

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT  
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

# *De musica disserenda*

Letnik/Year VI

Št./No. 2

2010

LJUBLJANA 2010

© 2010, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Mednarodni uredniški svet / International advisory board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Bujić (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Etienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

Uredniški odbor / Editorial board: Matjaž Barbo, Nataša Cigoj Krstulović, Metoda Kokole, Jurij Snoj

Glavni in odgovorni urednik / Editor-in-chief: Jurij Snoj

Urednica *De musica disserenda* VI/2 / Editor of *De musica disserenda* VI/2: Metoda Kokole

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,  
Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija  
E-pošta / E-mail: [dmd@zrc-sazu.si](mailto:dmd@zrc-sazu.si)  
Tel. / Phone: +386 1 470 61 97  
Faks / Fax: +386 1 425 77 99  
<http://mi.zrc-sazu.si>

Revija izhaja s podporo Ministrstva za kulturo RS in Javne agencije za knjigo RS.  
The journal is sponsored by the Ministry of Culture RS and by the Slovenian Book Agency.

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 €  
Letna naročnina / Annual subscription: 10 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to:  
Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija  
E-pošta / E-mail: [zalozba@zrc-sazu.si](mailto:zalozba@zrc-sazu.si)  
Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

Tisk / Printed by: Collegium graphicum d. o. o., Ljubljana  
Naklada / Prinrun: 150

*De musica disserenda* je muzikološka znanstvena revija, ki objavlja znanstvene razprave s področja muzikologije ter z muzikologijo povezanih interdisciplinarnih področij. Izhaja dvakrat letno. Vsi prispevki so anonimno recenzirani. Navodila avtorjem so dostopna na spletni strani Muzikološkega inštituta ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

*De musica disserenda* is a journal of musical scholarship, publishing musicological as well as interdisciplinary articles regarding music. It is published twice a year. All articles are anonymously reviewed. Notes to contributors are available on the website of the Institute of Musicology ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

OD HANDLA - GALLUSA DO RAVNIKA  
Glasbenozgodovinske študije

FROM HANDL - GALLUS TO RAVNIK  
Chapters on music history

uredila / edited by  
Metoda Kokole

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

78(497.4)(091)(082)

OD Handla - Gallusa do Ravnika : glasbenozgodovinske študije  
= From Handl - Gallus to Ravnik : chapters on music history /  
uredila, edited by Metoda Kokole. - Ljubljana : Založba ZRC,  
2010. - (De musica disserenda, ISSN 1854-3405 ; letn. 6, št. 2)

ISBN 978-961-254-236-8

1. Vzp. stv. nasl. 2. Kokole, Metoda  
253330944

VSEBINA / CONTENTS

**Dissertationes**

Marko Motnik

- Jacob Handl - Gallus und das deutsche Lied ..... 7  
Jacob Handl - Gallus in nemška pesem

Katharina Larissa Paech

- Pachelbels d-Moll-*Ciacona* als strukturelles Vorbild für eine *Aemulatio*:  
zur Form der *Passacaglia* in c-Moll von J. S. Bach ..... 23  
Pachelblova *Ciacona* v d-molu kot strukturni model za *aemulatio*: o obliki  
*Passacaglie* v c-molu J. S. Bcha

Tonja Čakš

- »[...] zahtevam konfiskacijo in uničenje že ekspediranih izvodov!«:  
Čerinova razprava o slovenskih protestantskih pesmaricah in zapleti  
okoli njene objave ..... 35  
“[...] I demand confiscation and destruction of the already dispatched  
volumes!”: Čerin’s essay on Slovenian protestant hymn books and  
complications surrounding its publication

Jernej Weiss

- Hans Gerstner (1851–1939) in koncept nacionalne glasbene kulture ..... 55  
Hans Gerstner (1851–1939) and the concept of national music culture

Maruša Zupančič

- Violinska dela Rista Savina v okviru violinske ustvarjalnosti na Slovenskem  
v začetku 20. stoletja ..... 71  
The violin compositions of Risto Savin in the perspective of violinistic  
creativity in the Slovenian lands at the beginning of the twentieth century

Katarina Bogunović Hočevar

- Ravnikovi glasbenoestetski nazori v kontekstu dveh kompozicijskih šol ..... 85  
Ravnik’s musical-aesthetic outlook in the context of the two contemporary  
Slovenian compositional schools



## JACOB HANDL - GALLUS UND DAS DEUTSCHE LIED

MARKO MOTNIK

Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien

**Izyleček:** *V različnih rokopisnih in tiskanih virih iz 16. in 17. stoletja je pod Gallusovim imenom ohranjenih trinajst nemških pesmi. Prispevek se sooča z vprašanji avtorstva, kompozicijskimi tehnikami in stilom, razširjenostjo, recepcijo in namenom nastanka teh v strokovni literaturi doslej komaj opaženih del.*

**Ključne besede:** *Jacob Handl - Gallus, nemška pesem, protestantizem, Nicolaus Selneccer, Sethus Calvisius.*

**Abstract:** *Thirteen compositions with German texts attributed to Jacob Handl are preserved in a number of music manuscripts and prints from the sixteenth and seventeenth centuries. The transmission history, reception, compositional techniques, style, authorship and possible intended purposes of these hitherto little-noticed works will be discussed in the present article.*

**Keywords:** *Jacob Handl - Gallus, German song, Protestantism, Nicolaus Selneccer, Sethus Calvisius.*

Es ist wohl kein Zufall, dass die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Jacob Handls im ausgehenden 19. Jahrhundert durch einen aus Slowenien stammenden Forscher erfolgte. Der entscheidende Impuls für die auch nach Josef Mantuani kontinuierliche Beschäftigung der slowenischen Wissenschaftler mit Handl war zweifelsohne die Herkunft des Komponisten. Es ist nicht zu leugnen, dass dies die Forschung ungemein bereicherte, gleichzeitig wurde jedoch als Mittel zur Etablierung einer nationalen Identität ein angepasstes Handl-Bild entworfen. Die Behauptungen von Mantuani und später die von Dragotin Cvetko erlangten eine Autorität, an denen lange Zeit nicht gerüttelt wurde.

Abgesehen von beiläufigen Erwähnungen in der Literatur sind die Kompositionen mit deutschen Texten während der mittlerweile 120 Jahre andauernden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Handl nicht diskutiert worden. Anders als das wert-neutrale Latein stieß – bedingt durch die sozial-politische Lage – alles Deutsche in Slowenien bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert auf Ablehnung. Wie ein Zugeständnis klingt Mantuanis Behauptung zu Handls Vertonung des Liedes „O Herre Gott: [...] Gallus, obschon kein Deutscher, [war] der deutschen Sprache mächtig [...]“<sup>1</sup> Abgesehen von

<sup>1</sup> Josef Mantuani, Einleitung, in: Jacob Handl (Gallus), *Opus musicum, Motetten für das ganze*

ideologischen Beweggründen sind die Ursachen für die bisherige Nichtbeachtung dieses Repertoirebestandes auch in ungünstiger Überlieferungssituation, unsicherer Autorenzuweisung und einem geringeren Stellenwert der Vertonungen innerhalb des *Œuvres* Handls zu suchen. Für gewisse Skepsis über die Autorschaft sorgte schließlich die vom Komponisten selbst bezeugte Bevorzugung der lateinischen Sprache auch für die Werke weltlichen Inhalts.<sup>2</sup> Die Favorisierung des Lateinischen scheint allerdings bloß für die gedruckten Werke zu gelten und schließt somit das gelegentliche Vertonen deutscher Texte nicht aus.

Nach heutiger Quellenkenntnis sind dreizehn Kompositionen mit deutschen Texten unter Jacob Handls Namen nachgewiesen. Davon sind drei lediglich dokumentarisch belegt, bei zwei weiteren Vertonungen handelt es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um Fehlzuschreibungen, wobei der endgültige Beweis der Autorschaft überhaupt für keines dieser Werke erbracht werden kann. Andererseits ist anzunehmen, dass in den handschriftlichen Quellen noch mehr deutsche Lieder von Handl unter den anonymen Kompositionen erhalten sind, eine sichere Identifizierung auf Grundlage der stilistischen Vergleiche ist in diesem Fall aber kaum möglich. Bis auf zwei Kompositionen sind Handls Lieder lediglich in Handschriften überliefert, davon zwei allein in intavolierter Form. Drei Kompositionen sind torsohaft erhalten. Nicht in die Kategorie der von Handl komponierten Werke mit deutschem Text fallen die während des 17. Jahrhunderts weitverbreiteten deutsch textierten Kontrafakturen seiner Motetten.

Bei Handls deutschen Liedern handelt es sich wahrscheinlich um Gelegenheitskompositionen, über deren Entstehungszweck, -zeit und -raum lediglich Vermutungen geäußert werden können. Dem textlichen Gehalt nach ist zwischen geistlichen und weltlichen Liedern zu unterscheiden, wobei die zwei überlieferten Hochzeitsgesänge beziehungsweise Werke zur Verherrlichung des Ehestandes etwa dazwischen einzuordnen sind.

Der vorliegende Beitrag stellt einen ersten Überblick über die bisher bekannten deutschen Lieder von Jacob Handl dar. Ihre Beschaffenheit, die wichtigsten Merkmale und ihre Quellenlage sollen zusammenfassend skizziert werden, um tieferegreifende philologische, analytische und stilistische Untersuchungen anzuregen.<sup>3</sup>

---

*Kirchenjahr, Vom 1. Adventsonntag bis zum Sonntag septuagesimae*, hrsg. von Emil Bežecny und Josef Mantuani, Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich 6/1, Wien, Artaria, 1899, S. XXVII (Anm. 2).

<sup>2</sup> Vorwort zu *Harmonia morales* (RISM A/I: H 1983). Vgl. Faksimile in: Iacobus Gallus, *Harmonia Morales*, hrsg. von Edo Škulj, *Monumenta Artis Musicae Sloveniae* 26, Ljubljana, ZRC SAZU, 1995, S. 2.

<sup>3</sup> Verschiedene Aspekte dieses Themas wurden vom Verfasser dieses Beitrags bereits in seiner unlängst verfassten Dissertation behandelt. (Marko Motnik, *Jacob Handl-Gallus. Werk und Überlieferung*, Wien (Universität Wien und Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Univ. Dissertation), 2009). An dieser Stelle werden die wichtigsten Erkenntnisse zusammengefasst und um einige neue Belege erweitert. Eine Edition der Kompositionen ist für das Jahr 2012 in der Reihe *Monumenta Artis Musicae Sloveniae* (hrsg. von Marc Desmet und Marko Motnik) geplant.



## 1. Geistliche Kompositionen mit deutschen Texten

Bereits Hermann Kretzschmar, der in seinem Aufsatz über die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* die Einleitung Mantuanis zu Handls *Opus musicum* zwar als „eine durch Scharfsinn, Fleiß und Umsicht ausgezeichnete Leistung, einer der besten Beiträge, welche die neuere biographische Literatur besitzt“ bezeichnete,<sup>4</sup> beklagte das nicht erörterte Verhältnis des Komponisten zu den Protestanten. Obwohl in neuerer Zeit die Handl-Rezeption in protestantischen Gebieten etwas beleuchtet werden konnte,<sup>5</sup> lässt das spärlich überlieferte Quellenmaterial keine endgültigen Aussagen zu. Das in der Literatur vorherrschende Bild, das Handl als einen stark dem katholischen Glauben verpflichteten Komponisten zeichnet, ist neu zu überdenken. Zwar können die Dedikationen seiner gedruckten Sammlungen an hohe Würdenträger der katholischen Kirche, die Formulierungen in den Vorworten und nicht zuletzt die inhaltliche Konzeption der Messen- und Motettenzyklen in der Tat als eine Demonstration des Katholizismus bezeichnet werden, die archivalischen Zeugnisse deuten allerdings auch darauf hin, dass Handl dem großen Interesse an seinem Werk, das ihm vonseiten der Protestanten entgegen gebracht wurde, nicht abgeneigt gewesen ist. Einige erhaltene Rechnungen belegen beispielsweise, dass er seine Musikdrucke an die protestantischen Gemeinden in Görlitz, Leipzig oder Naumburg verkaufte.<sup>6</sup> In dem Zusammenhang besonders aufschlussreich scheint auch seine Reise nach Sachsen von 1588 zu sein. Über ihren Zweck und Verlauf ist wenig bekannt, lediglich ein Rechnungsbericht der Kantorei in Oschatz bezeugt für das Jahr 1588 „I fl. 3 gr. aus der Lade, da etliche der Cantorei dem Herrn Jacob Händell dem Componisten Gesellschaft leisteten“.<sup>7</sup> Es ist kaum vorstellbar, dass Handl den weiten Weg aus Prag auf sich nahm, nur um einen Vorort von Leipzig zu besuchen. Oschatz war wohl eher eine Zwischenstation, und so ist anzunehmen, dass er um die Zeit auch in Leipzig weilte. Am 8. Januar 1588 zahlte die dortige Stadtkasse „Jacobu Hendel, so dem Rathe Kirchengeseng offeriert 13 Gulden und 15 Groschen“.<sup>8</sup> Hatte er sein gedrucktes *Opus musicum* dem Leipziger Rat persönlich überbracht?

Auffällig nahe zu diesem Datum liegt die Widmungsvorrede an Fürstin Catharina, Markgräfin zu Brandenburg (auf die *heiligen Weynachten 1587*) im Gesangbuch *Christliche Psalmen/ Lieder/ vnd Kirchengesenge* des Leipziger Superintendenten Nicolaus Selnecker (auch Selnecker oder Sellenecker).<sup>9</sup> Selnecker nahm neben wenigen mehrstimmigen

<sup>4</sup> Hermann Kretzschmar, *Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes 2, Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig, C. F. Peters, 1911, S. 93. (Erstmals publiziert in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 6, Leipzig, C. F. Peters, 1899).

<sup>5</sup> M. Motnik, op. cit.

<sup>6</sup> M. Motnik, op. cit., S. 52–58.

<sup>7</sup> Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1, Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Leipzig, Teubner, 1926, S. 204; Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der Kirchenmusik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert)*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1907, S. 210.

<sup>8</sup> Vgl. R. Wustmann, op. cit., S. 204.

<sup>9</sup> Nicolaus Selnecker, *Christliche Psalmen/ | Lieder/ vnd | Kirchengesenge/ In | welchen die Christliche Lehre zusam gefasset vnd | erklaret wird/ Trewen Predigern in Stedten vnd | Dörffern/ Auch allen frommen Christen zu diesen letzten | vnd schweren Zeiten/ nütz vnd tröstlich. | Durch*

Gesängen in den zweiten Abschnitt („Tröstliche Lieder aus dem Catechismo“) auch die Vertonung eines dreistrophigen deutschen Liedes *O Herre Gott in meiner noth* mit dem ausdrücklichen Vermerk „Jacob Handl Comp.“ auf. Auch in der „Ordnung dieses Gesangbuchs“ ist die Angabe „Componiert mit vier stimmen/ durch Jac. Handel“ zu finden.<sup>10</sup> Handl ist in diesem Druck der einzige genannte Komponist. Die Nennung des Dichters fehlt zwar, doch ist der Text wohl eine Schöpfung von Selnecker. Die Mehrzahl der Gedichte im Gesangbuch stammt von ihm und *O Herre Gott* ist bereits in seinem *Psalter Davids* von 1578 vorhanden.<sup>11</sup>

Der persönliche Kontakt zwischen Selnecker und Handl kann zwar nicht nachgewiesen werden, die Präsenz der Komposition im Gesangbuch ist jedoch nur durch einen von Selnecker erteilten Auftrag, einen von ihm geäußerten Wunsch um Vertonung oder auch als musikalisches Geschenk von Handl erklärbar. Das Lied ist eine Bitte um Errettung durch die heilige Dreifaltigkeit, wobei in der ersten Strophe Gott Vater, in der zweiten Gott Sohn und in der letzten der heilige Geist aufgerufen wird. Handl vertonte jede Strophe in Form von motettischen Sätzen neu. Die homophonen und homorhythmischen Partien wechseln sich kunstvoll mit imitativen Einschüben und melismatischen Auflockerungen der Struktur ab.

Die in Chorbuchanordnung gedruckte Fassung (Abbildung 1) weist an mehreren Stellen Unklarheiten hinsichtlich der Verteilung der Textsilben sowie der Setzung von Akzidenzien auf. Eine geringfügig abweichende Fassung des Liedes erschien 1597 in der von Sethus Calvisius herausgegebenen und für die Leipziger kirchenmusikalische Praxis bestimmten Sammlung *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum*. Die Veränderungen der Textur stammen zweifelsohne von Calvisius.<sup>12</sup> Während der Name des Komponisten in dieser Quelle fehlt, wird „D. Nicol. Selnec.“ als Textdichter angegeben.<sup>13</sup> Die von Calvisius revidierte Fassung nahm auch Erhard Bodenschatz unter die Grabgesänge in seine *Harmoniae Angelicae Cantionum Ecclesiasticarum* von 1608 sowie in sein *Florilegium Selectißimorum Hymnorum et Psalmorum* von 1622 auf.<sup>14</sup>

---

| *D. Nicolaum Selneckerum*. | *Libellus ad Lectorem* | [...] | *Gedruckt zu Leipzig durch Johan: Beyer/ Im Jahr M. D. CXXXVIJ.* | *Cum Priuilegio*. RISM B/VIII: 1587<sup>10</sup>, RISM A/I: S 2772.

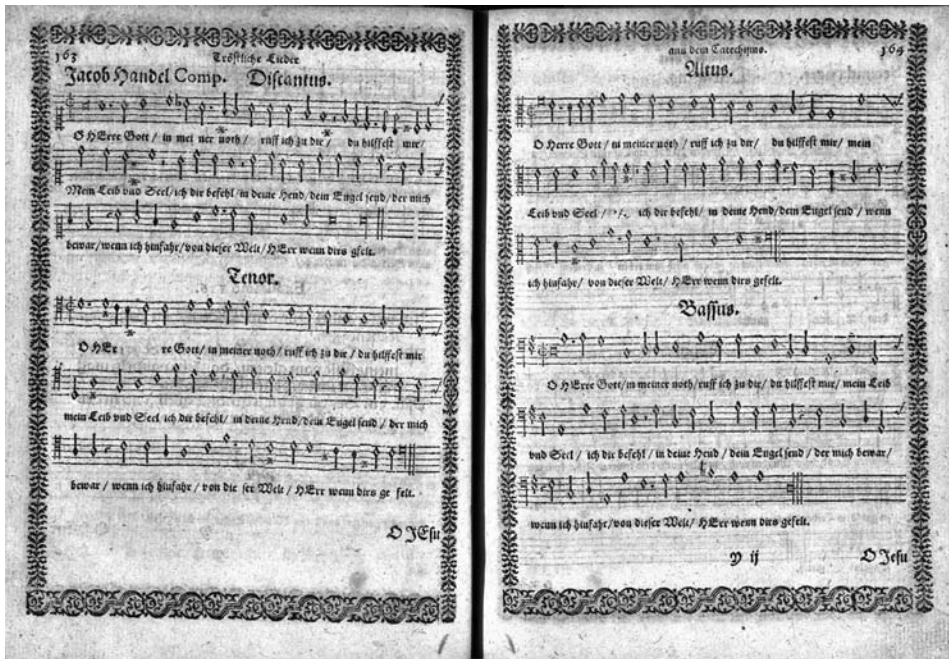
<sup>10</sup> *Ibid.*, *Ordnung dieses Gesangbuchs*, [fol. Iv].

<sup>11</sup> Beim Psalm 116. Vgl. Albert Friedrich Wilhelm Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon, Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten in alphabetischer Folge nebst einer Übersicht der Liederdichter 2*, Gotha, Friedrich A. Perthes, 1879, S. 170. Überprüft wurde die 6. Auflage des Psalters: *Der Psalter | Davids/ Mit kurtzen Summarien vnd | Gebetlein/ für die Hausveter vnd | ihre Kinder/ Durch | Nicolaum Selneckerum D. 15 92 | Leipzig, [Michael Lantzenberger]*.

<sup>12</sup> Franz Kaern, *Die Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum* des Sethus Calvisius im Lichte seiner musiktheoretischen Schriften, hrsg. von Gesine Schröder, *Tempus musicae – tempus mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius*, Studien zur Geschichte der Musiktheorie 4 (2008), S. 70. Auf S. 71–75 ist eine Transkription der Fassung von Calvisius enthalten und die beiliegende Audio-CD enthält eine Einspielung des Werkes (Vocalconsort Leipzig, CD-Track 9).

<sup>13</sup> Die *Harmonia* von Calvisius erschien in weiteren Auflagen in den Jahren 1598, 1604, 1612 und 1622.

<sup>14</sup> In den *Harmoniae Angelicae* (RISM B/I: 1608<sup>3</sup>, S. 542–551) nannte Bodenschatz Jacob Handl als Autor, während im *Florilegium* (RISM B/VIII: 1622<sup>13</sup>, Nr. 94) lediglich der Vermerk *D. Nicolaus*



**Abbildung 1**

Jacob Handl, *O Herre Gott*, erster Teil, in Nicolaus Selnecker, *Christliche Psalmen, Lieder vnd Kirchengesenge [...]*, Leipzig, Johann Beyer, 1587 (Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, 1617-B. Alt Mag, mit Genehmigung).

Außer im Gesangbuch Selneccers sowie den *Cantional*-Sammlungen von Calvisius und Bodenschatz ist die Vertonung des Liedes *O Herre Gott* von Handl noch in einigen zeitgenössischen Abschriften überliefert. Albert Friedrich Wilhelm Fischer nannte in seinem *Kirchenlieder-Lexikon* zwar eine Vielzahl an weiteren Quellen, doch umfasst diese Auflistung auch Publikationen, die lediglich den Text des Liedes oder auch spätere Vertonungen anderer Komponisten enthalten.<sup>15</sup> Die Unklarheit bezüglich der Urheberschaft des Textes herrschte bereits im 17. Jahrhundert. So wurde auch Handl von verschiedenen Herausgebern von Gesangbüchern als Textdichter angeführt. David Gregor Corner bemerkte beispielsweise im *Groß Catolisch Gesangbuch* zum abgedruckten Text: „Deß berühmten Musici Jacobi Galli, sonst Händl genant/ vorbereitung zum sterben/ an die heilig Dreyfaltigkeit.“<sup>16</sup>

*Selneccerus Reverendæ Memorix* vorhanden ist. Trotz weiteren geringfügigen Eingriffen beweisen die Lesarten die Verwendung der *Harmonia* von Calvisius.

<sup>15</sup> Einige weitere Vertonungen beziehungsweise *Cantus firmi* mit Quellen sind angeführt in: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt* 5, Gütersloh, Bertelsmann, 1892, Nr. 8193–8200.

<sup>16</sup> David Gregor Corner, *Groß Catolisch Gesangbuch [...]*, Nürnberg, Georg Enders d. J., 1631, RISM B/VIII: 1631<sup>2</sup>, Nr. 476, S. 971. Weitere Gesangbücher mit ähnlichen Vermerken sind

Über die weiteren Kontakte Handls zu den Gelehrten aus den protestantischen Reihen verfügt man nur über vage Indizien. Er scheint mit dem von Selnecker als Kantor nach Schulporthe empfohlenen und nach 1594 in Leipzig tätigen Calvisius in persönlicher Beziehungen gestanden zu haben und trug offenbar zu der im Jahr 1592 veröffentlichten musiktheoretischen Abhandlung *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ* zwei *Exempla* bei.<sup>17</sup>

Eine bisher nicht eingehend untersuchte Sammelhandschrift aus dem Stadtarchiv Kamenz mit Signatur D 14 185 (olim I 929) beinhaltet zwanzig Kompositionen, die Jacob Handl zugeschrieben werden beziehungsweise nachweislich von ihm komponiert wurden.<sup>18</sup> Der Hauptschreiber dieser Quelle ist Thomas Lochau, der ab 1593 in der Stadt Freiberg in Sachsen und ab 1595 als Rektor der Lateinschule in Tetschen (heute Děčín in Tschechien) wirkte. Er stammte aus der Stadt Engeln im heutigen Sachsen-Anhalt.<sup>19</sup> Lochau versah mehrere Einträge mit genauen Datums- und Ortsangaben. Die eingetragenen Kompositionen von Handl wurden, sofern datiert, zwischen 1594 bis 1598 aufgenommen. Nicht bekannt ist, wann diese Quelle in die Oberlausitzer Stadt Kamenz gelangte.

Unter der Nr. 98 liegt in den Stimmbüchern eine sechsstimmige Vertonung des deutschen Pfingstliedes *Nun bitten wir den heiligen Geist* vor. Im *Altus* sind der Stimme vier Textstrophen unterlegt und vor dem Beginn ist der explizite Autorenvermerk „Jacob. Händl“ angebracht (Abbildung 2). Die Nennung des Komponisten findet sich auch im *Tenor*. Bis auf die Textmarke *Nun bitten wir* fehlt der Gesangstext. Die Eintragung blieb auch im *Bassus* sowie in der *Quinta* und *Septima vox* unvollendet. Hier fehlen sämtliche Angaben (Nennung des Komponisten, Nummerierung sowie der Liedtext). Der *Cantus* fehlt. Das aus dem *Cantus firmus* gewonnene motivische Material wird in imitativ-polyphoner Stimmführung verarbeitet. Ob es sich hier um eine Fehlzuweisung handelt, war bisher nicht zu klären. Könnte die Autorschaft Handls bestätigt werden, würde dies auf die Kenntnis hinsichtlich seiner konfessionellen Ausrichtung ein neues Licht werfen, zumal die Strophen 2 bis 4 von Martin Luther stammen<sup>20</sup> und das Lied eng mit dem protestantischen Glaubensbekenntnis verknüpft ist.

Handl vertonte dreimal die Verse des 150. Psalms und schuf drei Fassungen der Motette *Laudate Dominum in sanctis eius*.<sup>21</sup> Mehrere Handschriften süd- und mitteldeutscher Provenienz beinhalten darüber hinaus eine doppelchörige Handl zugeschriebene Komposition mit der deutschen Textfassung *Lobet den Herren in seinem Heiligtum*. Die älteste Quelle mit diesem Werk, entstanden zwischen 1585 und 1589 in Schleusingen und

---

genannt in: Albert Friedrich Wilhelm Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon, Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten in alphabetischer Folge nebst einer Übersicht der Liederdichter* 2, Gotha, Friedrich A. Perthes, 1879, S. 170.

<sup>17</sup> Vgl. M. Motnik, op. cit., S. 131f.

<sup>18</sup> *Cantus*, *Sexta* und *Octava vox* fehlen.

<sup>19</sup> Angaben laut Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts* 6, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1902, S. 196. Lochau publizierte im Jahr 1606 in Dresden eine Schrift mit dem Titel *Janua musicalis, Kurtze Anleitung zur Musica, für junge Knaben / gestelt durch Thomam Lochavium Eglensem* [...].

<sup>20</sup> *Geystliche gesangk Buchleyn*, RISM B/VIII: 1524<sup>18</sup>, Nr. 1.

<sup>21</sup> RISM A/I: H 1980, Nr. 31, à 16; H 1982, Nr. 50, à 4 und H 1985, Nr. 144, à 24.



**Abbildung 2**

Jacob Handl, *Nun bitten wir den heiligen Geist*, *Altus* (Stadtarchiv Kamenz, Musikhandschrift D 14 185, Nr. 98, *Altus*, mit Genehmigung).

Tübingen, ist das Tabulaturbuch von Christoph Leibfried.<sup>22</sup> Der Schreiber kam mit der Komposition wohl im mitteldeutschen Raum in Berührung, wo sie auch heute in mehreren Abschriften späteren Datums überliefert ist.<sup>23</sup> Für gewisse Skepsis hinsichtlich der Autorschaft sorgt die Nennung von Bartholomäus Gesius bei dieser Komposition in der Sammelhandschrift aus Löbau (Mus. Löb 4). Da die Löbauer Abschrift erst im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden ist<sup>24</sup> und zudem die Komposition in keinem von Gesius autorisierten Druck nachgewiesen werden kann, deutet die Überlieferungssituation stärker auf Handl hin.

Christoph Leibfried war maßgeblich an der Entstehung des im Jahr 1617 in der Druckerei von Johann Jacob Genath in Basel publizierten dreiteiligen Tabulaturbuches *Nova musices organicae tabulatura* beteiligt, obgleich in dessen Titel lediglich Johannes Woltz als Herausgeber genannt wird.<sup>25</sup> Woltz war Organist in Heilbronn und stand mit

<sup>22</sup> Universitätsbibliothek Basel, F. IX. 44, Nr. 10, fol. 149v–149r. Vgl. John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel, Verlag der Universitätsbibliothek Basel, 1988, S. 160f.

<sup>23</sup> Heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Mus. Schw 41, Nr. 8 (Schwarzenberg), Mus. Gri 2, Nr. 3 (Grimma), Mus. Löb 4, Nr. 125 (Löbau). Weitere Abschriften sind in einer Quelle aus Helmstedt (August Herzog Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 324 Mus. Hdschr., Nr. 244) sowie in einer vermutlich aus dem *Gymnasium poeticum* in Regensburg herrührenden Quelle (Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, A.R. 728–732, Nr. 96) erhalten.

<sup>24</sup> Wolfram Stede, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974, S. 107.

<sup>25</sup> RISM B/I: 1617<sup>24</sup>. Der Druck liegt in einer Faksimile-Ausgabe vor: Johannes Woltz, *Nova musices*

Leibfried in verwandtschaftlichem Verhältnis.<sup>26</sup> Die Komposition ist als letztes Werk des zweiten Teils des Buches abgedruckt (Abbildung 3).<sup>27</sup> Die bereits in der Handschrift von Leibfried komprimierte Satzstruktur wurde für den Druck noch weiter reduziert. Es entstand ein durchgehend vierstimmiger Satz, in dem die alternierenden Chorpartien mit den Zahlen 1. und 2. markiert sind. Die Bezeichnung O. steht wohl für *omnes* und zeigt die *Tutti*-Stellen an. Anders als bei Leibfried ist im Druck dem Satz der Gesangstext unterlegt. Die gedruckte Fassung eignet sich sowohl zum Begleiten als auch zur solistischen Aufführung auf den Tasteninstrumenten. Sowohl die Intavolierung von Leibfried als auch die gedruckte Fassung weisen eine hohe Anzahl von Schreib- beziehungsweise Druckfehlern auf. Die Redaktionsarbeit wurde keineswegs sorgfältig durchgeführt und im Bemühen um die Verbesserung der Vorlage sind den Herausgebern zusätzliche Unzulänglichkeiten unterlaufen. Der ursprüngliche Verlauf der einzelnen Stimmen ist aus keiner der beiden Fassungen rekonstruierbar.

Die Komposition ist ein für Handl charakteristisches doppelchöriges, weitgehend homophones Werk mit kurzen Koloratureinschüben. Stilistisch betrachtet spricht wenig gegen seine Autorschaft, rätselhaft bleibt aber freilich der Entstehungsanlass dieser deutschen Motette. Es könnte sich um ein Auftragswerk zu einem konkreten Anlass oder auch eine musikalische Verehrung an eine bestimmte Person oder Institution handeln. Auch eine Kontrafaktur einer nicht überlieferten lateinischen Motette ist nicht undenkbar.

Ein in kompositorischer Sicht interessantes Werk enthält das im oberösterreichischen Ried im Innkreis entstandene Tabulaturbuch des Organisten Erasmus Hofer.<sup>28</sup> Unter den Weihnachtsgesängen im ersten Teil der Handschrift ist unter Nr. 17 ein fünfstimmiger, nicht textierter Satz mit dem Vermerk „**In dülcı jubilo**: | Nun singet vnnnd seitt fro, unsers. | 5. vocüm. author | Jacobus Gallus“ notiert. Die *Secunda pars* lautet „O Jesu parüule Nach | dir Ist mir so wehe.“<sup>29</sup> Der Text und die Melodie dieses volkstümlich anmutenden Weihnachtliedes mit alternierenden lateinischen und deutschen Textpartien stammen aus dem 14. Jahrhundert. Es war seit dem 16. Jahrhundert sowohl im katholischen als auch im protestantischen Umfeld verbreitet. Da der Schreiber beim Intavolieren kaum Veränderungen der Vorlagen vornahm, lässt sich der Vokalsatz daraus leicht rekonstruieren. Der Satz beginnt mit sukzessivem Eintritt der frei imitierenden Stimmen und weist nach wenigen Mensuren die Bevorzugung der homophonen Setzart auf. Der bekannte

---

*organicae tabulatua, Tabulatura originale*, Bibliotheca musica bononiensis 4, 53, Bologna, Forni, 1970.

<sup>26</sup> Manfred Hug, *Johann Woltz und seine Orgeltabulatur*, Tübingen (Universität Tübingen, Univ. Dissertation), 1960.

<sup>27</sup> *Der ander Theil | Dieses Tabulatur Buchs. | Welcher | Etliche schöne vnd liebliche Teutsche Geistliche | Motteten vnd Gesäng/ von vornehmen Musicis | mit 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen/ theils auff | Fugen weiß/ componiert/ in sich | begreift.*

<sup>28</sup> Library of Congress, Washington DC, 1490. H7 Case. Zur Quelle vgl. Marko Motnik, *Der Organist Erasmus Hofer und sein Tabulaturbuch - Beitrag zur älteren Musikgeschichte Rieds im Innkreis, Der Bundschuh. Schriftenreihe des Museums Innviertler Volkskundehaus* 13, hrsg. von Museum Innviertler Volkskundehaus, Ried im Innkreis, Mosebauer, 2010, S. 70–75; sowie Reinald Ziegler, *Die Tabulatur (1602–1614) des Erasmus Hofer aus Ried im Innkreis, Schütz-Jahrbuch* 26, Kassel, Bärenreiter, 2004, S. 205–236.

<sup>29</sup> Entspricht der 2. Strophe dieses Kirchenliedes.

Pfal. 150.  
**Lobet den Herren/it.**  
 2. Vocum, per Choros.  
 53. *Jacobus Gallus Carniolanus.*

Lobet den Herrn in seinem Heiligtumb/ Lobet

seiner grossen herzlichkeit: Lobet ihn mit Posaunen :/: Posaunen: :/:

und mit Keyen: Lobet ihn mit seychen/ :/:

**Abbildung 3**

Jacob Handl, *Lobet den Herren*, Ausschnitt aus der Intavolierung in *Nova mvsices organicae tabvlatvra, Der ander Theil*, Nr. 53. (Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, 2 Mus. pr. 64., mit Genehmigung).

*Cantus firmus* ist darin nicht vorhanden. Aus stilistischen und formalen Gesichtspunkten ist die Autorschaft Handls zwar nicht auszuschließen, ungewöhnlich ist jedoch, dass die Komposition bislang in keiner konkordanten Quelle ermittelt werden konnte und erst in dieser, nicht vor dem Jahr 1602 entstandenen Handschrift auftaucht. Das Tabulaturbuch weist außerdem eine hohe Anzahl an Fehlzuschreibungen auf und ist hinsichtlich der Autorenuweisungen als unverlässlich zu betrachten.<sup>30</sup>

Auch die im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert offenbar außerordentlich beliebte achtstimmige Komposition mit dem deutschen Text *Da der Sabbath vergangen war*, die einzig im sogenannten ersten Tabulaturbuch des Organisten Samuel Markfelner mit dem Autorenvermerk „Handeli“ versehen ist,<sup>31</sup> stammt wohl nicht von Handl. Mit dem Werk

<sup>30</sup> Vgl. R. Ziegler, op. cit., S. 211.

<sup>31</sup> Evangelicka cirkevna knižnica, Levoča (Slowakei), Ms. 13991 (6A). Der Hauptteil der Handschrift ist um 1640 entstanden.

setzte sich vor einigen Jahren Elena Kmet'ová auseinander und kam zu dem Ergebnis, dass es sich bereits aus stilistischen Gründen nicht um eine seiner Kompositionen handeln kann.<sup>32</sup>

Auf die Existenz eines weiteren vermeintlich von Handl komponierten deutschen Liedes weist eine Schrift von Laurentius Stiphelius hin. Stiphelius war seit 1595 Kantor in Naumburg an der Saale und veröffentlichte in den Jahren 1607 und 1612 zwei Gesangbücher,<sup>33</sup> denen er jeweils ein „Manuale Laurentii Stiphelii Numburgensis Cantoris“ als Anhang beifügte. Diese nach dem Kirchenjahr geordnete Auflistung der für die Gottesdienste und andere kirchliche Versammlungen empfohlenen Gesänge nennt eine hohe Anzahl an Kompositionen von Handl. Darunter tauchen auch einige nicht identifizierbare lateinische Kompositionen und ein deutsches Lied auf. Beim sechsstimmigen *Christ ist erstanden* für das Osterfest könnte es sich um eine Fehlzuweisung oder um eine Kontrafaktur der Motette *Surrexit Christus et illuxit* handeln.<sup>34</sup>

Es existieren mehrere aus dem 16. und 17. Jahrhundert herrührende Vertonungen des Liedes *Zion spricht: der Herr hat mich verlassen*. Eine angeblich von Handl stammende fünfstimmige Fassung war in der Musikaliensammlung von Friedrich August Gotthold (1778–1858) in Königsberg in zwei Handschriften vorhanden. Im Katalog des Bestands von Joseph Müller (1870) nannte der Verfasser vier Singstimmen und einen *Basso continuo*.<sup>35</sup> In Folge des Zweiten Weltkriegs wurde die Sammlung in alle Winde zerstreut und die beiden Quellen mit den vermeintlichen Kompositionen von Handl sind seitdem nicht auffindbar.

## 2. Deutsche Hochzeitsgesänge oder Werke zur Verherrlichung des Ehestandes

In einer unversehrt erhaltenen Handschrift aus dem Umfeld der St.-Elisabethkirche in Breslau (heute Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. mus. Bohn 357A/B),<sup>36</sup> die aus sechs umfangreichen Vokalstimmheften und einem dazugehörigen Tabulaturband besteht, befindet sich ein singular überliefertes sechsstimmiges Werk mit dem Titel *Der Ehlich stand durch Gottes Hand*. In allen Stimmen ist der Autorenvermerk „Iacobus Gallus“ vorhanden.<sup>37</sup> Der vertonte Text erzählt von der Begründung des Ehestandes und ist als eine Ermutigung für das (neuvermählte?) Ehepaar zu verstehen. Die polyphone doch

<sup>32</sup> Elena Kmet'ová, *Jacob Handl Gallus (1550–1591) a Slovensko*, Bratislava, (Univerzita Komenského, Diplomarbeit), 1999, S. 80–98.

<sup>33</sup> RISM A/I: S 6438; RISM B/VIII: 1612<sup>19</sup>.

<sup>34</sup> RISM A/I: H 1981, Nr. 29.

