

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

**XVIII**

LJUBLJANA 1982

Urejuje uredniški  
odbor  
Urednik  
Uredništvo

Prepared by  
the Editorial Board  
Editor  
Editorial Address

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

Izdal

Published by

Oddelek za  
muzikologijo  
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je  
omogočila  
Raziskovalna  
skupnost Slovenije

## VSEBINA

## CONTENTS

Theodora Straková	Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder Jakob Gallus in češke dežele	5
Rudolf Flotzinger	Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung Začetki nemškega glasbenega gledališča v Gradcu med okusom občinstva in prosvetljenstvom	23
Katarina Bedina	Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija The Piano Sonatas of Franc (Francesco) Pollini	43
Dubravka Franković	"Slovenski glazbenici" u gradji za "Biografski i muzikografski leksikon" Franje Kuhača Slovene Musicians in Franjo Kuhač's Biographical and Musicographical Lexicon	53
Zofia Helman	Intellekt und Phantasie in der Musik von Witold Lutosławski Intelekt in fantazija v glasbi Witolda Lutosławskega	69
Marija Bergamo	"Čaščeni, a nezaželeni ..." Ernst Křenek danes - v luči dveh novejših orgelskih skladb "Respected, but unwanted ..." Ernst Křenek today - in the light of two recent organ compositions	83
	Magistrska dela M.A. Works	95
	Imensko kazalo Index	103



UDK 929 Gallus J.: 943.7

Theodora Straková  
Brno

JAKOB HANDL-GALLUS UND DIE BÖHMISCHEN  
LÄNDER

Eine stattliche Reihe von Studien und Arbeiten beleuchtet die Persönlichkeit und das Schaffen des slowenischen Komponisten Jakob Handl von den verschiedensten Blickpunkten. Allerdings blieben aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der sich das Leben des Komponisten abgespielt hat, nur wenige Dokumente erhalten, die seine Geschicke und sein Schaffen beleuchten. Die wichtigste Quelle für die Rekonstruktion der biographischen Daten sind Handls Vorworte zu den gedruckten Sammelbänden seiner Kompositionen, in denen er jener Persönlichkeiten gedenkt, die seine künstlerische Entwicklung gefördert haben, und denen er Kompositionen widmete. In diesen meist in zeitlichen Abständen von den eigentlichen Begebenheiten geschriebenen Vorworten, die keine Rücksicht auf die chronologische Folge der Ereignisse nehmen, gibt es Stellen, die sich kaum eindeutig auslegen lassen, wenn man sie nicht mit anderen Quellen vergleicht und im Lichte der zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung kritisch betrachtet. Wir denken dabei in erster Linie an die Kenntnis der Organisationsstrukturen des Musiklebens in den einzelnen Musikzentren der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Einen neuen Blick auf diese Fragen hat in der letzten Zeit der slowenische Musikwissenschaftler Dragotin Cvetko geworfen, der in seiner Monographie über Jakob Handl alles bisher Bekannte zusammenfasste und um neue Tatsachen bereicherte;<sup>1</sup> Cvetko prüft die Tragfähigkeit mancher Hypothesen, eliminiert eine Reihe von unbelegten Annahmen und hat das bisher glaubwürdigste menschliche und künstlerische Profil des Komponisten entworfen. Der Schwerpunkt der Monographie liegt bei der minutiösen Analyse und Stilcharakteristik von Handls Schaffen und der Wertung seiner schöpferischen Persönlichkeit. Nun ist es die Aufgabe tschechischer Forscher, auf Quellen heimischer Provenienz gestützt, zu versuchen, manche biographische Daten chronologisch genauer zu fassen und vor allem die Beziehungen des Komponisten zu den böhmischen Ländern und seinen Beitrag zur tschechischen Musikkultur klarzustellen.

Das 16. Jahrhundert ist die Zeit des mächtigen Aufschwungs der Habsburgerdynastie, deren Machtfundamente im 15.

<sup>1</sup> Cvetko, Dragotin: *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk. München 1972.*

Jahrhundert gelegt wurden. In dieses Jahrhundert führen auch die Wurzeln der Wiener Hofkapelle: Nach dem Jahr 1498 entschloss sich Kaiser Maximilian I. (1493 - 1519) aus den Resten der Augsburger und burgundischen Hofkapelle, der erzherzoglichen Innsbrucker Kapelle und der Musiker seiner reisenden Kapelle ein neues Ensemble mit dem Sitz in Wien zu schaffen.<sup>2</sup> Organisator und erster Kapellmeister war der Slowene Jurij Slatkonja aus Laibach, der schon früher als Kaplan und Kantor in Maximilians Diensten gestanden hatte und den Kaiser mit seinen Musikern auf Reisen begleitete.<sup>3</sup> Maximilian war ein Herrscher von politischem Weitblick, humanistisch gebildet, und beherrschte fließend mehrere Sprachen, einschliesslich des Tschechischen. Durch sinnreich erweiterte Verwandtschaftsbeziehungen stand er mit den wichtigsten Kulturzentren Europas von den Niederlanden bis Italien in Verbindung, wo er Gelegenheit hatte, das Repertoire der Kapellen, ihre Musiker und Komponisten kennenzulernen; kein Wunder also, dass sich an seinem Hof ein internationaler Kunst- und Musikbetrieb entfaltete. Hier begegneten einander die verschiedensten Nationalitäten und suchten nicht nur Lebensunterhalt, sondern auch und vor allem künstlerischen Aufstieg.<sup>4</sup>

Als das Reich nach Maximilians Tod endgültig in zwei Teile zerfiel, den spanischen unter Karl V. und den österreichischen unter Ferdinand I., der seit 1526 auch König von Böhmen und Ungarn war, blieb dem österreichischen Zweig der Thron des römischen Kaisers erhalten (bis zum Jahr 1806). - Neben der kaiserlichen Wiener Hofkapelle nahmen auch die erzherzoglichen Kapellen in Prag, Salzburg, Innsbruck, Graz usw. Anteil an der Blüte des Musiklebens. Im ganzen Reich pulsierte ein reges kulturelles und musikalisches Leben, nicht nur in den Hofkapellen und den nach ihrem Vorbild organisierten Adelskapellen, sondern auch auf Kirchenhören, in Klöstern, Kapiteln und Bischofsresidenzen. Den grössten Aufschwung verzeichnete das Musikleben nach dem Tridentinischen Konzil (1563), als sich der vokalphonischen Kompositionen der Weg in die Kirche öffnete. Im Geiste der Reformbestrebungen des Konzils gründete man bei Klöstern und Kapiteln Schulen zur Erziehung des sängerischen Nachwuchses, was natürlich auch für die Hofkapellen galt. Selbstverständlich überwog in den vor allem zu liturgischen Zwecken errichteten Kantoreien die Vokalmusik. Sie stützte sich auf geschulte Sänger (cantores) und Sängerknaben (Diskantisten), die vom Präzeptor geleitet wurden; zu ihnen gehörte noch der Organist, eventuell ein Kapellmeister. Das Niveau dieser Kantoreien war von der Qualität der musizierenden Kräfte abhängig, aber auch vom Mäzen und seiner Beziehung zur Musik. In den Kantoreien wirkten geistliche und weltliche Personen, oft namhafte Musiker und Komponisten.<sup>5</sup> - Dies war in grossen Zügen das Bild der Organisationsstruktur des Musiklebens in den Habsburger Ländern, zu denen seit dem Jahr 1526 nicht nur die

2 *Die Wanderkapelle Maximilians I. bildete Hans Burgmair ab. Fragment aus dem Zyklus Triumphzug. Unter den Musikern befindet sich der Hofkomponist Ludwig Senfl und der Hofkapellmeister Jurij Slatkonja.*

3 *Cvetko, Dragotin: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I. Ljubljana 1958, S. 62-8.*

4 *Tittel, Ernst: Österreichische Kirchenmusik. Werden-Wachsen-Wirken. Wien 1961, S. 91.*

5 *Bei den Kantoreien reicher geistlicher Orden, an Kapiteln, bischöflichen*

böhmischen Länder gehörten, sondern vom 14. Jahrhundert bis zum Ende des ersten Weltkrieges auch Krain, die Heimat des Jacobus Handl-Gallus, eines der grossen Vertreter der europäischen Vokalphonie des 16. Jahrhunderts.

In meiner Studie möchte ich einige Worte zu Handls künstlerischem Wirken, besonders im Zusammenhang mit Olmütz und seinem Bischof Stanislav Pavlovský verlieren und versuchen, manche bisher strittige biographische Daten im Lichte des Musiklebens unserer Länder im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts sowie schriftlicher Quellen heimischer Provenienz näher zu bestimmen.

Die biographische Ausgangsquelle stellt die Inschrift eines im Holzschnitt ausgeführten Bildnisses des Komponisten vor, das im 4. Band der Motetten Opus musicum (Prag 1590) abgedruckt wurde: *Jacobus Handl Gallus dictus Carniolus Aetatis suae XL Anno MDXC*. Dieses Zeitdokument nennt den Namen des Komponisten in deutscher und lateinischer Fassung, sein Alter und seine slowenische Abstammung. In der Literatur erscheint die slowenische Variante des Namens, Petelin, die in Slowenien noch heute verbreitet ist. Wahrscheinlich hat aber weder der Komponist noch seine Familie diese Form verwendet, wofür u.a. die Notiz in den Wiener Hofrechnungen spricht, wo der Vater des Komponisten als Georg Hahn geführt wird.<sup>6</sup> Es ist nicht uninteressant, dass dieser Name in der Form Handl, Handle und der lateinischen Version Gallus im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts häufiger in Quellen heimischer Provenienz vorkommt;<sup>7</sup> doch handelt es sich um keine Verwandten des Komponisten, von seinem Bruder Georg Handl abgesehen, der seine *Moralia postum* herausgegeben hat.<sup>8</sup>

Über Handls Familie, seine frühe Kindheit, Erziehung und die Ursachen und Zeit des Verlassens der Heimat ist nichts Konkretes bekannt. Nach Handls Vorworten und den Erfahrungen aus dem Studium des Musiklebens der Zeit vor der Schlacht am Weissen Berg in Osterreich-Ungarn kann man mit Hilfe von Analogien zu wahrscheinlichen Annahmen gelangen, deren absolute Glaubwürdigkeit sich aber kaum jemals beweisen oder widerlegen lässt. Zuerst begab sich der Junge wahrscheinlich in das Zisterzienserklaster Sittich (Stična) im damaligen Krain. Unter der Voraussetzung, dass die Organisation des Musiklebens in Krain, einem Land der Habsburger Staatsgemeinschaft, im wesentlichen dieselbe war wie sonst in Osterreich oder bei uns, ist Handl wohl um das Jahr 1560 als Sängerknabe nach Sittich gegangen. Die Blüte dieses Klosters fällt in die Zeit des Abtes Wolfgang Neff. Hier konnte der kleine Jakob die Anfangsgründe seiner musikalischen und allgemeinen Bildung erworben haben.<sup>9</sup> Zur Zeit des Stimmwechsels gingen die Knaben nach Hause; besonders begabte sandte man drei Jahre weiterstudieren. Dieser an Hofkapellen übliche Brauch galt offenbar auch an Kantoreien und betraf somit aller Wahrscheinlichkeit nach den jungen Handl.

*Höfer u.a. wurden Schulen zur Erziehung des Sängernachwuchses gegründet und als Präzeptoren namhafte Musiker berufen. Solche Gesangsschulen gab es am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen.*

6 Mantuani, Josef: *Einleitung zur Herausgabe von Jacob Handl (Gallus) Opus musicum*. Wien 1899. DTD VI/1.

7 In der Korrespondenz des Bischofs Stanislav Pavlovský stossen wir mehrmals auf Personen des Familiennamens Hahn, Handl u.ä.; Im Hinterlassenschaftsbuch der Olmützer Bürger liest man einen Namen, der mit

Angesichts der lebhaften Beziehungen des Abtes Neff zu Wien könnte man den Abgang Handls in diese Stadt erwägen, aber auch norditalienische Kulturzentren nicht ausschliessen. Allerdings gibt es für keine der beiden Möglichkeiten Beweise irgendwelcher Art, und es waren sicherlich nicht die einzigen Musikzentren, wo Handl jene musikalische Bildung geniessen konnte, die dem Stilcharakter seiner Kompositionen entspricht.

Die erste Persönlichkeit, die Handl expressis verbis nennt und der er das vierte Buch seiner in Prag 1580 erschienenen Messekompositionen widmet, ist "Johannes, abbas Monasterii Zwettl"; er bezeichnet ihn als seinen Wohltäter und gedenkt dankbar der Jahre, die sie in aufrichtiger Freundschaft verlebt hatten.<sup>10</sup> Aus dieser Äusserung geht hervor, dass Johannes Rueff (Ruoff) gemeint ist, der von 1580 bis 1595 Abt des Zisterzienserklosters im österreichischen Zwettl, später in Heiligenkreuz war (bis 1599). Zur Widmung kam es offenbar unmittelbar nach Rueffs Einführung in das Amt eines Abtes. Ruoff war ursprünglich, nach der Quelle Xenia bernardina P.III.75, Benediktiner in Melk und wurde auf Geheiss Kaiser Rudolfs II. als Abt in das Zisterzienserkloster Zwettl installiert. Es überrascht wohl, dass ein Benediktiner Abt eines anderen Ordensklosters werden konnte, doch war das im 16. Jahrhundert keine Ausnahme; wurden doch sogar weltliche Priester, die keinem Orden angehörten, zu Äbten bestellt.

Noch ein Benediktiner aus dem Kloster Melk verkehrte mit Handl freundschaftlich und blieb offenbar nicht ohne Einfluss auf die Formung seiner Persönlichkeit: es war Johann Spindler, der Prior des Melker Klosters seit 1566, der dort auch als Musiker wirkte und nicht nur in Melk, sondern auch an anderen Stätten seines Wirkens, als Abt in Garsten und Kremsmünster, das Muskleben beflügelte.<sup>11</sup> Er vergrösserte die Sängerzahl der dortigen Kantorei und führte den Chor auf so ein hohes Niveau, dass ihn Maximilian II. bei dem Augsburger Reichstag auftreten liess.<sup>12</sup> Der Kaiser besuchte im Jahr 1568 Melk und war so begeistert von der Leistung der Sängerknaben, dass er zwei von ihnen nach Linz und später nach Wien mitnahm; auch sandte er einen Sänger der Hofkapelle nach Melk zu ihrer Musikerziehung.<sup>13</sup> So gelangte die alte Gesangschule, die in Melk auf eine bis in das 12. Jahrhundert reichende Tradition zurückblickte, unmittelbar unter das Patronat des Kaisers. Der Gesanglehrer, den Maximilian II. im Jahr 1569 nach Melk sandte, war Lambert de Sayve, der in der Hofkapelle Ferdinands seit 1562 erscheint.<sup>14</sup> In Melk versah er die Funktion eines Präzeptors, ebenso wie später in den Jahren 1577-1583 bei Karls Grazer erzherzoglichen Kapelle (Capelln-Singer-Knaben-Praeceptor). Im Jahr 1570 unterbrach Lambert de Sayve seine Melker Tätigkeit, weil er den Auftrag erhielt, die älteste Tochter Maximilians II. Anna als "cappeldiener" zur Verlobung mit Philipp II. von Spanien zu begleiten.<sup>15</sup>

*jenem unseres Komponisten identisch ist: "am 28.2.1617 wurde in Olmütz der Nachlass des ehrenvollen Bürgers Jakob Handl abgehandelt", Inventarium Buch Anno 1618, Nr. 13. Archiv der Stadt Olmütz (AMO).*

8 *Im Vorwort zur Sammlung der Moralien Jakob Handls hat sich sein Bruder mit der latinisierten Namensform "Georgius Handelius Carniolus" unterschrieben.*

9 *Mantuani, J., ib. XI.*

10 *Cvetko, D.: Jacobus Gallus, Anhang VI.*



Obwohl Handl an der zitierten Stelle seiner Vorrede den Ort nicht nennt, wo er mit seinem Mäzen freundschaftlich verkehrte, geht aus diesen Zusammenhängen hervor, dass es Melk war; Handl verbrachte dort mehrere anregende und ruhevolle Jahre seines Lebens. Bei dem Niveau und der einzigartigen Stellung der Melker Vokalkapelle und ihrer Gesangsschule hatte er hier Gelegenheit eine ausgezeichnete Ausbildung in der Musik, vielleicht auch in der Komposition, zu erwerben, auch dank den lebhaften Beziehungen dieser Kantorei mit den Musikern der kaiserlichen und erzherzoglichen Kapellen, in denen eine Reihe hervorragender niederländischer und italienischer Musiker und Komponisten tätig war. Am Hofe Erzherzog Karls in Graz wirkte damals als Kapellmeister der Venezianer Annibale Padovano, der Freund Andrea Gabriellis, der offenbar auch Erzherzog Karls Besuch in Venedig im Jahr 1569 vermittelte. Seit diesem Jahr datierten die engen Kontakte dieser Kapelle mit Venedig, und damit auch mit Giovanni und Andrea Gabrieli, vielleicht sogar mit Willaert.<sup>16</sup> Es war vor allem Lambert de Sayve, der seit Ende der sechzig Jahre des 16. Jahrhunderts die musikalische Entwicklung des jungen Komponisten beeinflusste. Er war ebenfalls ein Bahnbrecher der mehrchörigen venezianischen Kompositionstechnik, obwohl er aus einer weitverzweigten niederländischen Musikerfamilie kam. Vergleiche der Werke Lambert de Sayves und Jakob Handls führen in vieler Hinsicht zu interessanten Parallelen und weisen zumindest auf gemeinsame künstlerische Ansichten hin, die in der venezianischen koloristischen Schule fassen.

Handls Ausspruch in der oben zitierten Vorrede über den Einfluss des Zwetler Abtes auf seine Komposition führte die Forscher zur Ansicht, dass Handl offenbar erst nach seinem Wiener Aufenthalt im Jahr 1574 in Melk gewesen ist.<sup>17</sup> Dass es Handl unterlässt, in diesem Vorwort den Benediktiner Johann Spindler zu erwähnen, der als Musiker vielleicht stärker auf ihn eingewirkt hat als Rueff, kann man damit erklären, dass er Rueff hervorheben wollte, als er Zwetler Abt geworden war. Spindler hat er aber nicht vergessen: gegen Ende des Jahres 1590 sandte er ein Exemplar des 4. Buches seines Opus musicum an Spindler, den damaligen Abt von Kremsmünster, der ihm 6 1/2 Gulden mit einem lateinischen Dankschreiben sandte.<sup>18</sup>

Die Vermutung, Handl sei aus Sittich unmittelbar nach Melk gegangen, wird auch vom Umstand unterstützt, dass damals Urban I. Perntaz, ebenfalls ein gebürtiger Slowene, dort als Abt wirkte. Unter ihm und seinem Nachfolger Kaspar Hofmann, während der Jahre 1564-1623, blühte die Melker Kantorei, in der 6 Choralisten

- 11 Kellner, Altman: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*. Kassel 1956, s. 141.
- 12 Trittinger, Adolf, *Stichwort Melk*. MGG IX, Kassel 1961, Spalte 13-15.
- 13 Mantuan, J., *ib.* XI, Bemerkung 27.
- 14 Köchel, L.R.v.: *Die kaiserliche Hofmusikapelle in Wien*. Wien 1869.
- 15 Rebscher, Georg, *Stichwort Lambert de Sayve*. MGG XI, Kassel 1963, Sp. 1464-6.
- 16 Federhofer, Hellmut: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564-1619)*. Mainz 1967.
- 17 Cvetko, D., *ib.* S. 19.
- 18 Kellner, A., *ib.* S. 150.
- 19 Zu Handls Aufenthalt in Melk siehe Trittinger, A.: *Musica sacra Mellicensis*. Singende Kirche 13, Nr. 4, S. 203.

wirkten, 10-12 Sängerknaben als Diskantisten tätig waren; die Altpartien sangen durchwegs ältere Knaben nach dem Stimmwechsel. Damals trafen hier einander berühmte Musiker und Komponisten, von kunstliebenden Mäzenen gefördert. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre lebten hier Jakob Handl und Lambert de Sayve, und verkehrten mit geistlichen Personen, die nicht nur allseitig gebildet waren, sondern auch die Kunst der Musik pflegten.<sup>19</sup>

Wenn man diese Tatsachen vergleichend überblickt, liegt der Schluss nahe, dass Handl offenbar unmittelbar aus Sittich etwa vor dem Jahr 1565 nach Melk kam, wo er bis zu seinem Abgang nach Wien Ende 1570 oder Anfang 1571 geblieben ist. Auch diese Vermutung lässt sich glaubwürdig belegen: Als Lambert de Sayve Melk verliess, suchte Handl zweifellos einen neuen Lehrer, den er vor allem in Jakob Regnart finden konnte, der im November 1570 Präzeptor der Wiener Hofkapelle geworden war.<sup>20</sup> Er versah hier also dieselbe Funktion wie Lambert de Sayve in Melk. Aus den Rechnungsbelegen der Hofkammer geht hervor, dass Handl noch im Jahr 1574 Mitglied der Hofkapelle war, wo ihn damals sein Vater mit dem jüngeren Bruder Georg besuchen kam.<sup>21</sup> Manche Forscher äussern Bedenken, dass Handl noch im Jahr 1574 als "Capellnsingerknabe" geführt wurde, obwohl er schon 24 Jahre alt war. In den Verzeichnissen der Hofsänger wird Handl nicht namentlich geführt; die Sängerknaben wurden immer nur mit ihrer Gesamtzahl angegeben. Nach der Zeitpraxis wirkten sie als Diskantisten, während die Altparte meist Jünglinge-Tenoristen sangen, die man als "Capellnsingerknaben-extraordinarii" bezeichnete, ohne auch sie namentlich zu erwähnen.<sup>22</sup> Zu ihnen gehörte wahrscheinlich auch Jakob Handl in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Melk und später in Wien. Dies war für ihn vorteilhafter: ausser der Teilnahme an Gesangsproduktionen konnte er sich voll dem Studium widmen und wurde kaum mit anderen Aufgaben betraut. Handls Wirken am Wiener Hof fällt in die letzten Regierungsjahre Kaiser Maximilian II., als Filip de Monte die Wiener Hofkapelle leitete. Er und Regnart waren ähnlich wie Lambert de Sayve Vertreter der sogenannten musica reservata. Sicher hat auch Filip de Monte die Kompositionstechnik Handls wesentlich beeinflusst.

Mit dem Abgang aus der Wiener Hofkapelle beginnen Handls Wanderjahre, seine Suche nach tieferen Kenntnissen der Musik und künstlerischen Tätigkeit. Es ist gewiss, dass ihn diese Suche von Wien nach Norden führte - zwar nach Mähren, Böhmen und Schlesien. Allerdings ist es überaus schwierig, die Reihenfolge, Zeit und Dauer dieser Aufenthalte zu bestimmen, und wir sind abermals auf Handls Erinnerungen angewiesen, die den bereits erwähnten Vorworten zu gedruckten Bänden seiner Kompositionen einverleibt wurden.

Wenn man einräumte, Handl sei erst nach seinem Abgang aus Wien, also 1574-5, zum erstenmal nach Mähren gekommen, würde man Handls Begegnung mit dem Olmützer Bischof Vilém Prusinovský (1565-1572) in Zweifel ziehen, den er im Vorwort zum ersten Band seiner *Selectiores quaedam Missae* (Prag 1580) erwähnt; dieser Band ist dem Bischof Stanislav Pavlovský gewidmet, in dessen

20 Federhofer, H.; *Stichwort Jacob Regnart*, MGG XI, Kassel 1963, Sp. 136.

21 Cvetko, D., *ib.* S. 20.

22 Köchel, L., *ib.*

23 Cvetko, D., *ib.* S. 20.

24 *Der Hof der Olmützer Bischöfe empfing auch später eine Reihe bedeutender*

Dienste Handl damals eintrat. Der Komponist erwähnt ausdrücklich, Bischof Vilém (man verstehe Prusinovský) sei in der Musik gebildet und liebe sie sehr; davon habe er sich persönlich überzeugen können.<sup>23</sup> Zu Handls Begegnung mit Prusinovský konnte es in Kroměříž (Kremsier) kommen, der damaligen Residenzstadt der Olmützer Bischöfe, oder auf einem anderen der bischöflichen Schlösser, und dies Ende der sechziger oder Anfang der siebziger Jahre, in der Zeit von Prusinovskýs Episkopat. Der Hof des Olmützer Bischofs war schon damals ein bedeutendes politisches und Kulturzentrum, das hervorragende Persönlichkeiten, Staatsmänner, kirchliche Würdenträger und Künstler, vor allem Musiker anzog; er war eine Art von Durchgangsstation oder Korridor auf dem Weg aus Italien und Wien nach Norden - nach Prag, dem schlesischen Breslau und dem polnischen Königshof in Krakau.<sup>24</sup> Im Jahr 1567 war hier Kaiser Maximilian II. zu Gast.<sup>25</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, dass man damals oder später bei dem Besuch des Kaisers und seines Hofes die Sängerknaben der Melker Kantorei zu den Musikfeiern eingeladen hat, die - wie wir wissen - ihren hohen Patron Kaiser Maximilian II. gelegentlich auf Reisen begleiteten. Als Mitglied der Melker Kantorei oder in der Zeit des Wiener Aufenthaltes als Capellinsingerknabe-Extraordinarius konnte Handl nicht nur Mähren und den Hof des Olmützer Bischofs sondern auch Prag besucht haben, wohin der Kaiser häufig und gerne reiste. So liesse sich am ehesten erklären, weshalb Handl seine Wanderjahre nicht im italienischen Süden, sondern im Norden verbrachte, wo er offenbar schon früher Freundschaften geschlossen hatte.

Wien verliess der Komponist wahrscheinlich bald nach des Vaters Besuch, Ende 1574 oder Anfang 1575. Er wanderte über Mähren nach Prag und zielte von hier nach Breslau. Aus dieser Zeit datieren Handls handschriftliche Kompositionen, die in Prag und Breslau erhalten blieben, und die er später in seine gedruckten Sammlungen aufnahm. In Breslau verkehrte er mit dem späteren Breslauer Bischof Andreas Jerin, der dort Domprobst war. Hier konnte er auch den Kanoniker Stanislav Pavlovský kennenlernen, einen gebürtigen Schlesier und Freund Jerins seit den Studentenjahren, in dessen Dienste Handl später eintrat, als Pavlovský Bischof von Olmütz wurde. Nach der Datierung der in der Breslauer Universitätsbibliothek verwahrten Handschriften zu schliessen, fällt dieser Aufenthalt Handls in die Zeit zwischen 1575-1578.<sup>26</sup> Damals besuchte er wahrscheinlich auch andere Städte und Orte in Böhmen, Mähren und Schlesien, wie man aus seinem Vorwort zum 3. Buch des Opus musicum herauslesen kann.<sup>27</sup>

*Besuche, die sich aus Wien oder Italien nach Norden begaben. Man findet über sie Bemerkungen in der Korrespondenz des Bischofs Stanislav Pavlovský. So machte hier beispielsweise im Jahr 1588 der Kardinal Ippolito Aldobrandini halt, der an den kaiserlichen Hof von Prag und von hier aus nach Krakau reiste. (Staatsarchiv Brunn, Sign. G. 83, Karton 42.)*

- 25 Peřinka, F.V.: *Dějiny města Kroměříže (Geschichte der Stadt Kremsier). Teil I, Kroměříž 1913, S. 177.*
- 26 Bohn, Em.: *Die musikalischen Handschriften XVI.-XVII. Jhdts zu Breslau, Breslau 1890, S. 138, 340-1.*
- 27 *"In Bohemia, Moravia, Silesia, quascunque vidi et obivi urbes, omnes musicae non tantum benevolas, sed quasi devotas comperi, quam ipsi senatores et cives cum intra parietes clam, tum in Domo Dei palam exercent celebrantque." (Cvetko, D., ib. Anhang XVII.)*

Wann Jakob Handl zu komponieren begann, ist nicht genau bekannt. Er selbst stellt seine ersten Kompositionen in Zusammenhang mit dem Abt Rueff; das bedeutet, dass er schon während seines Melker Aufenthaltes komponierte. Wahrscheinlich war er auch in Wien schöpferisch tätig, und aus Prag und Breslau blieben schon Kompositionen erhalten.

In Handls Wanderjahre fallen auch Aufenthalte in anderen österreichischen und mährischen Klöstern, wie aus der Vorrede zum 2. Buch der Motettensammlung *Opus musicum* hervorgeht: "*Non unum vidi domicilium vestrum ... peregravi multa, sed praecipue Austriaca Moravicaque trivi et prope habitavi monasteria: in his etiam non raro, ut ille, silvestrem tenui Musam meditatus avena.*"<sup>28</sup>

Von mährischen Klöstern kommen Aufenthalte in den Prämonstratenserklöstern von Louka (Bruck) bei Znaim und in Zábřdovice bei Brünn in Betracht. Anscheinend hat er zuerst in Louka haltgemacht und dies zu einer Zeit, als hier Kaiser Rudolfs II. Erzieher Sebastian Freytag von Čepiroh Abt war, eine der führenden Gestalten der Gegenreformation, die in Louka ein Zentrum besass. Louka liegt auf dem Weg von Wien nach Prag und es ist somit nicht auszuschliessen, dass Handl dort seinen ersten mährischen Aufenthalt nahm. Vielleicht war es auch nur ein ganz kurzer Besuch, den er später wiederholte. Das Kloster verfügte nicht nur über eine reiche Bibliothek und ein Gymnasium, sondern hatte auch ein Seminar für 30 Knaben. Seit dem Jahr 1576 stand hier eine vierjährige Musik- und Gesangsschule in Betrieb, an der Musiker der kaiserlichen Kapelle unterrichteten. Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch Handl sie besucht hat, aber doch wahrscheinlicher, dass er dort als Musiklehrer wirkte.<sup>29</sup> Nach der Rückkehr aus Breslau verfügte er bereits über das hinreichende Rüstzeug für diese Tätigkeit. Um unsere Vermutung zu beweisen oder auszuschliessen, wird es notwendig sein, das reiche Schriftenarchiv des Klosters in Louka zu studieren, aber auch andere Schriftstücke, die sich auf die dortige Schule beziehen und in den verschiedensten Fonds verstreut sind, was das Studium begreiflicherweise sehr erschwert. Dem Abt Sebastian Freytag sandte Jakob Handl offenbar ein Exemplar des ersten Buches seiner Messekompositionen, für die er 10 Dukaten als Geschenk erhielt, wie aus dem in Louka am 1. Januar 1581 datierten Schreiben des Abtes hervorgeht.<sup>30</sup>

Wann und woher Handl dann nach Zábřdovice (Obrowitz) gekommen ist, ob dies aus Prag oder Louka geschah, können wir vorläufig nicht sagen. Es ist jedoch gewiss, dass Handls Aufenthalt in diesem Kloster seinem Wirken am Hof des Olmützer Bischofs Stanislav Pavlovský unmittelbar vorausgegangen ist. Das Kloster von Zábřdovice erlebte seine Blütezeit unter dem Abt Kaspar Schönauer (1569-1589), einem Kenner und Liebhaber der

28 Cvetko, D., *ib.* Anhang XIV.

29 Das Aktenmaterial der Prämonstratenser von Louka ist im Staatsarchiv Brünn hinterlegt und hier in mehreren Fonds verstreut. Am wertvollsten sind die Kopienbücher des Abtes Sebastian Freytag von Čepiroh (Sign. E 57).

