York-Berne-Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.

Haas, Michael, Patka, Marcus G., Hg.. *Musik des aufbruchs. hans gál und egon wellesz. continental britons [sic!]*. Wien: Mandelbaum Verlag, 2004.

Kolleritsch, Otto, Hg.. *Egon Wellesz* (*Studien zur Wertungsforschung* 17). Wien-Graz: Universal Edition, 1986.

Krones, Hartmut, Hg.. *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2005.

Krones, Hartmut, Hg.. *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934–1938–1945* (*Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg* 1). Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2013, S. 408–410.

Ottner, Carmen, Hg.. *Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994* (*Studien zu Franz Schmidt* XI). Wien: Doblinger, 1995, S. 189.

Rühm, Gerhard. *Sämtliche Wiener Dialektdichtungen*. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 1993.

Schaarwächter, Jürgen. *Die britische Sinfonie 1914–1945*. Köln: Verlag Christoph Dohr, 1995.

Schollum, Robert. *egon wellesz* [sic!] (*Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts* 2). Wien: Österreichische Musikzeitschrift/Österreichischer Bundesverlag [1964], Nachtrag 1985.

Stadler, Friedrich, Hg.. *Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft. Internationales Symposion 19. bis 23. Oktober 1987 in Wien* (*Veröffentlichung des Ludwig Boltzmann-Institutes für Geschichtswissenschaften und des Instituts für Wissenschaft und Kunst*). Wien–München: Jugend und Volk, 1988.

Vaughan Williams, Ralph. *Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony, with writings on other musical subjects*. London-New York-Toronto: Oxford University Press, 1953.

Vogg, Herbert, Hg.. *Am Beispiel Egon Wellesz. Sein Briefwechsel mit Doblinger als Zeugnis der Partnerschaft zwischen Komponist und Verlag*. Wien: Doblinger 1996, S. 15.

Wellesz, Egon. *Arnold Schönberg*. Leipzig-Wien-Zürich: E.P. Tal &Co. Verlag, 1921, engl. übersetzt von W.H. Kerridge. London–oronto: J.M. Dent & Sons, New York: E.P. Duttom [1925].

Wellesz, Egon. „*Cavalli und der Stil der venizianischen Oper von 1640–1660*". *Studien zur Musikwissenschaft*, 1 (1913): 1–103.

Wellesz, Egon. „*Guiseppe Bonno (1710-1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke*". *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1909/10): 395–442.

Wellesz, Egon. *Lieder aus Wien (H.C. Artmann)*, op. 82 für Bariton und Klavier. Wien-München: Verlag Doblinger, 1964.

Wellesz, Egon. *Lieder aus Wien zu Gedichten von H.C. Artmanns „Med ana schwoazzn Dintn"*, op. 82a für Bariton und Gitarre. Revidiert und eingerichtet von Leo Witoszynskyj. Wien-München: Verlag Doblinger, 1999.

Wellesz, Egon. *String Quartet No 5, op. 60*. Edition Schott 10212. London: Schott & Co., Ltd., 1948.

Escape from Catalonia: The Composing Experience of Roberto Gerhard

Niall O'Loughlin
Univerza v Loughboroughu
Loughborough University

Migration from mainland Europe to the United Kingdom in the 1930s was quite frequent. Five composers notably did so to escape religious persecution. Two Austrians, Egon Wellesz and Hans Gál, happily worked in academic environments and continued composing, Wellesz in Oxford[1] and Gál in Edinburgh,[2] with little change in style. The Germans, Franz Reizenstein[3] and Berthold Goldschmidt, had very differing experiences. Reizenstein's already established neo-classical style, his skill as a concert pianist and his involvement in community and film music meant that he became successfully integrated into English musical life. Goldschmidt composed in his modernist German style, attempting to establish himself in his adopted country, but his music was less acceptable. In 1951 he won a national competition to write an opera for the Festival of Britain with his magnificent *Beatrice Cenci*, but the Royal Opera House in London which was to stage

1 Egon Wellesz (1885–1974) distinguished himself in the musicological field with extensive studies of Byzantine chant, for example: *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford: Clarendon Press, 1949) and in early music, when these topics were not fashionable. As a composer he was adopted by the English publisher Alfred Lengnick, whose publications of Wellesz's music were later transferred to the Viennese publisher Doblinger.

2 Hans Gál (1890–1987) taught in the Faculty of Music of the University of Edinburgh for many years, while at the same time continued his composing. His music has experienced a notable revival in recent years, especially with new recordings.

3 Franz Reizenstein (1911–68) left Germany in 1934, later teaching at the Royal College of Music in London. He composed two operas, much piano music and some music for films. He was also a well-known concert pianist.

it, in the event refused. Only in later life did he gain anything like the reputation as a composer that he deserved, although he was always esteemed as an orchestral conductor.[4] The fifth composer was the Hungarian-born Mátyás Seiber who was a versatile and adaptable composer.[5] His tastes were eclectic, making it possible to accommodate himself musically in England.

The departure from Spain in 1939, however, of the Catalan composer Roberto Gerhard (1896–1970), was emphatically political. He had supported the Republican cause in Spain during the Spanish Civil War and, with the victory of General Franco, he was very vulnerable. He escaped from Barcelona via Paris to safety in Cambridge in England on the recommendation of the Professor of Music at Cambridge, Edward J. Dent. The consequences for Gerhard himself were fundamental. Despite regular but often subtle references to his native folk music, he was determined to forge a new musical language that went beyond the boundaries of nationalism. The development of his style that this entailed was clearly a consequence of his emigration.

Roberto Gerhard was born as Robert Gerhard y Ottenwaelder in Valls in Catalonia in 1896, with German-Swiss and French-Alsatian parents.[6] Nevertheless, he considered himself Spanish, or rather Catalan, and after his emigration called himself Roberto Gerhard (with a soft "G").[7] He studied music privately in Switzerland and in Munich before returning to Barcelona in 1914 at the outbreak of World War I. Importantly he studied piano with Enrique Granados (1867–1916). Even more significantly, after the tragic early death of Granados in a ship in the English Channel that was torpedoed, he became the last pupil of Felipe Pedrell (1841–1922), whose work in collecting and organising Spanish folk music was immensely important both to Catalonia and to Gerhard's musical development.

4 Berthold Goldschmidt (1903–96) conducted the first performance in 1964 of Deryck Cooke's full realisation of the sketches of Mahler's Symphony No.10 and assisted Cooke in important details of the orchestration.

5 Mátyás Seiber (1905–60) integrated himself well into musical education in London and gained an enviable reputation for clear thinking. His compositions were small in number but high in quality. See especially Hans Keller, "Mátyás Seiber," The Musical Times, (November 1955): 580–584 and Hugh Wood, "The Music of Mátyás Seiber," The Musical Times, (September 1970): 888–891.

6 Joaquim Homs, Robert Gerhard and his Music (Sheffield: Anglo-Catalan Society, 2000), 19

7 In Catalonia even now he is normally referred to as Robert Gerhard, a minor source of confusion.

Gerhard's composing experience over the next 20 years was rich and varied. His song-cycle of 1917 for soprano and piano entitled *L'infantament meravellós da Schahrazada*, was written in the style of the German *Lied*, with expansive melodic lines and a rich harmonic texture. His Piano Trio of the next year shows the influence of Ravel, Debussy and Falla, composers who would be the normal models for young Spanish composers. Much more adventurously, his epigrammatic *Dos Apunts* ("Two Sketches") for piano have something in common with the style of Schoenberg's solo piano pieces, composed at this time. Significantly the next piece, the atmospheric but contemplative *Seven Haiku* for voice and ensemble of 1922, the year of Pedrell's death, were similarly brief and concise, with much use of Schoenbergian motivic development. This work was submitted, together with *Dos Apunts*, by Gerhard to Arnold Schoenberg in his successful application to become his student. His studies with Schoenberg, in Vienna and Berlin (1923–28), rather than with the expected French teachers, were especially fruitful. The immediate results of this study were a String Quartet (1927–28)[8] and the serial Wind Quintet of 1928. The latter was the composer's response to Schoenberg's twelve-note technique, with extensive use of *seven*-note rows, but also considerable freedom and extensive manipulation of the basic technique to suit his Spanish inclinations.[9] After a concert of his most recent works given in Barcelona in 1929, he became embroiled in a long-running controversy with the conservative critic Lluís Millet, who believed that Gerhard should compose music that more closely aligned itself with Catalan folk music.[10]

Pedrell's ideas had lain dormant during his studies with Schoenberg. After the Wind Quintet, Schoenberg's ideas were then mostly put on one side for some years, while Gerhard explored the Spanish side of his musical education. Two *Sardanas* in imitation of the Catalan cobla were followed by settings for voice and piano of fourteen Catalan folk songs, six of which

8 This is the String Quartet No.3 to be followed by the official Quartets nos.1 and 2. The two earlier works are lost. The String Quartet No.3 was also arranged by the composer as the *Concertino* for strings (first performed in 1929).

9 See especially the very helpful discussion and analysis by Peter Paul Nash, "The Wind Quintet," *Tempo*, 139 (December 1981): 5–11 and Rachel Mitchell's detailed analysis in *An Examination of the Integration of Serial procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970)*, PhD Dissertation (University of Texas at Austin, 2009), 23–38.

10 See Mark E. Perry, "Early Works and Life of Roberto Gerhard," Monty Adkins and Michael Russ, eds., *The Roberto Gerhard Companion* (Farnham, UK: Ashgate, 2013), 15–21.

were orchestrated in 1931.[11] This was followed by an important Cantata on a Catalan theme, *L'Alta Naixença del Rei en Jaume* ("The Noble Birth of the Sovereign Lord King James"), for soprano, baritone, chorus and orchestra. It is an interesting work that uses a mixture of the two main features of Gerhard's music, what Homs accurately calls "the ethnic and the semi-serial."[12] The orchestral piece *Albada, Interludi i Dansa* of 1936 made great use of Catalan folk melodies and dance rhythms.[13] The folk songs are skilfully integrated into a superbly scored orchestral style. During this time, however, Gerhard was witnessing terrible events in his homeland. The rise of the fascists and his own support for the Republican cause meant that with the victory of Franco, he would have to leave his country for his own safety. In 1939 he first travelled to Paris and then he moved to England. He settled permanently in Cambridge, where he was awarded a fellowship at King's College, University of Cambridge.

With his Catalan background and extensive experience of Spanish music, it seemed a sensible move for Gerhard to use this in the first instance, as Joaquim Homs explained: "In the course of the Gerhard's first years in England, it made a lot of sense for him to highlight the ethnic aspect of his music, since it might lead to further opportunities for work."[14] This, of course, is only part of the story because World War Two made life very difficult for everyone in England. The opportunities for performances of new music were very limited with some of the scheduled events abandoned because of the war. There was an additional problem, however, as the reading committee for music in the BBC was extremely conservative in its outlook, rejecting advanced works on merely subjective grounds. On the other hand there was an enthusiasm for music that was influenced by Spanish folk music.[15] At all events Gerhard was able to produce a number of works with Spanish links and furthermore he was able to expand and/or

11 Included in this collection is the song *El Cotiló*, quoted in numerous later works.

12 Joaquim Homs, op.cit., 36; the article by David Drew, "Gerhard's Cantata: A Note on the Music," *Tempo*, 139 (December 1981): pp.17–18; and Julian White, "National Traditions in the Music of Roberto Gerhard," *Tempo*, 184 (March 1993): 6–7.

13 It was first performed under the composer's direction in a BBC broadcast on 27 October 1937, and at a later public performance by the BBC Symphony Orchestra under Hermann Scherchen on 24 June 1938 in London during the ISCM Festival. See the score (London: Boosey & Hawkes, 1981), [p.iii]

14 Homs, op.cit., 42

15 See Gregorio García Karman, "Roberto Gerhard's BBC Sound Compositions," *The Roberto Gerhard Companion*, 308. An example of the problem is that the Wind Quintet was rejected for being "advanced ... extremely difficult and ... ugly."

rearrange works when different resources were available and while he was finding his feet in a new country. As part of his university fellowship he was under no pressure to compose to order and had no teaching commitments.

One notes in this connection that the ballet *Don Quixote*, which was composed originally in 1940 and developed into a number of suites and a final full orchestral version over the next few years, falls exactly into this category. He derived its plot from the novel by Cervantes and incorporated into it many Spanish rhythms and Spanish-sounding melodies. At the same time, however, it has themes which are treated in a serial manner throughout the ballet. The main theme of the Introduction to the ballet, for example, uses the twelve-note row that he devised for the work, but in order to give the melody a "Spanish" character he added various "passing notes", in effect disguising the twelve-note basis for the theme.[16] *Don Quixote* was soon joined by another Spanish related ballet, *Alegrías: Divertimento flamenco* of 1942. The ballet *Pandora* was composed in the years 1942–43 and first performed in Cambridge in 1944. The music has a strong expressionist sound, but still has some melodic motifs that sound Spanish.[17] Like many pieces of this time it exists in a number of different versions, suggesting adjustment to new performing situations or a desire to refine and develop new techniques.

There were many settings of Spanish words, including the *Cancionero di Pedrell*, an arrangement for soprano and chamber orchestra of eight Catalan folksongs collected by Pedrell, in tribute to his teacher, first performed in 1942. Gerhard's major tribute to Pedrell, however, came in 1941, the centenary of his birth, with the three-movement Symphony *Homenaje a Pedrell* ("Homage to Pedrell") for orchestra which used themes from Pedrell's unperformed opera *La Celestina* of 1904. Gerhard offered the work to the BBC for performance in 1941, but it was not accepted. Gerhard then withdrew the work, but subsequently allowed the first performance in 1954 of the third movement, now entitled *Pedrelliana*. The complete work was rescued posthumously from the manuscript scores as the original parts of the first two movements had gone missing. It was first performed with cuts in 1972 and subsequently recorded complete.[18] The composer himself also paid tribute verbally to Pedrell at about the time of the original composition:

16 Details are given in the booklet for the recording of the orchestral suite from the ballet on ASD 613 and ALP 2063 (London: EMI, 1965).

17 These are noted by David Drew in "Gerhard's *Pandora*," *Tempo*, 184 (March 1993): 14–17.

18 On the British Chandos label CHAN 9693 (Colchester, UK: Chandos Records, 1998).

"What Pedrell considered to be his main purpose in life was the re-awakening of Spanish consciousness as a musical nation: and to this end he would have us regard equally his work as a scholar and as a creative artist."[19] The same could also be said of Gerhard.

It was in 1945 that Gerhard moved into one area held very dear by Pedrell, but not much noted by writers on this composer. Pedrell was very keen to establish a school of Spanish opera that used Wagnerian principles,[20] and Gerhard wanted to pay tribute to this ambition in his only opera, *The Duenna*, which was to occupy him in the years 1945–48. There was a clear Spanish connection in the topic chosen for this opera, which was an adaptation of Sheridan's play of the same name. In order to create the Spanish atmosphere Gerhard used folk melodies from all over Spain,[21] using features that appeared in his music during the previous decade. Gerhard was very attracted by the beauty of Sheridan's English and not at all concerned by the fact that most of the text was in prose.[22]

On the other hand Gerhard did begin to compose music that was not specifically Spanish, although at this stage did not adopt Schoenberg's twelve-note methods, except in the loosest possible way. Probably the most important work of this period that is not obviously related to Spanish music is the Violin Concerto completed in 1945. It takes the first theme of the *Concertino* of 1927–28 for its opening and continues in a traditional way, with three separate movements (quick, slow, quick). While a *distant* Catalan character has been noted in some of the melodic material, the music has a full-blooded romantic sound and a strong and impressive virtuosity. The finale quotes the *Marseillaise*, a fact which has invited much comment from various writers. Homs, for example, wrote: "the last movement, composed after the War, is completely free, beginning with a quotation from the *Marseillaise*, symbolising freedom, followed by references to

19 This is the conclusion to a tribute to Pedrell that can be found in Roberto Gerhard, "A note on Felipe Pedrell," *Gerhard on Music* (Aldershot, UK: Ashgate, 2000), 39–40

20 See especially Pedrell's *Por nuestra música* (Barcelona, n.d. [1891]), also in a French translation *Pour notre musique* (Paris, n.d. [1893]) which spells out the ideas behind his opera *Les Pyrénées*.

21 Julian White, "National Traditions in the Music of Roberto Gerhard," *Tempo*, 184 (March 1993): 9–10, notes the interesting point that, although the action takes place in Seville, Gerhard used melodies in the opera from all over Spain, including Catalonia.

22 See his words from a BBC broadcast given in advance of the radio transmission of the opera in 1949, "The Duenna," *Gerhard on Music*, 81–83. His broadcast talk on the revised version of two years later is given on pages 83–87.

earlier music, namely sardana tunes and rhythms, and at the end, a Spanish dance."[23] It is interesting to note that in this period from about 1940 to 1948, when Gerhard was consciously aiming at a Spanish piece, he was also constantly influenced by his leaning toward newer music, especially that by Schoenberg. On the other hand when he was writing in the style of the more modern music, he frequently refers back to his Catalan roots, with folk-songs or reminiscences of Spanish style, something that was also the case with his very last works.

By the year 1949, Gerhard may have felt able to achieve a synthesis of these techniques by using a strikingly modern style that incorporated all that he wanted from Schoenberg's teaching without losing sight of the music of his native land. After spending ten years in England, this was probably the moment at which Gerhard began to apply the lessons he had learned over the previous decade concerning his modest attempts at using his own derivative of Schoenberg's twelve-note technique. The turning point is the *Capriccio* for solo flute of 1949. Despite the fact that it is a relatively small-scale work, it would appear to have great significance in Gerhard's output. The twelve-note row is divided into two interconnected hexachordal sub-rows, the second of which is a transposed retrograde inversion of the first. This set a precedent for Gerhard with its interconnectedness between the two hexachords. As a monophonic piece, *Capriccio* gave the composer the opportunity to work solely on the melodic aspects of twelve-note technique: numerous melodic shapes that are found all through Gerhard's music appear in different parts of the work. For example, the opening of the *Vivace* section[24] is closely related to a subsidiary theme of the first movement of the First Symphony. Following that work, the String Quartet No.1 of 1950–55 [25] displays the composer's vibrant variety of rhythms and uses in its first movement "Gerhard's idiosyncratic, permutational twelve-note technique, with hexachordal areas functioning in the manner of tonal regions in a conventional sonata movement."[26] This, of course, has some connections with the seven-note rows that he used in the Wind Quintet of 1928. The *Three Impromptus* of 1950, also serial, present a blend of Spanish-derived rhythms and twelve-note technique which integrates melodic and

23 Homs, *op.cit*, 43–44

24 See the published score: Roberto Gerhard, *Capriccio* (London: Mills Music, 1964), 2.

25 Of three earlier works, the first two are lost and the third was only rediscovered after the composer's death (see above, note 8).

26 Julian White, in notes to the recording on MSVCD 92032 (Preston, UK: Metier, 1999).

harmonic elements. In the Concerto for piano and string orchestra of 1951, Gerhard extends the techniques found in the *Three Impromptus*, with his imaginative mixture of Spanish idioms and serial techniques.

This development reached its climax in the outstanding Symphony No.1, composed in the years 1952–53 and first performed at the influential ISCM Festival in Baden-Baden in 1955 directed by the leading contemporary music conductor Hans Rosbaud. It received its British premiere on 14 February 1962 in a performance in London by the BBC Symphony Orchestra conducted by Rudolf Schwarz. The delay in achieving a performance of Gerhard's symphony in his adopted country shows the extent to which conservatism dominated the British musical establishment.

The symphony is normally discussed as a transformation and implementation in abstract form of all the techniques that we have investigated earlier: the serial technique and the Spanish rhythms, though the latter were very greatly underplayed. This was the idea presented by Colin Mason in his pioneering article of 1962,[27] which prepared audiences for the first British performance. Mason's thoughts were also to be found in the documentation with the first recording of the work in 1965, where he wrote, "the greater part of his output consists of absolute music, such as the First Symphony recorded here."[28] This view was strengthened, in the same context, by the verbal introduction to the symphony written by the composer himself, in which he discouraged any comment on the music or any decoding of the symphony, and also discouraged the listener from seeking traditional formal landmarks in the work: "I was concerned with the possibility of evolving a large-scale work as a continuous train of musical invention that would progress – much as a poem progresses – by the strength and direction of its inherent potentialities alone, growing and branching out freely, without being forced into predetermined channels." This was reinforced by a schematic analysis of the work which included extensive musical quotations.[29] Just as in the solo flute *Capriccio*, Gerhard divided his twelve-note

27 Colin Mason, "Roberto Gerhard's First Symphony," *The Musical Times* (February 1962): 99–100

28 On ASD 613 and ALP 2063 (London: EMI, 1965), BBC Symphony Orchestra conducted by Antal Doráti. This was the first commercial recording of any of Gerhard's music. It was recorded under the auspices of the Calouste Gulbenkian Foundation as the first in an important series called "Music Today" of new or recent works that were considered worthy of recording, but otherwise would not be recorded.

29 It appears from discussions between Julian White and the editor of this recording, David Drew, that the composer himself was ultimately responsible for this section. See Julian White, "Symphony of Hope," *The Musical Times* (March 1998): 21–22.

rows into two hexachords. The symphony lent itself very readily to detailed analysis of the kind that was then being used in connection with the works of Schoenberg and Webern.[30] It was suspected at the time that the symphony had much more significance, but without any evidence from the composer, the suspicions remained unproven. Mason very fairly concluded his article in *The Musical Times* with the words: "... it is as the work of a Spanish composer that it will be remembered – as one of the masterpieces of Spain's musical history, perhaps as her first symphonic masterpiece, and perhaps also as one of the most original symphonic masterpieces of its generation."[31] This clearly represented the consensus at the time.

However, there remained the problem that the music barely disguised a tone of stormy violence. How could this music not have some kind of extra-musical dimension? Was there something more to the music than the composer had revealed? Was it simply "absolute music" as Colin Mason had proposed? Since Gerhard's death there have been numerous suggestions that this vivid and sometimes violent music has some kind of hidden programme. For example in 1995 David Drew wrote of the work: "if Gerhard's [symphony] can … be heard as a kind of war symphony, it is surely in a less specific sense than Stravinsky (or the Shostakovich of the Eighth Symphony) can have intended … the battles with which we are concerned are also the battles between life and death, consciousness and unconsciousness."[32] In 1998, Bernard Benoliel went even further: "Here all is anger, anguish, and a forlorn brooding which seethes with impeding violence. … Most frightening of all in Gerhard's case, it is the threat of near destruction of his creativity and humanity – the fascist within."[33] These strong words seem now to have a strong element of truth, because, also in 1998, a carefully argued article by Julian White[34] proposed a programmatic connection between Gerhard's Symphony and events portrayed in the novel *L'Espoir* ("Hope") by André Malraux chronicling the Spanish Civil War between July 1936 and March 1937. The circumstantial evidence for this interpretation is extensive and very strong, it leads all in one direction and makes

30 See, for example, the detailed analyses by Darren Sproston, "The Serial Symphonist," *The Roberto Gerhard Companion*, 227–56 and "Serial Structures in Roberto Gerhard's First and Second Symphonies," *Tempo*, 248 (April 2009): 21–34.

31 Colin Mason, "Roberto Gerhard's First Symphony," *The Musical Times* (February 1962): 100.

32 Booklet for the recording on Valois V 4728 (Barcelona: Auvidis Ibèrica, 1995), 17

33 Booklet for the recording on CHAN 9599 (Colchester, UK: Chandos Records, 1998), 6

34 Julian White, "Symphony of Hope," *The Musical Times* (March 1998): 19–28

very specific the generalised statements made by Drew and Benoliel. If this is the case, and it is difficult to disprove, it suggests that the symphony acted to purge the ill feelings that Gerhard had toward the then current régime in Spain and set him on the final stage of his compositional quest.

In this artistic aim he was greatly helped by two people, David Drew[35] and William Glock.[36] Drew had studied much of Gerhard's music and made every effort to publicise its attraction and merits, as writer, journal editor and publisher; Glock, as the editor of the short-lived but influential magazine, *The Score*, had produced in 1956 an issue devoted entirely to the music of Gerhard which helped to prepare the musical public for his music, at the time virtually unknown.[37] In 1959 Glock became the Controller of Music of the BBC and was thus in a position to champion Gerhard's music in a practical way with commissions and performances. Another serious problem for Gerhard was the small number of published works.[38] The other challenge was the complete absence of recordings until 1965. The British companies EMI and Decca gradually put this right with recordings of three of the symphonies, the Concerto for orchestra, the cantata *The Plague* and some of the chamber works. It was only long after Gerhard's death that recordings appeared from Spain and other mainland continental countries, and from other British recording companies.

Gerhard's output after the First Symphony was considerable. There were three further symphonies, with a nearly complete major revision of the Symphony No.2 in addition, two other important orchestral works, a large-scale cantata, *The Plague*, after Albert Camus, and nearly a dozen chamber works for from two to ten players. This outpouring was probably the result of the fact that Gerhard had now refined his serial technique to a form that took what he wanted from Schoenberg's teachings and had absorbed all that he was able to accept from the ideas that were being embraced by the Central European avant-garde, especially Boulez, Stockhausen and their colleagues. We might expect that Gerhard had completely abandoned elements of his Spanish influence, but now these have become

35 David Drew was a director of the publisher Boosey & Hawkes which acquired the rights to Gerhard's music originally published by Keith Prowse and Mills Music.

36 Glock was knighted in 1970 for services to music in the United Kingdom, becoming Sir William Glock.

37 William Glock, ed., *The Score*, 17 (September 1956).

38 Initially a very few works were published by Mills Music and Keith Prowse (both taken over by Boosey & Hawkes) and later more than a dozen works by Oxford University Press.

part of a totally integrated style, one that blends them into the serial, mostly non-melodic textures.

Yet there is another side to what followed, one that probably was unexpected, because soon after the completion of the Symphony No.1 Gerhard began to compose electronic music. His private facilities in Cambridge were by today's standards very primitive, but it is clear that he obtained the best equipment that he could afford at this time. His first essays in this direction were of incidental music, for tape usually with an instrumental ensemble, for example, Shakespeare's *King Lear* (1955)[39] for the Royal Shakespeare Company in Stratford. From 1958 he was able to use the BBC Radiophonic Workshop which had been created for electronic music composition, to provide facilities to create incidental music for drama and for sound effects, and regularly used these facilities in addition to his own studio equipment in Cambridge. During the 1960s Gerhard created a handful of electronic works mostly of incidental music for tape, again usually with a chamber ensemble.[40] Of course while this music did have fairly wide transmission as part of stage or broadcast plays, Gerhard's name did not feature strongly in the credits. There were also a small number of independent electronic pieces, under the titles of *Sculpture* and *Audiomobile*, some of which remained incomplete at Gerhard's death.

Two important electronic or part electronic works, however, did reach the broader musical public with his name firmly attached to them. The first was the music to accompany a recitation of Federico García Lorca's poem *Lament on the Death of a Bullfighter* in 1959. It was a brilliantly conceived "score", set against the expressive spoken delivery by the actor Stephen Murray of an excellent translation by A.L. Lloyd of the extended poem by Gerhard's compatriot Lorca. The electronic sounds mirror the words or rather they comment on them in a vivid and sometimes grisly way.[41] It is not the place here to analyse the detailed interaction between the words and the sounds involved, but some remarks are pertinent. The poem itself has a hypnotic power, for example, in the first section the phrase repeated every

39 Some details are given by Irena Cholij in "Gerhard, Electronic Music and King Lear," *Tempo*, 198 (October 1996): 28–34.

40 For details see Hugh Davies, "The Electronic Music," *Tempo*, 139 (December 1981): 35–38 and Gregorio García Karman, "Roberto Gerhard's BBC Sound Compositions," *The Roberto Gerhard Companion*, 307–47.

41 The BBC recording of *Lament for the Death of a Bullfighter* was transferred to CD with recordings of five other electronic pieces by Gerhard on SR 378 (Brussels: Sub Rosa, 2014).

other line "at five in the afternoon" (in Spanish: *a las cinco de la tarde*), the time of the bullfighter's death, constantly reminds the listener of the time of that fateful moment. The music includes some frightening "tearing" sounds that mirror the terrible event. The original broadcast was prefaced by a talk given by the composer to help his listeners to become involved in the poetic drama,[42] but it also included a recitation of the original Spanish that effectively conveys a doom laden atmosphere even more strongly than the English translation. Gerhard made clear his understanding of the poetry's metre and explained a little of his thinking in creating the accompanying electronic sounds. The poem itself has a particular resonance in the context of the situation: Lorca himself paid tribute to his friend the bullfighter with his poem and Gerhard reinforced this with his own contribution. Did Gerhard see this as an analogy with the Republican Spain which was being destroyed in the Civil War, especially as Lorca with his left-wing sympathies was mysteriously murdered in 1936?[43]

The second major work which involved electronic sounds was one which combined these with a full symphony orchestra in a work originally called simply *Collages*. It was later revised and now named Symphony No.3 (*Collages*). Unlike Edgard Varèse's *Déserts* of 1954, which simply alternated the orchestral and tape sections and also allowed performances without the tape sections, Gerhard's Symphony No.3 was a work that fully integrated the tape and orchestral sections with constant overlapping and interaction between the two sound sources (see Table 1). The verbal descriptions in the right-hand column of Table 1 give some idea of the way that the different sounds relate. Because the electronic tape sections are spaced out and are by no means continuous, it is the way that they appear and disappear that provides some of the interest found in the music. The section IV is purely orchestral, part of section VI is for tape alone and in section V there are melodies and rhythms which suggest Spanish influence.

42 A transcription is given in Roberto Gerhard, "Introduction to *Lament for the Death of a Bullfighter*," *Gerhard on Music*, 185–86

43 When Gerhard's *Lament for the Death of a Bullfighter* was composed in 1959, it was generally believed that Lorca had been murdered by unknown assassins. Since that time, however, it has now been made clear officially that the killing was the work of Nationalist hitmen attempting to extinguish any dissenting voices. A report by Ashifa Kassam in *The Guardian,* newspaper (April 23, 2015) confirms this story. (See http://www.theguardian.com/culture/2015/apr/23/federico-garcia-lorca-spanish-poet-killed-orders-spanish-civil-war) This event must have preyed on Gerhard's mind when the forces of General Franco were victorious in 1939 and hastened his emigration before it was too late.