<sup>35</sup> Ms. 24814 und Ms. 13763 (16). Joseph Müller, *Die musikalischen Schätze der Koeniglichen- und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr., Aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's, Nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebuechern, Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst*, Bonn, Marcus, 1870, S. 18 und S. 194f.

<sup>36</sup> Vgl. Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, *Musicological Studies and Documents* 53, hrsg. von Ursula Günther, Holzgerlingen, Hänssler, 1999.

<sup>37</sup> Nr. 139 (Vokalstimmen), Nr. 408 (Tabulatur).



nicht streng imitatorische Struktur des Satzes erinnert stark an Handls sechsstimmige Motettensätze sowie Kompositionen aus den *Moralia*. Die Polyphonie wird bald von homophonen und homorhythmischen Partien abgelöst und es kommen charakteristische alternierende dreistimmige Gruppierungen vor. Der Satz schließt mit einem Abschnitt im Dreier-Metrum.

Eine in der Gesamtanlage dem vorhergehenden Werk ähnliche Komposition über die Begründung des Ehestandes ist ebenfalls in der Breslauer Handschrift Ms. mus. Bohn 357A/B erhalten und lautet ***Der ehliche Stand ist ehren werdt***.<sup>38</sup> Hier taucht die ungewöhnliche, in den zeitgenössischen Quellen jedoch nicht einmalige Namensvariante „Iacobus Galliculus“ auf. Gleichermaßen wird der Komponist bei diesem Werk auch in einer weiteren Breslauer Quelle (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. mus. Bohn 12, Nr. 41) genannt. In drei weiteren Abschriften ist das Werk anonym überliefert.<sup>39</sup> Die wichtigsten Stilmerkmale des sechsstimmigen Motettensatzes von Handl sind auch hier deutlich ausgeprägt und seine Autorschaft ist daher sehr wahrscheinlich.

Ob es sich bei den beiden genannten Kompositionen um Hochzeitsgesänge handelt, die anlässlich einer Vermählung von Personen aus dem Umkreis von Handl hätten entstehen können, oder bloß um Lieder zur Verherrlichung des Ehestandes, ist kaum zu beurteilen. Es fällt auf, dass der Charakter beider Werke wider Erwarten keineswegs heiter ist. Die genaue Untersuchung von Textüberlieferung und Vertonungen wäre einer eigenständigen Studie wert, ist aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert doch eine Reihe von Textvarianten bekannt. Ein deutsches Tenorlied mit dem Textbeginn „Der ehlich Stand ist billich genannt“ vertonte bereits Ludwig Senfl. Die Vertonungen des Textes „Der ehlich Stand sein Ursprung hat“ stammen von Valentin Haußmann und Johannes Schultz,<sup>40</sup> und von Gregor Lange rührt das Lied *Der ehlich Stand ist lobenswert* her.<sup>41</sup>

### 3. Deutsche weltliche Lieder

Zwei Handschriften schlesischer Provenienz beinhalten unter Handls Namen eine vierstimmige Fassung des Liedes ***Die Pauern von S. Pelten***.<sup>42</sup> Die äußerst kurze und für Handl in

<sup>38</sup> Nr. 99 (Vokalstimmen), Nr. 377 (Tabulatur).

<sup>39</sup> Die Komposition ist noch im *Tenor*-Stimmbuch in der Lycealna knižnica in Kežmarok (Slowakei), N 69 192, als Nr. 14 überliefert. Die Handschrift deutet auf eine schlesische Provenienz hin. Vgl. Marta Hulková, Hudobný konvolút z Lyceálnej knižnice v Kežmarku. Príspevok k problematike renesančnej hudby na Slovensku v 16. storočí, *Slovenská hudba, revue pre hudobnú kultúru* 24 (1998), S. 264–308. Weitere Abschriften finden sich in den Stimmbüchern aus der ehemaligen Bibliothek des Königlichen Gymnasiums zu Brieg (Ms. 36 und Ms. 54), heute Universitätsbibliothek Breslau (51360 Muz. und 51435 Muz.). Vgl. Friedrich Kuhn, *Beschreibendes Verzeichnis der Alten Musikalien – Handschriften und Druckwerke – des Königlichen Gymnasiums zu Brieg*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1897, S. 21 und 37.

<sup>40</sup> Valentin Haußmann (RISM A/I: H 2392, Nr. 25); Johannes Schultz (RISM A/I: S. 2329, Nr. 59).

<sup>41</sup> Überliefert u. a. in Breslauer Handschriften Ms. mus. Bohn 9, Nr. 20, Ms. mus. Bohn 12, Nr. 61 und Ms. mus. Bohn 15, Nr. 12. Vgl. Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Breslau*, Breslau, Julius Hainauer, 1890, S. 31, 38 und S. 44.

<sup>42</sup> *Discantus* und *Bassus* sind in der Brieger Quelle (Ms. 51), heute Universitätsbibliothek Breslau

jeder Hinsicht untypische Komposition ist ausgesprochen einfach. Der homophone Satz wird lediglich durch einige rhythmische Synkopierungen belebt. Den vier Stimmen sind jeweils elf Strophen unterlegt, in denen auf spöttisch scherzhafte Weise das Treiben der Bauern bei einer Hochzeit geschildert wird (Abbildung 4).<sup>43</sup> Das Lied wurde womöglich beim von Pfeifenspiel, Gesang und Tanz begleiteten Kirchgang, also bei den außerkirchlichen Umzügen durch die Straßen anlässlich der Hochzeiten verwendet. Beim kurzen Refrain „Wüste hotta ho“ in der Brieger Handschrift, das nach jedem Vers gesungen wird, handelt es sich um einen Bauernruf an die Zugpferde: „wüste“ bedeutet links und „hott“ rechts zu gehen.<sup>44</sup> In der Breslauer Quelle lautet der Ruf allerdings „Wieda ho da hein.“<sup>45</sup>

Allem Anschein nach handelt es sich um ein altes niederösterreichisches Volkslied im sogenannten Neidhart-Stil, das während des 16. Jahrhunderts in der Gegend um St. Pölten bekannt war. Handl könnte es während seines Aufenthalts im Stift Melk kennengelernt und mit nach Schlesien gebracht haben. Die ursprüngliche Weise ist nicht zu ermitteln. In einem Quodlibet aus dem *Musicalischen Zeitvertreiber* von Nikolaus Zange<sup>46</sup> ist ein Abschnitt mit dem unterlegten Text „Die Bauern von St. Pelten“ erhalten. Dieses Motiv ist in der Fassung von Handl nicht vorhanden. Eine weitere, erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Liederhandschrift von Johannes Werlin notierte Melodie weist den ständigen Wechsel von geraden und ungeraden Metren auf. Weder das motivische Material noch der bewegte Rhythmus finden sich in der Handl zugeschriebenen Vertonung wieder.<sup>47</sup>

Die Sammelhandschrift aus Brieg (Ms. 51) enthält neben dem Lied *Die Pauern von S. Pelten* noch zwei Jacob Handl zugeschriebene vierstimmige deutsche Gesänge. Als Nr. 36 liegt darin das Lied **Gott wolt ihr thun verleihen** und anschließend unter Nr. 37 eine Vertonung des Textes „**Schöns Lieb was hab ich dir gethan**“ vor. Die beiden Kompositionen sind unvollständig überliefert, da lediglich *Discantus* und *Bassus* erhalten und weitere konkordante Quellen bislang nicht bekannt sind.

Soweit es sich anhand der erhaltenen Außenstimmen beurteilen lässt, handelt es sich bei dem Lied *Gott wolt ihr thun verleihen* um einen einfachen homophonen Satz mit einkomponierten Atempausen zwischen den Versen. Die Strophe ist ein schlichter

---

(51418 Muz., Nr. 25), erhalten. Im *Bassus* findet sich die Autorenangabe *J. Handel* und im *Discantus* die Initialen *J. H.* (F. Kuhn, op. cit., S. 32). Die Breslauer Handschrift (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. mus. Bohn 10, Nr. 50) enthält in der *Quinta vox* (identisch mit *Discantus* der Brieger Quelle) die Initialen *J. H. C.* (Jacob Handl Carniolus). Im *Altus* ist über den Beginn der Vermerk „2d Melodia“ angebracht. (E. Bohn, op. cit., S. 32).

<sup>43</sup> Der Text ist widergegeben in: Franz Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort, Auswahl der vorzüglichsten Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert von Ludwig Erk* 3, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894, S. 378; Max von Boehn, *Der Tanz*, Berlin, Wegweiser, 1925, S. 181f. Zu den Hochzeitsbräuchen in Niederösterreich siehe beispielsweise Leopold Schmidt, *Volkskunde von Niederösterreich* 2, Horn, Ferdinand Berger, 1972, S. 413–423.

<sup>44</sup> F. M. Böhme, op. cit., S. 378f.

<sup>45</sup> Die letzte Silbe wird gelegentlich der Schlussilbe des vorangehenden Verses angepasst (z. B. *Gemein – hein, nicht – hieht*).

<sup>46</sup> RISM B/I: 1609<sup>28</sup>, Nr. 12.

<sup>47</sup> Vgl. F. M. Böhme, op. cit., S. 378.



Abbildung 4

Jacob Handl, *Die Pauren von S. Pelten*, Bassus (Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, 51418 Muz., Nr. 25, mit Genehmigung).

Sechszweiler mit der Reimfolge ababcc. Das Gedicht enthält ein Treueversprechen an die in dritter Person umschriebene Geliebte.

Eine anonyme Vertonung des einstrophigen Klageliedes über eine wortbrüchige Geliebte, *Schöns Lieb was hab ich dir gethan*, ist in der 1535 von Christian Egenolf in Frankfurt am Main gedruckten Sammlung *Gassenhawer vnd Reutterliedlin* enthalten.<sup>48</sup> Denselben Text verwendete später auch Johannes Eccard, der 1578 eine vierstimmige Fassung im Druck *Newe deutsche Lieder* veröffentlichte.<sup>49</sup> In der Breslauer Handschrift Ms. mus. Bohn 357A/B, Nr. 96/373 ist eine weitere Vertonung Johannes Vesalius zugeschrieben. Die unvollständig erhaltene Komposition von Handl in der Brieger Handschrift beinhaltet im Gegensatz zu anderen Fassungen auch eine *Secunda pars* (*Aber mein Schatz*). Da zwischen *Prima* und *Secunda pars* Unterschiede in der Reimform und im Silbenmaß festzustellen sind, handelt es sich dabei wohl um einen späteren textlichen Zusatz. Der über die weibliche Untreue enttäuschte Liebhaber relativiert hier seine Aussage und seine Verbitterung wandelt sich in neue Hoffnung. Er beschwört die Geliebte mit den Worten: „Ich bin der dein, und du die mein, biß vns zwey der Todt wird scheiden.“ Die erhaltenen Stimmen weisen komplexe polyphone Satzstruktur auf. In der *Secunda pars* sind am

<sup>48</sup> Nr. 15 unter *Reutterliedlin*. RISM B/I: 1535<sup>10</sup>, 1535<sup>11</sup> und [c.1535]<sup>13</sup>. Vgl. *Gassenhawerlin und Reutterliedlin zu Franckenfurt am Meyn bei Christian Egenolf 1535*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Augsburg, Köln, Filser, 1927.

<sup>49</sup> RISM A/I: E 170, Nr. 9.

Ende auch ein kurzer Einschub in Dreier-Bewegung und ein abschließender, offenbar homophon gesetzter Abgesang vorhanden.

Über die Existenz des vierstimmigen Liedes *Ein edler Jeger* von Handl gibt lediglich ein Musikalienverzeichnis des Landgrafen Georg I. von Hessen-Darmstadt aus den Jahren 1587–1595 Auskunft.<sup>50</sup> Das darin erwähnte Manuskript hat sich nicht erhalten und weitere konkordante Quellen sind bisher nicht bekannt. Es handelte sich um einen im 16. Jahrhundert weit verbreiteten und bekannten Text, der mindestens durch fünf zeitgenössische Vertonungen überliefert ist.<sup>51</sup> Das Lied huldigt einem wohlgeborenen Jäger, welcher sich mit seinen Hunden auf die Jagd begibt und einen Hirsch erlegt.

### Schlussbetrachtungen

Über die Textdichter der von Jacob Handl vertonten deutschen weltlichen Liedern kann an dieser Stelle wenig Relevantes gesagt werden, da bislang keine Namen ermittelt werden konnten. Dieser Umstand scheint keineswegs zufällig zu sein, das anonyme Zirkulieren und das ständige Wandeln (ersichtlich beispielsweise an den mannigfachen Textfassungen der Lieder *Der ehlich Stand*) ist für die deutsche lyrische Dichtung bis in das 16. Jahrhundert geradezu charakteristisch. Die Literaturwissenschaft konnte die damit zusammenhängende Problematik bisher nicht zufriedenstellend lösen.<sup>52</sup>

Es soll abschließend festgehalten werden, dass die Überlieferung der deutschen Lieder von Handl eher zufällig ist. Die Bedeutung dieses Befundes lässt sich unterschiedlich bewerten: Einerseits mag die geringe Anzahl an erhaltenen Kompositionen als ein Indiz für das geringe Interesse Handls am deutschen Lied gelten. Andererseits sind die etwaigen Quellenverluste heute kaum abzuschätzen. Die zentralen Liedquellen des ausgehenden 16. Jahrhunderts enthalten jedenfalls keine Kompositionen von Handl. In jedem Fall aber ist die Anzahl der greifbaren Werke zu gering, um daraus gemeinsame gattungsspezifische Merkmale abzuleiten. Im Gegenteil, die erhaltenen Kompositionen weisen äußerst unterschiedliche kompositorische Verfahren auf. Der kompositionstechnische und stilistische Vergleich mit den von Handl im Druck publizierten lateinischen Werken gelingt nur in wenigen Beispielen und ist daher als Methode zur Klärung der Autorschaft nicht zielführend.

<sup>50</sup> „[...] 4 Voces Ein Edler Jeger durch Jac. Gallus.“ Vgl. Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 8, hrsg. von Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte, Mainz, Schott, 1967, S. 44.

<sup>51</sup> Melchior Schramm, *Neue außerlesene Teutsche Gesäng*, 1579, RISM A/I: S 2108; Johannes Knöfel, *Neue Teutsche Liedlein*, 1581, RISM A/I: K 992; Leonhard Lechner, *Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Lieder*, 1589, RISM A/I: L 1304; Nikolaus Rost, *Der Ander Theil Newer Lieblicher Galliardt*, 1594, RISM A/I: R 2773; Melchior Franck, *Deutsche Weltliche Gesäng*, 1604, RISM A/I: F 1650.

<sup>52</sup> Vgl. Harald Haferland, Frühe Anzeichen eines lyrischen Ichs. Zu einem Liedtyp der gedruckten Liedersammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Erhart Öglin, Peter Schöffler, Arnt von Aich, Christian Egenolff, Heinrich Finck, Georg Forster, Johann Ott), *Chloe: Beihefte zum Daphnis, Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Gert Hübner, Amsterdam und New York, Editions Rodopi, 2005, S. 169–200.

Es kann ferner davon ausgegangen werden, dass Handl beim Komponieren von deutschen Liedern andere Stilmittel anwandte als in seiner repräsentativen lateinischen Kirchenmusik oder in den gedruckten *Moralia*. Auch ist das Erfüllen der charakteristischen Merkmale des kompositorischen Satzes von Handl nicht als endgültiger Beweis der Autorschaft zu betrachten, da andere Komponisten ebenso ähnliche Stilmittel hätten anwenden können oder seinen Kompositionsstil sogar imitiert haben. Die Autorenuzuweisungen sind also weder voreilig zu bestätigen noch zu verwerfen, und genauere Erkenntnisse dazu könnten allenfalls in weiteren vertiefenden Studien erlangt werden. Festzuhalten bleibt aber, dass sich Handl offenbar in durchaus ernstzunehmendem Umfang auch mit dem deutschen Lied befasst hat und seine entsprechenden Kompositionen an verschiedenen Orten lebendig rezipiert wurden. Sein Beitrag zur Gattung scheint also doch bedeutender zu sein, als von der Handl-Forschung bisher anerkannt wurde.

**Anhang:**

<b>TITEL</b>	<b>à</b>	<b>INHALT</b>	<b>ANMERKUNGEN zur ÜBERLIEFERUNG</b>
Christ ist erstanden	6	geistlich	nicht erhalten
Da der Sabath vergangen war	8	geistlich	Stimmen und Tabulatur
Der ehlich Stand durch Gottes Hand	6	halbgeistlich	Stimmen und Tabulatur
Der ehliche Stand ist Ehren werdt	6	halbgeistlich	Stimmen und Tabulatur
Die Pauern von S. Pelten	4	weltlich	Stimmen
Ein edler Jeger	4	weltlich	nicht erhalten
Gott wollt ihr thun verleihen	4	weltlich	Stimmen, Altus und Tenor fehlen
In dulci iubilo	5	geistlich	Tabulatur
Lobet den Herren in seinem Heiligum	8	geistlich	Stimmen und Tabulatur (Tabulatur auch gedruckt)
Nun bitten wir den heiligen Geist	6	geistlich	Stimmen, Cantus fehlt
O Herre Gott in meiner Noth	4	geistlich	Stimmen (Druck und Abschriften)
Schöns Lieb was hab ich dir gethan	4	weltlich	Stimmen, Altus und Tenor fehlen
Zion spricht: der Herr hat mich verlassen	4 (5)	geistlich	nicht erhalten

JACOB HANDL - GALLUS IN NEMŠKA PESEM

Povzetek

O vlogi nemške pesmi v skladateljskem opusu Jacoba Handla - Gallusa v literaturi doslej ni mogoče zaslediti obsežnejših razprav. K nepoznavanju je gotovo najbolj pripomogla raztresenost skladb v težko dosegljivih virih. Razloge za manjkajoče diskusije pa je deloma mogoče iskati tudi v nacionalno obarvanih težnjah slovenske muzikologije v toku preteklega stoletja. Pričujoči prispevek nudi kratek pregled doslej poznanih nemških cerkvenih in posvetnih pesmi, ki so v rokopisih in nekaj glasbenih tiskih ohranjene pod Gallusovim imenom. Namen, čas in kraj nastanka skladb ostaja nepoznan. Gallus sicer ne kaže velikega zanimanja za nemško pesem, njegov prispevek k tej zvrsti pa je vsekakor bolj obširen kot pa je bilo poznano doslej. O priljubljenosti nekaterih skladb priča njihova razširjenost v prepisih po vsej Evropi, med drugim tudi v tabulaturah. O Gallusovem tipu nemške pesmi ni mogoče govoriti, saj ohranjena dela kažejo izjemno pester izbor besedil, različne kompozicijske tehnike, stilne prijeme in formalne oblike. Kljub ali ravno zaradi upravičenih dvomov o Gallusovem avtorstvu bo potrebno ta dela v prihodnosti še natančneje preučiti.

## PACHELBELS D-MOLL-CIACONA ALS STRUKTURELLES VORBILD FÜR EINE AEMULATIO: ZUR FORM DER PASSACAGLIA IN C-MOLL VON J. S. BACH

KATHARINA LARISSA PAECH

Gesamtausgabe der Vokalwerke von Johann Pachelbel, Würzburg/Graz

**Izvleček:** O vplivu Buxtehudejevih ostinatnih kompozicij na Passacaglio v c-molu BWV 582 Johanna Sebastiana Bacha je razpravljalo mnogo muzikologov. Vendar se zdi, da je imela še veliko večji vpliv nanjo Ciacona in d. Johanna Pachelbla: prav ta skladba je služila kot oblikovni model Passacaglie.

**Ključne besede:** Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, orgelska glasba, knjiga Andreasa Bacha, ciacona, passacaglia, BWV 582, vpliv, oblika.

**Abstract:** Many musicologists have discussed the influence of Buxtehude's ostinato compositions on Johann Sebastian Bach's Passacaglia in C minor, BWV 582. But Johann Pachelbel's Ciacona in D minor seems to have had a much stronger effect on it: this piece served as the model for the structure of the Passacaglia.

**Keywords:** Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, organ music, Andreas Bach book, ciacona, passacaglia, BWV 582, influence, form.

Die *Passacaglia* c-Moll BWV 582 von Johann Sebastian Bach war in den letzten Jahrzehnten mehrfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Publikationen, in denen sie unter formalen Aspekten, verbunden mit der Frage eventueller thematischer und struktureller Vorlagen, analysiert wurde.

Die Theorien zur Form lassen sich grundsätzlich in zwei Gruppen unterteilen: Der *Passacaglia* wird entweder ein achsensymmetrischer Aufbau zugrundegelegt oder ein Prinzip der Entwicklung und Steigerung.<sup>1</sup> Eine symmetrische Anlage, die an die Architektur barocker Schlossbauten oder Orgelprospekte erinnere,<sup>2</sup> erkennen Christoph Wolff, Siegfried Vogelsänger<sup>3</sup> und Wolfgang Stockmeier.<sup>4</sup> Dazu fassen sie jeweils mehrere Variationen zu Gruppen zusammen. Alle drei Autoren beziehen den einstimmigen Beginn der *Passacaglia* nicht in ihre Zählung ein und kommen daher

<sup>1</sup> Auf die an die *Passacaglia* anschließende Fuge soll hier nicht näher eingegangen werden.

<sup>2</sup> Christoph Wolff, Die Architektur von Bachs Passacaglia, *Acta Organologica* 3 (1969), S. 183–194: 190.

<sup>3</sup> Siegfried Vogelsänger, Zur Architektonik der Passacaglia J. S. Bachs, *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 40–50.

<sup>4</sup> Wolfgang Stockmeier, Johann Sebastian Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel BWV 582, *Werkanalyse in Beispielen*, hrsg. von S. Helms/H. Hopf, Regensburg, Bosse, 1986, S. 35–45.

auf eine Gesamtzahl von 20 Variationen. Wolffs (2–3–4–2–4–3–2) und Vogelsängers (2–3–3–4–3–3–2) Gliederung weichen kaum voneinander ab, Stockmeier dagegen bildet wesentlich weniger Gruppierungen (2–1–1–1–3–1–2–1–3–1–1–1–2). Michael Radulescu gliedert die *Passacaglia* in sechs Abschnitte, die jeweils eine eigene Entwicklung beinhalten: Variationen 1–6, 7–10, 11–13, 14–16, 17–18, 19–21.<sup>5</sup> Das Bass-Ostinato wird dabei als Variation 1 gezählt. Aus der graphischen Darstellung der Länge der einzelnen Abschnitte leitet Radulescu schließlich das Bild eines Kreuzes ab.<sup>6</sup> Wesentlich vorsichtiger äußert sich Peter Williams.<sup>7</sup> Er erkennt zwei hörbare „Spannungspunkte“. Der erste ist die 12. Variation (einstimmiges Thema zu Beginn nicht mitgezählt), auf die ein „Intermezzo“ von drei Variationen folgt, der zweite sind die beiden letzten Variationen mit dem „Orgelpunkt“ im Sopran.<sup>8</sup> Williams hält den Versuch weiterer Gruppierungen für „problematisch“:<sup>9</sup> „Es ist wohl eher so, daß sich der Komponist von seiner Geschicklichkeit leiten ließ, einerseits Kontraste zu schaffen und andererseits die Kontinuität zu sichern.“<sup>10</sup> Williams konstatiert, dass „viele Variationen [...] in gewissem Sinne Paare“ bilden, dies entspreche der Tradition bei Ostinato-Variationen.<sup>11</sup> Piet Kee setzt die Form der *Passacaglia* in Verbindung zum *Vater unser*, wie es von Andreas Werckmeister in seinem letzten Buch *Paradoxal-Discourse* (1707) erklärt wird, und zu den so genannten Radical-Zahlen.<sup>12</sup>

Yoshitake Kobayashi<sup>13</sup> äußert Kritik an den verschiedenen Formanalysen. Während er Radulescus und Kees Theorien als Spekulationen bezeichnet, fragt er bezüglich der Symmetrietheorien von Wolff und Vogelsänger, inwieweit diese vom Hörer überhaupt wahrgenommen werden können. Außerdem hält er eine Analyse, die nicht systematisch einem Konstruktionsprinzip folgt, sondern verschiedene vermischt (Rhythmus, Harmonik, Kontrapunktik, Motive, Stimmzahl...), für problematisch. Er selbst beschränkt sich daher auf die Rhythmik als Basis seiner Formanalyse. Damit lässt sich ein grundsätzliches Prinzip für Bachs *Passacaglia* erkennen: Die Notenwerte werden immer kleiner. Das Ostinato-Thema verwendet Viertel, Halbe und punktierte Halbe. Die ersten beiden Variationen werden durch Synkopen bestimmt, als Notenwerte treten vorrangig Viertel, Achtel sowie punktierte Achtel plus Sechzehntel auf. In Variation 3 gibt es eine durchlaufende Achtelbewegung, Variation 4 und 5 verwenden die *figura corta* mit einer Achtel plus zwei Sechzehnteln. In den Variationen 6 bis 9 treten verschiedene Arten von Sechzehntelgruppierungen auf, Variation 10 und 11 kombinieren eine durchlaufende Sechzehntelkette mit dem Thema in einer Art doppeltem Kontrapunkt, denn in Variation

<sup>5</sup> Michael Radulescu, On the Form of Johann Sebastian Bach's *Passacaglia* in C minor, *Organ Yearbook* 11 (1980), S. 95–103.

<sup>6</sup> Radulescu, op. cit., S. 101.

<sup>7</sup> Peter Williams, *Johann Sebastian Bachs Orgelwerke* 1, Mainz, Schott, 1996, S. 316–332.

<sup>8</sup> Williams, op. cit., S. 328.

<sup>9</sup> Williams, op. cit., S. 328.

<sup>10</sup> Williams, op. cit., S. 330.

<sup>11</sup> Williams, op. cit., S. 330.

<sup>12</sup> Piet Kee, Die Geheimnisse von Bachs *Passacaglia*, *Musik und Kirche* 52 (1982), S. 165–175 und 235–244; 53 (1983), S. 19–28.

<sup>13</sup> Yoshitake Kobayashi, The variation principle in J. S. Bach's *Passacaglia* in C minor BWV 582, *Bach Studies* 2, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, S. 62–69.



11 erklingt das Thema in der Oberstimme. Ab Variation 12 wird die Bewegung intensivierte durch die Verbindung verschiedener Rhythmen. Lediglich Variation 17 bringt eine weitere Beschleunigung durch Sechzehnteltriolen. Kobayashi resümiert: „The further the diminution process proceeds, the more complex and lively the rhythmic appearance becomes.“<sup>14</sup> Daher sei die *Passacaglia* nach dem „principle of growth“ konstruiert, der Höhepunkt liege am Ende – nicht in der Mitte, wie die Symmetrietheorien suggerieren würden.<sup>15</sup>

Als Vorlage für das Thema der *Passacaglia* wird stets das *Christe* der *Messe du Deuxième Ton (Premier Livre d'Orgue)* von André Raison genannt. Es ist als *Trio en Passacaille* konzipiert, sein Thema stimmt mit der ersten Hälfte des Bachschen Ostinato überein. Radulescu wies zuerst darauf hin, dass auch die gregorianische *Communio Acceptabis* zum 10. Sonntag nach Pfingsten mit derselben Tonfolge beginnt.<sup>16</sup> Es lässt sich jedoch nicht nachweisen, dass Bach diese Kompositionen bekannt waren.

Die älteste Quelle für die *Passacaglia* ist das *Andreas-Bach-Buch*. Sie wurde dort spätestens zwischen 1710 und 1712 von Johann Christoph Bach, dem älteren Bruder Johann Sebastians, eingetragen.<sup>17</sup> In derselben Sammlung finden sich weitere Ostinato-Kompositionen: Dieterich Buxtehudes *Ciacona in c* BuxWV 159, *Ciacona in e* BuxWV 160 und *Passacaglia in d* BuxWV 161 sowie Johann Pachelbels *Ciacona in d*, außerdem Buxtehudes *Praeludium in C* BuxWV 137 und Georg Böhms *Suite in D*, die jeweils mit einer *Ciacona* bzw. *Chaconne* abschließen. Für BuxWV 159–161 stellt das *Andreas-Bach-Buch* die einzige Quelle dar.

Eine mögliche Vorbildfunktion der Werke Buxtehudes für Bach wurde – nicht zuletzt aufgrund der gemeinsamen Überlieferung – in der Forschung eingehend diskutiert. Bach schließe hier „an eine Tradition an“, das Verhältnis zwischen Buxtehudes Kompositionen und Bachs *Passacaglia* sei im Sinne einer *Aemulatio* zu verstehen, als „wetteiferndes Nachahmen und Überbieten eines Vorbildes“, so Werner Breig.<sup>18</sup> Bach habe von Buxtehude den Typus der Pedaliter-*Passacaglia* bzw. -*Ciacona* übernommen – eine Feststellung, die angesichts der Tatsache, dass auch Pachelbels *Ciacona in d* mit Pedal rechnet, fragwürdig erscheint.<sup>19</sup> Buxtehude kann als Vorbild für verschiedene kompositorische Merkmale der *Passacaglia* angesehen werden, so weist z.B. die erste Variation eine starke Ähnlichkeit zum Beginn der *Passacaglia in d* auf.<sup>20</sup> Eine Kürzung der Bassnoten wie in Variation 10 (T. 80ff.) verwendet Buxtehude in der *Ciacona in c* in T. 53ff.<sup>21</sup> Dass ein Bassthema harmonisch in sich geschlossen ist und nicht – wie zumeist üblich – auf der Dominante

<sup>14</sup> Kobayashi, op. cit., S. 68.

<sup>15</sup> Kobayashi, op. cit., S. 68f.

<sup>16</sup> Radulescu, op. cit., S. 95f.

<sup>17</sup> Siegbert Rampe, *Passacaglia c-Moll BWV 582, Bachs Klavier- und Orgelwerke 1*, hrsg. von S. Rampe, Laaber, Laaber Verlag, 2007, S. 190–193: 191.

<sup>18</sup> Werner Breig, *Freie Orgelwerke, Passacaglia in c-Moll BWV 582, Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel [...], Bärenreiter und Metzler, 1999, S. 705–707: 706.

<sup>19</sup> Breig, op. cit., S. 706.

<sup>20</sup> Breig, op. cit., S. 706; Stockmeier, op. cit., S. 37. Williams hingegen sieht in der *Ciacona in c* BuxWV 159 das Vorbild für den Anfang, vgl. Williams, op. cit., S. 327.

<sup>21</sup> Williams, op. cit., S. 323.

endet und so zur nächsten Variation weiterführt, ist keine Neuerung Bachs,<sup>22</sup> sondern findet sich schon in der *Ciacona in e* Buxtehudes.

Ob ein ähnliches Verhältnis – im Sinne einer *Aemulatio* – zwischen Johann Pachelbel und Bach besteht, wurde bisher nicht systematisch untersucht. Pachelbels *Ciacona in d* wird zwar im Zusammenhang mit der gemeinsamen Überlieferung im *Andreas-Bach-Buch* erwähnt und eine Vorbildfunktion in den Raum gestellt,<sup>23</sup> im Detail wird aber lediglich auf die Ähnlichkeit des Beginns von Variation 4 (*figura corta*-Motiv) mit Pachelbels erster Variation hingewiesen.<sup>24</sup> Der Vergleich mit Pachelbels *Ciacona in f*, den Williams mehrfach vornimmt, ist weniger naheliegend, da sie nicht im selben Kontext überliefert ist.

Vergleicht man die rhythmische Entwicklung der Ostinatokompositionen Buxtehudes mit Bachs *Passacaglia*, sind, auf die Gesamtstruktur hin gesehen, keine besonderen Übereinstimmungen erkennbar, wohl aber zwischen Bach und der *Ciacona in d* von Pachelbel. Auf der Basis der *Figurae*, rhythmischer Motive, die als musikalisch-rhetorische Figuren Teil des barocken Formelvokabulars sind, sollen daher beide Werke einander gegenübergestellt und auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht werden.

Bei der Nummerierung der Variationen wird im Folgenden das jeweilige Thema nicht mitgezählt. Dies sind bei Pachelbel die ersten acht Takte, bei Bach ist es das ebenfalls achttaktige solistische Pedalostinato. Ebenso wird das *Da capo* des Themas am Schluss der *Ciacona* nicht als Variation gezählt. Pachelbels *Ciacona* hat demnach 15, Bachs *Passacaglia* 20 Variationen. Die Variationen sind jeweils acht Takte lang. Da das Ostinato bei Pachelbel nur viertaktig ist, erklingt es pro Variation zweimal. Beide Kompositionen sind *pedaliter*, Pachelbel verwendet eine dreistimmige Textur, Bach vier Stimmen. Hieraus wird klar, dass Bachs Komposition von vornherein komplexer sein muss als Pachelbels. Die rhythmischen Grundmotive, die die Variationen charakterisieren, sind deswegen aber nicht unterschiedlich. Die Bezeichnung der Rhythmen im Sinne barocker *Figurae* folgt Joel Speerstras Analyse der *Passacaglia*.<sup>25</sup>

Eine Übereinstimmung der Figuren zwischen Pachelbels und Bachs Kompositionen besteht erst ab der dritten Variation von BWV 582. In den ersten beiden Variationen greift Bach eindeutig auf das Vorbild Buxtehude zurück (rhetorische Figur: *dubitatio*). Die Ähnlichkeit zur *Passacaglia in d* ist unverkennbar, dass die *Ciacona in c* eine weitere Inspirationsquelle darstellt, kann für einzelne Motive wie auch für die Wahl der Tonart ebenfalls nicht von der Hand gewiesen werden. Die dritte Variation (*suspirans* in Achtelnoten) ist eine Beschleunigung des Rhythmus, die Bach als Bindeglied zwischen dem punktierten Rhythmus der ersten beiden Variationen und der *figura corta*-Figur der vierten und fünften Variation einfügt (T. 24–32). Unübersehbar ist die Ähnlichkeit insbesondere des Beginns der *figura corta*-Variation, bei Pachelbel in T. 9, bei Bach in T. 32. Gegenüber Pachelbels *figura corta*-Variation, die nur stufenweise fortschreitende Motive verwendet, fügt Bach eine zweite Variation mit *figura corta* in Dreiklangbrechungen hinzu, er erweitert und überbietet also die Vorlage. Dasselbe geschieht auch beim nächsten

<sup>22</sup> Dies behauptet Breig, op. cit., S. 707.

<sup>23</sup> Kee, op. cit., S. 171; Rampe, op. cit., S. 190.

<sup>24</sup> Stockmeier, op. cit., S. 38; Williams, op. cit., S. 324.

<sup>25</sup> Joel Speerstra, *Bach and the Pedal Clavichord. An Organist's Guide*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, S. 137–146.

verwendeten Rhythmus, der Figur *suspirans* in Sechzehntelnoten. Pachelbel gestaltet zunächst zwei Variationen damit (Variation 2–3, T. 17–32). Mindestens drei auftaktige Noten führen zu einer vierten hin. In der ersten Variation dominiert die stufenweise Fortschreitung, in der zweiten abwärts geführte Akkordbrechungen – das gleiche Prinzip, das in Bachs *figura corta*-Variationen auftritt. Bach komponiert mit dem *suspirans*-Motiv vier Variationen. Da er das Material systematischer einsetzt als Pachelbel, kann er mit der stufenweisen Bewegung drei Variationen gestalten (Variationen 6–8, T. 48–72). Die erste verwendet das Motiv nur mit drei auftaktigen ansteigenden Noten hin zur nächsten Taktzeit, in der zweiten überwiegt die Abwärtsbewegung mit sieben auftaktigen Noten, teilweise ergänzt durch eine zweite Stimme in Parallel- oder Gegenbewegung. In der dritten schließlich erklingen immer in mindestens zwei Stimmen Sechzehntel, manchmal wird die Textur so weit verdichtet, dass in allen drei Manualstimmen Sechzehntel sind. Bachs neunte Variation greift auf Pachelbels Akkordbrechungen zurück.

Als rhythmische Figur verwendet Pachelbel in der vierten *Ciacona*-Variation (T. 33ff.) wiederum die *figura corta* – und Bach übernimmt dies nicht. Pachelbel legt seine Komposition nicht nach dem selben formalen Prinzip an wie Bach: Für ihn steht der Aspekt der *diversitas* im Vordergrund, für Bach jedoch die Entwicklung auf einen Höhepunkt hin. Daher kann Bach die rhythmische Bewegung nicht wieder verlangsamen, Pachelbel sehr wohl.

Ein besonderer Kunstgriff in Bachs *Passacaglia* bestimmt die Variationen 10 und 11 (T. 80–96): Das Thema und die begleitenden Sechzehntel stehen im doppelten Kontrapunkt. In der elften Variation wandert das Bassostinato in die Oberstimme und die Sechzehntel in den Bass. Die Idee hierzu findet sich bei Pachelbel: In der fünften Variation (T. 41ff.) beginnt eine durchlaufende Sechzehntelbewegung (*transitus*) in der Oberstimme, die schließlich absteigt und in der folgenden Variation in der tiefsten Manualstimme fortgeführt wird. Dazu erklingen (neben dem Ostinato im Pedal) in der Oberstimme Bruchstücke jener Melodie, die zu Beginn der *Ciacona* eine Art Oberstimmenthema zum Bassostinato bildete. Bach konzentriert diese Idee, bei ihm wird das Ostinato selbst zur thematischen Oberstimme.

Bei Pachelbel schließt sich nun eine weitere, ruhige Variation an, in welcher in der Melodie nochmals das Oberstimmenthema des Beginns anklingt (T. 57–64). In Variation 8 (T. 65ff.) werden die beiden Oberstimmen in parallelen Terzen oder Sexten geführt. Denkbar ist, dass diese beiden Gestaltungsprinzipien Bach zu seiner 12. Variation (T. 96–104) inspiriert haben: Das Ostinato bildet wiederum die Melodie in der Oberstimme und wird von einer dichten Textur in den drei Unterstimmen begleitet, in denen die Figur *superjectio* in Sechzehntelketten oftmals in zwei Stimmen im Terz- oder Sextabstand auftritt.

Ein Bezug zwischen Pachelbels Variation 9 (T. 73–80) und Bachs Variation 13 (T. 104–112) ist nicht erkennbar, einzig die Tatsache, dass durch das Zusammenwirken aller Manualstimmen jeweils der klangliche Eindruck einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung entsteht, verbindet die Variationen.

Einer Variation mit gebrochenen Akkorden bei Pachelbel (T. 81–88) stellt Bach gleich drei gegenüber (T. 112–136). Am stärksten an Pachelbel erinnert die zweite davon. Die dritte Variation baut wieder deutlich Spannung auf, hier beginnt die letzte große Steigerung in der *Passacaglia*. Akkordtöne werden über Vorhalte erreicht und gehalten (*congeries*), die Stimmenzahl wird zeitweise auf sechs erweitert.