30 *Protocollum seu Copiarum Literarum Latinorum, Hispanicarum et Italicarum de anno MDLXXXI* (Staatsarchiv Brünn, Sign. E 57, Bücher 4-5, Schachtel 3, fol. 1 a.).

31 Hurt, Rudolf: *Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Brně-Zábřdovicích* (Die Maria-Himmelfahrt-Kirche in Brünn-Zábřdovice). *Vlastivědný věstník*

Musik, der im Kloster hervorragende Musiker versammelte und freundschaftliche Beziehungen zu den übrigen Musikzentren Mährens unterhielt.<sup>31</sup> Es ist fast unbegreiflich, dass aus diesem hervorragenden Kulturzentrum weder musikalische noch sonst schriftliche Belege erhalten blieben, die das musikalische Geschehen und Handls Anteil beleuchten könnten. Abermals sind wir auf seine Worte aus der Vorrede zum 3. Buch der Kaspar Schönauer gewidmeten Messekompositionen angewiesen. Handl gedenkt dort dankbar des genannten Abtes, der einen hohen Einfluss auf die Entwicklung seiner Persönlichkeit gehabt habe, und der schönen Augenblicke, die er in diesem von Musik gesättigtem Milieu verbrachte. Ob Handl nur Gast des Klosters war oder auch als Musiker verpflichtet wurde, wissen wir nicht.<sup>32</sup> Sicher hat er hier Kompositionen geschrieben und Schönauer förderte sein Schaffen.

Kurz nach seiner Wahl zum Olmützer Bischof besuchte Stanislav Pavlovský (nach dem 11.6.1579) das Kloster in Zábřdovice.<sup>33</sup> Sein Besuch verfolgte unter anderem das Ziel, einen hervorragenden Musiker zu verpflichten, der imstande wäre, die bischöfliche Kapelle zusammenzustellen und zu leiten. Vielleicht kam er sogar um mit Jakob Handl zu sprechen, von dessen musikalischen Qualitäten er schon früher erfahren haben konnte. Handl schrieb unmittelbar nach der Wahl Stanislav Pavlovský zum Olmützer Bischof eine siebenstimmige verherrlichende Komposition "*Undique flammatis Olomucum sedibus arsit*", aus deren Text "*Plaudite, coelesti Pauloutus exit ab urna*" hervorgeht, dass sie zwischen dem 11. Juni und 27. August 1579 entstanden ist, als Pavlovský von Papst Gregor VIII. in seiner neuen Funktion bestätigt wurde.<sup>34</sup> Ausserdem verwendete er den Tenorpart dieser Komposition als *cantus firmus* für eine seiner siebenstimmigen Messen, die einen Band seiner *Selectiores quaedam Missae* einleitet, der ebenfalls Stanislav Pavlovský, seinem künftigen Dienstgeber, gewidmet war.<sup>35</sup>

Nicht einmal nach seinem Abgang aus Zábřdovice unterbrach Jakob Handl die Kontakte mit diesem Kloster und dessen musikliebendem Abt. Kaspar Schönauer ist dann auch die erste Komposition aus Handls Madrigalsammlung *Harmoniae morales* (Prag 1589) "*Di tibi si qua pios respectant numina*" gewidmet. Die beigefügte Bemerkung C.A.Z.S. bestätigt ihre Dedikation: *Casparo abbati Zabrdocicensi ac Syloensi*.<sup>36</sup> Anlässlich von Schönauers Ableben und der Wahl eines neuen Abtes komponierte Jakob Handl-Gallus eine dreiteilige Komposition mit dem Namen *Epiccedion Harmonicum / piaae et nunquam intermoriturae me/moriae, Caspari Abbatis Zabrdocicensis ac Sy/loensis, viri vitae integritate doctrina elo/quentia praestantissimi Musarum moecenatis aequae deuotissimi et vigilantissimi, / quiete I. Janiarii anno ultimae patientiae 89. functi. / Admodum Reverendo/ viro, Domino Ambrosio Teleczeno, / abbati Zabrdocicensi, legitimo illius suc/cessori &c. Domino amico meo instar patroni, cum observantia honorando &c/solatii loco offert & dicat / Jacobus Handl, Gallus dictus C./Pragae, excudebat Georgius Nigrinus /. Anno M.D. LXXXIX (1589).*<sup>37</sup>

moravský 1969, S.29.

32 Sehnal, Jiří: *Hudba na dvoře olomouckých biskupů od 13. do pol. 17. století (Musik am Hofe der Olmützer Bischöfe vom 13. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts)*. *Časopis vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci* 1970, 73-4.

Der erste Teil dieser Komposition ist als achtstimmiger Trauergesang über das Ableben des Abtes geschrieben, die folgenden Abschnitte, ein acht- und vierstimmiger Teil, beglückwünschen und feiern seinen Nachfolger. Aus dem Titel der Komposition und deren Vorwort geht klar hervor, dass Handls Aufenthalt in diesem Kloster offenbar einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit ausgeübt hat, wie er in seinem Vorwort unterstreicht. Seine Beziehungen zu den Prämonstratensern von Zábřdovice waren herzlich und freundschaftlich, und zwar nicht nur zu Schönauer, den Handl als seinen geistigen Vater bezeichnet, der seine Schritte im Leben und Kunst leitete, sondern auch zu seinem Nachfolger, mit dem er freundschaftliche Kontakte unterhielt, sonst hätte er ihn wohl kaum "*amicus meus*" genannt. Im Milieu des Klosters Zábřdovice beendete Handl offenbar den Grossteil seiner Messekompositionen und befasste sich mit der Auswahl dieser Werke zum Druck. Vielleicht begann er hier auch die Motetten zu schreiben, die er später unter dem Namen *Opus musicum* herausgab. Das vierte, zu Prag im Jahre 1591 erschiene Buch dieser Motettensammlung widmete er ebenfalls dem Abt von Zábřdovice Ambrosius Telezzen.<sup>38</sup>

Relativ am besten informiert sind wir über Handls Tätigkeit am Hof des Olmützer Bischofs Stanislav Pavlovský. Es ist zwar nicht bekannt, zu welchem Termin er in seine Dienste trat, doch die oben erwähnte Apotheose Handls nach der Wahl und dem Aufenthalt des Bischofs um die Mitte des Jahres 1579 im Kloster Zábřdovice spricht schon an sich dafür, dass die Entscheidung über die Teilnahme des Komponisten am Musikleben des Bischofshofes bereits gefallen war. Es scheint also, als sei er im Jahr 1579 mit der Aufgabe engagiert worden, eine Musikkapelle zusammenzustellen. Vielleicht wurde er gleichzeitig als Olmützer Domorganist aufgenommen, wie die Literatur anführt.<sup>39</sup>

Stanislav Pavlovský war schlesischer Abstammung. Er beherrschte nicht nur die tschechische Sprache, sondern beschäftigte an seinem Hof mit Vorliebe tschechische Beamte und Diener, aber auch Slowenen und Polen. Die besten Zeugnisse von der Persönlichkeit des Bischofs und des damaligen gesellschaftlichen und kulturellen Lebens an seinem Hof bietet sein umfangreicher Briefwechsel, aus dem man das Angestelltenverzeichnis und Itinerarium ziemlich verlässlich rekonstruieren kann.<sup>40</sup> Trotzdem gibt es beträchtliche Lücken der

33 Mantuani, J., *ib.* XX.

34 Mantuani, J., *ib.*, Bemerkung 83.

35 Mantuani, J., *ib.*, Bemerkung 85.

36 Cvetko, D., *ib.*, S. 44.

37 Cvetko, D., *ib.* Anhang XXII.

38 Cvetko, D., *ib.*, Anhang XXI.

39 Sehnal, J., *ib.* S. 74. Zu Handls Aufenthalt in Olmütz siehe auch Cvetko, D.: *Jacobus Gallus à Olomouc et à Prague (Contribution à la biographie pour la période 1579/1590 - 1591)*. *Sborník praef filosofické fakulty brněnské university*. Jhg. XIV- 1965, F 9, S. 59-69.

40 Staatsarchiv, Brünn, G. 83, Karton 42-63. Enthält die Kopienbücher des Bischofs Stanislav Pavlovský, die Kopienbücher der Patente aus den Jahren 1579-1591, der Polnischen Legation 1587-8, freie Korrespondenz aus den Jahren 1579-98, das Urbarium 1588 und Urkunden aus den Jahren 1567-1598.

Daten über die Musikkapelle und ihre Zusammensetzung. Es war eine Vokalkapelle, die auch Instrumentalisten beschäftigte.

Etwa Anfang 1580 wurde Handl Kapellmeister; im Entlassungszeugnis vom 26.7.1585 führt Pavlovský nämlich an, Handl habe 5 Jahre lang die Funktion eines "*Musicorum capellae nostrae choro praefectum*" ausgeübt. Der Komponist stand also an der Spitze der Vokalkapelle des Bischofs, deren Hauptsitz in Kremsier lag, und hatte vor allem für die Aufführung von Kirchenkompositionen in der St.-Moritz-Kirche Sorge zu tragen. Dabei war er offenbar auch für das Niveau der Musik in den beiden Olmützer Kirchen, vielleicht auch in Wischau verantwortlich, wo der Bischof wichtige Besuche aus den Reihen der weltlichen und geistlichen Hierarchie zu empfangen pflegte. Den tatsächlichen Umfang und die Zusammensetzung der bischöflichen Kapelle kennen wir nicht; jedenfalls handelte es sich um eine Kapelle, deren Mitglieder auch mit anderen Diensten und Aufgaben bei Hof betraut waren. Musiker gab es an allen Kirchen der Diezöse; jedenfalls waren es der Kantor, der Organist und die Choralisten, deren Zahl nach der Grösse und Bedeutung des Wirkungsortes schwankte. Die Aufnahme und Entlassung der Kirchsänger stand in der Rechtsbefugnis der Stadträte, war aber an die Zustimmung des Bischofs gebunden. In Kremsier hatte der Bischof bei St. Moritz 10 Musiker: den Rektor, Kantor, Organisten, 5 Choralisten und 2 Diskantisten. In Wischau standen ihm ein Rektor, Kantor, Organist, 2 junge Sänger, offenbar ein Tenorist und Bassist, und 2 Diskantisten zur Verfügung.<sup>41</sup> Wie der Stand der Musiker im Olmützer Dom und in der St.-Moritz-Kirche war, ist leider unbekannt. Gewiss war er nicht kleiner als in Kremsier; die Funktion der Diskantisten versahen hier aller Wahrscheinlichkeit nach Schüler der Gesangschule von St. Moritz. Die Tafelmusik besorgten Instrumentalisten, die auch bei der Aufführung von Vokalkompositionen aushalfen. Die Instrumentalisten seiner Kapelle ergänzte der Bischof je nach Bedarf durch städtische Bläser und Pfeifer, wie die schriftlichen Quellen sagen.

Nur wenige Musiker der Kapelle Pavlovskýs sind dem Namen nach bekannt. Die meisten verbergen sich unter den Namen der Beamten und Bediensteten des Bischofs, wie es bei den Hauskapellen in den böhmischen Ländern üblich war. Die Musiker begleiteten den Bischof oder folgten ihm aus Kremsier nach Olmütz, Wischau, Brünn und andere Orte, wohin er in Ausübung seiner Pflichten zu fahren hatte, Häuser oder Güter besass, und auch Angestellte und Beamte aus den Reihen des niederen Adels beschäftigte, die oft tschechischer Herkunft waren. Auf die Reise nahm der Bischof wahrscheinlich nur jene Kapellenmitglieder mit, die - von örtlichen Musikern ergänzt - imstande waren kirchliche und weltliche Musik aufzuführen, je nachdem es die Situation erforderte. Auf offizielle Besuche und Amtsreisen zum Prager Hof, nach Nikolsburg zu Kardinal Dietrichstein, nach Breslau, an bischöfliche und erzherzogliche Höfe begleitete ihn auch sein Kapellmeister. So hatte Handl Gelegenheit Kontakte mit den Musikern dieser Höfe anzubahnen, vielleicht auch mit den Musikern der heimischen Adelskapellen, von denen besonders die Kapelle des Petr und Vilém von Rosenberg zu den bedeutendsten und grössten gehörte. Die Rosenberger standen in freundschaftlichen Beziehungen zu

<sup>41</sup> *Staatsarchiv Brünn, G 83, Karton 58, Schreiben vom 11.1.1594.*

Bischof Pavlovský und manchen Mitgliedern des böhmischen und mährischen Adels; im Repertoire ihrer Musikkapelle treten Jakob Handls Kompositionen in den Vordergrund, was die erhaltenen Musikinventare bezeugen.<sup>42</sup>

Jakob Handl bedeutete für Stanislav Pavlovský und seine Kapelle einen wichtigen Beitrag: Der ausgezeichnete Musiker und hervorragende Komponist schrieb Kirchenmusik von hohem künstlerischem Wert. Als Handl in des Bischofs Dienste eintrat, war bereits eine Reihe seiner Werke fertig. Pavlovský widmete er das erste und zweite Buch der Messekompositionen, die im Jahr 1580 erschienen.<sup>43</sup> Ausserdem arbeitete er an Motetten. Diese für die Aufführung im Laufe des liturgischen Kirchenjahres bestimmten Stücke, die Handl in Prag erschienen liess, bildeten einen wesentlichen Teil des Repertoires der Kremsierer Musikkapelle, nicht nur unter Pavlovský, sondern auch unter seinem Nachfolger.<sup>44</sup>

Als Fürst hatte der Bischof Hofpagen. Nach dem Beispiel anderer Höfe wurden sie auch in der Musik erzogen. Offenbar besuchten sie eine Gesangschule, wie dies an anderen Höfen der Habsburger, beispielsweise in Salzburg oder Innsbruck, der Fall war. Diese Schule wurde bei St. Moritz in Olmütz gegründet, wo ihr Präzeptor während des Episkopats von Vilém Prusinovský der Rektor des St. Moritzchors Havel Holleyn war. In der Zeit Bischof Pavlovskýs leitete die Erziehung des Sänger- und Musikernachwuchses am ehesten der bischöfliche Kapellmeister Jakob Handl; einer seiner Schüler war der nachmalige Domorganist und Kantor der Gesangschule Abraham Nymphaeus,<sup>45</sup> der dem Olmützer Stadtrat seine Offizien für 24 Stimmen und mehrere Motetten widmete und eine Belohnung erhielt. Seine Kompositionen blieben leider nicht erhalten.<sup>46</sup>

In der Korrespondenz des Bischofs findet man eine Reihe von Entlassungsurkunden bischöflicher Angestellter, die von einer starken Fluktuation sprechen; ihr Grund lag vor allem bei den niedrigen Löhnen, die überdies in unregelmässigen Vorschüssen ausbezahlt wurden. Pavlovský war infolge der kostspieligen Baumassnahmen verschuldet, die er u.a. am Kremsierer Schloss vornehmen musste, das zu Beginn seines Episkopats durch einen Brand beträchtliche Schäden erlitten hatte. Aus den Diensten des Bischofs schieden vor allem Musiker: am 15. Juni erhält der Pfeifer Georg Strauch die Entlassung,<sup>47</sup> am 12. Dezember 1581 nach einjähriger Tätigkeit der slowenische Tenorist Mihael Restel und Mitte 1585 auch Jakob Handl:

*Testimonium fidelis servitii et dimissionis ex aula Jacobi Handeli Carnioli, musici.*

*Nos Stanislaus Pawlovsky, Dei et apostolicae sedis gratia episcopus Olomucensis, notum facimus tenore praesentium omnis et*

42 *Die Rosenberger Musikalieninventare aus den Jahren 1599 und 1610 im Staatsarchiv Třeboň, Sign. I 8 B J.*

43 *Cvetko, D., ib. Anhang I & IV.*

44 *Im Musikarchiv des Kremsierer Schlosses blieben die vier Bücher von Handls Opus musicum erhalten, allerdings nicht alle Stimmhefte. Anmerkungen am Titelblatt oder Umschlagsdeckel zeigen, dass sie noch am Anfang des 17. Jahrhunderts beliebt waren.*

45 *Vencelides, Otto: Das Geistesleben unserer Heimat. Troppau 1922.*

46 *Abraham Nymphaeus trat offenbar in die Dienste von Pavlovskýs Nachfolger ein und ist 1622 in Olmütz gestorben. Im Hinterlassenschaftsprotokoll vom 18.7.1622 wird er als "gewesener*



*singulis, quorum interest, earum exhibitorem honestum ac eruditum nobis dilectum Jacobum Handelum, Carniolum, musicum, familiarum nostrorum numero gratiose benigneque a nobis ascitum atque musicorum capellae nostrae choro praefectum fuisse, quoquidem in munere cum nobis operam suam per quinquennium debita fide ac diligentia locasset honesteque pro eo, ac virum probum et catholicum decet, se gessisset, tandem partim mutandae aurae minus sibi hic faventis causa, partim ob alias aequas et sufficientes rationes ab aula nostra dimitti petiit liberari. Honestae itaque illius petitioni ampliorique fortunae alibi etiam quaerenda deesse nolentes eum ab officio praedicto liberum fecimus ac cum ea, qua susceptus erat, gratia benevole dimissum literarum quoque nostrarum ratione vitae honestatis et debitae in obeundo munere suo diligentiae testimonio cohonestandum censuimus. Omnibus et singulis, ad quos perventurus est, illum uti virum bonum et honestum artisque inprimis suae perita singulari insignem de moliori nota commendantes amantesque postulamus ab iisdem, ne illi benevolentia sua atque christianae charitatis officiis desint, quin potius eo, quo viros quosque honestos ac liberalium disciplinarum ornamentis conspicuos complecti solent, amore eundem quoque ac benevolentia presequantur facturi rem nobis pergratam et similibus vicissim officiis per omnem occasionem compensandam.*

*Datum Cremsirii ex arce nostra die XXVI Julii anno Domini MDLXXXV. 48*

Drei Jahre später, am 8. März 1588, folgte ihm Andreas Ostermeier aus Torgau in Sachsen,<sup>49</sup> der in der Kapelle zuerst als Tenorist gesungen hatte und nach drei Jahren Vizekapellmeister geworden war. Ostermeier ging zurück nach Deutschland, wo er in derselben Funktion bei dem Grafen Moritz von Hessen tätig war, mit dem er einige Zeit in Schmalkalden verbrachte und dem dortigen Stadtrat seine Messen widmete.<sup>50</sup>

Ancheinend war Jakob Handl an des Bischofs Hof sehr angesehen. Der Sekretär des Bischofs Johannes Jerger (Irger) war der Autor apologetischer Verse, die den Druck mancher Kompositionen Handls begleiteten. Jerger war Dichter, Beamter und Priester in einer Person; man begegnet ihm später als Olmützer und Brünnener Kanoniker.<sup>51</sup> Auch der deutsche Sekretär des Bischofs Valentin Lauban war Handl gewogen und vermittelte ihm den Zutritt zu bedeutenden Persönlichkeiten; auch zu dem gefürchteten Jesuiten spanischer Abstammung Hurtado Perez, der Handl bei Kaiser Rudolf II. allem Anschein nach ein Privilegium zur Herausgabe seiner Kompositionen erwirkte.<sup>52</sup>

*Cantor zu St. Moritz, Mittbürger allhier" angeführt. AMO, Handschrift 122, Eintragung 60. Unter den Zeugen wird Johannes Praetorius, wahrscheinlich Musiker und Komponist, angeführt.*

47 *Staatsarchiv, Brünn, G 83, Karton 60 (Kopienbuch der Patente aus den Jahren 1579-1591), S. 32-33; deutsch geschrieben.*

48 *Ibidem, S. 217-218. - Entlassungsurkunde des Tenoristen M. Restel ib., S. 87-88; lateinisch geschrieben.*

49 *Ib., S. 350; auch lateinisch.*

50 *Über Ostermeiers Wirken in Deutschland siehe Kraft, G.: Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden. ZfMw XII, 1929/30, S. 510-511; XIII, 1930/31, S. 97-8.*

51 *Peřinka, I., ib. 481 führt Jerger unter den bischöflichen Sekretären erst im Jahr 1585, obwohl er schon im Jahre 1579 diese Funktion ausübt.*

52 *Mantuani, J., ib. Die Jesuiten besaßen zur Zeit der Gegenreformation*

Weshalb hat wohl Handl Pavlovskýs Kapelle verlassen? Wahrscheinlich kommen zwei Gründe in Betracht, die seine Gesundheit und künstlerische Arbeit betrafen. Das nicht sehr günstige Klima des Marchbeckens, das Umherreisen zwischen verschiedenen Orten und die Verantwortung für das künstlerische Niveau der Produktionen mit Kräften, die oft zufällig und je nach Bedarf aus verschiedenen Orten berufen wurden, dazu die pädagogische Tätigkeit an der Olmützer Gesangsschule - all das erschöpfte ihn offenbar übermässig und nagte an seiner ohnehin schwachen Gesundheit: Handl starb 41 Jahre alt! Dabei komponierte er ununterbrochen und bereitete seine Motetten zum Druck vor, die ja dem allgemeinen Wohl dienen sollen, nicht nur den Musikproduktionen des bischöflichen Olmützer Hofes. Es ist so gut wie sicher, dass Pavlovský seinen Kapellmeister ungern ziehen liess, aber seine Gründe respektierte. Auch der Druck seiner Kompositionen erforderte stete Anwesenheit in Prag. Es ist unwahrscheinlich, dass in Handls Fall finanzielle Erwägungen eine wesentliche Rolle gespielt hätten. Wie hoch sein Gehalt bei Pavlovský gewesen ist, wissen wir nicht genau; aus späteren Verzeichnissen erfährt man, dass die höchsten Beamten des bischöflichen Hofes 100 bis 140 Gulden jährlich bezogen haben.<sup>53</sup> Und Handl war zumindest so gut, wenn nicht besser bezahlt als diese Beamten. Obwohl der Gehalt im Vergleich mit den Bezügen der Hofmusiker wesentlich kleiner war, sehnte sich Handl nicht danach, zur Hofkapelle überzugehen, um seine finanzielle Position zu verbessern. In Prag nahm er den Posten eines Organisten der Kirche St. Johannes in Vado an, die zwar unter der Patronanz des Kaisers stand, aber in finanzieller Hinsicht offenbar dem Gehalt eines bischöflichen Kapellmeisters entsprochen hat. Ausserdem hatte Handl in des Bischofs Diensten sicherlich volle Verpflegung und konnte als unverheirateter, kinderloser Mann seine finanziellen Bezüge vor allem in die Editionen seiner Werke investieren; in dieser Hinsicht halfen ihm ausserdem freigebige Mäzene aus geistlichen und weltlichen Kreisen, denen er nach und nach die einzelnen Bände seiner Kompositionen widmete.

Auch nachdem er Kremsier verlassen hatte, unterbrach Handl die Beziehungen zum Olmützer Bischof nicht, und widmete ihm das 1. Buch seiner Motetten Opus musicum (Prag 1586), für das sich der Bischof mit folgendem Schreiben bedankte:

*Jacobo Handl Carniolo, musico.  
 Honestae et erudite in Christo nobis sincere dilecte.  
 Recentem ingenii tui factum, opuscula musica, quae ex parte nobis dedicasti et ad nos transmisisti, una cum litteris tuis grate accepimus. Quam operam iis tum compendis, tum in lucem edendis non inauspicata impendisti eoque magis probamus, quo illa, cum in usum venerint, ecclesiae Dei utiliora fore, speramus. Porro in sublevavem sumptum eorum, quae in hanc editionem fecisti proque nostra veteri in te benevolentia, nonnihilo aeris per ablegatum nostrum, quem prope diem istud expediemus, tibi missuri. Recte interim in Domino vale.  
 Datum Cremsirio ex arce nostra 15. Novembris anno Domini 1586.*<sup>54</sup>

*sozusagen unbeschränkte Machtbefugnisse: sie hatten die Möglichkeit neueste Musikkultur kennenzulernen, weil sie die Zensur aller der im Druck erschienenen Kompositionen in Prag ausübten. Siehe Trolde,*

Noch zu Weihnachten 1590 sendet Pavlovský Handl ein Schreiben und 10 Dukaten als Dank für ein weiteres Buch der Motettensammlung *Opus musicum*:

*Jacobo Handl Gallo, musico.*

*Opus musicum ab illo editum sibi gratum accidere significat et 10 ducatos strenae loco eidem mittet.*

*Opus tuum in honorem Deiparae Virginis nec non sanctorum et sanctarum editum nobisque transmissum amanter et benevole acceptamus, non minus studium et conatus tuos ecclesiae Dei causa utiliter magnaque cum laude impensos comprobantes, quam promptam et paratam tuam erga nos observantiam amplectentes, quam ut nobis tanto gratiorem esse agnoscas, decem ducatos strenae loco tibi mittimus, quos ut aequi bonique consulas magisque ad honorem Dei eiusque ecclesiae pro talento tibi concessio augendum atque amplificandum accendaris, cupimus rectaque valetudinem faeliciciaque ingruentis anni auspicia tibi in Domino precamur.*

*Datum Cremsirii 24. Decembris anno 1590.55*

Vom Ende des Jahres 1585 hält sich Handl bereits dauernd in Prag auf.<sup>56</sup> Er war keineswegs als unbekannter Komponist gekommen und hatte in Prag bereits aus früheren Zeiten eine Reihe von Freunden bei Hof, aber auch unter den tschechischen Komponisten, Musikern, Humanisten und Dichtern, deren Texte er vertonte. Vor allem beendete er hier eine Reihe von Motetten, die im vierten Buch seines *Opus musicum* erschienen und deren Entstehung zweifellos mit Handls Wirken an der Prager St. Johannes-Kirche zusammenhing. Ausserdem öffnete das Prager Milieu dem Komponisten den Weg zu der weltlichen Musik - seinen Madrigalensammlungen *Harmoniae morales* und *Moralia*. In ihnen konnte er seine Kompositionskunst zur vollen Geltung bringen und die Vielseitigkeit seines Könnens beweisen, vor allem die Kunst mit Textvorlagen umzugehen und sie dem eigenen künstlerischen Willen unterzuordnen. Handl war der Typ des bescheidenen, redlichen und arbeitsamen Menschen und Künstlers, der sein ganzes Leben dem Studium, der Komposition, der Wiedergabe von Musik und der Musikerziehung weihte. Seine hervorragende Begabung und ausgezeichnete musikalische Bildung ermöglichte es ihm, in dem von Musik gesättigten Milieu jener hohen künstlerischen Qualitäten, derer sich das Rudolfinische Prag rühmen konnte, reiche schöpferische Impulse zu empfangen und mit der Kraft seines Ingeniums in Werke umzugießen, die eine neue Zeit und einen neuen Stil angekündigt und verweggenommen haben. In manchen seiner Kompositionen gelangt er sogar in die Atmosphäre der Manieristen.

*Emilián: Jesuité a hudba (Die Jesuiten und die Musik). Cyrill 66, Prag 1940, S. 55.*

53 *Staatsarchiv, Brünn. G. 83, Karton 62, Neue Urkunden 1579-1598.*

54 *Ibidem, Karton 49, Kopienbuch 23, 1586, fol. 128v.*

55 *Ibidem, Karton 55, Kopienbuch 29, 1590, fol. 94v-95.*

56 *Den Prager Aufenthalt behandle ich nicht ausführlich; er wurde von Mantuani, Cvetko u.a. gewürdigt, neustenens von Jitka Snižková: Príspevek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage. MZ VI, 1970 und Dokumenty okolo úmrtí Jakoba Handla Galla, u.a.*

57 *Kancionál, to jest Sebrání zpěvův pobožných (Gesangbuch, das ist eine Sammlung frommer Lieder). Olomouc u Jůřka Handle, 1601.*

Prag wurde für Handl schon deshalb lebenswichtig, weil er hier in Georg Nigrin den verständnisvollen Verleger seiner Kompositionen und in seinem Bruder Georg Handl den treuen Gefährten fand, der sich um die postume Ausgabe der Moralien (Nürnberg 1596) verdient machte. Die weiteren Lebensgeschicke dieses Bruders wurden noch nicht erforscht. Es wird wohl notwendig sein, sich mit der Herkunft und dem Leben und Wirken des Jiřík Handl (Georg Handl) zu befassen, der in Olmütz das katholische Gesangbuch des Jan Rozenplut herausgegeben hat, und festzustellen, ob es sich nicht um dieselbe Person oder ihren Nachkommen handelt.<sup>57</sup>

Schliesslich wäre zu sagen, dass Jakob Handl in den böhmischen Ländern ein zweites Vaterland, eine zweite Heimat gefunden hat; man nahm ihn hier herzlich auf und sein unerwartetes Ableben wurde von vielen tschechischen Poeten betrauert. Seine Kompositionen waren nicht nur an den Stätten seines Aufenthaltes und Wirkens verbreitet, sondern auch auf dem flachen Lande Böhmens und Mährens weit bekannt. Das bezeugen erhalten gebliebene gedruckte Notenhefte, aber auch handschriftliche Kompositionen, von denen besonders die Mottete *Ecce quomodo moritur iustus* als tiefe und rührende Äusserung der Karfreitagstragödie in unseren Kirchen noch im 19. Jahrhundert gelebt hat.