To move back into Gerhard's purely orchestral works we can see that the Second Symphony completed in 1959 was another landmark in his development, with its elaborate hexachordal construction and extensive number working. It was a good example of the ideas that the composer had presented in lectures in 1960 at Ann Arbor in the United States and other papers on serial techniques as he saw them. He never felt that total serialism would ever serve his purpose and was always sceptical about any suggestion that it might. He summarily dismissed some of Stockhausen's ideas on rhythm in the lecture, "the idea that you can play about with time-relations just in the same way as you can with pitch-relations and apprehend direct proportionality between the two is a complete fallacy."[44] Instead Gerhard always bent his technique according to common sense and discretion, even introducing Spanish related music to his otherwise "abstract" symphonic works. The Third Symphony includes a Spanish rhythmic outburst with a trumpet fanfare (see section V in Table 1), the Fourth Symphony includes a quotation from a Catalan folk song that he had arranged in 1928 about a prisoner as an old man who longs for his native land (see below), and in the two masterly chamber pieces based on the astrological signs of his wife and himself (*Libra* of 1968 and *Leo* of 1969), a haunting Spanish tune appears.

He was able to produce such brilliant essays in exciting rhythmical figures and pure physical exhilaration as the Concerto for Orchestra of 1965 and the Symphony No.4 of 1967 in a style that is very difficult to find anywhere else in contemporary music. The Concerto for Orchestra[45] followed in the tradition of Bartók's work of the same name, but the composer noted the obvious differences from the aim of the latter work. Gerhard wanted to create music which made a feature of ensemble playing instead of spotlighting a virtuoso soloist.[46] This is constantly shown in the way that the sections of the orchestra are coordinated, with individual solo melodic phrases very infrequent in the work. The composer goes on to explain that "its form largely depends upon three contrasting types of continuity which, in their alternation, strongly affect our passage-of-time consciousness." These

44 Roberto Gerhard, "Functions of the series in twelve-note composition," *Gerhard on Music*, 164

45 First performed in the USA in Boston on April 25, 1965 by the BBC Symphony Orchestra conducted by Antal Doráti, and in the UK at Cheltenham on July 9, 1965 by the same orchestra conducted by Norman Del Mar, who also recorded the Concerto on ZRG 553 (London: Decca/Argo, 1968).

46 Roberto Gerhard, "Composer's Note," *Concerto for orchestra*, score (London: Oxford University Press, 1965), [p.iii]

types are "high rate of eventuation", "almost static yet pulsating constellation-like patterns", and "action in very slow motion". It is these three types of continuity that are the building bricks of the structure within which the music operates. While the serial structure can be discerned clearly in the exhilarating *Allegro con brio* sections, it can also be determined in the slower more contemplative passages which frequently develop with overlapping long-held notes. Although the progress of the music has sometimes been described as athematic in the sense that there is little sense of melodic passages being repeated or recapitulated, and there are few single line extended melodic phrases, a new kind of thematicism has been presented by Darren Sproston,[47] which can help us to comprehend this single-movement structure of 22–23 minutes' duration. That these points are very important is emphatically made clear in a concise way by Wallace Berry in his review of the published score: "Roberto Gerhard's Concerto for Orchestra seems to me a work of vast importance, not alone because of its explorations of new and intriguing colors and devices, but as much because of the power and impact of its musical substance and the skill with which it is constructed."[48]

The Symphony No.4 "New York", like its three predecessors, breaks much new ground, and like the Concerto for Orchestra, it was launched internationally. The commission came from the New York Philharmonic Orchestra as part of its 125th anniversary celebrations, and first performed by the orchestra under William Steinberg on 14 December 1967. The first European performance was given in Sweden by the Stockholm Philharmonic under Antal Doráti on 27 October 1968, and the first performance in England by the BBC Symphony Orchestra under Colin Davis on 4 December 1968 in London.[49] The work can be seen as a synthesis of all the features of Gerhard's mature style. Like the Concerto for Orchestra it operates with a number of different contrasting types of continuity: fast-moving, static with rapid patterning, and slow with time suspended. In addition it weaves

47 Darren Sproston, "Thematicism in Gerhard's Concerto for Orchestra," *Tempo*, 184 (March 1993): 18–22, ingeniously defines the thematic nature of the work as both melodic and textural, operating on two planes, horizontal (pitch content, interval content, rhythm and melodic shape) and vertical (textures, chords). He identifies the opening as a textural "ritornello" which recurs in various guises and a melodic brass phrase which also recurs, helping to define the structure.

48 Wallace Berry, "Concerto for Orchestra by Roberto Gerhard," Notes, Second Series, 23/4 (1967): 836–837.

49 The work was recorded by the BBC Symphony Orchestra under Colin Davis on ZRG 701 (London: Decca/Argo, 1972), and reissued on SRCD 274 (Burnham, Bucks, UK: Lyrita, 2008)

into its textures various melodic phrases which appear to have a very personal connection for the composer,[50] the most notable being the trumpet fanfare figure in the middle of the work, and the reappearance of an extended variant of the Catalan folk-song, *El Cotiló*, which Gerhard had subtly infiltrated into various works during his career, the Cantata of 1932, *Albada, Interludi i Danza* of 1936, *Homenaje a Pedrell* of 1941 and now this symphony. Finally, it draws within its compass many of the features, especially the sound, of the electronic music that the composer had used in the previous ten years.[51]

The experience of Gerhard was no accident. He had about twenty years of mature composing in his native country and studied with the best teachers, Albeniz, Pedrell and Schoenberg. During this period he naturally absorbed the influences of his teachers, but also made many attempts to incorporate features of the music of his homeland into his compositions. He left his native country first for Paris then for England, where he settled permanently. Although Gerhard lived fairly comfortably but modestly in his first ten years in Cambridge, he received very little recognition. His main achievement was to compose a group of pieces that reflected Spain and Catalonia in music, the ballet *Don Quixote*, the Symphony *Homenaje a Pedrell* (though only the finale was performed), and the opera *The Duenna*. Clearly Gerhard was doing what he knew best and acting as a musical ambassador for Spain. It was only after ten years that Gerhard really found his feet, in a composing sense, when he had transformed Schoenberg's twelve-note technique to his own methods and learned how to maintain his links with Spain. Gerhard then in just over twenty years produced a stream of inventive and unique masterworks. This led step by step to the complete synthesis of all these features in the masterly Symphony No.4 of 1967. It was this achievement that must be considered the true justification for Gerhard's emigration.

The difficulties that he faced, however, were enormous. During the Second World War and in the four or five years following, he concentrated on Catalan and/or Spanish music and subjects in order to develop his technique and style without too much outside scrutiny. The reception of his music in England was modest at first but with increasing performances and a rising reputation, he became well known which encouraged the composer

50 Calum MacDonald, "Sense and Sound: Gerhard's Fourth Symphony," *Tempo*, 100 (March 1972): 25–29

51 Carlos Duque, "The Influence of Electronic Music on Roberto Gerhard's Symphony No.4 "New York," *The Roberto Gerhard Companion*, 285–306.

enormously. The folk-related music was acceptable to the British establishment in the late 1940s. However, with the change in direction at the BBC coinciding with the arrival of William Glock, the situation changed. As one of Arnold Schoenberg's prominent pupils, Gerhard was readily considered by Glock to be a member of the avant-garde. The high profile appreciation he eventually received from the British musical establishment with its positive effect on his musical development resulted from the extensive promotion of his music by the BBC, especially under William Glock, his other major advocate David Drew, the publisher of his later works Oxford University Press and the recording companies EMI and Decca. This was done at a price: Gerhard's folk related music was quietly ignored, or at least sidelined, by analysts, critics and other writers on music. This one-sided enthusiasm for composers who worked in twelve-note technique encouraged Gerhard to fulfil his potential and, surreptitiously, he was able, little by little, to reintroduce Catalan and other Spanish elements into his music in a way that the more enlightened times of the later 1960s found acceptable. In this way Gerhard was able create outstanding musical works which almost certainly would have been impossible in Franco's Spain. Was Gerhard's migration a success? In the sense that he was able to fulfil his artistic mission, unlike his compatriot the poet Federico García Lorca, who was murdered in 1936, it undoubtedly was an outstanding success. It had allowed him to develop a unique style without the danger of working under a threatening régime, at the very least, but more likely that like Lorca he would have disappeared into an unmarked grave. This, surely, is the complete justification for his emigration.

Table 1: Roberto Gerhard: Symphony No.3 ('Collages').

	Approximate duration	Tempo	Electronic sections	Interaction
I.	1 min 59 secs	Allegro moderato	Bands 1A and 1B	Long-held orchestral notes and strong contrast of timbre and envelope from electronic sounds.
II.	1 min 24 secs	Lento	Band 2	Wavering and wobbling wind-like noises, static orchestral ostinato figures. Return of orchestral long notes.
III.	4 mins 35 secs	Allegro con brio	Band 3 Band 4 Band 5	Sustained orchestral sounds, feverish activity in electronic ostinato figures. Band 4 low sounds with echo, orchestral long-held notes with crescendos punctuated by heavy chords. Orchestra without tape has scattered pizzicato notes. After interlude pizzicato returns with tape contradicting orchestra.
IV.	3 mins 2 secs	Moderato	No tape	Building up of chords note by note, marimba adding repeated clusters of notes.
V.	3 mins 8 secs	Vivace	Bands 6 and 7	Tape has wobbling or sustained sounds with glissando, orchestra Spanish rhythms and sharply defined staccato. Central section has wide-ranging clarinet melody. Return of Spanish rhythms without tape.
VI.	2 mins 10 secs	Allegretto	Band 8 Band 9	Sudden and unprepared appearance of tape which overlaps sections V and VI. Bubbling electronic sounds with orchestral long notes irregularly articulated. Forty second solo tape 'cadenza' emerges from chords.
VII.	2 mins 40 secs	Calmo	Bands 10A, 10B, 10C, 10D	Orchestra has held chords with crescendo and diminuendo, then with short tape sections, punctuated by metallic instruments. Final huge climax without tape.

Total duration: 19 minutes approximately

The timings are taken from the recording on ASD 2427 (London: EMI, 1968), BBC Symphony Orchestra conducted by Frederik Prausnitz, and are approximate. Two other recordings have different timings for the individual sections. This does not affect the synchronisation of the tape with the orchestra, which

is controlled by a technician who coordinates the entries of the separate tape "bands" with the live orchestral sounds.

Bibliography

Adkins, Monty, Russ, Michael, eds.. *The Roberto Gerhard Companion*. Farnham, UK: Ashgate, 2013.

Benoliel, Bernard. *Booklet for the recording on CHAN 9599*. Colchester, UK: Chandos Records, 1998.

Berry, Wallace. "Concerto for Orchestra by Roberto Gerhard." *Notes*. Second Series, 23/4 (1967): 836–37.

Cholij, Irena. "Gerhard, Electronic Music and King Lear." *Tempo*, 198 (October 1996): 28–34.

Davies, Hugh. "The Electronic Music." *Tempo*, 139 (December 1981): 35–38.

Drew, David. Booklet for the recording on Valois V 4728. Barcelona: Auvidis Ibèrica, 1995.

Drew, David. "Gerhard's Cantata: A Note on the Music." *Tempo*, 184 (December 1981): 17–18.

Drew, David. "Gerhard's *Pandora*." *Tempo*, 183 (March 1993): 14–17.

Duque, Carlos. "The Influence of Electronic Music on Roberto Gerhard's Symphony No.4 'New York'." *The Roberto Gerhard Companion*, 285–306.

Gerhard, Roberto. *Albada, Interludi i Dansa.* London: Boosey & Hawkes, 1981.

Gerhard, Roberto. "A note on Felipe Pedrell." *Gerhard on Music*, 39–40.

Gerhard, Roberto. *Capriccio*, score. London: Mills Music, 1964.

Gerhard, Roberto. "Composer's Note." *Concerto for orchestra*, score. London: Oxford University Press, 1965.

Gerhard, Roberto. "Functions of the series in twelve-note composition." *Gerhard on Music*, 157–73.

Gerhard, Roberto. *Gerhard on Music*. Aldershot, UK: Ashgate, 2000.

Gerhard, Roberto. "Introduction to *Lament for the Death of a Bullfighter.*" *Gerhard on Music*, 185–86.

Gerhard, Roberto. *Lament for the Death of a Bullfighter,* sound recording on SR 378. Brussels: Sub Rosa, 2014.

Gerhard, Roberto. *Pedrelliana*, sound recording on CHAN 9693. Colchester: Chandos, 1998.

Gerhard, Roberto. *Symphony No.1*, score. London: Mills Music, 1959.

Gerhard, Roberto. *Symphony No.1* and *Don Quixote Dances*, sound recording on ASD 613 and ALP 2063. London: EMI, 1965.

Gerhard, Roberto. *Symphony No.3* ('Collages'), score. London: Oxford University Press, 1972.

Gerhard, Roberto. *Symphony No.4*, sound recording on ZRG 701. London: Decca/Argo, 1972; reissued on SRCD 274. Burnham, Bucks, UK: Lyrita, 2008.

Gerhard, Roberto. "The Duenna." *Gerhard on Music*, 81–83.

Glock, William, ed.. *The Score* 17 (September 1956).

Homs, Joaquim. *Robert Gerhard and his Music*. Sheffield: Anglo-Catalan Society, 2000.

García Karman, Gregorio. "Roberto Gerhard's BBC Sound Compositions." *The Roberto Gerhard Companion*, 307–47.

Kassam, Ashifa. *The Guardian*, newspaper (April 23, 2015) confirms this story. Accessed December 19, 2015. http://www.theguardian.com/culture/2015/apr/23/federico-garcia-lorca-spanish-poet-killed-orders-spanish-civil-war.

Keller, Hans. "Mátyás Seiber." *The Musical Times* (November 1955): 580–584.

MacDonald, Calum. "Sense and Sound: Gerhard's Fourth Symphony." *Tempo*, 100 (March 1972): 25–29.

Mason, Colin. "Roberto Gerhard's First Symphony." *The Musical Times* (February 1962): 99–100.

Mitchell, Rachel. *An Examination of the Integration of Serial procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard* (1896–1970). PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 2009, 23–38.

Nash, Peter Paul. "The Wind Quintet." *Tempo*, 139 (December 1981): 5–11.

Pedrell, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona, n.d. [1891], also in a French translation *Pour notre musique*. Paris, n.d. [1893].

Perry, Mark E.. "Early Works and Life of Roberto Gerhard." *The Roberto Gerhard Companion*, 9–24.

Sproston, Darren. "Thematicism in Gerhard's Concerto for Orchestra." *Tempo*, 184 (1993): 18–22.

Sproston, Darren. "The Serial Symphonist." *The Roberto Gerhard Companion*, 227–56.

Sproston, Darren. "Serial Structures in Roberto Gerhard's First and Second Symphonies." *Tempo*, 248 (April 2009): 21–34.

White, Julian. "National Traditions in the Music of Roberto Gerhard." *Tempo*, 184 (March 1993): 2–13.

White, Julian. Booklet for the recording on MSVCD 92032. Preston, UK: Metier, 1999.

White, Julian. "Symphony of Hope." *The Musical Times*, (March 1998): 19–28.

Wood, Hugh. "The Music of Mátyás Seiber." *The Musical Times* (September 1970): 888–91.

A Serbian Composer in France: National Identity and Cosmopolitanism in the Works of Alexandre Damnianovitch[1]

Melita Milin
Srbska akademija znanosti in umetnosti, Beograd
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade

Even before the outbreak of the crisis and wars in Yugoslavia during the last decade of the 20th century, there had been individual composers and musicians who emigrated to the West in search of better opportunities. Although Serbia, as part of the federal socialist Yugoslavia, was a relatively "friendly" country for artists and composers, it was, nevertheless, a peripheral European country, at a time when so many exciting and progressive movements were being introduced and tested in the main Western artistic centres. Therefore, it was always tempting for composers, especially young ones, to get to better know what those renowned cities had to offer their inquisitive and ambitious minds. However, the chances to obtain a scholarship in order to stay in those cities were very rare, so that only a handful of Serbian composers found a way to stay there for any amount of time, almost all of them returning to Belgrade after one or two years. Interestingly, only rarely did composers go to Germany or Italy, while more of them tried their luck in France, the Netherlands, the US and the UK.

In this paper the focus will be on the case of the composer Alexandre Damnianovitch (b. 1958), whose career has been developing differently from that of the great majority of his Serbian contemporaries, thanks to his early decision to move to France. I will attempt to answer the question regarding how, precisely, did his leaving Belgrade affect his career as a com-

1 This article was written as part of the project ON 177004, funded by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

poser and how the relationship between the cultural centre and the periphery influenced the composer's curriculum vitae.

As a teenage pupil of the secondary music school "Slavenski" in Belgrade during the 1970s, Damnianovitch showed a marked interest in learning as much as possible and was attracted to different kinds of music. He was then introduced to avant-garde ideas by a rebellious group of students of composition studying at the Belgrade Faculty of Music. The group, which became known as "The New Generation", later called "Opus 4", was mostly interested in the music of John Cage and the American minimalists. During that period, Damnianovitch began to learn conducting in the private class of the renowned maestro Borislav Pašćan and, whilst in that class, he also initiated the foundation of the first Serbian philharmonic orchestra of young people. He was also drawn to old Serbian and Byzantine music, to which he was introduced by Dimitrije Stefanović, a fellow of the Institute of Musicology in Belgrade, who had studied neumatic notation with Egon Wellesz in Oxford. Even before applying to study at the Belgrade Faculty of Music, Damnianovitch had decided that he would study somewhere abroad. While waiting to get a visa, he began to study in the class of Vasilije Mokranjac, who was known to be tolerant as a teacher, inclined to stimulating young people to broaden their artistic horizons. He himself was an outstanding composer, whose works were marked by refined modal harmonies and a lyrical character of an individual type. However, young people at the time were looking for something quite novel and daring and he had a full understanding of their strivings. Damnianovitch admits today that he was not interested enough in the lessons in Mokranjac's class during the first and only year he spent there, being aware today that he could have learned a lot from such an exquisite composer and person.[2] Before leaving Belgrade, he composed several works that demonstrate his interest in dodecaphony and minimalism (Terry Riley, Philip Glass), and the works of Messiaen, Xenakis, Boulez and many others. While still in the country, he had a conversation with Enriko Josif, a distinguished composer and professor at the Music Academy, who warned him, in a fatherly way (as recalled by the young student), "to be on his guard against the foreign world and the strong Western civilisations that are powerful enough to swallow and convert people, to usurp their personality", and who advised him to follow his intuition first and foremost[3]. Damnianovitch thinks today that the

2 Mail to the author of this article, sent on February 3, 2016.

3 Ibid..

overall conditions for creative work in Serbia were not really unfavourable, and that the decisive moments for his leaving the country were his "atavistic drive to leave" and "to live somewhere else".[4] It goes without saying that one of the great advantages of Paris over Belgrade was the possibility to hear so much more new music, as well as art music of all ages, in first class performances.

When Damnianovitch left Belgrade in 1978 (at the age of 20), the president of Yugoslavia, Josip Broz Tito, was still alive, musical as well as cultural life in general were dynamic, although the economic situation was quite bad, so that ever new loans were requested from foreign banks and funds. There were many discussions in private on the fate of the country after Tito's death, which was to happen very soon (1980), but even the most radical pessimists could not foresee what a catastrophic turn events would soon occur: after the troubled 1980s, which witnessed the rise of inter-ethnic tensions, there came the tragic 1990s, bringing violence and wars and, consequently, the breakup of Yugoslavia. Being away during all that time did not mean, of course, that Damnianovitch was spared the anxieties and worries of the period.

In the eyes of Alexandre Damnianovitch, arriving in Paris in 1978, the richness of the musical life was no doubt fascinating, but he must also have quickly realised that he was but one among the multitude of young ambitious composers coming from all over the world who aimed to achieve a remarkable career. Pierre Boulez was one of the key-figures in French musical life, not only respected, but also influential, with excellent political relationships that enabled him to decide on many important issues, being also widely criticised for his arbitrariness and partiality. Damnianovitch, however, showed no interest in electronic music and, after a year in the class of Max Deutsch at the Ecole Normale in Paris (1978–79), he began to study according to a regular program at the National Conservatory (Conservatoire National Supérieur de Musique), where his professors were Michel Philippot and Serge Nigg. The conditions for studying at the Conservatory were the best possible and especially helpful were the opportunities to hear and record his own works.

After he had finished his studies in 1983, Damnianovitch stayed in France and started a typical career as a composer, conductor and artistic director.[5] He was director of several conservatories in towns in Brittany and

4 Ibid..

5 Most important dates in Damnianovitch's career: 1983: conductor of the choir of the Opera in Rennes; 1989: laureate of the international competition "André Jolivet" with *Harpes éoliennes* [Aeolian Harps] for seven instruments; 1988–1989: guest con-

the vicinity of Paris and was constantly active as a composer and conductor, and as the founder and organiser of music festivals.

As stated in the title of this paper, it is my purpose here to draw attention to the relationship between Damnianovitch's wish to affirm his national identity and his cosmopolitan attitude. Discussing those two categories – national identity and cosmopolitanism – may have seemed obsolete to many artists and critics during the period of the dominance of the Darmstadt and American avant-garde, from the 1950s until the 1970s and 1980s, but the changed socio-political circumstances in Europe in the past decades (the fall of communism followed by the inclusion of the former communist countries into the EU, and the massive immigration from Africa and the Near East), together with the intensive process of globalisation, have provoked a need in certain composers to preserve in their works links with the spiritual roots of their national cultures. Damnianovitch belongs to that group of composers who spontaneously opted for expressing their national identity while at the same time being fully adapted to the cosmopolitan surroundings of the countries in which they chose to live.

There is no definite, unproblematic definition of cosmopolitanism, a concept often confounded with "universalism", but also often correctly regarded as "a form of universalism". In the words of Pauline Kleingeld, "[Cosmopolitanism] is the view that all human beings share certain essential features that unite or should unite them in a global order that transcends national borders and warrants their designation as 'citizens of the world'"[6]. It seems reasonable to adopt the view (exposed by Ulf Hannerz and supported by Björn Heile) that, in contrast to universalism that assumes sameness and equality, cosmopolitanism "includes an aesthetic stance of openness towards divergent cultural experiences, a search for

ductor of the orchestra of the Opera in Rennes; 1989–91: guest conductor of the orchestra in Rennes, then of the Orchestra of Brittany; 1993–1998: artistic director of ARSIS – Vocal Theatre; 1994–1998: director of the Music School in Saint-Grégoire and founder of two local festivals; 1998: special prize at the international competition ARTAMA (Czech Republic) with *Christmas Carol* ; 1998–2005: director of the "Hector Berlioz" Conservatory in Pavillons-sous-Bois, founder and artistic director of local festivals; 2005–2008: director of the Ecole Nationale de Musique et de Danse in Beauvais, founder and artistic director of a chamber orchestra; 2008– 2015: director of the "Claude Debussy" Conservatory in Saint-Malo, artistic director of the local orchestra and founder of a festival; since 2015– director of the Conservatory in Blanc-Mesnil, near Paris.

6 Pauline Kleingeld, "Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany," *Journal of the History of Ideas*, 60/3 (1999): 505.

contrasts rather than uniformity".[7] In other words, whereas universalism as an ideology doesn't accept and recognise cultural differences, cosmopolitanism implies respect and even the promotion of diversity. It could be remarked here that there exists a danger of tolerating differences to the limit of absolutising them, which could lead to multicultural randomness. In this situation, cosmopolitanism could have a corrective by way of the integration of the main universalist aspirations.[8]

It should also be taken as a normal requirement that the tolerance of cosmopolitanism to differences should include tolerance to nationalistic tendencies too – under condition that they be not extreme (threatening) in form.[9] In contrast to multiculturalism, which promotes the diversity of cultures within a nation-state, cosmopolitanism applies this notion globally.[10] Since nation states present a reality and are here to stay for quite some time, the notions of cosmopolitanism and multiculturalism often merge. We have decided to use here only the former, cosmopolitanism, because it has a more general meaning and has arisen as a concept "in the first instance as a metaphor for a way of life and not in a literal guise."[11] There are, of course, different versions of cosmopolitanism, but in this article I am most interested in *cultural* cosmopolitanism.[12] As has been previously mentioned, cosmopolitanism is primarily associated with the widest international contexts, whereas multiculturalism refers to the co-existence of different cultures within one state, that of the home nation and those of diasporic communities, immigrants and refugees. Discourses on music within cultural cosmopolitanism are almost exclusively linked to traditional and popular music, which is understandable since diversity of those

7 Ulf Hannerz, "Cosmopolitans and Locals in World Culture," *Theory, Culture & Society*, 7/2 (1990): 239; See also: Björn Heile (2015), "Eric Bergman, Cosmopolitanism and the Transformation of Musical Geography." In *Transformations of Musical Modernism.* Series: Music since 1900, eds. Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 74–96.

8 See: Kevin Robins, *The challenge of transcultural diversities. Transversal study on the theme of cultural policy and cultural diversity. Final report.* Followed by eight research position papers (Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2006), 161.

9 "The cosmopolitan rejects a strong nationalism," from: "Cosmopolitanism" (entry) in Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2002, rev. 2013. Accessed April 25, 2016, http://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/.

10 Anastasia Voronkova, "Are nationalism and cosmopolitanism compatible?", p. 3. Accessed April 15, 2016, http://www.e-ir.info/2010/11/25/are-nationalism-and-cosmopolitanism-compatible/.

11 Ibid..

12 Ibid..

types of music is very much present in everyday life, as well as in the media. On the other hand, diversity is much less pronounced and is essentially a different kind in *art* music that belongs to the so-called high art of Western origin that has spread globally. With regard to compositional work, we may ask ourselves how much and what kinds of diversity can contemporary art music absorb. High diversity is typical of postmodern music, but Damnianovitch is a modernist who builds his work mainly on the heritage of Lutosławski, Ligeti and minimalism. He rejects avant-garde trends, but this doesn't make him a postmodernist, as he essentially creates a personal synthesis of 20th century modernism.

In this article I expressly wish to examine how a contemporary composer of art music, coming from a modest cultural environment of a peripheral European country, creates strategies aimed at finding his place in a rich cosmopolitan environment. The early music training in this kind of music is the same everywhere in the world, but the paths to a successful career are much more solid and certain in countries with longer traditions that can also invest large sums of money into contemporary creativity.

France is the country Alexandre Damnianovitch chose as his second home, considering himself to be a "Serbian composer in France", which may seem strange in light of his almost thirty years of continuous living in France, since a very early age. However, it is just such an open, non-problematic perception of dual national belonging, characteristic of his national positioning, that indicates that Paris, together with some other smaller cities he lived in, is rightly regarded to be a cosmopolitan city with the power to attract many composers and artists of quite diverse strivings and aesthetics and to give them all an equal chance to succeed.

Paris, the city in whose vicinity Alexandre Damnianovitch lived and worked for most of his years in France, could stand as a symbol for cosmopolitanism for most artists and historians, at least since the mid-19th century. According to Baron Haussmann, Paris was to be the true Rome of that time.[13] He was not alone in thinking that way in the Second-Empire France,

13 "This immense city has the pretension to be the head of modern civilization; the principle seat of the sciences and the arts; the masterpiece of architects and engineers; the model of sound administration; the veritable Rome of the present century." Quoted from: Stephane Kirkland, *Cosmopolitanism in the Culture and Planning of Second Empire Paris*, 2012. Accessed March 15, 2016, http://stephanekirkland.com/cosmopolitanism/#sthash.3JCPWIZW.dpuf.

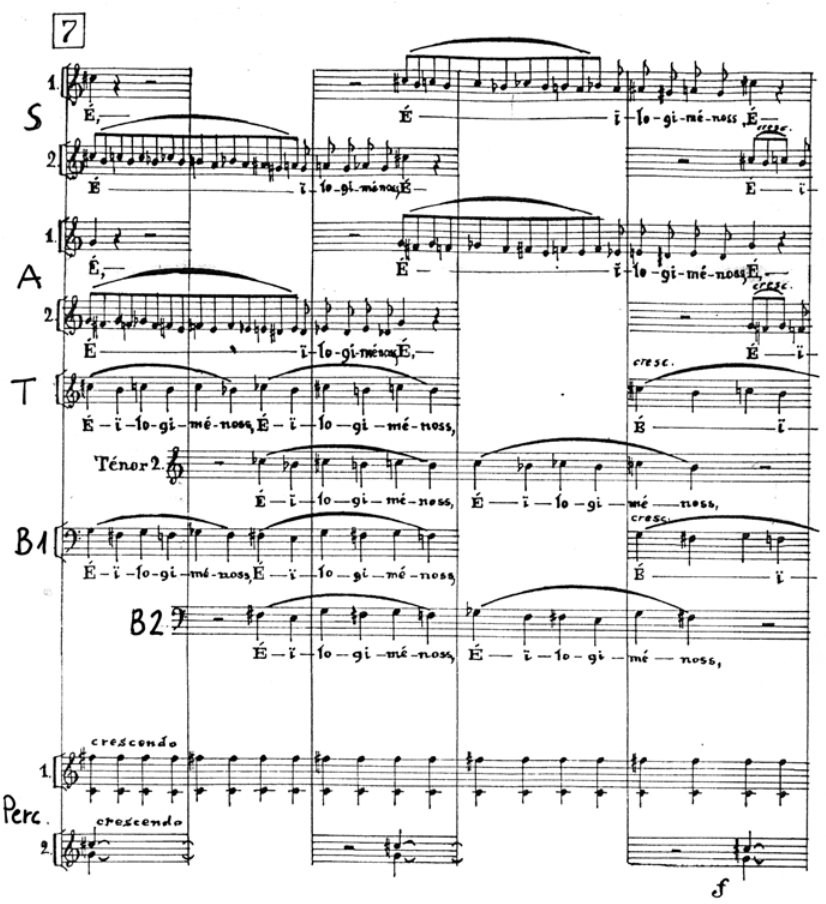
as is shown in a text by Victor Hugo.[14] Paris managed to maintain a high cosmopolitan status after World War 1, when it had even been called "the capital of the nineteenth century" by Walter Benjamin (1935/1939).[15] The city was able to appreciate and support a great number of outstanding artists and writers coming from all over the world – let us just mention here Igor Stravinsky, Manuel De Falla and Bohuslav Martinů. Together with the French-born composers who were, of course, in the majority, they contributed in a significant way to the status of Paris as one of the most cosmopolitan cities in the world. One should not forget, however, that Paris has not always lived up to these proclaimed ideals. The threatening international political situation between the two world wars gave rise to nationalism and xenophobia, as in many other countries, which, according to Kenneth Silver, influenced artists to distance themselves from pre-war modernism and embrace neoclassicism as a form of conservativism.[16] Such a view has been challenged recently by Ihor Junyk, who maintains that artists, mostly foreign artists living in Paris, interpreted neoclassicism in a subversive way, putting forward the values of cosmopolitanism, hybridity and transience.[17] Whichever interpretation one chooses to adopt , it cannot be disputed that episodes of intolerance towards foreigners living and creating in Paris were short-lived and that, for the most part, the metropolis understood the value of modernism.