Während Bach die musikalische Spannung weiter auf das Ende der *Passacaglia* hin aufbauen will, strebt Pachelbel keine weitere Beschleunigung an. Dennoch intensiviert er den Klang zunächst noch durch Parallelführung der beiden Manualstimmen in Terzen und Sexten (ab T. 89). Eine Stimme – zunächst die untere, dann die obere – verläuft in Achteln, die andere in Sechzehnteln. Sie umspielt die Hauptnoten, also jene, die eine Terz oder Sexte zur anderen Stimme bilden, so, dass oftmals ein dissonanter Vorhalt zusammen mit der Achtelnote erklingt und erst auf das zweite Sechzehntel die Auflösung eintritt. Gegenüber allen bisherigen Parallelführungen ist dies neu. Etwas später (ab T. 101), wenn beide Manualstimmen Sechzehntel sind, erfolgt die Führung der Stimmen wieder streng parallel in Terzen und Sexten. Ab T. 109 tritt eine deutliche Beruhigung der Musik ein, auf eine weitere Variation mit Akkordbrechungen erklingt zum Abschluss als *da capo* das anfängliche Thema.

Ebenso wie Pachelbel lässt auch Bach auf die Arpeggienvariation mehrere mit parallel geführten Stimmen folgen, genau genommen ist dies das Gestaltungsprinzip, das die *Passacaglia* bis zum Schluss hin bestimmt. Bach verdoppelt die Parallelführung bei gleichzeitiger Erhöhung der Stimmenzahl in der letzten Variation sogar, sodass immer zwei der vier Manualstimmen parallele Terzen oder Sexten bilden. Vorbild für die Triolen in Variation 17 (T. 136–144) könnte die entsprechende Passage von Buxtehudes *Ciacona in c* sein (T. 122–129), allerdings gehören Triolenvariationen ohnehin zum üblichen Formelvokabular der Zeit.

Die Gegenüberstellung zeigt, dass die *Passacaglia* Bachs von Variation 3 bis Variation 17 in wesentlichen Gestaltungsprinzipien mit der *Ciacona* Pachelbels übereinstimmt. Bach übernimmt Pachelbels Formkonzept jedoch nur so weit, wie es der Anlage der *Passacaglia* nach dem „principle of growth“ (s.o.) dienlich ist. Was bei Pachelbel noch wie eine Aneinanderreihung einzelner Variationen ohne übergeordnete Idee erscheint, wird bei Bach zu einem ausgefeilten Gesamtplan, in den sich alle Variationen logisch einfügen müssen. Zusätzlich greift Bach auf einzelne Motive aus Ostinatokompositionen Buxtehudes zurück. Keines der drei Werke Buxtehudes weist jedoch in der Gesamtform eine so starke Übereinstimmung mit der *Passacaglia* auf wie Pachelbels *Ciacona in d*. Betrachtet man zum Vergleich die übrigen *Ciaconen* Pachelbels oder Ostinatokompositionen anderer deutscher Komponisten der Zeit, wird die strukturelle Ähnlichkeit der *Ciacona in d* zu Bach noch deutlicher – auch hier findet sich keine andere Komposition, die Bachs *Passacaglia* so stark gleichen würde. Dennoch wäre es falsch, Bach ein bloßes Kopieren einer Vorlage zu unterstellen. Der Komposition der *Passacaglia* dürfte vielmehr eine längere Auseinandersetzung (auch am Instrument) mit Pachelbels *Ciacona* vorangegangen sein. Auf der Basis einer gleichermaßen verinnerlichten Form schuf Bach dann seine weit über Pachelbel hinausgehende *Passacaglia*, die zugleich auch den Einfluss anderer Vorbilder wie Buxtehude nicht leugnet.

Die Feststellung, dass die *Passacaglia* nicht nur generell auf Gattungstraditionen fußt, sondern sogar auf einem konkreten strukturellen Vorbild, hat keinen unmittelbaren Einfluss auf eine mögliche Gültigkeit der bereits existenten, eingangs beschriebenen Formtheorien, könnte aber für zukünftige Betrachtungen einen zusätzlichen, neuen Blickwinkel auf das Werk eröffnen.

## Ciacona in d

Johann Pachelbel

The image displays a musical score for the Ciacona in d by Johann Pachelbel. The score is written for piano and is in 3/4 time. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The main theme is marked with a repeat sign and a first ending. Below the first few measures, the word "Pedal" is written, indicating a sustained bass line. The score is divided into sections: the main theme (measures 1-6), Variation 1 (measures 7-11), Variation 2 (measures 12-15), Variation 3 (measures 16-19), and Variation 4 (measures 20-23). Each variation is marked with "Var. 1", "Var. 2", and "Var. 3" respectively. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

32 **Var. 4**

Musical score for measures 32-35, labeled "Var. 4". The treble staff continues with a melodic line, while the bass staff features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

36

Musical score for measures 36-40. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

41 **Var. 5**

Musical score for measures 41-44, labeled "Var. 5". The treble staff features a more complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff has a simpler accompaniment.

45

Musical score for measures 45-48. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides a steady accompaniment.

49 **Var. 6**

Musical score for measures 49-52, labeled "Var. 6". The treble staff features a melodic line with some rests and a trill in measure 51. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 53-56. The piece is in D minor. The right hand features a melody with a prominent tritone interval (F#-C) and a descending line. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Var. 7

Musical score for measures 57-63, labeled "Var. 7". The right hand has a more active melody with sixteenth-note runs. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Var. 8

Musical score for measures 64-69, labeled "Var. 8". The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Var. 9

Musical score for measures 70-74, labeled "Var. 9". The right hand has a very active melody with many beamed sixteenth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 75-78. The right hand has a melody with eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Var. 10

Musical score for measures 79-82, labeled "Var. 10". The right hand has a melody with eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

83

System 1: Measures 83-86. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with whole notes and half notes.

87

Var. 11

System 2: Measures 87-90. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with whole notes and half notes.

91

System 3: Measures 91-94. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with whole notes and half notes.

95

Var. 12

System 4: Measures 95-97. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with whole notes and half notes.

98

System 5: Measures 98-101. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with sixteenth-note patterns.

102

Var. 13 (nur 4 Takte)

System 6: Measures 102-105. Treble clef with sixteenth-note patterns. Bass clef with sixteenth-note patterns.



106 **Var. 14**

111

**Var. 15**

117

120

123 **Thema da capo**

127

The musical score consists of six systems of piano music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 106-110) is labeled 'Var. 14' and features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line. The second system (measures 111-116) continues the variation with similar rhythmic motifs. The third system (measures 117-120) is labeled 'Var. 15' and shows a more active right hand with frequent sixteenth-note runs. The fourth system (measures 121-122) continues this variation. The fifth system (measures 123-126) is labeled 'Thema da capo' and features a more melodic right hand line. The sixth system (measures 127-131) concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

PACHELBLOVA *CIACONA* V D-MOLU KOT STRUKTURNI MODEL ZA  
*AEMULATIO*: O OBLIKI *PASSACAGLIE* V C-MOLU J. S. BACHA

Povzetek

*Passacaglia* v c-molu Johanna Sebastiana Bacha je bila v zadnjih desetletjih večkrat predmet muzikoloških razprav, v katerih je bila analizirana z oblikovnih vidikov in v povezavi z vprašanjem možnih tematskih in strukturnih predlog. Teorije o obliki se lahko na splošno delijo v dve skupini: temelj *Passacaglie* naj bi bila bodisi osnosimetrična zgradba ali pa princip razvoja in stopnjevanja. Kot tematska predloga je bil navajan *Christe* iz *Messe du Deuxième Ton (Premier Livre d'Orgue)* Andréja Raisona, katerega tema se ujema s prvo polovico ostinata *Passacaglie*, ali pa komunio *Acceptabis* 10. nedelje po binkoštih, ki je zgrajen iz istih intervalov kakor ostinato.

Najstarejši vir za *Passacaglio* je knjiga Andreasa Bacha. V njej se nahajajo še druge ostinatne kompozicije, med katerimi so tudi *Ciacona in c* BuxWV 159 in *Ciacona in e* BuxWV 160 Dietericha Buxtehudeja ter *Ciacona in d* Johanna Pachelbla. Veliko razprav se je posvečalo možni vlogi Buxtehudejevih del kot predlog za Bacha. Tokrat pa se z Bachovo *Passacaglio* prvič detajlno primerja Pachelblova *Ciacona*. Analiza oblike obeh kompozicij je izpeljana na podlagi ritmičnih motivov (*figurae*) in bistvenih značilnosti poteka glasov. Sopostavitev del pokaže, da se Bachova *Passacaglia* od 3. do 17. variacije v bistvenih principih oblikovanja ujema s Pachelblovo *Ciacono*. Razlike lahko razložimo z v obeh primerih različno zasnovo celote: medtem ko si je Pachelbel pri zaporedju menjave variacij prizadeval za načelo *diversitas*, je Bach zasnoval svojo *Passacaglio* kot delo, ki se stopnjuje proti nekemu vrhuncu.

V primerjavi z drugimi Pachelblovimi *ciaconami* in ostinatnimi kompozicijami drugih nemških skladateljev njegovega časa ni nikjer tako razločne usklajenosti kakor med obema deloma. Kljub temu bi bilo napačno, če bi Bachu pripisali le golo kopiranje neke predloge. Bolj kot to je komponiranju *Passacaglie* verjetno botrovalo daljše ukvarjanje (tudi na glasbilu) s Pachelblovo *Ciacono*. Nato je Bach na osnovi neke ponotranjene oblike ustvaril *Passacaglio*, ki Pachelblovo daleč presega, obenem pa ne zanika vpliva drugih vzornikov, med katerimi je bil tudi Buxtehude.

»ZAHTEVAM KONFISKACIJO IN UNIČENJE ŽE  
EKSPEDIRANIH IZVODOV!«\*  
ČERINOVA RAZPRAVA O SLOVENSКИH PROTESTANTSКИH  
PESMARICAH IN ZAPLETI OKOLI NJENE OBJAVE

TONJA ČAKŠ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

**Izvleček:** Objava prevoda doktorske disertacije Josipa Čerina o slovenskih protestantskih pesmih v Trubarjevem zborniku leta 1908 je povzročila hudo avtorjevo kritiko. Žal je doktorska naloga izgubljena, vendar je v ohranjeni dokumentaciji, predvsem korespondenci in avtorsko popravljenem izvodu natisa, veliko ključnih podatkov v zvezi s sporom med Čerinom in uredništvom Slovenske matice.

**Ključne besede:** Josip Čerin, slovenske protestantske pesmi, Trubarjev zbornik 1908, Fran Ilešič.

**Abstract:** The publication of Josip Čerin's doctoral thesis on Slovenian Protestant hymns in Trubarjev zbornik in 1908 gave rise to bitter complaints from the author. His original doctoral thesis is unfortunately lost. However, the extant documentation – especially his correspondence and a copy of the printed essay with his own manuscript comments and corrections – contains a wealth of key facts about the dispute between Josip Čerin and Slovenska matica, the publisher of the volume.

**Keywords:** Josip Čerin, Slovenian Protestant hymns, Trubarjev zbornik (Eng. A Collection of Essays on Primož Trubar), 1908, Fran Ilešič.

Glasbenozgodovinska dela Josipa Čerina doslej še niso bila resneje obravnavana, čeprav si gotovo zaslužijo podrobnejši pregled, saj velja samo njegova disertacija za prvo slovensko doktorsko delo iz muzikoloških znanosti.<sup>1</sup> Čerin je bil rojen leta 1867 v Komendi pri Kamniku, kot gimnazijec se je učil violine, nato je leta 1887 odšel na Dunaj, kjer je sprva študiral pravo, kasneje pa se je popolnoma posvetil glasbi, sprva na dunajskem glasbenem konservatoriju, nato na dunajski univerzi, kjer je študiral muzikološke vede (1898–1902). Hkrati je deloval kot organist in kapelnik na Dunaju. V letih od 1896 do 1898 je uspešno

\* Odlomek iz pisma Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga, 25. marec 1909, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492. Gl. tudi faksimile v prilogi

<sup>1</sup> Njegov v stroki bolj znan sodobnik in muzikolog Josip Mantuani je namreč na Dunaju doktoriral iz umetnostne zgodovine in zgodovinskih pomožnih ved in ne muzikologije, s katero se je pozneje morda celo več ukvarjal.

vodil tudi orkester in zbor Glasbene matice v Ljubljani. Pozneje se je preselil v Prago, kjer se je posvetil vodenju vojaške godbe.<sup>2</sup>

Njegova razprava o slovenskih protestantskih pesmaricah, ki je leta 1908 izšla v *Trubarjevem zborniku*, je nastala kot predelava oz. prevod njegove doktorske disertacije z izvirnim naslovom *Die Lieder der Slovenischen protestantischen Gesangbücher, deren Quellen und Verwendung nach der Reformation*,<sup>3</sup> ki je nastala pod mentorstvom slavnega Guida Adlerja na Filozofski fakulteti Univerze na Dunaju, kjer je leta 1902 doktoriral. V nemškem jeziku pisano izvirno delo je bilo za objavo v zborniku vsebinsko skrčeno ter prevedeno v slovenščino. Z objavljeno različico razprave se Čerin ni strinjal in je trdil, da mu je uredništvo Slovenske matice njegovo avtorsko delo samovoljno spremenilo in uničilo. Spor se je v letih 1908–1910 poglobljajal in na koncu privedel do tožbe.

Danes objavljene razprave v slovenskem jeziku ne moremo primerjati z izvirnim delom, saj je doktorska disertacija Josipa Čerina izgubljena. Iz ohranjenega sekundarnega gradiva pa lahko razberemo, da je v njej Čerin prišel do izvirnih dognanj, ki so slovenskim raziskovalcem utrle pot za nadaljnje raziskave slovenske protestantske zapuščine. V Univerzitetnem arhivu na Dunaju se je ohranila sicer zgolj dokumentacija,<sup>4</sup> s katero je Čerin pristopal k doktorskim obveznostim. Ob kratkem Čerinovem življenjepisu in opisnih ocenah njegovih mentorjev, Guida Adlerja<sup>5</sup> in Vatroslava Jagića,<sup>6</sup> je tudi Čerinovo pismo, naslovljeno na dekanat univerze. Zanimivo je, da je v njem prosil, če lahko vzame s seboj svoje doktorsko delo, da bi ga natisnil. Hkrati se je obvezal, da jim bo predložil štiri tiskane izvode.<sup>7</sup> V pismu najdemo tudi Jagićev pripis, da Čerinovi prošnji ne nasprotuje.<sup>8</sup> Kot kaže, je imel Čerin že leta 1902 namen, da bi svoje delo izdal, predvidoma celo v slovenskem jeziku. To potrjuje tudi Adler, ki v svoji oceni med drugim zapiše: »Omenjena naj bo tudi negladka raba nemškega jezika, ne da bi to zniževalo znanstvene vrednosti dela, ki je predvideno za objavo v slovenskem jeziku.«<sup>9</sup> Tako je očitno knjižnica

<sup>2</sup> Glede življenjepisnih podatkov gl. Stanko Premrl, Čerin, Josip, *Slovenski biografski leksikon* 1, Ljubljana, Zadržna banka Slovenije, 1925–1932, str. 92.

<sup>3</sup> Prev. »Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in raba v poreformacijskih časih«.

<sup>4</sup> Omenjene dokumente je na Dunaju odkril in transkribiral dr. Marko Motnik ter mi jih prijazno posređoval. Za to delo se mu iskreno zahvaljujem.

<sup>5</sup> Avstrijski muzikolog, rojen 1. novembra 1855. Na univerzi na Dunaju je leta 1898 nasledil Edwarda Hanslicka. V svojem eseju »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft« je postavil temelje novi disciplini. Njegova predavanja so pritegnila širok krog študentov, med katerimi je bilo tudi mnogo bodoćih priznanih skladateljev in muzikologov. Gl. Mosco Carner in Gabrielle Eder, Adler, Guido, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 157–158.

<sup>6</sup> Lingvist in filolog, rojen 6. julija 1838. Bil je eden od utemeljiteljev slavistike, na dunajski univerzi je nasledil Frana Miklošića. Gl. Radoslav Katić, Jagić, Vatroslav, *Hrvatski biografski leksikon* 6, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslava Krleža, 2005, str. 229.

<sup>7</sup> Gl. prilogo 2.

<sup>8</sup> Gl. prilogo 2.

<sup>9</sup> V izvirniku: »Die unebene Behandlung der deutschen Sprache sei auch erwähnt, ohne damit den rein wissenschaftlichen Werth herabzusetzen. Die Abhandlung soll in slovenischer Sprache veröffentlicht werden.« Gl. prilogo 3.

Inštituta za muzikologijo dunajske univerze leta 1902 ostala brez edinega izvoda, ki ga je od tedaj posedoval avtor sam.

Šest let pozneje je tematika protestantizma na Slovenskem nenadoma oživel, saj so praznovali štiristoto obletnico Trubarjevega rojstva. Ob tej priložnosti se je Slovenska matica<sup>10</sup> odločila izdati zbornik razprav. Med drugim je dala pobudo, da se objavi Čerinovo doktorsko delo. O tem zgovorno pričajo zapisniki sej odbora Slovenske matice.<sup>11</sup> Na seji 24. februarja 1908 je tedanji glavni urednik in predsednik Slovenske matice Fran Ilešič poročal, da naj bi Čerin pripravljaj razpravo o izvornikih slovenskih protestantskih pesmi in jo z notami vred želel objaviti prav v omenjenem zborniku. Na seji so se strinjali, da je celo delo preobširno za zbornik, zato so sklenili objaviti le uvodno razpravo. Poleg tega so, kot kaže, že takoj naleteli na problem. Čerinovo delo je bilo namreč napisano v nemškem jeziku.<sup>12</sup> Preden se je uredništvo Slovenske matice dokončno odločilo za objavo, je pooblastilo sodelavca Mateja Hubada in dr. Janka Lokarja,<sup>13</sup> da izvorno delo temeljito pregledata in ocenita.<sup>14</sup> O vsebini Hubadove ocene ni ničesar znanega, zapisnik poroča le o tem, da jo je predsednik na seji prebral.<sup>15</sup> Več lahko izvemo iz ohranjenega Lokarjevega pisma,<sup>16</sup> poslanega 10. maja leta 1908 Slovenski matici. Njegovo pismo je tudi edini vir, iz katerega je mogoče razbrati oblikovne in vsebinske značilnosti Čerinove disertacije.

Iz Lokarjevega opisa lahko sklepamo, da je bila tudi disertacija razdeljena na teoretično-zgodovinski del in analitični del. Sam je napisal, da je pregledal le prvega, ki ga imenuje »literarnega«. V pismu je priznal, da drugemu delu razprave strokovno ni kos. Napisal je, da ta od bralca zahteva že več glasbenega znanja. V mislih je gotovo imel transkripcijo posameznih napevov in opis njihovih virov ter ostalih podrobnosti. Za tem je kratko, a zgovorno ocenil: »Spis je kolikortoliko prvi te vrste – vsaj obširnejši – v našem slovstvu.«<sup>17</sup> Nato je predstavil zgradbo razprave. Iz opisa je razvidno, da je prvi del sestavljalo devet poglavij, kot sledi:

1. Kirchengesang vor der Reformation (Cerkveno petje pred reformacijo).
2. Luther und der Kirchengesang (Luther in cerkveno petje).
3. Einführung vorreformatorischen kirchlicher Gesänge in die evangelische Kirche (Vpeljava cerkvenih spevov iz časa pred reformacijo v evangeličansko cerkev).

<sup>10</sup> Jože Mahnič, Razvoj Slovenske matice od njenih začetkov do prve svetovne vojne, *Jezik in slovstvo* 43 (1997/98), str. 247–254.

<sup>11</sup> Zapisniki sej Slovenske matice se nahajajo v arhivu istoimenskega društva v Arhivu Slovenije (v nadaljevanju AS).

<sup>12</sup> AS 621, Slovenska matica v Ljubljani, zapisnik seje z dne 24. februarja 1908, št. 35, mapa 138/5.

<sup>13</sup> Literarni zgodovinar in folklorist, rojen 15. avgusta 1881 v Črnomlju; Gl. Janko Šlebinger, Lokar, Janko, *Slovenski biografski leksikon* 1, Ljubljana, Zadružna gospodarska banka, 1925–1932, str. 679.

<sup>14</sup> AS 621, Slovenska matica v Ljubljani, št. 35, mapa 138/11, zapisnik seje z dne 13. maja 1908.

<sup>15</sup> AS 621, Slovenska matica v Ljubljani, št. 35, mapa 138/14, zapisnik seje z dne 24. junija 1908.

<sup>16</sup> Pismo Janka Lokarja Slovenski matici, Ljubljana, 10. maj 1908, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>17</sup> Pismo Janka Lokarja Slovenski matici, Ljubljana, 10. maj 1908, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

4. Die bedeutendsten protestantischen und katholischen Gesangbücher im 16. Jahrhundert (Pomembne protestantske in katoliške pesmarice 16. stoletja).
5. Entstehung der slov. protestantischen Gesangbücher (Nastajanje slovenskih protestantskih pesmaric).
6. Die Quellen der slov. protestantischen Gesangbücher (Viri slovenskih protestantskih pesmaric).
7. Trubars Mitarbeiter (Trubarjevi sodelavci).
8. Verwendung der slov. protestantischen Gesangbücher nach der Reformation (Raba slovenskih protestantskih pesmaric po reformaciji).
9. Schluß (Sklep).

Tudi za prvi del je Lokar menil, da bi ga bilo mogoče nadalje razdeliti v dva dela, saj je prva štiri poglavja razumel kot nekakšen uvod. Ta naj bi po njegovem mnenju sicer imel tehtno mesto v doktorski disertaciji, vendar naj bi ne bil neogibno potreben pri objavi v zborniku. Po njegovi oceni je uvod prinašal bralcem zbornika že znane podatke in take, ki niso v neposredni povezavi s slovensko protestantsko pesmijo, zato jih je predlagal črtati. Danes ni mogoče ugotoviti, katere podatke je imel Lokar v mislih, ne vemo niti, v kolikšnem obsegu so bili ti nazadnje izvzeti iz zbornika, vendar so, sodeč po objavljenem, vanj vendarle vključili tudi nekaj Čerinovih splošnih uvodnih besed.

Prav tako je Lokar predlagal črtati osmo poglavje, saj naj bi bilo za zbornik preobširno, opisovalo pa naj bi na splošno ves razvoj slovenske glasbe. Odsvetoval je tudi objavo odstavka o slovenskih protestantskih pesmih, ki jih je Vatroslav Oblak odkril na Koroškem, saj je menil, da »nas naslovi (itak že natisnjeni) ne zanimajo, če niso pesmi v zvezi z onimi iz 16. stoletja«. <sup>18</sup> Vendar njegovemu predlogu očitno niso ugodili, saj je v objavljenem besedilu cel odstavek posvečen Dalmatinovemu molitveniku, z naslovi pa je omenjenih tudi vseh trinajst pesmi s Koroške.

V Čerinovi disertaciji je Lokar zasledil tudi nekaj podatkov v zvezi z nemškim in češkim slovstvom, s katerimi se ni strinjal. Oporekal je Čerinovim navedbam posameznih izdaj Weissejevih pesmaric. Prav tako se ni strinjal s tem, da naj bi imel ostanek slovanske liturgije na Češkem pomembno vlogo pri nastanku čeških cerkvenih pesmaric. Nasprotoval je tudi temu, da naj bi slednji neposredno vplival na slovensko protestantsko slovstvo. Iz disertacije je očitno razbral nekaj drugega, kot danes beremo v zborniku. Čerin v objavljeni različici svoje doktorske raziskave sicer ni popravljal letnic, ki mu jih očita Lokar, hkrati pa tudi ni zaslediti, da bi pripisoval »češkim bratom« neposreden vpliv na našo pesem. Pravzaprav Čerin v objavljeni razpravi zelo jasno opiše, kako so češke pesmi počasi prehajale v nemške pesmarice, od tam pa je pozneje le malokatera zašla tudi v naše protestantske knjige. Kljub Lokarjevemu oporekanju se besedilo brez očitnih vsebinskih lukenj nahaja v zborniku. Res pa je, da je celotni odstavek pisan v malem tisku in je mišljen bolj kot opomba. Zopet ne moremo reči, kakšno mesto je zavzemal v izvorniku, in ni nam dano vedeti, ali je bilo tam o češkem in nemškem slovstvu zapisanega kaj več.

Na tem mestu je vredno omeniti tudi mnenje dr. Vatroslava Jagića, ki je kot strokovnjak na področju literarne zgodovine in cenjeni profesor dunajske univerze o Čerinovem

---

<sup>18</sup> Pismo Janka Lokarja Slovenski matici, Ljubljana, 10. maj 1908, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

delu zapisal: »Oceni gospoda kolega prof. Adlerja se pridružujem še toliko raje, ker sem tudi o tistem delu disertacije, ki obravnava literarnozgodovinsko plat celotnega vprašanja, dobil ugoden vtis, ki potrjuje presojo strokovnjaka [Adlerja].«<sup>19</sup> V njegovi oceni ni zaslediti pripomb glede vsebine, kakršne navaja Lokar. Nasprotno, Čerinovo delo je pohvalil, posebej je omenil tudi njegovo prizadevanje na področju besedilnih primerjav protestantskih pesmi: »Avtor se namreč ni omejil le na glasbeno plat vprašanja, temveč se je za dopolnilo in boljše osvetlitev istega vprašanja lotil tudi besedilne primerjave.«<sup>20</sup> Kot pomemben Čerinov dosežek je navedel, da je v svoji nalogi dokazal, da so bila do tedaj pojmovanja slovenske literarne zgodovine napačna: »Tudi za slovensko literarno zgodovino je marsikaj pravilno postavil, kar je bilo v nasprotju s preteklim zgodovinskim pojmovanjem. Tudi Trubarjev delež pri avtorstvu pesemskih besedil pridobi na pomenu z danim dokazom, da ni bil zgolj selektivni prevajalec nemške besedilne predloge.«<sup>21</sup> Čerin je namreč v nalogi postopoma dokazal, da posameznih spevov ne gre jemati za slovenske, kot je do takrat menilo slovensko zgodovinopisje, temveč naj bi bili prevzeti iz različnih tujih protestantskih pesmaric. Nasprotno pa so besedila slovenskih protestantskih pesmi večinoma avtorsko delo Primoža Trubarja in njegovih sodelavcev. Lokar pri svojem pregledovanju morda ni opazil Čerinovih izvirnih idej. V svojem pismu jih vsekakor ni omenjal, posvetil se je predvsem obliki razprave. Na koncu pisma je vendarle spodbudno sklenil svoje pripombe in predloge. Slovenski matici je napisal, da spis toplo priporoča za tisk.

S tem prijaznim priporočilom pa objava razprave še zdaleč ni bila zagotovljena. Marca 1908 se je Čerin, ki se je tedaj že preselil v Prago, začel dopisovati z uredništvom Slovenske matice. O nadaljnjem poteku objave, ki jo je zaznamovala vrsta zapletov, tako lahko zelo natančno izvemo iz ohranjene korespondence med Čerinom in predsednikom Slovenske matice Franom Ilešičem. Zanimivo je, da Čerin sam ni bil pripravljen svoje razprave prevesti v slovenščino. Napisal je, da je v dvajsetih letih bivanja na tujem izgubil stik s slovenskim jezikom. Uredništvo je prosil, da priskrbi prevajalca, prošnji pa je dodal še nekaj napotkov za prevajanje.

Nesoglasje je vzniknilo že takoj ob prvi Čerinovi pošiljki gradiva, saj uredništvo ni hotelo objaviti melodij, ki jih je Čerin v svoji doktorski disertaciji transkribiral. Te so namreč obsegale precej strani in bi v zborniku zasedle prevelik delež. Čerin je v naslednjem pismu pojasnil, da so melodije in opazke ob njih pravzaprav bistvo razprave, zato je uredništvo še enkrat prosil, da jih objavi. V primeru, da v zborniku ne bi bilo dovolj prostora zanje, je celo predlagal, naj Slovenska matica izda posebno knjižico. Objavo vseh

<sup>19</sup> V izvirniku: »Ich schließe mich dem Urtheil des Herrn Collegen Prof. Adler in der Beziehung um so bereiwilliger an, da ich auch von jenem Theile der Dissertation, der die literaturgeschichtliche Seite der ganzen Frage behandelt, den günstigen, das Urtheil des Fachmanns bestätigenden Eindruck bekam.«

<sup>20</sup> V izvirniku: »Der Verfaßer hat sich nämlich nicht auf die musicalische Seite der Frage beschränkt, sondern zur Ergänzung und besseren Beleuchtung derselben auch noch den textlichen Vergleich vorgenommen.«

<sup>21</sup> V izvirniku: »Es wurde, im Gegensatz zu der geschichtlichen Auffassung, auch für die slovenische Literaturgeschichte manches richtig gestellt. Sogleich der Betheiligung Trubars als Verfaßers Liedertexte gewinnt jetzt an Bedeutung durch den erbrachten Nachweis, daß er nicht bloß selectiver Übersetzer deutscher Textvorlage war.«

melodij z opombami je navedel kot »conditio sine qua non« ali predpogoj za sodelovanje. Prepričan je bil, da je poleg Mantuanija edini Slovenec, ki zna brati staro menzuralno notacijo, zato so se mu zdele transkripcije napevov izrednega pomena. Vanje je vložil veliko truda, poleg tega so v slovenski glasbeni zgodovini pomenile novost. Da so bile strokovno nesporne, nam potrjuje tudi Adlerjeva ocena, v kateri je še posebej izpostavil: »Tudi transkripcije so izvedene poznavalsko; posegi v notni tekst bolj kažejo na izkušenega glasbenika kot na kritičnega glasbenega filologa.«<sup>22</sup>

Pozneje se je Čerinu porodila ideja, da bi nekaterim spevom priložili še faksimile. Napisal je: »Naj spoznajo tudi oni 99 % Slovencev, ki se za svojo zgodovino prav nič ne interesirajo, kakšne note so rabili v 16. veku.« Priporočal je objavo zlasti tistih faksimilov, ki najbolj prikazujejo raznolikost stilov 16. stoletja. Ta se je po njegovem mnenju najbolj odražala v naslednjih napevih: št. 1 *De creatione*, št. 25 *Historia Cristuseviga od smerti vstajenja*, št. 31 *Veni sancte Spiritus*. Uredništvo je njegovi prošnji naposled ugodilo.<sup>23</sup>

Avgusta leta 1908 je Čerin prišel domov v Zagorje ob Savi, kjer je ostal vse do sredine septembra. V tem času se je poskušal sestati z Ilešičem, saj je predvideval, da se znajo s tiskanjem prikrasti v besedilo tudi napake, ki bi lahko usodno spridile transkripcije. Še istega meseca je prejel v korekturo tiskane pole, a le tisti del z melodijami. V naslednjem pismu je uredništvu poslal svoje popravke. Posebno je opozoril na nepravilno podpisovanje zlogov oz. vokalov pod note. Odkril je nekaj napačno tiskanih znakov in veznih lokov. Motili pa so ga tudi vrinjeni Hubadovi stavki, o katerih je zapisal: »Kar se tiče pa onih par Hubadovih opazk, o katerih sva že govorila, bi pa jaz jako želel, da, če že ne morejo izostati, naj preidejo pod črto in ne v tekst.«<sup>24</sup> Slednjega predloga uredništvo ni upoštevalo, pač pa se je že oktobra odločilo izdati Trubarjev zbornik, s Čerinovo razpravo vred. Čerina je ta nenadna odločitev več kot presenetila. Po njegovem mnenju besedilo še ni bilo dovolj pripravljeno, saj mu uredništvo prvega dela razprave dejansko še ni poslalo v pregled. Slovenska matica mu je nato v naglici sicer poslala pole, pripravljene za tisk, a jih verjetno ni imela več namena spreminjati.

Od tega trenutka naprej so se začeli odnosi med Čerinom in Slovensko matico zaostroovati. V polah je Čerin odkril ogromno napak, ki so po njegovem mnenju posamezna mesta popolnoma pokvarile. Na strani 134 je na primer opazil, da v besedni zvezi »pre-reformacijsko cerkveno petje« manjka pridevnik »slovensko«, kar naj bi bilo tako usodno, da bi zaradi tega nadaljnji dve strani izgubili pomen. Navedel je še druge pomanjkljivosti, ki so bile bolj tiskarske narave in k sreči niso kazile vsebine. Iz pisma pa je razbrati, da je Čerina bolj kot napake jezilo dejstvo, da so njegov rokopis brez njegovega dovoljenja pregledovali drugi slovenski glasbeniki, o katerih ni imel pretirano dobrega mnenja. Zapisal je: »Že ko sem prvič zvedel, da ste 'strokovnjaku' Lajovicu na milost in nemilost zročili manuskript, že takrat sem vedel, da je za mojo razpravo ura 12 odbila – jaz tega

<sup>22</sup> V izvorniku: »Auch die Übertragungen sind mit Verständnis vorgenommen; u[nd] die Conjecturen zeigen mehr den geübten Musiker als den kritischen Musikphilologen.«

<sup>23</sup> Gl. Josip Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih*, *Trubarjev zbornik*, ur. Fran Ilešič, Ljubljana, Slovenska matica, 1908, str. 185, 193 in 201.

<sup>24</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Zagorje ob Savi, 30. avgust 1908, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.



strokovnjaka prav dobro poznam.«<sup>25</sup> Slovenska matica je namreč, kot je mogoče razbrati iz zapisnikov sej, nemško besedilo izročila v pregled Janku Lokarju in Mateju Hubadu, prevod pa zaupala Antonu Lajovicu, ki je bil zadolžen tudi za pregled in oskrbo notnega gradiva. Na tem mestu je treba priznati, da je Čerin področje slovenskih protestantskih pesmi gotovo poznal bolje od Lajovica in Hubada. Kot je v pismu napisal, se je s tematiko protestantskih pesmaric ukvarjal enajst let. Zato je razumljivo, da ni mogel prenesti, da bi brez njegove vednosti o razpravi sodila, kaj šele, da bi vanjo vnašala svoje drobne ideje.

Čerinova nejevolja se je od oktobra 1908 stopnjevala. Od Slovenske matice je zahteval, da prekliče objavo razprave. Ko je sprevidel, da to ni mogoče, se je celo poskušal odreči avtorstvu: »Čast moja zahteva, da se odločno uprem temu, da se moje ime podpiše pod take žalostne dokaze glasbene nevednosti.«<sup>26</sup> Uredništvo Glasbene matice je sicer poskušalo naknadno popraviti besedilo in je koncu razprave dodalo še poglavje »Popravkov«, o katerih pa je Čerin menil, da so le še večji škandal. Spor se je tako nadaljeval in poglabljaj tudi leta 1909, ko je prvi *Trubarjev zbornik* že izšel. Čerin je kljub temu še vedno popravljal besedilo, saj je marca 1909 v pismu poročal: »Korekturo moje brošure sem do onih tekstov, ki nimajo melodij, srečno dokončal. Rečem Vam – ogromno dela! Skoro je ni vrstice brez pomote; veliko je pa takih grotesknihi neumnosti tiskanihi, da se mi lase ježijo, kadar se spomnim, da je moje ime podpisano.«<sup>27</sup> Ker se uredništvo na njegove obtožbe še vedno ni odzivalo, je zahteval celo uničenje vseh izvodov, na kar Slovenska matica ni mogla pristati. Iz enega od zapisnikov je razvidno, da njegovih pripomb glede napak v tekstu odbor društva ni jemal prav resno: »in nekaj razpravlja dolgovezno o vseh hibah v tisku – ki so pa, mimogrede rečeno, sila neznatne in malenkostne.«<sup>28</sup>

Čerina je vse bolj motilo, da uredništvo ni umestilo Hubadovih stavkov pod črto, kot bi bilo ustreznejše. A še bolj kot to ga je jezila sama vsebina teh pripomb, saj je bil prepričan, da Hubad v njih bodisi ponavlja že pojasnjena dejstva bodisi podaja povsem napačne podatke. Na primer, spev *Ena peissen k novimu leitu na vse žlaht stanuve* je po Čerinovih raziskavah natančen prevod nemške kolednice. Kakor je zapisal v zborniku, naj bi se pod naslovom *Ein gesang des jungen volcks zuon guoten jar* nahajal v Zwickovi pesmarici iz leta 1540.<sup>29</sup> Toda Hubad je v Opombah Trubarjevega zbornika isti spev označil kot originalno slovensko pesem.<sup>30</sup> Podobnih neskladij med vsebino Čerinove razprave in Hubadovimi opazkami je veliko. Čerin se tudi ni mogel strinjati z vrinjeno Hubadovo harmonizacijo speva *Orationis dominicae longior et perspicua interpretatio*<sup>31</sup> in z njegovimi preprostimi zapisi melodij,<sup>32</sup> ki naj bi bili ritmično in tonsko (melodično) popolnoma

<sup>25</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga, 31. oktober 1908, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>26</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga, 27. januar 1909, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>27</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga, 2. marec 1909, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>28</sup> AS 621, Slovenska matica v Ljubljani, št. 37, mapa 141/8, zapisnik seje z dne 17. aprila 1909.

<sup>29</sup> J. Čerin, nav. delo, str. 230.

<sup>30</sup> J. Čerin, nav. delo, str. 241.

<sup>31</sup> Hubadova harmonizacija istega speva nosi naslov *Oče naš*; Gl. J. Čerin, nav. delo, str. 157.

<sup>32</sup> *Ena serčna inu troštliiva molitou ter Ena lepa duhouna peissen.*

napačni. Poleg tega je Hubad v eni izmed vrinjenih opazk trdil, da je v pesmarici, ki jo je našel v münchenškem arhivu, tiskarska napaka (»srašno« namesto strašno). Tudi na to se je Čerin odzval: »Jaz sem na kompetentnem kraju vprašal in te dni dobil odgovor, da stoji tudi v monakovski knjigi 'strašno'. Verjemite mi, da bi bil jaz pri moji pedantnosti in minucijoznosti tudi to eventualno tiskovno pomoto zasledil – a če je ni, tudi Hubad za to nič ne more.«<sup>33</sup> Čerin je Slovenski matici očital tudi to, da so Hubadu plačevali študij in ga celo vzpodbujali, da je v njegov tekst vnašal svoje zamisli in izsledke ene izmed plačanih študijskih poti.<sup>34</sup> Na te očitke Ilešič nikoli ni dal odgovora, niti jih ni omenjal na sejah odbora Slovenske matice.