#### POVZETEK

Avtorica posveča posebno pozornost Gallusovi dejavnosti v Olomoucu in skuša osvetliti vrsto spornih biografskih podatkov v zvezi z glasbenim življenjem čeških dežel v 16. in na začetku 17. stoletja, pri čemer se tudi naslanja na nekatere vire domače provenience. Verjetno se je Gallus mudil na Češkem oziroma Moravskem že precej pred svojim odhodom z Dunaja leta 1574/75. Kdaj je to točno bilo, sicer ne moremo dognati, vendar kaže predgovor k zbirki "Selectiores quaedam missae", da se je prav ob tej priliki seznanil z olomouškim škofom V. Prusinovskim. Po odhodu z Dunaja je med svojim bivanjem v Wrocławu nekje od 1575 do 1578 imel osebne stike s stolnim proštom A. Jerinom, čigar prijatelj je tedaj bil kanonik Pavlovský. Zato ni izključeno, da je spoznal tega že v tem času. Od moravskih samostanov, ki jih je Gallus obiskal, prihaja najprej v poštev samostan premonstratov v Louki. Kdaj je Gallus prišel v samostan v Zděrdovicah ni točno znano. Gotovo pa se je tu zadrževal neposredno po svoji izvolitvi za olomouškega škofa (11.VI.1579) S. Pavlovský, ki je iskal sposobnega glasbenika za vodstvo stolne kapele. Očitno je v Zděrdovicah Gallus dokončal večji del svojih maš in se ukvarjal z izborom teh del za tisk. Relativno najbolje smo obveščeni o njegovi dejavnosti na dvoru S. Pavlovskega, kjer je nastopil službo kapelnika na začetku leta 1580. Zdaj je načeloval pevski kapeli škofa, čigar glavna rezidenca je bila v Kroměřížu. Tako je bila njegova glavna naloga skrbeti za glasbeni repertoar v tamošnji cerkvi sv. Morica, hkrati pa je bil v tem pogledu še odgovoren za obe cerkvi v Olomoucu. Kot kapelnik je spremljal škofa na različnih uradnih potovanjih, tako na habsburški dvor v Prago, h kardinalu Dietrichsteinu v Nikolsdorf, v Wrocław in še drugam, kar mu je

vse omogočalo navezovati stike z raznimi glasbeniki. Razen tega je vodil v Olomoucu škofijsko pevsko šolo. Med vzroki, da je Gallus zapustil Olomouc in Kroměříž, je poleg tega, da si je želel širših umetniških možnosti in da je hotel v Pragi nadzorovati natis motetov "Opus musicum", tudi njegova prevelika službena obremenjenost in nezadovoljstvo z izvajalci, ki so mu bili na voljo. Nedvomno mu je prav Praga odprla pot do posvetne glasbe, do zbirk "Harmoniae morales" in "Moralia". Ob tem je še značilno, da si Gallus ni prizadeval za službo na dvoru, ampak se je kratkomalo zadovoljil kot tako ugleden skladatelj s službo kantorja v cerkvi sv. Jana na Bregu, ki je bila znatno slabše plačana in mu je prinašala približno enake dohodke kot prejšnja v Olomoucu.



UDK 792.5/6 (436.4 Graz)

Rudolf Flotzinger  
GrazDIE ANFÄNGE DES DEUTSCHSPRACHIGEN  
MUSIKTHEATERS IN GRAZ ZWISCHEN  
PUBLIKUMSNÄHE UND AUFKLÄRUNG

Einer der Gründe, warum gerade die Zeit der Aufklärung immer wieder die Wissenschaft interessiert, ist zweifellos die Tatsache, dass in ihr die Grundlagen jenes Theater-, Opern- und Konzertbetriebs gelegt wurden, der - vom damals aufstrebenden Bürgertum emporgetragenen und den neueren Sozialverhältnissen weitergereicht - noch heute den Grundbestand der sog. Hochkultur ausmacht.<sup>1</sup> Als 1775 in Wien das "deutsche Nationalsingspiel" ins Leben gerufen und 1778 eröffnet<sup>2</sup> und 1776 in Graz das neu gebaute landschaftliche (ständische) Schauspielhaus erstmals bespielt wurde, kamen eine Reihe von bereits länger währenden Entwicklungen und Momenten zum Tragen. Wenn sowohl in Wien (durch ein Handschreiben Josefs II. an den Burgschauspieler J.H. Müller) als auch in Graz (durch die unentgeltliche Überlassung des Bauplatzes durch Maria Theresia)<sup>3</sup> daran die höchste Autorität im Staate die Hand im Spiele hatte und Sonnenfels 1770 in seiner "Nachricht von der neuen Theatral-Direction an das Publikum" davon spricht, dass "die Weisheit des Monarchen ... Aufmerksamkeit für das deutsche, d.i. für das Schauspiel der Nation" als besonders wichtig hält,<sup>4</sup> dürfte die kulturpolitische Implikation klar sein: kulturelle "Abhängigkeit vom Ausland" (italienische Oper, französische und englische Schauspiele) einzudämmen und die Eigenleistungen zu fördern.

Das Aufkommen des nationalsprachigen Musiktheaters (um den Begriff "Oper" zu vermeiden und das diesbezüglich noch viel wichtigere Singspiel deutlich miteinzubeziehen) lässt überall<sup>5</sup> ziemlich deutlich drei Stufen erkennen: a) Übersetzungen der ursprünglichen Texte unter grundsätzlicher Beibehaltung der Originalmusik; b) Neukompositionen von derartigen Übersetzungen

- 1 Vgl. Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Kassel-Basel 2/1950).
- 2 *Musikgeschichte Österreichs II: Vom Barock zur Gegenwart*, hrsg.v. Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Graz 1979), S. 188.
- 3 Krista Fleischmann, *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert. Theatergeschichte Österreichs V: Steiermark 1* (Wien 1974), S. 90.
- 4 Zitiert nach Anton Schlossar, *Innerösterreichisches Stadtleben vor hundert Jahren II: Theaterverhältnisse* (Wien 1877), S. 30.
- 5 d.h. sowohl in Nord- und Mitteldeutschland, wo bekanntlich schon im

und Bearbeitungen durch Einheimische; c) Neuschöpfungen von Text und Musik aufgrund der bisherigen Erfahrungen, wobei meist neue und spezifische Synthesen mit eigenen Gegenbenheiten und Traditionen entwickelt wurden. Hier kommt die grössere Bedeutung dem bodenständigen Volksschauspiel zu, das allerdings zum Teil wieder aus denselben Quellen (Commedia dell'arte, Théâtre Italien) gespeist war. Durch Anreicherung der Musikanteile im quantitativen wie qualitativen Sinne wurde das autonome deutsche Singspiel entwickelt, von dem man eine ältere süddeutsch-österreichische (speziell Wienerische) und eine jüngere mitteldeutsche Version zu unterscheiden hat.<sup>6</sup> Im Vergleich derselben mit den italienischen (Commedia dell'arte, Intermedium) und französischen Formen (Vaudeville, Opéra-Comique) wird deutlich, dass man auf dieser volkstümlicheren Ebene die nationalen Differenzen sowohl früher als auch eindeutiger gesehen und diskutiert hat,<sup>7</sup> als im Bereiche übernationaler Herrschafts- und Einflussgebiete. Die Hauptmomente dieser Entwicklungen sind jedem durch die Biographien der Wiener Klassiker (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) geläufig. Ebenso, dass Österreich nach 1800 lange Zeit wieder kein besonders guter Boden für das einheimische Opernschaffen gewesen ist. Im 19. Jahrhundert herrscht hier die Symphonie vor, die deutsche Oper aber ist eigentlich ein Produkt der deutschen Romantik. Wenige Jahre nach Etablierung des "Nationalingspiels" hatte am Burgtheater wieder die italienische Oper Einzug gehalten und das deutsche Singspiel sich an die Vorstadt Bühnen zurückgezogen. Dieses Nebeneinander sollte - auch nachdem das Singspiel seinerseits an die Hoftheater zurückgekehrt war - in der nächsten Generation bestehen bleiben; es ist zweifellos für die österreichischen Verhältnisse typisch. Dies auch anhand der Gegebenheiten in Graz zu zeigen, die besagten Stufen der Entwicklung zu verifizieren und damit einen Beitrag zum Problem ihrer Verallgemeinerung zu leisten, sei vordergründige Aufgabe dieser Zeilen. Daneben sollen auch einige Ergänzungen zu historischen Details, Berichtigungen und Interpretationsansätze zu weiterer Beschäftigung im Rahmen der musikalischen Landeskunde ebenso anregen,<sup>8</sup> wie Vergleichsmaterial in möglichst viele Richtungen geschaffen werden soll.

17. Jahrhundert mehrere Ansätze zu einer deutschsprachigen Oper (Schütz-Opitz in Dresden, Hamburger Oper) bestanden haben, als auch in Süddeutschland und Österreich, wo es Derartiges nicht gab.

6 Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys* (Wien 1952).

7 Vgl. Johann Elias Schlegel, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (1764), wo die Möglichkeit eines eigenständigen dänischen Theaters, damit aber auch allgemein die nationalen Züge der Komödie reflektiert werden. - Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, commedia dell'arte und Theatre italien. Germanistische Abhandlungen 8*, Stuttgart 1956, S. 188f., 255.

8 Da damit ein gewisses Merkmal der Bekanntheit ausgesprochen ist, werden bei den einzelnen Komponisten neben den Lebensdaten wenn möglich stets die Angaben in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (London 1980) zitiert.

9 Alle Angaben erfolgen (soweit nicht anders vermerkt) der Einfachheit und Überprüfbarkeit des Gesagten wegen ausschliesslich nach Fleischmann (Fn. 3). Aus den daselbst veröffentlichten Listen werden die musiktheatralischen Stücke mit deutschen Titeln (unabhängig von



Zu den Anfängen der Oper in Graz<sup>9</sup> gehören die Aufführungen im Rahmen der Erbhuldigung von 1728, sie bieten somit auch für die vorliegende Problematik den Ansatzpunkt. Laut Programmheft<sup>10</sup> bestanden sie im wesentlichen aus folgenden Teilen: a) eine Ouvertüre und Allegorie der Erwartung der Gäste, b) Die Oper "Die ruhmwürdigsten Liebes-Aventuren Kayzers Otto dess Grossen", c) eine "Nach=Comödie genannt: Le mariage force, Die gezwungene Ehe". Ausführende waren die Chur-Pfälzischen Hof=Comödianten unter Johann Heinrich Brunius,<sup>11</sup> die Autoren sind nirgends angegeben. Für die unter a) genannten Teile (Klage über die Abwesenheit, Freude über die bevorstehende Ankunft des Kaiserpaares) kommt nur eine aktuelle Neuschöpfung in Frage, hinter der Haupt- und Staatsaktion vermutet Fleischmann<sup>12</sup> wohl mit Recht das Libretto "Adelaide" von Antonio Salvi, das mehrmals komponiert wurde.<sup>13</sup> Am wahrscheinlichsten dürfte die Annahme sein, dass hier die 1722 in München geschaffene Musik von Pietro Torri (c. 1660-1737)<sup>14</sup> verwendet wurde. Den Beschluss machte "ein Tantz von 5 Personen/3. Romaner/ und 2. Romanerinnen /nebst einer lustigen Nach=Comödie/ genant: Le mariage force, Die gezwungene Ehe." Mit grösster Wahrscheinlichkeit verbirgt sich dahinter das einzige bisher unter diesem Namen bekannte,<sup>15</sup> nämlich das 1664 für Versailles geschaffene Comédieballet "Le mariage forcé" von Moliere und Jean-Baptiste Lully (1632-87).<sup>16</sup>

Sogenannte Nachspiele sollten als Vorbilder für das neuere deutsche Lustspiel eine besondere Bedeutung erlangen. Ein geradezu kurioser Zufall aber dürfte sein, dass die Mingottische Operntruppe im Fasching 1739 unter vier Opern wiederum zwei brachte, die denselben Inhalt haben.<sup>17</sup> Mit Recht gilt das Mingottische Dezennum in Graz 1736-46 als ein erster Höhepunkt der Grazer Operngeschichte.<sup>18</sup> Die Komponisten der gespielten italienischen Opern sind allerdings sehr oft unbekannt. Mit einigem Recht hat man neuerdings die Stücke hervorgehoben, die von Vivaldi stammen könnten.<sup>19</sup> Aber weniger darum oder um die Frage soll es hier gehen, dass die meist zweisprachig erschienenen Textbücher noch keinen Rückschluss auf etwaige deutschsprachige Produktion zulassen (im Gegenteil: der Abdruck des italienischen Originals wäre ja dann überflüssig gewesen). Wichtiger für den vorliegenden Zusammenhang scheint, dass als Musikdirektor der Truppe jener Paolo Scalabrini (1713-1806) fungierte,<sup>20</sup> der 1747 nach Kopenhagen ging, dort

*ihrer originalen Bezeichnung) herausgezogen. Die Nennung erfolgt normalerweise nur einmal, und zwar nach dem erstmaligen Auftreten des betreffenden Stückes oder Autors.*

- 10 Steiermärkisches Landesarchiv 1797e; vgl. Günther Jontes, *Die kurpfälzischen Hofkomödianten in Graz 1728. Eine Theateraufführung anlässlich der Erbhuldigung*. In: *Mitteilungen des steiermärkischen Landesarchivs* 19/20 (Graz 1970), S. 165-172.
- 11 Gestorben im April 1729 in Eisenerz, s. Günther Jontes, "... frembter Kammödiant." *Zum Tode des Johann Heinrich Brunius 1729*. In: *Blätter für Heimatkunde*, hrsg. v. Historischen Verein für Steiermark 55 (1981), S. 12-13.
- 12 Fleischmann, S. 22, ihre Formulierung ist allerdings missverständlich.
- 13 Franz Stieger, *Opernlexikon I: Titeltatalog (Tutzing 1975ff.)* 1, S. 14.
- 14 Grove XIX, S. 8.
- 15 Stieger, *Opernlexikon I. Titeltatalog* 2, S. 775.
- 16 Grove XI, S. 314.

Kapellmeister und - wenn auch nicht einheitlich positiv beurteilt - 1755 Schöpfer einer der ersten dänischen Opern werden sollte.<sup>21</sup> In Graz belegt ist Scalabrini ab 1742 (nämlich als Komponist der Opern "Sirbace", "Oronte re di Sciti" und "Il Demetrio"), aber man gab hier wahrscheinlich schon ab 1737 Stücke von Scalabrinis Hand, die bisher nur aus späterer Zeit bekannt waren und die hier vielleicht sogar uraufgeführt worden sind: 1737 "Didone abbandonata" (Hamburg 1744), "Venceslao" (Linz 1743), vielleicht auch "Siroe re di Persia" (Linz 1743), 1749 "Adelaide" (Leipzig 1744). Es ist also anzunehmen, dass Scalabrini bereits von 1736 an bei der Truppe in Graz war und die Tatsache, dass sein Name erst ab 1742 aufscheint, andere Gründe hat; vielleicht nicht zuletzt den, dass der Name Vivaldi nicht genannt werden konnte und deshalb in dieser Zeit fast nie die Komponisten angegeben wurden.<sup>22</sup> Grösstes Augenmerk aber verdienen die Titel "Die erkannte Semiramis" (1741) und "La Semiramide roconsciuta" (1743) von Scalabrini: Sollte man hier bereits 1741 - um ein grösseres Publikum anzusprechen - eine Übersetzung produziert haben? Derselbe Text wurde 1746 von der Truppe Karl Josef Nachtigall (1694-1762), einem häufigen Gast in Graz, jedenfalls italienisch gegeben: diesmal - fast klingt es paradox - von Hasse. Für den vorliegenden Zusammenhang wichtiger ist die "Nach-Comödie" zu dem Schauspiel "Der weise Piraclites" von 1745, genannt "Die kostbare Lächerlichkeit, oder Hanns-Wurst, der lustige Herr von Kugelhupf", weil es offensichtlich eine Parodie auf Moliere's "Les précieuses ridicules" (1659) war und auch hier die bekannt wichtige Quellenfunktion für das deutsche Lustspiel belegt.

Da die Repertoires der in der Folgezeit in Graz tätigen und oft wechselnden italienischen und deutschen Truppen wohl einigermassen erschliessbar wären, aber nicht hinreichend gemachbar sind, muss ein weiterer grösserer zeitlicher Sprung gemacht werden, um zu dem Stück zu gelangen, das (ob zu Recht, bleibe nach dem Gesagten dahingestellt) als erste deutschsprachige Produktion in Graz gilt: 1766 wurde von der 1765-68 hier weilenden Gesellschaft Johann Joseph von Brunian (1733-1781) "Die Zigeunerinn, oder der von List und Liebe besiegte Geist. Eine Opera comique in zween Aufzügen, aufgeführt auf der brunianischen Schaubühne, aus dem Italiänischen übersetzt von C.S.F.v.S.\*\*\*, in deutsche Reime gebracht von Johann Unger" gegeben. Die Titelpartie wird wohl Brunians zweiter Frau, der Sängerin Anna Maria Mion, auf den Leib geschrieben gewesen sein. Die Letztfassung des Textes<sup>23</sup> stammt

- 17 "Adelaide" und "Il matrimonio per forza" (Fleischmann S. 151).
- 18 Alois Joseph Hey, *Das Mingottische Dezennium in Graz (1736-1746), ein Beitrag zur Geschichte der Oper in Graz*. Diss. München 1923. - Erich Hermann Müller, *Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732-1756*. Diss. Leipzig 1915. - Erich Hermann Müller v. Asow, *Angelo und Pietro Mingotti* (Dresden 1917).
- 19 Theophil Antonicek, *Vivaldi in Oesterreich*. In: *Oesterreichische Musikzeitschrift* 33 (1978), S. 129: 1736 "Ipermestra", "La fede tradita e vendicata", "Armida abbandonata"; 1737 "Farnace"; 1738 "Siroe Re di Persia"; 1739 "Adelaide".
- 20 Grove XVI, S. 544. - *Thematischer Katalog bei Müller v. Asow* (Fn. 18).
- 21 Müller v. Asow. - Torben Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*. Diss. Berlin 1923 (Berlin 1923).
- 22 Dies scheinen auch die Ausnahmen Hasse und Pergolesi in den Jahren

von einem Mitglied der Truppe Brunian, das schon 1755/56 unter Franz Joseph Moser und 1759/60 unter Mathias Wittman in Graz gewesen war: Johann Unger.<sup>24</sup> Umso überzeugender ist die dem Grazer Textbuch nicht unmittelbar zu entnehmende Zuschreibung der Komposition an den Kapellmeister der Truppe von 1764 bis 1768, Johann Baptist Savio. Über dessen Herkunft ist nichts bekannt.<sup>25</sup> Er ist erstmals 1760 als Komponist der opéra-comique "Der Teufel in allen Ecken" (Text nach Michel-Jean Sedaine's "Le diable a quatre" von C.L. Reuling) belegt, Garnier<sup>26</sup> schreibt ihm ausser der "Zigeunerin" noch die Komposition von Erdmann's "Philint und Cleone" (Wien 1765), Nuth's "Die doppelte Ehe", Unger's "Der nach sieben Jahren beglückte Bräutigam", Kurz-Bernardon's (recte: Brunian's, vgl. Tb. A 138,876) "Der vergötterte Bernardon" (1764) und F.W. Weisskern's "Bastien und Bastienne" (1764, also 4 Jahre vor Mozart) zu. Damit ist eine ganze Ansammlung von wichtigen Daten und Namen gegeben: Kurz-Bernardon war in Prag Brunians Lehrmeister; aus dessen Schule wiederum ging Carl Ludwig Reuling hervor, zu dessen Grazer Ensemble 1772-74 auch noch der alte Franz Anton Nuth (1698-n. 1779) gehörte; dieser hatte in Wien unter Prehauser gespielt, sich aber vor allem "durch Herbeischaffung und Bearbeitung italienischer Szenarien" verdient gemacht,<sup>27</sup> später war er selbst ein weitgereister Impresario, bevor er 1758 erstmals in einem Grazer Ensemble aufscheint. Man kann also mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Savio bei mehreren Wandertruppen als Kapellmeister tätig war (vielleicht auch bei Reuling).<sup>28</sup> Da Brunian gerne "mit guten teutschen Comödien, Tragödien und Operetten" aufwartete, auch Berner auf bodenständige Musik Wert legte<sup>29</sup> und eine Bernardoniade mit allzu italienischer Musik erst recht nicht denkbar ist, besteht kein Zweifel, dass er trotz seines italienisch klingenden Namens zu den süddeutsch-österreichischen Kapellmeistern zu zählen ist. Es ist wohl nicht zu weit hergeholt, hinter Savio einen Nachfolger der im 17. Jahrhundert weit verbreiteten Musikerfamilie de Sayve zu vermuten, der seinen Namen aus begreiflichen Gründen italianisierte. Der "wohledle und kunstreiche Herr Joannes Baptista Savia, Comedianten Capellmeister" ist in Graz gestorben und hier am 18. Dez. 1766 begraben worden.<sup>30</sup> In ähnlicher Weise hat Federhofer verwandtschaftliche Beziehungen zu den de Sayves für den landschaftlichen Tanzmeister Ulrich Seve angenommen, der am 28. Juli 1749 in Graz gestorben ist und aus einer weitverzweigten Tänzerfamilie gestammt haben dürfte.<sup>31</sup> Der Ballettmeister

*1738/39, allbekannte Berühmtheiten mit ausgesprochenen Zugstücken, zu bestätigen. Vielleicht darf man von daher Scalabrini als Vivaldi-Schüler oder -Konkurrenten vermuten?*

23 *Eine Auflösung des verschlüsselten Übersetzernamens, vielleicht eines Adelligen, ist dzt. nicht möglich.*

24 *Fleischmann, S. 66 bzw. 153f.*

25 *Grove XVI, S. 526f.*

26 *Franz Xaver Garnier, Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft (Wien 1786).*

27 *Rommel, Volkskomödie, S. 360.*

28 *Fleischmann kennt dessen Kapellmeister nicht. Die Angabe daselbst, S. 72, "Johann Baptist Savio wird (in Prag 1764) sein (d.h. Brunians) Kapellmeister" ist sicher nicht wörtlich zu nehmen (s.o.), sondern kann sich bestenfalls auf 1760 beziehen, den Zeitpunkt, da auch Reuling*

Brunians, Xaver Seve, kam 1773 nach Wien und wurde 1786 zum Mitbegründer des ersten tschechischen Berufstheater-Ensembles.<sup>32</sup>

In Brunians Brünner Repertoire von 1763/64 befindet sich ein weiteres Stück,<sup>33</sup> das von ähnlicher, von der bisherigen Forschung übersehener Bedeutung ist: "Das Oracul". Ein Stück dieses Titels hat es schon 1755 in Wien gegeben,<sup>34</sup> war 1765 auch im Programm des Impresario Franz Josef Sebastiani in Mainz,<sup>35</sup> 1771 am Prager Kotzentheater und neuerlich in Wien.<sup>36</sup> Eine anonyme Übersetzung des Stückes von Germain-Francois Poullain de Saint-Foix "L'Oracle" war schon 1746 in Hamburg erschienen. Es zählte "zu den beliebtesten ausländischen Stücken in Deutschland".<sup>37</sup> Am Literatur-wirksamsten aber wurde das vor 1747 angeblich auf "höheren Befehl" entstandene Singspiel des um 1750 meistgenannten deutschen Dichters, Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) "Das Orakel. eine Operette nach dem Inhalte eines französischen Nachspiels".<sup>38</sup> Es ist als Übertragung der französischen Comédie larmoyante ins Deutsche, d.h. als Muster für das neuere deutsche Lustspiel konzipiert worden und auch weitgehend angekommen. Mit geringstem personellem Aufwand (3 Sänger) und auch nur geringen Musikanteilen<sup>39</sup> sowie mit seinem Inhalt bietet es optimale Entfaltungsmöglichkeiten für Darsteller und Ausstattung.<sup>40</sup> Dieser Text ist mehrmals vertont worden, unter anderem 1771 von Anton Laube (1718-84), einem böhmischen Kirchenmusiker,<sup>41</sup> 1776 von Scalabrini in einer dänischen Adaptierung.<sup>42</sup> Der Text des gleichnamigen Stückes, mit dem Reuling im Mai 1772 seine Grazer Vorstellungen begann,<sup>43</sup> war eine eigene Bearbeitung des französischen Originals. Die Angabe Fleischmanns, der Komponist

*und Johann Unger (die ebenfalls früher in Graz gewesen waren, Fleischmann, S. 66) zu Brunian stiessen.*

- 29 Grove XVI, S. 527. - Steirisches Musiklexikon, hrsg. v. Wolfgang Suppan (Graz 1962-1966), S. 497.
- 30 Stadtpfarre Hl. Blut, Sterbebuch, Bd. XIV, S. 566. - In Eisenstadt war ein Trio von ihm bekannt.
- 31 Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof* (Mainz 1967), S. 132. - Vgl. Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Theatergeschichte Osterreichs II/2* (Wien 1971), S. 224, 329ff., 343.
- 32 Fleischmann, S. 154. - Zechmeister, S. 332.
- 33 Christian R. d'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Osterr.-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte* (Brünn 1873), S. 195.
- 34 Fehlt bei Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 2* (Graz-Köln 1955). - Stieger, *Opernlexikon I: Titeltatalog III*, S. 898.
- 35 Walter Senn, *Mozarts Zaide und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage*. In: *Festschrift Alfred Orel* (Wien 1960), S. 181.
- 36 Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandnachweis und täglichem Spielplan. Museion N.F. I, 4* (Wien 1966), S. 94.
- 37 Hinck, *Lustspiel*, S. 238.
- 38 C.F. Gellerts *sämtliche Schriften III* (Leipzig 2/1784), S. Vif., 111-144.
- 39 15 mit "V(audeville) A(riette?)" bezeichnete Nummern.
- 40 Eine Zauberin führt der entführten Tochter eines Rivalen ihren eignen Sohn, und zwar als Maschine ausgegeben, zu. Zudem enthält es

Schmidtbauer sei Kapellmeister der Truppe gewesen, ist nicht zu verifizieren. Obwohl es eine weitverzweigte Musikerfamilie Schmidtbauer in Osterreich gegeben hat,<sup>44</sup> dürfte der Komponist des "Oracul" mit Joseph Aloys Schmittbaur (1718-1809), Kapellmeister in Rastatt, Karlsruhe und Köln zu identifizieren sein, von dem neben Instrumental- und Kirchenmusik auch eine Reihe von Singspielen und Operetten nachweisbar sind.<sup>45</sup> Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man auch hinter der ebenfalls unter Reuling 1772/74 gegebenen Operette "Die Insel der Wilden" (angeblich wieder nach St. Foix) dasselbe Gespann Reuling-Schmidtbauer vermuten. Ja, es wird nicht ganz von der Hand zu weisen sein, dass sogar ein Rückgriff auf Metastasios "L'Isola disabitata" vorlag,<sup>46</sup> die Schmidtbauer 1762 für Rastatt komponiert hatte.<sup>47</sup>

Das dritte interessierende Stück dieser Epoche<sup>48</sup> sind "Die drey Sultaninnen o. Soliman der zweiyte", der Text offenbar nach Charles Simon Favart's (1710-92) "Soliman second" (Paris 1762), Fleischmanns Angabe, dass der Text von Franz Xaver Huber<sup>49</sup> stamme und der Komponist Franz X. Süssmayr gewesen sei, muss auf einem Irrtum beruhem, da letzterer erst 1766 geboren ist. Eine bessere Konjektur ist wohl die, dass das Stück mit dem in Wien erstmals 1770<sup>50</sup> und in Graz 1788 (also bereits unter der Direktion Waizhofer) gegebenen "Soliman der zweyte, oder die drey Sultaninnen", nach Favart, mit Musik von einem gewissen Wratny, identisch ist.<sup>51</sup> (Würde der Titel des Grazer Stückes

*mehrere bis zur "Zauberflöte" verfolgbare Motive der Zeit: Wirkung der Tonkunst, Läuterung durch Schweigen, Liebe als Ziel.*

41 Vgl. Grove X, S. 537f.

42 Müller v. Asow. - Stieger, *Opernlexikon I: Titeltatalog III*, S. 898.

43 Fleischmann, S. 83. - *Textbuch in der Wiener Stadtbibliothek A 9863*, nicht bei Stieger.

44 *Der auch in Graz als "anderer Prehauser" gefeierte Johann Ferdinand Schmidtbauer, gebürtiger Straubinger, ist in Graz verstorben und am 9. Juli 1728 begraben worden (Sterbebuch Stadtpfarre Hl. Blut, Bd. XII, S. 336). - Kirchenwerke eines J. Schmidtpauer finden sich im Nachlassverzeichnis von P. Edmund Sengmüller von 1714 (Hellmut Federhofer, Zur Musikpflege im Benediktinerstift Michaelbeuern (Salzburg). In: Festschrift Karl Gustav Fellerer, Regensburg 1962, S. 106-127). - Von dem Eferdinger Organisten Lucas Theophil Schmidtbauer (1697-1771) sind in Göttweig (Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830, hrsg. v. Friedrich W. Riedel. Studien zur Landes- u. Sozialgeschichte der Musik 2, München-Salzburg 1979, S. 369) und Bad Aussee (Steirisches Musiklexikon, S. 510) einige Kirchenwerke erhalten. - Karl Schmidtbauer (+ 1714) und Franz Anton Schmidtbauer (+ 1737) waren Gambisten an der Wiener Hofkapelle (Ludwig R. v. Köchel, Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867, Wien 1869, S. 69, 78). Der Wiener Franz Schmidtbauer (1649-1701) war ab 1678 Regens chori, Organist und Gambist an der Esterházy'schen Hofmusik (Ulrich Tank, Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790. Kölner Beiträge zur Musikforschung 101, Regensburg 1981, S. 89ff., 97ff.).*

45 Grove XVI, S. 679.

46 Dasselbe Stück wird 1781 Linhart ins Slawische übersetzen (vgl. Rudolf Flotzinger, Zu den Anfängen des slowenischen Musiktheaters. In: Slovenska opera v evropskem okviru, Ljubljana 1982, S. 38.

47 Stieger, *Opernlexikon II: Komponisten*, S. 1008.

48 Die Angabe von Fleischmann (S. 83), das "Orakel" sei das "einzige Singspiel" gewesen, ist unrichtig.

einfach "Soliman II" lauten, würde man auch an Sarti's Musik denken müssen.) - Eine charakteristische Entwicklung hat der Komponist Karl Wenzel Wratny genommen: Nach Gerber und Diabacz war er 1785-89 Musikdirektor bei Waizhofer in Graz,<sup>52</sup> aber erst 1794 (unter der Direktion Josef Bellomo) wurde hier eine Oper von ihm aufgeführt ("Der Sieg der Treue und der Liebe"). 1796-1804 soll er Mitglied der bischöflichen Musikkapelle und Komponist in Ljubljana gewesen sein,<sup>53</sup> nach erhaltenen Kirchenmusikwerken in der Sammlung Udina-Algarotti/Zagreb (weitere in steirischen Archiven) hat er aber bereits ab 1803 bis zumindest 1808 in Görz als Kirchenmusiker gewirkt.