One of the first works Damnianovitch composed in France, when still a student, was *Liturgie (Liturgy)* for eight voices and percussions. Judging by the inscription "Belgrade-Paris, 1980–81" in the score, it was conceived and started in Belgrade, showing the composer's early inclination towards reli-

14 Hugo wrote the following in an introduction to the book accompanying the World Exhibition in Paris in 1867: "The logarithm of three civilizations reduced to a single equation, the penetration of Athens into Rome and of Jerusalem into Athens, this sublime teratology of progress pressing toward the Ideal gives this monster and produces this masterpiece: Paris." […] "Humanity needs the cerebral place, the generator of initiative, the organ of will and liberty, that acts when the human race is awake and, when the human race sleeps, that dreams. […] We need a city of which everyone is a citizen. The human race needs a universal reference point." Quoted from: Kirkland, *Cosmopolitanism in the Culture and Planning of Second Empire Paris*.

15 The essay with that title was published posthumously for the first time as: "Das Passagen-Werk" von Walter Benjamin, ed. by Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982)

16 Kenneth Silver, *The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (New Jersey: Princeton University Press, 1989)

17 Ihor Junyk, *Foreign modernism: Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris* (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 7.

Example 1: Liturgy.

gious genres and the spiritual climate. It is not a work for a church service, but a meditation on the meaning of the liturgy. The texts of the four short movements of *Liturgy* are taken from the Divine Office of John Chrysostomos. The titles are: "Eleison", "Gloria", "Benedictus" and "Credo", but the texts themselves are in ancient Greek, instead of church Serbian, as is sung in Serbian orthodox churches, which was probably due to the composer's wish to produce a stronger archaic effect, calling to mind the antiquity of Byzantine singing. Characteristic melodic ornamentations and moves of small chromatic intervals within a narrow ambitus, together with the use of percussion that, in some sections, can be heard as ison (drone) notes, are evocative of Byzantine church singing. Since the composer came from

Belgrade, with at least a basic knowledge of the Byzantine chant tradition, his hearing in Paris of a recording of the music of an ancient Greek drama (conductor Grigorio Paniagua) and concerts of Byzantine music performed by Greek choirs, didn't fall on unprepared ground, but additionally stirred the composer's imagination. *The Liturgy* is an austere and intense work with heterophonic voice leading and sharp vertical harmonies evocative of the historic depths of the Christian ritual.

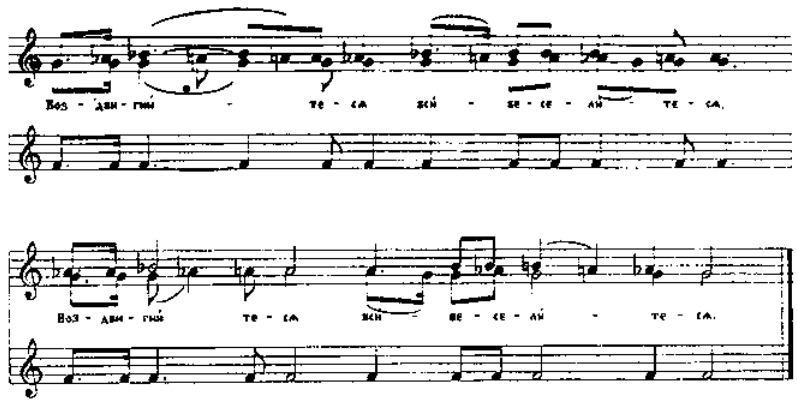
Although living in France, Damnianovitch was in constant communication with his family and friends in Serbia, and could not avoid following the events in the whole of Yugoslavia that were announcing not only the end of communist rule in the country, but also the beginning of the horrific inter-ethnic wars that would mark the whole last decade of the 20th century. A major event in Serbia, in 1989, was the celebration of the 600th anniversary of the Kosovo battle with the Ottoman invaders. Damnianovitch's reaction was to compose *Kosovo* for orchestra (1990), being primarily inspired by the poetic text about the event, attributed to Prince Stefan Lazarević (the early 15th century). The composer based this work of strong tragic and epic character on ancient Greek and Byzantine modes, wishing to give it a certain archaic dimension.

Damnianovitch has never abandoned that Orthodox-Christian line of his creative work, creating, in parallel, works that explore other sound spaces, often those linked to the cultural heritage of his "second country", such as *Harpes éoliennes* (Aeolian harps) for 7 instruments (1987)[18] (in some points similar to the music of the French spectralists and those of Giacinto Scelsi) and *Quatre poèmes français* (Four French Poems by R. M. Rilke) for voice and piano (2004–2005). Among his religiously inspired works most worth mentioning are *Nativité* (Nativity, Rožđestvo, 1997–2001), a cycle of songs for a female (or children's) choir, based on texts from Serbian non-liturgical spiritual poetry, with the exception of the first song ("Dyeva dnes"), which is based on a liturgical text written by Roman Melodos (VIth c.),[19] and *L'eau et le vin* (Water and Wine) for orchestra (2013), inspired by the icon "Holy Trinity" by Andrey Rublev, and the fresco "Wedding at Cana" from the Serbian monastery Kalenić. *Nativity* is a very good example of Damnianovitch's successful efforts to express his attitude to-

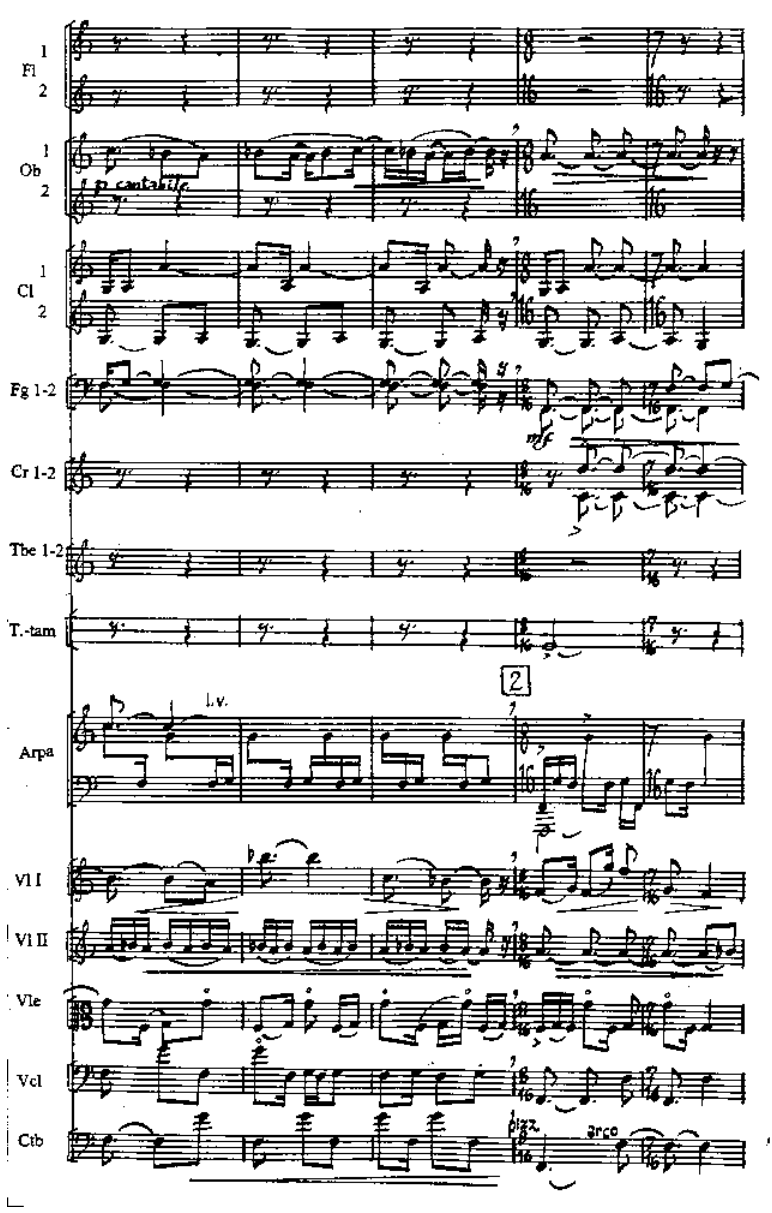
18 *Aeolian Harps* was inspired by Gaston Bachelard's philosophical books, specifically *L'Air et les Songes* [Air and Dreams]. The work received an award at the international "André Jolivet" competition in 1987.

19 Ivana Perković, „Aleksandar Damnjanović: *Rožđestvo* za ženski hor" [Alexandre Damnianovitch: *Nativity* for female choir], *Novi Zvuk*, 22 (2003): 59.

wards the Serbian traditional musical heritage through his own music, to respond creatively not only to the typical national features of the Serbian folk music tradition, but also to the wider Orthodox Christian tradition. With that aim he used not only elements of different Orthodox chants – Serbian with some typical melodic formulae and the ways in which they are varied, Greek with the Ison notes, Russian with reminiscences of the linear polyphony of *strochnoe* singing – but he has also managed to produce the characteristic effects of Serbian folk singing, specifically that of singing "in seconds". [20]

Example 2: Nativity, movement V, bar 5.

Water and Wine for orchestra is the first movement of the cycle-to-be *Fresques* (Frescos), which will use the modes of the Octoechos; this particular work is based on the 1st mode. Damnianovitch also plans to adapt this work into the first movements of another two compositions: *Quatuor byzantin* (Byzantine Quartet) and an eight-movement symphony with the title *Octoechos* (Osmoglas). The different facets of a serene melody carrying typical features of the 1st mode of the Octoechos are displayed in *Water and Wine*, a work of a mystical atmosphere and flowing sound images.

For those acquainted with the opus of the Serbian composer Ljubica Marić (1909–2003), Damnianovitch's idea of such a cycle is reminiscent of Marić's conception of *Musica Octoicha*, started in 1958 and left unfinished, and considered to be one of the most outstanding works in Serbian art music. The first piece, *Octoicha 1* for orchestra (1959), was based on the chants of the 1st mode of the Serbian Octoechos, the second one, *Vizantijski kon-*

20 Perković, ibid., 61.

Example 3: Water and Wine.

cert (The Byzantine Concerto, 1959) on the chants from the 2nd, 3rd and 4th mode, whereas the 5th mode is the basis of two works: *Ostinato super thema octoicha* for a chamber ensemble (1961) and the chamber cantata *Prag*

sna (The Threshold of Dreams, 1963). In his early Belgrade years, Damnianovitch had the opportunity to meet Marić and developed a great admiration and respect for her works. Both composers aspire to achieve individual expressions of their meditations on time and timelessness, on the spiritual values transmitted from one generation to another through the centuries.

Both Damnianovitch and Marić are also very much moved by traditional Serbian (though not exclusively Serbian) folk singing whose characteristic modal features, and those of the so-called "singing in seconds" they introduce into their works, transforming them into specific identity marks. Church and folk traditions are united in their works, becoming kinds of emblems of Serbian national identity. It is paradoxical that Damnianovitch "discovered" Serbian folk music rather late, after he had already got to know the folkloric heritage of the French province of Brittany. He found it a challenge to compose a work based on the texts of probably the most ancient Celtic poem from that part of France. The work – *Séries* (Series) for voice, guitar, flute and two harps (1989) – has been extensively admired due to its refined use of specific features of Breton folklore. It happened that Damnianovitch was present at a performance of *Series* at a folklore festival in Corsica, which proved to be of great importance to him because he also got the chance there to hear a concert given by folk singers and a group from Serbia[21] and the music they sang proved to be a great revelation to him! According to the composer himself, it was then that he heard Serbian folk music for the first time, which may seem incredible. However, at that time, a boy brought up in Belgrade without relatives in the countryside had very little chance to hear traditional Serbian music. Soon afterwards he composed *Trois chants serbes* (Three Serbian Songs, 1991) for choir and, later, *Folksongs* for soprano and string orchestra (1998-2002), consisting of four Serbian and three Italian songs.

When trying to explain his views on his own works, Alexandre Damnianovitch speaks about composing along a Orthodox-spiritual line that includes secular elements too, as a way of "returning home", affirming his national identity and being "true to himself"[22]. Oecumenism is also something he strives to achieve, not on the level of religion but through music, in the sense of harmonising the two cultures – the Orthodox Christian on one side and the Catholic/Protestant Christian on the other – characteristics that, according to him, best define the two countries most precious to

21 Nasta Stepanović, Svetlana Stević, the group "Pagan girls".

22 From Damnianovitch's mail sent to the author of this article on February 4, 2016.

him, Serbia and France. Damnianovitch's exploration of western Christianity is reflected in *Les tentations de Saint Antoine* (Temptations of St. Anthony) for string orchestra, a work with finely controlled contrasts and, in Damnianovitch's recognisable style, based on modality and minimalism. The composer is aware of the fact that because of his double national identity, he is also a stranger in both countries, though not to the point of being marginalised in them as composer. To put it in a different way: he chose to be independent, consciously avoiding being part of the mainstreams in both countries. It should be added that Damnianovitch has also composed a number of works without reference to traditional cultures. Such is the case of *The Bells* for mixed choir (2000–2001), based on Edgar Allan Poe's poem, a work that has absorbed elements of the contemporary popular culture of the Parisian suburbs.[23]

In the 19th century, at a time of growing national self-consciousness and, especially later, in troubled times, cosmopolitanism in music was regarded as the opposite of adopting nationally specific means of expression, as "an *absence* of roots, folk spirit, developed subjectivity, or the capacity to transmit authentic feeling –– to name only those qualities Wagner claimed to be fatally lacking in Mendelssohn and Meyerbeer."[24] Even today, such tension can be noticed, although in a much smaller degree, in works belonging to the so-called "rooted cosmopolitanism" that is seen as partiality to native or other countries where one has lived a certain amount of time. "Rooted cosmopolitanism" contains both a universalistic basis and some forms of partiality towards one's own national culture, maintaining a dialogue between them, a fruitful coexistence.[25] The works of Alexandre Damnianovitch belong to those that prove that cosmopolitanism and the attachment to one's nation can co-exist in contemporary art music, as well as in other spheres of culture.

In an attempt to answer the question posed at the beginning of this article regarding the effects of emigration on Damnianovitch's work as a composer, it could be asserted that it was most beneficial for him to have had the opportunity during his Paris studies to obtain great profession-

23 In that work Sylvie Nicephor has detected a transposition of rap music techniques. See her article: "Alexandre Damnianovitch: de l'Orient à l'Occident," *Muzikologija*, 5 (2005): 176.

24 Dana Gooley, "Cosmopolitanism in the Age of Nationalism," Introduction, *Journal of the American Musicological Society*, 66/2 (2013): 524.

25 See: Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity* (New Jersey: Princeton University Press, 2005), 222–223.

al skills and first-hand knowledge of modern compositional procedures, something that would have been much harder to get had he stayed in Belgrade. Maybe, paradoxically, he didn't follow any current avant-garde trend of French music, although he was attracted by spectralism for some time. As a composer, he felt more inclined to the musical worlds of Lutosławski, Scelsi and Ligeti, whose influence can be detected in his works. However, the crucial moment for Damnianovitch seems to have been the discovery of Serbian traditional music during a festival of traditional polyphonic music in Corsica at the end of the 1990s. He then composed *Folksongs* based on Serbian and Italian traditional songs and, soon after, followed it with *Nativity*, in which traditional Serbian church and folk music were used as its basis. Damnianovitch's interest in Byzantine and, more generally, orthodox Christian music, which had been awoken much earlier, at a time when he was still living in Belgrade, was replaced for some time by other musical experiences, and then re-emerged from the depths of his musical being, probably as a result of his turn towards Serbian musical heritage in general and his wish to maintain his connection with his country of birth. It could be asserted, therefore, that Damnianovitch, who was neither an economic nor a political emigrant, moved to France essentially searching for a true definition of his identity as an individual and as a composer. It turned out that it was not an easy enterprise and that, although he began a promising career in France, something important was missing, which he finally found in the preserved treasury of Serbian traditional music.

In her book *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym[26] writes about "concrete" and "metaphorical homes". Like so many other people today, Damnianovitch has two "concrete" homes, one where he spent his childhood and early adolescence, and another in the country where he has spent all his mature life. His "metaphorical" home could be designated as his music, in which he connects the cultures of his two concrete "homes" or countries. Instead of a closer assimilation into the French environment, he opts for preserving his national identity (through introducing non-Western elements, such as the musical traditions of the Orthodox Church and Serbian folk music, into his works) because he finds that, in that way, he keeps alive his links with his country of origin while at the same time maintaining strong links with the cosmopolitan tradition in France. Richness in di-

26 Svetlana Bojm, *Budućnost nostalgije* [The Future of Nostalgia] (Beograd: Geopoetika, 2005), 379. First time published in English in New York, 2001, by Basic Books

versity and "contrasts rather than uniformity"[27], as well as a necessary dimension of internationalism; these conditions should also be provided in the future in order to preserve a fertile ground for creative work. Damnianovitch found them in his French "home", which follows from his remark that "Paris is a city that permits one to be what he is"[28]. Fortunately, he was able to find a place of his own in the metropolis of cosmopolitanism, maybe partly by keeping in mind the warning regarding the threats of "the strong Western civilisation"[29] he had received from Enriko Josif before leaving Belgrade.

Bibliography

Appiah, Kwame Anthony. *The Ethics of Identity*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

Benjamin, Walter. *"Das Passagen-Werk" von Walter Benjamin*, ed. by Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Gooley, Dana. "Cosmopolitanism in the Age of Nationalism, 1848–1941; Introduction." *Journal of the American Musicological Society*, 66/2 (2013): 523–549.

Hannerz, Ulf. "Cosmopolitans and Locals in World Culture." *Theory, Culture & Society*, 7/2 (1990): 237–251.

Heile, Björn. "Eric Bergman, Cosmopolitanism and the Transformation of Musical Geography". In *Transformations of Musical Modernism*. Series: Music since 1900, edited by Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 74–96.

Junyk, Ihor. *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

Kirkland, Stephane. *Cosmopolitanism in the Culture and Planning of Second Empire Paris*, 2012. Accessed March 15, 2016. http://stephanekirkland.com/cosmopolitanism/#sthash.3JCPWIZW.dpuf.

Kleingeld, Pauline. "Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany." *Journal of the History of Ideas*, 60/3 (1999): 505–524.

27 Hannerz, "Cosmopolitans and Locals in World Culture," 239.

28 From a conversation with the author of this article, held in Belgrade on 24 February 2016.

29 See footnote 2.

Kleingeld, Pauline, Brown, Eric. "Cosmopolitanism." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2002, rev. 2013. Accessed April 25, 2016. http://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/.

Nicephor, Sylvie. "Alexandre Damnianovitch: de l'Orient à l'Occident." *Muzikologija*, 5 (2005): 167–180.

Perković, Ivana. "Aleksandar Damnjanović: *Rođdestvo* za ženski hor." [Alexandre Damnianovitch: *Nativity* for female choir] *Novi Zvuk*, 22 (2003): 58–61.

Robins, Kevin. *The challenge of transcultural diversities. Transversal study on the theme of cultural policy and cultural diversity. Final report.* Followed by eight research position papers. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2006.

Silver, Kenneth. *The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925.* New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Voronkova, Anastasia. "Are nationalism and cosmopolitanism compatible?" *E-International Relations* Students. Accessed April 15, 2016. http://www.e-ir.info/2010/11/25/are-nationalism-and-cosmopolitanism-compatible/.

Povzetki

Peter Andraschke

Egon Wellesz na Dunaju in v Oxfordu. Postaje življenja

Anglija je bila poleg Amerike najpomembnejši cilj avstrijskih izseljencev na begu pred nacističnim režimom. To je veljalo tudi za kulturnike vseh panog. Med skladatelji je bil Egon Wellesz eden najvidnejših. Ko se je leta 1938 preselil v Anglijo, je bil mednarodno zelo uspešen skladatelj, ugleden glasbeni zgodovinar (specializiran za barok in bizantinistiko) in pisec o glasbi. V državi, kamor je pribežal, je lahko svoje delo navkljub težavam nadaljeval ob pomoči britanskih kolegov in prijateljev. Na začetku sta osrednje mesto njegovega delovanja na Univerzi v Oxfordu predstavljala poučevanje in raziskovanje. Vse življenje pa je ostal v stiku z Avstrijo. Spomini na njegovo domovino oživijo tudi v njegovih kompozicijah, še posebej v skladbi *5. Godalni kvartet*, op. 60 (1944), z naslovom *In memoriam* in v *Dunajskih pesmih*, op. 82 (1959), nastalih na dialektalni besedilni podlagi H. C. Artmanna.

Ključne besede: emigracija, domovina, narečna lirika, dunajska šola, bizantinistika, H. C. Artmann

Luisa Antoni

Prvi koraki k boljšemu poznavanju Jadranskega prostora

Jadranski prostor je v minulih stoletjih znatno prispeval k razvoju evropske kulturne in glasbene zgodovine. Predvsem pomembne so bile čezmo-

rske povezave, ki so omogočale tistim, ki so se rodili na vzhodnem bregu, da so se šolali in izpopolnjevali na zahodnem, predvsem v Benetkah. V članku je avtorica pripravila kratek pregled skladateljev, ki so vezani ali zaradi kraja rojstva ali zaradi preseljevanj na oba bregova jadranskega morja. To je zaenkrat šele prvi seznam, ki zdaleč ni popoln. V njem so navedena imena doslej znanih glasbenikov z osnovnimi biografskimi podatki. S tem je avtorica želela opozoriti na pomen teh glasbenikov, ki je večkrat zanemarjen s strani zahodne glasbene zgodovine. Ob skladateljih in glasbenikih je omenila tudi neoklasično orglarsko šola Pietra Nachinija (Petar Nakić) in Gaetana Callida, izdelovalca orgel, ki sta svoje delo izvedla vzdolž obeh obal jadranskega morja.

Ključne besede: Jadransko morje, zgodovina glasbe, dalmacija

Nataša Cigoj Krstulović

Gledališka družba Emanuela Schikanedra v Ljubljani v sezonah 1779/80 in 1781/82 –premislek o zgodovinskem pomenu njenih uprizoritev

Repertoar, ki ga je nemška gledališka družba Emanuela Schikanedra izvedla v dveh zimskih sezonah 1779/80 in 1781/82 v Ljubljani, osvetli poti in načine, po katerih je konec 18. stoletja potekalo razširjanje repertoarja v nemškem jeziku na obrobje avstrijske monarhije. Manj kot polovico je bilo glasbenih predstav in približno desetina baletnih. Občinstvo je slišalo med drugim zgodovinsko pomembna izvirna glasbena dela v nemščini – Hillerjeve nemške singspiele in enega izmed prvih dunajskih singspielov, Umlauffovo glasbeno delo, ki jo najavilo nov močan pritok te zvrsti z Dunaja na ljubljanski gledališki oder.

Odsotnosti relevantnih virov onemogoča prepoznavanje kvalitete v Ljubljani uprizorjenih Schikanedrovih glasbenih predstav. V dosedanjih raziskavah le omenjena, a ne še podrobno raziskana v Ljubljani natisnjena libreta za Schikanedrovi predstavi Gesänge aus der komischen Oper: der Barbier von Seville (Eger, 1780) in Das Mädchen von Fraskati (Eger, 1782), sta ob drugih, naključno ohranjenih virih, pomembna literarnozgodovinska vira. Libreta razkrivata nekatere posebnosti ljubljanskih uprizoritev. Uprizoritev Bendove komične opere Der Barbier von Sevillle je domnevno prva predstavitev predelave Beaumarchaisovega besedila v nemškem jeziku v Ljubljani, v avstrijskem prostoru pa vsekakor ena izmed zgodnejših. Z uprizoritvijo Paisiellove opere La frascatana je Schikaneder ugodil ljubljanskemu občinstvu, naklonjenemu italijanski operi in hkrati z besedilom v

nemškem jeziku sledil novim kulturnopolitičnim tendencam, veljavnim v nemškem in avstrijskem prostoru. Nemški prevod Livignijevega besedila Das Mädchen von Fraskati, natisnjen v Ljubljani, je dragocen zgodovinski dokument. Osem vrstic v slovenskem jeziku, ki so vstavljene med nemško besedilo, je pomemben dokument prve faze uvajanja narodnega jezika v javno rabo med izobražene, italijansko in nemško govoreče ljubljanske meščane v nekdanji avstrijski deželi Kranjski.

Ključne besede: 18. stoletje, operne predstave, Schikaneder, Ljubljana, *Der Barbier von Seville*, *La frascatana*

Irena Gantar Godina

Jan Václav Lego – glasnik slovensko-češke vzajemnosti

Prispevek je kratek oris delovanja češkega kulturnika in publicista, ki je v letih 1857–1870 deloval med Slovenci. Sicer državni uradnik, pravnik, je bil Jan Lego velik zagovornik slovanske vzajemnosti, kar je skušal vzbuditi tudi med Slovenci. Osredotočil se je na kulturno-buditeljsko delo, vključil se je v organiziranje narodno-buditeljskih društev, pomagal dijakom in študentom; češko javnost je seznanjal z razmerami na Slovenskem. Velik pomen za slovensko-češko sodelovanje imata njegov *Vodnik po Slovenskem* (1887) in Češko slovenska slovnica (1883 in 1892).

Ključne besede: Slovensko-češko sodelovanje, slovanska vzajemnost, kulturno-izobraževalno delo, dijaštvo

Vladimir Gurevich

Antonio Lolli – na poti: Bergamo–Stuttgart–Sankt Peterburg–Neapelj

Prispevek je posvečen življenju in delu slavnega italijanskega violinista iz druge polovice 18. stoletja, Antonia Lollija. Bil je virtuoz in eden prvih gostujočih solistov v Evropi, za katere je bil glavni cilj nastop pred širnim občinstvom. Lolli tudi uteleša idejo projekta Musica migrans. Mladost je preživel v severni Italiji in najverjetneje študiral pri Giuseppeju Tartiniju. Nato je leta 1758 na priporočilo patra Martinija postal solist slavne stuttgartske kapele, kjer je deloval skupaj z Jomellijem, Noverrejem in Nardinijem. V 60. letih 18. stoletja se je začela njegova kariera potujočega virtuoza po državah Evrope. Sredi 70. let 18. stoletja je prišel v Sankt Peterburg, tam s prekinitvami deloval osem let in igral pomembno vlogo pri razvoju ruske violinske šole. Po letu 1784 se je Lolli vrnil v Italijo, skupaj s Paisiellom vodil glasbeno življenje Neapeljskega kraljestva (1799) oziroma Neapeljske repub-

like. Kmalu pa je bil, zaradi vrnitve Burbonov, prisiljen preseliti se na Sicilijo, kjer je v bedi preživel zadnja leta življenja.

To so le osnovni nizi dogodkov v povezavi s to izredno osebnostjo, ki jo je slavni Eduard Hanslick imenoval »predhodnik in vzornik Paganinija ter duhovni oče vseh violinskih virtuozov«.

Ključne besede: violina, italijanski virtuoz, ruska glasba, gledališče, koncert, solist

Fatima Hadžić

Glasbena migracija: češki glasbeniki v Sarajevu

Po zasedbi in priključitvi Bosne in Hercegovine k Avstro-Ogrskemu cesarstvu se je tudi bosanska glasbena kultura začela bolj razvijati v smeri zahodnoevropskih glasbenih tradicij. Glavno vlogo pri tem so odigrali tuji, še posebej češki glasbeniki. Poklicni češki glasbeniki so namreč prihajali v Bosno, zato da bi si poiskali delo v tamkajšnjih kulturnih ustanovah. Do tega je prišlo, ker je primanjkovalo profesionalnih glasbenikov znotraj lokalne glasbene kulture. V Sarajevu, administrativnem, političnem, ekonomskem in kulturnem središču Bosne in Hercegovine, kjer je institucionalizacija glasbenega življenja že začela rojevati prve sadove, so prihajajoči glasbeniki delovali kot dirigenti, glasbeni pedagogi, inštrumentalnisti, skladatelji in organizatorji. Čeprav jih je v Sarajevu do konca ustvarjalnega življenja ostala le peščica, so češki glasbeniki pustili vidno sled v razvoju glasbene kulture po zahodnoevropskem vzoru. V obdobju Avstro-Ogrske vladavine (1878–1918) so sodelovali kot kapelniki vojaških godb, nameščenih v Sarajevu, prvi glasbeni pedagogi, dirigenti domačih zborov nacionalnih pevskih društev in skladatelji. V obdobju med svetovnima vojnama (1918–1941) so češki glasbeniki delovali v na novo vzpostavljenih glasbenih ustanovah kot kapelniki vojaških orkestrov Jugoslovanske vojske, dirigenti orkestra Narodnega gledališča in Sarajevskega filharmoničnega orkestra pa tudi kot pedagogi na Državni glasbeni šoli – prvi glasbeni šoli, podprti z javnimi sredstvi.

Ključne besede: Bosna in Hercegovina, Sarajevo, glasbeno preseljevanje, češki glasbeniki

Vjera Katalinić

Glasbene migracije v 17. in 18. stoletju: hrvaško ozemlje med Srednjo Evropo in Sredozemljem

Evropski raziskovalni projekt »Glasbene migracije v zgodnjem novem veku: na sotočju evropskega vzhoda, zahoda in juga« (2013–2016) je prinesel veliko rezultatov, ki so bili izdani v obliki člankov, postopkov, glasbenega materiala, in zlasti vneseni v podatkovno zbirko projekta. Približno 270 imen glasbenikov (skladateljev, izvajalcev, izdelovalcev inštrumentov, učiteljev glasbe, prepisovalcev in tudi glasbenih mecenov) z vezmi s hrvaškim ozemljem v 17. in 18. stoletju je bilo pomembnih za analizo niza parametrov glede migracij in mreženja. Potrebno je omeniti nekatere parametre: družbeni položaj migrantov, dejavniki, ki so povzročili mobilnost v različne smeri (razlogi za migracije), smeri in obseg migracij (od mikromigracij do kulturno in geografsko bolj oddaljenih), pomembna stičišča migracij, kjer je nemara prišlo do kulturnega prenosa, pa tudi problem mreženja, ki je ključno za pozitiven izid tovrstne mobilnosti. Splošne zaključke so podkrepili konkretni rezultati študij primerov, ki jih je izvedla hrvaška projektna skupina MusMig (Music Migrations).