Čerin je tudi menil, da ga je Slovenska matica z objavo njegove razprave očrnila, kar pa je Ilešič zanikal: »Vaša trditev, da je vaše delo z Matično izdajo uničeno in da vas je ta izdaja na smešen in žaljiv način svetu predstavila, se milo rečeno ne ujema z objektivnimi činjenicami, to je, z javnimi glasovi o Zborniku, ki jih je čuti v osebnih nagovorih in čitati v tiskih. Nobena kritika ni omenjala kakih pomot baš v Vaši študiji.«<sup>35</sup> Ilešičeve besede Čerina nikakor niso pomirile. Jezilo ga je, da mu uredništvo ni vrnilo njegovih rokopisnih popravkov, ki jih je Slovenski matici poslal oktobra prejšnjega leta. Prepričan je bil, da si jih je uredništvo prilastilo, Ilešič pa mu je zatrjeval: »Vašega korigiranega eksemplarja si Matica ne lasti kot svoje zasebne lastnine. Poslali ste nam ga kot prilogo svojemu dopisu in priloga ostane pri aktu, dokler stvar ni rešena.«<sup>36</sup> Znova je zahteval rokopis svojih popravkov: »In tudi moj korigirani eksemplar ste popolnoma samovlastno obdržali – ta eksemplar je vendar moja last in zato ga zahtevam nazaj.« Iz nadaljnje korespondence je razvidno, da je Čerin naposled izgubil potrpljenje in je Slovenski matici zagrozil s tožbo: »Jaz se odpeljem te dni na večtedenski dopust in bom dopust tudi v to porabil, da bom s pomočjo sodišča v Ljubljani si iskal zadoščenje.«<sup>37</sup>

Kot je mogoče razbrati iz zapisnika, se je odbor Slovenske matice tedaj končno resneje posvetil avtorjevim zahtevam. Uredništvo je prejelo tudi pismo njegovega odvetnika Božidarja Voduška, ki je zahteval, da Slovenska matica Čerinu izplača 500 kron odškodnine, natisne 100 izvodov njegovega izvirnega nemškega rokopisa in jih brez vsakega plačila odstopi avtorju.<sup>38</sup> Ko so na seji odbora razpravljali o Voduškovih zahtevah, se je Ilešič odkrito spraševal, kako bi le mogli natisniti toliko izvodov, ko pa je že dolgo tega, kar je Čerinu vrnil njegov izvirni nemški rokopis.<sup>39</sup> Njegova izjava hkrati razkriva tudi

<sup>33</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga 25. marec 1909, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>34</sup> Leta 1900 je kot plod Hubadove poti Glasbena matica izdala njegovo zbirko harmoniziranih zborovskih pesmi, med katerimi jih je nekaj tudi protestantskega izvora.

<sup>35</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga, 25. marec 1909, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>36</sup> Pismo Frana Ilešiča Josipu Čerinu, Ljubljana, 28. avgust 1909, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>37</sup> Pismo Josipa Čerina Franu Ilešiču, Praga, 27. marec 1909, NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492.

<sup>38</sup> AS 621, Slovenska matica v Ljubljani, št. 37, mapa 141/18, zapisnik seje z dne 26. novembra 1909.

<sup>39</sup> AS 621, Slovenska matica v Ljubljani, št. 37, mapa 141/18, zapisnik seje z dne 26. novembra 1909.

pomembno dejstvo, da se je edini izvod disertacije kratek čas res nahajal v uredništvu Slovenske matice, vendar je bil kmalu avtorju vrnjen.

Slovenska matica je v tem pravnem sporu za svojega zastopnika pooblastila dr. Ivana Tavčarja. V nadaljnjih zapisnikih ni več zaslediti vprašanj v zvezi s Čerinovo tožbo, saj je odbor zadevo dokončno prepustil Tavčarju v obravnavo. Slutimo pa lahko, da Čerin v poravnavi vendarle ni dosegel natisa zahtevanih stotih izvodov natisa svojega nemškega izvirnika, saj se ni ohranil niti en primerek, pa tudi za edinim rokopisnim izvodom se je izgubila vsaka sled.

Epilog Čerinove bitke s Slovensko matico ni prinesel srečnega razpleta. Njegova pričakovanja, da bi Slovenska matica njegovo razpravo ponovno izdala v popravljeni različici, se niso uresničila. Nazadnje je svoje popravke in pripombe vnašal v enega izmed izdanih *Trubarjevih zbornikov*, ki ga danes hrani knjižnica Teološke fakultete v Ljubljani.<sup>40</sup> Po večini so napake, ki jih je Čerin popravljal, tiskarske narave. Te ne povzročajo velike škode tekstovnemu delu razprave, pač pa usodno izkrivljajo notni zapis. Zato so njegovi popravki, zapisani z zeleno barvico, dandanes še posebej dragoceni. Velik del pripomb se navezuje na Hubadove stavke, ki so pogosto vneseni v tekst brez primerne oznake. V nasprotju s Čerinovim prepričanjem ti ne škodijo razpravi, temveč v prvi vrsti kot obrobno prikazujejo delo Mateja Hubada. Grobo je vsiljena tudi Hubadova priredba protestantske pesmi, ki jo Čerin v objavljeni razpravi odkrito kritizira: »Harmonije hočejo ugoditi strogemu à cappella-stavku, zlasti po ostentativno mnogih praznih kvintah, a vsa melodija je pomotoma shvačena kot jonska s terčnim začetkom in zvršetkom (zato tudi harmonizacija ni prava); v istini je melodija frigijska.«<sup>41</sup> Iz tega je vsekakor razvidno, da se uredništvo Slovenske matice ni dosti menilo za očitna neskladja. Ob koncu objavljene razprave se nahaja Čerinov lastnoročni pripis, ki pravi: »Ko so to knjigo tiskali, nisem dobil korekture. Korigiral sem jo šele l. 1920 v Ljubljani. Nepotrebne in brez mojega dovoljenja so prišle Hubadove opombe v knjigo; so brez vsake literarne in glasbene vrednosti. V Ljubljani, 24. 10. 1936. Dr. Jos. Čerin (m. p.)«<sup>42</sup>

Iz ohranjenih dokumentov lahko danes z gotovostjo sklenemo, da je bila Čerinova doktorska disertacija zanimiva in strokovno dobro izdelana. V njej je prišel do izvirnih zaključkov, s katerimi je dokazal, da so bila nekatera prepričanja slovenskega zgodovino-pisja napačna. Veliko vrednost imajo tudi njegove transkripcije protestantskih napevov. To potrjuje priznanje Guida Adlerja, predvsem pa je bil Čerin v slovenskem prostoru edini, ki se je transkribiranja lotil v takem obsegu. Njegova želja, da študijo predstavi slovenski javnosti, je bila upravičena, njegovo razočaranje nad objavo pa povsem razumljivo. Slovenska javnost bi bila lahko njegova dognanja bolj cenila, a je bilo očitno njeno obzorje preozko, da bi k njegovemu delu pristopili z večjo znanstveno odgovornostjo. Iz nevednosti in nepoznavanja Čerinove študijske tematike so se prepustili osebnim interesom Mateja Hubada in mu dovolili v avtorjevo delo vnašati subjektivne pripombe. Res pa je, da si je le-ta s svojo pretirano natančnostjo tudi sam sebi na nek način škodoval. V kopici

<sup>40</sup> Gl. priložo 4.

<sup>41</sup> J. Čerin, nav. delo, str. 158–159.

<sup>42</sup> Kot je omenjeno, se Čerinov zapis nahaja le v izvodu *Trubarjevega zbornika*, ki ga hrani knjižnica Teološke fakultete v Ljubljani. Gl. priložo 4.

očitkov, ki jih je v pismih redno pošiljal uredništvu Slovenske matice, se je postopoma razblinila tehtnost njegovih zahtev.

Kljub mnogim zapletom pri objavi in tiskovnim napakam pa vrednost razprave Josipa Čerina ostaja velika, saj še v 21. stoletju sodi med ključne vire za nadaljnje raziskave slovenskih protestantskih napevov.

### Priloga 1

Faksimile začetka pisma Josipa Čerina Franu Ilešiču (prvih 5 od 20 strani dolgega pisma), Praga, 25. marec 1909 (NUK, Rokopisna zbirka, Iz zapuščine Frana Ilešiča, Ms 1492; z dovoljenjem).

1)

V Pragi, 25/3 1909.

SLOVENSKA MATICA Karlin, št. 392

Došlo dne 27. 10. 1909. J.P.J.

H. odboru "Slovenske matice"  
Ljubljana.

Ojedenen osten pismom pošiljam  
temu odboru "S. Matice" korijiran  
eksemplar moje od te S. Matice  
žalibog v tako skandalozni ob-  
liki objavljene študije.

Aj. Omenjati moram najprej,  
da se jaz za Koektknost  
izdaje vojskujem že od mesca  
1. novembra preth. leta. Že oktobra  
mesca sem pisal predsedniku  
g. prof. Ilešiču, da na noben  
način ne privolim, da bi  
se šitkane pole, ki sem jih  
bil takrat dobil, objavile.  
Seveda sem na to pismo

- 2) Kakor sploh ne vsa moja  
pisma le odgovor dobil,  
da tako mora biti, in ind.  
rektno, da jira sploh nimen  
več pravice se v Tisk mešati.  
V pisma 2 dne 2/11 mi celo  
piše g. predsednik, "da koekta  
re padejo pri knjigah na račun  
uredništva. To je moj, ne Vaš!"
- 3) ~~Seveda sem jaz po tem~~  
~~manuskript nečaj zahteval,~~  
~~a ga nisem dobil!~~
- 3) Preveč bi bilo, da bi omeje  
vsako oslarijo, katero ste  
Tiskeli in obelodarili pod  
mojim imenom, za to naj so  
bili vsi moji pisnemi in celo  
telegrafični protesti, delalo  
se je z mano in z mojo

3)

Casturno Rod posebno  
nič vrednim popel blagon!

Da celo na mojo geslujjo,  
da bom sodnijskim potom  
Zahteval popolno medbo  
ste zadve, se mi reagiralo.  
Toliko jeze, toliko nepotes,  
neže dela ste mi neprav,  
li!

Ta se jeditrak 7 vsa  
resnostjo, in 7 vsa eneršjo  
Tudej, danes izjavljam:

Jaz privolim v tisk,  
oziroma razširjenje moje  
studije le v 7i korigirani  
obliki, kakor vam jo danes  
pošljem - če pa odbor tega  
ne bo štutil, zahtevam kon-  
fiskacijo in uničenje že

4) ekspediranih izvodov!

B. Da sl. odbor vsaj nekoliko raz-  
 sumeti more, koliko vrednost ima  
 študija za me (ako jo za druge  
 nima, mi ni nič mar), hočem  
 v Krakku vam prijasniti, kako  
 je glori nastela. —

Pro biografike za delo <sup>inim</sup>  
 datirane 28/7 1897, torej pred  
 skoro 12 leti sem začel z delom.  
 Bile so mi note, teksti, vse zgo-  
 dovine 16. veka v Slovencih in  
 tudi nemške glasbe popolnoma  
 neznan, toliko morebiti kakor  
 Gajgavstlin glasbenim velikanom  
 danes. Prestudiral sem že takrat  
 po tem navedenem času vse  
Wze-jeve brošure, prebil dveve  
 in dveve v ljublj. knjižnici, v  
 v Rudolfovici in v licealn, ne da bi  
 vedel, da bo sinis operis tako



5)  
sramoten! Ko me je vele,  
slavna Glasbene Matica kot  
nesmožnega za njene visoke  
glasbenoumetniške šole in  
predstave vzela iz svoje mreže,  
sem se preselil na Dunaj, z  
ženo in otroci - začelo se je  
za me življenje a la Bohème,  
in na Dunaju so rekli, da  
nisem tako aumen, kotor  
so me klasificirali pri vele,  
slavni Glasbeni Matici. Ob  
velikih počitnicah sem prišel  
na počitnice na Kranjsko, a  
sem večino teh počitnic porabil  
v Ljubljani v knjižnicah -  
rezisteval sem, kaj nisem  
možet dobiti na Dunaju  
v dvornih, a univerzitetnih in  
knjižnični konservatorija; (M.  
dunajškega - ne ljubljanskega.)

## **Priloga 2**

**Transkripcija Čerinove prošnje z dne 6. junija 1902** (Univerzitetni arhiv na Dunaju, PH RA 1492, fol. 9r.)

Hochlöbliches Decanat!

Der ergebenst Gefertigte erlaubt sich um Ausfolgung seiner Dissertation: »Die Melodien der slov. prot. Gesangbücher, deren Quellen und Verwendung nach der Reformation« Zum Zwecke der Drucklegung zu bitten und verpflichtet sich, vier gedruckte Exemplare einem hohen Decanate vorzulegen.

Wien, am 6. Juni 1902

Dr. Jos. Čerin

Ich habe nichts degegen.

V Jagić

\*\*\*

Prezvzišeni dekanat!

Vdani podpisani si za namen tiska dovoli prositi za svojo disertacijo »Melodije slovenskih protestantskih pesmi, njih viri in poraba v poreformacijskih časih« in se obvezuje, da bo visokemu Dekanatu predložil 4 tiskane izvode.

Na Dunaju, 6. junija 1902

Dr. Josip Čerin

Nimam nič proti.

V Jagić

### Priloga 3

**Transkripcija Adlerjeve ocene z dne 20. februarja 1902** (Univerzitetni arhiv na Dunaju, PH RA 1472, fol. 3r.)<sup>1</sup>

Ad Z 1523.

Die vorliegende Abhandlung vom cand. phil. Josef Čerin entspricht den Anforderungen einer Dissertation. Sie ist fleißig gearbeitet, von wissenschaftlichen Geiste erfüllt u verfügt über einen Apparat, deßen Handhabung ein anerkanntes Resultat ergiebt. Die beiden Abtheilungen »Kirchengesang vor der Reformation« »Luther u der Kirchengesang« bedürfen noch der Heranziehung einiger jüngst erschienenen Abhandlungen. Indeßen ist dieser Mangel bei einer Einleitung, die zusammenfaßt zu entschuldigen. Dieses Übersehen kann leicht nachgeholt werden u verringert nicht den Werth der wissenschaftlichen Behandlung der selbständigen Forschungen, die in allen nachfolgenden Capiteln hervortreten. Die Musikbeilagen sind umsichtig behandelt u sorgfältig in der Vergleichung der herangegangenen Vorlagen. Auch die Übertragungen sind mit Verständnis vorgenommen; u die Conjecturen zeigen mehr den geübten Musiker als den kritischen Musikphilologen. Die unebene Behandlung der deutschen Sprache sei auch erwähnt, ohne damit den rein wissenschaftlichen Werth herabzusetzen. Die Abhandlung soll in slovenischer Sprache veröffentlicht werden. Bei einer Edirung in deutscher Sprache müßte sie ausgefeilt werden. Alles in Allem entspricht die Arbeit den akademischen Anforderungen an eine Dissertation. Der Candidat wäre daher zu den mündlichen Prüfungen zuzulassen.

Wien 20. feber 1902

Guido Adler.

\*\*\*

Ad Z 1523

Pričujoči članek »Die Melodien der slovenischen protestantischen Gesangbücher, deren Quellen un Verwendung nach der Reformation« kandidata Josipa Čerina ustreza zahtevam za disertacijo. Je marljivo izdelan, preveva ga znanstveni duh in razpolaga z metodo, ki vodi do priznanja vrednega rezultata. V delih »Cerkveno petje pred reformacijo« in »Luther in cerkveno petje« bi bilo potrebno še uporabiti nekatere pred kratkim objavljene članke. Vendar je ta pomanjkljivost pri uvodu, ki zgolj povzema, opravičljiva. Zlahka jo je odpraviti in ne znižuje vrednosti znanstvene obravnave samostojnih raziskovanj, ki izstopajo v vseh naslednjih poglavjih. Preudarno obravnava glasbene priloge in skrbno primerja preučevano gradivo. Tudi transkripcije so izvedene poznavalsko; posegi v notni tekst bolj kažejo na izkušenega glasbenika kot na kritičnega glasbenega filologa. Omenjena naj bo tudi negladka raba nemškega jezika, ne da bi to zniževalo znanstvene vrednosti dela, ki je predviden za objavo v slovenskem jeziku. Za publikacijo v nemškem jeziku bi ga bilo potrebno zgladiti. Gledano v celoti pričujoče delo ustreza akademskim zahtevam za disertacijo. Kandidatu bi bilo torej treba dovoliti pristop k ustnim izpitom.

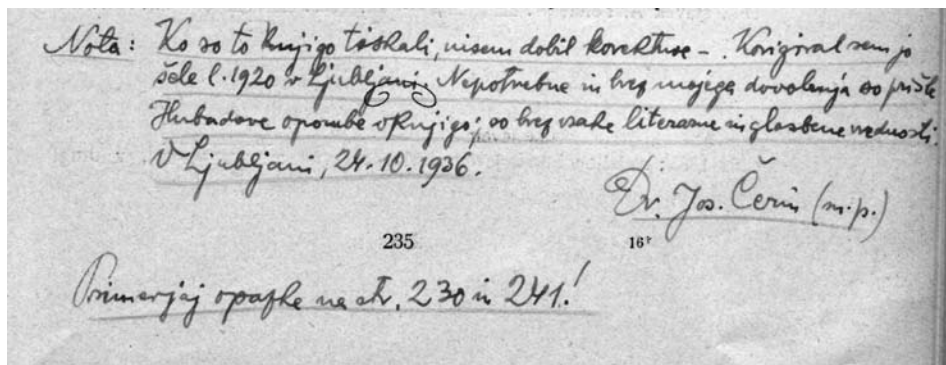
Na Dunaju, dne 20. februarja 1902

Guido Adler.

<sup>1</sup> Pismo je transkribiral dr. Marko Motnik, prevedel pa ga je Janez Špendov. Obema se za sodelovanje najlepše zahvaljujem.

#### Priloga 4

Faksimilna stran iz Čerinovih rokopisnih popravkov v *Trubarjevem zborniku* iz leta 1908 (Ljubljana, knjižnica Teološke fakultete; z dovoljenjem).



“[...] I DEMAND CONFISCATION AND DESTRUCTION OF THE ALREADY DISPATCHED VOLUMES!”: ČERIN'S ESSAY ON SLOVENIAN PROTESTANT HYMN BOOKS AND COMPLICATIONS SURROUNDING ITS PUBLICATION

Summary

The discourse on Slovenian Protestant hymn books by Josip Čerin entitled *Die Lieder der Slovenischen protestantischen Gesangbücher, deren Quellen und Verwendung nach der Reformation* was first conceived as his doctoral thesis. He prepared it under the mentorship of Guido Adler and Vatroslav Jagić and presented it as a candidate for a doctoral degree at the University of Vienna (Austria), which he was awarded in 1902. It is evident from the preserved documents that he enclosed with his application to be awarded a doctorate that his thesis measured up to the standards of an academic work. From the same documents it may also be inferred that at that time he was already determined to publish his thesis. He accordingly asked the Dean's Office at the University in Vienna whether he could obtain the sole example of the work. For this reason, no copy of his thesis was ever lodged at the Vienna University Library. In 1908 an opportunity was offered to him by the publishing house of the society Slovenska matica to publish the thesis in a volume of essays entitled *Trubarjev zbornik*; however, dilemmas and conflicts surfaced at the very start of the negotiations. At first, Čerin insisted on publishing the entire manuscript in German, whereas the Editorial Board of the publication decided to shorten it and translate the abridged version into Slovenian. The proofs of the translated version were sent for revision to Matej Hubad and to Janko Lokar, a literary historian, who made some comments on Čerin's work. His comments are included in a letter that Lokar addressed to Slovenska matica. This letter is likewise the only preserved source from which one may ascertain what the stylistic and conceptual features of Čerin's doctoral thesis were. The comments made by Lokar referred mostly to stylistic features; in addition, from his standpoint of a literary historian, he also mentioned some data that were, according to him, at odds with the historical evidence. He nevertheless recommended the manuscript for publication. However, this was not the end of the story. The Editorial Board decided not to publish the transcriptions made by Čerin. The relations between Slovenska matica and Čerin also worsened because the former did not send him the galley proofs for revision in time, and, ultimately, without Čerin's knowledge, published *Trubarjev zbornik*, in which the translated version of his manuscript appeared without his revisions. Čerin was incensed. He was upset above all because he discovered that the editors had included the "humble" remarks by Matej Hubad in the published Slovenian version of his work. He insisted that Hubad's remarks went against his findings. Moreover, the editors never returned to him his handwritten revisions, which increased his resentment still further, impelling him to take legal action against Slovenska matica. And finally, another unfortunate result of this long-running dispute is that all traces of Čerin's original doctoral thesis have been lost. Its last recorded mention is when it was officially registered at Slovenska matica; from there, one gathers from the available records, it was returned to Čerin.



## HANS GERSTNER (1851–1939) IN KONCEPT NACIONALNE GLASBENE KULTURE

JERNEJ WEISS

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

**Izvleček:** Pričujoči prispevek se osredotoča na delovanje Hansa Gerstnerja, enega najpomembnejših glasbenikov, ki so na Slovensko prišli iz čeških dežel. Ob obravnavi Gerstnerjevega življenja in dela, ki je predvsem posledica njegovega novo odkritega dnevnika, se med drugim zastavlja vprašanje o ustreznosti nekaterih kasnejših glasbenozgodovinskih interpretacij glasbenega dogajanja druge polovice 19. in začetka 20. stoletja na Slovenskem. Slednje so predvsem sledile t. i. konceptu nacionalne glasbene kulture. Tako se vedno bolj kaže potreba po reinterpretaciji nekaterih glasbenozgodovinskih poglavij iz omenjenega obdobja.

**Ključne besede:** Hans Gerstner, koncept nacionalne glasbene kulture, druga polovica 19. stoletja, začetek 20. stoletja, češki glasbeniki.

**Abstract:** This contribution focuses on the activities of Hans Gerstner, one of the most prominent musicians to have come to Slovenia from the Czech lands. The recent discovery of Gerstner's diary has led to the re-examination of his life and work, in particular the question of the adequacy of some later music history interpretations of musical developments in the second half of the nineteenth and the early twentieth century in Slovenia. These primarily followed the so-called concept of national music culture. This has revealed a growing need for the reinterpretation of certain chapters of musical history from the period concerned.

**Keywords:** Hans Gerstner, national music culture concept, second half of the nineteenth century, early twentieth century, Czech musicians.

Ob raziskavi delovanja »čeških«<sup>1</sup> glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med

<sup>1</sup> Eno pomembnejših vprašanj v pričujočem članku kot tudi v avtorjevi doktorski disertaciji z naslovom *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914* je geografska, zgodovinska in sociološka opredelitev omenjenega fenomena češke glasbene migracije, ki vključuje predvsem dva etnično zamejena pojma – češki in nemški – vezana na takrat prevladujoče pojmovanje nacionalnega v istogovorečih deželah avstro-ogrske monarhije. Na sploh velja, da pojem »Čehi« vključuje tudi pripadnike drugih dveh pokrajin t. i. čeških dežel s pretežno češko govorečo večino. Torej tudi sudetske Nemce in Moravce, ki jih tako prištevamo k isti etnični kategoriji. Večinoma namreč iz virov, opisov, člankov, uradnih statistik in podobnega ni mogoče razbrati, za katero od navedenih identitet je pravzaprav šlo. Uporaba izraza Čehi je torej vezana na najširšega možnega prebivalca čeških dežel, ne glede na njegovo takšno ali drugačno nacionalno opredelitev. Tako tudi Hans Gerstner kot sudetski Nемец v pričujočem prispevku pripada širši češki etnični skupini. Jernej Weiss, *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914*, Ljubljana, (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija), 2009.

letoma 1861 in 1914 so se mi na podlagi analize primarnih virov, med drugim novo odkritega dnevnika sudetskega Nemca Hansa Gerstnerja (1851–1939), naslovljenega *Življenje za glasbo*,<sup>2</sup> začela zastavljati vprašanja o ustreznosti interpretacij vloge nekaterih institucij oziroma posameznikov v polpretekli glasbenozgodovinski literaturi. Posledično sem začel dvomiti v ustreznost uporabe koncepta nacionalne glasbene kulture, ki ob obravnavi glasbene zgodovine druge polovice 19. in začetka 20. stoletja bolj ali manj prevladuje v polpretekli slovenski glasbenozgodovinski literaturi. Tako se vedno bolj pojavlja potreba po reinterpretaciji nekaterih glasbenozgodovinskih poglavij iz druge polovice 19. in začetka 20. stoletja. Prav tako pa bi veljalo razmisliti o poizkusu bolj inkluzivistične obravnave glasbene zgodovine na Slovenskem. Slednja bi tako morala še v večji meri vključevati tudi pripadnike drugih narodnosti, ki so s svojim delovanjem pomembno prispevali h glasbeni kulturi na Slovenskem. Eden najpomembnejših med njimi je brez dvoma že omenjeni Gerstner, ki je med letoma 1871 in 1939 s svojim poustvarjalnim, pedagoškim ter ne nazadnje organizacijskim delovanjem v okviru Filharmonične družbe v Ljubljani in nekaterih drugih takrat osrednjih ljubljanskih glasbenih ustanov izredno pomembno prispeval k prehodu iz bolj ali manj nadarjenega diletantizma v postopen kvalitativen dvig glasbenega dela na Slovenskem.

Razumljivo je, da že od nekdaj obstajajo razlike med glasbami različnih provinien. Tako se posamezna glasbena dela med seboj ločijo ne zgolj zaradi različnih časovnih oziroma slogovnih značilnosti, temveč tudi zaradi drugačnih geografskih ali socioloških izhodišč, vendar so, kot zapiše Dahlhaus, te značilnosti različno jasne, saj jih ne moremo enakovredno zaznavati in z enako zanesljivostjo opazati v nekem glasbenem delu. Nacionalno nam torej v ožjem glasbenem smislu povzroča precejšnje težave, nekoliko bolj določena pa se zdi njegova opredelitev v širšem sociološko-zgodovinskem kontekstu. Bistven premik v zvezi z nacionalnim se zgodi v 19. stoletju, po francoski revoluciji, ko postane nacionalizem vodilna mišljenjska forma. Tako tudi Alfred Einstein ob navedbi glavnih karakteristik t. i. romantičnega obdobja zapiše: »že prej razpoznavne stilne značilnosti določenega etnosa stopijo zdaj v službo vladajoče ideologije, ki se ji umetnostna estetika prilagodi in ustvari novo vodilno kategorijo, načelo nacionalnega.«<sup>3</sup> Načelo nacionalnega tako postane ena izmed vodilnih umetniških kategorij. V glasbi se torej izteče obdobje klasicistične univerzalnosti 18. stoletja, ki v naših deželah v političnem smislu sovпада s prvenstveno centralistično naravnano politiko Habsburške monarhije za časa Marije Terezije in Jožefa II.<sup>4</sup> Vse bolj pa se začenja z nacionalizmom in subjektivizmom prežeta romantičnost 19. stoletja. Hegel tako na primer ob navedbi glavnih karakteristik

<sup>2</sup> Hans Gerstner, *Ein Leben für die Musik. 17. 8. 1851 Luditz – 9. 1. 1939 Laibach*, Regensburg, Sudetendeutsches Musikinstitut, 1935.

<sup>3</sup> Alfred Einstein, *Nationale und universale Musik*, Zürich in Stuttgart, Neue Essays, 1958, str. 256.

<sup>4</sup> Alan John Percivale Taylor, *Habsburška monarhija 1809–1918. Zgodovina avstrijskega cesarstva in Avstro-Ogrske*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1956, str. 38–75. Gl. tudi Robert A. Kann, *The Multinational Empire. Nationalism and National Reform in the Habsburg Monarchy 1848–1918. Empire and Nationalities*, New York, Columbia University Press, 1950, str. 367–467 in Alan Sked, *The Decline and Fall of the Habsburg Empire 1815–1918*, London in New York, Longman, 1989, str. 111–178.



novega obdobja govori o umetnosti subjektivne notranjosti.<sup>5</sup> Seveda tovrstne posplošitve še zdaleč ne zadoščajo za postavitev trdnejših okvirov pričujoče razprave, kažejo pa na nekatere tendence, ki se proti koncu 19. stoletja vse bolj jasno odražajo tako na glasbeno ustvarjalnem kot poustvarjalnem področju.

Po marčni revoluciji leta 1848, kot zapoznelem odgovoru na francosko revolucijo, Evropo ponovno zajame vsesplošna nacionalna prebuja. Med slovanskimi narodi v monarhiji so poleg Čehov od Nemcev najbolj neposredno »ogroženi« prebivalci slovenskega etničnega ozemlja, katerih nacionalna zavest je v začetku 19. stoletja komajda začela nastajati.<sup>6</sup> Tovrstna ogroženost seveda tudi pri nas sproži prva izrazitejša nacionalna identifikacijska znamenja. Tako je mogoče razumeti prizadevanja takratnih slovenskih prepovediteljev. Slednji so si v nadvse težavnih okoliščinah<sup>7</sup> skušali izboriti svoj prostor pod takrat pretežno germanskim nebom. Narodni prepoved je bil tako pri domala vseh novorojevajočih se narodih prvenstveno določen s kulturnim modelom. Glasba v funkciji utilitaristične propagande je narodnoprebudniškim ciljem sprva le malo pomagala,<sup>8</sup> sčasoma pa je postajala vse pomembnejši konstitutivni element v postavljanju temeljev narodove identitete.<sup>9</sup>

V taki specifični kulturno-politični situaciji je bil seveda tudi položaj glasbene kulture na Slovenskem drugačen kot pri velikih evropskih narodih. Pomembne razlike se kažejo predvsem na institucionalni ravni. Slovenci v prvi polovici 19. stoletja namreč niso imeli ustanov, ki bi bile po obsegu in pomenu primerljive denimo s češkimi. Tako znotraj slovenskega etničnega ozemlja ni bilo Karlovi univerzi v Pragi primerljive visokošolske institucije, ki bi izobraževala kulturno elito, kot se je izoblikovala na Češkem in ki si je v resnici zmožla zamisliti narod.<sup>10</sup> Posledično na Slovenskem za razliko od čeških dežel ni bilo glasbenega konservatorija, ki bi zmožel izobraziti kar najširši spekter glasbenikov in tako zadostiti potrebam lastne glasbene produkcije in reprodukcije.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Sistem posameznih umetnosti, Predavanja o estetiki. Tretji del*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009, str. 122.

<sup>6</sup> Tako Igor Grdina zapiše: »Vse do leta 1861, ko je v habsburški monarhiji prišlo do trajne ustavne ureditve, so bili lahko Slovenci – podobno kot tudi druge srednjeevropske etnične skupnosti – zgolj kulturno-politično gibanje in ne narod v pravem pomenu besede.« Igor Grdina, *Slovenci med tradicijo in perspektivo. Politični mozaik 1860–1918*, Ljubljana, Študentska založba, 2003, str. 13.

<sup>7</sup> Le-te še zdaleč niso bile tako naklonjene idejam medkulturnega dialoga in povezovanja med evropskimi narodi kot danes.

<sup>8</sup> Tako so bila prva zborovanja oziroma tabori, ki so si prizadevali za podporo dotlej v praksi še neobstoječi Zedinjeni Sloveniji, v glasbenem pogledu še vedno bolj ali manj osiromašena. Nataša Cigoj Krstulović, Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32 (1996), str. 65.

<sup>9</sup> N. Cigoj Krstulović, nav. delo, str. 61–73.

<sup>10</sup> Karlova univerza v Pragi je bila ustanovljena z ustanovno listino Karla IV. z dne 7. aprila 1348. Kmalu je pridobila sloves ene ključnih visokošolskih izobraževalnih ustanov v čeških deželah in sploh v srednjeevropski kulturi. Peter Ribnikar, Podporno društvo za slovenske visokošolce v Pragi, *Zgodovinski časopis* 46 (1996), str. 71–93.

<sup>11</sup> Kljub tedaj izredno pomembni vlogi Univerze na Dunaju, kjer je izobrazbo pridobil tudi marsikateri prebivalec slovenskega etničnega ozemlja. Tako naj bi še v zadnjih desetletjih obstoja Habsburške monarhije približno dve tretjini slovenskih študentov študiral na Dunaju, tretjina

Zaradi uresničevanja nacionalnih idej kot tudi zavoljo zadovoljevanja vedno višjih estetskih potreb poslušalstva se je torej zdelo v začetku šestdesetih let 19. stoletja na Slovenskem najprej potrebno institucionalizirati slovensko glasbeno življenje. Mrzlično ustanavljanje lokalnih, regionalnih in vsenarodnih združenj, ki je zaznamovalo šestdeseta leta (čitalnice, Slovenska matica, Dramatično društvo), se je zato kljub neugodnim okoliščinam v sedemdesetih letih nadaljevalo v nezmanjšanem obsegu (Glasbena matica). Ustanovitve le-teh pa so sprožile prva izrazitejša znamenja tekmovalnosti med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbenimi ustanovami.

Povečano tekmovalnost med domačim in tujim, natančneje med slovenskimi in nemškimi glasbenimi društvi je tako mogoče opaziti že v letu 1862, ko je moral kot glasbeni vodja ljubljanske čitalnice na pritisk nemške Filharmonične družbe v Ljubljani odstopiti eden najbolj vsestranskih čeških glasbenikov na Slovenskem Anton Nedvėd. Gre za takrat osamljen primer dejanskega poseganja v delovanje konkurenčne ustanove. Slovenska društva namreč vse do ustanovitve osrednje slovenske glasbene institucije Glasbene matice leta 1872 niso resneje ogrožala delovanja Filharmonične družbe.<sup>12</sup> Med člani Filharmonične družbe tako najdemo številne ugledne slovenske rojake. Že omenjeni Nedvėd je bil njen glasbeni direktor, med članstvom pa so bili nadvse številni tudi slovenski politiki in gospodarstveniki, ki so sicer zasedali prve narodnopreredniške vrste.<sup>13</sup>

Glasbena kultura, prežeta z nacionalnim, je bila za slovensko, v dvojezičnosti vzgojeno meščanstvo do tedaj namreč nekaj nepredstavljivega.<sup>14</sup> To se je sicer zavedalo potrebe po izvajanju glasbeno-scenskih in vokalnih del s slovenskimi besedili, težko pa je sprejelo zamisel, da mora slovenska stran na vsak način tekmovali s starodavno Filharmonično družbo tudi pri izvajanju drugih zvrsti ter tako vseskozi dokazovati enakovrednost slovenske glasbene kulture. Kljub množičnemu ustanavljanju t. i. slovenskih glasbenih društev se je torej začetno navdušenje okrog slovenske glasbene kulture dokaj hitro poleglo. Meščanstvo na Slovenskem se je namreč tudi z nastopom ustavne dobe v Habsburški monarhiji v začetku šestdesetih let še vedno odločalo predvsem na podlagi praktičnih koristi in manj različnih narodnopreredniških, zanj takrat še precej eksotičnih idej slovenske inteligence. Tako je svoje otroke še naprej večinsko vpisovalo v glasbeno šolo Filharmonične družbe, obiskovalo koncerte te ustanove, predstave Deželnega gledališča v Ljubljani ter na prve poizkuse organiziranja novih – slovenskih – glasbenih društev

---

pa v Gradcu. Žal pa v literaturi ne najdemo natančnejših podatkov, kolikšna so bila številčna razmerja med študenti, ki so prihajali s slovenskega etničnega ozemlja in so študirali na Dunaju, in tistimi v Pragi. Damjan Prelovšek, Dunaj, *Enciklopedija Slovenije* 2, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988, str. 395.

<sup>12</sup> Njen ustanovni odbor, sestavljen iz najuglednejših slovenskih glasbenikov in politikov, je vodil Anton Nedvėd. Slednji je tudi po ustanovitvi Cecilijinega društva ostal odbornik Glasbene Matice in bil leta 1880 izvoljen celo za njenega častnega člana. Primož Kuret, Nedvėd, Anton, *Enciklopedija Slovenije* 7, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993, str. 349.

<sup>13</sup> Med njimi najdemo Janeza Miklošiča, Matijo Preloga, Janka Serneca idr. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992, str. 297–302.

<sup>14</sup> Aleš Nagode, Prvih dvajset let Glasbene matice – zgodovinska podoba in resničnost, *130 let Glasbene Matice: zbornik prispevkov s Strokovnega posveta ob 130-letnici Glasbene Matice v Ljubljani*, ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena Matica, 2003, str. 31.

v začetku druge polovice 19. stoletja gledalo precej s skepsjo. Ne zaradi njihove slovenskosti, preprosto se jim je zdelo nerazumljivo, da bi se morali odpovedovati ustaljenemu načinu življenja in na vsak način tekmovati s takrat osrednjimi glasbenimi institucijami, kot sta bili Deželno gledališče v Ljubljani in ljubljanska Filharmonična družba. Zato slovenska društva večinoma niso imela stalne in zadostne finančne podpore s strani meščanstva,<sup>15</sup> kar je bilo posledično čutiti tudi v njihovem okrnjenem delovanju.<sup>16</sup>

Slovenska glasbena društva so bila namreč v prvih letih svojega obstoja prej dopolnilo kot središče glasbenega življenja. Osrednjo vlogo pa so v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja še vedno imela t. i. nemška glasbena društva. Vendar pa se zdi razlikovanje med slovenskimi in nemškimi društvi bolj ali manj neustrezno. Na neustreznost privednikov slovenski in nemški ob opisih delovanja omenjenih ustanov namreč opozarjajo nekateri sezname nacionalno izrazito mešanega članstva in opisi zglednega medsebojnega sodelovanja tako enim kot drugim glasbenim institucij.<sup>17</sup>

Ne le, da na ravni posameznikov ob zasedanju najrazličnejših glasbenih zaposlitev večinoma ni šlo za ideološke opredelitve, tudi izrazitejša polarizacija med t. i. slovenskimi in nemškimi društvi ne odgovarja dejanskemu stanju v začetku šestdesetih let. Glasbena kultura, prežeta z nacionalnim, je bila namreč za meščanstvo na Slovenskem v omenjenem obdobju večinoma še vedno nekaj nepredstavljivega. Tako so denimo pri petju v ljubljanski stolnici večkrat sodelovali člani čitalniškega pevskega zbora in zbora ljubljanske Filharmonične družbe.<sup>18</sup> Prav tako pa tudi na ravni odločitev posameznikov za ena oziroma druga društva v omenjenem obdobju ni prišlo do izrazitejše polarizacije.<sup>19</sup> Omenjeni zgledi torej jasno izkazujejo, da je bilo prav sodelovanje v glasbeni kulturi, vse dokler Slovenci niso pokazali večje želje po kulturni oziroma politični emancipaciji, med Slovenci in Nemci precej plodno.

Upoštevali predvsem koristi in manj nacionalno orientacijo so svoje odločitve sprejemali tudi številni češki glasbeniki na Slovenskem. Anton Nedvčed je bil tako leta 1861 kot tedanji ravnatelj ljubljanske Filharmonične družbe takoj pripravljen prevzeti zbor ljubljanske čitalnice, kljub že omenjeni konkurenčni prepovedi pa je bil tudi kasneje, ob ustanavljanju ljubljanske Glasbene matice leta 1872, brez pomislekov pripravljen sodelovati

<sup>15</sup> A. Nagode, nav. delo, str. 31.