1776 war das Landschaftliche Schauspielhaus eröffnet worden. Die erste Zeit nach dieser Neuerung ist noch stark vom Angebot der verpflichteten Truppen geprägt: eine italienische Singspielgesellschaft bringt die führenden Komponisten und Stücke der Zeit, und zwar in italienischer Originalsprache mit deutschen Übersetzungen (mit Ausnahme von Galuppi und Gazzaniga kommen aber alle diese bis gegen 1800 mit einem oder mehreren, teils mit denselben, teils mit anderen Werken in deutscher Übersetzung wieder, es sind eben die verbreitetsten Opernkomponisten der Zeit).<sup>54</sup> Die deutschen Truppen hingegen

- 49 *Einem führenden Autor des Wiener Volkstheaters und Aufklärers um 1800. Vgl. Werner M. Bauer, Die Verleger und Drucker Joseph Vinsenz Degen und Johann Baptist Wallishauser und ihre Stellung in der österreichischen Literatur ihrer Zeit. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830). Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung I. Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte VII.-IX. (Graz 1979), S. 98, 210.*
- 50 *Hadamowsky, Wiener Hoftheater, S. 116.*
- 51 *Interessant ist, dass dieser Vorwurf auch bei der jungen dänischen Oper eine Rolle spielte, der Text wurde bereits 1763 übersetzt (vgl. Krogh, S. 36f.).*
- 52 *Steirisches Musiklexikon, S. 659. - Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980, hrsg. v. Rudolf Flotzinger (Graz 1980), S. 272.*
- 53 *"Slg. Algarotti in: Hrvatski glasbeni zavod, Zagreb."*
- 54 *Baldasare Galuppi (1706-85): "Il marchese villano" 1788; Giuseppe Gazzaniga (1743-1818): "L'isola d'Alcina" 1778, "La Locanda" 1778; Pasquale Anfossi (1727-97): "L'Avaro" 1779, "Il matrimonio per inganno" 1779, "La vedova galante" 1779 = "Die Eifersucht auf der Probe" 1790, "La forza delle donne" 1780, "Die verfolgte Unbekannte" 1787, "Viaggiatori felici o. die glücklichen Reisenden" 1788; Domenico Cimarosa (1749-1801): "L'Italiana in Londra" 1781, "Giannina e Bernardone" 1784 = "Bernardon und Giannina" 1790, "Li due Baroni o. die zween Freyherrn vom blauen Bergschlosse" 1788, "Le trame deluse" 1789 = "Die betrogenen Betrüger" 1789, "Die heimliche Ehe" 1796; Florian Leopold Gassmann (1729-1774): "L'Amore artigiano" 1778 = "Die Liebe unter den Handwerksleuten" 1789; Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804): "La sposa fedele" 1778 = "Robert und Kalliste" 1789, "Die adelige Schäferin" 1729; Vicente Martin y Soler (1754-1806): "Una cosa rara" 1788, "Der Baum der Diana" 1789; Giovanni Paisiello (1740-1816): "La due contesse" 1777 = "Die zwei Gräfinnen" 1787, "La Frascatana" 1778 = "Das Mädchen von Frascati" 1781, "Die eingebildeten Philosophen" 1787, "Figaro der Barbier von Sevilien" 1787, "Der (korsische) König Theodor (in Venedig)" 1787, "Nina oder Wahnwitz aus Liebe" 1789, "Der betrogene Geizige (gefoppte Geizhals)"*

gehen den eingeschlagenen Weg von den Übersetzungen über Adaptierungen zu wenigstens ansatzweisen Neuschöpfungen etwas deutlicher weiter. Neuartig ist zumindest für Graz - die 1780 unter der Impresa Johann Baptist Mayer gegebene Opernpantomime "Der durch einen Berggeist glücklich gewordene Bräutigam, oder Arlequin und Pierot, die zwey verliebten Besenbinder" von August Huber, Musik "von dem berühmten Herrn Zimmermann".<sup>55</sup> Gewiss ist dies jener Anton Zimmermann, der 40jährig in Pressburg als Organist an der Domkirche und Kapellmeister des Fürsten Battyani starb.<sup>56</sup> Von ihm sind wiederum Kirchenwerke, aber auch ein Duodram und zwei Melodramen erhalten, sowie die Musik zu einem weiteren Schauspiel bekannt.<sup>57</sup>

April-August 1783 leitet Johann Joseph Nouseul zusammen mit seinem Dramaturgen Johann Friedrich Schink das Grazer ständische Schauspielhaus, die "mit einem kleinen, bunt zusammengewürfelten Ensemble, das keine Künstler, sondern nur Kunstbeflissene enthält",<sup>58</sup> versuchen, ein Nationaltheater nach Wiener Muster aufzuziehen. Dies hätte allerdings auch längerer Publikums-Erziehung bedurft, aber vermutlich war auch diesbezüglich (nicht nur finanziell) ihr Atem zu kurz.<sup>59</sup> Ihr Musiktheater beginnen sie nach dem bewährten Muster mit einem Schauspiel mit Gesang ("Die Opferer oder das Fest der Musen" von Schink, Musik unbekannt) und vielen Übersetzungen aus dem Französischen wie Italienischen. Auf la Fontaine basiert ein Text "Das Milchmädchen", das im Privattheater des Fürsten Auersperg in Wien schon vorher mit Erfolg gegeben worden war.<sup>60</sup> Von wem die Musik dazu gewesen sein könnte, ist besonders schwierig zu beantworten. Nach Stieger<sup>61</sup> kämen in Frage: ein gewisser Helmig (er brachte ein derartiges Stück 1772 in Breslau heraus, sonst nichts bekannt), Karl Christian Agthe (1762-1795, einige Jahre Musikdirektor in Reval), Johann Christian Kaffka (1754-1815) und Johann Philipp Schönfeld (1742-1790). Da als Vermittler Nouseul in Frage kommt und dieser in den 70er Jahren sowohl im süddeutschen Raum als auch in Berlin und schliesslich Hannover tätig war, ist selbst eine Vermutung nicht möglich. Wenigstens zum Teil könnte auch Duni's Musik (wie in den 70er Jahren in Strassburg) verwendet worden sein.

Nicht viel besser ist es bestellt mit dem nächsten Stück "Im Dunkeln ist gut munkeln", einer Übersetzung aus dem Italienischen, Musik von einem Schauspieler namens H. Steibolt.<sup>62</sup> Dasselbe Stück wurde drei Jahre später auch in Innsbruck gegeben.<sup>63</sup> Eine Reaktion darauf könnte der Text des 1787 von

1791, "*Der liderliche (lächerliche) Zweikampf*" 1792, "*Die schöne Müllerin*" 1795; Luigi Romani (?-?): "*La finta principessa*" 1791, "*La Calipso*" 1788 (nach Fleischmann von einem gewissen Bologna, ebenfalls ein Städtenamen!); Antonio Sacchini (1730-1786): "*La contadina*" 1776, "*Die Insel der Liebe*" 1790; Antonio Salteri (1750-1825): "*La fiera di Venezia*" 1778 = "*Der Jahrmarkt in Venedig*" 1787, "*La scola de gelosie*" 1779 = "*Die Schule der Eifersüchtigen oder das Narrenspital*" 1788 = "*Das Narrenhaus*" 1792, "*Der Rauchfangkehrer*" 1788, "*Der Talisman*" 1789, "*Zwischen zwei Streitenden freut sich der Dritte*" 1793, "*Die Höhle des Trofonio*" 1795, "*Azur, König von Ormus*" 1796; Giuseppe Sarti (1729-1802): "*Le gelosie villane*" 1780, "*Fra i due litiganti*" 1785 = "*Die zween Streitenden*" 1787 = "*Wenn zwey zanken freut sich der Dritte*" 1789.

55 Textbuch Steiermärkische Landesbibliothek 43701.

56 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten X* (Leipzig 1904), S. 351.

Johann Baptist Schenk komponierten "Im Dunkeln ist nicht gut zu tapfen"<sup>64</sup> nach einem Libretto von L. Hiesberger<sup>65</sup> sein.

Nouseul als Vermittler zeigt sich auch beim Stück "Der Fassbinder", das von Johann Huldreich Rohm (Röhm) stammen dürfte.<sup>66</sup> Dieser ist im Gothaischen Theaterkalender in den Jahren 1783-88 mehrfach als Singspielkomponist bezeugt, der zuerst Musikdirektor und Schauspieler bei der Jungheimschen Truppe gewesen sei und sich seit 1788 in Frankfurt a.M. als Privatmann niedergelassen habe.<sup>67</sup> Zumindest bei einem seiner weiteren Stücke lässt sich der Text wiederum auf ein französisches Vorbild zurückführen ("Der verliebte Maler" vermutlich nach Anseaume's "Le Peintre amoureux"). Es kann daher nur Konsequenz gewesen sein, wenn ein letztes Singspiel dieser Art auch die französische Musik mit übernimmt: "Die Freundschaft auf Probe" von Grétry und Philidor. Auch dafür gibt es wieder unmittelbare Wiener Vorbilder, die dann später auch selbst nach Graz kommen sollten: Grétry's "Zemire und Azor"<sup>68</sup> 1789, "Die abgeredete Zauberey" (mit dem Text von Stephanie d.J.) 1787 und im selben Jahre "Silvain oder Tugend siegt über Geburt und Stande".<sup>69</sup>

Die erste länger währende Direktion mit entsprechenden Erfolgen ist die des Brunian-Schülers Roman Waizhofer (+ 1804 in Wien),<sup>70</sup> von 1786 bis 1791. Die Chronologie der musiktheatralischen Darstellungen in dieser Zeit muten wie eine gedrängte Demonstration der obgenannten Entwicklungsstufen an. Schon eines seiner ersten Stücke, das Schauspiel mit Gesang von Gustav F.W. Grossmann "Adelheid von Veltheim" ist bisher nur in späteren Aufführungen (mit Musik von Franz Teyber in Karlsruhe 1788 bzw. von Joseph Grätz in München 1790)<sup>71</sup> bekannt gewesen. Wer hier der Autor der Musik war, ist allerdings nicht festzustellen. "La contessina" 1787 wird wohl "Die junge Gräfin" von Florian Leopold Gassmann (1729-74)<sup>72</sup> sein. Im Abstand von wenigen Wochen folgen an neuen, bislang hier noch

- 57 *Stieger, Opernlexikon II: Komponisten 3, S. 1189 (das Grazer Stück scheint hier nicht auf). - Hadamowsky, Wiener Hoftheater, S. 9.*
- 58 *Fleischmann, S. 112.*
- 59 *Vgl. auch Richard Bitterling, Johann Friedrich Schink, ein Schüler Diderots und Lessings. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der deutschen Aufklärung. Theatergeschichtliche Forschungen 23 (Leipzig-Hamburg 1911), S. 27.*
- 60 *Géza Staud, Adelstheater in Ungarn im 18. und 19. Jahrhundert. Theatergeschichte Osterreichs X: Donaunonarchie 2 (Wien 1977), S. 204, 210.*
- 61 *Stieger, Opernlexikon I: Titeltatalog 2, S. 810.*
- 62 *Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler IV (Leipzig 1813/14), Sp. 262.*
- 63 *Stieger, Opernlexikon II: Komponisten 3, S. 1066.*
- 64 *Das "nicht" findet sich (wohl irrig) auch ein paarmal bei Steibolt (Fleischmann, S. 163).*
- 65 *Staud, Adelstheater, S. 227.*
- 66 *Lt. Stieger, Opernlexikon I: Titeltatalog 2, S. 429 bereits 1779 in Frankfurt belegt. - Hadamowsky, Wiener Hoftheater, S. 42, denkt an die Originalmusik von Danican-Philidor.*
- 67 *Etner, Quellen-Lexikon VIII, S. 283. - Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler III, Sp. 904.*
- 68 *Nach 1771 in Fontainebleau deutsch in Wien 1779 und in Pressburg 1780 (Staud, Adelstheater, S. 222).*



nicht genannten italienischen Stücken (wobei auf eine deutschsprachige Aufführung nur dann mit einiger Berechtigung geschlossen werden kann, wenn auch schon die Ankündigung unter deutschem Titel erfolgte; ist diese zweisprachig, ist von hier allein nach wie vor nicht eindeutig zu schliessen): "La finta principessa oder die verstellte Prinzessin" von Felice Alessandri (1747-98), "Das getreue Dorf mädchen" 1787 und "Das Fischer mädchen" 1788<sup>73</sup> von Nicolo Piccini (1728-1800), "Die Dorfdeputierten" von Franz Teyber (1758-1810)<sup>74</sup> nach einer Goldoni-Bearbeitung von Stefanie d.J. Weiters Übersetzungen aus dem Französischen:<sup>75</sup> "Die schöne Arsane o. der Kohlenbrenner" von Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817),<sup>76</sup> der 1794 noch "Der Deserteur" folgen sollte;<sup>77</sup> Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799)<sup>78</sup> ist mit einer Übersetzung ("Il Sposo burlato o. der gefoppte Bräutigam" 1787) und den ersten Originalstücken ("Doktor und Apotheker" nach Stephanie d.J. 1788 und "Hieronymus Knicker" nach Vulpius 1790) vertreten (1792/93 sollten sein "Das rote Käppchen" nach Vulpius, "Betrug und Aberglauben" nach Eberl und "Der Gutsherr als Schiffpatron" folgen); weiters folgen dessen Gegenstücke Ignaz Umlauf (1746-1786)<sup>79</sup> mit "Die glücklichen Jäger" (nach Stephanie d.J. 1787), "Die schöne Schusterin" (nach Eberl 1789) und "Das Irrlicht" (nach Bretzner 1789), und Johann Baptist Schenk (1753-1836) mit "Das unvermuthete Seefest", 1790. Fast wie Alibi-Handlungen - nämlich auch das mitteldeutsche Singspiel vertreten zu haben - muten an: Georg Benda's (1722-95)<sup>80</sup> "Romeo und Julie" (1787, Text von Gotter nach Shakespeare), Ignaz Holzbauer's (1711-83)<sup>81</sup> "Günther von Schwarzburg" (1789, hier als "Günther, Graf von Schwarzenberg", vielleicht nicht ganz absichtslos verschrieben, wenn es nicht gar eine Parodie nach dem Mannheimer Zugstück gewesen sein sollte) und schliesslich Johann Anton André's (1741-99)<sup>82</sup> "Erwin und Elmire" (nach Goethe, mit einer einzigen Aufführung!) und "Der Automat o. der Liebhaber als Maschine (Der Antiquitätensammler)" (nach Grossmann).

- 69 Zu Grétry vgl. Grove VII, S. 704.  
70 Dem Namen nach könnte er sogar ein gebürtiger Steirer sein, der hier 1765/68 zu Brunian gestossen ist. 1786 und 1789 wurden ihm und seiner Frau Francisca, geb. Davidin in Graz ein Sohn und eine Tochter getauft (Taufbuch Stadtpfarre Hl. Blut, Bd. XXI, S. 63, 125).  
71 Stieger, Opernlexikon I: Titeltatalog 1, S. 16.  
72 Grove VII, S. 178.  
73 Von Fleischmann, S. 172, wohl irrig Gassmann zugeschrieben.  
74 Grove XVIII, S. 710.  
75 Im Gegensatz zu den italienischen Opern hat man bei französischen im 18. Jahrhundert wohl immer mit Übersetzungen zu rechnen.  
76 Grove XII, S. 500.  
77 Ein weiterer angeblicher Komponist namens d'Arien, der bei Fleischmann erstmals 1789, sodann 1791 und 1792 aufscheint, gehört, wie richtig unter 1797, zu den Textautoren (Bitterling, S. 61, 101).  
78 Grove V, S. 500.  
79 Grove XIX, S. 329.  
80 Grove II, S. 463.  
81 Grove VIII, S. 669.  
82 Grove I, S. 403.  
83 Othmar Wessely, Art. Lasser in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart VIII (Kassel etc. 1960), Sp. 249.  
84 Nicht in MGG (Fn. 83), hingegen ist das daselbst angeführte Singspiel

Von grösster Bedeutung aber sind die Grazer Mozart-Aufführungen von 1788: "Die Entführung aus dem Serail", und "Die Hochzeit des Figaro". Auf diese werden Aufführungen der "Zauberflöte" (1793), des "Don Juan" (1795) und der "Weibertreue o. die Mädchen sind aus Flandern" (Cosi fan tutte, 1796) - alle deutsch gesungen! - folgen.

Dass wir es hier aber mit einer neuen Gattung (Singspiel im engeren Sinn) zu tun haben, die sich nun endgültig konsolidiert hat und durchsetzt, zeigen nicht nur diese Aufführungen und die weiteren, jetzt bereits erstmals auftauchenden Namen wie Wenzel Müller, sondern gerade die Fülle von Ur- und Erstaufführungen sogenannter Kleinmeister: Johann Baptist Lasser (1751-1805)<sup>83</sup> war, vorher selbst Theaterdirektor in Linz und Eszterháza, gemeinsam mit seiner Frau 1788-90 als Sänger im Waizhoferschen Ensemble. Von ihm brachte man 1788 das Singspiel "Der Kapellmeister" (wohl nach Lorazi, von Bock), 1789 "Das wüthende Heer oder das Mädchen im Thurme" (auch von André komponiert), 1789 "Die glückliche Maskerade o. so standhaft sind die Männer", 1790 "Die kluge Witwe", 1790 "La notte critica o. die unruhige Nacht" (vor der Wiener bekannten Aufführung) und 1791 "Die reisenden Virtuosen".<sup>84</sup> Ebenfalls Sänger und Schauspieler, ab 1808 aber Kapellmeister an der Kathedrale von Strassburg war Franz Stanislaus Spindler (1759-1819),<sup>85</sup> Komponist von "Der Wundermann o. der unerwartete Sieg" (1789), "Die Reue vor der That" (1789 Text nach Mouvee von Grossmann), und "Freytags närrische Reise nach Ukraine o. die Mädchen auf der Freyerei" (1790, im Nationaltheater Innsbruck 1786 als "Die Liebe in der Ukraine. Hier gehen die Mädchen auf die Freierei"). 1789 war geradezu ein "Spindler-Jahr", weshalb man seine Anwesenheit in Graz annehmen wird dürfen: Neben den genannten Singspielen wurden noch zwei Ballette und ein Melodram von ihm gegeben. Mitglied der Schindlerschen Truppe, aber auch des deutschen Nationalsingspiels in Wien, das 1788 ebenfalls die Oper verliess, war Joseph Martin (Stephan?) Rupprecht (c. 1758-1800),<sup>86</sup> dessen "Was erhält die Männertreue o. die wohlthätige Zauberei" (nach Zehenmark) offensichtlich ein Gegenstück zu Lasser's "Glückliche Maskerade" ist.

Musiker und später Opernleiter war Johann Baptist Paneck (?-?),<sup>87</sup> dessen "Die christliche Judenbraut o. die Alte muss bezahlen" (1790) ein wahres Zugstück gewesen sein muss. Von Waizhofers eigenen Kapellmeistern wurde der eine, Wenzel Wratny, bereits genannt. Wohl dessen Nachfolger war ein gewisser Woraleck,<sup>88</sup> von dem der Gothaische Kalender 1791 die Komposition eines seriösen Balletts "Die Feyer" (in Graz bereits 1787 gegeben) und eine Musik zu "Lanassa" (einem beliebten Trauerspiel von Karl Martin Plümicke,<sup>89</sup> in Graz erstmals 1790 gegeben) angibt.<sup>90</sup> Offenbar hat er aber keine Singspiele selbst geschrieben (er war wohl mit den wirklich anspruchsvollen Aufführungen von Mozart bis Lasser ausgelastet). Stimmt aber die Annahme der Sukzession Wratny-Woraleck, bedeutet dies, dass dieser Wechsel schon früher - nämlich 1787 - vollzogen wurde.

*"Der Jude" nicht in Graz nachweisbar.*

85 Grove XVII, S. 833. - Stieger, Opernlexikon II: Komponisten 3, S. 1056.

86 Grove XIV, S. 332.

87 Stieger, Opernlexikon II: Komponisten 3, S. 822. - Staud, Adelstheater, S. 215.

88 Vgl. Gerber, Lexikon der Tonkünstler I, Sp. 830 und Eitner X, S. 301.

89 Rommel, Volkskomödie, S. 1030.

Ein besonders interessanter, aber in Hinblick auf das Wien der Jahrhundertwende gar nicht so aussergewöhnlicher Fall ist Franz Anton R.v. Mitscha (Miča) (1746-1811),<sup>91</sup> ein aus Mähren stammender Jurist, der 1785 als Sekretär an das innerösterreichische Gubernium in Graz kam, 1794 Kreishauptmann in Bruck a.d.M. wurde und in weiteren höchsten Verwaltungsstellen in der Bukowina tätig war. In der Musik Autodidakt, hat er vor allem in seiner Wiener und Grazer Zeit Kirchenmusik und profane Werke komponiert.<sup>92</sup> Sein Singspiel "Orast (Adrast) und Isidore" (von Bretzner nach Molières "L'amour pointre") wurde 1790, also zehn Jahre nach der Uraufführung in Wien, unter seiner persönlichen Leitung hier aufgeführt (er soll sogar neue Aktschlüsse komponiert haben). Mitscha, der dem Stil der neapolitanischen Oper weitgehend verbunden war, soll auch als erster die tschechische Sprache in das Opernschaffen eingeführt haben.<sup>93</sup> Ein bisher der einschlägigen Literatur unbekanntes Werk ist schliesslich das 1789 aufgeführte Singspiel "Die Vestalinnen" des bayrisch kurfürstlichen Hofmusikers Peter Winter (1754-1825), einem Praktiker in jeder Beziehung, der auch in Wien kein Unbekannter war.<sup>94</sup> 1797 folgte in Graz sein "Unterbrochens Opferfest".

Stephanie d.J., der 1772 dem Grazer Ensemble angehört hatte, und Schikaneder, der Frühjahr-Sommer 1781 und 1782 in Graz Station machte, sind aus der Mozart-Literatur bestens bekannte Persönlichkeiten. In ähnlicher Weise von Goethes Namen besonnt ist Joseph Bellomo (1757-1833), der in den Jahren 1791-97 Leiter des Ständischen Schauspielhauses war. Das Urteil, dass es ihm gelungen sei, "die bis heute dauernde Opernleidenschaft des Grazer Publikums zu wecken", geht auf Schink zurück, bezieht sich aber nicht auf seine Tätigkeit als Theaterleiter in Graz, sondern bereits auf den ersten Aufenthalt daselbst, nämlich 1776-79 bei "wällischen Operisten".<sup>95</sup> Von hier war er über Wien nach Weimar gekommen, wo er als Theaterdirektor zunächst gut angekommen, aber unter anderem wegen allzu vieler Opernaufführungen kritisiert und schliesslich von keinem Geringeren als Goethe selbst abgelöst worden war. "Der Schauspiel-Spielplan von Bellomo in Graz weicht nicht wesentlich vom Spielplan anderer deutscher Bühnen derselben Zeit ab". Klassikeraufführungen finden "so gut wie gar keine statt". Dafür sind "ein Zehntel aller Aufführungen und ein Fünftel des gesamten Opernrepertoires" Mozart gewidmet:<sup>96</sup> 1793 war "Die Zauberflöte" neben Martin y Soler's "Cosa rara" und "Der Baum der Diana", die ebenfalls bereits aus dem Waizhoferschen Repertoire stammen, eine der Lieblingsopern der Grazer; sodann gab es eine Wiederaufnahme der "Hochzeit des Figaro", 1795 des "Don Giovanni" (bzw. "Don Juan", deutsch),<sup>97</sup> 1796 "Cosi fan tutte" (deutsch von Bretzner) und zugunsten der Witwe Mozarts eine konzertante Aufführung der "Clemenza di Tito". Nunmehr ist

90 In Darmstadt ist von ihm eine Kantate "Der Morgen" erhalten.

91 Grove XII, S. 260.

92 d'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren II*, S. 141-144.

93 Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne, von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*. *Theatergeschichte Österreichs III: Wien 1* (Wien 1970), S. 373.

94 Grove XX, S. 455.

95 Fleischmann, S. 10, 97; vgl. Bitterling, Schink, S. 27.

aber auch erstmals Joseph Haydn (1732-1809), ebenfalls mit deutschen Übersetzungen ("Die belohnte Treue" 1792 und "Ritter Roland" 1793) am Spielplan, ebenso Christoph Willibald Gluck (1714-87) mit der "Unvermuteten Zusammenkunft" ("La rencontre imprevue"). Zweifellos war Bellomo ein guter Geschäftsmann, er gehört zu den wenigen, "die sich hier ein kleines Vermögen erwerben konnten". Darüber hinaus war er der geborene Theaterfachmann, der Publikumstendenzen wie ästhetische Qualität in gleicher Weise zu sehen, zu verbinden und recht zu dosieren vermochte.

Aus Prag kam 1794 als Korrepetitor der in Böhmen geborene Matthäus Alois Cibulka (c. 1770 - n. 1821) nach Graz, der hier 1796 seinen "Sklavenhändler" (nach Kotzebue, französische Vorlage derzeit unbekannt) herausbrachte. Er ging 1797 nach Budapest, wo er 1821 noch lebte.<sup>98</sup> Ebenfalls aus Bellomos eigenem Ensemble stammte Benedikt Emanuel Schack (1758-1825),<sup>99</sup> für den bekanntlich Mozart die Partie des Tamino geschrieben hatte und der nun, grösstenteils mit Schikaneder (bei dem er ja seit 1786 gewesen war) als Textautor in Graz herausbrachte: "Die beiden Gärtner aus dem Gebirge (Zween Anton 2. Teil)" 1792, "Was macht Anton im Winter" 1793, "Una cosa rara 2. Teil" 1793, "Die Freuden der Redlichen" 1794 und "Der Stein der Weisen" 1796. Ebenfalls an Schikaneders Freihaustheater tätig (bevor er 1804 Organist und 1811 Hummels Nachfolger Kapellmeister in Eisenstadt wurde) war Johann Baptist Henneberg (1768-1812),<sup>100</sup> dessen "Der wohlthätige Derwich" 1794 hier offenbar uraufgeführt wurde (Text von Schikaneder, 1782 schon von Rupprecht komponiert), "Die Waldmänner" 1794 war eine Wiederholung vom Freihaustheater 1793, "Der travestierte Hamlet" 1796 (Text von Giesecke)<sup>101</sup> könnte ebenfalls eine Uraufführung bzw. ein Auftrag Bellomos gewesen sein. (Die Angabe "Die zween Anton - 2. Teil" 1795 ist wohl ein Irrtum statt Schack, denn dass Schikaneder seinen eigenen Text zweimal hätte komponieren lassen, ist doch etwas unwahrscheinlich.)

Auch Peter Jakob Haibel (1762-1826) kommt aus Schikaneders Schule. Er ist gebürtiger Grazer, über seine Ausbildung ist nichts bekannt. (Er wurde später nachträglich Mozarts Schwager und ging als Kirchenmusiker nach Djakovo.) Sein grösster Erfolg war "Der Tiroler Wastl" (nach Schikaneder), der offenbar auch in Graz nicht nur genutzt wurde (Anfang 1797 nach der Uraufführung im Mai 1796), sondern - in bezug auf die volkstümliche Verbreitung einzelner Partien - hierzulande noch grösser war.<sup>102</sup>

Eine interessante, wenn auch heute weniger bekannte Persönlichkeit als Hasse oder Gassmann, ist der Dresdner, aber lange Zeit in Italien lebende Joseph Schuster (1748-1812),<sup>103</sup> dessen erfolgreichstes deutsches Singspiel (es überwiegen bei ihm opere buffe, in der Instrumentalmusik imitierte er, wie mehrere Verwechslungen mit Mozart zeigen, den Wiener Stil erfolgreich) "Der Alchemist" (nach A.G. Meissner) 1791 auch hier gegeben wurde.

<sup>96</sup> Fleischmann, S. 129f.

<sup>97</sup> Es wurde folgt angekündigt: "Ein ganz neues, erst aus dem Italienischen übersetztes, noch auf keiner deutschen Schaubühne vorgestelltes Schauspiel. Die Musik ist von Herrn Mozart" (Hilde Orthofer, Josef Bellomo und das Grazer Theater. Diss. Graz 1931, S. 75).

<sup>98</sup> Nach Orthofer (Bellomo S. 36) hatte Cibulka "die Stelle als

Zu den Neuentdeckungen gehört auch das 1793 gegebene Singspiel "Der Zauberer" von einem gewissen Grosse, hinter dem sich der Thurn und Taxische Kapellmeister Henri de Croes (1758-1842)<sup>104</sup> verbirgt. Das Libretto stammt von J.H. Faber nach Poinciset.

Ebenso aus Bayern stammt der Komponist des in Österreich von mehreren Truppen übernommenen Singspiels "Die Dorfdeputierten" (nach Goldoni, Graz 1795),<sup>105</sup> Johann Lukas Schubauer. 1753 in Lechfeld geboren und seit 1791 als Hofarzt in München tätig, gehört er also ebenfalls zu den nebenberuflichen Komponisten.

Mochten dabei nähere Umstände dem Publikum auch ziemlich unbekannt und auch gleichgültig geblieben sein, werfen sie doch ein bezeichnendes Licht auf Bellomo. So gesehen ist zweifellos auch Josef Starzer's (1726-1787)<sup>106</sup> einziges Singspiel "Die drey Pächter" (Text nach Jacques Marie Boutet de Mouvel von W.G. Becker, von Fleischmann irrig als Komponist angesehen, 1791), ein Alterswerk (Wien 1786) des führenden Instrumentisten und Ballettkomponisten, eine gewisse Besonderheit.

Ein Schüler Starzers, 1780 als Sänger am deutschen Nationalsingspiel und dann an verschiedenen Truppen und Theatern in Deutschland tätig, war der 1758 in Böhmen geborene und 1822 in Regensburg verstorbene Ignaz Walter,<sup>107</sup> von dem 1795 in Graz "Die Spiegelritter" (nach Kotzebue) gegeben wurden.

Weitere Übersetzungen aus dem Französischen brachte Bellomo nach dem Muster des Wiener Nationalsingspiels der späten 70er Jahre mit der Originalmusik (oder auch Adaptierungen) von Nicolas-Marie d'Alayrac (1753-1809),<sup>108</sup> der nicht zuletzt seiner Romanzen-Stoffe wegen zu den erfolgreichsten Komponisten der Gattung gehörte: 1793 "Die Wilden", "Die beiden Savoyarden" (für die sich bekanntlich auch Beethoven interessierte), 1795 "Rudolf von Creky", 1796 "Georg von Asten". Als sein grösster Erfolg vor der Revolution, der Gluck wie Beethoven beeinflusst habe, gilt "Nina ou la folle par amour" (nach Marsallier). Eine italienische Fassung dieses Textes war in Graz schon 1789 mit Musik von Paesiello gegeben worden.