Ključne besede: projekt MusMig (Music Migrations), glasbene migracije, hrvaško ozemlje, 17. stoletje, 18. stoletje

Luba Kijanovska

Lvov – Leopolis – Lwów – Leopoli – Lemberg – Львів – Львов v Galiciji – srečevališče različnih nacionalnih kultur (do »pomladi narodov« leta 1848)

Članek obravnava splošno problematiko oblikovanja regionalne kulturne identitete iz stekanja več posameznih nacionalnih tradicij. Videti je, da je ta pojav značilen predvsem za regije, ki so na stičiščih nekaterih držav. Imenovani primer – razvoj večnacionalne glasbene kulture v pokrajini Galicija in njenem glavnem mestu Lvov – potrjuje navedeno domnevo. Temu primerno je v tej regiji moč opaziti dve nasprotujoči si smeri kulturnega življenja:

1. Centrifugalna smer, ki je ohranila nacionalno miselnost profesionalne glasbe.
2. Centripentalna smer, ki je naravno prilagajala različne vplive nacionalnih skupnosti, ki so poseljevale območje, in vseevropske slogovne umetniške smeri.

Kot konkretni primeri so izbrane institucije in osebe iz oddaljenih zgodovinskih obdobij: iz poznega srednjega veka – dejavnosti ceha glasbenikov v Lvovu, v katerem so delovali Italijani in Srbi, ob glasbenih dejavnostih rutenske bratovščine in judovskega združenja; iz 17. in 18. stoletja – vloga Johanna Philippa Kirnbergerja in Josepha Elsnerja; iz prve polovice 19. stoletja – dejavnosti Franza Xaverja Mozarta, Johanna Georga Gallus-Mederitscha, Josepha Baschnyja, Johannesa Ruckgaberja, Josepha Kesslerja, Aloisa Nankeja in drugih. Poseben poudarek je na etično-filozofski teoriji čeških znanstvenikov in glasbenikov (Vaclav Dunder, Ritter von Rittersberg), ki se je tukaj razvila v 40. letih 19. stoletja.

Torej je Galicija spadala k takšnim mejnim regijam, ki so zaradi bogatih večnacionalnih stikov ter velike prilagodljivosti »vladajočih« in »podrejenih« slojev prebivalstva dosegle glasbeno svojevrstnost. Takšni primeri jasno kažejo, kako relativna so lahko nespremenljiva določila »zgolj nacionalnega duha«, zlasti tam, kjer so se naselili predstavniki več ljudstev in s seboj prinesli lastne kulturne tradicije.

Ključne besede: Galicija/Lvov, nacionalna kultura, sinteza kultur, nacionalna identiteta

Darja Koter

Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine (1918–1925)

Slovensko Narodno gledališče v Ljubljani je leta 1913 zaradi političnih razmer prenehalo delovati in njegovi vodilni protagonisti so se razpršili po bližnjih gledališčih. Narodni zanesenjaki, ki so se zavedali pomena te institucije, so nato še pred koncem prve svetovne vojne ustanovili t. i. Slovenski gledališki konzorcij, ki si je zadal nalogo ponovno vzpostaviti delovanje Drame in Opere. Na čelu te smele in zagnane skupine je bil vsestranski kulturnik Fran Govekar, ki je dobil nalogo sestaviti kadrovsko ustrezen ansambel. Kljub temu da je bil leta 1919 v Ljubljani ustanovljen Konservatorij Glasbene matice, ni bilo dovolj usposobljenega kadra. Ekonomska migracija je tako bila nujna posledica družbeno-političnih in kulturnih razmer v tedanji Kraljevini SHS in na širšem evropskem prostoru. Slovenci so iskali primerne glasbeno-gledališke profile na Češkem, Poljskem, med Hrvati, Srbi… ter tako spodbudili precej intenzivno migracijo. Fašizem je spodbudil emigracijo tržaških Slovencev, oktobrska revolucija in dogodki po njej pa emigracijo ruskih umetnikov. Prvi ravnatelj in umetniški vodja ljubljanske Opere po vojni je postal hrvaški dirigent Friderik Rukavina, ki je imel

mednarodne reference. Večina predstav njegovega časa (1918–1925) je bila po zasedbi narodnostno raznolika, vodilne vloge so bile oddane gostom, prevladovali so češki, poljski in ruski akterji, predstave s povsem slovensko zasedbo pa so bile v tem času izjemno redke ter pretežno komičnega značaja. Ravnatelj Rukavina se je na začetku vsake sezone ubadal z vrzelmi v ansamblu ter iskal primerne soliste in druge profile, večinoma Slovane. Čeprav so razmere migracijo podpirale in spodbujale, se je izkazalo, da so bili nekateri prišleki, posebno pevci, večkrat začetniki in nedorasli zahtevam dodeljenih vlog, kar je bil eden glavnih očitkov Rukavini in tudi razlog, da je moral mesto ravnatelja zapustiti. Po drugi strani pa so v Ljubljano prihajali odlični posamezniki, tako pevci kot baletniki in drugi, ki pa so kmalu ugotovili, da v tako majhnem, kadrovsko podhranjenem in premalo ambicioznem teatru nimajo možnosti za umetniško rast, zato so večinoma odhajali v njim prijaznejša okolja. Podobno usodo kot v Rukavinovem obdobju je imela ljubljanska Opera po letu 1925, ko je vodstvo prevzel Mirko Polič. Kadrovske težave, ki so močno vplivale na repertoarno sliko ustanove, so se umirile šele proti koncu 20. let in posebno po letu 1930, ko so dozoreli prvi sadovi sistematičnega pevskega, igralskega in baletnega izobraževanja v okviru ljubljanskega konservatorija, k višjemu nivoju poustvarjanja pa so pripomogli tudi tisti protagonisti slovenskega rodu, ki so svoje znanje kalili na tujem in se nato za stalno ali kot gostujoči umetniki angažirali na odru ljubljanske Opere.

Ključne besede: Narodno gledališče Ljubljana, Opera, Friderik Rukavina, migracija, operni ansambel

Hartmut Krones

Stilistična raznolikost posvetnega ustvarjanja Orlanda di Lassa z vidika njegovih življenjskih postaj

Orlando di Lasso (1532–1594), po rodu Nizozemec, se je izšolal v Italiji, kratek čas je deloval v Antwerpnu, nato od leta 1557 bil tenorist v Münchnu in naposled kapelnik vojvoda Albrechta V., je na vseh področjih glasbene umetnosti spadal med najplodnejše in najpomembnejše skladatelje svojega časa. Čeprav je skoraj 40 let deloval na Bavarskem, je vse do smrti vedno znova vzdrževal intenzivne stike z drugimi vodilnimi evropskimi knežjimi dvori, še posebej v Parizu. Temu primerno se v njegovem ustvarjanju pretežno zrcalijo tako različni vplivi njegovih »popotniških let« kot tudi vsakokratna, ne nazadnje geografsko zaznamovana stilistična usmeritev različnih zvrsti. Tako kompozicijski stavek njegovih nabožnih del kot tudi (in

predvsem) struktura njegovih posvetnih pesmi sta se vedno znova prilagodili »običajnemu« stilu vsakokratnega kraja namembe, okusu nosilca posvetila ali zvrstni uporabi, tako da moramo Orlanda di Lassa označiti za enega prvih resnično »evropskih« mojstrov. Referat poskuša zajeti nizozemske, italijanske, francoske in nemške slogovne elemente v skladateljevem ustvarjanju na področju posvetnih večglasnih skladb ter jih povezati s postajami njegovega življenja. V italijanskih delih so to zlasti homofonsko »blebetave«, pogosto zgolj asociativne ponovitve besed in zlogov, v francoski ustvarjalnosti pa pogosto »konverzacijski ton«, ki ga spremljajo »akordni stebri« ter v nemških pesmih besedilu primerna menjava med polifonimi in homofonimi (italijanskimi) elementi.

Ključne besede: villanella, moresca, šanson, modalnost, slogovne ravni (16. stoletje)

Helmut Loos

Leipzig in njegovi glasbeni založniki kot atrakcija

V Leipzigu se je srečevalo veliko glasbenikov, ne samo na konservatoriju, temveč predvsem tudi po domovih glasbenih založnikov. Glede na pomen založnikov za glasbeno življenje še dolgo v 20. stoletje, ki se je zmanjšal šele s porastom akustičnih in elektronskih medijev, je njihova prisotnost v opisu zgodovine glasbe kljub revolucionarnemu delu Axla Beera in nadaljnjemu delu npr. Stefana Keyma še zmeraj občutno slabše zastopana.

Leipzig je bil od sredine 18. do sredine 20. stoletja najpomembnejše založniško mesto v Evropi. Pri tem so imele pomembno vlogo tehnične inovacije. Leta 1754 je Johann Gottlob Breitkopf izumil novo vrsto tiskarskega stroja za notni zapis, in sicer sestavljivi tisk iz posameznih majhnih znakov, pri katerem je bilo število znakov zmanjšano na 340 in kovinska zlitina izboljšana za daljšo življenjsko dobo. Leta 1863 je Carl Gottlieb Röder izdelal hiter kamnotiskarski stroj na parni pogon za notni zapis ter skupaj z Juliusom Friedländerjem ustvaril podlago za kakovostno in kljub temu cenovno ugodno masovno proizvodnjo. Max Abraham jo je leta 1867 zaradi novih določb o avtorskih pravicah Severnonemške konfederacije izkoristil za ustanovitev založbe »Edition Peters«. Tako je ustvaril glasbeni pendant literarni klasični seriji »Reclams Universaledition«, ki je začela izhajati ob istem času.

Nadregionalnemu učinkovanju, ki je izhajalo iz tega mestnega omrežja, je bila pozornost doslej posvečena samo v redkih primerih. V Leipzigu do potankosti izoblikovano trženje je bilo odločilno prav za Beethovnovo svetov-

no slavo, kar je prepoznal že Robert Schumann. Tako korespondenca nekega založnika – gledano v vsej njeni širini – dokazuje čezmejne povezave in prikazuje širitev posameznih kompozicij v določenih obdobjih. Posledično se lahko povezuje tudi s tiskanimi knjigami, ki vsebujejo navedbe o nakladi. Nekaj številk iz arhiva glasbene založbe C. F. Peters omogoča to ponazoritev.

Ključne besede: glasbeno založništvo, Leipzig, C. G. Röder, C. F. Peters

Melita Milin

Srbski skladatelj v Franciji: narodna identiteta in kozmopolitizem v delih Aleksandra Damnjanovića

Eno najbolj perečih vprašanj, s katerim se v zadnjem času srečujejo humanistične vede, je vprašanje kozmopolitizma, ali natančneje, kulturnega kozmopolitizma, nastalo kot posledica potrebe po ovrednotenju učinkov rastočih globalnih komunikacijskih omrežij ter množičnih premestitev in migracij, ki so spremenile pogled ljudi na narode in države. Pričujoči prispevek preiskuje odnos med kozmopolitizmom in nacionalizmom v sodobni glasbi, in sicer na primeru Aleksandra Damnjanovića, srbskega skladatelja, ki se je leta 1978, v starosti 20 let, preselil iz Jugoslavije v Francijo in tam ostal vse do današnjih dni. Po študiju na Nacionalnem konservatoriju v Parizu je začel s skladateljsko kariero, kariero dirigenta in vodje konservatorija. Čeprav je bil v svoji novi domovini že od začetka izpostavljen različnim avantgardnim trendom v sodobni glasbi, še posebej francoski, je čutil potrebo po ohranjanju živih vezi s srbsko kulturno dediščino. Tako je v kar nekaj svojih del vključil tudi nekatere elemente tradicionalne srbske glasbe – folklorne in sakralne –, ki jih je simbolično združil zlasti s kombiniranjem njihovih značilnosti. S tem se je vzpostavil dialog med univerzalno osnovo kozmopolitizma in skladateljevo povezanostjo z izvorno državo.

Ključne besede: kozmopolitizem v glasbi, ukoreninjeni kozmopolitizem, nacionalna identiteta v umetniški glasbi

Andrej Misson

Področje migracije glasbenih idej

Avtor v teoretskem uvodu razpravlja o terminologiji migracije glasbenih idej in o fenomenu pojava samega. Ideje migrirajo skozi čas in prostor, prav tako glasbene ideje. V glasbo lahko vstopajo z drugih področij kot eksterna migracija, imigracija in emigracija, lahko pa krožijo znotraj področja glasbe kot interna migracija. Pojem ideje je že star, uveljavljen, eden vodilnih

mislecev o njih je bil že Platon. Enostavno pojmovanje ideje je kot nekaj, kar je posledica višjih oblik umskih aktivnosti. Filozofsko, ontološko pojmovanje je še veliko globlje. Zanimiva je zgodovina idej, lahko bi oblikovali tudi zgodovino glasbenih idej, kar je kratko predstavljeno. Tudi migracija na področju glasbe je kratko obdelana. V osnovi poteka tako z migracijo glasbenikov, danes pa glasbene ideje krožijo tudi neodvisno od avtorjev, predvsem kot posledica tiska, posnetkov in sodobnih informacijsko-komunikacijskih tehnologij. V drugem delu avtor predstavi nekaj konkretnih primerov migracij glasbenih idej, v glavnem melodičnih, in sicer s področja ljudske glasbe, resne, cerkvene, jazza ter zabavne glasbe. Dotakne se tudi polistilizma in hibridnega mešanja ideje, stereotipov in tudi neželenih glasbenih idej. Tudi pri širjenju glasbenih idej bi si lahko pomagali z memi. V obdobju spleta je migracija idej globalna, razširjena in enostavna. Ideje pa pogosto in hitro tudi zamenjajo lastnika. Stara misel pravi, da je z idejami tako kot z dežniki: takoj, ko ga kje pustiš, zamenja lastnika.

Ključne besede: ideja, glasbena ideja, migracija glasbenih idej, glasbena teorija, muzikologija

Niall O'Loughlin

Beg iz Katalonije: ustvarjalna izkušnja Roberta Gerharda

Medtem ko je veliko migracijam s celinske Evrope v Združeno kraljestvo v tridesetih letih 20. stoletja botroval beg pred verskim preganjanjem, je Roberto Gerhard leta 1939 Španijo zapustil iz izrazito političnih razlogov. Ker je bil med špansko državljansko vojno na strani premaganih republikancev, se je znašel v izjemno ranljivem položaju. Mojstrsko izpeljan in varen pobeg iz Barcelone v Cambridge pa ga je zaznamoval za vse življenje.

Gerhard je bil deležen temeljite, a raznolike glasbene izobrazbe. Študij pri Felipeju Pedrellu mu je omogočil, da je dodobra spoznal domačo ljudsko glasbo, študij kompozicije pri Arnoldu Schönbergu pa mu je odstrl pogled na dvanajsttonsko tehniko. Skladateljsko kariero je vseskozi gradil na značilnostih obeh, ki jih je na koncu pogumno in mojstrsko zlil v novo celoto. Gerhard je svoje skladateljsko delo razvijal v treh stopnjah: najprej je – v svoji domovini, Avstriji in Nemčiji – v dvajsetih letih razvijal svoje osnovne tehnike (ljudsko glasbo, dvanajsttonsko tehniko), nato v privzeti domovini, kjer je več kot deset let raziskoval povezave med folklorno glasbo v Kataloniji in drugih delih Španije, ter nazadnje, ko je več kot dve desetletji uporabljal vse svoje dotedanje tehnike ter jim za nameček dodal še elektronsko glasbo, da je ustvaril izjemen niz pomembnih del, ki so črpala navdih prav

iz vseh do zdaj omenjenih značilnosti. Na splošno gledano je Gerhardu preselitev prinesla neverjeten uspeh, saj mu je omogočila, da je razvil svojstveni glasbeni slog in ga hkrati obranila pred nevarnostjo ustvarjanja pod grozečim režimom.

Ključne besede: Roberto Gerhard, ljudska glasba, dvanajsttonska glasba, elektronska glasba

Berthold Over

»Voyage à Paris«. Kristijan IV. iz Zweibrückna med akulturacijo in prenosom kulture

V drugi polovici 18. stoletja je Kristijan IV. iz Zweibrückna skoraj vsako leto odpotoval v Pariz. Na potovanjih so ga spremljali glasbeniki, ne samo z njegovega dvora, temveč predvsem glasbeniki z dvora v Mannheimu. V Parizu je pod svoje široko okrilje sprejel glasbene talente, ki so ga obdajali: bivali in obedovali so pod njegovo streho, njihove nastope na seriji koncertov Concerts spirituels so podpirali dvorni obiskovalci koncertov, ki so bili lahko celo plačani za ploskanje, stroške tiska del, objavljenih v Parizu, je prevzel vojvoda. Nastajajoča strategija podpiranja in spodbujanja uspešnosti »tujih« glasbenikov v francoskem glavnem mestu se je odražala tudi v politiki pridobivanja notnega materiala. Kristijan IV. je kupoval predvsem glasbo nemških skladateljev v izgnanstvu in le malo glasbe francoskih skladateljev. Glasbenik, ki je veliko pridobil od pokroviteljstva Kristijana IV., je bil François-André Danican Philidor. Ta patronatski odnos pa prikazuje še eno glasbeno strategijo vojvode: katapultiral ga je v središče prizadevanj za glasbeno gledališko reformo, za katero so si v šestdesetih letih prizadevali enciklopedisti. *Tom Jones* in revolucionarno delo *Ernelinde* sta posvečena vojvodi in njegovi morganatični ženi Marianne, grofici von Forbach (nekdaj plesalka Marianne Camasse), pri čemer je vojvoda spodbujal predelave, ki jih je Philidor izvedel po premierah. Te predelave so predvsem glasbene narave in nanje so korenito vplivale operne partiture, ki so bile na ukaz vojvode uvožene iz Mannheima. Kristijan IV. je s tem prevzel pomembno vlogo pri glasbeni reformi francoske opere, medtem ko so enciklopedisti, predvsem Diderot, spodbujali literarno-dramaturško reformo. Skoraj odveč je pripomniti, da sta se Kristijan IV. in grofica von Forbach srečevala z vsemi pomembnimi enciklopedisti. V tem kontekstu je prav tako edino logično, da je vojvoda leta 1773 povabil Christopha Willibalda Glucka, da med produkcijo pariških reformnih oper *Ifigenija na Avlidi* in *Orfej in Evridika* stanuje pri njem.

Ključne besede: Nemčija, Francija, prenos kulture, reforma opere

Lana Paćuka

Od »prtljažne kulture« do splošno sprejete kulturne obveze: primer glasbenega življenja v Avstro-Ogrskem Sarajevu

Avstro-Ogrska zasedba Bosne in Hercegovine (1878–1918) je bila eno najbolj turbulentnih obdobij v njeni politični, družbeni in kulturni zgodovini. Kot središče Avstro-Ogrske vladavine v Bosni in Hercegovini je postalo Sarajevo epicenter uvedbe novih družbeno-kulturnih vrednot, ki si jih je Avstro-Ogrska monarhija prizadevala vcepiti v temelje bosansko-hercegovske družbe.

Doseganje načrtovanih političnih ciljev je botrovalo obsežnim družbeno-gospodarskim spremembam, ki so vplivale na vse vidike družbe. Z vseh koncev monarhije so se kot sposobna delovna sila v Bosno in Hercegovino stekali priseljenci, ki so kmalu v svoje roke vzeli vajeti na vseh družbenih in kulturnih področjih. To pa je sprožilo tudi obsežno demografsko rast, ki je bila še najopaznejša v Sarajevu. Kraj se je iz orientalske province spreminjal v mesto, ki je začelo živeti po standardih zahodnoevropske kulture. Tako je bilo Sarajevo v kratkem času »izstreljeno« v orbito novih in neznanih kulturnih sistemov, katerih glavni nosilci so bili priseljenci. Nemci, Čehi, Madžari, Hrvati in Slovenci, ki so tvorili polovico prebivalstva, so neposredno vplivali na ustvarjanje kulturnih razmer in tako tudi na glasbeno življenje. Tujci so postali glavni »krivci« za uvedbo glasbenega življenja po zahodnoevropskem vzoru v tej regiji, saj je bilo v resnici tudi neposredno odvisno prav od njihovih dejavnosti. V prvih letih okupacije so bili namreč prvi nosilci in edini potrošniki novih glasbenih vrednot, zaradi česar jim je mestno prebivalstvo pripelo naziv glavnih zagovornikov tako imenovane »prtljažne« kulture – kulture, pripeljane v okupatorskih kovčkih – na katero pa so Bosanci in Hercegovci gledali kot na nekaj vsiljenega. Kljub vsemu so se glasbeni vplivi iz Avstro-Ogrske postopoma vtihotapili v vse pore družbeno-kulturnega življenja in se povsem nevidno zlili s splošno sprejeto in prevladujočo kulturno usmeritvijo, o čemer je pričalo tudi pojavljanje prvih bosanskih in hercegovskih umetnikov v glasbenem okolju tistega časa.

Ključne besede: Avstro-Ogrska, Sarajevo, »prtljažna kultura«, glasbeno življenje

Jim Samson

Tja in nazaj: Čerkezi v Anatoliji

Gruzinski strokovnjaki radi označijo sestavne dele svoje glasbene tradicije za »narečja«. Obiski obmejnih območij države (predvsem Svanetije in Tušetije) narekujejo, da je to morda napačna metafora ob upoštevanju sorodnosti teh tradicij z običaji Severnega Kavkaza (Kabardino-Balkarija oziroma Dagestan). Če obiščemo še eno gruzinsko »obmejno območje«, Abhazijo, je dilema še bolj očitna, saj tu glasbena sorodnost s tradicijami Severnega Kavkaza (Čerkezi) poudarja sporno politiko države.

Abhaško-adigejska (čerkeška) kultura po izgonu prebivalcev v 60. letih 19. stoletja je danes živa tako v Turčiji kot domovini njihovih prednikov. Predvsem so jo ohranjali v čerkeških zvezah mest, kot sta Kayseri in Ankara, kjer sta glasba in ples (še bolj kot jezik) pomembna simbola kulturne in politične identitete v kontekstu pogostega zatiranja manjšin. Vendar je od 90. let 20. stoletja vrnitev v Kavkaz postala izvedljiva, bodisi z občasnimi obiski kot vie bifurquée bodisi s pravo naselitvijo. Možni so tudi premiki v drugo smer, internet pa zdaj seveda omogoča tudi »virtualne vrnitve«. V tem kontekstu glasba in ples prevzameta vlogo odločilnega testa zvestobe.

Ključne besede: migracija, izgnanstvo, identiteta, povratek

Cristina Scuderi

Od gledališča do cerkve: nekaj komentarjev o cenzuri opernega stila v času cecilijanskega nadzora

Dolgo časa ni bilo raziskav o stoletja uveljavljeni praksi prenašanja glasbenih vzorcev iz gledaliških v cerkvene kontekste in obratno. To med drugim potrjuje tudi zbirka kontrafaktov *Arie selectissimae* (Augsburg, 1798), ki je bila povsem »neopazno« v obtoku kar nekaj let. Prišel pa je tudi čas, ko tovrstnih stilističnih migracij niso le nehali sprejemati, marveč so jih začeli naravnost zagrizeno zavračati. S poglabljanjem cecilijanskega nadzora v drugi polovici 19. stoletja je bilo veliko partitur, namenjenih bogoslužju, močno okrnjenih, predvsem zaradi vmešavanja posamičnih komisij, ki so skrbele za sakralno glasbo: orkestralni sestavi so se zmanjševali, marsikateri deli glasbenih stvaritev pa so bili spisani na novo. Uredba o sakralni glasbi (*Regolamento per la Musica Sacra*, 1884), ki jo je izdal papež Leon XIII., je določala, da v petih besedilih več ne sme biti nobenih »izpustitev, ponovitev ali razdelitev«. Le tako se je lahko skladatelj nadejal, da bodo v njegovo skladbo vtisnili želeni žig »odobreno«.

Mercadanta, Manno in Asiolija so obtožili, da so škodovali glasbenemu okusu in počutju v marsikateri krščanski kapeli. Polemike se niso omejevale le na priložnostno klevetanje, marveč je bilo v njih mogoče zaznati tudi podtone pritožb, iz katerih so se izcimile celo obtožnice proti skladateljem in izvajalcem, ki naj bi imeli na vesti spreminjanje opernega sloga v nekaj kar za tisti čas ni bilo dobrodošlo.

V ozračju ne ravno prikrite diktature so predpisi, ki so jih izdajali škofi, zagotavljali »kazni« tistim, ki so v cerkev prinašali »nesmiselni«, »prostaški« in »banalni« žanr, za katerega je veljalo, da mu je treba nameniti »posebno pozornost«.

Ključne besede: kontrafakt, operne transkripcije, omejitve pristojnih organov, cecilijanizem, cenzura v 19. stoletju

Lubomír Spurný

Glasba in migracije: prispevek k zgodovini češke moderne glasbe (1870–1945)

Referat ponuja pregled nekaterih različic migracijskih gibanj, ki jih je mogoče zaznati v češki glasbeni kulturi 19. in 20. stoletja. Obravnavana področja so kompozicijske tehnike, pristopi, migracijsko gibanje posameznikov in skupin. V 19. stoletju so denimo glasbeniki iz čeških dežel prispevali k izjemnemu razvoju kultur evropskega vzhoda in juga. Značilno vlogo so igrali glasbeniki, ki so prebivali na Slovaškem po ustanovitvi Češkoslovaške (1918). Nasprotno pa je bilo na češkem ozemlju znatno migracijsko gibanje nemških glasbenikov po letu 1933.

Ključne besede: češka glasba, migracija, kulturni transfer, Državni konservatorij v Pragi

Katarina Tomašević

Davorin Jenko med slovensko in srbsko glasbo: primer migracije glasbenih idej v slovanski glasbi na prelomu 20. stoletja

Osnovni namen tega prispevka je pregledati položaj in vlogo uglednega skladatelja in zborovodje Davorina Jenka (1835–1914) v obdobju nastajanja in migracije panslavističnih idej skozi glasbo in glasbene dejavnosti tako v Avstro-Ogrski kakor v Kraljevini Srbiji, predvsem na prelomu 20. stoletja.

Jenkovo plodno poklicno življenje je lahko tudi svojevrsten primer poti glasbenega migranta. Rodil se je v Dvorju na Gorenjskem, študiral pa na Dunaju, kjer se je pridružil širokemu krogu »napredne« slovanske mladeži,

zbrane okoli takrat nadvse aktualnih idej o združitvi vseh slovanskih narodov. Takratne sodobne zamisli so kaj hitro našle odmev tudi v njegovem umetniškem ustvarjanju, in Jenko je svoje ideološko in glasbeno poslanstvo nadaljeval v mestu Pančevo tik ob meji z Avstro-Ogrsko kot zborovodja *Srbskega cerkvenega pevskega društva* (1862–1865) ter v Beogradu, ki je postala njegov drugi dom za kar nekaj uspešnih desetletij. Deloval je v takrat vodilnem zboru Beograjskega pevskega društva (1865–1877) in postal osrednja glasbena osebnost Beograjskega narodnega gledališča (1871–1902) ter si položaj v Srbiji utrdil zlasti kot »naš Slovenec« ali »naš tujec«. *Čeprav* je prejel najvišje državne nagrade in kot eden prvih glasbenikov postal tudi član Srbske kraljeve akademije (1888), sta bili njegova etnična in umetniška identiteta velikokrat ogroženi. Zaradi njegovega neutrudnega prizadevanja za raznolik slovanski repertoar, ki naj bi bil sestavljen iz glasbe uglednih čeških, hrvaških, slovenskih, poljskih in srbskih skladateljev, so ga zelo cenili na vseh ozemljih Avstro-Ogrske, poseljenih s Slovani, kar je tudi botrovalo temu, da je na prelomu stoletja združil svoje panslavistično poslanstvo s politično in ideološko idejo Jugoslovanstva. Jenko je zapustil Beograd leta 1910 in umrl v Ljubljani, v svoji »domovini«, leta 1914.

Davorin Jenko, ki se je zapisal tako v zgodovino srbske kot slovenske glasbe, nedvomno spada še v zgodovino idej, na katerih je bila zasnovana zamisel o sodobni Evropi 20. stoletja. Eden od namenov tega eseja je pokazati, kako pomembno in uspešno vlogo je Jenko odigral pri širjenju slovanskega glasbenega repertoarja iz vodilnih središč (Dunaj, Praga, Ljubljana in Beograd) v oddaljene predele monarhije v nemirnih časih oblikovanja nacionalnih identitet po vsej Evropi.

Ključne besede: glasbene migracije, Davorin Jenko, panslavizem, Prvo beograjsko pevsko društvo

Katarina Trček Marušič

Glasbene migracije na Slovenskem v 17. in 18. stoletju

Slovenija je bila že od nekdaj močno prehodno ozemlje s številnimi tranzicijskimi potmi, kar odseva tudi pregled glasbenih migracij. Le-ta obravnava popotnike, vključene v podatkovno zbirko glasbenih migrantov, ki so se v 17. in 18. stoletju mudili na ozemlju današnje Slovenije. Zbirko sestavljajo vsi z glasbo povezani popotniki, ne glede na čas trajanja njihovega bivanja na Slovenskem: trajne, začasne migracije; ne glede na tip migracij: imigracije, emigracije in migracije pri katerih je bilo slovensko ozemlje zgolj tranzicijska pot; ne glede na to v kolikšni meri in na kakšen način so bili popot-

niki povezani z glasbo: kot ustvarjalci, poustvarjalci, njeni spodbudniki, obrtniki/rokodelci, meceni itd.; in ne glede na stopnjo njihove glasbene izobrazbe: profesionalni glasbeniki, ljubitelji in tisti, katerih primarni poklic ali družbeni status je predpostavljal glasbeno udejstvovanje.

Pridobljeni podatki kažejo na pestrost glasbenih migracij na Slovenskem, ki pa zaradi široko zastavljenega pojma migracij ne kažejo realnega glasbenega stanja na Slovenskem. Razprava zato v ospredje postavlja predvsem trajnejše migracije in podrobneje predstavlja na slovensko priseljene glasbenike ter njihov vpliv na tukajšnje glasbeno življenje.

Za jasnejšo predstavo o glasbenem življenju v 17. in 18. stoletju na ozemlju današnje Slovenije so v raziskavi izpostavljeni njegovi tvorci in pojasnjeni njihovi vplivi. Predstavljene so najvidnejše ustanove na današnjem slovenskem ozemlju, ki so bile povezane z glasbenimi popotniki in prikazano njihovo delovanje.