<sup>16</sup> Tako je zbor ljubljanske čitalnice v prvih nekaj letih svojega obstoja zamenjal vrsto dirigentov, Dramatično društvo pa je gostovalo v dvorani Deželnega gledališča, pa tudi Glasbena matica v Ljubljani se do devetdesetih let, ko predvsem z zborom pod vodstvom Mateja Hubada razvije svoj kvalitativni nivo, srečuje z vrsto težavami. Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana, Dramatično društvo v Ljubljani, 1892, str. 111–148.

<sup>17</sup> To je med drugim razvidno tudi na pedagoškem področju. Tako se je eden izmed najpomembnejših kritikov druge polovice 19. stoletja na Slovenskem, Julius Ohm Januschovski, denimo učil klavir na Glasbeni šoli Glasbene matice v Ljubljani in s svojim delovanjem pomembno zaznamoval društvo Laibacher Liedertafel. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 166.

<sup>18</sup> H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 101.

<sup>19</sup> Leo Funtek je denimo študiral violino pri Hansu Gerstnerju na glasbeni šoli Filharmonične družbe, klavir pa pri Karlu Hoffmeistru na glasbeni šoli Glasbene matice. A. Nagode, nav. delo, str. 32.

kot njen ustanovni član. Podobno je tudi Anton Foerster ne glede na nacionalni predznak sodeloval s skorajda vsemi tedaj najpomembnejšimi glasbenimi društvi na Slovenskem.

Kot je razvidno iz konkretnih primerov, se torej češki glasbeniki na Slovenskem v začetku šestdesetih let niso odločali med t. i. slovenskimi in nemškimi institucijami, temveč so bile njihove odločitve v prvi vrsti podrejene večji ali manjši finančni gotovosti in ne ideološkim opredelitvam. V preteklosti prevladujoče nemške in italijanske vplive na slovensko glasbo so tako v drugi polovici 19. stoletja vse bolj nadomeščali predvsem češki elementi, kot posledica pri nas delujočih čeških glasbenikov.<sup>20</sup> Slednji, ki so k nam v prvi vrsti prihajali zavoljo prevelikega števila v čeških deželah, so bili na Slovenskem nadvse številni<sup>21</sup> ter so pri nas delovali na domala vseh področjih, kot skladatelji, glasbeni poustvarjalci, glasbeni pedagogji in publicisti.<sup>22</sup>

Predvsem v glasbeni produkciji na Slovenskem pa je že v šestdesetih letih prišlo do bistvenega premika, ko je ob vsesplošni narodni prebui postalo za opazovanje skladateljskega dela pomembno predvsem zaznavanje njegovih nacionalnih značilnosti. Tako so dobile do tedaj nevtralne stilne karakteristike izrazit nacionalni značaj. Z obratom v nacionalno se je namreč v slovenski glasbi pojavila vrsta bolj ali manj nadarjenih amaterjev, ki so začeli postavljati nova estetska merila. Zahteva po izvornosti kot ena izmed najpomembnejših estetskih kategorij je bila umaknjena z dnevnega reda, domača produkcija pa je začela krožiti znotraj lastne samozadostnosti.

Tako Dragotin Cvetko zapiše: »Z namenom, da bi slovenska glasba ostala avtohtona, enakovredna glasbi svobodnih narodov, je torej slovenski skladatelj še pred iztekom prve polovice 19. stoletja pretrgal vezi z zahodnoevropsko glasbo. S tem je slovenska glasba tega razdoblja naredila močan korak nazaj in se odrekla svoji večstoletni tradiciji.«<sup>23</sup> Slovenci smo torej po Cvetku prekinili vezi z zahodnoevropsko glasbo ter se z ustanavljanjem najrazličnejših amaterskih društev in združenj podali v nekakšne okope z utilitarizmom prežete glasbene kulture čitalnic in njihovih besed. Cvetko tako govori

<sup>20</sup> Med obema vojnoma pa predvsem šolanja slovenskih glasbenikov v Pragi. Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Praga, Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911, str. 323–364. Gl. tudi Vlastimil Blažek (ur.), *Sbornik na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praga, Vyšehrad, 1936, str. 501–525.

<sup>21</sup> Prav v 60. letih je bilo število čeških glasbenikov največje in je torej njihov prihod sovpadal z njihovim prevelikim številom na Češkem. Slednji so se namreč v čeških deželah množično srečevali z eksistencialno krizo in so posledično odhajali v druge dežele Habsburške monarhije, takrat skupne države z istim pravno-formalnim okvirom. Zato je denimo praški državni konservatorij v tem času dobil naziv konservatorij Evrope. Ob določitvi skupnega števila čeških glasbenikov na Slovenskem je tako mogoče ugotoviti, da je v obravnavanem obdobju okoli 60 čeških glasbenikov, ki so pomembneje prispevali k razvoju glasbene kulture, na Slovenskem delovalo skozi daljše časovno obdobje več let. Več kot 300 čeških glasbenikov pa je v istem obdobju na Slovenskem delovalo skozi krajše časovno obdobje in tako večinoma niso imeli pomembnejše vloge v glasbeni kulturi na Slovenskem. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo.

<sup>22</sup> Prihod čeških glasbenikov je postopoma upadal vse do konca prve svetovne vojne, ko so mesta v slovenskih glasbenih institucijah zasedali bolje izobraženi slovenski glasbeniki. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 229 in 333.

<sup>23</sup> Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, str. 279.

o odpovedi tradiciji, osamitvi in predvsem o polarizaciji glasbene kulture že v začetku druge polovice 19. stoletja. Zdi se, da se s tovrstno Cvetkovo trditvijo lahko strinjamo, če takrat dejansko osiromašeno<sup>24</sup> slovensko glasbeno produkcijo primerjamo z nekaterimi sočasnimi evropskimi skladateljskimi vrhovi, kar pa se zavoljo povsem neprimerljivih socio-kulturnih okoliščin ne zdi povsem ustrezno.

Izrazitejši premik v smeri glasbeno avtonomnega je na ustvarjalnem področju na Slovenskem mogoče zaslediti šele v začetku 20. stoletja. Takrat eden najvplivnejših slovenskih skladateljev Anton Lajovic si je s somišljeniki takoj po koncu prve svetovne vojne močno prizadeval za popolno suverenost slovenske glasbe, ki naj bi bila le tako lahko obvarovana »strupu nemške glasbe«.<sup>25</sup> Iz glasbe na Slovenskem se je zato zdelo potrebno kar najhitreje ustvariti slovensko glasbo ter deloma prikrojiti glasbenozgodovinski spomin. Nujno je bilo prekiniti z vsem minulim in se opreti zgolj na slovenske dosežke. V osnovi precej avantgardno mišljenje se je kaj kmalu tudi pri največjih zagovornikih »novega« izrodilo v romantično razpetost med idealom in stvarnostjo. Sočasne kompozicijskotehnične modele je bilo torej potrebno kar se da hitro uvoziti od drugih, v idejnem pogledu sorodnih narodov.

Za slovensko glasbeno kulturo so bili tako na prelomu stoletja toliko bolj pomembni stiki s številnimi češkimi glasbeniki na Slovenskem, ki so s seboj prinašali ustvarjalne dosežke glasbene kulture v čeških deželah na prehodu iz 19. v 20. stoletje.<sup>26</sup> Češki glasbeniki na Slovenskem so torej na temelju slovanske vzajemnosti »edini znali razumeti slovenska nacionalna prizadevanja«.<sup>27</sup> Tako naj bi predvsem zavoljo identične kulturno-politične situacije in vsesplošnega panslavističnega<sup>28</sup> navdušenja priskočili na pomoč Slovencem pri načrtni realizaciji avtohtone glasbene kulture. Pri tovrstnih interpretacijah gre v prvi vrsti za idealiziranje slovanskega bratstva, ki naj bi temeljilo na skupnem boju zoper tiranijo avstro-ogrskih oblastnikov.<sup>29</sup> Zdi pa se, da prav polarizacija slovenskih oziroma slovanskih in nemških kulturnih prizadevanj ne odgovarja dejanskemu stanju

<sup>24</sup> Čeprav se je skladateljsko delo v drugi polovici 19. stoletja razraščalo pod vplivom novoustanovljenih čitalnic, gledaliških uprizorjanj in drugih priložnosti, na katerih so nastopali večji in manjši pevski ansambli, vokalni in instrumentalni solisti in orkestri, pa tovrstna prizadevanja v glasbeni kulturi na Slovenskem niso obrodila kvalitetnejših sadov. N. Cigoj Krstulović, nav. delo, str. 61.

<sup>25</sup> Po prvi svetovni vojni je Anton Lajovic storil izjemno nevaren mnenjski korak naprej; sodil je, da je za Slovence v glasbi nemških mojstrov smrtno nevaren strup tevtonske tujosti, zaradi česar je ne gre samo pustiti v nemar, temveč jo je treba na koncertnih odrih južno od Karavank tudi radikalno zatreti. Igor Grdina, Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije, *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, ur. Branko Čepin, Slovenj Gradec, Društvo Huga Wolfa, 2001, str. 104.

<sup>26</sup> J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 347.

<sup>27</sup> Primož Kuret, *Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg*, *Deutsche Musik im Ostern*, ur. Helmut Loos, Sankt Augustin, Gudrun Schröder Verlag, 1997, str. 533–534.

<sup>28</sup> Izraz panslavizem je mogoče na Slovenskem prvič zaslediti že leta 1826. Fran Zwitter, *Nacionalni problemi v habsburški monarhiji*, Ljubljana, Slovenska matica, 1962, str. 71–73.

<sup>29</sup> Ob prebiranju nekatere starejše zgodovinske literature bralec tako včasih dobi vtis boja med germanskimi in slovanskimi plemeni. Tatjana Rozman, *Ideološke vsebine zgodovine na Slovenskem*, *Nova revija* 8/89–90 (1989), str. 1240–1257.

v glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja na Slovenskem. Omenjena polarizacija je v prvi vrsti posledica delitvenega koncepta nacionalne glasbene kulture, kot ga kmalu po koncu 1. svetovne vojne definira že omenjeni Lajovic. Le-ta izvira predvsem iz želje po vzoru velikih ustvarjati čisto slovensko glasbeno kulturo. Koncept nacionalne glasbene kulture pa je po 2. svetovni vojni bolj ali manj nekritično prevzelo tudi slovensko glasbeno zgodovinopisje.

Na primeru delovanja Hansa Gerstnerja in nekaterih njegovih čeških kolegov, kot enih izmed glavnih protagonistov glasbenega dogajanja na Slovenskem v drugi polovici 19. in začetku 20. stoletja, bo torej v pričujočem prispevku jasno prikazano, da je uporaba tovrstnega koncepta v obravnavanem obdobju nadvse vprašljiva, če že ne sporna.

Njegov novo odkriti dnevnik, ki je kot edinstven dokument tedanjega časa neprecenljiv vir za glasbeno kulturo na Slovenskem, postreže s številnimi dokazi zgledega medsebojnega sodelovanja med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbeniki oziroma institucijami. Gerstner v njem detajlno opisuje vse najpomembnejše postaje na svoji življenjski poti. Od otroštva, ki ga je preživel v Luditzu, danes Žluticah, govori o študijskih letih na Državnem konservatoriju v Pragi in o svojih tedanjih stikih s Smetano in Dvořákom,<sup>30</sup> najboljše del pa predstavlja opis njegovega življenja in dela v Ljubljani. V njem se najprej osredotoča na glasbenopedagoško delovanje, ki je od leta 1871 obsegalo poučevanje violine na glasbeni šoli ljubljanske Filharmonične družbe ter nekaterih drugih takrat najpomembnejših glasbenopedagoških ustanovah na Slovenskem.<sup>31</sup> Samo v Ljubljani je Gerstner deloval na več kot desetih različnih pedagoških ustanovah. Na njih se je uveljavil kot izvrsten glasbeni pedagog ter poleg Josefa Zöhrerja in Gustava Moravca kmalu postal »tretji steber vzgojiteljev«,<sup>32</sup> ki so več kot štiri desetletja delovali v šoli Filharmonične družbe v Ljubljani in ustvarjali ugodne pogoje za njen razvoj. Prav z omenjenimi učitelji naj bi se tako začel cvetoči vzpon glasbene šole ljubljanske Filharmonične družbe.<sup>33</sup>

Poseben poudarek pa je namenjen tudi opisu njegovega nadvse živahnega poustvarjalnega delovanja. Kot koncertni mojster Filharmonične družbe in solistični violinist ter dirigent filharmoničnih in komornih koncertov ter različnih dobrodelnih prireditev je namreč nastopil na 12 do 15 koncertih letno, torej v njegovi celotni, več kot štiridesetletni karieri glasbenega poustvarjalca skupaj na skoraj 600 koncertih. Z njegovim imenovanjem na mesto dirigenta Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1871 pa se je začela tudi raven opernih produkcij v Ljubljani močno vzpenjati.<sup>34</sup> Tako je bil z Gerstnerjevim imenom

<sup>30</sup> V letih 1870–71 je Gerstner v Pragi spoznal tudi Antonína Dvořáka in Bedřicha Smetano. Posebno z Dvořákom se je veliko družil, saj so iz njegovih rokopisov večkrat igrali kvartete, pri katerih je nato skladatelj določena mesta popravil ali pa jih celo v celoti izbrisal. Dvořák je bil svoj čas violist v češki operi in je mesečno prejemal skromnih 30 goldinarjev plačila. Tako mu je v stiski tudi Gerstner večkrat posodil 20 do 30 krajcarjev, da si je lahko kupil večerjo. H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 94.

<sup>31</sup> Med letoma 1886 in 1912 tudi na ljubljanskem učiteljsišču. H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 111.

<sup>32</sup> C. Budkovič, nav. delo, str. 67.

<sup>33</sup> C. Budkovič, nav. delo, str. 67.

<sup>34</sup> Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere*, Ljubljana, Opera in balet SNG Ljubljana, str. 13–15.

v letih, ki so sledila, povezan velik del ljubljanskega glasbenega življenja.<sup>35</sup> Od sezone 1883/84 je bil koncertni mojster ljubljanske Filharmonične družbe, organizator komornih koncertov, od leta 1914 do njenega razpusta po koncu prve svetovne vojne pa zadnji ravnatelj Filharmonične družbe.

Gerstner je z orkestrom Filharmonične družbe večkrat nastopil tudi kot solistični violinist ter občasno na samostojnih solističnih koncertih in na njih dokazal svoje nesporne poustvarjalne kvalitete.<sup>36</sup> Glede na kritike njegovih takratnih nastopov lahko sodimo, da je nedvomno spadal med najkvalitetnejše glasbene poustvarjalce na Slovenskem. Na filharmonične koncerte je pričel uvrščati tudi nekatera do tedaj ljubljanskemu glasbenemu občinstvu manj znana dela, med drugim odlomke iz Wagnerjevih oper.<sup>37</sup> Čeprav so v omenjenem obdobju še vedno prevladovala dela iz t. i. železnega repertoarja, pa na koncertnih sporedih vedno pogosteje zasledimo tudi dela nekaterih slovenskih skladateljev.<sup>38</sup> Prav tako pa je Gerstner na Slovenskem praižvedel skoraj celoten Brahmsov opus.<sup>39</sup> V njegovi nadvse obsežni korespondenci v dunajskem arhivu Društva prijateljev glasbe je med drugim ohranjena tudi Brahmsova dopisnica, v kateri mu slavni dunajski mojster odgovarja na njegovo prošnjo za izvedbo Brahmsovega godalnega kvinteta.<sup>40</sup> Ker je bilo to zelo pomembno delo na Dunaju izvajano iz rokopisa in je poželo veliko pozornosti, si je Gerstner prizadeval, da bi ga kar se da kmalu izvedli tudi na četrtem večeru komorne glasbe, saj je bil Johannes Brahms takrat eden najuglednejših častnih članov ljubljanske

<sup>35</sup> V Ljubljani je prvič javno nastopil na koncertu Filharmonične družbe novembra 1871, ko je pod Nedvčedovim vodstvom igral Bazzinijev *Koncert za violino in orkester*. Zahtevni koncert naj bi izvedel »ekscelentno« in si pridobil »lovor dneva«. Ljubljansko občinstvo pa naj bi ga takoj sprejelo in mu naklonilo »hrupen aplavz«. [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 260 (1871), str. 1902 (13. november 1871; brez podpisa). Nepodpisani kritik v *Laibacher Zeitung* je posebej poudaril, da je bil Gerstner na praškem državnem konservatoriju učenec renomiranih profesorjev Moritza Mildnerja in Antonina Bennewitza.

<sup>36</sup> Tudi v kasnejših sezonah je bila kritika navdušena nad Gerstnerjevo interpretacijo. Tako je v sezoni 1874/75 odlično poustvaril Beethovnov *Violinski koncert* v D-duru (op. 61). Nepodpisani kritik zapiše: »Gerstner je igral virtuožno, učinkovita mesta izrazilo, spevna neskončno nežno, z globokim občutjem, pasaže korektno, brezhibno čisto in z mogočno, zanesljivo tehniko. Avditorij je videl v tej točki vrh včerajšnjega večera.« [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 268 (1874), str. 1936 (23. november 1874; brez podpisa). Podobno je Gerstner navdušil tudi z izvedbo Mendelssohnovega in Spohrovega violinskega koncerta.

<sup>37</sup> Tako eden od tedanjih kritikov v *Laibacher Zeitung* zapiše: »Novost za Ljubljano je bilo srečanje s francoskim skladateljem Césarjem Franckom, katerega *Sonata za violino in klavir* v A-duru sta igrala Hans Gerstner in bivša Zöhrerjeva učenka, študentka dunajskega konservatorija Ophelija Landau.« [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 59 (1878), str. 495 (12. marec 1878; brez podpisa).

<sup>38</sup> Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919*, Ljubljana, Nova revija, 2006, str. 625–770.

<sup>39</sup> Hans Gerstner, *Johannes Brahms: Aufführungen seiner Werke in Laibach 1875–1918*, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

<sup>40</sup> Brahmsovo pismo Gerstnerju se glasi: »Sehr geehrter Herr. Ihr Quintett habe ich auch noch in Händen, es erscheint bereits aller anscheins bei Simrock in Berlin. Ihr hochachtungsvoll ergebener Johannes Brahms. [Spoštovani gospod. Vašega kvinteta tudi sam nimam. Zdi se, da je pri Simrocku v Berlinu. S spoštovanjem, Johannes Brahms]«. Johannes Brahms, *Johannes Brahms: Kartsgasse 4*, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

Filharmonične družbe. Tako je skladatelju pisal, če bi lahko svoje najnovejše delo za dober teden dni posodil ljubljanski Filharmonični družbi. Brahms je Gerstnerju kmalu odgovoril z razglednico, na kateri je zapisal, da obžaluje, ker mu ne more pomagati, saj je kvintet že poslal v tisk založniku Simrocku v Berlin. Gerstner se je nato obrnil direktno na Simrocka in že čez štiri dni na posodo prejel Brahmsov kvintet op. 115 v h-molu. 22. marca 1893 je tako v Ljubljani sledila prva izvedba Brahmsovega *Kvinteta za klarinet*, ki velja za eno prvih svetovnih izvedb kvinteta sploh. Iz omenjenega prizadevanja je lepo razvidno Gerstnerjevo hotenje, da bi ljubljansko občinstvo seznanil z zadnjimi ustvarjalnimi dosežki nekaterih takrat najpomembnejših skladateljskih sodobnikov.

Že od samega prihoda je Gerstner skupaj z drugimi nadarjenimi glasbeniki iz filharmoničnega orkestra občasno prirejal tudi koncerte komorne glasbe. V sezoni 1882/83 pa je direkcija ljubljanske Filharmonične družbe na njegovo pobudo sprejela nadvse pomembno odločitev, da bo družba pod Gerstnerjevim vodstvom začela z rednim prirejanjem štirih komornih koncertov letno.<sup>41</sup> Komorne glasbene produkcije so naposled prerasle v dolgoletno tradicijo ljubljanske Filharmonične družbe.<sup>42</sup> Prav Gerstner je torej začel s kontinuiranim prirejanjem komornih koncertov na Slovenskem.<sup>43</sup>

Vseskozi se je v Ljubljano trudil privabiti čim več kvalitetnih domačih in tujih poustvarjalcev, med katerimi so razumljivo prevladovali njegovi rojaki iz čeških dežel.<sup>44</sup> Poleg njih pa so na njegovo pobudo na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe

<sup>41</sup> Na omenjenih koncertih je daleč največkrat nastopil godalni kvartet v zasedbi: Hans Gerstner (1. violina), Emil Müller (2. violina), Ludwig Andrae (viola) in Rudolf Hodek (violončelo). V godalnem kvartetu, katerega spiritus ágens je bil prav Gerstner, so občasno sodelovali tudi violinista Robert Hüttl in Heinrich Wettach (včasih tudi Th. Christoph) in violončelist Rudolf Paulus.

<sup>42</sup> Tako je eden izmed kritikov kasneje zapisal: »S prvim komornim koncertom v sezoni, 12. novembra 1911, je komorno združenje pod vodstvom Hansa Gerstnerja slavilo že trideseto zaporedno stalno sezono komornih koncertov. Gerstner sam pa je proslavil svoje štiridesetletno delovanje pri Filharmonični družbi.« [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 260 (1911), str. 2480 (13. november 1911; brez podpisa).

<sup>43</sup> Kritik v *Laibacher Zeitung* ob počastitvi Beethovnovne obletnice in nastopu Gerstnerjevega godalnega kvarteta zapiše, da naj bi šlo že za 150. komorno glasbeno prireditev v organizaciji ljubljanske Filharmonične družbe. [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 313 (1914), str. 2571 (19. december 1914; brez podpisa).

<sup>44</sup> Že pred Gerstnerjevim prevzemom mesta koncertnega mojstra ljubljanske Filharmonične družbe so na njenih koncertih nastopali številni češki poustvarjalci. Tako je bil na primer Josef Maýr kot dirigent Filharmonične družbe dejaven že v štiridesetih letih (*Slovník české hudební kultury*, ur. Jiří Fukač in Jiří Vysloužil, Praga, Editio Supraphon, 1997, str. 410), na koncertnih sporedih pa se pojavijo tudi flautist Pisecky (Černušak Gracian, *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, Praga, Státní hudební vydavatelství, 1965, str. 310), pevka in pianistka Mary Tschek, violončelist Hanuš Wihan (Černušak Gracian, *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, Praga, Státní hudební vydavatelství, 1965, str. 952), ki je kot prvi čelist münchenske dvorne kapele sodeloval na enem izmed koncertov v sezoni 1887/88, pianist Josef Labor, ki je v Ljubljani priredil poseben komorni večer, sopranistka Ottilia Nagel iz Prage, tenorist Victor Schwach iz Olomouca, violončelist Adalbert Syrinek, violinist Adolf Skolek, tenorist Josef Metzky, pianistki Paulina Prohaskova-Stolz in Margaretha Wolawy, violinistka Angelina Svoboda in številni drugi češki poustvarjalci, ki so zaznamovali reproduktivno delovanje ljubljanske Filharmonične družbe.

Že v sezoni 1893/94 je tako v Ljubljani nastopil češki godalni kvartet (Karel Hoffmann, Josef



občasno nastopili tudi nekateri češki ansambli. Med njimi se zdi potrebno omeniti predvsem večkratne nastope svetovno znanega češkega godalnega kvarteta, ki je s svojimi nadvse uspešnimi koncerti začrtal nadaljnje kvalitativne smernice za komorno glasbeno poustvarjanje na Slovenskem. Na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe, ki so bili običajno sestavljeni iz najrazličnejših glasbenih točk, pa so sodelovali tudi številni uveljavljeni operni pevci, med katerimi velja omeniti zlasti znamenitega moravskega tenorista Lea Slezaka.

Dnevnik opisuje tudi piščeve stike s številnimi drugimi takrat najpomembnejšimi glasbeniki, kot so Gustav Mahler, Eugen d'Albert, Richard Strauss, Felix Weingartner, Hans Richter, Otakar Ševčík, Antonín Bennewitz, Oskar Nedbal idr. Prav tako pa je iz pisanja lepo razvidna tudi malce bolj osebna plat glasbenega umetnika: spoznamo ga kot navdušenega planinca, prvega predsednika ljubljanskega wagnerjanskega društva<sup>45</sup> ter nič manj navdušenega pivca plzenskega piva v znani ljubljanski gostilni Roža, kjer je med drugim tudi z Mahlerjem zvrnil marsikateri vrček piva.<sup>46</sup>

Gerstnerjevo pisanje ne nazadnje izkazuje, da avtor kot eden najpomembnejših protagonistov ljubljanske Filharmonične družbe ni nasprotoval sodelovanju omenjene institucije s slovenskimi institucijami oziroma posamezniki. Prav njegov dnevnik je tako edinstven dokaz za potrebo po reinterpretaciji ponekod preveč v nacionalno orientirane slovenske glasbene zgodovine. Pisec namreč, kot je razvidno iz njegovih opisov glasbenega dogajanja, kot sudetski Nемеc in ne nazadnje ravnatelj t. i. »nemške« Filharmonične družbe nikoli ni ostril svojih nacionalnih opredelitev in stališč. Prav na podlagi novo odkritih primarnih virov, kot je Gerstnerjev dnevnik, pa je mogoče zavzeti kritično distanco do nekaterih precej vprašljivih glasbenozgodovinskih izhodišč, povezanih z nacionalnim konceptom glasbene zgodovine, ki je do nedavnega močno zaznamoval interpretacije glasbene zgodovine omenjenega obdobja na Slovenskem.

Šele v devetdesetih letih in na začetku 20. stoletja, ko je tudi v kvalitativnem smislu prišlo do vzpona slovenske glasbene produkcije okoli kroga *Novih akordov* in reprodukcije z ustanovitvijo Hubadovega pevskega zbora in Talichove filharmonije,<sup>47</sup> se je izraziteje pojavila konkurenčnost, ki je posledično pomenila večjo polarizacijo med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbenimi institucijami.<sup>48</sup> Ta premik pa je seveda sovpadal tudi s političnim dogajanjem, ko je slovenska stran osvojila oblast v mestu Ljubljana, kar v zgodovinskem smislu sovpada s t. i. ločitvijo duhov.<sup>49</sup>

---

Suk, Oskar Nedbal, Hanuš Wihan) in pianist Anton Foerster mlajši. H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 101.

<sup>45</sup> Tako se zdi, da je bilo slednje ustanovljeno že v 80. letih 19. stoletja. Jernej Weiss, Ob skorajšnji 130-letnici prvega društva Richard Wagner v Ljubljani?!, *Bilten Društva Richard Wagner Ljubljana* 6/11 (2009), str. 3–4.

<sup>46</sup> H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 117.

<sup>47</sup> Metoda Kokole, Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912), *Arti musices* 27 (1996), str. 173–193.

<sup>48</sup> Polarizacija se vse bolj kaže tudi na glasbenopedagoškem področju. Tako je delež slovenskih študentov v glasbeni šoli Filharmonične družbe padel s 33% v letu 1887/88 na 7% v letu 1899/1900. C. Budkovič, nav. delo, str. 222.

<sup>49</sup> Stane Granda, Iz kulturnega v politični narod, *Od držav na Slovenskem do slovenske države*, ur. Ivan Kordiš, Kočevje, Pokrajinski muzej Kočevje, 2004, str. 105–134.

Tako je denimo tudi usoda Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* povezana z družbeno-političnimi spremembami v devetdesetih letih na Slovenskem. Čeprav je Foerster svoji operi iz leta 1872 ob kasnejši predelavi dodal zgolj nekaj ljudskih pesmi in prekomponiral recitative, se je tedaj skladatelju čez noč odpustil njegov greh kolaboracije z ljubljanskim Cecilijinim društvom, *Slavčka* pa se je po vzoru Smetanove *Prodane neveste* proglasilo za prvo slovensko nacionalno opero. Foerster se je torej v obdobju dveh desetletij iz nacionalnega izdajalca – znan je obračun v *Brenclju* – prelevil v nacionalnega heroja, čeprav je tudi njegova predelava *Slavčka* iz leta 1892 še vedno bolj posrečen izraz domačijskosti v obliki operete kot pa nacionalna opera v pravem pomenu besede. Vsekakor pa je opera zanimiva zavoljo svoje nadvse pomembne sociološke funkcije, ki jo kot nacionalni agitator odigra v obravnavanem obdobju.

Največji problem se tako verjetno skriva v dejstvu, da je bila predvsem starejša slovenska historična literatura sposobna videti le nemško-slovenske politične boje, ne pa vsakdanjega življenja in prvenstveno iz njih izhajajočih odločitev posameznikov. Tako so bili uspešnejši in pravilno usmerjeni glasbeniki čez noč naturalizirani in obravnavani kot slovenski, njihovi drugače usmerjeni češki kolegi pa so bili večkrat tarča šovinističnih izpadov v medijih, po smrti pa so bili večinoma prezrti še s strani glasbenega zgodovinarstva. Omenjeni fenomen je seveda posledica najbolj temne strani koncepta nacionalne ali bolje rečeno nacionalistične glasbene kulture.

Dobrodošli so bili torej vsi tisti, ki so bili nacionalno neoporečni. Tisti, ki so izstopali, naj omenim samo Josefa Procházko, Karla Hoffmeisterja, Václava Talicha, Cyrila Metoděja Hrazdиро, Hansa Gerstnerja in številne druge, pa so morali zaradi takšnih ali drugačnih sporov ter šikaniranj kljub izjemnim umetniškim dosežkom oditi. Vseskozi je namreč zaznati izrazito odklonilen odnos slovenskega življa do večinoma bolj izobrazjenih čeških kolegov.<sup>50</sup> Foersterju je bila tako v 60. letih podeljena oznaka nazadnjaškega cerkvenega skladatelja,<sup>51</sup> Nedvěd, ki je s svojimi skladbami zalagal sporede slovenskih buditeljskih prireditev in hkrati prvi na Slovenskem izvajal dele iz Wagnerjevih glasbenih dram, pa je zaradi delovanja v Filharmonični družbi moral odstopiti kot glasbeni vodja ljubljanske Čitalnice. Zato je bilo denimo Foersterjevo cerkvenoglasbeno delovanje oziroma Nedvědovo pedagoško in poustvarjalno delovanje znotraj Filharmonične družbe v kasnejši glasbenozgodovinski literaturi večinoma prezrto oziroma večkrat povsem neupravičeno označeno za nazadnjaško. Foerster kot skladatelj prve slovenske nacionalne opere naj ne bi ostal zvest s *Slavčkom* jasno izpričani nacionalni orientaciji, njegovo cecilijansko delovanje pa so nekateri glasbeni zgodovinarji interpretirali kot »razbitev enotnosti

<sup>50</sup> J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 174.

<sup>51</sup> Alešovečev *Brenclj* se je s pesmijo »O šmarskem šomaštru« satirično odzval na Foersterjev odhod iz ljubljanske čitalnice. Pesem govori o Riharju z namenom, da prikaže bralcu, kako bi Foerster rad zasenčil njegovo slavo slovenskega cerkvenega skladatelja, kar pa je seveda daleč od realnosti. Časopisne obračune z neposlušnimi glasbeniki, ki so se predvsem zavoljo neurenosti razmer v ljubljanski čitalnici po nekaj letih odločili le-to zapustiti, je torej potrebno v 60-ih letih razumeti predvsem ob upoštevanju takratnih družbenopolitičnih trenj in posledično političnih koristi tedanjih društvenih ideologov. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 331.

slovenskih skladateljev»<sup>52</sup> čeprav se na podlagi njegovih nesporno za takratno slovensko produkcijo in reprodukcijo zavidljivih umetniških dosežkov zdi, da gre prej za »razbitek povprečnosti« slovenskih skladateljev.

Tako so bili nekateri posamezniki ali deli njihovih opusov, ki se s svojim delovanjem niso vklapljali v koncept slovenske glasbene kulture, izpuščeni. Kje je torej Hans Gerstner, ki je na prelomu iz 19. v 20. stoletje vsekakor eden izmed najbolj zaslužnih za mednarodno afirmacijo ljubljanske Filharmonične družbe?! V danes temeljni slovenski glasbenozgodovinski literaturi bi zaman iskali njegovo ime.<sup>53</sup> Kljub temu, da Gerstner nikoli ni zagovarjal nekaterih izrazitejših nacionalističnih usmeritev, ki jih je med t. i. nemškimi društvi na Slovenskem mogoče zaslediti na prehodu iz 19. v 20. stoletje, in je vseskozi sodeloval z vsemi glasbenimi društvi, problem bržkone tiči v dejstvu, da njegovo poreklo sudetskega Nemca ali pa skoraj polstoletno umetniško delovanje v ljubljanski Filharmonični družbi za pisce slovenskih glasbenih zgodovin ni bilo dovolj slovensko obarvano.

Če se torej vrnemo na začetno Cvetkovo trditev o odpovedi tradiciji in osamitvi slovenske glasbene kulture v začetku druge polovice 19. stoletja, ki je bila omenjena v uvodu: Cvetkovi tezi seveda lahko pritrdimo, če naše interpretacije gradimo predvsem na predpostavki nacionalno determinirane slovenske glasbene kulture in izhajamo iz njenih po Cvetku nič kaj bleščečih dosežkov v drugi polovici 19. stoletja. Vsekakor pa omenjena trditev ni več povsem upravičena, če naše gledanje razširimo na tedaj celotno glasbeno kulturo na Slovenskem.

Zdi se namreč, da bi ob množici kontaktov, ki jih je denimo vzdrževal Hans Gerstner z nekaterimi najpomembnejšimi glasbenimi sodobniki, in ne nazadnje izjemno ažurni reprodukciji tedaj najsodobnejšega glasbenega repertoarja v drugi polovici 19. stoletja sila težko govorili o osamitvi ali celo nazadnjaštvu v glasbeni kulturi na Slovenskem. Tako so tovrstne interpretacije morda bolj kot posledica realnega stanja posledica redukcije glasbene zgodovine na Slovenskem na zgolj slovensko glasbeno zgodovino.

S podobnimi problemi redukcije glasbene zgodovine zavoljo poudarjene nacionalne orientacije se seveda srečujejo tudi nekateri drugi narodi, katerih nacionalna prizadevanja v polpreteklem obdobju so bila v prvi vrsti zaznamovana s pridobitvijo nacionalne samobitnosti.<sup>54</sup> Povojni češki muzikolog Zdeněk Nejedlý je denimo v svoji sedemdelni monografiji o Smetani popolnoma izpustil skladateljevo korespondenco v nemškem jeziku.<sup>55</sup> Nekaterim češkim glasbenim zgodovinarjem se je očitno torej zdelo v skladu z dnevnapolitičnimi potrebami deloma prikrojiti glasbenozgodovinski spomin.

V slovenskem glasbenem zgodovinopisju seveda ni opaziti tolikšnih redukcij oziroma odstopanj od realne situacije, zdi pa se, da se je tudi tu v obdobju formiranja lastne države kar malce preveč dosledno pazilo na vsako sled tujega vpliva, ki bi lahko

<sup>52</sup> Dragotin Cvetko, Ljubljanska Glasbena matica in njen pomen, *Kronika* 2 (1954), str. 30–38 in str. 110–115.

<sup>53</sup> D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, nav. delo, str. 279.

<sup>54</sup> Dalibor Davidović, »...vendar je treba obdelovati naš vrt«. K domačemu glasboslovju, *Muzikološki zbornik* 36 (2000), str. 91–104.

<sup>55</sup> John Tyrrell, Smetana, Bedřich [Friedrich]: 10. Posthumous reputation, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si> (28. maj 2010).

porušil predstavo o samobitnem narodu. Seveda je to v obdobju konstituiranja lastne države povsem razumljiv fenomen, saj je eden najmanjših narodov v Evropi na ozemlju, razvetrenem od nenehnega učinkovanja pohlepnih silnic velikih interesov, vseskozi živel s skrbmi, ki jih večji narodi okoli njega niso poznali. Vendar pa se ob tem zastavlja vprašanje o prepotrebem znanstvenem pristopu, ki bi moral vselej temeljiti predvsem na glasbenozgodovinskih dejstvih. Seveda pa se v postopku interpretacije slednjih nikoli ne moremo povsem izogniti takšnim ali drugačnim vnaprej postavljenim konceptom,<sup>56</sup> zato vselej obstoji nevarnost izkrivljanja, izpuščanja ali pa posploševanja glasbenozgodovinskih dejstev.

Čeprav je nacionalno gibanje na Slovenskem vseskozi poudarjalo narodnostno-afirmativen in narodnostno-obramben pomen glasbene kulture, pa se zdi, da glasbene kulture v omenjenem obdobju danes ne moremo več ocenjevati le znotraj narodnoprebudniških meril, temveč je le-ta upravičeno podvržena avtonomno glasbenim kriterijem. Vrednost, izmerjena z indikatorji avtonomno glasbenega, pa je – to moramo priznati – dokaj majhna.<sup>57</sup> Neizpodbitno visoka pa ostaja njena zgodovinska teža pri oblikovanju posebnega slovenskega nacionalnega sloga.

Zanimivo je, da se problem nacionalne samobitnosti danes na novo izpostavlja, pomen kulture pa ponekod še vedno presoja z vidika njene narodnostno-obrambne funkcije. V povezavi s širitvijo Evropske unije se v državah, ki na novo vstopajo k obstoječi skupnosti, porajajo ne le vprašanja o nacionalnih interesih, temveč tudi vprašanja o nacionalni in kulturni identiteti. Ukvarjanje z identitetnimi vprašanji se zdi tako v zadnjem času predvsem rezultat občutljivosti intelektualnega in političnega potenciala naroda, ki se je znašel v povsem novi politični, družbeni in ekonomski realnosti. S tem dejstvom je problem identitete dobil novo zgodovinsko vsebino in tehtnost. Tako se ponovno, tokrat v mnogo bolj razširjenem kontekstu, odpira razprava o identiteti in o kulturi, ki se zdi pogoj za prodornost in prepoznavnost v današnjem globaliziranem svetu.

Hans Gerstner in drugi češki glasbeniki na Slovenskem se torej večinoma niso opredeljevali glede na nacionalno pripadnost, saj so sodelovali tako z nemškimi kot s slovenskimi glasbenimi ustanovami. Tako se zdi pomembno poudariti, da t. i. enotna opredelitev čeških glasbenikov za slovenski tabor, ki jo jim je do sedaj bolj ali manj enoznačno pripisovala polpretekla glasbenozgodovinska literatura, ne zdrži. Treba je namreč vedeti, da kljub poudarjanju panslavistične vzajemnosti in nekaterih drugih idejnih opredelitev, ki jih je v obravnavanem obdobju v večji meri mogoče opaziti v slovenskem prostoru, med češkimi glasbeniki ni izrazitejših ideoloških oziroma političnih opredeljevanj za ta ali oni tabor. Slednji so se za sodelovanje z glasbenimi institucijami večinoma odločali povsem iz praktično-eksistenčnih razlogov. Tako imenovani delitveni koncept, ki češke glasbenike med letoma 1861 in 1914 v svojih interpretacijah večinoma povezuje s slovenskim taborom, pa v realnem življenju nikoli ni pomembneje zaznamoval delovanja čeških glasbenikov na Slovenskem.