Wiederum wie eine Pflichttour gegenüber den mitteldeutschen Kollegen erscheint das einzige Stück des sonst so erfolgreichen Johann Adam Hiller (1728-1804)<sup>109</sup> "Die verwandelten Weiber o. der Teufel ist los", ein 1793 bereits altes, überhaupt mehr historisch interessantes als erfolgreiches Stück<sup>110</sup> mit einem

*Operndirektor und Korrepetitor während der ganzen Bellomoschen Direktion inne." Vgl. Steirisches Musiklexikon, S. 69; Eitner I, S. 441; Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler I, Sp. 720.*

99 Grove XVI, S. 583.

100 Grove VIII, S. 482.

101 Nicht bei Stieger, Opernlexikon.

102 Grove VIII, S. 27. Vgl. Alois Mauerhofer, Eine Liederhandschrift von 1836 mit der ersten Fassung des Erzherrzog Johann Liedes. In: Musikethnologische Sammelbände I (Graz 1977), S. 125.

103 Grove XVI, S. 816.

104 Stieger, Opernlexikon I: Komponisten 1, S. 242. - Grove V, S. 55.

105 Ein Text, der in der Vertonung von Franz Teyber bereits 1787 hier gegeben worden war (vgl. auch Staud, Adelstheater, S. 230λ. Zum Komponisten vgl. Grove XIV, S. 751.

106 Grove XVIII, S. 81.

107 Grove XX, S. 188.

Text von Weisse (Leipzig 1766 nach einem englischen Vorbild). Im Übrigen aber hält sich Bellomo an die Wiener Erfolgsautoren der Zeit bzw. an die Rezepte, die dort in den 80er Jahren zur Gründung von nicht weniger als drei Theatern (1781 in der Leopoldstadt, 1787 an der Wien, 1788 in der Josefstadt) geführt hatte: Wenzel Müller (1767-1835),<sup>111</sup> schon 1789 mit "Das verfehlte Rendezvous o. die weiblichen Jäger" (Text von Ludwig Zehenmark) in Graz eingeführt, sodann 1791 "Die Zigeunerin", 1792 "Die zween Anton" (nach Schikaneder, vgl. den 2. Teil mit Musik von Schack im selben Jahr), 1793 "Das Sonnenfest der Brahminen" (nach Hensler),<sup>112</sup> "Das Glück der Unterthanen ist auch das Glück der Fürsten", "Das Neusonntagskind" (Perinet, sonst meist als "Kaspar der Fagottist" geführt), 1795 das Schauspiel mit Gesang "Der Alte Überall und Nirdgens" (Hensler und Spiess), 1796 "Caro (Megärens 2. Teil)" (Perinet nach Hafner) und 1797 "Eugen der Zweyte" (Hensler). Die Stücke von Franz Xaver Süssmayer (1766-1803)<sup>113</sup> "Der Spiegel von Arkadien" 1795, Schikaneder), "Die Freiwilligen" (1796, Stephanie d.J.) und "Die edle Rache" (1796, F.X. Huber) kamen jeweils noch im selben oder nächstfolgenden Jahr von Wien nach Graz. Ähnlich verhält es sich bei Joseph Weigl's (1766-1846)<sup>114</sup> "Das Petermännchen" (1796) und Joseph Wölfl's (1773-1812)<sup>115</sup> "Der Höllenberg" (1796). Paul Wranitzky (1756-1808)<sup>116</sup> schliesslich ist sowohl mit der Schauspielversion als auch mit der Erweiterung zum Singspiel "Oberon und Titatia o. die Zauberrirungen" 1791 (Seyler nach Wieland) bzw. "Oberon, König der Elfen" 1793 (Giesecke nach Wieland) vertreten.

Mit einem gewissen Recht setzt man meist mit dem Ende der Ara Bellomo, im April 1797 unter widrigsten Umständen (Einrücken der französischen Armee, Flucht der Schauspieler) vollzogen, eine entscheidende Grenzmarke an. Bellomo selbst blieb in Graz, wurde Handelsagent und starb auch daselbst erst 1833, aber er kehrte trotz mehrfacher Versuche nicht mehr zum Theater zurück. Dass aber damit keineswegs das Ende des Grazer Theaters oder auch nur der Eigenproduktionen gekommen war, zeigen zwei Singspiele von Martin Anton Heimerich (+ 1813 in Graz, vermutlich aus einer Wiener Musikerfamilie stammend)<sup>117</sup> und hier als Kirchenmusiker tätig): 1798 "Der Vetter Rochus oder die dumme Unschuld" (G. Schosleitner)<sup>118</sup> und "Die Eisenkönigin". Dass der Text des letztgenannten Stückes nochmals von Schikaneder stammt, mag auch ein wenig als symptomatisch genommen werden.

108 Grove V, S. 148.

109 Grove VIII, S. 564.

110 Rommel, Volkskomödie, S. 255, 488.

111 Grove XII, S. 772.

112 Bei Fleischmann, S. 210, irrig Mozart zugeschrieben.

113 Grove XVIII, S. 380.

114 Grove XX, S. 296.

115 Grove XX, S. 538.

116 Grove XX, S. 508.

117 Karl Schütz, *Musikpflege an St. Michael in Wien. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 20* (Wien 1980), S. 28ff., 73ff. - Herbert Seifert, *Die Musiker der beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga. In: Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag* (Tutzing 1982), S. 542.

118 Im Ensemble von Bellomo, vgl. Fleischmann, S. 186.

119 Darunter mögen auch noch solche sein, für die lediglich der entsprechende Nachweis fehlt.

Der besseren Überschaubarkeit des Gesagten und der Relativierung der musikalischen Theaterformen gegenüber dem deutschsprachigen Schauspiel (Sprechtheater) seit der Eröffnung des landschaftlichen Schauspielhauses 1776, da die Repertoires zunehmend überblickbar sind, möge die folgende Tabelle, wiederum ausschliesslich nach den Angaben Fleischmanns erstellt, dienen (dabei werden die Aufführungen und nicht die verschiedenen Stücke gezählt):

Impresa	ital. Singspielg.															Mayer			Schikaneder			Hauseul			Waizhofer			Bellomo		
	1776	77	78	79	80	81	83	84	85	1780	1781/82	1783	1787	88	89	90	91	1791	92	93	94	95	96	97						
Jahr																														
Dt. Sprechth. (incl. Übers.)										1	1	55	48	48	143	135	47	73	84	68	94	154	99	29						
Ital. Oper			1	2				1	1					9	4	3		1	2		2	3	2							
Ital. Oper in dt. Übers.	1	1	7	2	2	2	1		1	1	4	17	12	27	16	4	3	16	5	7	22	23	5							
Franz. Oper in dt. Übers.											7	3	4	2	3		3	3	6	3	4	7	1							
Dt. Schausp. m. Gesang u. Singsp.										1	4	6	6	25	18	7	5	13	42	49	56	54	20							
Ballett u. Pantomime									1			56	32	25	8	2	2			6	2	1	1							

Die Werke, die möglicherweise<sup>119</sup> erstmals in Graz aufgeführt oder sogar für Graz komponiert wurden, verteilen sich über den gesamten untersuchten Zeitraum und belegen jede der eingangs genannten Entwicklungsstufen: 1) Italienische oder französische Originale ("Le mariage forcé. Die gezwungene Ehe" 1728 von Lully, "Didone abbandonata" 1737 und andere Werke von Scalabrini); 2) deutsche Schauspiele mit Gesang ("Die Opferer" von Schink 1783, "Adelheid von Veltheim" von Grossmann 1787); 3) Übersetzungen aus dem Italienischen oder Französischen, von Einheimischen komponiert ("Soliman" von Wratny 1788, "Adrast und Isidor" von Mitscha 1790); 4) deutsche Originalsingspiele (von Lasser, Wratny, Cibulka, Henneberg, Winter und Heimerich).

Von den beteiligten Komponisten werden die Ausländer (15 Italiener und 4-5 Franzosen) von den 34 Deutschsprachigen eindeutig überwogen, von ihnen ist die überwiegende Mehrzahl als Österreicher anzusprechen, davon etwa ein Drittel als ausgesprochene Lokalkomponisten. Auffallend mag zunächst scheinen, dass sich darunter verhältnismässig viele Kirchenmusiker (gefolgt von "allround"-Komponisten und nur relativ wenigen eindeutigen Theater-Spezialisten) befinden. Dies kann jedoch nicht verwundern, wenn man zweierlei bedenkt:

Zum einen lag das Bildungswesen der Zeit fast ausschliesslich in kirchlichen Händen, so dass - von den wenigen Fällen der Ausbildung in Hofkapellen abgesehen - hier die vornehmlichen Ausbildungsmöglichkeiten und auch Berufschancen lagen. (Mit Recht sprach man daher sogar noch im 19. Jahrhundert - keineswegs abfällig - von "Dorfkonservatorien".) Zum andern mag - auch die Biographien von Gluck oder Mozart zeigen dies - das Theater- und Wanderleben einen Menschen in jüngeren Jahren zu fesseln; meist aber zog es sie spätestens in fortgeschrittenerem Alter zu einer gewissen Ruhe, Sicherheit und Sesshaftigkeit, was wiederum - abgesehen von den Höfen - nur der Kirchendienst zu bieten imstande war. Von daher abgeleitete Vorurteile wären jedenfalls unbegründet: das kompositorische wie aufführungstechnische Handwerk ist bei Kirchenmusikern jedenfalls immer mehr oder weniger vorauszusetzen und es bedurfte - einige Begabung vorausgesetzt - eigentlich nur einer gewissen Erfahrung, sich von da auf das Theater umzustellen bzw. von dort zurückzukehren. Im übrigen ist dasselbe Phänomen auch anhand der Frühgeschichte der Symphonik zu konstatieren: neben der bekannten Rolle der grossen Höfe Wien und Mannheim und ihrer dementsprechenden gesellschaftlichen Funktion ist die der Kirchenmusiker (Symphonie als Nachfolger der Kirchensonate!) in den kleineren Zentren (Orden, Stadtkirchen, Klöster) kaum zu überschätzen.<sup>120</sup>

Deutlicher als die obgenannten Zahlen vermöchten die Titel, Inhalte und sogar die Gattungen der besprochenen musiktheatralischen Stücke die innerhalb der Zeitspanne vor sich gegangenen Wandlungen zu beleuchten. Zunächst die des Adressatenkreises: war es ursprünglich der Adel und ein exklusives Publikum, richteten sich bereits die Produktionen der Wandertruppen an alle, die den Eintrittspreis entrichten konnten. Dass wegen der daraus resultierenden Rücksichten auf Publikumsgeschmack und pekuniären Erfolg das Lustspiel einen besonderen Platz einnahm, ist keine spezifische Erscheinung, im Gegenteil: es ist der Grund dafür, dass man sich überall mit den Möglichkeiten und Problemen des deutschen Lustspiels sowohl praktisch als auch theoretisch auseinandersetzte.<sup>121</sup> Nicht unabhängig von diesem Wandel ist der inhaltlich-formale vom barock-antikisierenden Drama (gegenbenenfalls mit komischen Zwischen- oder Nachspielen, Balletten etc.) zum sowohl direkt als auch indirekt (insbesondere das Zauberstück, auch im Lustspiel auf weite Strecken) moralisierenden Singspiel. Dabei trifft sicherlich zu, "dass das komische Theater einspringt, wo das ernste ausfällt."<sup>122</sup> Dieser Befund geht jedoch weitgehend an den Ursachen vorbei, die - je nach Betrachtung von der Seite des Publikums, der Unternehmer und der Obrigkeit her - ebenfalls zwischen Beliebtheit beim Publikum und erzieherischen Absichten im weitesten Wortsinn eingespannt sind. Die erste deutschsprachige Oper in Osterreich ist gegen 1800 nicht zufällig auf Importe angewiesen. Ebenso wenig zufällig (anfangs vielleicht einer gewissen Affinität wegen und anschliessend zunehmend politisch begründet) ist die zwar anderwärts nicht unbekannt (man denke

<sup>120</sup> *Musikgeschichte Osterreichs II*, S. 87ff.

<sup>121</sup> Vgl. *Rommel und Hinck*, sowie *Hans Wetzel*, *Das empfindsame Lustspiel der deutschen Frühaufklärung 1745-1750. Zur Frage der Befreiung der deutschen Komödie von der rationalistischen und französischen Tradition im 18. Jahrhundert*. Diss. München 1956.



an Gellert's "Orakel"!), aber hier besonders aktuelle Form der Zauberspiele: In ihnen konnte auf verschiedensten (von ganz naiven bis ausgesprochen esoterischen) Ebenen Symbolik verpackt und gefahrlos an die Zielgruppe gebracht werden. Diese Situation zwischen Publikumsnähe und aufklärerischem Sendungsbewusstsein spricht deutlich aus einer Eingabe Schikaneders um Spielerlaubnis in Graz vom April 1781, wenn er anführt: 1. pflege man für das niedere Publikum eine Schaubühne dieser Art zu errichten; 2. sei dies noch jedem Direktor der deutschen Schauspiele erlaubt worden; 3. müsste überhaupt jeder Stadt daran gelegen sein, Ergötzlichkeiten einzuführen, um sowohl den Bewohnern das Leben angenehm zu machen, als auch Durchziehende zum Einwandern zu reizen; 4. sei es Pflicht des Direktors, sich die Gunst und Zufriedenheit des Publikums und der Noblesse zu erhalten; 5. würden die Preise so angesetzt, dass sie für jeden erschwinglich seien; 6. würde so auch das Gebot des Landesfürsten erfüllt, der jeden seiner Untertanen vergnügt und fröhlich wissen wolle.<sup>123</sup>

#### POVZETEK

Avtor izhaja iz teze, da je potekalo uvajanje narodnega jezika v tistih deželah, ki so jih prvotno z opero oskrbovala italijanska in nato francoska središča, v treh fazah: 1. Prevajanje italijanskih oziroma francoskih besedil, pri čemer pa se obdrži originalno glasbo. 2. Komponiranje besedil, ki so prevodi ali predelave italijanskih in francoskih predlog. 3. Nove stvaritve besedil in glasbe na podlagi dotlej pridobljenih izkušenj, tako da nastanejo večinoma nove in specifične sinteze z lastnimi osnovami in tradicijami. Te tri faze je možno ponazoriti s pomočjo razmeroma dobro znanega graškega repertoarja. Seveda k temu avtor še dodaja številne popravke in dopolnila kakor tudi zanimive podatke o znanih in manj znanih skladateljih. Na ta način je prav tako razvidno, kako so posamezni gledališki podjetniki spretno križarili med naklonjenostjo in okusom občinstva ter poslanstvom prosvetljevanja.

122 Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette*. dtv. Wissenschaft Bd. 43357 (München 1980), S. 15.

123 Landesregierungsarchiv Graz 315 (zit. nach Annemarie Seherling, *Das Grazer Theater in den Jahren 1774-1783*. Diss. Graz 1936, S. 64f.).



UDK 786.2.082.2 Pollini

Katarina Bedina  
LjubljanaKLAVIRSKÉ SONATE FRANCA (FRANCESCA)  
POLLINIJA

Podrobnejšo obravnavo klavirskih sonat Franca (Francesca) Pollinija (1762-1846) je sprožilo preučevanje začetkov sonatne oblike v slovenski klavirski glasbi. V tem tematskem okviru se je veljalo ponovno ustaviti pri našem rojaku,<sup>1</sup> čeprav je deloval na tujem in zato s slovensko glasbo ni imel trajnejših stikov ne skladateljskega vpliva. V zrelih letih je verjetno popolnoma prekinil vezi z rodno Ljubljano, vendar je bil po doslej znanem gradivu med Slovenci oziroma skladatelji slovenskega rodu<sup>2</sup> - prvi ustvarjalec klavirskih sonat.

Analitični pregled tega opusa sicer ne prinaša "odkritja", ki bi moglo v umetniškem oziru bistveno prevrednotiti že znano vlogo in pomen Franca Pollinija v zgodovini glasbe.<sup>3</sup> Ta mu odmerja razmeroma majhen delež, pogojen s tedanjim ugledom pevca, klavirskega virtuozna in pedagoga, ki je bil v množici sodobnega salonskega muziciranja in modnega skladateljevanja kmalu pozabljen. W. Georgii ga v svoji zgodovini klavirske glasbe obrobno omenja v okviru italijanskega izročila, v tretji izdaji še bolj skromno kot v predhodni.<sup>4</sup> Tu spodbija Pollinijevo

- 1 Gl. D. Cvetko: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*, Ljubljana 1969; *La Musica. Dizionario II*, L-2, Torino 1971.
- 2 *Doslej najbolj izčrpen vir o Pollinijevi družini je članek F.K. Lukmana "Rod Pollinijev in ljubljanski zdravnik dr. Krizostom Pollini"*, *Kronika VII*, Ljubljana 1940, str. 32-34. Avtorju je uspelo izslediti rodovnik Pollinijev od srede 16. st.: izpričal je naselitev dela italijanske rodbine iz Benetk na Goriško sredi 17. st., zasledoval razraščanje številnega in večinoma vplivnega sorodstva od Gorice, Škrilja, Komende, Radovljice, Kranja, Gradca do Ljubljane in spajanje rodu s slovensko krvjo. Žal se v Lukmanovem in tudi poznejših raziskovanjih veriga podatkov pretrga pri natančnejšem orisu življenjske poti zadnjega potomca ljubljanskih Pollinijev, pri našem skladatelju, zdravnikovem sinu. Ta je še vedno močno zastrta, medtem ko sta poreklo in precej zapletena dvojna sorodstvena zveza z Žigo Zoisem jasno razgrnjeni. Očetova sestrična je bila mati Žige Zoisa, baronova polsestra, Marija Frančiška Zoisa pa v Škrilju poročena z očetovim bratom Jožefom Avguštinom Pollinijem (1720-1789). Gl. tudi F. Kidrič: *Zoisova korespondenca 1800-1809*, Ljubljana 1939, str. 32. SKlepiti je mogoče tudi o vzrokih, zakaj se ni naš pianist, pevec, violinist in skladatelj po študiju in uspešno zastavljeni karieri na tujem, stalno naselil v Ljubljani, zlasti kot edini dedič precejšnjega

domnevno tehnično izvirnost, da naj bi prvi v zgodovini klavirske glasbe uporabljal notacijo na treh sistemih kot poenostavljen način zapisovanja širših tonskih obsegov.<sup>5</sup> Pollinijev prispevek k visoki stopnji virtuoznosti do srede 19. st. je po Georgiju raba prepletanja rok ("roka v roko"), prvič po Rameauju in J.S. Bachu. Le v tem oziru mu priznava vlogo veznega člana med starejšimi mojstri klavirja in Lisztom, medtem ko je pianistovo skladateljsko delo povsem obšel. V sklopu zgodovinskega prereza klavirske glasbe, kjer ne odločajo povprečnosti, mu ni pripisal nikakršne vloge.

Drugačno pozornost (ob nespremenjenih merilih) smemo posvetiti Pollinijevemu opusu kot delu slovenske preteklosti. Pomanjkljivi viri skoraj o vsem, kar je počel do ustalitve v Milanu, povzročajo vrsto neznank. Za glasbo, ki jo je ustvaril, niso pomembni, dragoceni bi bili za vpogled koncertnega delovanja pri nas, vsaj do očetove smrti in domnevne prekinitve stikov z Ljubljano. Če je nastopal s pevkimi partijami v Ljubljani,<sup>6</sup> se je morda predstavil tudi kot pianist ali pedagog. Zgledov stalnega domačega in javnega muziciranja ni manjkalo, Pollini je zrasel v njegovem osrčju po lastnem plemiškem stanu in sorodstvu z vsem, kar se je tedaj prebilo do ravni poklicnega glasbeništv na Kranjskem - v družinah Zois, Codelli, Garzarolli, Pagliaruzzi in drugod. Moda domače pianistike pa Polliniju verjetno ni zadostovala. Povezava sicer pičlih podatkov pokaže, da je svoje glasbene sposobnosti že zgodaj najmočnejše občutil v dotiku z italijansko pevsko umetnostjo in glasbenim gledališčem. V tem oziru je bila zanj Ljubljana pretesna, posebno po študiju na Dunaju in odskočnih deskah iz Verone, Bologne, Neaplja in drugod v Milanu (1793), kjer je še skoraj dve desetletji služil opernim deskam v Scali in manjših gledališčih, obenem začel sistematično študirati kompozicijo pri Antoniu Zingarelliju, star enaintrideset let.<sup>7</sup> Deloval je kot

*premoženja, med drugim dvojne hiše na Starem trgu in posestva na Rakovniku. Verjetno zaradi razmer, kjer se ni mogel več počutiti domačega. Mater, Goričanko Elizabeto roj. Posarelli (1711-1765), ki je bila očetova prava sestrična, je izgubil v zgodnjem otroštvu, očeta J.K. Pollinija (1712-1786) pri štiriindvajsetih. Možnosti glasbenega delovanja kranjske prestolnice niso bile primerljive s tujimi, moč Zoisovega duha pa se je glasbe dotaknila le obrobno. Če je imel po stalni nastanitvi v Milanu (1793) še kakšne stike z Ljubljano, ni znano, med ožjimi sorodniki je imel tedaj le še polbrata v Trstu. Po Lukmanovih podatkih bi utegnil biti večkrat poročen. Njegova žena za bivanja v Milanu je bila vsekakor Marianna Pollini. Biografi V. Bellinija omenjajo, da je bila italijanskemu mojstru kot druga mati (ohranjenih je nekaj pisem, ki sta si jih izmenjala), sam pa se ji je oddolžil z zbirko samospenov "Sei ariette per camera ... dedicate alla signora Marianna Pollini". Gl. bibliografijo Bellinijevih del, La Musica, Enciclopedia storica I, Torino 1966, str. 465.*

- 3 *D. Cvetko, ibid.; J. Höfler: Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, Ljubljana 1970.*
- 4 *W. Georgii: Klaviermusik, Zürich-Freiburg 1950 (2. izd.), 1956 (3. izd.).*
- 5 *"... doch dürfte diese unbedeutende Ehre dem Abt J.G. Vogler zukommen." Ibid., 3. izd., str. 272.*
- 6 *D. Cvetko, ibid.; J. Mantuani: Razvoj slovenske glasbe, Cerkevni glasbenik 57/1934, št. 9-10, str. 131.*
- 7 *Prim. F.J. Fétis: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique VII, Paris 1875 (2. izd. Bruxelles 1963, str. 91).*

vsestranski glasbenik, vendar kot poustvarjalec in skladatelj predan belkantistični muzi, z dovolj pomembnimi izvedbami.<sup>8</sup> Zdi se, da mu je virtuožno obvladanje klavirja pomenilo vsaj v prvi polovici življenja, ko je bil z ambicijami in uglednimi zvezami obrnjen v svet opere, samoumevno poklicno potrebo po zgledu in praksi velikih skladateljskih vzorov 18. st., kakor tudi svojih učiteljev na Dunaju.<sup>9</sup> Klavirski pedagog na milanskem konservatoriju je postal šele v starosti 47 let - v času, ko je svojo operno kariero že sklenil. Mesto je dobil kljub mnogim drugim interesentom, po Fétisovi formulaciji (gl. op. 7) je mogoče sklepati, da z avtorjevo pianističnega ugleda, verjetno pa je priložnostno poučeval kot večina virtuozov že mnogo pred nastavitvijo na konservatoriju. Bolj značilno je, da se s to prelomnico ni spremenilo bistvo Pollinijevega glasbeništv, da v instrumentalu ni hotel ali mogel uvideti neodvisnosti od vokala. "Uradno" pedagoško kariero je nastopil z geslom, da "je duša glasbe petje" ter zahtevo, "da morajo biti o tem vsi prepričani" zato tudi v kompozicijah za klavir osmisliti sladkost kantilene.<sup>10</sup>

V Pollinijevi klavirski zapuščini so tri zbirke sonat. Prva, "Tre suonate per clavicembalo, op. 26" je izšla 1812 kot dopolnilo k drugi izdaji klavirske šole "Metodo per clavicembalo" v založbi Ricordi.<sup>11</sup> Avtor v posvetilu tega opusa princesi Augusti Amaliji di Baviera omenja šest sonat, vendar že v predgovoru ponuja mladim učencem samo prve tri, ni pa znano, da bi kdaj pozneje napisal še preostale.<sup>12</sup> Bolj preseneča naslov: dvajset let po Mozartovi smrti "suonate" za "clavicembalo", šestdeset let po metodi Ph.E. Bacha "Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen in 18 Probestücken und 6 Sonaten" in skoraj

- 8 *N.pr. krstno izvedbo komične opere "La casetta nei bosci" 25. februarja 1798 v milanskem gledališču Conobbiana in kantata "Il trionfo della pace", 30. aprila 1801 v Scali.*
- 9 *V kolikšni meri je bil Pollini Mozartov učenec (v seznamih njegovih učencev manjka), ni znano. Kdo so bili njegovi učitelji, brez dokumentacije ni mogoče dognati (kronike navajajo, da je bilo v času Pollinijevega študija na Dunaju, ok. 1780, čez tristo učiteljev čembala, med njimi krajši čas tudi M. Clementi), še manj, pri kom se je učil petja in violine. Vsaj v učenju petja in klavirja, glede na poznejšo uveljavitev, je moral imeti odlično šolo. Možna je domneva, da s pomočjo vplivnega sorodstva, ki je tedaj živel na Dunaju (Zoisova sestra, znana čembalistka Johanna Nepomucena, por.pl. Bonazza in stric, dvorni svetnik pl. Sigismund Kappus).*
- 10 *"Osservazione separata. - Che l'anima della musica sia canto, tutti ne debbono essere convinti. In conseguenza di tale principio il canto dove dominare e distinguersi, e così pure composizioni per clavicembalo la vostra attenzione essere deve essenzialmente diretta a far sì, che la parte esprimevole la cantilena principale debba a preferenza separate le altre che la accompagnano, sia che trovansi nell'acuto, nell' mezzo o nell' basso; che se altrimenti succede non si potrà mai brillare in proporzione de suoi talenti, qualora le parti che accompagnano opprimessero per troppe forza la di lui voce, e gl' impedissero di farne sentire le varie flessioni, e la dolce ed artificiosa modulazione."* Predgovor k zbirki "Tre suonate, op. 26".
- 11 *Prva izdaja Metode je izšla pri Ricordiju 1811. Poleg sistematično grajenih napotkov za učenje klavirja v obliki členov, vsebuje "Scale in tutti toni maggiori e minori a due mani", ki so kot "estratte dal Metodo" doživele še več ponatisov v drugih italijanskih založbah. Prim. F. Pazdírek: Universal Handbuch der Musikliteratur IX, Hilversum*

deset let po Clementijevi "Einführung in die Kunst der Piano-Forte zu spielen". Zakaj je Pollini tako naslovil svojo zbirko, v uvodu ni pojasnil. Morda je v pozno začetem pedagoškem delu zavestno uporabil stara imena za instrument in formo (drugi dve zbirki je naslovil s sonatami za pianoforte), čeprav ne dosledno: v zbirki Tre suonate je prva tako poimenovana, naslednji pa "Sonata seconda" in "Sonata terza". Se je v opusu, namenjenem svojim učencem, namerno hotel vrniti v čas, ko se je sam odločal za učenje klavirja, ali je to poklon priljubljeni stari inačici instrumenta (v začetku 19. st. so se poklicni pianisti že odločali za klavirje z dunajsko ali angleško mehaniko) in ohlapno tretiranje (zanj prezahtevne) forme? Raba klavičembala v tem opusu je gotovo Pollinijeva privrženost tradiciji, verjetno pa tudi tedanja nepreciznost v ločevanju instrumentovih popularnih predhodnikov, ki so po številu, v primeri s klavirji moderne izdelave, vendarle še prevladovali. Kompozicijski stavek z obsegom, repeticijami, dvojemkami, predpisanim pedalom in zlasti s hitrimi dinamičnimi spremembami med obema skrajnostima priča, da je delo komponirano za klavir, ne za čembalo.

Analiza forme samo deloma pojasni Pollinijevo razlikovanje med suonato in sonato. Neoziraje se na naslov cikličnih skladb, so vse njegove sonate poljubne, tematično sicer povezane - pa zunaj oblikovnega in še posebno vsebinskega pojma klasicistične sonate okrog leta 1840.

Prva suonata iz op. 26 se oblikovno loči od naslednjih dveh z naslovom sonata po tem, da prvi stavek nima kontrastne teme, namesto gradnje sonatnega stavka se zvrsti osem variacij na preprosto dvodelno pesem z imitacijo punktirane figure v prvem motivu. Prikupna rokojska tema z ozko lego v obeh členih,

1

Andante

izrazita dvodelna zasnova ab s ponovitvami daje navidezen vtis tridelnosti, druga perioda se začne na dominantni in sklene na toniki. Očitnemu zgledu edine Mozartove Sonate brez sonatnega stavka (K. 333, "facile") sledi tudi v oznaki tempa (andante) in taktovskem načinu.

Variacije so vse dvodelne v osnovni tonaliteti, figurativne, etudnega značaja z menjavo hitrih (variacije prvega motiva) s počasnimi (variacije drugega motiva). Tri so pisane za izvežbanje križanja rok z natančnejšimi navodili v predgovoru, zadnja je daljša, ker variira oba motiva, sklene se z verigo pasaž in reminiscenco uvodnih arpeggiranih akordov. Drugi stavek je rondo plesnega značaja z dvema tematičnima

1967, str. 441.

12 Vir iz prejšnje opombe zato napačno navaja op. 26 kot "Sei Suonate che formano la seconda parte del Metodo, I-II". Ibid., str. 440.

2 **Allegretto**

2a

skupinama, ki sta členjeni v velikih dvodelnih pesmih s številnimi pasažami in sekvenčnimi prehodi. Koncept nižje rondojske vrste trgajo večje in manjše patetične cezure ob polsklepih, skromnost motivičnega dela in votle harmonske strukture senčijo sunkoviti dinamični izbruhi. Posebno nabuhla je kadenca po prehodu med prvim in drugim delom z izumetničenim zvočnim napuhom (oznake: a piacere, con molta espressione, con molta delicatezza).