Predstavljena celostna podoba glasbenih migracij kaže na njihovo vlogo pri razvoju glasbenega dogajanja na današnjem Slovenskem ter na vpetost le-tega v širši evropski glasbeno migracijski okvir.

Ključne besede: 17.–18. stoletje, slovensko ozemlje, začasne/trajne migracije, migracijski glasbeniki, ljubljanska stolnica

Viktor Velek

Tamburaška glasba v glasbeni kulturi dunajskih Slovanov v 19. in na začetku 20. stoletja

Prispevek »Tamburaška glasba v glasbeni kulturi dunajskih Slovanov v 19. in na začetku 20. stoletja« predstavlja raziskavo, ki je potekala v letih 2008–2011 (projekt FWF »Musikkultur der Wiener Tschechen 1840–1939«).

Uvodni del prispevka je osredotočen na pojav »slovanskega Dunaja« na prelomu 19. in 20. stoletja. Življenjske in politične razmere Slovanov v prestolnici monarhije so bile tesno povezane z razvojem njihovega kulturnega življenja. V nadaljevanju je na kratko opredeljena tamburaška glasba in njeno širjenje kot posledica migracij slovanskih študentov. Sledi opis metodologije s poudarkom na merilih, ki jih je mogoče uporabiti za obravnavo zgodovine slovanskih tamburašev na Dunaju.

Osrednji del raziskave tvorijo kratke predstavitve tamburaških društev na Dunaju. Eden izmed zaključkov je, da je bil Dunaj nekakšno »prehodno vozlišče« za tamburico na poti z Balkana na Češko. Poudariti je treba, da je pri geslu »tamburaš« v Slovníku české hudební kultury (Slovar češke glasbene kulture) omenjen samo en češko-dunajski skladatelj (za tamburico).

Povsem »češka veja« dunajske tamburaške scene se je oblikovala tik pred začetkom 20. stoletja. V tej raziskavi je predstavljena z opisom društva *Tovačovský* in seznamom društev. Podoben pomen ima tudi kratek pregled nemških tamburaških društev na Dunaju.

Zaključek povzema vlogo migracij pri širjenju tamburaške glasbe in njen pomen v okviru solidarnosti med Slovani. Konec prinaša razloge za stagnacijo tovrstne glasbe v medvojnem obdobju na Dunaju in na Češkoslovaškem ter opisane trenutne razmere na Dunaju in Češkem.

Ključne besede: tamburica, Dunaj, Slovani, nacionalna identiteta, nacionalni preporod

Jernej Weiss

»Bankirji, zdravniki, učitelji, duhovniki, glasbeniki, vsi Čehi, ljubezniva gospoda, ki nas bratski ljubi«

Pregled češko-slovenskih stikov ponuja nadvse bogato zgodovino medsebojnega oplajanja dveh tesno povezanih slovanskih narodov. Stiki med posameznimi ključnimi akterji nastajajoče mlade češke in slovenske kulture so že konec 18. stoletja na Slovensko vodili številne češke izobražence, ki so na številnih področjih pomembno prispevali k razmahu tamkajšnjega družbenega življenja. Jezikovna sorodnost, enak formalno-pravni okvir in predvsem podobna kulturno-politična prizadevanja oziroma bolj ali manj identična nacionalna problematika znotraj Habsburške monarhije pa so z nastopom ustavne dobe v začetku 60-ih let 19. stoletja v enem izmed najobsežnejših migracijskih tokov še okrepile migracijo iz čeških v slovenske dežele.

Češki glasbeniki so vseskozi aktivno sooblikovali praktično vsa področja glasbene kulture na Slovenskem. S svojim delovanjem so tako odločilno zaznamovali glasbeno-ustvarjalno, glasbeno-poustvarjalno, glasbeno-pedagoško in glasbeno-publicistično področje ter korenito vplivali na prehod iz bolj ali manj glasbeno-navdahnjenega diletantizma v postopen kvalitativen in kvantitativen dvig glasbenega dela na Slovenskem.

Ob nekaterih dosedanjih interpretacijah vloge čeških glasbenikov na Slovenskem se zdi potrebno poudariti, da njihova bolj ali manj enoznačna umestitev v slovenski tabor, ki jo je mogoče zaslediti v nekateri polpretekli glasbenozgodovinski literaturi, nima realne osnove. Vedeti namreč moramo, da kljub poudarjanju avstroslavistične vzajemnosti, med češkimi glasbeniki v veliki večini ni opaziti enoznačnega opredeljevanja za ta ali oni tabor. Le ti so se za sodelovanje s posameznimi glasbenimi institucijami

odločali ne glede na nacionalni predznak ter ob tem največkrat sledili povsem praktičnim, največkrat eksistencialno pogojenim razlogom. Tako so tudi t. i. duhovne migracije, pri njih manj pogojene z nacionalnimi vzgibi kot z zunanjimi spodbudami bodisi kot realnost preživetja ali pa kar iskanja koristi po načelu *Ubi béne, ibi patria*.

Ključne besede: češki, slovenski, stiki, migracije, glasbeniki

Ingeborg Zechner

Londonska opera 19. stoletja kot manifestacija glasbene migracije

Opero v 19. stoletju so zaznamovali mednarodni procesi transferja in diseminacije. Uspešna dela so redno krožila med najpomembnejšimi evropskimi opernimi trgi v Italiji, nemško govorečem prostoru, Franciji in Angliji. Zaradi specifičnosti posameznih krajev izvedbe so dela doživela prilagajanja v smislu prevodov in priredb. To se je pogosto dogajalo na ozadju izvedbeno praktičnih premis v povezavi s posameznimi pevci, a tudi zaradi drugačne estetike. Londonski operni trg je bil zaradi velike tekmovalnosti in svojega izjemnega položaja na mednarodnem trgu pevcev središče te prakse prirejanja. Tako je londonski operni sistem temeljil na prevzemu pretežno italijanskih, francoskih in nemških oper, ki so bile nato prilagojene glede na danosti različnih gledališč v mestu. Cilj tega referata je na podlagi izbranih primerov teh adaptacij pregledati način teh prirejanj ter odkriti estetske motivacije in merila, ki vplivajo nanje. Tako želimo prikazati medkulturni pomen opere v 19. stoletju ter s tem povezano estetsko in sociokulturno diferenciacijo kot proces glasbene migracije. Obravnavana so naslednja dela: *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Gli Ugonotti* Giacoma Meyerbeerja, *Il prodigo* Daniela Françoisa Esprita Auberja in *Oberon* Carla Marie von Webra.

Ključne besede: London, opera, 19. stoletje, priredba, prevod

Summaries

Peter Andraschke

Egon Wellesz in Wien und Oxford. Stationen eines Lebens

England war neben Amerika das wichtigste Ziel österreichischer Emigranten auf der Flucht vor dem Naziregime. Das betrifft auch alle Sparten von Kulturschaffenden. Unter den Komponisten zählte Egon Wellesz zu den prominentesten. Als er 1938 nach England übersiedelte, war er ein international höchst erfolgreicher Komponist, ein angesehener Musikhistoriker (mit den Spezialgebieten Barock und Byzantinistik) und Musikschriftsteller. Er konnte im Zufluchtsland seine Arbeit trotz Schwierigkeiten mit Hilfe britischer Kollegen und Freunde fortsetzen. Einen Schwerpunkt bildete zunächst die Lehre und Forschung an der Universität Oxford. Er blieb zeitlebens in Verbindung mit Österreich. Erinnerungen an seine alte Heimat tauchen auch in seinen Kompositionen auf, beispielhaft im *5. Streichquartett* op.60 (1944) mit dem Titel *In memoriam* und in den *Wiener Liedern* op. 82 (1959) auf Dialekttexte von H.C. Artmann.

Schlüsselwörter: Emigration, Heimat, Dialektdichtung, Wiener Schule, Byzantinistik, H.C. Artmann

Luisa Antoni

First steps towards better knowledge of the Adriatic region

Over the centuries the Adriatic region has made a significant contribution to the development of European cultural and musical history. Particularly significant, in this context, are the overseas connections that enabled those born on the eastern shore of the Adriatic to train and study on the western shore, above all in Venice. In this article the author offers a brief overview of composers with links to the two shores of the Adriatic Sea, either by virtue of their birthplace or as a result of migration. For the time being this is merely a preliminary list, which is far from being complete. It contains the names of musicians known to date, along with their essential biographical details. The author's aim is to draw attention to the importance of these musicians, frequently overlooked by Western musical history. As well as composers and musicians, the author mentions the neoclassical organ building school of Pietro Nachini (aka Petar Nakić) and Gaetano Callido – organ builders who worked on both shores of the Adriatic.

Keywords: Adriatic Sea, History of Music, Dalmatia

Nataša Cigoj Krstulović

Theatre Company of Emanuel Schikaneder in Ljubljana in 1779/80 and 1781/82 – reconsidering the historical significance of its productions

The repertoire, which the German theatre company of Emanuel Schikaneder staged in Ljubljana in the winter seasons 1779/80 and 1781/82, sheds light on the ways and the manner in which the German-language repertoire was disseminated at the end of the eighteenth century to the periphery of the Austrian Monarchy. Less than one half of performances constituted musical productions and approximately one tenth ballets. The audience heard, among others, the historically important original musical works in German – Hiller's *singspiels* and also Viennese *singspiel* of Umlauff, which heralded a new major repertoire inflow of this genre from Vienna to the Ljubljana theatre stage. The absence of sources makes it impossible to assess the quality of Schikaneder's musical productions staged in Ljubljana. The two librettos, printed in Ljubljana for Schikaneder's performances, which the previous research not thoroughly investigated, constitute important historical sources along with other scarce sources that were accidentally preserved. The opera texts reveal some peculiarities when compared to texts of

other performances. The production of the Benda's opera *Der Barbier von Seville* was presumably the first staging of the adaptation of popular Beaumarchais's text in the German language in Ljubljana and one of the earliest in the Austrian territory. By performing Paisiello's opera *La frascatana*, Schikaneder catered to the taste of Ljubljana's audience, which favoured Italian opera, and by using the German translation followed the latest cultural-political trends in German and Austrian milieus. An especially valuable source is the libretto *Das Mädchen von Fraskati*, the German translation of the Livigni's text for the opera *La frascatana,* which was printed for the Schikaneder Company in Ljubljana in 1782. The then popular Italian opera *La frascatana* was produced in Ljubljana with the German text a year before than in Vienna. The eight lines of translation in the Slovenian language, inserted into the German text, testify that educated, Italian- and German-speaking citizens heard on the stage also vernacular, provincial language.

Keywords: eighteenth century, opera productions, Schikaneder, Ljubljana, *Der Barbier von Seville*, *La frascatana*

Irena Gantar Godina

Jan Václav Lego – a Herald of Slovene-Czech Reciprocity

The paper offers a brief outline of the work of this Czech cultural activist and writer, who worked among the Slovenes in the period 1857–1870. A state official and a lawyer, Jan Lego was also a great advocate of Slavic reciprocity, which he attempted to encourage among the Slovenes. He focused on the work of cultural awakening, played a part in the organisation of societies dedicated to national awakening, and offered assistance and advice to students. He also kept the Czech public informed about conditions in Slovenia. His guide to Slovenia *Průvodce po Slovinsku* (1887) and his Czech-Slovene grammar *Mluvnice jazyka slovinskeho* (1883 and 1892) were of great importance for Slovene-Czech cooperation.

Keywords: Slovene-Czech cooperation, Slav reciprocity, cultural education, students

Vladimir Gurevich

Antonio Lolli – on the way Route Bergamo–Stuttgart–Sankt–Petersburg–Neapel

The contribution is dedicated to the life and work of the famous Italian violinists of the second half of the 18th century Antonio Lolli. He was one of

the first soloists-guest performers in Europe. Lolli embodies the idea of the Musical migrans. His youth was in the North of Italy. He studied, apparently, in the case of Giuseppe Tartini. Then, in the year 1758, on the recommendation of Padre Martini, he was soloist of the famous Stuttgart chapel, where he worked together with Jomelli, Noverre, and Nardini. In the 1760s he began his career with travelers, a virtuoso on the countries of Europe. In the middle of the 1770's, he came to St. Petersburg, where, with some interruptions, for 8 years worked, and a big role in the development of the Russian violin school played. After 1784 Lolli back in Italy, together with Paisiello's musical life in the Kingdom of Naples (1799), Neapolitan Republic. The return of the Bourbons, the cross on his career. Lolli was forced to move to Sicily, where he lived in poverty the last years of his life. This is just the basic outline of the events in connection with this Extraordinary personality, which was called by Eduard Hanslick as "the precursor and a model for Paganini and the spiritual father of all the violinist-virtuoso".

Keywords: violin, Italian virtuoso, Russian music, theatre, concert, soloist

Fatima Hadžić

The musical migration: Czech musicians in Sarajevo

After occupation and annexation of Bosnia and Herzegovina by the Austro-Hungarian Empire, a development of Bosnian musical culture had turn in the direction on the West-European music traditions. The main role in this process was played by foreign musicians, especially the Czech musicians. Professional Czech musicians were coming to Bosnia in order to get a job in professional cultural institutions. Their engagement resulted from the lack of local professionals in the area of musical culture. In Sarajevo, the administrative, political, economic and cultural center of Bosnia and Herzegovina, where institutionalization of musical life gave its first results, they were involved as conductors, music pedagogues, instrumentalists, composers and organizers. Although only a few of them remained in Sarajevo till the end of their working life, Czech musicians left a visible trace in developing the musical culture of the West-European type. In Austro-Hungarian period (1878–1918) they were present as Kapellmeisters of the military bands stationed in Sarajevo, the first music teachers, conductors of the domestic choirs of the national singing societies and composers. In the period between two world wars (1918–1941), Czech musicians acted within the newly formed musical institutions as Kapellmeisters of the military orchestras of Yugoslav army, conductors at the National Theater Orchestra and

Sarajevo Philharmonic Orchestra as well as teachers in The District School of Music, the first subsidized music school.

Keywords: Bosnia and Herzegovina, Sarajevo, musical migration, Czech musicians

Vjera Katalinić

Music Mobility in the 17th and 18th Centuries: Croatian Lands between Central Europe and the Mediterranean

European research project "Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South" (2013-2016) brought numerous results that were put out in forms of papers, proceedings, music material and, above all, entered into the project database. According to some 270 names of musicians (composers, performers, instrument makers, music teachers and copyists, as well as music patrons/mecaenas) in connection with Croatian lands in the 17th and 18th centuries, a series of parameters have been analysed, dealing with migrational issue and networking. Some of them have to be mentioned here: social position of migrants, push and pull factors that triggered their mobility (reasons of migrations), directions and scopes of migrations (from micro-migration to culturally and geographically more distant one), important places of their intersections/meetings, where the possible cultural transfer could have happened, as well as the issue of networking, necessary for the positive outcome of such a mobility. General conclusions have been reinforced by concrete results of case studies, carried out by the Croatian MusMig (Music Migrations) group.

Keywords: MusMig (Music Migrations) project, music migration, Croatian lands, 17th century, 18th century

Luba Kijanovska

Leopolis - Lwów – Leopoli – Lemberg – Львів – Львов in Galizien – ein Treffpunkt verschiedener Nationalkulturen (bis „Völkerfrühling" 1848)

Der Vortrag ist allgemeinem Problem der Formierung regionaler Kulturidentität aus der Verschmelzung mehrerer einzelner Nationaltraditionen gewidmet. Solches Phänomen scheint besonders für jene Regionen typisch, die auf der Kreuzung einiger Länder sich befinden. Angeführtes Beispiel – die Entwicklung mehrnationaler Musikkultur im Land Galizien und ihrer Hauptstadt Lviv/Lemberg – bestätigt genannte Vermutung. Dementsprechend sind in dieser Region zwei entgegengesetzten Richtungen des Kul-

turlebens beobachtet: 1. zentrifugale Richtung, die die nationale Mentalität in der professionellen Musik bewahrte. 2. zentripetale Richtung, welche verschiedene Einflusse der das Land besiedelten Nationalgemeinden und die alleuropäischen stilistischen Kunstströmungen natürlicherweise adaptiert.

Als konkrete Zeugnisse sind die Institutionen und Personen aus den entfernten historischen Perioden gewählt: aus dem späten Mittelaltern – die Tätigkeit der Musikantenzunft in Lemberg, in welcher Italiener und Serben wirkten, dabei musikalische Aktivitäten ruthenischer Bruderschaft und jüdisches Vereins; aus den 17 - 18. Jahrhunderte – die Rolle von Johann Philipp Kirnberger und Joseph Elsner; aus erster Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Aktivitäten von Franz Xaver Mozart, Johann Georg Gallus-Mederitsch, Joseph Baschny, Johannes Ruckgaber, Joseph Kessler, Alois Nanke u. a. Eine besondere Betonung legt man auf die ethisch-philosophische Theorie der tschechischen Wissenschaftler und Musiker (Vaclav Dunder, Ritter von Rittersberg), die hier in den 40-er Jahren des 19. Jahrhunderts entstand.

Also, gehörte Galizien zu solchen Grenzenregionen, die dank ihren reichen multinationalen Kontakten und großer Flexibilität von „herrschenden" und „unterordneten" Volksschichten musikalische Eigenart erreichen. Solche Beispiele zeigen klar, wie relativ feste Bestimmungen des „rein nationalen Geistes" sein können, besonders dort, wo die Vertreter mehrerer Völker sich niedergelassen sind und eigene kulturelle Traditionen mitgebracht haben.

Schlüsselwörter: Galizien/Lviv, Nationalkultur, Kultursynthese, Nationalidentität

Darja Koter

Migration in the Ljubljana Opera under the leadership of Friderik Rukavina (1918–1925)

In 1913 the prevailing political conditions compelled the Slovene National Theatre to cease its activity. The leading figures of the institution dispersed to other theatres. National enthusiasts, who were aware of the importance of this institution, immediately (before the outbreak of the First World War) founded a "Slovene theatrical consortium", which set itself the task of relaunching the activities of the national theatre and opera companies. This bold and enthusiastic group was headed by the writer, dramatist and critic Fran Govekar, who was entrusted with the task of putting together a suitable company. Despite the founding of the Ljubljana Conservato-

ry in 1919 by the Glasbena Matica musical society, there was a shortage of adequately trained personnel. Economic migration was thus a necessary consequence of sociopolitical and cultural conditions in the then Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes and across Europe in general. Figures suitable for various musical and theatrical roles were sought in Czechoslovakia, Poland, among the Croats and Serbs, and so on, resulting in migration of considerable intensity. Fascism prompted the emigration of ethnic Slovenes from Trieste, while the October Revolution and the events following it caused the emigration of Russian artists. The first general manager and artistic director of the Ljubljana Opera after the war was the Croatian conductor Friderik Rukavina, who already had an international career behind him. The majority of productions during his tenure in Ljubljana (1918–1925) featured nationally diverse casts. Leading roles were assigned to guests. Czech, Polish and Russian performers predominated, and productions with entirely Slovene casts were extremely rare and for the most part comic in nature. At the start of every season Rukavina struggled to fill the gaps in his company and was forced to seek suitable soloists and other figures. In most cases these were Slavs. Although conditions favoured and encouraged migration, some of the new arrivals, particularly singers, proved to be beginners and not up to the requirements of the roles assigned to them. This was one of the main accusations levelled at Rukavina and the reason he was forced out of his post as general manager. On the other hand a number of outstanding individuals – singers, ballet dancers and others – arrived in Ljubljana only to realise almost immediately that such a small theatre, starved of personnel and insufficiently ambitious, offered few opportunities for artistic growth. In most cases, they soon departed for more congenial pastures. The destiny of the Ljubljana Opera after 1925, when its management was taken over by Mirko Polič, did not differ much from the Rukavina period. Personnel problems, which had a significant impact on the institution's repertoire, continued until the end of the 1920s. It was not until after 1930 that the first fruits of the systematic training of singers, actors and dancers at the Ljubljana Conservatory began to be apparent, while a further contribution to raising the level of performance and interpretation was made by those leading figures of Slovene origin who had honed their sills abroad and now returned, either permanently or as guest artists, to the stage of the Ljubljana Opera.

Keywords: National Theatre in Ljubljana, Opera, Friderik Rukavina, migration, opera company

Hartmut Krones

Die stilistische Vielfalt von Orlando di Lassos weltlichem Schaffen im Spiegel seiner Lebensstationen

Orlando di Lasso (1532–1594), gebürtiger Niederländer, in Italien ausgebildet, kurzzeitig in Antwerpen tätig, dann ab 1557 in München Tenorist und schließlich Kapellmeister des Herzogs Albrecht V., zählte auf sämtlichen Gebieten der Tonkunst zu den fruchtbarsten und bedeutendsten Komponisten seiner Zeit. Und obwohl er nahezu 40 Jahre in Bayern tätig war, pflegte er bis an sein Lebensende immer wieder intensive Beziehungen zu anderen führenden europäischen Fürstenhöfen, insbesondere auch nach Paris. Dementsprechend spiegeln sich in seinem Schaffen sowohl die verschiedenen Einflüsse seiner „Wanderjahre" als auch die jeweilige, nicht zuletzt geographisch geprägte stilistische Ausrichtung der unterschiedlichen Gattungen in hohem Maße wider. Sowohl die Faktur seiner geistlichen Werke als auch (und dies vor allem) die Bauweise seiner weltlichen Lieder paßte sich immer wieder dem „üblichen" Stil des jeweiligen Bestimmungsortes, dem Geschmack des Widmungsträgers oder den Usancen der Gattung an, sodaß Orlando di Lasso als einer der ersten wirklich „europäischen" Meister angesprochen werden muß. – Das Referat versucht, niederländische, italienische, französische und deutsche Stilelemente im Schaffen des Komponisten auf dem Gebiet des weltlichen mehrstimmigen Liedes dingfest zu machen und mit den Stationen seines Lebens zu verbinden. In den italienischen Werken sind dies insbesondere homophon „plappernde", oft nur assoziativ sinnhafte Wort- und Silbenwiederholungen, im französischen Bereich ein oft von „Akkordsäulen" begleiteter „Konversationston", und in den deutschen Liedern ein textadäquater Wechsel zwischen polyphonen und homophonen („italienischen") Elementen.

Schlüsselwörter: Villanella, Morescha, Chanson, Modalität, Stilebenen (16. Jahrhundert)

Helmut Loos

Leipzig und seine Musikverleger als Attraktion

Viele Musiker trafen sich in Leipzig nicht nur am Konservatorium, sondern vor allem auch in den Häusern der Musikverleger. Angesichts der Bedeutung der Verleger für das Musikleben bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, die erst durch den Aufstieg der akustischen und elektronischen Medien gemindert wurde, ist ihre Präsenz in der Musikgeschichtsschreibung

trotz der bahnbrechenden Arbeit von Axel Beer und weiterführender Arbeiten etwa von Stefan Keym immer noch deutlich unterrepräsentiert.

Leipzig war von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts der bedeutendste Verlagsort Europas. Technische Innovationen spielten dabei eine große Rolle. 1754 erfand Johann Gottlob Breitkopf eine neuartige Presse für den Notendruck, einen kleinteilig zusammensetzbaren Typendruck mit auf 340 Zeichen reduzierter Anzahl und mit verbesserter Metalllegierung für eine höhere Lebensdauer. 1863 richtete Carl Gottlieb Röder dampfmaschinenbetriebene Steindruck-Schnellpressen für den Notendruck ein und schuf so zusammen mit Julius Friedländer die Grundlage für eine qualitativ hochstehende und trotzdem billige Massenproduktion. Max Abraham nutzte sie 1867 aufgrund der neuen Urheberechtsbestimmungen des Norddeutschen Bundes zum Start der „Edition Peters". Der gleichzeitig begonnenen literarischen Klassikerreihe „Reclams Universaledition" schuf er damit ein musikalisches Pendant.

Die überregionale Ausstrahlung, die von diesem städtischen Netzwerk ausging, hat bislang nur in Ausnahmefällen Beachtung gefunden. Das in Leipzig so perfekt ausgebildete Marketing war gerade für Beethovens Weltruhm von ausschlaggebender Bedeutung, dies hat bereits Robert Schumann anerkannt. So belegt die Korrespondenz eines Verlegers – in seiner gesamten Breite betrachtet – die Geschäftsverbindungen über die Grenzen des jeweiligen Staatsgebiets hinaus und zeigt die Verbreitung der Musikalien zu bestimmten Zeiten an. Es kann dann noch in Bezug gesetzt werden zu Druckbüchern, die Angaben zur Auflagenhöhe enthalten. Einige Zahlen aus dem Archiv des Musikverlags C. F. Peters vermögen dies zu illustrieren.

Schlüsselwörter: Musikverlag, Leipzig, C. G. Röder, C. F. Peters

Melita Milin

A Serbian Composer in France: National Identity and Cosmopolitanism in the Works of Alexandre Damnianovitch

The issue of cosmopolitanism, or more concretely *cultural* cosmopolitanism, has become a challenging one in the humanities in recent times, being provoked by the need to evaluate the effects of growing global communication networks, mass displacements and migrations, which have altered people's views on nations and nation-states. In this article, the relationship between cosmopolitanism and nationalism in contemporary music has been examined, using the example of Alexandre Damnianovitch, a Serbian com-

poser who left Yugoslavia for France in 1978, at the age of 20, and has stayed in his country of choice ever since. After his studies at the National Conservatory in Paris, he has made careers in composition, conducting and as director of conservatories. Although being exposed to different avant-garde trends in contemporary music, especially French, from the very beginning of his life in the new country he felt the need to keep alive his connections with Serbian cultural heritage. In a number of his works he, thus, introduced some elements of traditional Serbian music, both folk and church, which he united symbolically by combining their characteristic features. In that way, a dialogue between cosmopolitanism, with its universalistic basis, and the composer's attachment to his nation of origin has been established.

Keywords: cosmopolitanism in music, rooted cosmopolitanism, national identity in art music

Andrej Misson

The migration of musical ideas

The author begins with a theoretical discussion about the terminology of the migration of musical ideas and about the phenomenon itself. Ideas migrate through time and space, and musical ideas are no different. They can enter music from other fields as external migration, immigration and emigration, or circulate within music as internal migration. The notion of the idea is an old one, already well established. One of the leading thinkers about ideas was Plato. A simple conception of the idea is as something that is the consequence of the higher forms of intellectual activity. Its philosophical, ontological conception goes much deeper. The history of ideas is interesting, and it is also possible to formulate a history of musical ideas – as presented briefly here. Migration in the field of music is also briefly discussed. This essentially takes place both through the migration of musicians (although today musical ideas can also circulate independently of their authors) and, above all, as a result of publications, recordings and modern information and communication technologies. In the second part of the article, the author presents some concrete examples of the migration of musical ideas, for the most part melodic ideas, from the fields of folk music, serious music, church music, jazz and popular music. The article also touches on polystylism and the hybrid mixing of ideas, stereotypes and unwanted musical ideas. The dissemination of musical ideas could also be facilitated by memes. In the age of the internet, the migration of ideas is global, widespread and simple. Ideas frequently and quickly change owners. According

to one old saying, ideas are like umbrellas: as soon as you leave one somewhere, it finds a new owner.

Keywords: idea, musical idea, migration of musical ideas, music theory, musicology

Niall O'Loughlin

Escape from Catalonia: The Composing Experience of Roberto Gerhard

Much migration from Continental Europe to the United Kingdom during the 1930s was an escape from religious persecution, whereas the departure from Spain in 1939 of the Catalan composer, Roberto Gerhard, was emphatically political. Having supported the defeated Republican cause in Spain during the Spanish Civil War, he was very vulnerable. His flight from Barcelona to Cambridge in England was masterminded safely. The consequences for Gerhard were fundamental.

His musical training was thorough but varied. As a result of his study with Felipe Pedrell, he was fully aware of his native folk music, but his composition studies with Arnold Schoenberg opened his eyes to twelve-note technique. His composing career constantly drew on the features of both, finally realising with complete assurance a masterly synthesis. Three stages in Gerhard's compositional development were: first, in his own country and in Austria and Germany, the establishment over about 20 years of his basic techniques (folk music, twelve-note technique); secondly, in his adopted country the exploration, over about ten years, of folk music links with Catalonia and other parts of Spain; thirdly the exploitation over twenty years of all his previous techniques, with the important addition of electronic music, to create an outstanding series of major works that drew on all these features. Overall, his migration was an outstanding success as it allowed him to develop a unique style without the danger of working under a threatening régime.

Keywords: Roberto Gerhard, folk-music, twelve-note music, electronic music

Berthold Over

„Voyage de Paris". Christian IV. von Zweibrücken zwischen Akkulturation und Kulturtransfer

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unternahm Christian IV. von Zweibrücken fast jährlich eine Reise nach Paris. Auf seinen Reisen beglei-

teten ihn Musiker, nicht nur solche aus seiner eigenen Hofhaltung, sondern vor allem solche des Mannheimer Hofs. In Paris entfaltete er eine weit reichende Protektion der ihn umgebenden musikalischen Talente: Sie wohnten in seinem Hôtel und erhielten Kost und Logis, ihre Auftritte in den Concerts spirituels wurden durch claque-ähnliche Konzertbesucher des Hofes unterstützt, die Druckkosten ihrer in Paris publizierten Werke wurden durch den Herzog finanziert. Die sich hier abzeichnende Strategie, „ausländische" Musiker in der französischen Hauptstadt zu protegieren und reüssieren zu lassen, wird auch in der Akquisitionspolitik von Notenmaterial manifest. Christian IV. kaufte vor allem Musik von deutschen Exilkomponisten und nur wenig von französischen Komponisten an. Ein Musiker, der stark von Christians IV. Protektion profitierte, war François-André Danican Philidor. Diese Patronage-Beziehung zeigt jedoch noch eine andere musikalische Strategie des Herzogs auf: Sie katapultiert ihn ins Zentrum der musiktheatralen Reformbestrebungen, die in den sechziger Jahren von den Enzyklopädisten propagiert wurden. Sowohl *Tom Jones* als auch die bahnbrechende *Ernelinde* sind dem Herzog und seiner morganatischen Ehefrau Marianne, Gräfin von Forbach (ehemals die Tänzerin Marianne Camasse) gewidmet, wobei dem Herzog eine Initiatorrolle in den Umarbeitungen zukam, die Philidor nach den Uraufführungen vornahm. Diese Umarbeitungen sind vor allem musikalischer Art und wurden durch die Beschaffung von Opernpartituren aus Mannheim, die auf Befehl des Herzogs erfolgte, maßgeblich beeinflusst. Christian übernahm somit eine wichtige Rolle in der musikalischen Reform der französischen Oper, während die Enzyklopädisten, allen voran Diderot, die literarisch-dramaturgische Reform vorantrieben. Es ist fast überflüssig zu sagen, dass Christian und die Gräfin von Forbach mit allen wichtigen Enzyklopädisten verkehrten. In diesem Kontext ist es außerdem nur konsequent, dass der Herzog 1773 Christoph Willibald Gluck einlud, während der Produktion seiner Pariser Reformopern *Iphigénie en Aulide* und *Orphée et Euridice* in seinem Hôtel zu wohnen.