<sup>56</sup> Jurij Snój, Tradicija humanistične misli in glasba, *Muzikološki zbornik* 39/1–2 (2003), str. 9–17.

<sup>57</sup> Matjaž Barbo, »Domači duh« kao poetska kategorija: nacionalni preporodi u hrvatskoj glazbenoj romantici, *Ferdo Wiesner Livadić*, ur. Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003, str. 21–27.

Ob določitvi vloge čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem se torej odpirajo tudi nekatera druga vprašanja, povezana z interpretacijo glasbene zgodovine v obravnavanem obdobju. Predvsem se zastavlja vprašanje, ali je ob prevladujoči vlogi čeških in nekaterih drugih glasbenih migrantov na Slovenskem v obravnavanem obdobju v ožjem glasbenem smislu ravni sploh smiselno govoriti o slovenski glasbeni zgodovini – saj ob tem nehoti poudarjamo njen nacionalni predznak – ali pa bi bilo ob poznavanju nadvse pomembne vloge čeških glasbenikov na Slovenskem v omenjenem obdobju veliko primerneje razpravljati o glasbeni zgodovini na Slovenskem. Ne nazadnje glasbeno kulturo določenega teritorija opredeljujejo predvsem vsakokratni glasbeni dosežki in ne pripadnost temu ali onemu nacionalnemu oziroma političnemu taboru.

Večina čeških glasbenikov, ki so skozi daljše časovno obdobje delovali na Slovenskem, se je namreč povsem asimilirala s tamkajšnjimi prebivalci. Tako se niso opredeljevali za Čeha, Nemca ali Slovence, temveč so svoje poslanstvo in s tem povezano identiteto v prvi vrsti razumeli kot prispevek k dvigu tamkajšnje glasbene kulture. Prav njim gre torej v prvi vrsti zasluga, da so bili v drugi polovici 19. stoletja in na začetku 20. stoletja na Slovenskem napravljeni določeni poizkusi v smeri profesionalizacije glasbenega življenja, saj so na različnih področjih pripomogli k ustanavljanju in delovanju takrat najpomembnejših glasbenih ustanov na Slovenskem.

Češki glasbeniki so torej v primerjavi z drugimi glasbeniki najpomembneje zaznamovali takratno glasbeno kulturo na Slovenskem. Ne le, da je njihov prispevek v povezavi z drugimi glasbenimi »migranti«<sup>1</sup> daleč najštevilčnejši in upoštevajoč dosežke vsekakor najpomembnejši, temveč je njihova vloga v glasbeni kulturi na Slovenskem tako zelo pomembna, da bi bilo delovanje prenekaterih glasbenih ustanov med letoma 1861 in 1914 na Slovenskem brez čeških glasbenikov nadvse vprašljivo, če že ne nemogoče.

Dejstvo je, da je koncept izraziteje nacionalno pogojene glasbene kulture močno zaznamoval ne le slovensko glasbo druge polovice 19. in začetka 20. stoletja, temveč tudi glasbeno zgodovino na Slovenskem. Zato bi bilo potrebno zavzeti kritično distanco do nekaterih izraziteje nacionalno determiniranih interpretacij iz polpretekle sekundarne glasbenozgodovinske literature. Ne nazadnje bi bilo potrebno, da z vključitvijo nekaterih novih virov, ki jim glasbeni zgodovinarji v preteklosti niso posvečali izdatnejše pozornosti, poizkusimo reinterpretirati vlogo nekaterih institucij oziroma posameznikov v glasbeni kulturi na Slovenskem in tako prenehamo s ponavljanjem nekaterih resnično preživetih izhodišč slovenske glasbene zgodovine. Spremembe kulturno-politične realnosti namreč vselej prinašajo tudi nove interpretacije v glasbenem zgodovinoisju. Zato se zdi tudi razpravljanje o primernosti in ustreznosti konceptov, iz katerih izhajajo tovrstne interpretacije, vedno znova nujno potrebno.

## HANS GERSTNER (1851–1939) AND THE CONCEPT OF NATIONAL MUSIC CULTURE

### Summary

Re-examining the activities of Hans Gerstner as one of the main protagonists of musical developments in Slovenia in the second half of the nineteenth and the early twentieth century, as well as that of some of his colleagues, this contribution clearly shows that the use of a national music culture concept is highly questionable, if not indeed invalid. Gerstner's activities in the fields of musical performance, musical education and, finally, musical organization in the period between 1871 and 1939 within the framework of the Philharmonic Society and certain other central musical institutions in Ljubljana during the same period contributed immensely, leaving aside the factor of nationality, to the gradual transition from a more or less gifted dilettantism to qualitatively improved musical activity in Slovenia. Therefore, in the period under discussion, both he and other Czech musicians in Slovenia declined to take up a position on the basis of national allegiance, since they collaborated with both German and other Slovenian musical institutions.

The greatest problem probably lies in the fact that older Slovenian historical literature was excessively focused on German-Slovenian political battles, and not on daily life and the decisions of individuals arising from it. The more successful and suitably oriented musicians were thus naturalized overnight and treated as 'Slovenian musicians', whereas those of their Czech colleagues who had different orientations were often the target of chauvinistic attacks in the media and, after their death, were mostly overlooked by music historiography. This phenomenon was naturally the consequence of the darkest side of the concept of national or, more properly, nationalist music culture.

It is a fact that the concept of nationally conditioned music culture had a strong impact not only on Slovenian music in the second half of the nineteenth and the early twentieth century, but also on music historiography in Slovenia. For this reason, some of the more nationally inflected interpretations found in our recent secondary music-history literature should be viewed from a critical distance. And finally, by including some new sources, such as the newly discovered diary of Hans Gerstner, which has not previously received any noteworthy attention from music historians, we should concentrate our efforts on reinterpreting the role of certain institutions and individuals in the musical culture of Slovenia, finally putting an end to the repetition of some truly outdated concepts concerning Slovenian music history. For changes in cultural and political reality always bring new interpretations of music historiography. It therefore seems that a re-examination of the adequacy and acceptability of the concepts from which such interpretations flow is always necessary.

## VIOLINSKA DELA RISTA SAVINA V OKVIRU VIOLINSKE USTVARJALNOSTI NA SLOVENSKEM V ZAČETKU 20. STOLETJA

MARUŠA ZUPANČIČ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

**Izvleček:** V prispevku so obravnavana violinska dela Rista Savina v okviru violinske ustvarjalnosti v začetku 20. stoletja. Čeprav so violinska dela na Slovenskem znana že od začetka 17. stoletja, za prvo slovensko violinsko delo štejemo delo Mateja Babnika *Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, ki je nastalo med leti 1817–1820 in je bilo izdano na Dunaju. Temu delu so kmalu sledila še violinska dela slovenskih skladateljev Gojmira Kreka ter Josipa in Benamina Ipavca. V začetku 20. stoletja se je na Slovenskem zgodil preobrat tako na ustvarjalnem kakor tudi na poustvarjalnem violinskem področju. Prvi pomembnejši slovenski violinski skladatelj je bil Risto Savin, ki je napisal šest del za violino in klavir in so bila že primerna za koncertno rabo.

**Ključne besede:** Friderik Širca – Risto Savin, njegova violinska dela, violinska dela in violinisti v 19. in 20. stoletju na Slovenskem.

**Abstract:** This paper is a presentation of violin compositions by Risto Savin in the context of violin creativity at the beginning of the twentieth century. Although the first violin compositions in the Slovenian provinces had been written as early as the seventeenth century, the *Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon* of Matej Babnik is today regarded as the first Slovenian violin composition. It was published around 1817–1820 in Vienna. By the end of the nineteenth century, a few violin compositions had been written by Slovenian composers (Gojmir Krek, Josip Ipavec and Benjamin Ipavec). However, their works were more suited to amateur performance in music salons. In the early twentieth century things changed, especially in the field of violin creativity, as well as in violin performance. The first eminent Slovenian violin composer was Risto Savin. He wrote six pieces for violin and piano, which were suitable as they stood for concert use.

**Keywords:** Friderik Širca – Risto Savin, his violin compositions, violin pieces and violinists in the nineteenth and twentieth centuries in Slovenia.

Namen tega prispevka je predstaviti violinska dela Rista Savina v okviru violinske ustvarjalnosti na začetku 20. stoletja na Slovenskem, hkrati pa prikazati njegov prispevek k praktični razširitvi takrat nastajajočega violinskega repertoarja. Da bi lahko razumeli, predvsem pa doumeli Savinov doprinos k razvoju violinizma na Slovenskem, je potrebno na kratko osvetliti tudi dogajanje pred začetkom 20. stoletja.

Violinizem je bil doslej v okviru raziskav zgodovine glasbe na Slovenskem, z nekaj redkimi izjemami, prezrt, čeprav so se omenjene tematike posredno v širšem kontekstu

slovenske glasbe vsaj dotaknili nekateri muzikologi oz. pisci o glasbi, glasbeni pedagogi in glasbeniki. Tako je Dragotin Cvetko v svojih temeljnih monografijah o zgodovini glasbe na Slovenskem zelo na splošno osvetlil tudi violinsko ustvarjalnost in poustvarjalnost.<sup>1</sup> Cvetko Budkovič je v svojem delu *Razvoj šolstva na Slovenskem*<sup>2</sup> sistematično orisal violinsko pedagogiko od njenih začetkov pa vse do sredine 20. stoletja, Primož Kuret pa je v svojem obširnem delu *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919*<sup>3</sup> podal vpogled v bogato koncertno dejavnost Filharmonične družbe in z njo povezano izvajanje violinske literature. Manjši je prispevek ostalih avtorjev, ki so se omenjene tematike dotaknili zgolj v okviru skladateljskih opusov, violinske skladbe pa osvetlili predvsem z glasbeno-analitičnega zornega kota.

Čeprav je violinizem znotraj evropskega prostora do 20. stoletja v svojem razvoju opravil že zelo dolgo pot in idiomatsko izkoristil domala vse svoje zmogljivosti, se je v slovenskem prostoru šele dobro začel razvijati. Violinska poustvarjalnost se je v pravem pomenu besede začela širiti šele z odprtjem prvih javnih glasbenih šol v 19. stoletju, vendar so sprva v njihovem okviru delovali zgolj violinisti neslovenskega rodu. Ena izmed posledic tega je bila začetna odsotnost domačega violinskega repertoarja, ki se je začel nabirati šele postopoma. K njegovi razširitvi so sprva prispevali, kot že rečeno, predvsem tuji, navadno češki glasbeniki, ki so se na Slovenskem ustalili za krajši ali daljši čas. Čeprav se je violinizem v smislu ustvarjanja novih del, v primerjavi z ostalimi evropskimi narodi, začel razvijati sorazmerno pozno, je bila sama violinska koncertna dejavnost zelo pestra, predvsem na odru Filharmonične družbe v Ljubljani.

V prvih letih violinskega koncertiranja na odru omenjene družbe je še posebej blestel Josef Beneš (1795–1873), ki je bil izvrsten violinist, znan tudi v širšem evropskem prostoru.<sup>4</sup> Za nekaj let se je v Ljubljani ustalil kot violinski pedagog, koncertant in orkestrski direktor. Na svojih koncertih je izvajal pretežno lastne violinske kompozicije, ki so s stališča violinske tehnike zelo zahtevne in v tem oziru primerljive celo z violinskimi deli Niccolòja Paganinija. V Ljubljani so gostovali tudi mnogi drugi slavni koncertni violinisti, ki jih danes poznamo predvsem po njihovih violinskih delih ali kot violinske pedagoge, kot so Józef Lipiński (1790–1861), Joseph Böhm (1795–1876), Georg Hellmesberger (1800–1873), Leopold Jansa (1795–1875) in drugi.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964; *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1959.

<sup>2</sup> Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992; *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.

<sup>3</sup> Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, Ljubljana, Nova revija, 2005.

<sup>4</sup> P. Kuret, nav. delo, str. 40, 47, 65, 75–79 in 91–92; prim. tudi [brez naslova], *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Bergnügen* (1820), str. 57–58 (14. april 1820; brez podpisa); *Kunst-Notizen, Illyrisches Blatt zum Nutzen und Bergnügen* (1821), str. 42 (9. marec 1821; brez podpisa); *Wirksamkeit der Laibacher philharmonischen Gesellschaft, Illyrisches Blatt zum Nutzen und Bergnügen* (1821), str. 42 (16. marec 1821; brez podpisa) in *Über die musikalischen Leistungen des Hrn. Benesch, Laibacher Zeitung* (1828), str. 184 (15. november 1828; brez podpisa).

<sup>5</sup> Koncertni sporedi Filharmonične družbe, ki jih hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani (v nadaljevanju NUK).



Razlogov za zanimanje za violino je bilo očitno dovolj, dobrih violinskih učiteljev pa je še vedno primanjkovalo. Leta 1871 je v Ljubljano še brez pedagoških izkušenj prišel odličen violinist Hans Gerstner (1851–1939), za razvoj violinizma pri nas so se začeli obetavnejši časi. Mnoge koncertne sporede je obogatil z violinskimi točkami, posodobil je izvajani violinski koncertni repertoar, izdelal violinske učne načrte in poučeval vrsto zgodnejših slovenskih violinistov.<sup>6</sup> Čeprav je violinska koncertna dejavnost pri nas živela že od dvajsetih let 19. stoletja, pa na naših glasbenih odrih dolga leta ni bilo izvedeno nobeno violinsko delo slovenskega skladatelja. Izvedena pa so bila nekatera dela mnogih tako imenovanih domačih violinistov, ki sicer niso bili slovenskega rodu, a so daljši ali krajši čas delovali na Slovenskem.<sup>7</sup>

Za prvo slovensko violinsko sonato oziroma kar violinsko delo štejemo *Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon* Mateja Babnika (1787–1868), ki naj bi nastala med 13. septembrom 1817 in letom 1820. Izdana je bila pri dunajski založbi Mechetti, danes pa jo hrani arhiv Društva prijateljev glasbe (Gesellschaft der Musikfreunde) na Dunaju.<sup>8</sup> Med slovenska dela jo uvrščamo predvsem v širšem kontekstu razvoja glasbe na Slovenskem, stilsko pa se kaže predvsem kot odraz takratnega dunajskega kulturnega in glasbenega okolja, zato v tem oziru s slovensko glasbeno ustvarjalnostjo tistega časa nima prav veliko skupnega.<sup>9</sup> V približno istem obdobju so nastala tudi virtuoza dela že omenjenega češkega violinista Josefa Beneša (1795–1873), ki so bila pogosto izvajana tudi v Ljubljani, ne moremo pa jih uvrščati v slovenski skladateljski opus, saj so najverjetneje nastala na Dunaju, kjer je Beneš prebil tudi večino svojega življenja. Pri nas skoraj neznan sta deli *Des Gatten Klage* in *Andante grazioso*, obe za violino in klavir, štajerskega glasbenika Jakoba Lorberja (1800–1864), ki je širše znan predvsem kot pridigar.<sup>10</sup> Njegovi deli sta klasicistično oblikovani, mestoma je v njunem specifičnem slogu jasno opazen vpliv ali vsaj poznavanje sloga in občudovanje slavnega Niccolòja Paganinija, ki naj bi ga Lorber tudi osebno poznal.<sup>11</sup>

Prvo znano, v Ljubljani nastalo delo, je leta 1840 napisal Čeh Gašpar Mašek (1794–1873). Že naslov skladbe *Variacije za violino in klavir na temo Lucie Lammermoor* pa priča o tem, da ne gre za popolnoma izvorno delo, ampak zgolj za variacije na že z opernega odra znano in priljubljeno temo.<sup>12</sup> Variacije z violinskega vidika niso zahtevne.<sup>13</sup> Pred letom 1882

<sup>6</sup> Gerstner je v Ljubljani krstno izvedel tudi mnoga v Evropi že slavna violinska dela. Na koncertne sporede je začel uvajati tudi violinske sonate, ki so bile pred njim v Ljubljani zelo redko izvajane.

<sup>7</sup> Maruša Zupančič, V iskanju lastne violinske identitete: češki violinisti kot glavni tvorci violinizma na Slovenskem, *De musica disserenda* 4/2 (2008), str. 105–133.

<sup>8</sup> Fotokopijo hrani Glasbena zbirka NUK.

<sup>9</sup> Danilo Pokorn, Slovenski skladatelj Matej Babnik v luči novih odkritij, *Muzikološke razprave*, ur. Danilo Pokorn, Ljubljana, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1993, str. 89–103; Matej Babnik, *Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, ur. Tomaž Faganel, *Monumenta artis musicae Sloveniae. Supplementa* 1, Ljubljana, ZRC SAZU, 2008, str. 11–15.

<sup>10</sup> Karl Gottfried Ritter von Leitner, *Jakob Lorber*, Beitingheim in Württ, Lorber Verlag, 1969, str. 9–17.

<sup>11</sup> Čas in kraj nastanka obeh skladb nista znana.

<sup>12</sup> Omenjeno delo hrani Glasbena zbirka NUK.

<sup>13</sup> Omenjeno delo se je pri nas ohranilo v rokopisu. Ni znano, ob kakšni priložnosti je nastalo oziroma če je sploh bilo kdaj izvedeno.

je Hans Gerstner, najverjetneje v Ljubljani, napisal svoje delo *Romanca*, ki danes velja za izgubljeno.<sup>14</sup> Med prvimi slovenskimi violinskimi deli je tudi *Impromptu za gosli in klavir*, ki ga je leta 1882 v svoji mladosti napisal Gojmir Krek (1875–1942).<sup>15</sup> Izidorju Cankarju je v *Obiskih* omenjeno delo komentiral kot »nekaj grozovitega, naravnost grozovitega«.<sup>16</sup> V mladosti se je v skladanju violinskih del poskusil tudi Josip Ipavec (1873–1921). Svoje prvo violinsko delo z naslovom *Nachbilder* je napisal okoli leta 1889, ko je bil še gojenec gimnazije pri benediktincih v Sv. Pavlu na Koroškem. V njegov zgodnejši opus sodijo tudi druga violinska dela, saj se je v otroštvu učil igranja na violino.<sup>17</sup> Ena izmed njegovih zgodnejših kompozicij je tudi *Kleines Preludium für eine Violine mit Harmoniumbegleitung*, ki jo je napisal v Celju leta 1891, ko je bil star osemnajst let.<sup>18</sup> Poleg prej omenjenih del je napisal še štiri dela za violino in klavir, in sicer *Fantazijo za violino in klavir*, *Menuett*, *Moderato* in *Podoknico*.<sup>19</sup> Tudi Benjamin Ipavec (1829–1908) se je skromno dotaknil violinskega področja, in sicer s svojo skladbo *Menuett für 2 Violinen*, katere čas in kraj nastanka nista znana. Zadnje violinsko delo, ki je nastalo v 19. stoletju, naslovljeno *Scherzino in Cavatina*, je leta 1898 napisal Gojmir Krek. Večina omenjenih najzgodnejših skladb ni bila nikoli natisnjena, niti o njihovih javnih izvedbah ne poročajo viri, ki so nam danes dostopni. Prav to je verjetno tudi razlog, da so omenjene skladbe potonile v pozabo.

Iz tega kratkega pregleda je razvidno, v kolikšni meri se je uspela slovenska violinska ustvarjalnost razviti do konca 19. stoletja. Do obdobja, ko za slovensko glasbeno ustvarjalnost napoči čas večje uveljavitve slovenskih skladateljev, med katerimi je bil tudi Risto Savin. Slovenskih domačih skladateljev, ki bi skladali violinska dela, do 20. stoletja skoraj ni bilo. V takratnih glasbenih krogih so gojili predvsem vokalno glasbo, s poudarkom na zborovski, saj je ta posredno dobro služila prebujanju slovenske nacionalne zavesti in vzbujanju domovinskih čustev, kar je bilo v 19. stoletju močno v ospredju. Razlog za pomanjkanje violinskih skladb gre sicer pripisati tudi navadi, da so violinske skladbe dolgo časa komponirali predvsem violinisti sami, saj so najbolj poznali tehnične zmogljivosti in omejitve glasbila. Svoje skladbe so nato sami izvajali na svojih violinskih koncertih.<sup>20</sup> Ker na Slovenskem dolga leta ni bilo slovenskih koncertnih violinistov, tudi ni mogel nastajati ustrezen slovenski violinski repertoar.

V 20. stoletju se je zgodil preobrat tako na violinskem poustvarjalnem kakor tudi na ustvarjalnem področju, kar kaže na nujno soodvisnost obeh smeri. Že z ustanovitvijo

<sup>14</sup> Obstoj tega dela je razviden iz koncertnih listov Filharmonične družbe, ki jih hrani NUK.

<sup>15</sup> Dragotin Cvetko, *Gojmir Krek*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1988, str. 29 in 197.

<sup>16</sup> Izidor Cankar, *Obiski (Iz življenja in delovanja naših umetnikov)*, *Dom in svet* 24/9 (1911), str. 442–443. Krek je obvladal vsaj osnove violine, saj ga je ta inštrument poučeval Joseph Geyer, oče slavne violinistke Stefi Geyer.

<sup>17</sup> Violino ga je poučeval šentjurski učitelj Franc Vučnik. Gl. Igor Grdina, *Kako se je kalilo jeklo (Mlada leta Josipa Ipavca)*, *Ipavec in njegov čas*, ur. Igor Grdina, Ljubljana, Založba ZRC, 2000, str. 45.

<sup>18</sup> Rokopis te skladbe se nahaja v Glasbeni zbirki NUK.

<sup>19</sup> Od *Podoknice* so se ohranile le platnice. Vsa štiri omenjena dela hrani Glasbena zbirka NUK.

<sup>20</sup> V okviru koncertov Filharmonične družbe je do leta 1871 nastopilo veliko violinistov s svojimi lastnimi violinskimi deli ali deli skladateljev-violinistov iz preteklih obdobij, kot so npr. Viotti, Rode itd. Tudi repertoar se je začel sčasoma spreminjati, saj so bila do leta 1871 v ospredju bolj virtuozna violinska dela in polagoma se uveljavljajo tudi violinske sonate.

Glasbene matice leta 1872 so se v tej smeri začeli dogajati premiki, ki pa so prišli do večjega izraza šele na prelomu novega stoletja, ko se je pri nas naselilo kar nekaj odličnih čeških violinistov, ki so ključno vplivali na celoten nadaljnji razvoj slovenskega violinizma. Ti so začeli polagati temelje nacionalnega violinizma in imeli ključno vlogo tudi pri ustanavljanju prvih domačih simfoničnih orkestrrov. Zaradi novih poustvarjalnih moči so takrat posledično začela nastajati tudi violinska dela skladateljev, ki niso bili violinisti. *Novi akordi*, ki so začeli izhajati leta 1901, so v javnost ponesli tudi marsikatero violinsko delo. Objav violinskih skladb je bilo v primerjavi z ostalimi glasbenimi zvrstmi sicer občutno manj, saj je urednik moral upoštevati tudi »reprodukcijske možnosti slovenskega prostora ter želje občinstva«. <sup>21</sup> Slovensko občinstvo je bilo v tistem času namreč veliko bolj kot violinizmu naklonjeno vokalni glasbi, s pomočjo katere se je utrjevala in »promovirala« slovenska beseda. V prvih osmih letnikih *Novih akordov* je bilo tako objavljenih 105 zborovskih del, 70 samospevov, 95 klavirskih del in zgolj šest del za violino in klavir.

Eden prvih skladateljev violinskih del, ki sicer niso izšla v *Novih akordih*, je bil Risto Savin (1859–1948). Napisal je vsega skupaj šest skladb za violino in klavir, dve od teh sta priredbi lastnih orkestralnih del. <sup>22</sup> Savinova violinska dela danes niso širše znana, saj niso pustila nikakršnih sledi v periodiki tistega časa, zelo redko pa so omenjena tudi v strokovni muzikološki literaturi. <sup>23</sup> Čeprav violinska dela v Savinovem skladateljskem opusu po svoji domiselnosti in kakovosti ne izstopajo, jim širše gledano pripada mesto med zgodnejšimi slovenskimi violinskimi deli.

Njegova prva violinska kompozicija z naslovom *Allegretto grazioso za gosli in klavir*, op. 16, je nastala leta 1901 nekje med Dunajskim Novim mestom (Wiener Neustadt) in Prago. <sup>24</sup> Leta 1901 je Savin zaključeval svoje poučevanje nauka o orožju na Terezijanski akademiji v Dunajskem Novem mestu in začenjal novo življenje v Pragi, kjer se je med drugim kompozicijsko izpopolnjeval pri Karlu Knittlu. Že pred študijem na Dunaju se je zanimal za slovensko ljudsko pesem, pozneje pa je zanimanje razširil tudi na druge slovanske narode. Ljudske pesmi je začel preučevati z namenom, da bi njihovo motiviko uporabil v svojem glasbenem ustvarjanju, kar mu je uspelo že v prvi violinski skladbi *Allegretto grazioso*. V tej skladbi je čutili vplive različnih okolij, v katerih je do tedaj živel, ustvarjal in se v njih navdihoval, avstrijskega, hrvaškega, bosanskega in češkega. <sup>25</sup>

Skladba je zasnovana kot tridelna velika pesemska oblika nepravilne gradnje. Oba dela sta med seboj kontrastna tako po melodični kot tudi harmonski strukturi. Prvi del (del A) je zasnovan v klasicističnem duhu širšega pomena, stilno spominja na lahkotno dunajsko salonsko violinsko virtuoznost, ki jo sestavljajo lažji violinski tehnični elementi (staccato, enostavnejši načini delitve loka, tremolo, akordi, oktave). Dunajska lahkotnost

<sup>21</sup> Spremnna beseda k prvemu letniku *Novih akordov* (1901).

<sup>22</sup> Vsa njegova violinska dela hrani Glasbena zbirka NUK.

<sup>23</sup> Savinova violinska dela omenja edino Dragotin Cvetko v svoji monografiji *Risto Savin. Osebnost in delo*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949, str. 59, 65–66 in 106. V okviru poglavja o Savinu violinskih del ne omenja Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979, str. 256–261.

<sup>24</sup> Natančen čas in kraj nastanka skladbe nista znana.

<sup>25</sup> Do tedaj je živel že v Gradcu, v Osijeku, na Dunaju, v Banjaluki, v Sarajevu, v Pragi in v Przemýslu.

se kaže v uporabi značilnih intervalnih postopov: dominantni septakord, tritonus, septima, terca, čemur sledi razvez v toniko (primer 1).

### Primer 1

Risto Savin, *Allegretto grazioso*, op. 16, takti 2–3.

Melodika sloni na dunajski vojaški glasbi, ki jo je Savin zaradi svojega osnovnega poklica zagotovo odlično poznal, na trenutke pa spominja celo na lahkotni stil dunajskih operet. Violinska motivika je ujeta v motorično gibanje osmink v kromatično-lestvičnem gibanju (primer 2), močno je izpostavljena tudi gracioznost, na katero namiguje že sam naslov skladbe.

### Primer 2

Risto Savin, *Allegretto grazioso*, op. 16, takti 14–16.

Drugi del (del B) je prvemu kontrasten predvsem melodično, saj dunajski lahkotnosti sledi folkloristično in romantično obarvan drugi del. V slovanski melodiki so izpostavljeni predvsem elementi ruske folklore (primer 3) in balkanski folkloristični melos z izrazito ritmično plesno spremljavo (primer 4), nad katero so nanizani imitacijski vstopi.

### Primer 3

Risto Savin, *Allegretto grazioso*, op. 16, takti 52–55.

#### Primer 4

Risto Savin, *Allegretto grazioso*, op. 16, takti 59–64.



Harmonska gradnja je kljub mnogim tonalnim izmikom še vedno enostavna in tonalno stabilnejša kot v poznejših Savinovih violinskih delih. Uporaba slovanske folklorne melodike je tesno povezana z močnim vseslovanskim prebujanjem, ki je bilo značilno za 19. stoletje in se je odražalo tudi v slovanski glasbi tistega časa. Za uresničevanje takšnih konceptov je bila Praga odlično okolje, saj sta v tej smeri uspešno delovala že Savinova vzornika Bedřich Smetana (1824–1884) in Antonín Dvořák (1841–1904).

Kaj je Savina vzpodbudilo k pisanju njegove prve violinske skladbe, ni znano, mogoče pa je, da je nastala kot študijsko delo. Nanj je lahko posredno vplivalo tudi poznanstvo s slavnim češkim violinistom Janom Kubelíkom (1880–1940), ki ga je Savin spoznal na Dunaju nekje v letih 1891–1897. Poleg tega je violina zaradi svoje uporabe v ljudskem muziciranju zelo primerna za izvajanje skladb folklornega značaja.

Privlačnost obravnavani skladbi daje predvsem nasprotje med lahkotno melodiko dunajskega tipa in slovanskim ljudskim melosom. O izvedbah te skladbe obstaja zelo malo sledi, predvsem za obdobje, ko je Savin še živel in ustvarjal. V Savinovi notni zapuščini so ohranjeni prepisi Mihaela Rožanca (1885–1971),<sup>26</sup> na katerih so označena lokovanja, prstni redi in ostali violinski popravki.<sup>27</sup> Velika verjetnost je, da so popravki nastali izpod peresa Mihaela Rožanca, ki je bil violinist in je utegnil *Allegretto grazioso* celo izvajati. Skladba je bila natisnjena šele leta 1954 v zbirki Štiri skladbe za violino in klavir.<sup>28</sup>

Leta 1903 je bil Savin iz Prage premeščen k polku v Varaždin, kjer je ostal do leta 1907. V tem obdobju, leta 1905, je napisal svoje najvidnejše in najbolj izvajano violinsko delo *Dva intermezza za gosli in klavir*, op. 14. Skladatelj si je *I. Intermezzo*, ki je monotematske gradnje, zamislil v otožnem razpoloženju in mu vdahnil pripovedni značaj. Celovitost skladbe sloni na ritmično prepoznavnem motivu, ki se ponavlja v glavnem na začetku vsakih osmih taktov. Izpeljava teme se začne v durovski tonaliteti z optimističnim razpoloženjem, v nasprotju z otožnim začetkom skladbe, ki uvaja molovo subdominanto.

<sup>26</sup> Mihael Rožanc (1885–1971) je bil violinist, zborovodja in skladatelj. Violino se je sprva učil na Glasbeni matici v Novem mestu pri Josipu Paoli in Antonu Spačku, na Glasbeni matici v Ljubljani pa pri Josipu Vedralu. Napisal je vrsto skladb za violino in klavir. Gl. Adolf Groebming, Mihael Rožanc, *Naši zbori* 10/6 (1956), str. 29 in Dragotin Cvetko, Mihael Rožanc, *Slovenski biografski leksikon* 3, Ljubljana, SAZU, 1960–1971, str. 150–151.

<sup>27</sup> Omenjene note hrani Glasbena zbirka NUK.

<sup>28</sup> Zbirko Štiri skladbe za violino in klavir je leta 1958 posnel Albert Dermelj (posnetek hrani arhiv RTV Slovenije). Edina dokumentirana izvedba te skladbe je zabeležena na programskem listu koncerta Vladimírja Škerlaka iz leta 1960 v okviru Ristu Savinu posvečenega koncerta Akademije za glasbo.

Bogate modulacije in harmonski izmiki iz osnovne tonalitete kažejo na novoromantični slog. Že sam značaj in naslov skladbe izključujeta uporabo specifične violinske tehnike, poudarek je namreč na izraznosti. Poleg harmonske podlage (akordi, lestvice in prehajalni toni) klavir z imitacijo motiva enakovredno dopolnjuje violinsko linijo.

Čeprav je *II. Intermezzo* prvemu podoben po razpoloženju, oznaki tempa, taktovskem načinu ter monotematskosti, ju razlikuje tako oblikovna zgradba kot tudi harmonska struktura. Pri drugem intermezzu gre za oblikovno preprostejšo dvodelno zgradbo z zaključkom. Skladatelj teme ne razvija kot v prvem intermezzu, pri katerem zavzema obdelovanje teme z gradacijo in dramatskim nabojem osrednje mesto skladbe. Drugi intermezzo se od prvega razlikuje tudi po harmonskih zgradbi, ki je zanimivejša in naprednejša.

Cvetko je o Savinovih intermezih zapisal: »[V] ta dva je vnesel mnogo občutja, ju gradil na osnovi modernih oblikovalnih načel in jima vliv povsem novo zvočnost.«<sup>29</sup> Savinovi rokopisi so bogati s prstnimi redi in lokovanji, zato lahko sklepamo, da sta bila izvedena že pred natisom leta 1951. Pri notografiranju za tisk je prišlo do številnih napak. Tisk je z violinskimi oznakami opremil Karlo Rupel, ki je oba intermezza izvedel leta 1949 v Žalcu in v Celju.<sup>30</sup>

Kot zadnje izvirno delo, ki ga je Savin napisal za violino in klavir, omenimo *Balada za gosli in klavir v Des duru za violino in klavir*, op. 21, ki je nastala leta 1919. Konec prve svetovne vojne je za Savina pomenil prekinitev z dotedanjim načinom življenja. Njegovo vojaško službovanje se je končalo, naselil se je na posestvu v Žalcu in se posvetil predvsem kompoziciji. Omenjena *Balada za gosli in klavir* je njegovo najdaljše in najzahtevnejše violinsko delo.

Nastopa prve, skrivnostno-dramatične teme, ki je polna harmonskega nemira, in kontrastne, lirične druge teme, ki je preprostejše harmonske gradnje, dajeta vtis sonatne oblike. Izpeljava, ki sledi, se spremeni v svobodno fantazijo. Prva tema je harmonsko zahtevnejša, pojavljajo se kromatične modulacije, zmanjšani akordi, medtem ko je druga tema s pojavljanjem stranskih dominant harmonsko enostavnejša. V obeh delih se razlikuje tudi vloga klavirja, ki je v prvem delu večja, saj klavir violino dopolnjuje, v drugem delu pa ima bolj spremljevalno vlogo. V skladbi nastopi tudi del C (*Piu Vivo*), ki v violinskem partu s stopnjevanjem tempa in dolgimi prehodi prinese nov material.

Zdi se zelo verjetno, da je Savin navdih za to skladbo našel v Aškerčevi *Godčevi baladi*, ki je zgoščena in izrazito epska s kratko zasnovno, strmim zapletom, polnim fantazije.<sup>31</sup> Fantazijska je tudi sama oblika skladbe, kar je pogost pojav pri inštrumentalnih baladah.<sup>32</sup> Aškerc v *Godčevi baladi* prikaže godca, ki se sredi noči vrača z gostije in prestrašen igra na violino (gosli) prikazni, ki se zjutraj razkrije kot volk. Gre za slovanski

<sup>29</sup> D. Cvetko, *Risto Savin*, nav. delo, str. 66.

<sup>30</sup> Karlo Rupel je *Dva intermezza za violino in klavir*, op. 14, izvedel 8. oktobra 1949 v Celju in 9. oktobra 1949 v Žalcu. Kasneje ju je izvedel leta 1960 še Ruplov študent, ko je Akademija za glasbo priredila koncert Savinovih del. Na RTV Slovenija ju je leta 1966 posnel Tomaž Lorenz, ki ju zadnja leta izvaja tudi na svojih koncertih.

<sup>31</sup> Anton Aškerc, *Godčeva balada*, *Ljubljanski zvon* 10/1 (1890), str. 1.

<sup>32</sup> Milo Cipra, *Balada*, *Muzička enciklopedija* 1, Zagreb, Jugoslovanski leksikografski zavod, 1971, str. 115–116.

### Primer 5

Risto Savin, *Serenada za klavir*, op. 4, takti 1–4.



ljudski motiv, ki ni bil znan le pri nas, temveč tudi pri Čehih, Aškerc pa naj bi motiv povzel po pripovedovanju svojega očeta.<sup>33</sup>

Znano je, da je Savin napisal mnoga vokalna dela na Aškerčeva besedila, saj so bile njegove slovanske ideje blizu njegovemu lastnemu dojemanju nacionalnosti.<sup>34</sup> Savin je želel v glasbi uporabiti posebnosti vseh južnoslovanskih etničnih skupin. Ohranila se je korespondenca med Savinom in bratom Josipom iz leta 1895, ko mu je slednji poslal besedila nekaterih slovenskih pesnikov, o katerih Savin pravi: »Posebno Aškerc me je navdušil, lahko rečem docela osvojil. Balade tega moža se uvrščajo med najboljše sodobne pesniške stvaritve.«<sup>35</sup>

Pozneje omenja, da so bile prav Aškerčeve balade praktična šola njegove dramatike. Obravnavana *Balada za gosli in klavir* pa v primerjavi z njegovimi ostalimi violinskimi deli vsebuje največ dramskega naboja.

Ker instrumentalne balade nimajo besedil, seveda ni zanesljivih kazalcev, po katerih bi lahko ugotavljali skladateljev zanesljiv vir navdiha. Ob tem je potrebno omeniti, da se tiskana verzija te skladbe precej razlikuje od rokopisnega izvirnika. Razlikujeta se predvsem glede violinskega lokovanja.<sup>36</sup> Tehnično je skladba težko izvedljiva, predvsem zaradi recimo nevhvaležnih predznakov (ces, bb, fisis, cisis, fes itd.) in za violino nenavadnih tonalit (Ges-dur, Des-dur, des-mol itd.). Čeprav skladba vsebuje nekatere zanimive vložke, melodično ni preveč izrazita.

Poleg violinskih del je Savin priredil za violino in klavir še dve lastni orkestralni skladbi. Že v zgodnjih študijskih letih (najverjetneje leta 1894) je napisal orkestralno *Serenado*, op. 4, ki je bila njegov zgodnejši orkestralni poskus. Formalno in muzikalno se je držal klasicistično-romantičnih vzorov, inštrumentacije pa se je očitno šele učil. Oktobra 1906 je omenjeno *Serenado* najprej priredil za klavir, pozneje (novembra 1906) tudi za violino. Iz obeh omenjenih priredb je razvidno, da je na osnovi linij oboj, klarinetov in flavt nastala klavirska priredba, na podlagi katere je nato oblikoval še violinsko. Obe

<sup>33</sup> Viktor Smolej, Volk in godec v Aškerčevi baladi, *Jezik in slovstvo* 28/7–8 (1983), str. 297.

<sup>34</sup> D. Cvetko, *Risto Savin*, nav. delo, str. 60.

<sup>35</sup> D. Cvetko, *Risto Savin*, nav. delo, str. 30.