Soroden je počasni uvod Druge sonate v Es-duru. Tu si je Pollini obliko klasicistične sonate nekoliko drugače prikrojil. Po notranji strukturi, ki jo vselej obvladuje baročna dvodelnost, vendar "obogatena" s praznimi pasažnimi razširitvami v največkrat plehkem homofonskem žanru, je močno navezana na predhodne oblike sonatnega stavka iz cikla, obenem se hoče razrasti v dramatično tvorbo širših izraznih dimenzij. Z drugimi besedami: dvajset let po Mozartovi smrti, v času, ko so bile Beethovnovne mojstrovine iz srednje dobe večinoma že natisnjene (med njimi Patetična, Waldstein, Aurora), zanima Pollinija razpaseno "lahkotno" skladanje, zunanji lesk, neizbirčno zvočno leporečje in dolgovezje. Glasba kot okras in zvočni užitek namesto živo izklesanih tonskih dogodkov; površinsko reflektiranje življenja in najvišjih glasbenih dosežkov svoje dobe v surogatih, kakršna je Druga sonata op. 26. Prvi stavek je velika dvodelna pesem s shemo

Largo				Legato			
A	B			A	B		
a	al	b bl	kadenca	a	al	b bl	coda
T	D	T	D <sub>6</sub>	T	D	T	D
Es-dur				es-mol			

Oba dela sta linearno in vertikalno naslonjena na glavne stopnje tonalitete, statičnost prvega razbijajo pasaže razloženih akordov, oziroma cele lestvice v štiriinšestdesetinkah, linija drugega se giblje večinoma v sekundnih postopih z ritmom četrtnika-polovinka-četrtnika in dvoglasno spremljavo z menjavo Albertijevih basov v srednjem ali spodnjem glasu. Vtis gradacije ustvarjajo agogične in dinamične spremembe. Sklep na dominantni brez terce in osnovnega tona je preprosta navezava na drugi stavek v Es-duru, ki ima konturo sonatnega rondoja ABACAB coda. Tematično vsi trije členi izhajajo iz prvega stavka največ z enkratno ali dvakratno diminucijo z obrnitvami. A in C sta močno razširjeni dvodelni pesmi z variacijami motivov in sekvencami, B je manj izrazit in krajši. Kontrast srednjega dela podčrtuje nov tonovski

način, odsotnost tematičnega dela pa onemogoči zavestno vodenje misli do izraznega viška in vsebinske razrešitve.

Tretja sonata v c-molu je muzikalno zanimivejša. Uvodni Adagio se razvije z igro punktiranega ritma brez pretiranega patosa v dinamičnih kontrastih, z galantnim, svetlim zvokom kljub molovskemu načinu in z domiselnejšo spremljavo. V

3 **Presto**

3a

primeri s prejšnjima sonatama se harmonija bolj živahno razmahne v kromatiko. Nastop sonatnega stavka pripravi še kontrastni drugi del uvoda piú mosso s hrupnim tehničnim pasažiranjem v dvaintridesetinkah.

Dvodelnosti se Pollini tudi v gradnji ekspozicije ni odrekal. Obe temi (pr. 3, 3a) nastopita dvakrat zapored (prva v c-molu, druga v paralelnem duru), z vmesnimi prehodi tvorita dvodelno pesem. Sklepni del ekspozicije je razmeroma dolg. Motivično ponavljanje skupaj z utrjevanjem tonalitete druge teme na orgelpunktu precej razblini napetost, ki jo ustvarja izrazito nasprotje obeh tem. Podobna posledica nastane v izpeljavi, dramatičnem višku sonatnega stavka. Variiranje in sekvenčno poigravanje z motivi pelje k željenemu lahko-razvedrilnemu učinku mimo temeljnega namena izpeljave. Zadrego pri oblikovanju "tehtne" izpeljave s konfrontacijo obeh tem poizkuša reševati neproblematični tok z gradivom iz uvodnega dela.

Prehod k reprizi učinkovito pripravi pojemajoča pasaža s kadenčno vlogo. Druga tema, ki je bila v Es-duru, nastopi po zgledu Beethovnovih molovskih sonat v reprizi v C-duru, vendar Pollini ta tonovski način nadaljuje še v kodi in molovsko sonato sklene v istoimenskem duru.

Sklepni drugi stavek v Es-duru zopet spomni, da nosi op. 26 naslov "Tre suonate". Primer, kako se ostaline baročne dvodelnosti soočajo z ustvarjalno dilemo skladateljev, ki so v pomembnih sonatnih dosežkih svojega časa pobirali samo plehko pretolmačene "izrazne" prvine. Hitro sukanje peresa, nizanje bolj ali manj sklenjenih členov v najpreprostejšem (za poklicno delo tudi primitivnem) homofonskem mišljenju. Glasba naj ugaja, zabava, streže razmahu neobremenjenega sentimenta brez hudih miselnih naporov s tematičnim delom.

Sklepni Allegro v Pollinijevi Tretji sonati ima funkcijo sonatnega rondoja, dejansko je etuda, avtor pa ga je naslovil s preludijem in gigo. Preludij predstavlja v treh malih periodah vse gradivo stavka: melodično linijo v zaporednih padajočih ali rastočih lestvičnih tonih, nepretrgan tok osminskih triol nad arpeggiranimi akordi oziroma orgelpunktom. Giga je dvodelna; v prvem delu se menjavata dve tematični jedri (pr. 4), drugi del se začne na dominantni in prinaša novo izpeljanko iz preludija (pr. 4a). Z baročno obliko veže gigo tempo in plesni značaj,



4

4a



čprav je namesto značilnega tridelnega taktovskega načina dvodelni, pogoste avgmentacije, diminucije in uporaba inverzije (brez imitacij). Mnogotera izmenična ponavljanja tematičnih skupin močno razširjajo obseg in dajejo vtis couperinovskega rondoja. V ponavljanju so izčrpno uporabljene različne prvine pianistične tehnike, kar je značilnost in namen celotne zbirke op. 26.

Zbirki "grandes sonates" nista oštevilčeni, kompozicijski stavek skupaj z oblikovnimi načeli pa priča, da sta nastali v istem času oziroma še pred op. 26. Za to govori tudi Fétisova navedba,<sup>13</sup> naj bi se Pollini okrog leta 1810 nekaj časa mudil v Parizu in tam objavil tri klavirske sonate v založbi Érard. S tem je Fétis najbrž mislil zbirko z naslovom "Deux sonates et un air varié pour le piano forte", posvečeno Armandu Seguinu,<sup>14</sup> posamezni cikli v tisku pa so imenovani s Sonate I, II in III.

Značilnosti obeh zbirk (druga ima naslov "Deux grandes sonates pour piano forte", posvečena je neki gospe Juliji Rovero Seftime, roj. Bertoglio) se pokrivajo z opisanimi iz op. 26. Razen ene so vse dvostavčne, brez pravih sonatnih stavkov in tematičnega dela. Večinoma izrazita jedra kontrastnih tem po načelu krepke, ritmično poudarjene prve ter spevne druge teme (pr. 5 - Druga sonata iz zbirke "Deux grandes sonates") se v

5

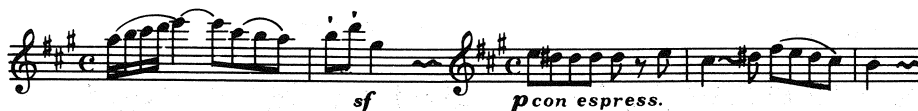
5a



variacijskem postopku razširjajo bolj v zvočne slikanice kot v miselno vodenje ideje z vsebinskimi gradacijami do notranje napetosti in razrešitve.

6

6a



Vseskozi nezahtevni okus salonske ariozne glasbe. Dvodelna

<sup>13</sup> Gl. op. 7.

<sup>14</sup> Osebe mi ni uspelo identificirati, verjetno pa je v zvezi z znano družino angleških opernih pevcev in impresarijev s priimkom Seguin, ki se je uveljavljala od srede 18. do polovice 19. st. v Evropi in Ameriki.

gradnja v velikem in malem planu. Namesto sonatnega stavka predstavitev tematike s poljubnimi oblikami ponavljanja in širjenja s prehodi, "izpeljava" s figurativno motivično obdelavo in koda z vtisom reprize, ali še enostavneje (kot je bil primer tudi v op. 26): ekspaniranje gradiva v dvodelni pesmi z variacijami. V Prvi sonati "Deux sonates et une air varié" sta tematični skupini (pr. 7) ločeni z vmesno variacijo prve.

7

**Andante**

Prvi stavek Tretje sonate v isti zbirki je mešanica starega variacijskega ricercara in canzone da suonar, obenem primer dolgovezja s figurativnim virtuoznim leskom, v Pollinijevem sonatnem opusu skrajšanega odstopanja od sonatnega stavka.

8

**Andante**

Domisleke v variacijah preplavijo mnogoteri načini cenenege pianističnega artizma, sorodnega etudnemu namenu v sonatah op. 26.

Problematičnost Pollinijevih klavirskih sonat se tako suče okrog dveh temeljnih točk: drobnega vsebinskega koncepta in skladateljske nemoči v poskusu zahtevne ciklične tvorbe ter skoraj suženjske privrženosti salonskim zahtevam po zvočni lagodnosti in briljantnem pianizmu. Zanimivo pri tem je, da je Pollini izbral sonatno formo, ko bi bili divertimenti, studije ipd., prikladnejši. Izbiro forme je v prvi ustvarjalni dobi verjetno terjala višja skladateljska ambicija kot jo je zmogetl in tudi potreboval za to, kar je iskal v svoji glasbi. Če upoštevamo, da v vsem poznejšem opusu nima več sonat, se zdi, da se je Pollini v obravnavanih zbirkah dokončno odpovedal tej formi. Poslej so prevladovale fantazije, parafraze na operne speve, variacije, tokate, med njimi Pollinijevo najbolj znano klavirsko delo, posvečeno G. Meyerbeeru,<sup>15</sup> "32 Esecizi in forma di toccata" op. 42 iz leta 1820.

#### SUMMARY

*The musical bequest of Franc (Francesco) Pollini (1762-1846) includes three collections of piano sonatas. The first one is composed for didactic purposes, it is entitled "Tre suonate (!) per clavicembalo, op. 26" and was issued as the second part of Pollini's piano tutor (Metodo per clavicembalo, Milano 1812), while the other two, without indication of opus and year, were published in Paris, both under the title "Deux grandes sonates pour piano forte". As regards the compositional characteristics, especially the treatment of form, they are very similar, the second and the third collections being "grande" only in their extent. One of these collections consists of three units in the sequence "Air variée", "II. Sonate", "III. Sonate". The sonata movement represents for Pollini the presentation of the thematic material in the form of repeated bi-partite song (//:a:// //:b://); the first one is usually "masculine" with dotted rhythm, while the second one is usually melodious (with instructions "legato", "con espressione", "dolce") on the dominant chord of the basic tonality. The material thus laid out is followed by numerous figurative variations intended to "substitute" the classicistic art of the sonata development, while the impression of the "repetition" is retained so that the movement finishes with variations of the two themes on the key-note. In the construction of the cycle Pollini likewise did not follow the long ago achieved best work in the classicistic sonata: mostly they are bi-partite, with a concluding rondo in an unsophisticated use of the piano artism. Hence, average music, the work of a musician whose attachment for bel canto is traceable also in his piano music. As son of parents naturalized in Slovenia he belongs in part also to the Slovene musical past; before him Slovenes or composers of Slovene origin had not yet tried their hand in the sonata form for piano. In this respect Pollini has a certain significance*

15 Gl. gešlo v Grove's Dictionary of Music, 5. izd., London 1954.

*for our cultural tradition, even if in a historical retrospective of the European piano sonata he does not occupy a more important place.*

UDK 929 (497.13) "18" (03.041):78  
(497.12)Dubravka Franković  
Zagreb"SLOVENSKI GLAZBENICI" U GRADJI ZA  
"BIOGRAFSKI I MUZIKOGRAFSKI LEKSIKON"  
FRANJE KUHAČA

Do zadnjih dana života prikupljao je Kuhač (1834-1911) gradju za "Biografski i muzikografski leksikon" hrvatskih, slovenskih i srpskih muzičara. Godine 1904, u "Popisu literarnih radnja u rukopisu što posve gotovih (za štampu priredjenih), što samo djelomice svršenih, ili za koje je samo materijal sabran" Kuhač navodi, drugu po redu, gradju za "Biografski i muzikografski (bibliografski) slovník". Izlaže njen raspored i stupanj izrade uz napomenu da je sabirao podatke još od godine 1857, "te ih sabirem (iz novina i po kazivanju) još i danas". Taj se dio odnosi na hrvatske muzičare, odnosno "glazbenike tudjeg porietla, koji su u nas živili te radili za hrv. narodnu glazbu ili proti njoj". Na trećem mjestu tog popisa Kuhač navodi pod A) "Biografski i muzikografski slovník Slovenaca", a pod B) "Biografski i muzikografski slovník Srba".<sup>1</sup>

Takva razdioba gradje za "Biografski i muzikografski leksikon" dopušta pretpostavku da je Kuhač zamislio tri odvojene cjeline, ali ne isključuje misao da je ta razdioba nastala iz praktično-tehničkih razloga prvih faza sakupljanja podataka te da bi "radnja" dovršena za štampu predstavljala jedinstven leksikon jugoslavenskih muzičara.

Danas se spomenuta gradja nalazi u Arhivu Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Čuva se u Kuhačevim kutijama, spremljena u "posebne fascikle (svesčiće) sadržavajući podatke o dotičniku i popis njegovih djela". Signature su arhivske. Nije izradjen arhivski katalog.<sup>2</sup>

Gradja za "Slovenske glazbenike" u Kuhačevu "Biografskom i muzikografskom leksikonu" sredjena je (uglavnom) po abecedi i obuhvaća osim kompozitora (oni su najbrojniji) i druge ličnosti i neke podatke o historijskom razvoju muzičke kulture u Sloveniji. Sadrži imena nekih sastavljača pjesmarica, kapelnika,

- 1 Usp. F. Kuhač, *Moj rad*. Zagreb 1904, str. 38. Kuhač češće koristi naziv "Biografski i muzikografski leksikon", pa je preuzet i u ovoj radnji.
- 2 Arhiv JAZU, *Kuhačeva ostavština XVII-2*. Na gradji koju ovdje obradjujem, Kuhač je napisao: "Slovenski glazbenici (za moj biografski i muzikografski leksikon)". Citat je iz Kuhačeva op. cit., str. 38.
- 3 Uz svako prezime zabilježeno je i ime, ako ga je Kuhač napisao. Kratica

instrumentalnih solista (oboist, orguljaši), pjevača i pjevačica, graditelja orgulja i zvonoljevara; imena nekih muzičkih pisaca i historičara, organizatora muzičkog života, nazive nekih muzičkih izdanja i poneki podatak o slovenskoj narodnoj glazbi. Uz neka je imena Kuhač dopisao upitnik, nesiguran pripadaju li zaista muzičkoj umjetnosti slovenskog naroda. Gradja ni u jednom slučaju nije obradjena. Sadrži 197 priloga za 115 jedinica. U većini je slučajeva jedan prilog za jedno ime. Za kompozitore i pjevače, i to za Kuhačeve nešto starije ili mlađe suvremenike, broj priloga je veći: Miroslava Vilhara, Benjamina Ipavca, Davorina Jenka, Frana Gerbiča, Avgusta Armina Lebana, Viktora Parmu na primjer, zatim za (Frana Gerbiča), Josipa Nollija, Irmu Polak. Za njih je Kuhač lakše mogao sakupiti brojnije informacije, pretežno u novinskim vijestima i ličnom kontaktu.

U ovom radu želim dati *pregled gradje* koju sadrži spomenuti dio Kuhačeva neizradjenog biografskog leksikona jugoslovenskih muzičara. Stoga ne ekspliciram sadržaj Kuhačevih priloga, osim u slučajevima kad to zahtijeva postavljeni zadatak.

*Imensko kazalo* sadrži imena koja - obzirom na gradju u kojoj se nalaze u Arhivu JAZU - pripadaju "Biografskom i muzikografskom leksikonu" Slovenaca. Signatura, koju je gradja dobila ulaskom u Arhiv JAZU, ne slijedi uvijek abecedni red imena. Možda sam Kuhač nije uvijek poštovao taj princip u neprekidnom radu i doradi, možda se redosljed poremetio kod pregleda i otkupa gradje od Kuhačeve udovice, a možda je to učinio arhivar. Ovdje su imena u abecednom nizu i uz njih je arhivska signatura. Imensko kazalo ne sadrži ostale podatke. Sva su prezimena i imena u Kuhačevoj grafiji.<sup>3</sup>

1. Andreaš, Sl. gl. 41
2. Auersperg, Graf Wolf Engelbert Sl. gl. 69
3. Belar, Leopold Sl. gl. 70
4. Blaschke, Sl. gl. 71
5. Bohorič, Adam Sl. gl. 72
6. Böhm, J. Sl. gl. 188
7. Bučar, Dr. med. Sl. gl. 73
8. "Cecilija", zbirka Sl. gl. 20
9. Codelli, Fahnenfeld Dr. Med, von Sl. Gl. 101
10. Čampa, (tri sestre) Sl. gl. 74
11. Dainko, Petar (Peter), Sl. gl. 75, 76
12. Degen, Rudolf Sl. gl. 77
13. Dembscher, Joh. Bapt. Sl. gl. 78
14. Dolar, Nikola P. Sl. gl. 79
15. Dolinar, L. Sl. gl. 80
16. Fabricius, Albin Sl. gl. 35
17. Fajgelj, Daniel Sl. gl. 81
18. Fleišman, Georg Sl. gl. 82
19. Führung, Rudolf Sl. gl. 42, 50
20. Gallenberg, Wenzel Robert Graf, von Sl. gl. 83
21. Gallus, Jakov (Petelj, Petelin, Petelinček, Jakob) Sl. gl. 84, 154
22. Garzarolli, Zacharias, von Sl. gl. 85
23. Gerbič, Franjo Sl. gl. 21, 54-67, 68
24. Goršič, Franjo Sl. gl. 40, 50
25. Globogger, Joh. (Globocker) de Reiffnitz Sl. gl. 86

"Sl. gl." oznaka je Arhiva JAZU i znači: Slovenski glazbenici.

26. Grahovar, Simun, Sl. gl. 87
27. Guttman Sl. gl. 40, 50
28. Hajdrih, Anton Sl. gl. 88, 90
29. Halm, Anton Sl. gl. 89
30. Hendrych, Vilko Sl. gl. 68
31. Hoffmeister, K. Sl. gl. 91
32. Horn, Hans Sl. gl. 42
33. Höffer, Berthold, von Sl. gl. 92
34. Hlednik, Sl. gl. 68
35. Hren (Chrönn), Tomaž Sl. gl. 93
36. Hribar, P. Angelik Sl. gl. 2, 94
37. Ipavec, Benjamin, dr. Sl. gl. 95, 96, 97a
38. Jakob, N. Sl. gl. 50
39. Janežič, Antun Sl. gl. 98
40. Janiček, Ivan Sl. gl. 97
41. Jenko, Davorin Sl. gl. 4-6, 45, 99a
42. Kastelec, Matija Sl. gl. 99
43. Keesbacher, Fr. Dr., Sl. gl. 100
44. Kocjančič, Sl. gl. 43
45. Kosovel, V. Sl. gl. 103a
46. Košat, Thomas Sl. gl. 102, 102b, 103
47. Kral (Khräll), Christoph Sl. gl. 104
48. Krempelj, Antun Sl. gl. 105
49. Krištof, Dragotin Sl. gl. 106
50. Lagkner, Daniel Sl. gl. 107
51. Laurenčič, Primovž Sl. gl. 124a
52. Leban Sl. gl. 109-120
53. Ledenik (Ledenig) Sl. gl. 121
54. Levičnik, Josef Sl. gl. 122
55. Linhart, Anton Sl. gl. 123
56. Majer (Majar), Matija Sl. gl. 125
57. Mally, Conrad Sl. gl. 126
58. Mašek (Maschek), Camillo Sl. gl. 127
59. Mašek (Maschek), Caspar Sl. gl. 128
60. Materna, Amalie Friedrike Sl. gl. 129
61. Matković Sl. gl. 131
62. Mazoleni Sl. gl. 132
63. Mercina Sl. gl. 68
64. Mugerle, Edelheim Dr., von Sl. gl. 133
65. Nabor, Juraj Sl. gl. 137
66. Nedvěd Sl. gl. 134
67. Ney, Jenny Sl. gl. 135
68. Nolli, Jos. Sl. gl. 52, 138
69. Orožen, Valentin Sl. gl. 48, 139
70. Parma, Viktor Sl. gl. 34, 37, 51, 68, 140-152
71. Patscheider Sl. gl. 153
72. Petrich, Franz Sl. gl. 155
73. Pesmarica cerkvena napevi za orgle (Celovac 1846), Sl. gl. 22-33
74. Pevsko in glasbeno društvo v Gorici, Sl. gl. 18
75. Podbregar, B. Sl. gl. 10
76. Podgornik, Ludmila Sl. gl. 152a
77. Pogačnik, Naval Sl. gl. 38
78. Polak, Irma Sl. gl. 36, 39
79. Pollini, Franz Sl. gl. 156
80. Potočnik, Blaž Sl. gl. 157
81. Puhar, Janes Sl. gl. 158

82. Radeskini, Maksimilijan Sl. gl. 160
83. Repež, Filip Jakop Sl. gl. 161
84. Rihar, Gregor (Rihtar Grgur) Sl. gl. 162
85. Rumpler, Theodor Sl. gl. 163
86. Sadar, Lovro Sl. gl. 164
87. Sakotnek, Pater Dismas Sl. gl. 19
88. Sandrini, Paul Sl. gl. 165
89. Sassi, Irena Sl. gl. 41
90. Savin, Risto Sl. gl. 46
91. Slatkonja, Gregorius (Slatkonja, Zlatkonja, Juraj) Sl. gl. 1, 3, 166, 167
92. Slomšek, Antun Martin Sl. gl. 53, 168
93. Slovenska gerlica, Sl. gl. 15, 16, 17
94. Stegnar, Felix Sl. gl. 169
95. Stephani, Dominicus Sl. gl. 170
96. Steržinar (Stersshinar), Ahac Sl. gl. 171
97. Stöckl, Anton Sl. gl. 172
98. Schürzer, Sl. gl. 9
99. Struzell, Grgur, Sl. gl. 44
100. Svorzina, Emilija, Sl. gl. 39
101. Textor, Urban Sl. gl. 173
102. Tribnik, Gregor Sl. gl. 174
103. Trtnik, Karlo Sl. gl. 68, 176a
104. Truber, Primož Sl. gl. 175
105. Turnogradska-Toman, Josefina Sl. gl. 176
106. Valenta, Albert Sl. gl. 177
107. Valvasor, Janez Bajkart Sl. gl. 178-179
108. Vavken, Andreas Sl. gl. 180
109. Viktorin, sveti Sl. gl. 183
110. Vilhar, Miroslav Sl. gl. 11-14, 184
111. Vilhar, S. Sl. gl. 7, 8
112. Voglar, (Carbonarius) Michael Sl. gl. 185
113. Wietrowetz, Gabriele Sl. gl. 181-182
114. Zois, Zigmund Sl. gl. 186
115. Zupan, Jakob Sl. gl. 187

Kao dodatak gradji za biografiju leksikon slovenskih muzičara Kuhač je posebnom pasicom povezao nekoliko priloga pod naslovom "Tudji glazbenici, koji su Slovencima pomagali". Nesredjeni, neobradjeni nalaze se tamo: "Foerster Anton, čeh. (Förster Antun, Čeh)", (Sl. pom. 189, 194); novinski izrezak "Musica slovena. Il diritto", 24. Dec. 1890. (Sl. pom. 190); "Wuchutta Hedvig, tudjinka. Graz." (Sl. pom. 191); "Schuch Ernst, tudjinac. Steiermark." (Sl. pom. 192); "Sperry Franz. Tudjinac. Steiermark." (Sl. pom. 193); nekoliko izrezaka iz Agramer Tagblatta i Obzora, (Sl. pom. 195-197).<sup>4</sup>

U gradji koju je Kuhač dospio sakupiti za "Biografski i muzikografski slovnik Slovenaca" nedostaju mnoga imena muzičke umjetnosti u Sloveniji. Najbrojnije su zastupani *kompozitori*, a informacije o njima variraju od kratkih bilješki na komadiću papira do podataka iz nekoliko izvora, u posebnim svežnjicima. Imena kompozitora izdvojena iz općeg kazala imena pokazat će da se medju njima nalaze kompozitori priznati u njihovo vrijeme i danas u slovenskom muzičkom životu, kao i oni, koji nisu ostavili značajniji trag. U ovom su popisu prezimena

4. *Ti se prilozi nalaze unutar iste gradje, s arhivskom oznakom "Sl. pom.", znači "Slovenski pomoćnici".*



muzičara uz koja je Kuhač napisao "komponista", ili se prikupljena gradja prvenstveno odnosi na njihov kompozitorski rad. Ispisana su u Kuhačevoj grafiji, ako se ne nalaze (ili ako se ne razlikuju) od onih u opsežnoj "Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem" i u "Razvoju muzičke umjetnosti u Sloveniji" Dragotina Cvetka.<sup>5</sup> Prezimena kompozitora u slijedu: Andreaš M., Belar L., Blaschke F., Dajnko P., Degen R., Dolar J.K., Dolinar L., Fabricius A., Fajgelj D., Fleišman J., Gallenberg W.R., Gallus J., Gerbič F., Grahovar S., Hajdrih A., Hladnik I., Hoffmeister K., Hribar A., Ipavec B., Jenko D., Kastelec M., Kocijančič J., Kosovel V., Koschat T., Krempelj A., Krištof D., Lagkhner D., Lavrenčič P., Leban A.A., Ledenik L., Levičnik J., Mally C., Mašek G., Mašek K., Naborè J., Nedvèd A., Orožen V., Parma V., Podbregar B., Podgornik L., Pollini F., Potočnik B., Rihar G., Sadar L., Savin R., Slatkonja J., Slomšek A.M., Stegnar S., Stöckl A., Schürzer, Tribnik G., Turnogradska-Toman J., Valenta V., Vavken A., Viktorin sv., Vilhar S., Zupan J.

*Sastavljači - autori pjesmarica* zastupani su u Kuhačevoj gradji u slijedu: Bohorič A., Radeskini M., Repež F.J., Slomšek A.M., Steržinar A., Trubar P.; *sbirke* - *kapelnik*: Dembscher J.B.; *dvorski muzičari*: Globogger Joh., Kral (Khräll) Ch., Rumpler Th., Voglar (Carbonarius) M.; *instrumentalni solisti*: Böhm J., Garzarolli Z., Matković, Petrič F., Sandrini P., Struzell G., Wietrowetz G.; *pjevači i pjevačice*: Bučar, Čampa (tri sestre), Materna A.F., Mazoleni, Ney J., Noll J., Patscheider, Pogačnik Naval, Polak I., Sassi I., Stephani D., Svorzina E., Trtnik K.; *graditelj orgulja, graditelji instrumenata, zvonoljevari*: Goršič F., Guttman, Janiček I.; Puhar J.; Führung R., Horn H., Jakob N.; *muzički pisac i historičari*: Codelli F., Keesbacher F., Valvasor J.; *organizatori, propagatori i meceni muzičkog života*: Auersperg W.E., Höffer B., Hren T., Mugerle E., Textor U., Zois Z.; *muzička izdanja*: "Cecilija", zbirka 124 crkvene pjesme s kajdama izdalo društvo sv. Mohare u Ljubljani (god?); "Pesmarica cerkvena, napevi za orgle", Celovac 1846; "Slovenska gerlica, venec slovenskih pesem na svitlo dan od Slovenskiga društva u Ljubljani, prvi zvezek; drugi natis 1852."; *o slovenskoj narodnoj muzici*: Böhm J., Janežič A., Majar M., Sakotnek pater Dismas.

Zadatak ovog rada nije provjeravanje vjerodostojnosti Kuhačeva izbora za biografski leksikon slovenskih muzičara, nego popis i opći pregled gradje koju sadrži. Ipak, jer je Kuhač i sam sumnjao u slovensko podrijetlo nekih ličnosti, spomenut ćemo još poneke kojima možda nije mjesto u tom popisu. Uz ime kompozitora B. Podbregara Kuhač pita: "Nije li to Slovenac?" Jedini podatak o njemu odnosi se na koračnicu "Velebit" koju je u Innsbrucku izdalo hrvatsko akademsko društvo "Velebit". To je novinska vijest, bez naslova novina. Kuhač je dopisao godinu 1906. Budući da to ime ne nalazimo u spomenutim djelima Dragotina Cvetka, odgovor je najvjerojatnije negativan. Uz Fabricius Albina, kompozitora, Kuhač je dopisao: "Steiermark. tudjinac". Podatak je iz H. Mendelova Musikalisches Konversationslexikona i odnosi se na Fabriciusevo djelo "Cantiones sacrae sex vocum", izdano u Grazu

5 *Usp. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, I-II-III, DZS, Ljubljana 1958, 1959, 1960; Andreis-Cvetko-Durič-Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji. D. Cvetko, Razvoj*

1595. Dragotin Cvetko, u historiji muzičke kulture u Sloveniji, ne bilježi to ime. U kraćem popisu slovenskih umjetnika - prema "Viencu" iz godine 1892. do 1897. - Kuhač spominje i Vilka Hendrycha, bez njegovog muzičkog zanimanja. O njemu ne nalazimo podatke u spomenutoj recentnoj slovenskoj literaturi. U hrvatskoj povijesti muzike spominje se Vinko Hendrich, rodom Čeh (1841-1892), orguljaš u Senju, zborovodja u Petrinji i kompozitor.<sup>6</sup> Treba vjerovati da bi Kuhač riješio to pitanje u izradbi leksikona, jer je u "Viencu" br. 49 iz 1897. u rubrici "Umjetnost" objavljen kraći osvrt na tri pjesme, od kojih je dvije - "Zubor slavujev" i "Ti" - uglazbio Vinko Hendrich. Najvjerojatnije da orguljaš Matković (Kuhač nije znao njegovo ime?), ni pjevač Mazoleni ne pripadaju slovenskim muzičarima. Matković je - prema Kuhaču - organista stolne crkve u Djakovu 1780, a rodio se oko 1750. Mazoleni (takodjer u bilješci bez imena) rodom je iz Šibenika ("Sada (1869) u Americi"), a zanimanjem operni pjevač-tenor. Kuhač o njemu nije imao mnogo podataka, nadopisao je stoga na papirić: "piši i pitaj brata!" župnika u Zatonu kraj Šibenika. Oba listića imaju arhivsku signaturu "slovenskih glazbenika"; teško je reći da li ih je Kuhač krivo uložio ili su "zalutali" među njih kod pohrane i obrade u arhivu JAZU. Kod klavirskog virtuozu Franza Petrić (Petrich) Kuhač je uz nedovršen tekst s osnovnim podacima dopisao: "Graz", a zatim "Frage!"<sup>7</sup> Nesigurnost je naznačio i upitnikom kraj narodnosti pjevača Patscheidera - prema P.v. Radicsu, a znak pitanja može se postaviti uz pjevačicu Jenny Ney (rođena u Grazu) i pjevača i učitelja pjevanja Stephani Dominicusu, rođenog u Trstu 1738. Na listić s imenom Antona Halma Kuhač je dopisao "Niemac" i podcrtao "deutscher Clavirspieler", na uobičajeno mjesto, u desnom gornjem uglu, predviđeno za oznaku nacionalnosti napisao: "Steiermark". U ovoj gradnji nema podataka koji bi pobliže osvijetlili podrijetlo ovih muzičara bez obzira na mjesto rođenja, ili pružili neka data o njihovu boravku i djelovanju u Sloveniji, pa time opravdali mjesto među "slovenskim glazbenicima". Našli su se tamo u prvoj fazi prikupljanja podataka, poneki uz prve oznake provjeravanja. Moguće je zamisliti kako Kuhač nailazi na njihova imena, izdvaja ih na listiće-kartice i sprema u svežnjic s naslovom "Slovenski glazbenici".