Schlüsselwörter: Deutschland, Frankreich, Kulturtransfer, Opernreform

Lana Paćuka

From "Baggage Culture" to Universally Accepted Cultural Commitment: the case of the musical life of Austro-Hungarian Sarajevo

Occupation of Bosnia and Herzegovina by the Austro-Hungarian Empire (1878–1918) was one of the most turbulent periods in its political, social and cultural history. Sarajevo, as a major center of Austro-Hungarian rule in Bosnia and Herzegovina has become the epicenter of the implementation of new socio-cultural values that the Austro-Hungarian Empire tried to establish in basis of the Bosnian and Herzegovinian society.

Achieving the planned political goals has led to extensive socio-economic changes that have affected all aspects of society. Immigrants arrived from various parts of the Monarchy as a capable workforce, wherein they take the initiative in all social and cultural fields. Also, it comes to extensive demographic growth, most visible in Sarajevo, which began to transform from the Oriental province into the city that begins to live according to the standards of Western-European culture. In a short period of time Sarajevo was "pushed" into the orbit of the new and unknown cultural streams, whose the main bearers were settlers.

Germans, Czechs, Hungarians, Croats and Slovenes represented a half of the population, and have directly influenced on the creation of cultural circumstances, and therefore musical life. Foreigners have become the main "culprits" for the beginnings of Western-European type of musical life in this region, because it was directly dependent on their activities. In the first years of ocuppation they were the first bearers, and the only consumers of new musical values, and because of that local population called them the main promoters of the so-called "luggage" culture – culture brought in occupier suitcases – which from the perspective of the bosnian and herzegovinian people perceived to be imposed element. However, the musical influences arrived with Austro-Hungary eventually begin to infiltrate to all aspects of socio-cultural life, seamlessly converting into the generally accepted and the dominant cultural orientation, whose really confirmation was evident by appearance of the first bosnian and herzegovinian artists on the music scene of the time.

Keywords: Austria-Hungary, Sarajevo, "Baggage Culture", musical life

Jim Samson

There and back: Circassians in Anatolia

Georgian scholars like to refer to their constituent musical traditions as 'dialects'. but visits to the borderlands of the state (notably Svaneti and Tusheti) suggest that this may be the wrong metaphor, given the affinities of these traditions with North Caucasian practices (Kabardino-balkaria and Dagestan respectively). If we visit yet another georgian 'borderland', Abkhazia, the issue comes into yet sharper focus, since here musical affinities with North Caucasian (Circassian) traditions serve to underline the contested politics of the state.

An Abkhaz-Adyghean (Circassian) culture survives today as much in Turkey as in its ancestral homelands, following the expulsion of populations in the 1860s. It has been cultivated above all in the Circassian Associations of cities such as Kayseri and Ankara, where music and dance (even more than language) have been important markers of cultural and political identity in a context of frequent minoritarian oppression. Since the 1990s, however, return to the Caucasus has become possible, whether as occasional visits, as a vie bifurquée, or as full settlement. There can also be movement in the other direction, and of course the Internet can now enable 'virtual returns'. In this context, music and dance become the litmus tests of allegiance.

Keywords: migration, exile, identity, return

Cristina Scuderi

From theatre to church: some remarks about censorship on operatic style at the time of the Cecilian regimentation

For a long time no one had anything to say about a practice in use for centuries, namely the transfer of musical patterns from the theatrical to the ecclesiastical contexts and vice versa. This fact is witnessed by collections of contrafacta such as *Arie selectissimae* (Augsburg, 1798), circulating "unnoticed" for years. However, at a certain point in time, this stylistic migration was no longer accepted, but bitterly rejected instead. In the second half of the Nineteenth century, with the intensification of the Cecilian action, many scores allocated to the liturgy suffered heavy curtailments due to the intervention of several commissions in charge of sacred music: orchestral set-ups were reduced and many musical sections were rewritten. According to the regulation issued by Pope Leo XIII (*Regolamento per la Musica Sacra*, 1884), sung texts could no longer present "omissions, repetitions or di-

visions". Only this way could the composer obtain the coveted stamp "Approved" on his music.

Mercadante, Manna and Asioli were accused of damaging the musical taste and feeling of many Christian chapels. Controversies were not limited to casual slurs but often took tones of complaint, even turning into actual libels against composers and performers, guilty of having transferred the operatic style into a territory now unsuitable to welcome it.

In a climate of not-so-veiled dictatorship, regulations issued by bishops provided "punishments" for those who had taken to the church a "ridiculous", "vulgar", "trivial" genre, considered to be "in need of care".

Keywords: contrafactum, opera transcriptions, organ reductions, cecilianism, XIXth century censorship

Lubomír Spurný

Music and Migration: Contribution to the History of Czech Modern Music (1870–1945)

The paper brings an overview of some variants of migration movements that are detectable in the Czech music culture of 19th and 20th centuries. The aspects in question are compositional techniques, attitudes, migration movement of individuals and groups. In the 19th century, for instance, musicians from the Czech lands contributed to the remarkable development of cultures of European east and south. A distinctive role was played by musicians residing in Slovakia after the formation of Czechoslovakia (1918). The Czech territory, on the contrary, records a considerable migration movement of german musicians after 1933.

Keywords: Czech music, migration, cultural transfer, Prague conservatory

Katarina Tomašević

Davorin Jenko between Slovenian and Serbian Music. Case study on the Slavonic Music Ideas Migration at the turn of the 20th century

The main aim of this paper is to re-examine the position and a role of the distinguished composer and choir-master Davorin Jenko (1835–1914), in the process of the emergence and migration of Pan–Slavic ideas through music and music activities, both in Austro-Hungary and the Kingdom of Serbia, mainly at the turn of the 20th century.

Jenko's productive professional life may be observed as a specific example of a music-migrant's path. Born in Dvorje (today Slovenia), he studied in

Vienna, joining there the broad circle of Slavic "progressive" youth, gathered around the then real ideas of unifying all Slavic peoples. Resonating artistically with these modern concepts very early on, Jenko continued his ideological and musical mission in the, Austro-Hungary bordering town of Pančevo, as a choir-master of the *Serbian Church Choral Society* (1862–1865), and in the Serbian capital Belgrade, which became his second home for many successful decades. Working there with the then leading choir of the *Belgrade Singing Society* (1865–1877), as well as becoming the central music figure of the Belgrade National Theatre (1871–1902), Jenko firmly established his position in Serbia as "our Slovene", or "our stranger". In spite of the fact that he was awarded the highest state awards and became one of the first members of Serbian Royal Academy (1888) among musicians, his ethnic and artistic identities were challenged many times. His struggle for the versatile Slavic repertoire, which would include music by prominent Czech, Croat, Slovene, Polish and Serbian composers, never stopped, becoming respected in all Austro-Hungarian territories inhabited by Slavic peoples and, at the turn of the century, his Pan-Slavic mission joined the political and ideological stream of Yugoslavism. Leaving Belgrade in 1910, Jenko died in Ljubljana, in his native "country", in 1914.

Belonging both to the histories of Slovene and of Serbian music, Davorin Jenko also belongs to the history of ideas on which the idea of the modern Europe of the 20th century was created. One of the goals of this essay is to show how important and fruitful Jenko's role was in spreading Slavic music repertoire from leading centres (Vienna, Prague, Ljubljana and Belgrade) to the distant peripheries, in the turbulent times of the construction of national identities across Europe.

Keywords: musical migrations, Davorin Jenko, Pan-Slavism, First Belgrade Singing Society

Katarina Trček Marušič

Musical migrations in 17th and 18th century Slovenian lands

Since the earliest times Slovenia has been very much a transit territory crossed by numerous transitional routes, a factor that is also reflected in this overview of musical migrations. This covers those travellers included in the database of musical migrants who spent time on the territory of present-day Slovenia in the seventeenth and eighteenth centuries. The database includes all travellers with a connection to music, irrespective of the duration of their stay in the Slovene lands (permanent or temporary mi-

gration), the type of migration (immigration, emigration or migration in which Slovene territory was merely a transit route), the nature of their connection with music (as composers, performers, promoters, craftsmen, patrons, etc.) and their level of musical training (professional musicians, amateurs and those whose primary profession or social status presupposed musical activity).

The data obtained indicate a great variety of musical migrations in the Slovene lands, although given the broadness of the concept of migrations, they cannot be said to show the real state of music in these territories. The discussion therefore focuses above all on more permanent migrations and offers a more detailed presentation of musicians who moved to Slovenia and their influence on Slovenian musical life.

In order to offer a clearer picture of musical life in the seventeenth and eighteenth centuries on the territory of present-day Slovenia, the study highlights some of its leading figures and explains their influences. The most prominent institutions with links to musical travellers on the territory of present-day Slovenia are presented and their activity is illustrated.

The holistic picture of musical migrations thus offered shows their role in the development of music-making in the territory of present-day Slovenia and the position of this territory in the broader context of European musical migrations.

Keywords: 17th and 18th centuries, Slovene territory, temporary/permanent migrations, migrating musicians, Ljubljana Cathedral

Viktor Velek

Tamburitza music in the musical culture of Viennese Slavs in the 19th and early 20th centuries

The text called Tamburitza music in the musical culture of Viennese Slavs in the 19th and early 20th centuries reflects the research from the period of 2008–2011 (FWF-Project "Musikkultur der Wiener Tschechen 1840–1939") and in the following years.

The introduction focuses on the phenomenon of "Slavic Vienna" of the turn of the 19th and 20th centuries. Both the living and political conditions of the Slavs in the capital of the monarchy are closely related to the development of their cultural life. The following part briefly defines tamburitza music and the process of its dissemination as a result of Slavic students' migration. This is followed by the methodology, focusing on the possible crite-

ria that can be used to approach the history of the Slavic tamburitza players in Vienna.

The core of the study consists of the short profiles of Slavic tamburitza societies in Vienna. One of the conclusions is that Vienna was a sort of "transit hub" of tamburitza music on the way from the Balkans to the Czech lands. This fact should be highlighted: for example, the dictionary entry "tamburitza players" in Slovník české hudební kultury (A Dictionary of Czech Musical Culture) only mentions one Czech-Viennese (tamburitza) composer. A truly "Czech branch" of the Viennese tamburitza scene was formed shortly before 1900 – in this study, it is represented by the profile of the Tovačovský society and a list of societies. The short overview of the German tamburitza societies in Vienna has similar importance.

The conclusion summarizes the role of migration for the dissemination of tamburitza music and its importance in the content of Slavic solidarity. The last sentences give the reasons for stagnation of tamburitza music in the inter-war period, both in Vienna and in Czechoslovakia, and describe the current situation in Vienna and in the Czech Republic.

Keywords: tamburitza, Vienna, Slavs, national identity, national revival

Jernej Weiss

"Bankers, medical doctors, teachers, priests, musicians, all Czechs, kind gentlefolk who show us brotherly love"

An overview of Czech-Slovenian contacts reveals an immensely rich history of mutual enrichment of two closely collected Slavic nations. As early as in the late 18th century, contacts between the key figures in the emerging young Czech and Slovenian cultures in Slovenia were led by numerous Czech intellectuals who contributed significantly, in many areas, to the flourishing of social life there. Language similarity, the same legal framework, and in particular similar cultural-political endeavours or more or less identical national issues within the Habsburg Monarchy further intensified migrations from the Czech to the Slovenian lands with the onset of the constitutional period in the early 1860's during one of the most extensive migration flows in the area.

The many Czech musicians working in Slovenia in the 19th and early 20th centuries actively co-created practically all areas of music culture in Slovenia during this period. Through their activities, they decisively influenced the creative, musical-reproductive, musical-pedagogical and musical-publicist areas, and strongly influenced the transition from a more or less mu-

sically inspired dilettantism to a gradual qualitative and quantitative rise of music culture in Slovenia.

With regard to certain previous interpretations of the role of Czech musicians, it seems necessary to emphasize that their more or less unambiguous inclusion in the Slovenian camp, which can be found in some recent literature on music history, has no basis in reality. We must bear in mind that despite the emphasis on Austro-Slavic reciprocity, no unambiguous siding with one or the other camp could be observed among the large majority of Czech musicians. Their decisions about which music institutions they would cooperate with were not based on the national factor, but for the most part on entirely practical reasons mostly related to livelihood. In their case, the so-called spiritual migrations are not so much conditioned by national reasons as by external incentives, either as a reality of survival or simply a search for advantages following the ubi béne, ibi patria principle.

Keywords: Czech, Slovenian, contacts, migrations, musicians

Ingeborg Zechner

Die Londoner Oper des 19. Jahrhunderts als Manifestation musikalischer Migration

Die Oper im 19. Jahrhundert war von internationalen Transfer- und Disseminationsprozessen geprägt. Erfolgreiche Werke zirkulierten regelmäßig zwischen Europas bedeutendsten Opernmärkten in Italien, dem deutschsprachigen Raum, Frankreich und England. Aufgrund der Spezifika der jeweiligen Aufführungsorte erfuhren die Werke eine Anpassung im Sinne von Übersetzungen und Adaptionen. Dies geschah oftmals vor dem Hintergrund aufführungspraktischer Prämissen in Bezug auf einzelne Sänger, aber auch im Hinblick auf eine differierende Ästhetik. Der Londoner Opernmarkt stellte aufgrund des hohen Wettbewerbs und seiner Ausnahmestellung auf dem internationalen Sängermarkt ein Zentrum dieser Adaptionspraxis dar. So basierte das Londoner Opernsystem auf dem Import von vornehmlich italienischen, französischen und deutschen Opern, die anschließend an die Gegebenheiten der unterschiedlichen Theater der Stadt angepasst wurden. Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, anhand ausgewählter Beispiele die Art dieser Adaptionen zu veranschaulichen und die dabei wirkenden ästhetischen Motivationen und Kriterien aufzudecken. Dadurch soll die transkulturelle Bedeutung der Oper des 19. Jahrhunderts und die damit einhergehende ästhetische und soziokulturelle Differenzierung als Prozess musikalischer Migration illustriert werden. Bei den be-

sprochenen Werken handelt es sich um Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni,* Giacomo Meyerbeers *Gli Ugonotti*, Daniel François Esprit Aubers *Il prodigo* und Carl Maria von Webers *Oberon*.

Schlüsselwörter: London, Oper, 19. Jahrhundert, Adaption, Übersetzung

Avtorji

Luisa Antoni (davlu@libero.it)
je po diplomi iz klavirja na tržaškem Konservatoriju vpisala še klavičembalo in nato kompozicijo. Istočasno je diplomirala iz estetike sodobne glasbe na tržaški Univerzi in magistrirala, njen doktorat je potekal vzporedno na Univerzi v Ljubljani in na Univerzi Roma Tre (Italija). V letu 2010 je njena doktorska disertacija izšla v italijanščini pri založbi Trauben (Torino) in v slovenščini pri Mladiki (Trst). Poglobila je študij klavičembala in zgodovinskega klavirja z I. Gregolettom in E. Fadini. Študirala je kompozicijo s F. Niedrom, M. Cardijem, F. Fanticinijem, R. Vaglinijem, M. Bonifaciom in A. Corghijem. Njene skladbe so izvedene predvsem v Italiji.
Je novinarka na Regionalnem sedežu RTV Koper-Capodistria (RTV Slovenija).

Peter Andraschke (p.andraschke@kabsi.at)
je študiral glasbeno pedagogiko, muzikologijo, germanistiko in etnografijo v Münchnu, Berlinu ter opravil državni izpit, doktorat in bil habilitiran v Freiburgu im Breisgau. Do leta 2005 je bil profesor glasbene zgodovine na Univerzi Justusa Liebiga v Gießnu. Od leta 2005 do leta 2008 je bil gostujoči profesor na Znanstvenem centru Arnolda Schönberga Univerze za glasbo in upodabljajočo umetnost na Dunaju. V tujini je bil večkrat gostujoči profesor, predaval in poučeval. Objavil je številna dela o glasbeni zgodovini po letu 1750 s težiščem na glasbi 19. in 20. stoletja, glasbi v vzhodni Evro-

pi, glasbeni analizi, glasbeni folklori, kot tudi na odnosu med pesništvom, upodabljajočo umetnostjo in glasbo.

Nataša Cigoj Krstulović (natasa@zrc-sazu.si)
je zaposlena kot znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Je članica Znanstvenega sveta Muzikološkega inštituta in uredniškega odbora muzikološke revije *De musica disserenda*. Ukvarja se predvsem z raziskavami zgodovine glasbe 19. stoletja (zgodovina glasbenih društev, zborovska glasba, klavirska glasba), z recepcijo in sociologijo glasbe ter z vprašanji identitete, nacionalnih in transnacionalnih vidikov glasbe ter odnosa med avtonomnim in funkcionalnim v glasbi. Od leta 2014 se v okviru evropskega projekta *Glasbene migracije v zgodnjem novem veku: na sotočju evropskega vzhoda, zahoda in juga* ukvarja tudi z raziskovanjem glasbenih migracij v 18. stoletju v slovenskem etničnem prostoru.

Vladimir Gurevich (gourevich@mail.ru)
se je leta 1954 vpisal na Glasbeno šolo konservatorija Rimskega-Korsakova v Sankt Peterburgu, leta 1965 pa na Sanktpeterburški konservatorij, na katerem je leta 1971 tudi diplomiral. V obdobju med letoma 1969 in 1976 je bil zaposlen v Turkmenistanu. Leta 1971 je doktoriral, leta 1990 pa je bil habilitiran. Od leta 1976 do leta 1999 je bil profesor na Visoki delavski šoli za kulturo (v Leningradu – Sankt Peterburgu), od leta 1999 do leta 2004 pa profesor na Akademiji za podiplomsko izobraževanje. Od leta 2004 je zaposlen na Državni pedagoški univerzi Aleksandra Hercena v Sankt Peterburgu. Že od leta 1972 je tudi član Društva ruskih skladateljev, kjer deluje kot sekretar. Prav tako je član Strokovnega sveta Ruske federacije za muzikologijo. Napisal je osem knjig in več kot 300 člankov, ki so bili objavljeni v Rusiji, Kanadi, na Poljskem, v Nemčiji, Belgiji, Avstriji, na Norveškem, v Ukrajini, Latviji, Turkmenistanu in drugod. Kot pianist je z raznovrstnim programom (predvsem sodobne glasbe) ter v različnih zasedbah (s solističnimi recitali in orkestrom) gostoval v Rusiji, na Švedskem, Finskem, Norveškem, v Nemčiji, Avstriji, Kanadi, Franciji in na Poljskem. Vladimir Gurevich je tudi podpredsednik Zveze klavirskih duov v Sankt Peterburgu.

Fatima Hadžić (fatima_hadzic@yahoo.com)
je diplomirala iz klavirja in muzikologije ter magistrirala in doktorirala iz muzikologije na Akademiji za glasbo Univerze v Sarajevu. Je profesorica muzikologije ter predstojnica Oddelka za muzikologijo in etnomuzi-

kologijo na Akademiji za glasbo v Sarajevu. Področje njenega znanstvenega raziskovanja je predvsem zgodovina glasbe v Bosni in Hercegovini. Je tudi predsednica Muzikološkega društva Federacije Bosne in Hercegovine ter aktivna članica Nacionalnega komiteja Mednarodnega sveta za tradicionalno glasbo (ICTM), poleg tega pa sodeluje v raziskovalnih projektih na Inštitutu za muzikologijo in etnomuzikologijo ter deluje kot asistentka urednika revije *Muzika*.

Irena Gantar Godina (Irenagg22@gmail.com)
je diplomirana filozofinja ter doktorica s področja zgodovine. Čeprav je že upokojena, deluje kot znanstvena sodelavka in se pri svojem delu osredotoča predvsem na obdobje 19. stoletja ter primerjavo različnih idej o slovensko-slovanskem sodelovanju, življenju slovenskih intelektualcev v slovanskih deželah ter vplivu slovanskih, predvsem čeških intelektualcev na slovensko kulturno in politično življenje.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr)
je muzikologinja, znanstvena svetovalka in predstojnica Oddelka za zgodovino hrvaške glasbe na Hrvaški akademiji znanosti in umetnosti v Zagrebu. Je redna profesorica na Akademiji za glasbo Univerze v Zagrebu in urednica revije *Arti musices*. Področja njenega raziskovanja so: glasbena kultura 18. in 19. stoletja; glasbene zbirke in arhivi. Je vodja projekta HERA *Glasbene migracije v zgodnjem novem veku: na sotočju evropskega vzhoda, zahoda in juga*.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)
je študirala muzikologijo na Državnem konservatoriju »Mikole Lisenka« v Lvovu (1979). Doktorirala je leta 1985 (*Funktionen des Programms in der Wahrnehmung des Musikwerkes*), habilitirala se je leta 2000 (*Die Evolution der galizischen Musikkultur der XIX.–XX. Jahrhunderte*); leta 1987 je bila izvoljena v naziv docentke in leta 1995 v naziv profesorice. Od leta 1991 je vodja katedre za glasbeno zgodovino na Državni glasbeni akademiji »Mikole Lisenka« v Lvovu. Osrednje teme njenih raziskav so glasbena kultura Galicije, glasbena psihologija, zgodovina ukrajinske glasbe, ukrajinska glasba v odnosu do drugih evropskih glasbenih nacionalnih šol, glasbena pedagogika. Je avtorica 6 monografij, 8 učbenikov in približno 400 referatov v znanstvenih zbornikih in revijah (Ukrajina, Poljska, Nemčija, Avstrija, Slovenija, ZDA, Litva, Rusija itd.).

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)
je redna profesorica za zgodovino glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s historičnimi instrumenti, z glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene poustvarjalnosti in opusi slovenskih skladateljev. Sodeluje v raziskovalnih projektih Univerze v Bonnu in Univerze v Ljubljani. Monografije: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012). Je dobitnica Mantuanijevega priznanja za dosežke v muzikologiji (2014).

Hartmut Krones (krones@mdw.ac.at)
je študiral glasbeno pedagogiko, germanistiko, petje, pedagogiko petja in muzikologijo; od leta 1970 poučuje na Akademiji (danes Univerzi) za glasbo in upodabljajočo umetnost na Dunaju; do septembra 2013 je vodil Inštitut za raziskovanje glasbenih slogov (oddelka Stilistika in poustvarjalna praksa in Znanstvenega centra Arnolda Schönberga). Je avtor številnih člankov o poustvarjalni praksi stare in nove glasbe, glasbeni simboliki in retoriki, glasbi 20. stoletja (vključno z *Musik in der Emigration* in *„NS-Geschichte" der A.K.M.*) ter knjig, med drugim o življenju in delu Ludwiga van Beethovna in Arnolda Schönberga. Sodeloval je pri pripravi *Musik in Geschichte und Gegenwart* (član strokovnega sveta za področje Avstrija/20. stoletje), *New Grove Dictionary* in *Historische Wörterbuch der Rhetorik*. Je urednik izdaje spisov *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*, ki je leta 2016 začela izhajati v prvih zvezkih.

Helmut Loos (hloos@rz.uni-leipzig.de)
je študiral glasbeno pedagogiko v Bonnu, nato pa muzikologijo, umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Bonnu; leta 1980 je bil promoviran, leta 1989 pa habilitiran. Med leti 1981 in 1989 je bil znanstveni sodelavec na oddelku za muzikologijo na Univerzi v Bonnu. Od 1989 do 1993 je bil direktor Inštituta za vzhodno nemško glasbo v mestu Bergisch Gladbach. Od aprila 1993 je profesor na katedri za historično muzikologijo na Tehnični univerzi Chemnitz in od oktobra 2001 na Univerzi v Leipzigu. Leta 2003 je bil imenovan za zaslužnega profesorja na Glasbenem konservatoriju Lyssenko v Lvovu. Med letoma 2003 in 2005 je bil dekan fakultete za zgodovino, umetnost in orientalistiko Univerze v Leipzigu. Leta 2005 je postal častni član društva za nemško glasbeno kulturo v jugovzhodni Evropi

v Münchnu, od leta 2014 pa je častni doktor Nacionalne glasbene univerze v Bukarešti. Je član mednarodnih uredniških svetov časopisov *Hudební věda* (Praga), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Muzikološki zbornik* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarešta), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarešta) in *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Melita Milin (melita_milin@yahoo.com)
je dolgoletna raziskovalka na Inštitutu za muzikologijo v Beogradu. Doktorirala je leta 1995 na Univerzi v Ljubljani. V središču njenega znanstvenega raziskovanja je srbska glasba 20. stoletja v evropskem kontekstu, s posebnim poudarkom na glasbenem nacionalizmu, odnosu med glasbo in politiko ter opusu srbske skladateljice Ljubice Marić. Sodelovala je pri treh mednarodnih muzikoloških projektih, bila je soustanoviteljica in urednica prvih petih letnikov mednarodne revije *Muzikologija* (2001–2005). Poleg tega je avtorica knjige o srbski glasbi po letu 1945, številnih člankov, ki so bili objavljeni tako v Srbiji kot zunaj njenih meja, ter urednica večih znanstvenih publikacij.

Andrej Misson (andrej.misson@siol.net)
je slovenski skladatelj, raziskovalec, strokovnjak za glasbeno teorijo in kompozicijsko tehniko kontrapunkt, pedagog, zborovodja, organist ter poustvarjalec na orglah, klavirju in čembalu. Je izredni profesor na Akademiji za glasbo za teoretske in kompozicijske predmete. Njegov skladateljski opus sega na raznovrstna področja. Med večjimi stvaritvami so skladbe: *Himna evropski Sloveniji* za zbor in orkester, *Slovenski vojni requiem* za solista, mešani zbor in orkester, kantata *Primorska* za moški zbor in orkester, *Tea4Two* za orkester, *Dim nad vodo* za orkester, božični *Te Deum* za zbor in orkester idr. Ustvarja tudi solistično, komorno glasbo, zbore, pesmi, šansone. V raznih strokovnih revijah je objavil več glasbenoteoretičnih člankov. Živi in ustvarja v Škofji Loki.

Niall O'Loughlin (n.oloughlin@lboro.ac.uk)
je študiral na univerzah v Edinburgu in Leicestru. Specializiral se je za področje slovenske, angleške in poljske glasbe 20. stoletja. Leta 2000 je bila v Ljubljani izdana njegova knjiga *Novejša glasba v Sloveniji*. Objavil je številne članke v revijah *Muzikološki zbornik*, publikacijah ob Slovenskih glasbenih dnevih, v revijah *The Musical Times* in *Tempo* ter prispeval posamezna poglavja v številnih knjigah in različnih izdajah *New Grove Dictionary*

of Music. Leta 2007 je bil izvoljen za dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Berthold Over (berthold_over@web.de)
je znanstveni sodelavec na Univerzi v Mainzu. Preden je sodeloval pri projektu HERA *Glasbene migracije v zgodnjem novem veku: na sotočju evropskega vzhoda, zahoda in juga* (od leta 2013), je bil dejaven (2010–2013) v raziskovalnem projektu »Kantata kot aristokratsko izrazno sredstvo za časa Händla v Rimu (pribl. 1695–1715)«, ki ga je financirala nemška raziskovalna ustanova Fritz Thyssen Stiftung. Pri raziskovanju se osredotoča predvsem na kulturno zgodovino glasbe v evropskem kontekstu. Poleg tega se ukvarja z gospodarskimi temelji glasbe, pri čemer središče njegovih raziskovalnih prizadevanj predstavlja münchenski dvor. Odkril je nepoznane avtografe Antonia Vivaldija in Georga Friedricha Händla.

Lana Paćuka (lana_sehovic@yahoo.com)
je diplomirala iz muzikologije leta 2006 na Akademiji za glasbo Univerze v Sarajevu. Magistrirala je leta 2010, doktorirala pa leta 2014 (naslov disertacije: *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave*). Februarja leta 2007 je bila imenovana za asistentko za področje muzikologije in etnomuzikologije na Oddelku za muzikologijo ter za strokovno sodelavko na Inštitutu za muzikologijo Akademije za glasbo v Sarajevu. Junija leta 2010 je bila izbrana za višjo znanstveno sodelavko, od leta 2015 pa je docentka. Leta 2014 je bila imenovana za glavno urednico revije *Muzika*. Junija leta 2016 je postala prodekanja koncertnih dejavnosti na Akademiji za glasbo v Sarajevu. S svojimi znanstvenimi prispevki je sodelovala na simpozijih organizacij MSFBiH, IMS, ICTM v Bosni in Hercegovini, na Hrvaškem, v Srbiji, Sloveniji, Avstriji in na Madžarskem. Od leta 2016 je članica bosansko-hercegovskega nacionalnega odbora RILM (Répertoire International de Littérature Musicale).

Jim Samson (jim.samson@rhul.ac.uk)
je zaslužni profesor glasbe na Royal Holloway Univerzi v Londonu. Je avtor številnih znanstvenih člankov, v katerih obravnava glasbo Chopina in Liszta, analitične in estetske teme, povezane z glasbo 19. in 20. stoletja, ter zgodovino kulture v Vzhodni, Srednji in Južni Evropi. Leta 1989 je prejel red za zasluge poljskega ministrstva za kulturo, leta 2000 je bil izvoljen za člana Britanske akademije, leta 2016 pa so mu podelili častni doktorat

Jonske univerze. Trenutno piše knjigo z naslovom *Black Sea Sketches: Music, Place and People*.

Cristina Scuderi (cristina.scuderi@uni-graz.at)
je podoktorska raziskovalka in asistentka na Univerzi v Gradcu. Diplomirala je iz orgel, čembala in elektronske glasbe. Potem, ko je sodelovala z gledališčem *La Fenice*, fundacijo *Rinascimento Digitale Foundation* ter univerzama v Fribourgu in Stuttgartu, je poučevala na univerzah v Padovi in Firencah kakor tudi na konservatoriju v Benetkah. Je prejemnica številnih štipendij in od leta 2005 tudi sodirektorica Mednarodnega tekmovanja skladateljev v Vidmu ter Festivala nove glasbe *Contemporanea*. Trenutno se ukvarja z raziskavami italijanske dokumentacije o operi v Istri in Dalmaciji v 19. stoletju.