<sup>36</sup> V izvorniku je mnogokrat oznaka »pizz.« v forte dinamiki, kar enkratno ilustrira vsebino Aškerčeve pesmi, ki je polna omemb o impulzivnem violinskem igranju in posledičnem pokanju strun glavnega lika. V tisku je tudi precej napak, predvsem v zvezi z lokovanjem (npr. oznaka »pizz.« ni napisana, pozneje pa je zapisana oznaka »arco«, ki v splošnem spreminja predhodno označeno lokovanje, npr. »pizz.« in podobno).

priredbi sta si med seboj izjemno podobni, saj je iz klavirske (primer 5) prevzel najvišje tone in jih v priredbi prenesel v violinski part, preostali klavirski part pa je preprosto ostal enak (primer 6).

### Primer 6

Risto Savin, *Serenada za violino in klavir*, op. 4, takti 1–4.



Druga priredba za violino in klavir z naslovom *Andante* je nastala iz mimične igre *Plesna legendica*, op. 19, ki jo je Savin napisal med vojno, leta 1918 v Leobnu. Tam ga je eden od prijateljev opozoril na Gottfrieda Kellerja, zato je kasneje prebral njegovih *Sedem legend*. Navdahnila ga je predvsem zadnja, *Plesna legendica*. Po Kellerju je Savin prevzel osnovno idejo, mnoge stvari, predvsem konec, pa je spremenil. Napisana je v obliki suite v novoromantičnem stilu. Prvič je bila izvedena februarja leta 1922 na odru ljubljanske Opere, vendar ni uspela. Odtlej *Plesna legendica* ni bila več izvedena, zato je Savin začel razmišljati o drugačnem scenariju, da bi jo ponovno oživil.<sup>37</sup>

Na nekoliko drugačen način jo je oživil s priredbo za violino in klavir z naslovom *Andante*. Tokrat jo je zasnoval na drugi sliki baleta. Priredba je skoraj dobesedno povzeta po orkestralni partituri, ohranil je celo isto tonaliteto (Des-dur), čeprav je ta za violino sicer precej neprikladna. Klavirski part je prirejen kot navaden klavirski izvleček partiture, violina pa iz orkestralne partiture prevzema predvsem glavne motive obeh flavt in prve violine. En kratek odsek je napisan povsem na novo. Gre za nekakšen kolaž vseh glavnih orkestralnih motivov, združenih v violinskem solističnem partu. Priredbi morda primanjkuje violinske barvitosti, saj je v celoti napisana v zgornjih registrih violine, ki izhajajo iz parta za flauto, po temah katere je priredba večinsko zasnovana.

Vzporedno s Savinovo violinsko ustvarjalnostjo so začela nastajati tudi druga slovenska violinska dela, za kar je imela precej zaslug prav revija *Novi akordi*, v kateri jih je večina izšlo. Med temi so skladbe slovenskih in priseljenih čeških avtorjev, kot so na

<sup>37</sup> D. Cvetko, *Risto Savin*, nav. delo, str. 102.



primer Josef Procházka,<sup>38</sup> Emil Adamič,<sup>39</sup> Mihael Rožanc,<sup>40</sup> Karel Ivan Sancin,<sup>41</sup> Viktor Parma,<sup>42</sup> Vasilij Mirk,<sup>43</sup> Zikmund Polášek<sup>44</sup> in Julij Junek.<sup>45</sup>

Kljub temu, da se je slovenska violinska ustvarjalnost počasi le začela razvijati, je domačemu repertoarju še vedno primanjkovalo virtuosnih violinskih del, kar bi lahko bila posledica pomanjkanja domačih violinistov, ki so jih v tem času v glavnem češki violinski pedagogi šele začeli vzgajati.<sup>46</sup>

Čeprav je Savin pomembno in na stežaj odprl vrata razvoju slovenske violinske ustvarjalnosti, njegova dela v slovenski violinski literaturi nikoli niso zasedla vidnejšega mesta. Ker se je violinizem na Slovenskem na začetku 20. stoletja šele začel razvijati, Savinovi violinski del ne moremo obravnavati v širšem evropskem kontekstu, saj je imel evropski violinizem tedaj za seboj že zelo dolgo tradicijo tako v ustvarjalnem kot poustvarjalnem smislu. Pri nas so violinska dela pred Savinom v nacionalnem smislu nastajala bolj kot mladostni skladateljski poskusi. Temu primerni sta bili umetniška in violinsko-tehnična zahtevnost teh skladb. Savinova violinska dela je tako potrebno dojemati v povezavi s takratnimi violinskimi okoliščinami, ki neizkušenemu skladatelju zaradi specifičnih izvajalskih zmogljivosti niso bile preveč naklonjene. Vsi skladatelji, ki so se pred njim lotili violinskega ustvarjanja, so kljub drugim pomanjkljivostim imeli za seboj vsaj osnovni pouk violine, ki ga Savin ni bil nikoli deležen, zato se v violinskem stavku tudi ni znašel tako dobro kot v klavirskem ali pevskem.

Razlogi, da se obravnavana violinska dela v violinističnih krogih niso bolj prijela, so različni in sežejo že v čas njegovega ustvarjanja, saj svojih violinskih del ni uspel primerno promovirati. To je razvidno tudi iz časopisnih ne-odmevov, saj se v takratnem tisku Savinove violinske skladbe sploh ne omenjajo. Kot prvo pomembnejšo violinsko skladbo je tedanji glasbeni tisk označil Kogojev *Andante*, ki pa je nastal šele 1924.<sup>47</sup> Najverjetneje je Savin dajal prednost svojim tehtnejšim delom, ki so kasneje uspela in so še danes pogosteje izvajana. Pomembno vlogo je v tem smislu zagotovo imelo tudi

<sup>38</sup> Josef Procházka (1873–1921) je pri nas deloval kot pianist in skladatelj. Za violino in klavir je napisal *Balado*, op. 2 (1901) in *2 Nokturna* (1901, 1902).

<sup>39</sup> Emil Adamič je za violino in klavir napisal naslednja dela: *Satira* (1902); *Idila*, op. 7, št. 2 (1904); *4 Sonate za violino in klavir* (1914). Med drugim je napisal še *Duet za 2 violini* (1903); *Sonatina in modo clasico* za violino (flavto) in orkester (godalni kvartet); *Andante* za 2 violini in klavir (1926), *Kolo* za 2 violini in klavir. *Satira* in *Idila* sta izšli v reviji *Novi akordi*.

<sup>40</sup> Violinska dela Mihaela Rožanca so: *Giga* za violino in klavir (1912); *3 skladbe za violino in klavir* (1912); *Rigaudon*; *Improvisata*; *Menuet I, II*; *Gavota in Museta* (1929). Hrani jih Glasbena zbirka NUK.

<sup>41</sup> Karel Ivan Sancin je napisal: *Valček* za violino in klavir; *Sonatina* za violino in klavir v d-molu; *Nina-nana* za violino in klavir (1918); *Tarantela* za violino in klavir (vse so se ohranile samo v rokopisu). Hrani jih Osrednja in humanistična knjižnica v Celju.

<sup>42</sup> Viktor Parma je kot violinist koncertiral tudi na čitalniških prireditvah. Leta 1910 je za violino in klavir napisal *Reverie*, ki jo hrani Glasbena zbirka NUK.

<sup>43</sup> Vasilij Mirk je v letih 1914–1920 napisal *Sonato* za violino in klavir.

<sup>44</sup> Zikmund (Žiga) Polášek je leta 1912 napisal *Uspavanko* za violino in klavir.

<sup>45</sup> Julij Junek je leta 1914 napisal *Romanco* za violino in klavir.

<sup>46</sup> Takratni češki violinski pedagogi, ki so poučevali pri nas, so bili: Hans Gerstner, Josef Vedral, Fran Topič, Jan Šlais, Richard Zíka idr.

<sup>47</sup> Bravničar-Kogojev koncert, *Jutro* 6/118 (1925), str. 3 (21. maj 1925; brez podpisa).

dejstvo, da Savin ni bil v središču slovenskega kulturnega dogajanja – Ljubljani, kjer so se takrat začeli ustvarjati novi violinski krogi, člani teh pa bi lahko bili potencialni izvajalci skladateljevih del.

V Savinovem času so na Slovenskem violino poučevali in zapolnjevali koncertne sporede češki violinisti, ki so tudi v repertoarnem smislu ohranjali zlasti tradicijo praškega konservatorija in njenega že ustaljenega violinskega repertoarja. Šele na novo vzgojeni slovenski violinisti so izvajalsko začeli podpirati slovenske violinske kompozicije, zato je tudi prva izvedba Savinovih violinskih del zabeležena šele na koncertnem sporedu iz leta 1949, ko je njegova *Intermezza* izvedel takrat najuspešnejši slovenski violinist Karlo Rupel.<sup>48</sup> Takratni violinisti so si že kot profesorji na Akademiji za glasbo v Ljubljani še nekaj časa prizadevali Savinova violinska dela razširiti med svoje študente, ta navada pa se ni ohranila do današnjih časov, ko najdemo omenjena dela samo na koncertnih sporedih in posnetkih Tomaža Lorenza in Francija Rizmala.<sup>49</sup>

Kljub nekaterim pomanjkljivostim Savinovih violinskih skladb moramo upoštevati dejstvo, da je bil Risto Savin prvi slovenski skladatelj, ki je pisal violinske skladbe za koncertno rabo in so kot take primerne tudi za uvrstitev na današnje koncertne programe.

---

<sup>48</sup> Programski list (hrani NUK); Odkritje spominske plošče skladatelju Ristu Savinu, *Celjski tednik* 10/4 (1949), str. 3 (8. oktober 1949; brez podpisa). Poleg Karla Rupla so bili takratni uspešni slovenski violinski pedagogi še Leon Pfeifer, Albert (Ali) Dermelj, Fany Brandl, Jelka Stanič, Taras Poljanec, Miran Viher, Ivan Karel Sancin, Fran Gulič ter mnogi drugi.

<sup>49</sup> Oba Savinova *Intermezza* je izvedel Tomaž Lorenz (s klavirsko spremljavo Alenke Šček Lorenz) vsaj dvakrat, in sicer: 2. junij 2006 v dvorani Slovenske filharmonije in 20. november 2008 v Kazinski dvorani v Mariboru.

## Priloga

### Seznam slovenskih violinskih del do leta 1919.

Okoli 1817–1820	Matej Babnik	<i>Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon</i>	Tisk, hrani ga Gesellschaft der Musikfreunde na Dunaju.
Pred 1840	Jakob Lorber	<i>Des Gatten Klage</i>	<a href="http://www.lorber-verlag.de">http://www.lorber-verlag.de</a>
Pred 1840	Jakob Lorber	<i>Andante grazioso</i>	/
Leto 1882	Gojmir Krek	<i>Impromptu za gosli in klavir</i>	Tisk, hrani ga NUK – Gl. zbirka
Okoli 1889	Josip Ipavec	<i>Nachbilder</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1891	Josip Ipavec	<i>Kleines Preludium für eine Violine mit Harmoniumbegleitung</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1898	Gojmir Krek	<i>Scherzino in Cavatina</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1901	<b>Risto Savin</b>	<i>Allegro grazioso za violino in klavir</i> , op. 16	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka Tisk iz leta 1954 kot 4 skladbe za violino in klavir
Leto 1902	Emil Adamič	<i>Satira</i>	Rkp., hrani NUK – Gl. zbirka
Leto 1904	Emil Adamič	<i>Idila</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1905	<b>Risto Savin</b>	<i>2 intermezza za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka Tisk iz leta 1951 – Gl. zbirka
Leto 1905	Gojmir Krek	<i>K Böcklovim slikam</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1910	Viktor Parma	<i>Reverie</i>	Rkp., hrani ga NUK
Leto 1912	Mihael Rožanc	<i>Giga za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1912	Mihael Rožanc	<i>3 skladbe za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1912	Zikmund Polašek	<i>Uspavanka za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1914	Julij Junek	<i>Romanca za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka
Leto 1918	Karel Sancin	<i>Uspavanka za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga Osrednja knjižnica v Celju
Leto 1919	<b>Risto Savin</b>	<i>Balada za violino in klavir</i>	Rkp., hrani ga NUK – Gl. zbirka Tisk, izšel leta 1954 v zbirki 4 skladbe za violino in klavir

THE VIOLIN COMPOSITIONS OF RISTO SAVIN IN THE PERSPECTIVE OF  
VIOLINISTIC CREATIVITY IN THE SLOVENIAN LANDS AT THE BEGINNING  
OF THE TWENTIETH CENTURY

Summary

Violinism did not really take root in the Slovenian lands at the beginning of the nineteenth century, when the first music schools were founded. At that time the violinists concerned were rarely of Slovenian origin, which consequently led to the absence of a national violin repertoire. At first, it was mostly repertoire by Czech and German composers, who often resided in Slovenia for shortish periods of time, that was programmed. Although the first violin compositions originating in the Slovenian provinces date back to as early as the seventeenth century, the *Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon* of Matej Babnik is regarded today as the first Slovenian composition for violin. It was published around 1817–1820 in Vienna. In 1840 a Czech musician, Gašpar Mašek, who was temporarily living in Ljubljana, wrote *Variations on a Theme from Lucia di Lammermoor for Violin and Piano*. By the end of the nineteenth century a few violin compositions had been written by native Slovenian composers. Among these were Gojmir Krek, Josip Ipavec and Benjamin Ipavec. However, their works were more suited to amateur performance in music salons. At the beginning of the twentieth century, vocal music was more popular, because it served to awaken national consciousness, which was a paramount concern at that time. The main reason for this dearth of violin repertoire was the common practice of leaving the composition of music for violin to violinists themselves, on account of a perception that it was they who were most familiar with the violin idiom. Until the twentieth century the musical production of Slovenian violinists was scant; accordingly, the Slovenian violin repertoire remained small. The journal *Novi akordi* published a few violin pieces, but more emphasis was laid on vocal and piano music. In the first eight volumes there appeared 105 choral pieces, 70 songs, 95 piano pieces and only 6 pieces for violin and piano. Within the Slovenian musical scene national violin composers did not exist before the twentieth century, the first being Friderik Širca-Risto Savin. He wrote six violin pieces, two of them being arrangements of his own orchestral compositions (*Allegretto grazioso for Violin and Piano*, op. 16, *Two Intermezzos for Violin and Piano*, op. 14, *Ballade in D-flat major*, op. 21, *Serenade*, op. 4, and *Andante*). Besides Savin, some other Slovenian composers, such as Emil Adamič, Mihael Rožanc, Karel Ivan Sancin, Viktor Parma, Vasilij Mirk and Julij Junek, similarly started composing violin pieces. Notwithstanding some deficiencies in Risto Savin's violin compositions, he is considered the first Slovenian violin composer to have written violin pieces for concert use.

## RAVNIKOVI GLASBENOESTETSKI NAZORI V KONTEKSTU DVEH KOMPOZICIJSKIH ŠOL

KATARINA BOGUNOVIĆ HOČEVAR  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

**Izvleček:** V tridesetih letih prejšnjega stoletja je Janko Ravnik ustvarjalno obmolnil. V istem času sta se na domačih tleh izoblikovali dve šoli za kompozicijo, Osterčeva in Škerjančeva. Članek preverja, ali je molk nemara nastal kot posledica (ne)sprejemanja Osterčevih estetskih in kompozicijskih idej.

**Ključne besede:** zgodovina slovenske glasbe, estetika glasbe, Janko Ravnik, Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc.

**Abstract:** In the 1930s, Janko Ravnik fell into creative silence. At the same time, two compositional schools took shape in Slovenia: that of Slavko Osterc and that of Lucijan Marija Škerjanc. The article establishes whether Ravnik's silence came about as a consequence of the (non-)acceptance of Osterc's aesthetics and compositional ideas.

**Keywords:** the history of Slovenian music, twentieth century, aesthetics of music, Janko Ravnik, Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc.

Skladateljsko delo Janka Ravnika je bilo najbolj navzoče v zgodovini slovenske glasbe v prvem ustvarjalnem desetletju, to je med letoma 1911 in 1921. V krogu skladateljev *Novih akordov* je veljal za obetavno skladateljsko osebnost, ki je uživala podporo osrednjih avtoritet slovenskega glasbenega prostora (Gojmirja Kreka, Antona Lajovica in Mateja Hubada), čeprav ni nikoli študiral kompozicije. Od dvajsetih let dalje se je posvečal predvsem pedagoškemu delu, velik del svojega časa pa je namenjal neglasbenim dejavnostim. Skladateljsko je sicer ostal aktiven vse do petdesetih let prejšnjega stoletja, vendar pa je število skladb, nastalih v času njegovega pedagoškega dela (tj. štirih desetletij), nepriemerljivo s številom skladb, nastalih v prvem ustvarjalnem desetletju. Razprava skuša ugotoviti, zakaj je Ravnik v tridesetih letih ustvarjalno obmolnil. Zato med drugim preverja domnevo o morebitnem vplivu estetskih in kompozicijskih idej Slavka Osterca.

Prvi in obenem obsežnejši del članka razgrinja stanje ustvarjalnih nazorov v kontekstu dveh kompozicijskih šol na Glasbenem konservatoriju v Ljubljani in tako ob že znanih Osterčevih glasbenoestetskih idejah razkriva še Škerjančeve. Osvetlitev in problematiziranje nazorov obeh avtoritet za kompozicijo v tridesetih letih prejšnjega stoletja postane

temeljno izhodišče za umestitev in razumevanje v drobcih ohranjenih glasbenoestetskih nazorov Janka Ravnika.

### Trideseta leta prejšnjega stoletja: dve kompozicijski šoli – dve različni estetiki

Da so trideseta leta prinesla velik pretres v slovenski glasbeni prostor, sta potrdili tako preteklost kot sedanjost. Že v tridesetih so Osterčevi somišljeniki, predvsem mlajši skladatelji in zlasti njegovi učenci, prepoznali njegovo izvornost, »svežega duha« in »najzanimivejšo osebnost« svojega časa.<sup>1</sup> Med glasbenimi kritiki in publicisti je Osterčevo delo angažirano podpiral in razlagal vsestranski Stanko Vurnik.<sup>2</sup> Poraja pa se vprašanje, kako so skladateljevo delo sprejemali njegovi vrstniki. Če se omejimo na slovenske ustvarjalce, rojene tako kot Osterc v devetdesetih letih 19. stoletja, lahko opazujemo glasbeno delo teh osebnosti: Janka Ravnika (r. 1891), Marija Kogoja (r. 1895), Karola Pahorja (r. 1896) in Matije Bravničarja (r. 1897). Razen Ravnika, ki se polemik o »novi« glasbi ni nikoli udeleževal in javno svojih stališč do glasbenega modernizma ni izražal, so bili vsi preostali v (ne)posredni povezavi s Slavkom Ostercem.<sup>3</sup> Nekoliko drugače je z generacijo skladateljev, rojenih v naslednjem desetletju, torej po letu 1900,<sup>4</sup> katere osrednje ime je Lucijan Marija Škerjanc.

Da je Škerjanc poleg Osterca v tridesetih letih predstavljal eno vodilnih skladateljskih avtoritet, potrjujeta tako njegov položaj na Glasbeni akademiji, kjer je zasedal mesto profesorja kompozicije, kot ugled, ki ga je užival v slovenskem glasbenem in kulturnem prostoru.<sup>5</sup> Ob tem so zelo zgovorna tudi pričevanja mlajše generacije skladateljev. Tako ga je Lipovšek iz perspektive leta 1935 označil kot najpomembnejšega skladatelja svojega

<sup>1</sup> Marjan Lipovšek v članku z naslovom Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu namenja osrednjo vlogo prav Osterčevi vlogi v slovenskem glasbenem življenju. »V to mrtvilo je udaril Slavko Osterc, ki je danes postal najzanimivejša osebnost v našem glasbenem ustvarjanju. Kakor bi trenil, so se navzeli glasbeniki v njegovi šoli nekega svežega duha, iz otrplosti so se nagloma znašli sredi trdega dela.« Marjan Lipovšek, Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu, *Ljubljanski zvon* 55/10–11 (1935), str. 573–577: 575. Na straneh 575–577 Lipovšek ne analizira le Osterčevega glasbenega položaja v domačem glasbenem življenju, temveč precejšen del članka posveča analizi njegove glasbene poetike.

<sup>2</sup> Stanko Vurnik, Nova slovenska opera, *Dom in svet* 42/7 (1929), str. 246–249 in Stanko Vurnik, Koncert skladb Slavka Osterca, *Slovenski narod* 65/48 (1932), str. 7.

<sup>3</sup> Bravničar in Pahor sta bila Osterčeva učenca. Kogojevi nazori o glasbi so morali biti Ostercu blizu že zato, ker sta oba zagovarjala napredek v glasbi.

<sup>4</sup> Kot najvidnejše predstavnike, rojene v omenjenem desetletju, je treba omeniti Lucijana Marijo Škerjanca (r. 1900), Blaža Arničiča (r. 1901), Danila Švaro (r. 1902), Vilka Ukmarja (r. 1905) in Marjana Kozino (r. 1907).

<sup>5</sup> Lucijan Marija Škerjanc se je uveljavil kot dirigent, kritik in publicist. Med letoma 1925 in 1945 je bil dirigent Orkestralnega društva Glasbene matice, glasbeno kritiko je začel sprva objavljati v reviji *Dom in svet*, potem v *Ljubljanskem zvonu*, *Slovenskem narodu*, *Slovincu* in *Jutru*. Njegova kritiška dejavnost v tridesetih letih je najbolj vidna v dnevniku *Jutro*, pri katerem je deloval skoraj poldrugo desetletje. Gl. Marija Kuntarić (ur.), *Bibliografija rasprava i članaka. Muzika* 14, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984–86, str. 103–109.

časa poleg Osterca.<sup>6</sup> Še bolj pomenljivo je dejstvo, da je Lipovšek primerjal njuni skladateljski poetiki: »Poleg Osterčeve osebnosti stoji v boju za svoj individualni izraz njen protipol, L. M. Škerjanc. Primerjava ustvarjenih del med njima ni mogoča. Nasprotna sta si do zadnjega koticčka svoje duševnosti. Škerjanc je umerjen, premišljen in do skrajnosti doživet, pri tem pa neskončno lirski. Zdi se, da se predstavljata pozitivni in negativni pol ustvarjanja: moški, osvojevalni 'Draufgänger' Osterc in nekoliko pasivni, čustveno pa veliko mehkejši in ognjevitejši Škerjanc.«<sup>7</sup> Lipovšek se dotika tudi Škerjančeve skladateljske poetike in jo deloma primerja z Osterčevo: »Enako različna so sredstva: Škerjanc uporablja na videz epigonsko, toda premišljeno akordiko, ustvarja pa svojevrstno formo (*sonatina da camera*). Glavni problem mu je barvitost izraznih sredstev. Zato komponira v težkih oblikah, kakršna je godalni kvartet, katerega subtilni zvok mora biti dinamično odtehtan od spremljajočega korpusa. Tak zvok primerno regulirati je problem dolgotrajnega študija. Škerjanc instrumentira ravelovsko, zelo sočno, s poznavanjem najboljše lege instrumentov in njihovih medsebojnih zvočnih odnosov, kakor so preizkušeni v velikih mojstrovinah.«<sup>8</sup>

Lipovšek je kot predstavnik mlajše generacije skladateljev, torej tiste, ki je v tridesetih letih skupaj s Pavlom Šivicem, Jankom Gregorcem, Francem Šturmom in Demetrijem Žebretom veljala za skupino Osterčevih učencev in somišljenikov, v Škerjancu prepoznal nič manj pomembno, čeprav povsem drugačno skladateljsko avtoriteto tridesetih let.

Ker sta bila Škerjanc in Osterc v tridesetih letih osrednja učitelja za kompozicijo na glasbenem konservatoriju, lahko zaradi njunih povsem različnih glasbenih poetik in takratne slovenske glasbene resničnosti domnevamo,<sup>9</sup> da je prvega sprejemala širša glasbena okolica in ne nazadnje tudi dotedanji glasbeni esteblišment,<sup>10</sup> drugi pa je utelešal povsem novo ustvarjalno moč in gonilno silo, a razumljivo zgolj mlajši generaciji skladateljev. Da so bili glasbeni nazori obeh umetnikov različni, opozarja že Dragotin Cvetko, ko piše, da se skladatelja nikakor nista mogla ujeti.<sup>11</sup> Osterčevi kompozicijski nazori so bili vidni tako v njegovih razpravah o glasbi kot v kritikah del slovenskih in jugoslovanskih

<sup>6</sup> M. Lipovšek, *Naša glasbena produkcija*, nav. delo (1935), str. 577.

<sup>7</sup> M. Lipovšek, *Naša glasbena produkcija*, nav. delo (1935), str. 577.

<sup>8</sup> M. Lipovšek, *Naša glasbena produkcija*, nav. delo (1935), str. 577.

<sup>9</sup> V šestdesetih letih je Lipovšek čas pred Osterčevim prihodom takole polemiziral: »Toda prebito resna zadeva je biti in živeti v mlačnih vodah provincialne romantike, pa doživeti svežo prho nove stvarnosti, novega klasicizma ali nove atonalnosti. Pogledali smo skozi novo, umito okno v svet.« Marjan Lipovšek, *Ob spominu na Osterca*, *Sodobnost* 13/8–9 (1965), str. 820.

<sup>10</sup> Od starejših slovenskih skladateljev je Lajovic Škerjanca označil kot »zvezdo naših prihodnjih dni«. Zanj je menil, da »bo to naša največja potencia, kar nam jih je do sedaj usoda naklonila« in da bo »našo glasbo uvedel in proslavil svetu«. Cvetko sicer navaja, da je med Lajovcem in Ostercem obstajalo spoštovanje, prav tako prijateljski stiki, ki naj bi ostali tudi potem, ko se je Osterc idejno preusmeril. Vendar pa o odnosu, kakršnega je imel Lajovic s Škerjancem, še zdaleč ne moremo govoriti. Dragotin Cvetko, *Anton Lajovic*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1987, str. 211–221.

<sup>11</sup> D. Cvetko, nav. delo, 1987, str. 219.

ustvarjalcev,<sup>12</sup> Škerjanc pa o svojih kompozicijskih nazorih ni razpravjal.<sup>13</sup> Leta 1940 se je sicer oglasil s člankom Moji umetnostni nazori, vendar je v njem razčlenil zgolj svoje estetsko pojmovanje glasbene umetnosti in ne lastne glasbene poetike.<sup>14</sup> Škerjanc je menil, da določenih umetnin ni mogoče obravnavati ločeno od njihovega ustvarjalca, saj te nosijo vse njegove značilnosti. Prav tako ne priznava objektivne presoje umetniških del, ker te »niso objekti, temveč prav takšni subjekti kot njihovi sodniki«. S tem je pojmovanje glasbene kritike kot »objektivne splošno veljavne družbene vrednote«,<sup>15</sup> ki ga je v dvajsetih letih zastopal in uveljavljal Stanko Vurnik, označil za zmotno.<sup>16</sup> Prav tako je menil, da ima raba besede stil ali slog »akcidentalno veljavo«. Slog lahko po njegovem označuje le zunanje lastnosti glasbenih del, vendar pa te »ne sežejo pri pravih umetninah (in le o takih gre beseda) globlje«. Pri vrednotni presoji glasbenih del in opredeljevanju le-teh zavrača rabo pojma slog.<sup>17</sup> Skladatelj priznava zgolj »notranji vzgon, ki terja izraza«, kot edini odločilni vrednotni kriterij. Tega ne definira, saj zanj meni, da je skrit. Ideal umetniškega dela zanj predstavlja soglasje med vsebino in izrazom, pri tem pa se vsebina »ravna po notranjem umetnikovem čutu, katerega ne more niti uravnavati, kaj še spreminjati«, izraz pa si »išče vedno popolnejših poti v edinem prizadevanju, da čim jasneje predoči vsebino«. Potem ko v nadaljevanju besedila razpravlja o tem, da je gradivo, ki ga uporablja skladatelj, lahko bodisi »narodni glasbeni zaklad« bodisi »osebna usmerjenost«, se ponovno vrne k izrazu. Meni, da umetnostni nazori lahko nastanejo le iz spontanah refleksij (njihovo merilo je lahko le instinkt) ter da so osnovne celice umetnine globlje pogojene, s tem pa sestavljajo del umetnikovega življenja. Naloga umetnika je iskati »izraza

<sup>12</sup> Katarina Bedina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, *Muzikološki zbornik* 4 (1968), str. 114–118.

<sup>13</sup> Škerjančeve kompozicijske nazore bi v manjši meri verjetno omogočila tudi analiza njegovih glasbenih kritik. Svoje publicistično delo je usmeril tudi v eseje in razprave, ki so pretežno izhajali v reviji *Sodobnost*. V teh je razmišljal predvsem o slovenski glasbi, njenih razvojnih značilnostih, o odnosu slovenske družbe do umetnosti, nezanimivosti domače glasbe in vzrokih, zaradi katerih ta ne more prodreti v svet. Vzroka za to pa ni pripisoval zgolj neaktualnosti ali zamudništvu le-te, temveč, in to je bolj pomenljivo, njenemu značaju, saj je »čustven« in se »v mnogem razlikuje od čustvovanja drugih narodov [...] Za naš narod so bolj značilne rahlost, nežnost, pa tudi preudarnost in opreznost kakor pa nebrzdani temperament, nasilnost, drznost. Junaštvo slovenskega človeka je bolj v vztrajnosti in potrpljenju kakor pa v vihravi zavzetosti in ponosnem herojstvu.« Lucijan Marija Škerjanc, Razvojni pogoji slovenske glasbe, *Sodobnost* 8/3 (1940), str. 97–107: 106.

<sup>14</sup> Zdi se, kot da bi bil Škerjanc k omenjeni razpravi posredno izzvan. O tem pričajo njegove uvodne misli: »Kot sodelavec pri gradnji našega glasbenega oboka sem pogosto neposredno prizadet od mnenj, nasvetov, ocen in graj, ki redoma obidejo duhovno smer mojega dela, želeč ji dati druge, njim prilagodljivejše pravce, deloma v dobri veri, deloma pa tudi iz preprostejših nagibov.« Lucijan Marija Škerjanc, Moji umetnostni nazori, *Sodobnost* 8/5 (1940), str. 203–211: 203.

<sup>15</sup> Stanko Vurnik, Umetnostna kritika kot družbena vrednota, *Dom in Svet* 39/2 (1926), str. 89–90.

<sup>16</sup> »Zdi se, da je njegova domačija v orožarnici umetnostne zgodovine, priročna značka za opredelitev sicer med seboj morda bistveno različnih, a v isti dobi nastalih umetnin.« L. M. Škerjanc, Moji umetnostni nazori, nav. delo (1940), str. 204.

<sup>17</sup> »To pojmovanje slogovnih značilnosti je sčasoma že zvodeno le v samovoljno razkosavanje po političnih časovnih odmerah, po decenijah in kvinkvenijah, kakor je pač naneslo v korist opredeljevalcu.« L. M. Škerjanc, Moji umetnostni nazori, nav. delo (1940), str. 204.



vsebinu«, poslušalčeva pa najti vsebino v izrazu.<sup>18</sup> »Čim ostreje je znal tvorec razločiti svoj umetnostni nagon in ga predočiti, tem jasnejša je pot za neopredeljenega poslušalca.«<sup>19</sup> V nadaljevanju podaja eno ključnih misli, in sicer, da so resnične umetnine naivne (ker »nastanejo brez preračunljivosti učinkovanja«), a niso nujno preproste (preproste so le takrat, ko je značaj ustvarjalca takšen).<sup>20</sup>

Ker je umetniško delo sinteza nagona in premisleka, se Škerjancu zdi kontemplativno vprašanje, »zakaj tako in ne drugače«, nesmiselno. Za umetniško dejanje oz. ustvarjanje »skladnih umetnin« je odločilen umetniški nagon in ne spoznanja.

Škerjančeve misli o glasbeni umetnosti razkrivajo skladateljevo estetsko usmerjenost, ki sloni na estetiki izraza in s tem romantični ideji o lepem. Odločilni kriterij pojmovanja umetnosti je torej estetski. Ker glasba izhaja iz občutenja, doživljanja in intuicije, ki jih po njegovem mnenju nikakor ni mogoče racionalno opredeliti, postane vsakršno razglabljanje o umetnosti obsojeno na propad. Zgolj soglasje med vsebino in izrazom, v katerem skladatelj izraža le sebe, lahko pripelje do ideala umetniškega dela.

Čeprav Škerjanc ne priznava rabe pojma slog, je očitno, da tudi sam razmišlja o glasbi različnih zgodovinskih obdobj kot o slogovno različnih kompozicijah.<sup>21</sup> Vendar ne želi poudarjati rabe pojma in s tem pretiranega racionalnega razglabljanja o glasbi, katere izhodišče je po njegovem mnenju iracionalno. Tako je razumljivo, da je izpustil tudi vsakršno razlago pojmovanja vsebine in izraza, ki jima je pripisal osrednji pomen.

Ker je bil Škerjanc s svojim pojmovanjem glasbene umetnosti bolj kot ne zazrt v tradicijo, je razumljivo, da so mu napredne ideje Slavka Osterca ostale tuje in nesprejemljive. Če izvzamemo pričevanje Marjana Lipovška,<sup>22</sup> se je o le-teh poredkoma in bolj posredno izrekal, gotovo pa je, da so v tridesetih letih prejšnjega stoletja zaznamovale slovenski glasbeni prostor. Čeprav je Škerjanc kot glasbeni kritik spremljal tudi domačo

<sup>18</sup> L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 209.

<sup>19</sup> L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 209.

<sup>20</sup> L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 210.

<sup>21</sup> »[N]obenemu naobraženemu glasbeniku ne sme biti težko, zložiti skladbo v klasičnem slogu; vendar bo vsebinsko nujno izražal le sebe in se pri tem posluževal samo tehničnih klasičnih pripomočkov, ako noče, da se sebi odreče in izgotovi samo posnetek.« L. M. Škerjanc, *Moji umetnostni nazori*, nav. delo (1940), str. 205.

<sup>22</sup> »Tedaj je bila za majhno Ljubljano velika senzacija, tisti večer moderne glasbe, in najbolj zanimive so bile kritike. Nepozabno je napisal L. M. Škerjanc nekako takole: ta muzika je po negiranju vseh prvin, melodije, harmonije, oblike (kakor vemo, so tedaj vneto zagovarjali »atematičnost«, se pravi dosledno neponavljanje tem in motivov) – torej po vsem tem zanikanju je ta muzika – tako pravi L. M. Škerjanc – prišla do edine ostale prvine, do ritma, se pravi, do bobna in bo tudi prišla na boben. Poslušalci naj sami presodijo, koliko je to resnično, in kaj se danes dogaja z bobni in z drugimi tolkali, šumi in vsemi drugimi neopisljivimi zvoki, od katerih je boben nedvomno najbolj blagoglasen in ki z idejo sposobnega skladatelja res lahko nadvse imenitno učinkuje – ne le zunanje, temveč kot povedna, dasi svojevrstna glasba [...] No, tiste Škerjančeve besede so, kot navadno duhovite opazke, zbudile veliko živahnega veselja v Ljubljani. Le Osterc je rekel: Škerjanc še ne ve, koliko si je škodil s to kritiko. Vendar nisem prepričan, da je tedaj Osterc pravilno pogledal v prihodnost.« Oddaja *Naši umetniki pred mikrofonom*, ki jo je pripravil Marjan Lipovšek, je bila predvajana 29. 12. 1980. Gradivo hrani arhiv RTV Slovenija; kopija oddaje se nahaja v Lipovškovi mapi Radijske oddaje, ki jo hrani Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana (v nadaljevanju NUK), Glasbena zbirka.

produkcijo, je o Osterčevih delih pisal le malo. V začetku tridesetih let je še spodbujal h »koraku naprej iz konvencionalnosti«,<sup>23</sup> leta 1935 pa je že opozoril na vprašanje »etičnih vrednot skladb« v slovenski moderni glasbi.<sup>24</sup> Zanimivo je, da je atonalni poskus Danila Švare označil kot zavzemanje postojanke, ki je »drugod že zdaleč v zatonu zaradi svoje nujne konstruktivistične stereotipnosti in iz te izviraajoče nerazumljivosti«.<sup>25</sup>

Škerjanc je bolj kot ne z zadržkom opazoval prelome s tradicijo v glasbi, zlasti na domačih tleh. Njegov dvom o njih je kazala ne le njegova pisana beseda, temveč – razumljivo – tudi glasba sama.<sup>26</sup> Čeprav je bil do slovenske glasbene tradicije objektivno kritičen,<sup>27</sup> je svojim neposrednim predhodnikom namenjal precej pozornosti<sup>28</sup> ter s predano spoštljivostjo obravnaval slovensko glasbeno zgodovino.

Bolj kot nasprotujoče si pojmovanje skladateljskih osebnosti in estetik Osterca in Škerjanca je v tridesetih odmeval Osterčev suvereni pretres takratne slovenske glasbene stvarnosti. Marjan Lipovšek je njegovo pozicijo označil takole: »[K]akor koli vrednotimo L. Škerjanca, njegovo inteligenco, veliko znanje – in ne samo ožje glasbeno –, njegov dovolj pomemben in tudi dovolj velik opus, ob primerjavi z Ostercem ne moremo mimo tega, da nas je Osterc neprimerljivo bolj pretresel v naši, skoraj letargični pozno-romantični

<sup>23</sup> V kritiki z naslovom »Osterčev komorni večer v Ljubljani« Škerjanc opozarja, da je bilo tovrstnih koncertov domače sodobne produkcije premalo. Upa, da bo Osterčev zgled, »za katerega bi želel nadaljevanja, vzbudril tudi ostale«. V kritiki poudarja skladateljeve kvalitete – »Osterčev specialni talent za grotesknost in karikiranje«, med izvajanimi deli pa v Gradnikovih pesmih za glas in godalni kvartet prepozna višek Osterčeve tvornosti. Lucijan Marija Škerjanc, Osterčev komorni večer v Ljubljani, *Jutro* 11/35 (1930), str. 3.

<sup>24</sup> »Šturm, Osterc, Švara in Leskovic so skupina tvorcev, ki so po značaju in slogu svojih del sicer bistveno različni, ako ne celo nasprotni, ki pa jih družijo prijateljske vezi, kakor je bilo že često v glasbenem življenju (npr. ruska petorica ali pa francoska šestorica). [...] Po pravici velja Slavko Osterc za najjačjo osebnost navedene skupine, ki si nekoliko samovoljno in ekskluzivno lasti naslov slovenske moderne. Ne le, da Osterc tehnično plast kompozicije najbolje obvlada (česar o ostalih treh ne bi bilo mogoče povprek trditi), kar mu daje sigurnost in hitro delavnost, temveč razpolaga tudi s karakterističnimi, čeprav na ozko interesno sfero omejenimi sredstvi. Nekakšna suhoparna grotesknost z duhovitimi sarkastičnimi opazkami – v muzikalnem smislu besede seveda – je pri njem najbolj prepričevalna poteza. Kadar jo zapusti, preide njegova invencija v dokaj brezizrazno drobljenje. Patos zanos in vzgon, toplina in etos so sile, ki se jih previdno izogiblje pač v svojo lastno korist, kajti njegovemu izražanju ne ustrezajo.« Lucijan Marija Škerjanc, Slovenska moderna glasba, *Jutro* 16/264 (1935), str. 3.