Kuhačeve izvore za "Biografski i muzikografski leksikon Slovenaca" moguće je podijeliti u dvije osnovne grupe: literaturu i izvore, u užem smislu riječi. U literaturu ubrajamo leksikone, enciklopedije i knjige iz povijesti muzike

- muzičke umjetnosti u Sloveniji, Zagreb 1962.*
- 6 *Usp. Andreis-Cvetko-Durić-Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji. J. Andreis, Razvoj muzičke kulture u Hrvatskoj, str. 193/4, Zagreb, 1962.*
- 7 *Signature uz prezimena spomenutih muzičara te onih koji će biti spomenuti u daljnjem tekstu ovog rada, nalaze se u imenskom kazalu. Imena nekih slovenskih muzičara mogu se naći i u nekim drugim dijelovima Kuhačeve gradnje za biografski leksikon. Tako na primjer: "Bozet Nikola, zvonoljevar iz Celja" u "Stručni graditelji glazbala br. 35"; "Belič Felicijan, rođj. oko 1700 u Ljubljani u Kranjskoj, tudjinac, organista" u "Diletanti naši s glazbenom naobrazbom"; "Grbič Franjo operni pjevač (tenorista) i glasbotvorac. Vidi kod slovenskih umjetnika. Tudjinci koji su nam pomagali u našem glazbenom radu", itd.*
- 8 *Kuhač nije napisao izvor ni za Lavrenčič Primoža (Sl. gl. 124a), no*

i umjetnosti, zatim - šire - časopise i novine. Izvori sadrže originalne dokumente arhivskog ili privatnog fonda. U gradji su veoma rijetki prilozi uz koje Kuhač nije nadopisao svoj izvor. Tako, na primjer, na kartici s imenom "Pater Dismas Sakotnek sabirao je prvi kranjske (slovenske) pučke pjesme. zu Slovenen" (Sl. gl. 19). Kuhaču je za taj podatak očito poslužilo djelo P.J. Šafařika "Geschichte der südslawischen Literatur. I (Slowenisches und glagolitisches Schriftthum), Prag 1864, u kojem na strani 34/35 čitamo: "Dismas a S. Elisabetha, genannt Zakotnek (vor 1793), ein Krainer aus Šiška bei Laibach, Priester des Augustiner-Discalceaten-Ordens und Prediger zu Strehla in Schlesien, hierauf Curat in Brause, starb in J. 1793. Er wird als der erste Sammler krainischer Volkslieder genannt. (P. Marcus Bibl. Carn.)".<sup>8</sup>

Više od trećine svih muzičara koji se nalaze u gradji Kuhač je "pronašao" u knjizi Petera pl. *Radiosa* "Frau musica in Krain", (Ljubljana 1877), ranom djelu slovenske muzičke historiografije. To su: Codelli F., Degen R., Dembscher J. B., Dolar J.K., Dolinar L., Fleišman G., Gallenberg W.R., Gallus J., Garzarolli Z., Gerbič F., Hajdrich A., Hren T., Hribar P.A., Ipavec B., Keesbacher F., Kral Ch., Kriřtof D., Ledenik L., Levičnik J., Mally C., Mašek K., Mašek G., Mugerle E., Patscheider, Pollini F., Rihar G., Rumpfer Th., Sadar L., Sandrini P., Slatkonja J., Stegnar F., Stöckl A., Textor U., Turnogradska-Toman J., Valenta V., Valvasor J.V., Vavken A., Vilhar M., Voglar M., Zois Z. Iz drugih djela odgovarajuće domaće literature Kuhač je preuzeo po nekoliko imena. Tako iz "Slovnika umjetnikah jugoslavenskih" Ivana *Kukuljevića-Sakcinskog* (Zagreb 1858-1860): Dolar J.K., Gallus J., Grahovar Š., Janeček I., Slatkonja J. Iz Kukuljevićevih bilježaka za "Slovník" preuzeo je neke orguljare: Goršić F., Guttman N. - Kuhač nije prepisao iz spomenutog objavljenog Kukuljevićevog leksikona jugoslavenskih umjetnika podatke za braću Karli ni za J. Poša. U knjizi Friedricha *Keesbachera* "Die philharmonische Gesellschaft in Laibach" (Ljubljana 1862) Kuhač je našao podatke za "utemeljitelja i prvog direktora društva" Janeza B. Höffera. Iz bibliografije "*Letopisa Slovenske Matice*", 1871. ispisao je tekst o Naborè Jurju; iz knjige Ivana *Macuna* "Biographische und litterarische Nachrichten von den Schrifstellern und Künstlern, welche im Herzogthum Steiermark geboren sind" (Graz 1810) izvadio je podatak: "Viktorin sveti (...) rođen koncem II vieka" bio je Ptujski vladika (biskup) "ki je 2. novembra leta 303 umrl kot mučenik (...) bil je pesnik in razlagal tudi sv. pismo - imamo še eno himno ..."; iz "*Arkiva za povjestnicu jugoslavensku*" (knjiga V, Zagreb 1859),

*mogao ga je naći u izvoru kojim se češće služio P.J. Šafařiku (usp. op. cit., str. 23 i 78); za Orožen Valentina također ne navodi izvor. Za njega je napisao: "(...) rođen god. 1808. u sv. Jurju na Štajerskom, svećenik, spjevao i uglasbio više slovenskih pjesama, između kojih je narod osobito obljudbio pjesmu, kje so moje rožice' (...). Priča se da je krajem tridesetih godina bio u Parizu, muzikalni kongres' na kojem su bili izloženi i narodni napjevi sa svih strana svijeta, te da je porota istog kongresa prvu nagradu dodijelila napjevu pjesme, kje so moje rožice' (Sl. gl. 139). U I knjigi "Južno-slovenskih narodnih popjevki" (Zagreb 1878), u I svesku str. 24, br. 31, Kuhač je uvrstio ovu popjevku pod naslovom: "Vse mine' (Slovenska iz sv. Petra u Štajerskoj)". Popjevka ima pet kitica. Na kraju je Kuhač dopisao: "Spjevao Orožen".*

izdvojio je Kuhač nekoliko rečenica o Janezu Puharu. *Andričeva* "Spomen knjiga hrv. zem. kazališta" (Zagreb 1895) pružila je jedini podatak o pjevačici Ireni Sassi, rodom Slovenki, a "Priručnički rječnik" Ivana *Zocha* (Osijek 1885) bio je izvor za *Andreaš* Mihaela, kome Kuhač nije zabilježio ime. Samo u jednom slučaju Kuhač navodi za izvor svoju studiju, i to za: "Julio *Ledenig* tenorista". Vidi "*Josip Haydn i hrvatske pučke popievke*" str. 4. To se ime nalazi na kartici (Sl. gl. 121) ispod imena "*Ledenik* (Ledenig), guter Musikdilletant Componist und trefflicher Musikkritiker ..." (prema P.v. Radicsu). Iz Kuhačeva teksta u "Viencu" br. 13, 1880, u kojem je objavljen dio rada "Josip Haydn ..." ne razabire se da bi Julio Ledenig bio Slovenac. Uz ime ostalih slovenskih muzičara, koje Kuhač spominje u istom tekstu, uvijek nadopisuje u zagradi "Slovenac", što u slučaju Julija Ledeniga izostaje. Pretpostavljamo da ga je Kuhač pribilježio uz ime Slovenca Ledenig Leopolda zbog istog prezimena i kao svojevrsan podsjetnik za definitivnu obradu leksikona.

Od stranih muzičkih leksikona Kuhač je konzultirao već spomenuti *H. Mendelov* "Musikalisches Konversationslexikon", naznačivši ga uz: Fabricius A., Gallenberg W.R., Gallus J., Halm A., Košat Th., Lagkhner D., Mašek K., Materna A. Fr., Ney J., Pollini F., Sandrini P., Slatkonja J., Stephani D., Vilhar M. Iz "Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler" *E.L. Gerbera* (1790-92), izdvojio je Jurij Slatkonju, u kojem u gradnji nalazimo i podatke iz već spomenutih Radicsa, Kukuljevića i Mendela. Djelo *P.J. Šafaříka* "Geschichte der südslawischen Literatur" (I, 1828) Kuhač spominje za Kastelec M., Linhart A., Potočnik B., Redeski M., Steržinar A., Trubar P., Zois Ž., Zupan J. Podatke o muzičarima dvorske kapele u Beču: Globogger Joh., Kral Ch., Voglar (Carbonarius) M. - Kuhač je preuzeo iz *Köchlova* rada "Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien".<sup>9</sup>

Iz časopisa, tjednika i novina Kuhač je vadio i manje podatke o već poznatim slovenskim muzičarima te o onima za koje je u tom času pretpostavljao da bi mogli pripadati slovenskoj muzičkoj kulturi. Većinom su to novine, časopisi i tjednici (hrvatski i njemački) koji su izlazili u Hrvatskoj, ponajviše u Zagrebu, između 1860. i 1910. godine. I taj podatak pokazuje da je Kuhač zaista do zadnjih dana života prikupljao gradju za svoj "Biografski i muzikografski leksikon". Radi preglednosti i bržeg snalaženja navodim naslove tih časopisa, tjednika i novina po abecedi: *Agramer Tagblatt*, *Agramer Zeitung*, *Bog i Hrvati*, *Danica* (1867), *Glasonoša*, *Gusle*, *Hrvatska*, *Hrvatska domovina*, *Hrvatska smotra*, *Kolo*, *Narodne novine*, *Naše gore list*, *Nada*, *Neven*, *Novice*, *Obzor*, *Pjevački vjesnik*, *Soča*, *Vienae*.

9 *Kuhačevi literarni izvori nisu provjeravani osim: P.J. Šafařík, Geschichte der südslawischen Literatur I, Slowenisches und Glagolitisches Schriftthum. Prag 1864 (herausgegeben von Josef Jireček); Ivan Kukuljević Sakcinski, Slovník umjetnikah jugoslavenskih (Zagreb 1858-1860); Arhiv za povjestnicu jugoslavensku, knjiga V, Zagreb 1859, uređio Ivan Kukuljević Sakcinski. Iz Arhiva za povjestnicu jugoslavensku, knjiga V, Zagreb 1859, iz ovećeg teksta Jurja Jarca o Puharovim zaslugama za razvoj fotografije u Sloveniji, o njegovim velikim uspjesima u evropskim gradovima, Kuhač je izdvojio i prepisao nekoliko rečenica: "Kakor so vsi Puharji, njegove rodovine, tako je tudi on muzikalen in ima posebno dober sluh, ker on izverstno igra na gosli, kitaro in*

Iz novina, tjednika i časopisa Kuhač je izdvojio podatke o ovim muzičarima: Čampa (tri sestre), Vienac, 1877, br. 12; Gerbič F., Naše gore list, 1862 15.VIII; isto, 1862 br. 22; Vienac, 1870 br. 15 i 17; isto, 1871, br. 19; isto, 1874 br. 23; isto, 1874 br. 19; isto, 1875 br. 42 i 46; isto, 1878 br. 21; isto 1881 br. 37; isto, 1881 br. 42; isto, 1882 br. 12; isto 1882 br. 32; isto, 1892 br. 19; Obzor, ? br. 104. Goršič F., Novice, 1870 br. 46; Hoffmeister K., Obzor, 1894, 16.VI; Hribar P. Angelik, Obzor, 1907 11.IV; Ipavec B., Obzor, 1893, 22.XI; Agramer Tagblatt, 1908 22.XII; Janežič A., Neven, 1852 br. 7; Jenko D., Glasonoša, 1861 br. 6; Naše gore list, 1864 br. 19; Vienac, 1885 br. 22; isto, 1888 br. 24; Agramer Tagblatt, 1894, V; Pjevački vjesnik, 1910, 25.V; Majar M., Kolo, 1847 knjiga V; Materna A.F., Agramer Tagblatt, 1893, 7.IV; Mercina I., Vienac 1894; Nedvžđ A., Vienac, 1885; Obzor, 1896, 17.VI; Noll J., Vienac, 1875 br. 24; isto, 1875 br. 38; isto, 1878 br. 21; isto 1879 br. 45; isto, 1880 br. 14; isto, 1880 br. 18 i 19; isto, 1881 br. 12; isto 1881 br. 14; isto, 1886 br. 47; Obzor, 1890 br. 97; Hrvatska, 1902, 14.I; Parma V., Vienac, 1883 br. 13; Hrvatska domovina, 1897, 27.II; isto, 2.III; Obzor, 1896, 4.IX; isto, 1897, 8.I; isto, 1897, 27.II; Agramer Zeitung, 1897, 27.II; isto, 2.III; Vienac, 1897 br. 9 i 10; Agramer Tagblatt, 1897, 2.III; isto, 1897, 27.III; Narodne novine, 1898, 26.III; Obzor, 1898, 26.III; Hrvatska domovina, 1898, 26.III; Hrvatska domovina, 1898, 26.III; Agramer Zeitung, 1898, 26.III; Narodne novine, 1902, 18.II; Agramer Tagblatt, 1904, 29.XII; Narodne novine, 1904, 8.III; Polak I., Bog i Hrvati, 1905, 1906; Rihar G., Danica ilirska, 1867, 30.III; Savin R., Obzor, 1906, 19.III; Slomšek A.M., Naše gore list, 1862, br. 28; Svorzina E., Hrvatska, 1902, 7.I; Tribnik G., Lublanske novice, 1864, str. 295; Trtnik K., Vienac, 1897, br. 27; Valvasor J.V., Naše gore list, br. 19; Vilhar M., Glasonoša, 1861, 30.III; Vienac, 1888 br. 24; Hrvatska smotra, 1906, 1.IX.<sup>10</sup>

U gradji za slovenske muzičare nalazi se nekoliko dokumenata: pismo Frana Gerbiča Kuhaču iz Cerknice 24.VIII 1899, i Gerbičeva fotografija, snimljena u Zagrebu izmedju 1869. i 1878.; pisma Janka Lebana Kuhaču i pisma drugih Janku Lebanu;<sup>11</sup> dva pisma Velentina Kosovela Kuhaču: Velja na otoku Krku, 20.I 1886, i pismo iz Trsta 1.V 1886; pismo Ludmile Podgornik Kuhaču iz Beča, 6.VI 1897; Kuhač spominje i pismo Frana Levstika kao jedan od izvora uz podatke o Matiji Kastelcu, ali se pismo ne nalazi u gradji. U gradji o Franu Serafinu Vilharu nalaze se i dvije dopisnice: "Vilhar v zaporu na žabjeku" (slika) i "Vilharjeva rojstna hiša", obje je Vilhar poslao Kuhaču 14.VIII 1906.<sup>12</sup> Uz Grgura Struzella "organista prvostolne crkve u Zagrebu rodod iz Kranjske" Kuhač spominje arhivski dokument, nesačuvan u gradji: "Matr. bap. parochiae s. Ioannis".

*glasovir, kteriga si sam pomožjo kojiga kmeckiga mizarja napravi, on ima glavo, da je malo takih." Taj prijepis navodimo kao primjer za Kuhačev način rada u sakupljanju gradje za slovenske muzičare.*

- 10 Svi su naslovi, godine, datumi i brojevi prema Kuhaču.
- 11 Usp. D. Franković, O kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana (1847-1879) na temelju gradje za Biografski i muzikografski leksikon Franje Kuhača. (Predano za Muzikološki zbornik, XIX, Ljubljana).
- 12 Signature: Gerbič F., pismo Kuhaču, Sl. gl. 58-65; Kosovel V., dva pisma Kuhaču, Sl. gl. 103a i 103b; pismo Podgornik L., Sl. gl. 152a; dopisnice Vilhara F.S., Sl. gl. 8 i 9.

Prikaz ovih izvora pokazuje jedan način prikupljanja gradje za slovenske muzičare. Kuhač se služio nekim relevantnim literarnim izvorima, najpotpunijim i najboljim do kojih je tada mogao doći, na primjer: Radics, Kukuljević, Mendel, Gerber, Šafařík, uz neke izvore za razvojne tokove organizacije muzičkog života u Sloveniji - Keesbacher i drugi. Vrijedno je zapaziti Kuhačev trud da podatke o slovenskoj muzičkoj umjetnosti potraži i u ranim slovenskim historiografskim radovima. U kontekstu Kuhačeva biografskog leksikona muzičara trebali su postati poznati i široj jugoslavenskoj javnosti.

Gradja koju sadrži Kuhačeva obimna korespondencija nije uopće (još) bila uključena. Spomenuta pisma koja se nalaze u svežnjicima uz pojedina imena, maleni su dio njegove korespondencije, koju je kroz desetljeća vodio s mnogim ličnostima slovenskog muzičkog života. Kuhač je bez sumnje pomišljao da korespondenciju uključi u doradi svog biografskog i muzikografskog leksikona, kao važan izvor za razumijevanje rada i uloge pojedinih ličnosti u razvoju slovenske muzičke kulture i umjetnosti.<sup>13</sup>

U prikazu gradje za slovenske muzičare treba posebno upozoriti i na one priloge koji su bili - i još su uvijek u ponekom slučaju - nepoznati ili nedovoljno poznati. To su spomenuti izresci ili Kuhačevi prijepisi iz novina, tjednika i časopisa tog vremena u Hrvatskoj. Informacije o Franu Gerbiču, Viktoru Parmi i Josipu Nolliju neki su primjeri za to. Većina napisa o Gerbiču objavljenih u "Viencu" prati njegove pjevačke uspjehe u Zagrebu i gostovanja u Pragu te odlazak iz Zagreba u Lavov; opereta "Caričine amazonke" Viktora Parme, njegove opere "Ksenija" i "Stara pjesma" povod su za nekoliko zanimljivih kritičkih napisa u zagrebačkoj štampi Kuhačeva doba, u povodu zagrebačkih izvedbi spomenutih djela; gostovanja Josipa Nollija u Zagrebu, Milanu, Bologni i Pešti pratio je "Vienac" od 1875. do 1880. Vrijednost novinskih i srodnih priloga značajna je i onda kada se uz ime nekog muzičara, muzičku pojavu, događaj, nalazi samo po jedan, kao upozorenje. Evo i nekih primjera: izrezak iz "Vienca" od 24.III 1877, pruža nekoliko podataka: u Zagrebu je održan koncert "slovenskog gospojinskog kvarteta ... tri gospodične čampa i gospodična Galović"; na programu su uz pjesme slovenskih kompozitora (Ipavca i Jenka) bile i pjesme hrvatskih (Lisinskog i Livadića); publika je bila malobrojna, ali oduševljena; članak ističe kulturnu povezanost slovenskog i hrvatskog naroda; nepotpisan je. Iz "Vienca" br. 17 od 21.IV 1894, Kuhač je izdvojio noticu o jednom rezultatu narodnih nastojanja u slovenskoj pedagoškoj praksi: knjigu "Igre in pesmi za otroška zabavišča in ljudske šole", koju je uredio "Ivan Mercina, učitelj c.kr. deški vladnici v Gorici". Iz "Pjevačkog vjesnika", Zagreb 15.X 1906, Kuhač pohranjuje vijest da je "Pevsko i glasbeno društvo v Gorici" izvelo 9. i 10.VI (na redovitom osmom koncertu) oratorij A. Dvořáka "Stabat mater". Vijest kratka, ali dobrodošla muzičkom historičaru.<sup>14</sup>

13 *Usp. D. Franković, Korespondencija Kuhač-Gerbič, Arti musices br. 6, Zagreb 1975; ista, Hrvatsko-slovenski muzički kontakti u svjetlu Kuhačeve korespondencije s Gerbičem, Rad JAZU knjiga 385, Zagreb 1980. (U bilježci 1, str. 171/2, popis je Kuhačevih adresata u Sloveniji).*

14 *Medju isječcima iz časopisa, tjednika i novina ne nalaze se štampani Kuhačevi osvrti i kritike djela slovenskih muzičara. Tako, na primjer,*

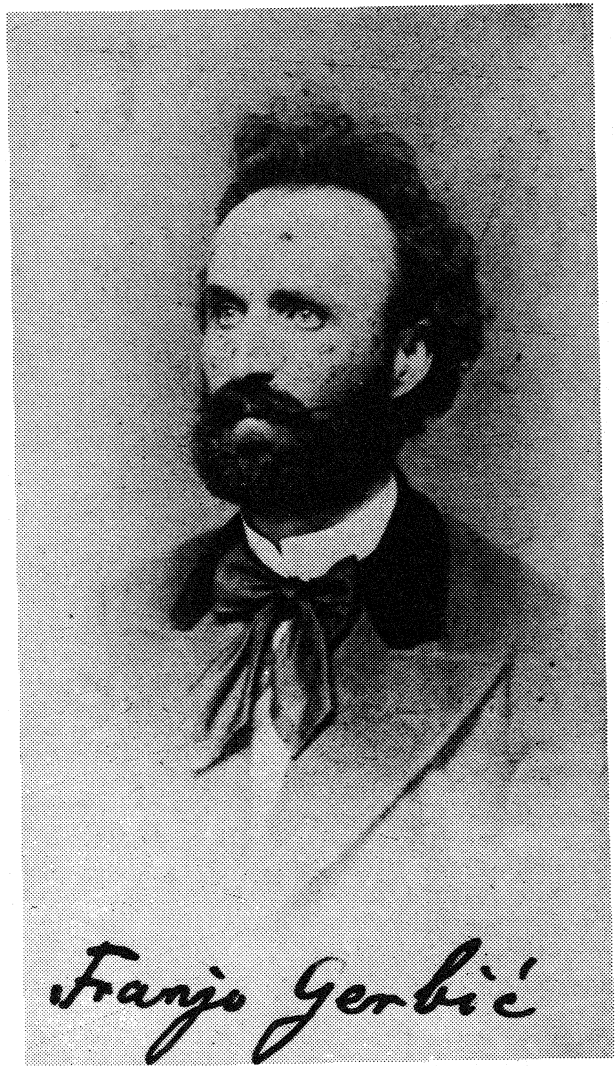
Biografski leksikon slovenskih muzičara ostao je nedovršen u dva osnovna aspekta: Kuhač nije obuhvatio u gradnji sve za koje su mu podaci bili dostupni i zatim, ni o jednom muzičaru nije napisao leksikografski tekst.

Broj slovenskih muzičara u gradnji za "Biografski i muzikografski leksikon" približno je jednak broju srpskih, no oba su znatno manja od broja hrvatskih. Objašnjenje nije u tome što je Kuhač preferirao hrvatsku muzičku umjetnost i kulturu. Vlastita istraživanja hrvatske muzičke prošlosti i suvremenosti pružila su mu mnogobrojniju gradju o hrvatskoj muzičkoj kulturi. Živio je i radio u Hrvatskoj pa su i svi ostali izvori, uključujući i neposredne kontakte, bili bliži i lakše dohvatljivi. Nametali su se svakodnevno i "sami od sebe".<sup>15</sup> U vezi s tim naglasimo ponovno, da je Kuhač radio na svom leksikonu od 1857. godine do smrti. Neprekidno, ali ne uvijek s podjednakim intenzitetom; paralelno sa svojim raznorodnim i mnogobrojnim, nedovršenim i dovršenim znanstvenim opusom. Istaknimo ponovno i to, da je dio gradje za slovenske muzičare bio iz izvora, koji su bili manje poznati slovenskoj kulturnoj javnosti Kuhačeva doba. Time su predstavljali obogaćenje poznavanja slovenske muzičke kulture.

Kuhač je prikupljao gradju za slovenske muzičare po istom kriteriju kojim je sabirao i nalazio gradju za hrvatske i srpske. Težio je sveobuhvatnom leksikonu koji bi - za razliku od Kukuljevićeva "Slovnika umjetnikah jugoslavenskih" - bio samo muzički i sadržavao osim kompozitora, orguljara, zvonoljevara i štampara (domaćih i stranih ovdje te domaćih u inozemstvu) i imena svih vrsta reproduktivnih umjetnika, muzičkih institucija i drugih organizacija i ličnosti koje su na bilo koji način i u bilo kojem historijskom razdoblju pridonijele razvoju muzičkih kultura jugoslavenskih naroda. Da je Kuhač uspio (i dospio) do kraja izvesti svoj plan, bio bi to zaista prvi muzički leksikon u nas.

Pokušamo li objektivno ocijeniti sakupljenu gradju o slovenskim muzičarima sa stanovišta njene vrijednosti za muzikologiju danas, morat ćemo u prvi plan istaći njeno kulturno historijsko značenje: danas je ona i sama postala gradja za proučavanje razvoja muzičke leksikografije i njenih dostignuća u Hrvatskoj - te posebno Kuhačevih. Njena vrijednost za povijest slovenske muzičke kulture - obzirom na citiranu i ostalu relevantnu slovensku literaturu - sekundarnog je značenja.

*nedostaje citirana notica iz "Vienca" br. 17 (21.IV 1894) o knjižici Ivana Mercine. Notica je nepotpisana, no čini se da ju je napisao Kuhač. Sačuvano je (u prijepisu) jedno Kuhačevo pismo Ivanu Mercini (15.V 1893), iz kojeg se razabire da su se dopisivali. Mercina pita Kuhača za prijevod riječi Kindergarten i Kindergärtnerin. Kuhač odgovara: zabavište i zabavilja uz napomenu da su te riječi odobrene za upotrebu od Odsjeka za bogoštovlje i nastavu. U istom pismu Kuhač traži Mercinu da mu pošalje primjerak svog djela, kada bude štampano. (Arhiv Hrvatske, Kuhačeva ostavština, 52/IX br. 272). Kuhač je objavio kritiku "Igre in pesmi od Ivana Mercine" u "Slovenskom svetu", Trst 25.V 1894. (Usp. F. Kuhač, Moj rad, str. 32, br. 126, Zagreb 1904). Prema istom popisu radova, Kuhač je objavio, na primjer, i kritiku: "Izvorne popievke Fr. S. Vilhara", Vienac, 19.V 1894, te kritiku slovenske opere "Teharski plemiči" B. Ipavca, "Prosvjeta", 15.V 1895. ("Moj rad", str. 32, br. 125 i str. 33, br. 138). Kritiku Fr. S. Vilharove opere "Ivanjska kraljica" objavio je Kuhač u 14. broju*



Fotografija Frana Gerbića (Zagreb,  
između 1869. i 1878.)





Fotografija Franje Kuhača (Zagreb, 1876.)

Slovenac

## Nabor Juraj

Ena prav leppa ino kumotna Pisem, ki jo je  
peu Juri Nabore tejga 20. novembra tejga leta  
1775 - ki je u ano xaceto faro pericu -  
Fisk in zaloba Egerjeva u Ljubljani. (3. strani.)

• Letopis Matice Slovenske 1871 bibliografija.

137 Sl. gl.



Najčešći izgled kartice-papirića na  
kojem je Kuhač zapisao ime muzičara,  
nacionalnost, tekst, izvor, te arhivska  
oznaka. (Naborè J.)

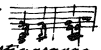

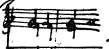
221  
23

Kosovel 1886



Proglab  
1899a.

Obiščeni gospodine!

Odlično moram se zahvaliti V. Blag. za tvoj popravljanje  
moje misli, i to tim više, da se dogovorili najprije dođi me  
opozvati na popravku ortografije, i opet: strukturno i uobi-  
čajnu korekturu, kao upućivanju korekt. Svako moram vam  
blagodari g. profesor, da njezinu misao sledim na konservatoriji  
i da egleh njezinu misao nebi ostajao, koji bi me bio podučavao  
i skladiti, i komponirati g. profesor. A tajdika, koji mi je kodak  
rečeno, pravilno njezinu misao harmonizirati. Dake sin djeteta  
a kao tak navede sem korektor je moguće egleh, koji istovremeno  
koriguje za orkestar i bandu, i biva se više sa kompozicijom.  
Sede pisan sa spretnošću, i glasovima, sa koji je i mi  
imam više saradnja. Nije to V. Blag. (da njezin  
preporuk) bilo kako Polak, prijatelj u Tuzla, koji kodak sled-  
boval kao oficijal pri crkvenom sudu, koji sede pisan, i na  
korektu korektor bude vam i popravljanje: se, i me popravljanje  
i to bi imat uobičajno, da se ispravim one nedostaci, koje se  
druzi saobrazi, ki se sigurno ovaj stonke. Kompozital sem  
Tuzla, ja biva, i nje bi ježi uobičajno: i kao sled, moram i ovo  
prijatelj u Tuzla, koji mi će pitali, korektor bude mi njezinu misao  
gije, a biva više i misao, i nje vidim, da bi zamogel  
druzi i korektor nje egleh Damascina nje uobičajno,  
bide te pisan, i g. profesor, da će nje i saditi. Njezin  
moga rekumeti raste i to sled:  popravljanje u   
ki je V. Blag. kao II. podak pristupio k. i E. uobičajno  
k. i E. i ja uobičajno V. Blag. korektor, da se popravljanje glasni  
sede pisan   
korektor i je uobičajno korektor i popravljanje, ja i biva i je.

Blagodari gospodine profesor to je nastavio se moje pameti, i  
sem polak V. njeza bilo, kao što je popravljanje, a njeza da se  
saramu i Dole. Njeza bude strukturno i pisan g.  
D. V. Blag. i uobičajno da njeza imat gije, tim više  
i to Blag. korektor je biva i je malu korektu pisan u korektor  
i njezinu (novine). Njeza korektor V. Blag. pisan u njeza,  
da se sigurno, ja se gora i to njezinu strukturno.  
Zahvaljujući se njezinu, i njezinu  
i njezinu i je njezinu njezinu njezinu  
vam njezinu  
The Kosovel

Vesna obla  
Kosova dan 19/10

Dokument-pismo V. Kosovela Kuhaču, 1886.

Ipak, aktualnog, jer Kuhačeva gradja ostaje sekundarni izvor kojemu važnost relativno raste - kao svakom izvoru - s vremenom koje nas udaljava od njega. Napokon: u povijest slovenske muzike pripada i to kako se odrazila u povijesnom razvoju hrvatske muzičke historiografije i leksikografije.