Lubomír Spurný (L.Spurny@seznam.cz)
je profesor muzikologije na Inštitutu za muzikologijo Masarykove univerze v Brnu. V središču njegovega raziskovalnega zanimanja je predvsem glasbena teorija in estetika v prvi polovici 20. stoletja. Poleg tega je avtor knjig o Heinrichu Schenkerju in Aloisu Hábi ter urednik številnih drugih monografij in znanstvenih revij.

Katarina Tomašević (katarina.tomashevic@gmail.com)
je dolgoletna raziskovalka na Inštitutu za muzikologijo SASA (Beograd). Je avtorica knjige *Serbian Music on the Cross-Roads between East and West? On Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian Music between Two World Wars* (2009). Bila je tudi urednica dveh monografij *Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music's Poles of Attraction*, 2015; *Davorin Jenko (1935–1914). Contributions to Cultural Remembrance*. Objavila je številne znanstvene članke doma in v tujini ter med letoma 2006 in 2010 delovala kot glavna urednica mednarodne znanstvene revije *Muzikologija*. Od leta 2011 je urednica zbornika *Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music*.

Katarina Trček Marušič (katarina.trcek@zrc-sazu.si)
je leta 2015 zagovarjala doktorsko disertacijo z naslovom *Orgle in orgelska glasba v slovenski kulturni zgodovini do nastopa cecilijanstva*. V njej je raziskovala orgle, orgelske mojstre in orgelsko glasbo na Slovenskem do leta 1877. Od leta 2014 je kot asistentka zaposlena na Muzikološkem inštitutu

ZRC SAZU v Ljubljani, kjer se v sklopu mednarodnega projekta HERA MusMig posveča raziskovanju migrantskih glasbenikov 17. in 18. stoletja, delujočih na ozemlju današnje Slovenije. Hkrati se ukvarja tudi z nadaljnjim raziskovanjem slovenske orgelske krajine; njeno zanimanje je usmerjeno predvsem v zgodnejša obdobja.

Viktor Velek (viktor.velek@gmx.de)
je muzikolog, področja njegovega raziskovalnega dela so: sv. Venceslav v glasbi, glasbena kultura slovanskih manjšin na Dunaju med letoma 1840–1945 in Glasbeno sodelovanje Čehov in lužiških Srbov v »dolgem 19. stoletju«.

Jernej Weiss (jernej.weiss@ag.uni-lj.si)
je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999–2002) in Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002–03). Med letoma 2005 in 2009 je deloval kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Leta 2009 je postal docent, leta 2016 pa redni profesor za glasbeno-zgodovinske predmete na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in Akademiji za glasbo v Ljubljani. Od leta 2011 deluje kot glavni in odgovorni urednik osrednje slovenske muzikološke publikacije *Muzikološki zbornik*. Raziskovalno se osredotoča na vprašanja, povezana z glasbo od 19. stoletja do danes, posebej s tisto, ki se tako ali drugače dotika slovenskega in češkega kulturnega prostora. Je avtor treh znanstvenih monografij. Od leta 2016 vodi mednarodni muzikološki simpozij *Slovenskih glasbenih dnevov*.

Ingeborg Zechner (ingeborg.zechner@sbg.ac.at)
je študirala muzikologijo in poslovno ekonomijo na Univerzi v Gradcu. Leta 2014 je doktorirala na področju historične muzikologije z disertacijo o italijanski operi v Londonu v 19. stoletju. Disertacija bo v letu 2017 izšla pri založbi Böhlau kot monografija. V študijskem letu 2013/2014 je bila prejemnica štipendije Houghton Library (Harvard University). Dosedaj je učila že na univerzah v Gradcu, Salzburgu in na Dunaju. Od julija 2015 je sodelavka na Gluck-Forschungsstelle Univerze v Salzburgu. V svojem raziskovalnem delu se osredotoča na opero 18. in 19. stoletja, družbeno in kulturno zgodovino glasbe, migracijo, intermedijskost in filmsko glasbo.

Contributors

Luisa Antoni (davlu@libero.it),
after receiving her diploma in piano from the Conservatory of Music in Trieste, Luisa Antoni pursued further studies in harpsichord and composition. She holds a degree in the aesthetics of contemporary music from the University of Trieste, where she also took her master's degree. Her doctoral studies took place simultaneously at the University of Ljubljana and at Roma Tre University (Italy). In 2010 her doctoral thesis was published in Italian by Trauben (Turin) and in Slovene by Mladika (Trieste). She has pursued further studies in harpsichord and historical piano with I. Gregoletto and E. Fadini. She has studied composition with F. Nieder, M. Cardi, F. Fanticini, R. Vaglini, M. Bonifacio and A. Corghi. Her compositions have mainly been performed in Italy.
She is employed as a journalist at RTV Slovenia's Koper-Capodistria Regional RTV Centre.

Peter Andraschke (p.andraschke@kabsi.at)
studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Volkskunde in München, Berlin und, Staatsexamen, Promotion und Habilitation in Freiburg i.Br.. Bis 2005 Professor für Musikgeschichte an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. 2005-08 Gastprofessor am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Internationale Gastprofessuren, Lehraufträge und Vorträge. Zahl-

reiche Veröffentlichungen zur Musikgeschichte seit 1750 mit den Schwerpunkten 19. und 20. Jahrhundert, die Musik im östlichen Europa, musikalische Analyse, Musikfolklore sowie das Verhältnis von Dichtung, Bildender Kunst und Musik.

Nataša Cigoj Krstulović (natasa@zrc-sazu.si)
is a researcher at the Institute of Musicology of Scientific Research Centre in Ljubljana. She is a member of Scientific Committee of the Institute of Musicology of ZRC SAZU and a member of a Editorial Board of the musicological journal *De musica disserenda*. Her research is focused on the history of music in Slovenian lands in the nineteenth century (history of music societies, choral and piano music), reception history and sociology of music, with special regard to the questions of national and transnational in music, of identity and the questions of functional and autonomous in music. Within the European project *Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South* (2014–16) her research interests include also the music migrations in eighteenth century in the Slovenian lands.

Vladimir Gurevich (gourevich@mail.ru)
studied since 1954 in the Music College by the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory. Since 1965 in Saint-Petersburg Conservatory. Graduated the Conservatory in 1971. Then (1969-1976) worked in Turkmenistan. PhD (1971). Promotion (1990). Since 1976 to 1999 Professor in the Trade Union High School of culture (Leningrad-Saint-Petersburg). 1999–2004 – in Academy for postgraduate education, since 1904 – professor at the State Alexander Herzen Pedagogical University (Saint Petersburg), Member of Composers Union of Russia since 1972, Secretary of this union. Member of High Council of experts in RF (Musicology). Author of 8 books and more them 300 articles, which are published in Russia, Canada, Poland, Germany, Belgium, Austria, Norway, Ukraine, Lettland, Turkmenistan and other countries. As pianist played many concerts in Russia, Sweden, Finland, Norway, Germany, Austria, Canada, France, Poland with various programs (solo and ensemble), first of all with modern music. Vice-president by Piano-duo association (Saint Petersburg).

Fatima Hadžić (fatima_hadzic@yahoo.com)
received her BA (in Piano and Musicology), MA (in Musicology) and PhD degree in Musicology from the Academy of Music of the University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina. She is Professor of Musicology and the Head of the Department of Musicology and Ethnomusicology at the Academy of Music in Sarajevo. Her primary areas of scholarly interest is history of music in Bosnia and Herzegovina. She is the President of the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina an active member of the ICTM National Committee for Bosnia and Herzegovina, contributor in research projects of the Institute of Musicology and Ethnomusicology, and assistant editor of the peer-reviewed journal *Muzika* (Music).

Irena Gantar Godina (Irenagg22@gmail.com)
PhD in history, BA Philosophy, scientific adviser (retired); fields of work focused on 19th Century: comparison of different ideas on Slovene-Slavic cooperation, Slovene intellectuals in Slavic countries, impact of Slavic, mainly Czech intellectuals upon Slovene cultural and political thought.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr)
musicologist, science advisor and director at the Department for the History of Croatian Music, Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb, Croatia; full professor at the University of Zagreb, Music Academy, editor of the musicological journal Arti musices. Fields of interest: 18th and 19th-century musical culture; musical collections and archives. Leader of the HERA project *Music migrations in the early modern age: the meeting of the European East, West and South*.

Luba Kyyanovska (luba.kyjan@gmail.com)
Studium der Musikwissenschaft am Lviver Staatlichen Konservatorium „Mykola Lyssenko“ (1979). PhD 1985 (*Funktionen des Programms in der Wahrnehmung des Musikwerkes*), habilitiert 2000 (*Die Evolution der galizischen Musikkultur der XIX.–XX. Jahrhunderte*); von 1987 – Dozent, von 1995 – Professor, von 1991 – Inhaberin des Stuhls für Musikgeschichte an Lviver Nationalen Musikakademie „Mykola Lyssenko“. Forschungsschwerpunkte – Musikkultur Galiziens, Musikpsychologie, Geschichte der ukrainischen Musik, Beziehungen der ukrainischen Musik zu anderen europäischen musikalischen Nationalschulen, Musikpädagogik. Autorin der 6 Monographien, 8 Lehrbücher und za. 400 Veröffentlichungen in den wis-

senschaftlichen Bänden und Zeitschriften (Ukraine, Polen, Deutschland, Österreich, Slowenien, USA, Litauen, Russland u. a.).

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)
is full professor at the Academy of Music of Ljubljana University. Research works on various topics like history of musical instruments, music iconography, music performing and about works of composers. Collaboration in research projects of the University of Bonn and of the University of Ljubljana. Monographs: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012). In the year 2014 she has recived the Mantuani award.

Hartmut Krones (krones@mdw.ac.at)
studierte Musikerziehung, Germanistik, Gesang, Gesangspädagogik sowie Musikwissenschaft und unterrichtet seit 1970 an der Akademie (jetzt Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien; bis September 2013 Leiter des „Instituts für Musikalische Stilforschung" (Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis" und „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg"). Zahlreiche Publikationen zu: Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik, Musik des 20. Jahrhunderts (incl. *Musik in der Emigration* und *„NS-Geschichte" der A.K.M.*); Bücher u. a. über Leben und Werk von Ludwig van Beethoven sowie Arnold Schönberg. Mitarbeiter u. a. des Lexikons *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG; Fachbeirat für das Gebiet Österreich/20. Jahrhundert), des *New Grove Dictionary* sowie des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik*. Leiter der 2016 mit den ersten Bänden erscheinenden *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*.

Helmut Loos (hloos@rz.uni-leipzig.de)
studied in the field of music education in Bonn (state examination) and then musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate 1980, senior doctorate (Dr. habil.) 1989. He has been a research fellow at the University of Bonn, Department of Musicology, from 1981 until 1989. From 1989 until 1993 he was director of the Institute of German Music in the Eastern Regions in Bergisch Gladbach. Since April 1993 he has been a professor in the Department of Historical Musicology at the Chemnitz University of Technology and at the Leipzig University since October

2001. On the 22nd October 2003 he was appointed *Doctor honoris cuasa* at the Lyssenko Conservatory in Lvov. 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 2005. 2014 honorary doctor of the Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti. He is member of international editing councils of the periodicals *Hudební věda* (Prague), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Musicological Annual* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bucharest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bucharest) and *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Melita Milin (melita_milin@yahoo.com)
is a senior researcher at the Institute of Musicology in Belgrade. She obtained her PhD at the University of Ljubljana (1995). Her main research area is 20th century Serbian music in a European context, with emphasis on musical nationalism, the relationship between music and politics and the output of Ljubica Marić, a female Serbian composer. She was a member of three international musicological projects; co-founder and editor of the first five annual issues of the international journal *Muzikologija* (2001–2005); author of a book on Serbian music after 1945 and numerous articles published in Serbia and abroad; also the editor of several collected papers.

Andrej Misson (andrej.misson@siol.net)
is a Slovene composer, researcher, expert on music theory and counterpoint, teacher, choir director, organist, pianist and harpsichordist. He is an associate professor at the Academy of Music, where he teaches theoretical courses and composition. His oeuvre as a composer covers a wide range of genres. His major compositions include: *Himna evropski Sloveniji* for choir and orchestra, *Slovenski vojni requiem* for soloist, mixed choir and orchestra, the cantata *Primorska* for male choir and orchestra, *Tea4Two* for orchestra, *Dim nad vodo* for orchestra, and a Christmas *Te Deum* for choir and orchestra. He also writes chamber music, solo music, choir music, songs and chansons. He has published numerous articles on music theory in a range of scientific publications. He lives and works in Škofja Loka.

Niall O'Loughlin (n.oloughlin@lboro.ac.uk)
studied at the Universities of Edinburgh and Leicester and has specialised in the 20th-century music of Slovenia, the United Kingdom, and Poland. His book *Novejša glasba v Sloveniji* was published in Ljubljana in 2000. His many articles have appeared in *Musicological Annual*, the proceedings of Slovene Music Days, *The Musical Times*, *Tempo*, chapters in books and in various editions of the *New Grove Dictionaries of Music*. In 2007 he was elected Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Berthold Over (berthold_over@web.de)
ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Mainz und wurde mit einer Arbeit über die venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert promoviert. Bevor er im HERA-Projekt *Music Migrations in the Early Modern Age: the Meeting of the European East, West and South (MusMig)* mitarbeitete (seit 2013), war er im von der Fritz Thyssen Stiftung finanzierten Forschungsprojekt „Die Kantate als aristokratisches Ausdrucksmedium im Rom der Händelzeit (ca. 1695–1715)" tätig (2010–2013). Seine Forschungsinteressen liegen hauptsächlich in der Kulturgeschichte der Musik im europäischen Kontext. Außerdem beschäftigt er sich mit ökonomischen Grundlagen der Musik, insbesondere mit Fokus auf den Münchner Hof. Er hat unbekannte Autographe von Antonio Vivaldi und Georg Friedrich Händel entdeckt.

Lana Paćuka (lana_sehovic@yahoo.com)
graduated in Musicology at the Academy of Music, University of Sarajevo in 2006. She received her MA in 2010, and her PhD in 2014 (*Musical life in Sarajevo in the period of Austro-Hungarian rule*). In February 2007 she was appointed Assistant in the field of Musicology in the Department of Musicology and Ethnomusicology, as well as Collaborator in the Institute of Musicology at the Academy of Music. In June 2010 she was elected Senior Assistant, and from 2015 Assistant Professor. In 2014 she was nominated Editor-in-chief of the *Journal for music culture Music*, the only musicological journal in Bosnia and Herzegovina. In June 2016 she was elected Vice-Dean for Concert Activities of the Academy of Music in Sarajevo. Lana has presented her scientific papers at symposiums organised by MSFBiH, IMS, ICTM in BiH, Croatia, Serbia, Slovenia, Austria and Hungary. Since 2016 she is member of the RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) National Committee for Bosnia and Herzegovina.

Jim Samson (jim.samson@rhul.ac.uk)
is Emeritus Professor of Music at Royal Holloway, University of London. He has published widely on the music of Chopin and Liszt, on analytical and aesthetic topics in nineteenth- and twentieth-century music, and on the cultural histories of East Central and South Eastern Europe. In 1989 he was awarded the Order of Merit from the Polish Ministry of Culture, in 2000 he was elected a Fellow of the British Academy, and in 2016 he was awarded an honorary doctorate by the Ionian University. He is currently working on a book entitled *Black Sea Sketches: Music, Place and People*.

Cristina Scuderi (cristina.scuderi@uni-graz.at)
is a post-doc university assistant at Karl Franzens University in Graz and holds diplomas in Organ, Harpsichord and Electronic music. After collaborating with Teatro La Fenice and Rinascimento Digitale Foundation, the Universities of Fribourg and Stuttgart, she has taught at the Universities of Padua and Florence as well as at the Conservatory of Venice. Recipient of several fellowships, she has been co-managing the International Composition Competition "Città di Udine" and the New Music Festival "Contemporanea" since 2005 and is currently working on the recovery of the XIX Century Italian documentation related to opera in Istrian and Dalmatian territories.

Lubomír Spurný (L.Spurny@seznam.cz)
is Professor of Musicology at the Institute of Musicology, Masaryk University, Brno. In his research, he concentrates himself on the music theory and aesthetics of the first half of the 20th century. He is the author of the books on Heinrich Schenker and Alois Hába and editor of several other books and journals.

Katarina Tomašević (katarina.tomashevic@gmail.com)
is a Senior Research Associate at the Institute of Musicology of the SASA (Belgrade). Author of the book *Serbian Music on the Cross-Roads between East and West? On Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian Music between Two World Wars* (2009), she was also the editor of the two collective monographs (*Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music's Poles of Attraction*, 2015; *Davorin Jenko (1935–1914). Contributions to Cultural Remembrance*. She has published numerous articles at home and abroad and served as editor–in–chief of the international jour-

nal *Musicology* (2006–2010), and the journal *Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music* (from 2011).

Katarina Trček Marušič (katarina.trcek@zrc-sazu.si)
defended her doctoral dissertation, entitled *Orgle in orgelska glasba v slovenski kulturni zgodovini do nastopa cecilijanstva*, in 2015. In it, she explores organs, organ builders and organ music in the Slovene lands up to 1877. Since 2014 she has been employed as a research assistant at the ZRC SAZU Institute of Musicology in Ljubljana, where she is currently researching migrant musicians of the 17th and 18th centuries who were active in the territory of present-day Slovenia as part of the international HERA project MusMig. She is also conducting further research into the Slovene organ landscape, where her interest is mainly focused on earlier periods.

Viktor Velek (viktor.velek@gmx.de)
musicologist, his research topics are the cult of St. Wenceslas in music, the musical culture of the Slavic minorities in Vienna 1840–1945 and musical cooperation between the Czechs and Sorbs/Wends in the "long 19th century".

Jernej Weiss (jernej.weiss@ag.uni-lj.si)
studied musicology at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology and the Institute of Musicology at the University of Regensburg. From 2005 to 2009 he worked as an Assistant at the Department of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana, and in 2009 was promoted to Assistant and in 2016 to Full Professor for musicology at the University of Ljubljana and University of Maribor. From 2011 he is an Editor-in-chief of the main, peer-reviewed Slovene musicological periodical *Musicological Annual*. His research work is focused on issues related to music from the 19th century to the present, particularly music that in one way or another focuses on the Slovenian and Czech cultural environments. He is the author of three scientific monographs. From 2016 he is head of the international musicology symposium of the Slovenian Music Days.

Ingeborg Zechner (ingeborg.zechner@sbg.ac.at)
studierte Musikologie und Betriebswirtschaft an der Karl-Franzens-Universität und der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz. 2014 Promotion im Fachbereich historischer Musikwissenschaft mit einer Dis-

sertation über das italienische Opernwesen im London des 19. Jahrhunderts. Die Dissertation wird 2017 als Monographie beim Böhlau-Verlag erscheinen. Im Studienjahr 2013/2014 hat sie den Fellowship der Houghton Library (Harvard University) erhalten. Lehrtätigkeit an den Universitäten Graz, Salzburg und Wien. Seit Juli 2015 Mitarbeiterin der Gluck-Forschungsstelle an der Universität Salzburg. Die Forschungsschwerpunkte liegen in der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts, Sozial- und Kulturgeschichte der Musik, Migration, Intermedialität und Filmmusik.

Imensko kazalo/Index

A

Abraham, Max 151, 152, 424, 443
Ackermann, Peter 154
Adamič, Emil 312
Adkins, Monty 383
Adler, Guido 361
Adolf, Sandberger 35, 44, 48, 154
Ahacel, Matija 317, 318, 323, 324
Alajaji, Sylvia Angelique 22
Albeniz, Isaac 395
Alboni 194
Albrecht V. 34, 35, 442
Almasio, Francesco 200
Alocco Bianco, Luciana 63, 67
Altoviti, Antonio 33
Amelli, Guerrino 205
Andraschke, Peter 359, 363
Andreis, Josip 224
André, Johann 121
Andreozzi, Gaetano 197
Anelli - Lolli. Brigida 135
Anfossi, Pasquale 197
Angiolini, G. 140, 143, 146
Antico da Montona, Andrea 338
Appel, baron 247
Appiah, Kwame Anthony 413
Armellini, Mario 61, 62
Arnaboldi, K. 146
Artmann, Hans Carl 371, 372, 373, 376, 377, 417, 435
Aslanishvili, Shalva 18
Assejeva, Marija 349, 350
Atanasovski, Srdjan 225
Auber, Daniel François Esprit 187, 189, 190, 454
Aubrecht, Marta 353
Azinović, Vlado 258

B

Babnik, Matej 112
Bachelard, Gaston 409
Bach, Johann Sebastian 154, 161, 170, 315, 318, 319, 322, 323
Bailey, James 27
Bajamonti, Giulio 90, 91, 95, 341

Bajgarová, Jitka 262
Balaban, Aleksander 351
Balaban, Vera Vikentijevna 351
Balabin, Viktor Petrovič 231
Balatka, Anton 348, 357
Balbi, Melchiorre 200
Balfe, Michael William 186, 190
Barbo, Matjaž 105, 112, 290
Bareš, Josip 268
Barlè, Janko 90
Bartel, Dietrich 37
Bartók, Béla 393
Baschny, Joseph 176, 177, 440
Baudrillard, Jean 28
Bauer, Wilhelm 118
Baworowski, Viktor 174
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron 124
Bedina, Katarina 234
Bedjanič, Peter 351
Beer, Axel 151, 153, 443
Beethoven, Ludwig van 152, 153, 154, 161, 162, 163, 290, 365, 443, 466
Bejtić, Alija 248
Bek, Mikuláš 289
Belart, Buenaventura 193, 194
Beljajev, Mitrofan Petrovič 151
Bellini, Vincenzo 186, 201
Benda, Friedrich Ludwig 116, 120, 124
Benda, Jiři Antonín Georg 120, 124
Bender, Karl-Heinz 54
Benišek, Hilarion 292, 293, 344
Benjamin, Walter 407
Bennewitz, Antonín 292
Beran, Rudolf 268, 291
Berčič, Branko 126
Berg, Alban 363, 373
Bergsagel, John 365
Berner, Felix 127
Bernhard, Christoph 36, 41, 42, 43, 45, 46, 49
Berry, Wallace 394
Bertoni, Fernando 90
Besozzi, Gaetano 57
Bežekova, Staša 352, 353
Bielawski, Jozef 173
Birtel, Wolfgang 54, 55
Bishop, Henry 187, 188, 189, 195
Blažekovič, Zdravko 103
Bleiweis, Janez 299, 300
Blüthner, Julius Ferdinand 151
Boetticher, Wolfgang 35, 38, 41, 42, 48
Bogusławski, Wojciech 172, 175
Bohlman, Philip 27
Böhme, Carl Gotthelf Siegmund 161
Böhm, Richard 37
Bojm, Svetlana 414
Bonhomme, Honoré 65
Boscolo Folegana, Lucia 205
Bosiljevac, Aleksandar 249
Bošković, Ruđer 95
Bošković, Rugjer 95
Boulez, Pierre 390, 402, 403
Braggs, Rashida K. 312
Brahms, Johannes 151, 362
Brandenburg, Daniel 125
Bravničar, Matija 325
Bregel, Kurt 55
Breitkopf, Christoph Gottlob 152
Breitkopf, Johann Gottlob 35, 51, 134, 152, 424, 443
Brezavšek, Ivan 347
Brezovšek, Ivan 346, 347, 354
Brigonzi, G. 146
Brinkmann, Reinhold 312
Brlić, Dobroslav 216

Brodsky, Adolph 151
Broz - Tito, Josip 403
Bruckner, Anton 215
Brzak, Dragomir 225
Brzezwiak, Marek 175
Budna Kodrič, Nataša 118
Bujher, Đuro 251
Bukovec, Vilma 352
Bürger, Gottfried August 120
Burić, Katica 90
Busoni, Ferruccio 151, 280
Butir, L. M. 142, 145

C

Callido, Gaetano Antonio 341, 436
Calmus, Martin 54
Campi, Antonina 173
Campos, Ricardo 312
Camus, Albert 390
Candotti, Giovanni Battista 198, 199, 200, 204, 205, 206, 207
Canetti, Elias 366
Cannabich, Christian 57, 58, 59
Cassin, Chiara 201
Castellani, Giuliano 198
Catalagni, Angelica 173
Cecchini, Tommaso 339
Cehelski, Jewhen 177, 180
Celibidache, Sergiu 370
Cepin Benser, Caroline 367
Cerruti, Giuseppe 198, 201
Cervantes, Miguel de 385
Chadwick, Nora Kershaw 27
Chamagua, Rosa 20
Chelli, Giovanni 173
Chládek, Josef 263, 267
Cholij, Irena 391
Chopin, Frédéric 175, 176, 469
Christian IV. von Zweibrücken 53, 54, 56, 57, 58, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 445, 446
Cigoj-Krstulović, Nataša 223
Cikker, Ján 281
Cimarosa, Domenico 197, 200
Cline Horowitz, Maryanne 308
Coeur-de-Lion, Richard 67
Colarosso, John 20
Collé, Charles 64, 65
Colussi, Franco 205
Cope, David 311
Coulet, Henri 62, 63
Couvreur, Manuel 60, 63, 64, 65, 66, 67
Cowgill, Rachel 188
Cramer, Wilhelm 56, 58, 59, 70
Crisman, Franciscus Xaverius 107
Cvejić, Nikola 351
Cvekan, Paškal Alojzije 103
Cvetko, Dragotin 92, 105, 107, 111, 112, 116, 223, 224, 226, 230, 231, 232, 233, 234, 282, 299, 354, 355
Czartoryjski, družina 174
Cage, John 402
Cavallini, Ivano 91
Cooke, Deryck 382

Č

Čajkovski, Peter Iljič 151, 351
Чанба, Н. Д. 27
Čerin, Josip 217
Černý, Ladislav 345
Čoralić, Lovorka 88

D

da Bergamo, Davide (Moretti, Felice) 202
Dahlhaus, Carl 116

Dahl, Julius 55
Dallapiccola, Luigi 337, 338
da Lurano, Filippo 338
Damnianovitch, Alexandre 401, 402, 403, 404, 406, 407, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 443
da Palestrina, Pierluigi 208, 315
Darlow, Mark 62
Darwin, Charles 326
Davia da Bernucchi, A. 146
Davies, Hugh 391
Davis, Colin 394
De Angelis, Alberto 204
Debussy, Claude 383, 404
de Fontenet, Pierre 58, 70
de la Roche, Lefebvre 62
Delibes, Leo 350
Del Mar, Norman 393
d'Elvert, Christian 278
de' Medici, Cosimo II. 339
Demirei, Kayhan 25
de Montalbeau, Jean 176
Demović, Miho 89, 90, 91, 92
De Nardo, Lucia Ludovica 207
Dent, Edward J. 363, 379, 382
de Pompadour, markiza (Jeanne Antoinette Poisson) 53
De Rossi, L. 146
de Sabata, Victor 338
De Santi, Angelo 204, 205
Desné, Roland 63
Dessì, Paola 199
de Thierry, Vilma 347
Detrez, Raymond 245, 253
Deutsch, Max 403
Deutsch, Otto Erich 118
d'Holbach, Paul-Henri 62
Dideriksen, Gabriella 189, 190
Diderot, Denis 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 80, 427, 446
Didier, Béatrice 62
di Lasso, Orlando 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 423, 442
Dilowe, Dorf 168
Dimitrov, Assen 281
Dinçer, Samil 25, 26
Ditters von Dittersdorf, Karl 85, 92, 138, 139, 140
Diwald, Franz 128
Djagilev, Sergej Pavlovič 352
Djokić, Dejan 236
Dlabač, Jan Bohumír 278
Dobronič, Antun 281
Dobrovoljski, Boris 349, 354
Dobrovský, Josef 297
Dolar, Janez Krstnik 107
Dollfuß, Engelbert 360
Donia, Robert J. 245
Donizetti, Gaetano 198, 201, 202
Dorat, Claude-Joseph 65
Doráti, Antal 388, 393, 394
Drabek, František-Franjo 268
Drew, David 384, 385, 388, 389, 390, 396
Drtina, František 297
Drut-Hours, Marie 53
Drvota, Josef 344, 345, 347
Drvota, Josip 347
Dubska, Karla 351
Dueck, Byron 313
Dulac, Georges 63
Duni, Egidio Romualdo 121
Duque, Carlos 395
Dusík, František Josef Benedikt 105, 112, 290, 295

Dušek, Čestmir 269
Dvořák, Antonín 279, 280, 281, 350

Đ

Đukanović, Maja 225, 226
Đurić, Jelka 266
Đurić-Klajn, Stana 224, 231

E

Eck, Johann Friedrich 86
Eger, Johann Friedrich 120, 123, 124, 126, 418
Ehrlenholtz, M. 58, 70
Eichner, Ernst 57, 58, 59, 70
Elagin, Iwan 140
Elsner, Joseph Xaver 175, 177, 178, 182, 440
Emanuele, Muzio 200
Endler, Franz 360
Eppel, Peter 364
Erciyes, Jade Cemre 29
Erdener, Yildiray 27
Erdödy-Drašković, Julijana 94
Erdödy, Ladislav 94
Erkamaishvili, Anzor 17
Esterházy, družina 127
Everardi 194

F

Fabiani, Viktor 326
Fairhurst, Robin 373, 376
Falla, Manuel de 383, 407
Faller, Johannes 106
Federhofer, Hellmut 101
Ferstl, Franz 126
Finke, Fidelio 278
Finscher, Ludwig 37, 71
Flotzinger, Rudolf 126, 130
Foerster, Anton 291, 292, 293
Foerster, Josef Bohuslav 291
Folprecht, Josef 259
Forberg, August Robert 151
Forster, Georg 48
Fowler, James 62
Franchi, Gašper 109
Franco, Francisco 382, 392, 396
Franc Jožef I., cesar 251
Fränzl, Ferdinand 86
Fränzl, Ignaz 58, 70, 85
Franz, Vittorio 207
Fréron, Élie-Catherine 62
Frescobaldi, Girolamo 320, 321
Freshfield, Douglas 18
Friedländer, Julius 152, 443
Friedrich Michael von Zweibrucken 58
Fritzsch, Ernst Wilhelm 151
Frühling, Carl 362
Fubini, Enrico 62
Fuchs, Christoph 263
Fučik, Julius 249, 263, 269, 270
Fuhrmann, Christina 186, 187, 188, 189
Fukač, Jiří 215
Fumagalli, Carlo 199
Fumagalli, Polibio 201
Furlan (Forlan), Ludovik Udalricus 103