<sup>25</sup> L. M. Škerjanc, Slovenska moderna glasba, nav. delo (1935), str. 3. Škerjanc se pri pisanju o zatonu atonalnosti sklicuje na Herderjev leksikon iz leta 1935.

<sup>26</sup> Marija Bergamo, »Življenja zmožni« zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca, *Glasba in poezija*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 1990, str. 193–201.

<sup>27</sup> Lucijan Marija Škerjanc, O slovenski glasbi, *Sodobnost* 2/10 (1934), str. 408–416; L. M. Škerjanc, Razvojni pogoji slovenske glasbe, nav. delo (1940), str. 97–107 in Lucijan Marija Škerjanc, Nezanimivost slovenske glasbe, *Sodobnost* 8/9 (1940), str. 395–403.

<sup>28</sup> Ne le, da je orkestriral samospeve Kreka, Pavčiča, Lajovica in Ravnika, temveč je tudi veliko pisal o Kreku in Lajovicu. Gl. NUK, Glasbena zbirka, Lucijan Marija Škerjanc, *Kronika*. V letu 1939 je kar večkrat pisal o glasbi Gojmirja Kreka. Lucijan Marija Škerjanc, Nove skladbe Gojmira Kreka, *Jutro* 168 (1939), str. 7; Lucijan Marija Škerjanc, Gojmir Krek, Samospevi, *Slovenec* 174 (1939), str. 7 in Lucijan Marija Škerjanc, Novi samospevi Gojmira Kreka, *Jutro* 251 (1939), str. 3.

usmerjenosti.«<sup>29</sup> Da je Osterc v drugi polovici tretjega desetletja 20. stoletja spreminjal slovensko glasbo, jo idejno oddaljeval od tradicije – in s tem v slovenskem glasbenem prostoru deloval skrajno revolucionarno – so potrdile tudi sodobne raziskave slovenske muzikologije.<sup>30</sup> Z usmerjanjem mišljenja mlajših generacij glasbenikov v povsem drugačna izhodišča ter drugačno pojmovanje pretekle in sočasne glasbe si je v domačih krogih nakopal tudi nepriljubljenost.<sup>31</sup> Čeprav ta ni segla na raven javnih razprav in polemik, je obstajala v zavesti mlajših generacij skladateljev, zlasti Osterčevih učencev, ki jih je prav omejenost domačega sprejemanja nove in moderne glasbe prisilila, da so se odločno prištevali k Osterčevim somišljenikom. Ob tem ni šlo le za dihotomiji tradicionalno – revolucionarno in staro – novo, temveč za zavedanje, da obstajajo sočasni, tedaj najnovejši glasbeni tokovi, ki jih ustvarjalno hotenje (skladatelja) želi poznati in v le-teh sodelovati. V tem pogledu lahko štejemo Osterčevo sodelovanje z ISCM (*International Society for Contemporary Music*) za pionirsko dejanje, saj je prav Osterc prvi vzpostavil stik med slovensko glasbo in Mednarodnim društvom za sodobno glasbo.<sup>32</sup> Poleg Josipa Slavenskega je bil v tridesetih vodilna osebnost v jugoslovanski sekciji in prav zaradi njegovega delovanja se je slovensko ustvarjalno in poustvarjalno delo lahko uveljavilo zunaj domačega glasbenega prostora. Verjetno je Osterc prvi slovenski skladatelj, čigar dela so nastajala na pobudo ali pa po naročilu iz tujine. Govorimo torej o osebnosti, ki je (na formalni ravni) pretrgala z dotedanjo provincialno samozadostnostjo domačega glasbenega okolja in si drznila konkurirati svetovnemu glasbenemu dogajanju.

Če naj bi bil Osterc »neizprosni sovražnik romantike«,<sup>33</sup> njenih »osladnosti« in

<sup>29</sup> NUK, Glasbena zbirka, Marjan Lipovšek, Kronika, Radijske oddaje: *Naši umetniki pred mikrofonom* (29. december 1980).

<sup>30</sup> Katarina Bedina (ur.), *Slavko Osterc, Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca: ob stoletnici skladateljevega rojstva, Varia musicologica 2*, Ljubljana, Filozofska fakulteta in Slovensko muzikološko društvo, 1995.

<sup>31</sup> Lipovšek navaja, da je imel Osterc veliko nasprotnikov med odborniki Glasbene matice, takrat še vedno pomembne in v marsikaterem vprašanju odločilne ustanove. Marjan Lipovšek, Nekaj pogledov na Osterčev glasbeni svet, *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 1996, str. 85–89.

Karol Pahor piše, da je ob Osterčevem prihodu »slovenska kulturna javnost začudeno obstala ter dolgo ni prišla do besede«. S kritičnim pogledom na slovensko glasbeno preteklost nadaljuje, da »do tistega časa naša glasbena umetnost ni imela svojega jasnega lica«. Ne le, da se je dotlej »malo razmišljalo in ustvarjalo večinoma brez globlje odmerjenih smotrov in ciljev«, temveč je glasbeno ustvarjalnost odmerjal diletantizem. Nadaljuje pa, da posamezniki, ki so presegli omenjeni nivo, »niso dali posebnega izraza svoji muziki ali pa so se odklepali drugod že preživete romantične zasanjanosti«. Tu je izvzel Pahor Kogoja, Osterčevo delo pa označil kot rušenje »naše krhke glasbene stavbe« ter »postavljanje novih trdnejših temeljev«. Karol Pahor, Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, *Delavska enotnost* 12/6 (1953), str. 4.

<sup>32</sup> Cvetko domneva, da je Osterca z ISCM-jem seznanil Hába med njegovim praškim šolanjem in ga opozoril na pomen, naloge in cilje te organizacije. Domneva še, da je Hába Ostercu svetoval stik s Slavenskim, ki je bil že v dvajsetih letih aktiven sodelavec ISCM-ja in Hábi idejno blizu. Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne iz pisem Slavku Ostercu*, Ljubljana, SAZU, 1988, str. 5–10.

<sup>33</sup> Matija Bravničar, Slavko Osterc, *Varia musicologica 2*, ur. Katarina Bedina, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995, str. 43–44.

»čustvenosti«, je Škerjanc, nasprotno, zagovarjal izraz v glasbi, njen notranji čustveni vzgib. Vzrok za to, da sta bila različnih estetskih in s tem umetnostnih nazorov, moramo pripisati tako njunim različnim osebnostnim in ustvarjalnim nagnjenjem kot tudi zunanjim dejavnikom. K tem je treba prišteti vplive med študijem kompozicije: na eni strani Škerjančevo dunajsko (Joseph Marx) in francosko šolo (Vincent d'Indy), na drugi strani Osterčevo praško oz. natančneje Hábovo kompozicijsko šolo.<sup>34</sup> V nasprotju s Škerjančevimi profesorji je bil Alois Hába usmerjen v raziskovanje nove glasbe tako na ravni skladateljskega kot glasbeno-teoretskega dela.<sup>35</sup> Osterčevo bivanje v Pragi je »bistveno preusmerilo dotedanjo skladateljevo idejno in estetsko naravnost, saj je poslej odločilno in daljnosežno vplival na razvoj slovenske glasbe tako z besedo kot s svojimi kompozicijami.«<sup>36</sup> Vendar pa to ne bi bilo mogoče, če skladateljev umetniški potencial ne bi imel afinitete, entuziazma, vere in želje po izražanju novega v glasbi. Prav to je skupaj z Osterčevim uveljavljanjem nove glasbe in zavzetostjo za novo vneslo v slovenski glasbeni prostor tisti do takrat nepojmljivi in neznani pretres, ki je povzročil polarizacijo »pro in contra« (Karol Pahor) – na eni strani Osterčevi učenci, na drugi večji del domače glasbene javnosti. Čeprav so Osterčevi učenci pozneje ubrali različna ustvarjalna pota in se tako tudi odmaknili od učiteljevih estetskih in idejnih izhodišč, pa so soglasni, da je Osterc v tridesetih letih zavzemal osrednje mesto v slovenski glasbi ne le po skladateljski, temveč tudi po kompozicijsko-pedagoški plati.<sup>37</sup> V zvezi s tem je zanimivo pričevanje Marjana Lipovška, ki je kompozicijo sprva študiral pri Škerjancu, potem pa pri Ostercu. Lipovšek jasno ločuje med Škerjancem skladateljem (meni, da je kljub slogovni drži ustvarjalno daleč premalo upoštevan) in Škerjancem pedagogom, ki po njegovih besedah »ni bil kdovekako dober učitelj, ker se mu ni ljubilo. Šolal se je v Parizu pri d'Indyju (tu je gotovo izkusil sijajno tradicionalno šolo!), kjer se je nekako navzel te pariške impresionistične in poimpresionistične 'atmosfere', ampak študentom tega ni dajal v taki meri, kakor bi bilo treba. Tako da smo študentje pri njem ostali nekako neizšolani, nekako v zraku! Potem

<sup>34</sup> V tem kontekstu se razumevanje pojma šola ne nanaša samo na teoretično podprta kompozicijska vodila (to velja le v primeru Habe), temveč na siceršnjo idejno in estetsko usmerjenost skladateljev.

<sup>35</sup> Hába je leta 1927 izdal učbenik *Neue Harmonielehre (Neue Harmonielehre des Diatonischen, Chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems)*, Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel 1927).

<sup>36</sup> Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979, str. 198.

<sup>37</sup> Pavel Šivic je kot dobro Osterčevo lastnost poudaril dejstvo, da »učencem nikdar ni ubijal veselja do skladateljevanja, temveč jih je rajši vedno vzpodbujal« in prav to je »rodilo za slovensko glasbo ugodne posledice. S tem seveda ni rečeno, da je Osterc odobral vedno in pri vsakomur vse, kar je štel v slovensko glasbo, toda rajši je zavrnil skladbo plehkkih vzorov kot pa pomanjkljivo skladbo, ki se je skušala dokopati do solidnejših zgledov.« Pavel Šivic, Slavko Osterc, *Varia musicologica* 2, ur. Katarina Bedina, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995, str. 69. Pahor kot Osterčev dopisni učenec kompozicije je svojega učitelja doživljal kot »človeka, učitelja in glasbenega tvorca«, na katerega »se je glasbena mladina kmalu začela navezovati«. »Krog njegovih somišljenikov se je stalno večal in z njimi je Osterc že po nekaj letih zavzel vodeče mesto v slovenski glasbi.« Karol Pahor, Slovenski glasbeni revolucionar Slavko Osterc, *Varia musicologica* 2, ur. Katarina Bedina, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995, str. 83.

sem prišel k Ostercu. On je slovenskemu krogu glasbenikov (in s tem seveda tudi svojim učencem ter občinstvu nasploh) dal precej drugačne pojme [...] o tem, kaj naj bo in kaj naj ne bo sodobno. Osterca osebno zelo cenim. Samo veste, komponirati klavirske stvari po Osterčevo in za seboj imeti Škerjančevo šolo pa je seveda grozno težko.«<sup>38</sup>

Za obdobje po Osterčevi smrti in nasploh po drugi svetovni vojni smemo reči, da se je pojavila slutnja novega časa, ki se je dokončno uresničila v šestdesetih letih z novo generacijo skladateljev v skupini Pro musica viva.

## Glasbenoestetski nazori Janka Ravnika

Ravnikova razmišljanja o umetnosti, predvsem pa o glasbi predstavljajo tisto področje izražanja, v katero je skladatelj le redko zahajal. Pravzaprav se je teh vprašanj dotaknil šele takrat, ko so bila nanj neposredno naslovljena.

Zahvaljujoč Ravnikovemu načinu pisanja (pisem, esejev in oddaj) – skladatelj je pred končno verzijo vedno pripravil eno ali več različic<sup>39</sup> in tako zapustil tudi nekaj kopij odposlanih pisem<sup>40</sup> – lahko le delno rekonstruiramo obseg skladateljeve korespondence in – kar je še bolj pomenljivo – dobimo vpogled v vsebino, ki ji je namenjal največ pozornosti.

Iz obdobja med obema vojnama ni ohranjenega tovrstnega gradiva, medtem ko po drugi vojni v fragmentih zasledimo Ravnikove misli o glasbi in v enem od pisem celo razmišljanje o stanju sodobne slovenske glasbe. Pismo, ki ga je skladatelj pisal Janu Šlajsu in Ruži Šlajsovi<sup>41</sup> in je nastalo nekje konec petdesetih ali v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja,<sup>42</sup> je še posebej zanimivo, saj je edino, v katerem Ravnik odprto izraža svoje mnenje o sodobni slovenski glasbi. Gre za krajši odlomek, ki ga uvaja razmišljanje o aktualnosti zasedbe Šlais–Ravnik: »Ali ne opažaš morda, da je današnja mladina drugače orientirana? In da ni za nas 'romantično' čuteče umetnike več sončnega prostora? In da ni

<sup>38</sup> NUK, Glasbena zbirka, Marjan Lipovšek, *Kronika, Intervjuji*. Neobjavljen intervju je pripravil Radovan Škrjanc leta 1990, str. 17.

<sup>39</sup> Te so mu po vsej verjetnosti služile kot osnova ali pa bile delovna verzija končnega izdelka.

<sup>40</sup> Ohranjena korespondenca je večinoma iz novejšega časa, po drugi svetovni vojni.

<sup>41</sup> Jan Šlais je istočasno z nadaljevanjem študija violine na mojstrski šoli profesorja Otokarja Ševička v Pragi (študij violine je končal že leta 1913 na praškem konservatoriju) začel poučevati na ljubljanskem konservatoriju (jeseni 1921), kjer je dosegel velike umetniške in pedagoške uspehe. Na slovenska tla je prinesel mojstrsko šolo Ševičkove violinske igre, številni njegovi učenci (med njimi tudi Karlo Rupel, s katerim je Ravnik precej koncertiral) pa so nadaljevali študij v tujini. Celó Alois Hába je opozoril na njegove učence, ki naj bi vzbujali splošno pozornost. Ruža (Ružena) Šlaisová, žena Jana Šlaisa, je študirala klavir na praškem konservatoriju pri Josefu Jiráňku. Poleg številnih nastopov je svoje delo v Sloveniji razvijala v pedagoški smeri: od leta 1931 do leta 1946 je z vmesno prekinitvijo poučevala najprej na konservatoriju, nato pa na glasbeni akademiji. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995, str. 203.

<sup>42</sup> Pismo se začne z »Dragi prijatelj Jan, ljuba Ruža« in večji del vsebine je zasebne narave. Čeprav na kopiji pisma ni datuma, lahko iz vsebine sklepamo (»Polagoma bom zapustil ustanovo, na kateri sem delal od leta 1919.«), da je nastalo pred Ravnikovo upokojitvijo leta 1962. Pismo se nahaja v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik.

prostora za sentiment? [...] jaz sem se že v to popolnoma užil, seveda z nekim notranjim odporom, protestom [...] Jaz to občutim tembolj kot skladatelj, kajti na tej situaciji in tej 'umetniški' usmeritvi kakršna je sedaj nastopila ni kaj spremeniti. Značilno za ta trenja na skladateljskem področju je bila objavljena kritika Lucijana M. Škerjanca skladbe Primoža Ramovša. Zaslužna obsodba, četudi zelo ostra! Razumem Škerjanca, da je moral enkrat povedati. Sem popolnoma njegovih naziranj. Toda kaj pomaga, da je Škerjanc velika avtoriteta, po celem svetu gre muzika in vse ostale umetnosti svojo pot.«<sup>43</sup>

Omenjen odlomek je pomenljiv iz več razlogov. Ravnik opredeljuje svoj odnos do nove glasbe, v kateri nikakor ne prepozna svojega glasbeno-umetniškega prepričanja in mu je zato tuja, saj so njegova estetska izhodišča globoko zakoreninjena v glasbi preteklosti, v času sentimenta in romantike. Od tod postane razumljivo tudi njegovo soglašanje s Škerjančevimi v tradicijo usmerjenimi stališči. Omenjeno pričevanje pa odpira tudi nekatera vprašanja. Kako je Ravnik dojemal različnost kompozicijskih šol v tridesetih letih 20. stoletja? Ali je prav tako sodil o Osterčevih estetskih in kompozicijskih prizadevanjih? Ali se je sploh ukvarjal s stanjem sočasne slovenske glasbe v tridesetih letih? Ali pa je vprašanje lastne in sočasne kompozicijske prakse postavil v ozadje zaradi pedagoškega dela, koncertiranja<sup>44</sup> in ne nazadnje fotografske in filmske umetnosti? Odgovor vsekakor ni dokončen, vendar je jasno, da Ravnik kompoziciji in kompozicijskim vprašanjem v tridesetih letih ni namenjal svoje pozornosti. Seveda tudi to dejstvo poraja vprašanje, zakaj, zlasti če ga podčrtuje ugotovitev, da je bil Ravnik na ustvarjalnem področju omenjenega obdobja pretežno zavil v molk. Kaj je bil vzrok, da se je Ravnik skladateljsko umaknil, si lahko danes razlagamo le hipotetično. Morda je Ravnik zaradi obremenjenosti na drugih področjih kompozicijo nekoliko zanemaril in se predvsem posvetil svojemu poklicnemu delu ter komornemu muziciranju, ki ga je brez presledkov uresničeval vse od šolanja pri Glasbeni matici.<sup>45</sup> Možno pa je tudi, da je Osterčev prihod na slovensko glasbeno sceno v tridesetih letih, zlasti pa predanost učencev njegovemu pojmovanju sodobne glasbe, pri nekaterih v tradicijo naravnanih skladateljih povzročil ustvarjalno negotovost, mogoče celo dvom v lastna glasbenoestetska prepričanja.

Navedeni odlomek pisma nas navaja k ugotovitvi, da je bil Ravnik v svoje nazore o

<sup>43</sup> Glej omenjeno pismo.

<sup>44</sup> V tridesetih letih je Ravnik zelo veliko nastopal kot komorni glasbenik. Iz koncertnih poročil in kritik je razvidno, da je nastopal s številnimi uveljavljenimi slovenskimi izvajalci, med katerimi izstopajo Karlo Rupel, Josip Rijavec, Julij Betetto, Pavla Lovšetova in drugi. Katarina Bogunović Hočevar, *Recepcija Ravnikovega glasbenega delovanja v slovenski glasbeni publicistiki*, *Muzikološki zbornik* 41/1 (2005), str. 81–89.

<sup>45</sup> V pismu Otonu Bajdetu, kjer Ravnik opisuje svojo življenjsko in umetniško pot, pravi, da se je njegovo reproduktivno udejstvovanje pričelo že v času šolanja pri Glasbeni matici. »V letih koncem prvega decenija tega stoletja nas je bilo nekaj mladih, za glasbo navdušenih dijakov, med katere štejem predvsem že umrlega, slovitega pevca Josipa Rijavca, dalje izvrstnega pianista Cirila Ličarja, pozneje rednega profesorja za klavir na Akademiji za glasbo v Beogradu, ter Nika Štritofa, poznejšega dirigenta v Ljubljani. Omenjeni študentje in jaz smo tedaj tvorili nekak zaključen krožek, ki je postavljaval takorekoč prve temelje našemu glasbeno-reproduktivnemu polju. Gonilna sila v naših stremljenjih je bil skladatelj Anton Lajovic.« Gl. Odlomek iz pisma prijatelju Otonu Bajdetu. Janko Ravnik je pismo naslovil na Otona Bajdeta, ravnatelja glasbene šole v Mariboru, 26. januarja 1968. Kopijo pisma hrani skladatelj vnuč Matej Ravnik.

glasbeni umetnosti prepričan. Iz njegovih stavkov izhaja gotovost, za katero se zdi, da je Osterčevi nazori niso kaj preveč omajali. Zato bi mogoče pri iskanju vzroka za Ravnikov ustvarjalni umik v tridesetih veljalo bolj upoštevati prvo domnevo kot pa morebitne ustvarjalne dileme. Ravnikove besede so za razumevanje njegovih pogledov na sodobno glasbo zelo pomenljive, čeprav predstavljajo v celotnem pismu zgolj obrobní del celote. Predvsem je pomembno to, da gre za navedke iz zasebne korespondence.

Da skladatelj svojega mnenja o sodobni slovenski glasbi javnosti ni rad razgrinjal in nikakor ne tako neposredno, nam pove njegov odgovor na vprašanje, kako sprejema najnovejša dogajanja v glasbeni kulturi in kakšno sporočilo bi posredoval mladi kompozicijski generaciji.<sup>46</sup> Ravnik se prvemu delu vprašanja spretno izogne, tako da poudari svoje pedagoško in izvajalsko delo ter pripomni še, »da je naša glasbena kultura dosegla velik vzpon in to zlasti po naši osvoboditvi«. Za drugi del vprašanja sicer pove, da mu je težje odgovoriti, vendar kljub temu nadaljuje z mislijo, da gre kompozicijski razvoj slovenskih sodobnih skladateljev svojo pot naprej, ne da bi se pri tem oziral na estetske zakone in poglede, ob katerih je njegova generacija gradila glasbena dela. Nadaljuje, da so zaradi takšnih stališč kakršnekoli »direktive in smernice«, ki jih vsaka revolucionarna misel vnaprej odklanja, nesprejemljive. Svojo misel sklène: »V koliko zasledujem in skušam analizirati vsa opazovanja in jih privedi do gotovega zaključka, pridem končno do prepričanja, da bodo po sili razmer, to se pravi iz kaotičnega stanja, v katerega smo po nekíh do sedaj še nepojasnjenih silah, ki negirajo resničen in pravi razvoj – da bomo končno le morali zavzeti drugačna stališča: bližja in bolj odgovarjajoča idealom in potrebam sodobnega našega človeka!« Čeprav je sporočilo mladi generaciji skladateljev zanj neumestno, nadaljuje prav s sporočilom, katerega pomen ni povsem jaseñ. Kaj Ravniku predstavlja »kaotično stanje«, kaj »negacijo resničnega sveta« in kaj razume kot »potrebe sodobnega človeka«, je precej nejasno. Zdi se, da je s svojim odgovorom želel ostati nevtralen in obenem najti nišo, v kateri bi se lahko prepoznali vsi skladatelji.

Na splošno bi lahko dejali, da Ravnik o glasbi ni rad govoril; ne o glasbi nasploh, ne o svojih glasbenih nazorih ali skladbah. Ta nazor lahko prepoznamo tudi v njegovem pedagoškem pristopu; veliko bolj kot fenomenologiji glasbenega dela se je namreč posvečal klavirskemu zvoku, tj. poslušanju akordov, medsebojni dinamiki le-teh, torej muzikalni upodobitvi glasbeno-dramaturškega loka.<sup>47</sup> Bolj kot poglobljeni študij glasbenega dela je od svojih študentov pričakoval »predanost glasbi in njenemu izrazu«. <sup>48</sup> Če izhajamo iz Ravnikovega pedagoškega dela, vidimo, da mu razglabljanje o glasbi ni bilo prav blizu. To lahko prepoznamo tudi v različnih radijskih oddajah, v katerih se je raje posvečal različnim (z glasbo povezanim) dogodkom iz življenja kot pa glasbi sicer ali pa svojim skladbam.

V njegovi zapuščini najdemo tudi beležko, kjer podrobneje spregovori o svojih

<sup>46</sup> *Vprašanja in odgovori*. Ravnikov rokopis, v katerem je skladatelj odgovarjal na nekaj zastavljenih vprašanj, za katera pa ne vemo, kdo jih je postavil in ali so bili odgovori kje objavljeni, bodisi v obliki intervjuja bodisi kakšnega drugega prispevka. Kopijo rokopisa hrani skladateljev vnuk Matej Ravnik.

<sup>47</sup> V tem oziru sta zlasti zgovorni pričevanji Milivoja Šurbka in Zdenke Novak. Gl. Darja Koter, Ljubljanska pianistična šola, *Janko Ravnik (1891–1982)*, Glasbeno-pedagoški zbornik 8, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo, 2007, str. 41.

<sup>48</sup> D. Koter, nav. delo, str. 40.

kompozicijah. Gre za osnutek rokopisne različice z naslovom *Spomini na mojo mladost in glasbeno delovanje*,<sup>49</sup> v katerem posveti nekaj besed svojemu skladateljskemu opusu, podrobneje pa označi okoliščine nastanka dela *Seguidille*. Bolj kot strukturi dela se skladatelj posveča čustvom ob doživljanju vsebine besedila, svoje razmišljanje pa sklene z mislijo: »Domnevam, da sem vam s tem podal primer, kako nastajajo glasbene stvaritve. Podobnih navdahnjen je brez števila!«<sup>50</sup>

Prešernovi nagrajenci leta 1968, med katerimi je bil tudi Ravnik, so na prošnjo uredništva *Naših razgledov* odgovarjali na vprašanje: »V čem je vaša ustvarjalna dilema, temeljni umetniški konflikt v vas ali v vašem odnosu do okolja in sveta?« Ravnikov odgovor zaradi pomenljivosti in boljšega razumevanja skladateljevih umetniških nazorov navajam v celoti:

»Na vaše vprašanje zaradi kratkega časa, ki mi je bil na voljo, ne morem odgovoriti brez temeljitega premisleka, to je brez notranje ureditve vseh misli, ki zadevajo ob široko območje umetniške ustvarjalnosti. Potrebno bi bilo razčleniti vse prvine, ki prihajajo v poštev ob ustvarjanju umetniškega dela ali lika.

Teh prvin, ali kakor vi pravite, 'temeljnih ustvarjalnih dilem' je cela vrsta. Temeljna je – da se jasno izrazim – vrojena specifična nadarjenost za določeno zvrst umetniškega ustvarjanja. V mojem primeru je to nadarjenost za glasbo, zlasti v proizvodnostni smeri. Le na tak temelj je mogoče postaviti razumno organiziran strokovni študij, naslonjen na vzore velikih skladateljev, naših prednikov, katerih dela so zgrajena na neoporečnih arhitektonskih zakonitostih. Ob resničnem, doživljenem spoznanju velikih umetnin v svetu glasbe se snujočemu duhu odpre pot v umetnostni hram, v svetišče.

O mojem umetniškem odnosu do okolja in sveta mi je težko govoriti ali povedati tisto, kar bi vas zadovoljilo. Svet in okolje sem pravzaprav sam v sebi. Gotovo so se moje stvariteljske moči dotikale najrazličnejših zvrsti glasbenih umetnin in je bil v času mojega glasbenega študija in dozorevanja tak stik celo nujen, vendar ni mogel preusmeriti moje poti, mojega glasbenega izraza. Kajti če bi to postalo dejstvo, bi taval kot izgubljenec sredi neizmerne gozda ali čolniček sredi morja.

Z gotovostjo in močno samozavestjo pa lahko rečem: v ustvarjalni in poustvarjalni dejavnosti me je gnala in krepila posebna sla. V glasbi sem slej ko prej iskal lepoto. Iskal sem nova harmonska pota, nove barvne izraze, arhitektonsko zaokroženost, razpoloženska slikanja, iskal sem človekovo čustvenost. Tako sem hodil po svojih poteh, dokler nisem prišel do 'globoke, predane, polne in zanosne lirične poezije', kakor pravi o mojih delih (Lirični spevi) Marjan Lipovšek.«<sup>51</sup>

Iz tega pričevanja, nastalega ob koncu Ravnikove ustvarjalne poti, je jasno, da se skladatelj ni nikoli želel odreči iskanju lepega v umetnosti. Njegova predstava o lepi glasbi, o njegovem glasbenem izrazu je edina smernica, na katero se je hotela in mogla opirati njegova estetika. Brezpogojno zaupanje v estetiko izraza, ki korenini v pojmovanju glasbe

<sup>49</sup> V zapuščini Janka Ravnika najdemo več variant rokopisov z naslovom »Spomini na mojo mladost in glasbeno delovanje«, na osnovi katerih je bila pripravljena radijska oddaja z naslovom *Naši umetniki pred mikrofonom* (26. maj 1980). V teh nekaj različicah rokopisov najdemo dejstva, ki so bila po vsej verjetnosti zaradi časovne zamejenosti oddaje v končni verziji izpuščena.

<sup>50</sup> Prav tam.

<sup>51</sup> Janko Ravnik, *Ustvarjalne dileme, Naši razgledi* 3 (1968), str. 74.



kot jezika duše in s tem v romantični estetiki glasbeno lepega, Ravniku ni dopuščalo identificiranja z novo glasbo. Z dojetjem umetnosti kot doživljanja in čustvovanja sporoča, da je zanj odločilni glasbeni kriterij estetski. Sebe razume kot predstavnika tistih skladateljev starejše generacije, ki so prisegali na pravilo: Umetnost bodi lepota! ter v umetnosti iskali notranjo uteho, pomirjenje, vznesenost in hrepenenje po globokih doživetjih.

Pričevanja, ohranjena v zasebni korespondenci, potrjujejo, da se je Ravnik strinjal s Škerjančevimi, v tradicijo usmerjenimi stališči, saj so bila njegova estetska izhodišča globoko zakoreninjena v glasbi preteklosti, sentimenta in romantike. Osterčeva prepričanja so mu bila ne le tuja, temveč jim ni namenjal ali pa ni utegnil nameniti svoje pozornosti. To ugotovitev potrjuje njegova intenzivna pedagoška, pianistična, fotografska in filmska dejavnost v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Tako se izkaže, da Ravnik v okviru časa med vojnama ni bil ne kompozicijsko ne publicistično vključen v dogajanja, ki so zaznamovala in prevetrila slovensko glasbeno stvarnost. Njegov ustvarjalni položaj je treba potemtakem opazovati kot položaj ustvarjalca, ki je deloval v opisanem glasbenem okolju, vendar pa premene, ki so se začele dogajati v dvajsetih in se zgodile v tridesetih letih, niso vplivale na njegove glasbenoestetske nazore.

## RAVNIK'S MUSICAL-AESTHETIC OUTLOOK IN THE CONTEXT OF THE TWO CONTEMPORARY SLOVENIAN COMPOSITIONAL SCHOOLS

### Summary

The compositional achievement of Janko Ravnik was most significant for the history of Slovenian music during his first decade of creativity, between 1911 and 1921. Within the circle of composers associated with the journal *Novi akordi* (New Chords) Ravnik was regarded as a promising compositional personality, and enjoyed the support of the leading lights of the Slovenian musical scene (Gojmir Krek, Anton Lajovic and Matej Hubad), despite the fact that he had never studied composition. From the 1920s onwards Ravnik dedicated himself primarily to pedagogical work, while also devoting a large part of his time to non-musical activities. Although he remained active as a composer until the 1950s, the number of compositions written during the period of his pedagogical activity (lasting four decades) is not comparable with the number of compositions from his first creative decade. The discussion seeks to establish why Ravnik descended into creative silence in the 1930s. It accordingly examines the hypothesis of an influence of Slavko Osterc's aesthetic and compositional ideas. In addition to considering the known musical-aesthetic outlook of Osterc, the first part of the article also discusses that of Lucijan Marija Škerjanc, thereby encompassing the musical-aesthetic outlook of the two compositional authorities of the 1930s. The second part of the article addresses the question of Ravnik's musical-aesthetic views, placing them in the context of the two compositional schools.

The 1930s brought a shock to the Slovenian musical scene. Osterc's adherents, primarily young composers and in particular his own pupils, recognized in their teacher's creative work the originality of a new spirit, the most interesting personality of his time, etc.

Alongside Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc represented one of the leading compositional authorities in the 1930s, a fact confirmed both by his position at the Music Academy, where he was Professor of Composition, as well as within Slovenian musical life. His importance is further confirmed by the testimonies of the younger generation of composers. Given that during the 1930s Škerjanc and Osterc were the principal teachers of composition at the Music Academy, we may assume, in the light of their entirely different musical poetics and with a knowledge of the state of Slovenian music at that time, that the former was accepted in broader musical circles and, not least, also by the musical establishment of the period, while the latter was primarily an embodiment of the new creative power and its driving force, but was understood only by the younger generation of composers. Whereas Osterc was supposed to be an "unrelenting enemy of Romanticism", of its "mawkishness" and "sentimentality", Škerjanc advocated expression in music, its inner emotional impulse. Their diverse aesthetics, hence artistic views, must be attributed both to their different personal creative inclinations and to external factors.

Ravnik's thoughts about art, and above all about music, represent an area of expression that the composer rarely visited. In fact, he touched on these questions only when they were directly addressed to him. None of this kind of material from the inter-war period has been preserved, whereas after the Second World War we can follow Ravnik's thoughts about music in fragments. In one of his letters we even discover his view of the

state of contemporary Slovenian music. In this letter Ravnik defines his attitude towards new music, in which he does not recognize his own musical-artistic convictions, and which is therefore foreign to him, since his own aesthetic points of departure are deeply rooted in the music of the past, in the era of sentiment, emotion and Romanticism. From this standpoint, his concurrence with Škerjanc's tradition-oriented position also becomes understandable. Not only were Osterc's beliefs foreign to Ravnik: he did not even devote any attention to them or set aside the time to do so. This finding is confirmed by his intensive pedagogical, pianistic, photographic and film activities in the 1930s.



## *Avtorji*

Katarina Bogunović Hočevar, doktorica muzikoloških znanosti, docentka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Naslov: Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana. E-pošta: katarina.bogunovic@ff.uni-lj.si

Tonja Čakš, diplomirana muzikologinja, strokovna sodelavka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU.

Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, 1001 Ljubljana. E-pošta: tonja.caks@zrc-sazu.si

Marko Motnik, doktor muzikoloških znanosti, predavatelj Muzikološkega inštituta Univerze na Dunaju.

Naslov: Spitalgasse 2–4, Hof 9, AT–1090 Wien, Austria. E-pošta: marko.motnik@univie.ac.at

Katharina Larissa Paech, doktorica muzikoloških znanosti, sourednica zbranih del Johanna Pachelbla.

Naslov: Entenplatz 5/22, AT–8020 Graz, Austria. E-mail: mail@klpaech.com

Jernej Weiss, doktor muzikoloških znanosti, docent na Oddelku za glasbo na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru.

Naslov: Koroška cesta 160, 2000 Maribor. E-pošta: Jernej.Weiss@uni-mb.si

Maruša Zupančič, diplomirana muzikologinja, raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU.

Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, 1001 Ljubljana. E-pošta: marusa.zupancic@zrc-sazu.si

## *Authors*

Katarina Bogunović Hočevar, PhD – musicology, lecturer at the Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Address: Aškerčeva 2, SI–1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: katarina.bogunovic@ff.uni-lj.si

Tonja Čakš, BA – musicology, specialist adviser at the Institute of Musicology ZRC SAZU.

Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI–1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: tonja.caks@zrc-sazu.si

Marko Motnik, PhD – musicology, lecturer at the Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien.

Address: Spitalgasse 2–4, Hof 9, AT–1090 Wien, Austria. E-mail: marko.motnik@univie.ac.at

Katharina Larissa Paech, PhD – musicology, co-editor of the complete edition of the works by Johann Pachelbel.

Address: Entenplatz 5/22, AT–8020 Graz, Austria. E-mail: mail@klpaech.com

Jernej Weiss, PhD – musicology, lecturer at the Music department of the Faculty of Education, University of Maribor.

Address: Koroška cesta 160, SI–2000 Maribor, Slovenia. E-mail: Jernej.Weiss@uni-mb.si

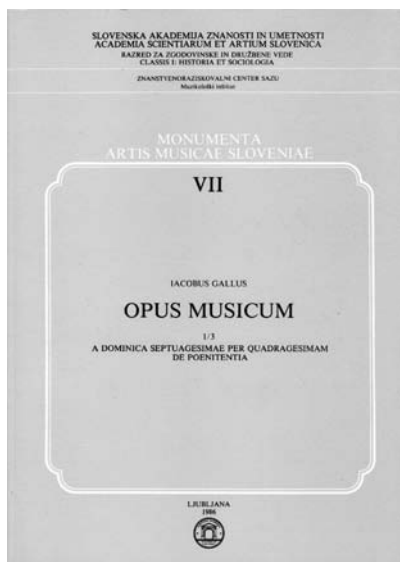
Maruša Zupančič, BA – musicology, assistant researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU.

Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI–1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: marusa.zupancic@zrc-sazu.si

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti izdaja tudi zbirko znanstvenokritičnih izdaj starejše glasbe:

*Monumenta artis musicae Sloveniae* je zbirka znanstvenokritičnih notnih izdaj spomenikov slovenske glasbe, ki jo skupaj izdajata Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Doslej je izšlo že 56 zvezkov glavne serije in dva zvezka *Supplementa*, v katerih so natisnjena glasbena dela od renesanse do 19. stoletja izpod peresa najpomembnejših slovenskih skladateljev in tistih ustvarjalcev, ki so dalj časa delovali na ozemlju današnje Slovenije in so tako bistveno prispevali k podobi našega preteklega kulturnega in glasbenega življenja. V zbirki so objavljeni celotni glasbeni opusi J. Handla – Gallusa, J. K. Dolarja, I. Poscha in G. Pulitija

ter izbrana dela V. Wratnyja, L. F. Schwerdta, A. Ivančiča, D. Lagkherja, J. F. Zupana, W. Stricciosa, J. Prennerja, G. Plautziusa, J. K. Novaka, G. Gorzanisa in F. J. B. Dusíka, M. Babnika in B. Ipavca. Zbirko trži Založba ZRC (<http://zalozba.zrc-sazu.si>).



The Institute of Musicology of the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts publishes also a series of critical music editions:

*Monumenta artis musicae Sloveniae* is the series of scholarly critical editions of the monuments of Slovenian music published jointly by the Institute of Musicology of the Scientific Research Centre and the Slovenian

Academy of Sciences and Arts. 56 volumes of the main series and 2 volumes of *Supplementa* have so far been published, embracing compositions dating from the Renaissance up to the nineteenth century and including works by leading Slovenian composers as well as by ones who worked for a period of time on the territory of modern Slovenia, thereby becoming active contributors to our past cultural and musical life. The series includes the complete works of J. Handl – Gallus, J. K. Dolar, I. Posch, and G. Puliti, as well as volumes presenting selected compositions by V. Wratny, L. F. Schwerdt, A. Ivančič, D. Lagkher, J. F. Zupan, W. Striccus, J. Prenner, G. Plautzius, J. K. Novak, G. Gorzanis, F. J. B. Dusík, M. Babnik, and B. Ipavec. The series is marketed by the Scientific Research Centre's publishing house (ZRC Publishing, <http://zalozba.zrc-sazu.si>).