G

Gabrieli, Andrea 339
Gaiatto, Luigi 205
Gajić, Milica 229
Gál, Hans 365, 381
Galimberti, Ferdinando 198
Galliera, Arnaldo 200
Gallus, Jakob 323
Gallus-Mederitsch, Johann Georg Anton 175, 177, 440
Gantar Godina, Irena 287
Gatti, Francesco 127

Gérard, Jean 63
Gerbič, Fran 312, 344
Gerhard, Roberto 67, 371, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 426, 427, 445
Gerstner, Hans 292
Giornovichi, Giovanni (Jarnović, Ivan) 85, 86, 92, 93, 146
Glaab, Wolfgang 151
Gladik (Gladič/Gladnik), Andreas 106
Glass, Philip 402
Glegh (Gled), Francesco 91
Globočnik, Anton 230
Glock, William 390, 396
Glück-Christmann, Charlotte 53
Gluck, Christoph Willibald 55, 62, 67, 71, 93, 116, 120, 122, 427, 446, 462, 471
Glussmann, Tea 266
Gmiterko, H. 179
Goethe, Johann Wolfgang 128, 154, 200
Goldschmidt, Berthold 381, 382
Gonzaga, Ferrante 33
Gooley, Dana 413
Goschtschynski, Seweryn 180
Gossec, François-Joseph 60, 72, 73, 75
Gošelj, Janez Gašper 112
Gotov, Aslan 29
Götzl, Václav Josef 112
Gounod, Charles 351
Govekar, Fran 343, 344, 345, 346, 350, 422, 440
Gradizii, F. 146
Granados, Enrique 382
Grazioli, Giovanni Battista 90
Grdina, Igor 354
Gregor VIII., papež 34
Grétry, André Ernest Modeste 63, 73, 75, 76
Grieg, Edvard 151
Grill, Franc Ksaverij 112
Grillo, Giovanni Battista 339
Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm 123
Gruhn, Wilfried 54, 55, 56, 57, 70
Guingené, Pierre-Louis 67
Guldbrandsen, Erling E. 405
Gundelach pl. Lewandowska, Ladislava 349
Gurevich, Liudmila 137
Guttmann, Ivan Đuro Konstancija 102
Gyrowetz, Adalbert 92

H

Haas, Michael 361, 365, 366
Hába, Alois 280, 281, 282, 469
Hackensöllner, Karl 263
Hadžić, Fatima 257, 259, 261, 262
Hanka, Václav 180
Hannerz, Ulf 404, 405, 415
Hanslick, Eduard 148, 420, 438
Hapgood, Isabel Florence 27
Хаппба, Мери 21
Härtel, Hermann 152
Härtel, Wilhelm Christoph 152
Haussmann, baron 406
Haydn, Franz Joseph 86, 92, 93, 127, 147, 152, 175, 364, 370
Heartz, Daniel 62, 63, 66
Heeger, Eduard 249
Heher, Hannes 370
Heidler, Manfred 262
Heile, Björn 404, 405
Heinrich von Preußen 139
Heinz, Joachim P. 53

Helfert, Vladimír 278, 279
Heller, Friedrich 364
Helvétius, Claude-Adrien 62
Henneberg, Johann B. 122
Hensel, Christian 142
Herberstein, Sigismund Krištof 111
Herz, Henry 161
Herz, Leo 173
Hiller, Johann Adam 120, 123, 128
Hitler, Adolf 365
Hladaček 236
Hladký, Ladislav 260
Hodžić, Refik 261
Hoffmann, E. T. A 153
Hoffmeister, Franz Anton 92, 153, 154
Hoffmeister, Karel 291, 293
Höfler, Janez 107, 110, 111, 112
Hofmeister, Friedrich 161
Höller, Anton 112
Holoubek, Ladislav 281
Homs, Joaquim 382, 384, 386, 387
Horejšek, Václav 236
Hortschansky, Klaus 153
Hošek, František (Frantz) 263
Hráský, Jan Vladimír 293
Hrazdira, Ciril Metoděj 292
Hribar, Angelik 327
Hribar, Ivan 287
Hrovatin, Radoslav 282
Hruby, Anton 293
Hugo, Victor 407
Hummel, Johann Julius 88, 145, 176
Hummel, Wolfgang 175
Humperdinck, Engelbert 350
Hünten 161

I

Iannella, Federica 201
Ilešič, Fran 286
Imamović, Mustafa 259
Inemann, Rudolf 344
Ipavec, Benjamin 321
Isajewytsch, Jaroslaw 170
Ivanova, Tatiana 27
Ivanovich, Christophor 91, 94
Iwańczak, W. 179

J

Jachimowski, Titus 173
Jacobshagen, Arnold 116
Jahoda-Křtinský, Konstantin Alois 215, 216, 218
Jakšić, Đura 233
Janáček, Leoš 281, 292, 350, 478
Janetscheck, Joannes Franciscus 110
Janez Zlatoust 408
Janiševski, družina 174
Jarnović, Ivan 93
Jelić, Petrus 34, 93
Jelić, Vincenz 93, 95
Jenko, Davorin 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 430, 431, 449, 450, 461, 469
Jenuš, Gregor 223, 224
Jeremija, patriarh 170
Jesser, Franz 278
Jez, Tomasz 197
Jöde, Fritz 48, 50
Johnson, Julian 405
Jommelli, Niccolo 134, 135, 136, 137
Jordania, Joseph 18
Jost, Karl 55
Jožef II., cesar 90, 102, 116
Jungić, Beluš 266, 267
Junyk, Ihor 407

K

Kačerovský, Bogomir 249, 252, 254, 269, 271
Kaiser, Konstantin 366
Kämpken, Nicole 153
Kardoš, Dezider 281
Karel IX., kralj 34
Karl Theodor von der Pfalz 57
Karman, Gregorio García 384, 391
Kaselli, A. 146
Kassam, Ashifa 392
Katalinić, Vjera 88, 90, 91, 93, 95, 96
Kątski, družina 173
Katušić, Maja 88
Kawabata, Mai 85
Keller, Hans 136, 382
Kelly, Michael 86
Kerridge, W. H. 363
Kessler, Adam 112, 422
Kessler (Kötzler), Joseph 176
Kestenberg, Leo 282
Keym, Stefan 151, 443
Khrueg, Thomas 110
Kienzle, Ulrike 154
Killer, Johann 101
Kinderić, Peter Antun 103
King, Alec Hyatt 154, 187, 188, 189, 195, 225, 229, 234, 384, 391
Kirkland, Stephane 406, 407
Kirnberger, Johann Philipp 170, 440
Kistner, Carl Friedrich 152
Kistner, Julius 152
Kiwan, Nadia 228, 237, 238
Kleber, Hermann 54
Kleiber, Erich 281
Kleingeld, Pauline 404
Klíč, Karel 288
Klimentova, Hana 346, 353
Klofáč, Václav 297
Kluttig, Thekla 154, 158
Koblic 235
Koch, Hans Oskar 55
Koch, Heinrich Christoph 37
Kogoj, Marij 346, 347
Kokole, Metoda 125
Kokoschka, Oskar 366
Kolarić, Pajo 214
Kolberg, Oskar 179, 181
Kolbin, Dmitri 175
Kolessa, Mikola 281
Kolleritsch, Otto 365
Konfic, Lucija 94
Konjović, Petar 234
Kononenko Moyle, Natalie 27
Korel, Henrik 291
Kornauth, Egon 279
Korngold, Erich Wolfgang 279
Kortua, Ivan 20
Kosowski, Samuel 173
Kossakowska, Katarina 172
Koter, Darja 344
Kovač, Leopold 347
Krajnc, Silvin 102
Kraljačić, Tomislav 244
Kramář, Karel 297
Krasa, Hans 279
Kraus, Egon 44, 46
Krčelić, Adam Baltazar 95
Kreisler, Georg 372
Krejči, Jožef Anton 111
Krek, Janez Evangelist 287, 291
Křenek, Eduard 264, 268
Kresánek, Jozef 281
Kreutzer, Konradin 178
Kril, Mychajlo 179
Krips, Josef 370

Križan, Gaj 321
Križanić, Juraj (Jurij Križanič, Georgius Crisanius) 89
Křížkovský, Pavel 235
Križnar, Franc 223, 224
Krogulski, Jozef 173
Krones, Hartmut 37, 364, 371
Krüger, Simone 312
Kuba, Ludvig 271
Kuba, Ludvík 250
Kučukalić, Zijo 270
Kuhač, Franjo Ksaver 235
Kühnel, Ambrosius 153, 154
Kulenović, Adil 258
Künl, Pavel 288
Kuret, Primož 11, 15, 101, 106, 112, 286, 290, 343, 344, 351
Kushu, Svetlana 29
Kutschera, Hugo 247
Kyyanovska, Luba 174

L

Lackner/Lagkhner, Daniel 107
Ladenburger, Michael 153
Lazarević, Stojan 234
Lazarević, Štefan, knez 409
Lego, Jan Václav 287, 291, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 419, 437
Le Grand, T. 54, 70, 71
Lehár, Franz 263
Lehár st., Franz 263
Leisewitz, Johann Anton 123
Le Noble, Joseph 54, 56, 70, 71
Leon XIII., papež 204, 205, 448
Leopold II., cesar 127
Leopold, nadvojvoda 85, 93, 137, 158
Le Roy, Adrien 34
Le Roy, Etienne 34
Łeski, Wojtiech 88
Lessing, Gotthold Ephraim 128
Leszcinski, Stanislav 55
Lešić, Josip 250, 265
Levar, Ivan 347
Levičkova, Lidija 349, 354
Levi, Erik 199, 364
Levstik, Fran 298, 299
Ligeti, György 406, 414
Lind, Jenny 186
Lindner, G. A. 298
Lipah, Fran 123
Lipiński, Felix 173
Lipinski, Karol 171, 173, 174, 176
Lipovšek, Marijan 282
Lisac, Ljubomir Andrej 109
Lisinski, Vatroslav 235
Liszt, Franz 154, 250, 469
Livigni 126, 127, 419
Lohmeyer, Karl 55
Lolli, Antonio 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 419, 437, 438
Lolli, Brigida 135
Lolli, Phillippo 135
Longfellow, Henry Wadsworth 279
Loos, Helmut 154, 160
Lorca, Federico García 391, 392, 396
Lovell, Stephen 24
Lubomirski, Stanislaw 170
Lucacich, Johannes 339
Ludvik, Dušan 105, 115, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 128
Ludvik XV., kralj 53, 65, 66
Lukinič, Alexander 264, 267
Lutosławski, Witold 406, 414
Lütteken, Laurenz 153
Lyssko, Zynowij 177

M

MacDonald, Calum 395
Macek, Petr 215
Machella, Maurizio 199, 201
Madoni, Luigi 133
Mahler, Alma 366
Mahler, Gustav 151, 154, 320, 361, 362, 370, 382
Mahling, Christoph-Hellmut 54, 55
Mahnič, Anton 287, 301
Mahr, Franz Anton 263
Maier, Johann Ludwig 54
Mairold, Maria 106
Majar Ziljski, Matija 286
Majer, Josip 264, 265, 269
Majer, Mijo 214, 215, 216, 269, 270
Majno Golub, Maria 63
Major, Gyula Julius 250, 251
Malahovski, Andrej Ferdinand 290
Malczewski, Antoni 180
Malibran, Maria 186
Malraux, André 389
Manich, Peregrin 292
Manna, Ruggero 200, 203, 449
Mantzos, Constantinos 19, 32
Marić, Ljubica 410, 412, 459, 467
Marija Terezija, vladarica 118, 178
Marinković, Sonja 225, 226
Marketti, B. 146
Marković, Tatjana 224, 225, 226
Marmontel, Jean-François 62
Martini, Giambattista 134, 135, 136, 438
Martinů, Bohuslav 280, 407
Masaryk, Tomáš Garrigue 278, 287, 297, 302, 469
Mascon, Janez 112
Mason, Colin 388, 389
Mašek, Gašpar 290
Mašek, Kamilo 321
Matačić, Lovro 351
Matějovský, František 249, 254, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272
Matějovský, Mara 266
Matějovský, Mirjana 265
Matušek, Josef 260
Maximilian II., cesar 34
Mazas, Jacques-Fereol 173
Mazepa, Leszek 170, 171, 173, 174
Mazepa, Teresa 173
Mazzucato, Alberto 198, 199
McGinnis, Reginald 62
Medaković, Dejan 230
Medvedova, Cirila 347
Meier, Bernhard 37
Meinhof, Ulrike Hanna 228, 230, 237, 238
Melik, Vasilij 286, 288
Melmuka, Radomír 269
Melnyk, Lidia 174
Mendelssohn, Felix 200, 413
Menšik, Klemens 267
Mercadante, Saverio 198, 199, 203, 206, 449
Messiaen, Olivier 402
Metastasio, Pietro 95
Metzner, Paul 85
Meyerbeer, Giacomo 189, 413, 454, 480
Michaelis, Christian Friedrich 153
Michels, Thomas 360
Michl, Josip 293
Michtner, Otto 127
Milić, Milorad 269
Millet, Lluís 383
Milošević, Đorđe 230
Mingotti, brata 105

Mira, Pietro 133
Misson, Andrej 305, 326, 329
Mitchell, Rachel 383
Miyazawa, Eiji 23
Mlakar, Pia 352
Mlakar, Pino 352
Močnik, Matej 298
Mokranjac, Stevan 226, 254, 255, 270, 402
Moll, C. H. 47, 122
Moncrieff, William Thomas 188
Mongini 194
Montemorra, Roberta 313
Monteverdi, Claudio 339
Moor, Karel 264, 269, 270
Mooser, R. - A. 135, 137, 142, 145
Morandi, Giovanni 200
Moravec, Dušan 344, 354
Moroni, Giovanni 201
Morrow, Mary Sue 86
Moyzes, Alexander 281
Mozart, Franz Xaver Wolfgang 174, 175, 177
Mozart, Leopold 85, 118, 137
Mozart, Maria Anna 85
Mozart, Wolfgang Amadeus 55, 92, 93, 118, 136, 137, 147, 152, 161, 174, 175, 177, 178, 186, 187, 188, 189, 197, 440, 454
Mrazović-Preindlsberger, Milena 249
Müller-Blattau, Joseph 37, 55, 67
Müller, Carl Wilhelm 152
Müller, Wenzel 178
Müller, Wenzl 128
Müns, Heike 313
Münster, Robert 71
Muratov, Mihail 349, 354
Murko, Matija 216
Murray, Stephen 391
Mustafà, Domenico 204
Muxeneder, Therese 362

N

Nachini, Pietro 341, 436
Nanke, Aloiz 176, 177, 178, 440
Nardini, Pietro 134, 135, 136, 137, 438
Nash, Peter Paul 383
Nečásek, Jan Nepomuk 298
Nedvěd, Anton 235, 291, 292, 298
Němcova, Božena 299
Neubauer, Henrik 223, 346, 352, 353
Neukäufler, Jakob 117, 120, 122, 123
Nicephor, Sylvie 413
Niederle, Lubor 297
Niedermayer, Franc 112
Nigg, Serge 403
Nigrinova, Vela 226, 229
Nikisch, Arthur 151
Nikitina, Alica 349, 352
Niklitz, Joseph 112
Nikolić, Feodor 247
Nitsiakos, Vassilis 19
Njegoš, Nikola I. Petrović 235
Nofferi, Giovanni Batista 72
Norwich, John Julius 30
Novák, Vítězslav 280, 281
Novosad, Johann 263
Nowak-Romanowicz, Alina 175
Nurihadžić, Bahrija 266

O

Obhlidal, Thomas 263
Obrenović, Milan, knez 225, 233
Okey, Robin 244, 246, 247, 253
Olsufjew, A. W. 143, 144
Osterc, Slavko 282
Ottner, Carmen 368

Over, Berthold 58

P

Paćuka, Lana 245, 247, 249, 250, 254, 258, 262
Paganini, Niccolò 85, 146, 148, 438
Pahor, Daša 117
Paisible, Louis 133, 141
Paisiello, Giovanni 116, 121, 124, 125, 126, 127, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 197, 418, 437, 438
Palacký, František 219, 297
Paniagua, Grigorio 409
Pappas, John 62
Passauer, Ruda 217
Pašćan, Borislav 402
Patka, Marcus G. 361, 365, 366
Pavlova, Ana 352
Pavlović, Ana 224
Pedrell, Felipe 382, 383, 385, 386, 395, 445
Pellizzari, Benedetto 89
Perković, Ivana 409
Perković-Radak, Ivana 224
Perry, Mark E. 383
Pešak Mikec, Barbara 118
Pešek, Ignac 266, 268
Pešek, Roman 268
Petković, Nada 27
Petrali, Vincenzo 201
Petrović, Ljubinko 225
Petrucci, Ottaviano 338
Petto, Wilhelm 58
Philidor, François-André Danican 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 73, 427, 446
Philippot, Michel 403
Piccinni, Niccolò 121, 125
Pienta, Karlo 249
Pierre, Constant 56, 57, 58, 70, 71, 403
Pij X., papež 208
Pilková, Zdeňka 124
Pirnat, Stanko 218
Pirnik, Makso 282
Pisarević, Svetozar 349, 354
Pistorius, Valentin 111
Planché, James Robinson 192
Platon 305, 307, 335, 426
Plavec (Plautz/Plautzius), Gabriel 107
Plecitý, Jaroslav 265
Pleßke, Hans-Martin 154
Pocock, Isaac 187, 188, 189
Pohan, Václav 347, 348
Poinsinet, Antoine-Alexandre-Henri 61, 64, 65, 66
Pokorn, Danilo 92, 111, 112
Polič, Mirko 338, 351, 354, 355, 423, 441
Poljakova, Jelena (Helena) 349, 352
Poljanec, Taras 282
Pollini, Franc 107
Polomik, Tünde 262, 263
Popov, Boris 351, 352
Popović, M. 233
Porta, T. 146
Potemkin, Grigorij, knez Tavriški 139, 140, 141, 142, 143, 145
Potocki, družina 174, 176
Povilionienė, Rima 90
Pozajić, Dragutin 217
Prandtsteyel, Pavel 112
Prausnitz, Frederik 397
Prelić, Mladena 224, 225, 226, 229
Premrl, Stanko 290, 345, 347
Prešeren, France 225, 227, 232
Přibislawski, baritonist 349
Procházka, Václav 235, 291
Prowse, Keith 390

Przybyszewska-Jarmińska, Barbara 58, 81
Puccini, Giacomo 351
Pugnetti, Egiziano 207
Puliti, Gabriello 340
Puppi, G. 146
Puškin, Aleksander Sergejevič 219
Putjata, Boris 349

R

Radics, Peter 115, 120
Rainoldi, Felice 200
Rajačić, Josif 231
Rauter, Karl 36, 41, 44, 46
Ravel, Maurice 383
Rebejkow, Jean-Christophe 63, 66
Reber, Ursula 245, 253
Reichl, Karl 27
Reinecke, Carl 151
Reiner, Fritz 344
Reissinger, Marianne 59
Reizenstein, Franz 381
Renault, Susanna 173
Resti, Tomaso 90
Réti, Rudolf 363
Revers, Peter 365, 368
Reynolds Cordileone, Diana 245, 253
Richter, Pál 250
Riedo, Christoph 198
Riemann, Hugo 134, 159
Rieppi, Carlo 207
Rigel, Henri-Joseph (Roeser, Heinrich Joseph) 59, 72, 73, 74, 75
Rihtman, Cvjetko 271, 274
Řikovska, Ljudmila 353
Riley, Terry 402
Rilke, Rainer Maria 409
Rimski-Korsakov, Nikolaj 351
Ristorini, G. 146
Ritter von Rittersberg, Ludwig 179, 422, 440
Roberti, Giulio 201
Robins, Kevin 405
Robinson, Michael F. 125
Rochlitz, Friedrich 153
Röder, Carl Gottlieb 152, 153, 154, 155, 159, 424, 425, 443
Roeser, Valentin 59, 72, 73
Roland, Berthold 54
Romanowski, baritonist 349, 354
Romberg, Andreas 147, 161
Romberg, Bernhardt 147
Rosbaud, Hans 388
Rosetti, F. 146
Rossi, Lauro 199
Rossini, Gioacchino Antonio 124, 163, 199, 200, 201, 290
Roussel, Albert 280
Rožďalovský, Josef 264, 265, 267, 269, 270
Rubljov, Andrej 409
Ruckgaber, Johann (Jean) 176, 177, 178, 440
Ruckgaber, Joseph 176
Rühm, Gerhard 371
Rukavina, Friderik 343, 345, 346, 347, 348, 352, 353, 354, 355, 422, 423, 440, 441
Rumpl, Emil 347
Rushton, Julian 62, 67
Russ, Michael 383
Ruthner, Clemens 245, 253
Rzewuski, Waclaw 170

S

Sabo, Adriana 225
Sabo, Anica 225, 226
Sabo Batanč, Oliver 225

Sacchini, Antonio 122
Sahota, Hardeep Singh 312
Salieri, Antonio 93
Samassa, družina 109
Sancin, Ivan Karlo 345
Sapieha, družina 174
Sarajlić-Slavnić, Tamara 270
Sardinha, Joao 312
Sauveur, Nanette 135, 136
Savin, Risto 348, 352, 353
Savorgnano, Girolamo 338
Scazzieri, Roberto 305, 308
Schach, Stepan 171
Schäfer, Wolfgang 49, 50
Schantroch 105, 128
Scharwächter, Jürgen 369
Scheit, Karl 377
Scheller, Jakob 85
Scherchen, Hermann 384
Schiavetto, Gulio (Skjavetić, Julije) 338
Schiffmann, Konrad 117, 120, 123
Schikaneder, Emanuel (Johann Joseph Schickeneder) 105, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 418, 419, 436, 437
Schmidt, Rudolf 154, 164
Schmitz, Eugen 85
Schneider, Herbert 113, 116, 125
Schneller, Alfred 371
Schnitke, Alfred 328
Schnür-Pepłowski, Stanisław 172
Schollum, Robert 37, 362, 363, 365, 367, 370, 376
Schönberg, Arnold 155, 362, 363, 364, 373, 378, 379, 383, 386, 387, 389, 390, 395, 396, 445, 463, 466
Schreker, Franz 280
Schröter, K. W. 135
Schulhoff, Erwin 279
Schuppanzig, Ignaz 173
Schütz, Heinrich 37
Schwarz, Rudolf 388
Schwerdt, Ferdinand Leopold 112
Schwindt-Gross, Nicole 198
Scuderi, Cristina 197, 207
Sechter, Simon 231
Seiber, Mátyás 382
Seifert, Herbert 94
Sekulić, Milica 225
Sethre, Ian 253
Sevastijanov, Vasilij 350
Shamyl, Imam 21
Sigl, Georg 152
Sikst V., papež 203
Silvani, Francesco 61
Silver, Kenneth 407
Simili, Raffaella 305, 308
Sinico, Francesco 231
Skjatti, L. 146
Skoczek, Józef 169, 170
Skrušny, Václav 347, 348
Slavik, Jan 111
Slomšek, Anton Martin 317, 318, 323
Sluga, Benedikt 111
Smolenska, Vera 350
Snihurs´kyj, Ivan 178
Sokol, Franz 290, 299
Sommer, František (Franz) 263
Sonnek, Anke 115, 116, 117, 121, 122, 124, 125
Sorgo, Antonio 87, 95
Sorgo, Luca 87, 93, 95
Sorkočević, Luka 95
Spadina, Stephano 88, 92
Speth, Maximilian 370
Spohr, Louis 85, 161

Sproston, Darren 389, 394
Stadler, Friedrich 364
Staehlin, J. 141
Staehlin, Jacob 142
Stamitz, bratje 70, 74
Stamitz, Karl 74
Stanevičiūtė, Rūta 90
Stanković, Kornelije 231, 232, 233
Stay, Benedetto 95
Stefanović, Dimitrije 402
Stefanov, Pavel 281
Steinberg, William 394
Stellato, E. 146
Stepanović, Nasta 412
Stepniowski, J. 347
Sternberg, Jakov 267
Steško, Fedir 177
Stevanović, Jelica 226
Stević, Svetlana 412
Stijačić, Željka 269
Stockhausen, Karlheinz 390, 393
Stones, Linda Mae 67
Stratico, Antonio 340
Stratico, Giuseppe Michele 94, 340
Stravinsky, Igor 389, 407
Strossmayer, Josip Juraj 233
Suchoň, Eugen 281
Susato, Tilman 34, 35
Svetek - Zorin, Lev 327
Svobodová, Marija 353
Szymanowska, Maria 173
Scelsi, Giacinto 409, 414
Schubert, Franz 37, 178
Schumann, Robert 153, 154, 425, 443
Shakespeare, William 128, 391, 483
Simoniti, Rado 327
Sivec, Jože 116, 123, 128, 290
Smareglia, Antonio 341
Smetana, Bedřich 219, 279, 318, 320, 347
Suk, Josef 280

Š

Šaban, Ladislav 94
Šafárik, Pavol Jozef 180
Šantel, Saša 338
Ševčik, Jiři 269
Ševčík, Otakar 292
Šijanec, Drago Mario 282
Šindler, Valentin 349, 354
Šivic, Pavel 282
Škerlj, Stanko 105
Škofljanec, Jože 102
Škulj, Edo 106, 107, 110, 327
Špun, N. 225
Šterk, Vera 349
Štolcer-Slavenski, Josip 281
Šturm, Franc 282
Šulek, Stjepan 93
Švara, Danilo 338

T

Talam, Jasmina 261
Talich, Václav 292, 344
Tari, Lujza 250
Tartini, Gian Antonio 340
Tartini, Giuseppe 107, 134, 136, 338, 340, 438
Tega, Walter 308
Thanner, Erich 360, 367
Thomas, Marvin Downing A. 313
Thumser, Regina 361
Tichy, Mira 266
Tiedemann, Rolf 407
Tietjens 194
Toch, Ernst 312
Toeschi, Carl Joseph 57, 58, 70, 71
Tokartschuk, Wolodymyr 176

Tomadini, Jacopo 198, 202, 204, 205
Tomandl, Mihovil 232
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 199
Tomašević, Katarina 223, 224, 225, 226, 227, 229
Topič (Topić), Franjo 268
Torghiraidze, Eliko 19
Torghiraidze, Epiro 19
Toynbee, Jason 313
Traeg, Johann 93
Trandafoiu, Ruxandra 312
Tremmel, Anton 112
Triandafyllidou, Anna 230
Trinca, Franco 127
Trinko, Ivan 202
Tröss, Rudolf 55
Tsiovas, Dimitris 19, 32
Tsurtsumia, Rusudan 17, 18
Tuksar, Stanislav 89, 91, 95

U

Ueding, Gert 38
Ulehla, Joža 267
Ulehla, Vlasta 267
Ulmann, Viktor 279
Umlauf, Ignaz 120, 122, 128
Usper, Francesco 339

V

Vaccaj, Nicola 199
Vaclav, Dunder 179, 302, 422, 440
Valenta, Alfred 298
Vaneri 194
Vaňhal, Jan Křtitel 90, 94
Varèse, Edgard 392
Vasić, V. 233
Vaughan Williams, Ralph 365
Vavken, Andrej 325
Vavrů, Ivan 298
Vendrix, Philippe 63
Venturini, Fran 327
Verdi, Giuseppe 198, 199, 200, 338, 351
Verunica, Zdravko 269, 270
Vesić, Ivana 224, 225, 227, 234
Vestris, Lucy 188
Vicentino, Nicola 33
Vidaković, Albe 93
Vincenzi, Marco 199
Viotti, Giovanni Battista 136
Vlček, Václav 346, 353
Vogg, Herbert 373, 376, 377
Vogler, Georg Joseph 121
Volánek, Robert 218
von Bayern, Adalbert 54
von Forbach, Marianne Camasse 54, 57, 58, 60, 70, 73, 427, 446
von Grimm, Friedrich Melchior 60, 62
von Hildebrand, Dietrich 360
von Kallay, Benjamin 245
von Mannlich, Johann Christian 54
von Pachelbel, Wilhelm 59, 60, 61, 62, 63, 67, 71
von Rumling, Sigismund 54
von Schell, Karl Aleksander 117
von Suppé, Franz 341
von Winter, Peter 120
von Württemberg, Karl Eugen 134
von Zur Westen, Walter 159
Vorela 235
Voronkova, Anastasia 405
Vošnjak, Josip 286, 288
Vranicky, Pavel 175
Vraz, Stanko 286
Vremšak, Samo 321, 322
Vrhovac, Maximilian 90

W

Wagner, Josef 112

Wagner, Richard 112, 173, 352, 356, 413, 484
Walter, Bruno 58, 159, 308, 359, 407, 415, 484
Wasserman, M., libretist 250
Weber, Karl Maria 178, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 201, 362, 454
Webern, Anton 363, 367, 389
Weigl, Bruno 279
Weigl, Joseph 178
Weingand, Georg 126
Weiss, Jernej 223, 226, 229, 260, 279, 286, 343
Wellesz, Egon 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 377, 378, 379, 381, 402, 417, 435
Wellesz, Emmy 360, 361
Wendt, Amadeus 153
Werbytskyj, Mychajlo 177
Wessely, Katharina 251
White, Harry 91, 384, 386, 387, 388, 389
Wiedermann, Bedřich 281
Wiener, Philip P. 308
Wiesend, Reinhard 116, 125
Winkler, Franc 112
Wisiak, Lidija 346
Witoszynskyj, Leo 377
Wolff, Ernst 200, 376
Wolters, Gottfried 42
Würtz, Roland 54, 55

X

Xenakis, Iannis 306, 402

Z

Zajc, Ivan 235
Zaleski, Bohdan 180
Zanini, Alba 205
Zathey, Hugo 347
Zayitz, Johann 88
Zechner, Ingeborg 185, 186, 190, 191, 193, 194, 470
Zepič, Ludvik 323, 325
Zíka, Vladislav 345
Zíková, Zdenka 347
Zimorowicz, Joseph Bartlomej 168
Zinzendorf, grof 86
Zöllner, Friedrich Johann 128

Ž

Žebre, Dimitrij 282
Žirovnik, Janko 317

Ż

Żórawska-Witkowska, Alina 58

ISBN 978-961-6984-94-2