#### SUMMARY

*The task of the article is not to verify but to record and to give a general outline of the material about Slovene musicians which F. Kuhač collected for his Biographical and Musicographical Lexicon. This includes, besides the composers, who are the most numerous, also authors of song-books, reproductive artists, constructors of organs, and organizers of musical life. Further, it includes some information about the development of musical culture in Slovenia and about Slovene folk music. The material is in no single instance musicologically treated; it contains 197 appendices for 115 units. The authoress pays special attention to sources used by Kuhač for his material. These sources are divided into two groups: literature (reference works, history of music, periodicals, newspaper reviews) and sources in the narrower sense of the word (original documents found in archives or in private collections). On the basis of her presentation of the sources she manages also to reconstruct Kuhač's method of collecting the material. It certainly must be mentioned that Kuhač's extensive correspondence is not at all included in the material. When seeking objectively to evaluate the material collected from the viewpoint of its significance for contemporary musicology, the authoress first stresses its cultural-historical significance: today this material has become also the material for studying the development of musical lexicography and its achievements in Croatia. Its value for the history of Slovene music is in view of the existing technical literature of secondary importance. But even if this material remains a secondary source, its value grows as we are moving away from the time with which it deals. Besides, it is of genuine interest for the history of Slovene music also how this music made itself felt in the development of the Croatian musical historiography and lexicography.*

- "Vienca" 1902. godine. (Ne nalazi se na popisu u Kuhačevu djelu "Moj rad"). Ni jedna od spomenutih Kuhačevih kritika ne nalazi se ni kao rukopis niti kao novinski isječak u gradji za slovenske muzičare. Sve to ukazuje da je Kuhačev rad na slovenskim muzičarima bio u fazi sakupljanja, te još nisu bili uključeni svi izvori potrebni za dovršenje.
- 15 "Nema živućega našega glasbenika one dobe, kojeg nisam osobno posietio u njegovu domu", napisao je Kuhač I. Kršnjavom (god.?), "bio taj dom i petdeset i više milja daleko od moga doma, da saznamem iz njegovog života ono, što je za umjetničku povijest i bibliografiju znati vrijedno, te da od njih izprosim, preprišem ili kupim djela njihova." (Arhiv JAZU, Kuhač XII-3/3, u kutiji na kojoj piše "Ka Kuhačevoj biografiji. Literarni i glasbeni rad Franje Š. Kuhača").

UDK 78.01 Lutosławski

Zofia Helman  
WarszawaINTELLEKT UND PHANTASIE IN DER MUSIK  
VON WITOLD LUTOSŁAWSKI

Am Anfang eines Kapitels des Buches "Die Struktur der modernen Lyrik" von Hugo Friedrich wurden zwei Zitate, beide aus dem Jahr 1929, zusammengestellt. Das eine von Paul Valéry: "Ein Gedicht soll ein Fest des Intellekts sein", das andere von André Breton:

"Ein Gedicht soll der Zusammenbruch des Intellekts sein".

Die Parole "Fest des Intellekts" kommt im 20. Jahrhundert in verschiedenen Kunstprogrammen auf dem Gebiet der Literatur, Malerei, Architektur und Musik immer wieder vor. In den Manifesten der Künstler wie auch in den theoretischen Formulierungen sind dabei mehrmals konvergierende Auffassungen, ähnliche Termini, gemeinsame Gedanken zu finden, die eine übergeordnete, homogene, verschiedene Künste, ja, verschiedene Kunstrichtungen verbindende Idee durchschimmern lassen.

Als *Apollinaire* 1917 im Vortag "L'esprit nouveau et les poètes" den Anbruch einer neuen Kunststepoche verkündete, deren Kennzeichen logische Ordnung, exaktwissenschaftliche Präzision und kartesisches Prinzip als Muster sein sollten, äusserte er damit eine Meinung, die später oftmals auch in anderen künstlerischen Doktrinen vertreten wurde. Die erste Nummer der Zeitschrift "L'esprit nouveau" (1920) eröffnet ein Manifest, in dem vom Bedürfnis des Suchens nach der neueren Entwicklung der exakten Wissenschaften und des technischen Wissens entsprechenden, neuen Kunstformen die Rede ist. Derselbe übergeordnete Grundsatz erscheint in den Programmen des Konstruktivismus und Purismus, in der Dichtung und im kritischen Denken eines Eliots, wie auch in der Poetik des schon zu Anfang genannten Paul Valérys.

Valéry sieht z.B. den Schaffensprozess als Erfassung des Chaotischen und Gestaltlosen in eine künstlerisch vollkommene Form, als Verwandlung der eigenen Unordnung in eine Ordnung, des bloss Möglichen in ein Vermögen ("Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé", 1931).

Ahnliche Gedanken finden wir bei den Komponisten vor. *Strawinsky* so wie Valéry, schreibt, dass "das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen"<sup>1</sup> und in seiner "Poétique Musicale"

1 *Strawinsky, Erinnerungen, in: Igor Strawinsky, Leben und Werk - von ihm selbst, Mainz 1957, S. 59.*

betont er des öfteren die Rolle der bewussten Reflexion im schöpferischen Prozess, die Notwendigkeit von Regeln, Konventionen, Selbsteinschränkungen und von einer der wissenschaftlichen Arbeit nahestehenden Exaktheit des Denkens.

*Hindemith*, nach dem Vorbild der Philosophen des Mittelalters, bringt das Schöne in der Kunst auf Gesetze der Zahl und der Proportion zurück und bemüht sich seine Theorien physikalisch und mathematisch zu begründen.

Auch *Schönberg*, um diesmal in die oppositionelle Partei zu greifen, beruft sich auf Gesetze der Natur und der Physiologie des Hörens, wenn er seine Zwölftonmusik auf eine rationelle Basis stellen will. Seine Formulierungen sind nicht weit von denen Strawinskys entfernt (obwohl die Musikpraxis der beiden völlig verschieden war), als er von der Dodekaphonie schreibt, dass es eine Methode ist, die eine logische Ordnung und Organisation erfordert.<sup>2</sup> Die Analyse des "Kammerkonzerts" von *Alban Berg*, eines Werkes, welches aus vielseitigen Anwendungen der "heiligen" Zahl "3" aufgebaut wurde, könnte als Gipfel der musikwissenschaftlichen Spitzfindigkeit gelten, hätte die Analyse nicht der Komponist selbst gemacht.<sup>3</sup> *Anton Webern* beruft sich wiederum auf "Metamorphosen" von Goethe und die Idee der Urphänomene, indem er sie als ein geheimes Gesetz und als Ausgangspunkt des musikalischen Aufbaus gelten lässt.<sup>4</sup>

Exaktwissenschaftliche Anregungen, Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft sind auch im schöpferischen Denken von *Edgard Varèse* präsent, um wieder einen ganz anderen musikalischen Stil vertretenden Komponisten zu nennen.

Im vollen Ausmass gab sich die rationalistische Idee in der Musik der Nachkriegszeit kund und bestimmte im gleichen Masse die Versuche der Komponisten wie die der Theoretiker. Zum Beispiel Kompositionssystem *Joseph Schillingers* bildet eine eigenartige Synthese von Musiklehre einerseits und Physik, Mathematik und Psychologie andererseits. Von dem aristotelischen Grundsatz "ars imitatae naturae" ausgehend entwickelt *Schillinger* die These, dass ästhetische Qualitäten der Musik auf geometrische Relationen ihrer Komponenten zurückgebracht werden können und dass Musik immer Gesetze der mathematischen Logik verwirklicht.<sup>5</sup>

Die Zeittheorie von *Karlheinz Stockhausen*, die im engen Zusammenhang mit der seriellen Technik steht, erinnert eher an Exaktwissenschaften als an überlieferte Musiktheorie. Beispiele rationalistischer Denkweise als Grundlage vieler Musikkonstruktionen in der heutigen Musik könnte man ins Unendliche aufzählen: *Boulez*, *Nono*, *Xenakis*, *Bo Nilsson*; Musikstücke, die auf *Fibonacci-Reihe* oder auf *Pascalsches Dreieck* gestützt sind, vielerlei Anwendungen der Informationstheorie, schliesslich auch die elektronische Musik

2 *A. Schönberg, My Evolution, "The Musical Quarterly", X, 1952, S. 517ff.*

3 *Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern (Offener Brief an Arnold Schönberg), "Pult und Taktstock" Nr. 2/3, 1925, S. 23ff.*

4 *Vgl. A. Webern, Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik, Wien 1959, (Briefe von 26.V.1941 und 25.VII.1942), S. 46-47, 49.*

5 *The Schillinger System of Musical Composition, hrsg. L. Dowling u. A. Shaw, New York, 1941, 1946, vol. 1-2.*

6 *Vgl. H. Kirchmeyer, Vom historischen Wesen einer rationalistischen Musik, "Die Reihe" VIII, Wien 1962, S. 11ff.*

nicht zu vergessen, die eine vollständige Synthese von Wissenschaft und Kunst in die Tat umsetzt.

Das volle Aufblühen dieser Tendenzen stiess letzten Endes auf Vorwürfe: Spekulativität, herzloser, kunstfremder Intellektualismus, Mathematisierung der Kunst (obwohl sie häufig de facto mit der Mathematik nichts zu tun hatte). Die Anhänger dieser Tendenzen sahen dagegen ihre Ideen durch die jahrhundertelange Tradition bestätigt und behaupteten, dass von Guido d'Arezzo, wenn nicht schon von Pythagoras an, über isorhythmische Motette, niederländische und Bachsche Polyphonie, bis auf die Theorie der rhetorisch-musikalischen Figuren der Barockzeit, immer in der Musik rationalistische, jeweils auf die herrschenden ästhetischen Kategorien zugeschnitten, Ideen und Zahlenmanipulationen zu Worte kamen.<sup>6</sup>

Das ganze Gebäude der "intellektuellen Musik" errichtete ich nur deswegen, um jetzt seine Existenzberechtigung in Frage zu stellen. Denn worum geht es hier eigentlich? Wenn man auf wissenschaftliche Gesetze rekurriert, handelt es sich in Wirklichkeit um den ästhetischen Grundsatz, der dazu da ist, um den Wert eines Musikwerkes zu beweisen; oder sind all die Zahlen, Berechnungen, geometrische Projektionen, theoretische Spekulationen nur eine Methode der kompositorischen Arbeit, die bei der Bildung des Musikalisch-Schönen ihre Dienste erweist, ausserdem aber im Vergleich mit den ästhetischen Qualitäten eine bloss komplementäre Rolle spielt? Ich zweifle nicht, dass wissenschaftliche, das musikalische Werk fundierende Gesetze über den Wert des Werkes nicht entscheiden können. Sollten sie aber, als ein Wert für sich, die Existenzberechtigung eines bestimmten Werkes zu begründen, so würde sich das "Fest des Intellekts" unweigerlich in den "Zusammenbruch des Intellekts" verwandeln. Andererseits dürfte jene Tendenz, "latente" Strukturen zu bilden, Zahlen zu manipulieren, Zeitabschnitte präzise, wenn nicht geradezu pedantisch auszumessen, Proportionen aufzubauen, kein Bedenken erregen, solange sie Werke austrägt, in welchen intellektuelle Motivationen den ästhetischen Qualitäten untergeordnet bleiben. Und wenn dem Zuhörer diese latente Strukturen im Grunde gleichgültig sein können, kann für den das Werk analytisch prüfenden Musikwissenschaftler das Verfolgen der Gedanken des Komponisten zu einem intellektuellen "Abenteuer" werden. Oder vielmehr in der Lage, wo wir mit unseren verbalen Ausdrucksmitteln einem seiner Natur nach Unverbalen ratlos gegenüberstehen, ist es der einzige denkbare Forschungsbereich?

Die Musik von Witold Lutosławski im Kontext des "Festes des Intellekts", also im Rahmen der rationalistischen Strömung in der Musik des 20. Jahrhunderts zu sehen, heisst ihr Anderssein, ihre besondere Stellung der Tradition wie auch dem zeitgenössischen musikalischen Geschehen gegenüber auszuweisen. Wir haben etwa das Recht zu sagen, dass es eine "intellektuelle Musik" ist. Das haben ihre zahlreiche Interpretationen an den Tag gebracht, das hat der Komponist selbst nie bestritten. Die Präsenz des Intellekts, der theoretischen Reflexion ist im Fall Lutosławskis Musik nicht das gleiche, wie wissenschaftliche Fundierung gewissermassen extra muros, ausserhalb der musikalischen Komposition zu suchen. Für Lutosławskis Musik brauchen weder pitagoreische Tradition, weder Gesetze des Universums und Struktur des Kristalls, noch Quantentheorie Zeugnis abzulegen. Die Musik selbst genügt. Der Intellekt drückt sich in ihrer inneren Logik, in ihrer rationellen

Anordnung, in der musikalischen Organisation des Ganzen aus. Zahlreiche Aussagen des Komponisten weisen auf die wesentliche Rolle der bewussten Reflexion im Schaffensprozess hin. Sie bestätigen die Wichtigkeit einer präzisen Organisation des Musikmaterials auf dem Plan der Mikro- und Makroform.

Könnte man etwa von einem "Musiksystem" bei Lutosławski reden? Der Komponist scheut das Wort "System".<sup>7</sup> Systemhaftigkeit birgt die germanische Denk- und Fühlweise. Seiner Meinung nach ist ein System zwar homogen und integral, aber zugleich auch normativ und vorkompositorisch, so wie z.B. das Dur-Moll-System, das dodekaphonische System oder die serielle Technik. Systemhaft ist in diesem Sinn also weder die Kompositionstechnik von Debussy oder sogar von Messiaen, noch die von Lutosławski selbst. Warum dann kehrt bei den Autoren, die sich mit Lutosławskis Musik befassen, das Wort "System" immer wieder, wenn doch seiner Musik innewohnende Regelmässigkeiten entweder ganz allgemein (zu allgemein, um die Individualität eines solchen Systems auszumachen) bestimmt werden können, oder sie sich als variabel und von Stück zu Stück anders erweisen? Jedenfalls ist das "System" von Lutosławski keineswegs a priori, wie das dodekaphonische System, gegeben. Es wäre doch zu vage zu sagen, dass dieses System in einer Strukturierung der Intervalle bis zur Ausschöpfung - im Vertikalen und Horizontalen - des vollen Materials der zwölf Töne bestehe. Und trotzdem liesse sich a posteriori aus seinen aufeinanderfolgenden Werken ein System deduzieren. Man könnte nachweisen, was in diesen Werken wiederholt vorkommt oder auch in ihnen nur ähnlich ist: das freilich als eine Norm und nicht im Sinne einer konkreten, einmaligen Realisation der Norm. Ein solches System wäre also nur eine Verallgemeinerung, ein Abstraktum, ein Modell, aber keine Vorschrift, welche eine mechanische Reproduzierbarkeit zulassen würde. Die Grundsätze dieses Systems in Lutosławskis Musik könnte man nun als Ordnung der Töne, als Organisation der Tonhöhen auf verschiedenen Ebenen der musikalischen Konstruktion bezeichnen - von den einfachsten Konfigurationen der Intervalle, über Abschnitte, die durch eine festumrissene Zwölftonstruktur gekennzeichnet sind, über Unterteile und Teile bildende Gruppen solcher Abschnitte, bis auf Ganzheiten, in welchen kleinere Teile funktionelle Verbindungen eingehen. Eine derartige Hierarchie liesse sich in jedem Werk des Komponisten aufweisen, obwohl sie in jedem Werk etwas anders gestaltet ist.

Drei Momente scheinen in der Kompositionstechnik von Lutosławski relevant zu sein:

erstens, Tonhöhenorganisation (Handhabung der Zwölftonaggregate),

zweitens, aleatorische Technik,

drittens, Organisation der geschlossenen Form.

In einem Aufsatz ist es nicht möglich all die Probleme zu erörtern. Ich beschränke mich also auf einige Beispiele.

#### *Aleatorik und Tonhöhenorganisation*

Unter der Vielzahl der Möglichkeiten, die das Zufallselement bietet, ist Lutosławskis Begriff der Aleatorik nicht fern davon,

<sup>7</sup> W. Lutosławski, *Mi-Parti*, in: "Zeszyty naukowe" Nr. 3, 2 problemów muzyki współczesnej (Zum Problem der Musik der Gegenwart), PWSM in Kraków, Kraków 1978, S. 43-54.



wie sie auch von Meyer-Eppler verstanden wird: "Aleatorik nennt man Vorgänge, deren Verlauf im Groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt".<sup>8</sup> Es ist also ein solches Kompositionsverfahren, in welchem die Zufälligkeit beschränkt, kontrolliert und vom Komponisten gesteuert wird. Nach den Worten Lutosławskis, dienen die Zufallselemente zur "Bereicherung des Bestandes der bewusst verwendeten Ausdrucksmittel aber nicht zur Einführung der Klangerscheinungen, die für den Zuhörer oder sogar für den Komponisten selbst eine Überraschung sein sollten".<sup>9</sup> Solche Auffassung der Aleatorik "ändert wenig an dem wesentlichen Werkbegriff als einem ‚Zeitgestand‘, übt aber einen radikalen Einfluss auf seine rhythmische und expressive Physiognomie".<sup>10</sup> Die Aleatorik führt bei Lutosławski eher zu Herausbildung einer bestimmten Satzart (Textur) als zu Exploration der Klangmöglichkeiten vermittels des Zufalls. Sie kommt bei Lutosławski im Rahmen der sogenannten ad libitum-Abschnitte vor, wo es für einzelne aufführende Stimmen keinen gemeinsamen Zeitmass gibt. Die Form als Ganzes (die Anordnung der nacheinander folgenden Abschnitte) wird vom Komponisten streng festgesetzt, dasselbe betrifft auch Tonhöhen und rhythmische Werte in den Instrumentalstimmen. Das Ad-libitum bezieht sich dagegen auf Tempo der Aufführung der bestimmten Abschnitte und auf Möglichkeit der Einführung des Rubato, wie auch der eventuellen Wiederholungen des musikalischen Textes. Jeder Musiker führt seine Stimme frei und unabhängig von anderen Mitgliedern des Ensembles auf. Die Überlagerung aller rhythmischen Strukturen ergibt eine zufällige Konfiguration, die, nach den Worten Lutosławskis, "komplexer als irgendwelche polyrhythmische Struktur in der traditionellen Musik ist".<sup>11</sup> Den Ausgangspunkt bildet eine bestimmte, vom Komponisten beabsichtigte Klangvision, die sogar bei verschiedenen Aufführungen desselben Werkes nur unwesentliche Änderungen aufweist. Entscheidend für diese Einheitlichkeit ist eine präzise Tonhöhenorganisation, wobei die Parameter der Klangfarbe (bei einer instrumental-vokalen Besetzung) und der Lautstärke festgelegt und invariabel sind. Abgesehen von den Aufführungsunterschieden wird in jeder konkreten Aufführung in den ad-libitum-Abschnitten dieselbe Klangstruktur, derselbe "Zusammenklang" realisiert.

Nehmen wir als Beispiel "Venezianische Spiele", den Anfang des Stückes. Die Basis des ad-libitum-Abschnittes bildet ein Zwölftonaggregat:<sup>12</sup>

g a c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> h<sup>1</sup> cis<sup>2</sup> dis<sup>2</sup> eis<sup>2</sup> gis<sup>2</sup> ais<sup>2</sup> mit  
der Intervallstruktur:  
2 3 2 2 2 5 2 2 2 3 2

8 W. Lutosławski, *O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku (Über Rhythmik und Tonhöhenorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung der beschränkten Zufallwirkung)*, in: *Muzyka w kontekście kultury - Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, Kraków 1978, S. 76.

9 W. Lutosławski, *ibid.*, S. 76.

10 W. Lutosławski, *ibid.*, S. 76-77.

11 W. Lutosławski, *ibid.*, S. 77.

12 W. Lutosławski, *ibid.*, S. 79-80.

13 W. Lutosławski, *Nowy utwór na orkiestrę symfoniczną, "Res facta"*, Nr. 4, Kraków 1970, S. 6-7.



Dieser Zusammenklang ist nach dem Muster der Spiegelsymmetrie geformt, wobei die Symmetrieachse das Quartintervall bildet (5). Die aufgezählten Töne erscheinen in keiner der Instrumentalstimmen in streng festgesetzter Reihenfolge, sondern sind "modal" (dies eine Bezeichnung des Komponisten) behandelt, also als eine Menge (im mathematischen Sinn), ein Klangvorrat.

In den Abschnitten A, C, E, G kommt das Zwölftonaggregat mit Verdopplung der einzelnen Töne im mittleren Register vor (die Ausfüllung der Quart durch die Halbtöne). Infolgedessen ergibt sich im Abschnitt A das Aggregat:

g a c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> g<sup>1</sup> a<sup>1</sup> h<sup>1</sup> cis<sup>2</sup> dis<sup>2</sup> f<sup>2</sup> gis<sup>2</sup> ais<sup>2</sup>  
 2 3 2 2 2 2 1 2 2 2 2 3 2

und im Abschnitt E:

g a c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> g<sup>1</sup> gis<sup>1</sup> a<sup>1</sup> b<sup>1</sup> h<sup>1</sup> cis<sup>2</sup> dis<sup>2</sup> f<sup>2</sup> gis<sup>2</sup> ais<sup>2</sup>  
 2 3 2 2 2 1 1 1 1 1 2 2 2 3 2

In beiden Fällen ist die Spiegelsymmetrie beibehalten. Im Abschnitt G kommen Terzzusammenklänge um eine None voneinander entfernt in den Aussenregistern des Klaviers hinzu. Auch hier wird die Spiegelsymmetrie beibehalten.

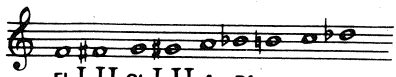
Im dritten Teil der "Venezianischen Spielen", vom Abschnitt D an stützen die Stimmen einzelner Instrumente in jedem der ad-libitum-Abschnitte auf Zwölftonaggregate von einer variablen, unterschiedlichen Intervallstruktur und von einer unterschiedlichen Verteilung im Klangraum.

Bedenkt man, dass im ganzen Teil einheitliche Satzart herrscht, so besteht die innere Differenzierung gerade in der Vielfältigkeit der Zwölftonaggregate. In den Abschnitten mit kurzen Streichereingriffen (D, G, J, L, T, W) werden die Klangkontraste (zwischen den Streichern und sonstigen Instrumenten), wie auch die Kontraste der Rhythmik und der Satzart durch die aus der unterschiedlichen Struktur der Zwölftonaggregate resultierenden Innenkontraste ergänzt. Zum Beispiel im Abschnitt D:

Holzinstrumente, Harfe, Klavier	
h c e <sup>1</sup> e <sup>1</sup> f <sup>1</sup> fis <sup>1</sup> g <sup>1</sup> a <sup>1</sup> a <sup>1</sup> b <sup>1</sup> des <sup>2</sup> d <sup>2</sup>	Ambitus der Dezime
1 3 1 1 1 1 1 1 3 1	
Streicher	
E e <sup>s</sup> a <sup>s</sup> c <sup>1</sup> fis <sup>1</sup> a <sup>1</sup> h <sup>1</sup> d <sup>2</sup> f <sup>2</sup> b <sup>2</sup> des <sup>3</sup> g <sup>3</sup>	Ambitus der drei Oktaven + Dezime
11 5 4 6 3 2 3 3 5 3 6	

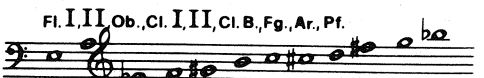
In den weiteren Abschnitten (E, F, G, H, J) in der Flötenstimme, in den Stimmen der Holzinstrumente, der Harfe und des Klaviers

A, B    
 Fl., Cl., Ar.

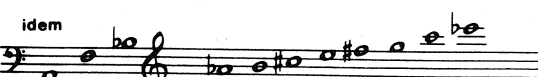
C    
 Fl. I, II, Cl. I, II, Ar., Pf.

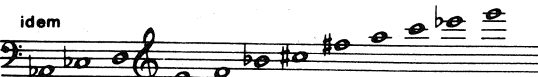
D    
 Fl. I, II, Cl. I, II, Cl. B., Fg., Ar., Pf.   
 1 3 1 1 1 1 1 1 3 1

E    
 Fl. I, II, Ob., Cl. I, II, Cl. B., Fg., Ar., Pf.   
 3 1 1 1 1 2 1 1 2 1 6

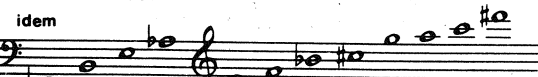
F    
 Fl. I, II, Ob., Cl. I, II, Cl. B., Fg., Ar., Pf.   
 5 6 2 3 3 1 1 1 4 1 3

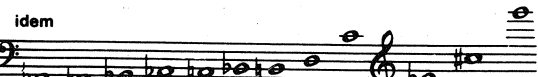
G    
 6 1 3 3 3 2 3 2 3 1 2 3

H *idem*    
 4   
 (8) 5 4 6 3 2 3 2 1 5 3


I *idem*    
 3 3 2 1 5 3 5 3 3 3 4   
 (14)

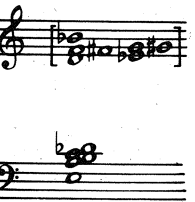
J *idem*    
 5 6 5 3 3 3 5 6 5 6 3   
 (7) (7)

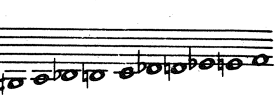
K *idem*    
 4 5 4 6 3 5 3 6 2 3 6   
 (8)

L *idem*    
 1 1 2 1 1 1 3 2 3 2 6   
 (10) (10)

D    
 Vni., Vle.,   
 Vc., Cb.

G    
 Vni., Vle.,   
 Vc., Cb.

J    
 Vni., Vle.,   
 Vc., Cb.

   
 Vni.,   
 Vle.,   
 Vc.

kommt es zu einer allmählichen Erweiterung des Ambitus der Zwölftonaggregate von einer engen Lage (so wie im Abschnitt D) bis zu einer erweiterten Lage, wie im Abschnitt J: vier Oktaven + Tritonus (in den Streichern: Oktave + Tritonus).

Die Tonhöhenorganisation, die in jedem Werk Lutosławskis präzise ausgearbeitet ist, zeugt davon, dass in seiner Kompositionstechnik gewisse Normen vorhanden sind, auch wenn Realisationsmöglichkeiten dieser Normen unendlich bleiben. Dieser Aspekt Lutosławskis Technik ist eben die Frucht der bewussten Reflexion, ist intellektuell bedingt. Individualität, Persönlichkeit des Schöpfers bleibt dennoch eine Sache der kreativen Vorstellungskraft, Invention, Intuition. Zerspalten wir diese Momente theoretisch, so sind sie doch im Schaffensprozess selbst und im akustisch gegebenen Werk untrennbar, nicht gegensätzlich, sondern koexistent und sich einander bedingend. In anderen Worten, erklärt die Logik der Werkkonstruktion den eigentlichen Sinn dieser Werke, ihre Wirkungskraft noch lange nicht.

Streng geordnete Zwölftonaggregate sind in den Werken Lutosławskis nicht nur gewisse harmonische Einheiten, sondern ihre Bedeutung ist in demselben Masse in ihren Klangeigenschaften wie in ihrer emotionalen Charakteristik verwurzelt, die wiederum durch ihre Stellung innerhalb des Ganzen bestimmt werden. Intervallstruktur eines Zwölftonaggregats ergibt zwar eine bestimmte Klangfarbe und Klangdichte, aber eine wesentliche Rolle spielt auch die Weise, wie diese Klangeigenschaften verwirklicht werden, d.h. bestimmtes Register, agogisch-rhythmische Merkmale, Artikulation usw. Das Problem lässt sich auch umkehren: was als eine bestimmte Klang- und emotionelle Eigenschaft vernommen wird, ist nicht nur durch äussere Faktoren, sondern darüber hinaus auch durch eine logische und präzise Konstruktion bedingt.

Nehmen wir als Beispiel den Anfang des zweiten Teiles von "Paroles tissées". Eine durchaus übersichtliche Satzart: Klangfarben der Harfe, der Vokalstimme und der Streicher, wie auch einzelne Register (Harfe und Stimme - mittleres Register, Streicher - hohes Register) werden gegenübergestellt. Gleichzeitig: eine präzise Tonhöhenorganisation, die in einer komplementären Ergänzung des Harfenparts und der Vokalstimme - einerseits und der Streicher - andererseits bis zum Zwölftonaggregat besteht.

Im ersten Teil der II. Symphonie die zwischen den aufeinanderfolgenden Episoden und den eingeschobenen Refrains auftretenden Kontraste beschränken sich nicht nur auf instrumentale Klangfarben und agogisch-rhythmische Kontraste, sondern sind ebenfalls Folge der unterschiedlichen Strukturierung einzelner Abschnitte (Gegenüberstellung der dichten Halbtonaggregate und der weit aufgelegten Intervalle). Eine gewaltige Kulmination im zweiten Teil der Symphonie (Nr. 153), die eine den ganzen Aufführungsapparat einbeziehende Entladung mitbringt, ist aus dem Gesichtspunkt der Innenstruktur - eine Reihe chromatischer Töne im vollen Registerumfang des Orchesters (vom tiefsten bis zum höchsten Register) mit starker Betonung der Quart (Quint)-Intervalle, des Tritonus und des Halbtons im linearen Verlauf. Der maximalen Konzentration aller äusseren Mittel entspricht also eine maximale Verdichtung der Innenstruktur.

**Andante con moto**

Ar.

Ten. 8 un chat qui s'é-mer-veil le un chat qui s'é-mer-veil

Vni. 135 79 pizz. 2 4 6 8 10

Ar.

Ten. 8 le un chat qui s'é-mer-veil le

Vni. pizz.

### *Formorganisation*

In den Werken Lutosławskis erfüllen auch die kleinsten Werkelemente im Rahmen des Ganzen eine bestimmte Funktion und bleiben auf verschiedenen Ebenen der Werkorganisation mit dem Ganzen verbunden. Die Idee der Form als eines Ganzen setzt also schon auf der Stufe der Strukturierung von Tonhöhen an, und die innere Dynamik des ganzen Werkes wird durch die Konstruktion dieser kleinsten Teile mitbestimmt. Eine Perzeption des Werkes und das Verstehen seines musikalischen Sinns scheinen demnach erst mit Erfassung seines ganzheitlichen, hierarchischen Aufbaus möglich zu sein.

Als Beispiel derartig hierarchischer Struktur schlage ich ein kurzes Stück vor: "Postludium" aus den Jahren 1958-60, das für Lutosławskis Denkweise sehr charakteristisch ist.

Die Form des "Postludiums" kann in einem sehr einfachen

Schema dargestellt werden: A B A<sup>1</sup> (A = Takte 1-42, B = Takte 42-72, A<sup>1</sup> = Takte 72-95), obwohl die spezifische Dramatik des Stücks in dem einfachen Schema nicht ganz aufgeht.

Teil A setzt sich aus zwei Klangflächen oder, anders ausgedrückt, aus zwei parallel verlaufenden musikalischen "Handlungen" zusammen. Die erste besteht in kurzen, abgebrochenen Motiven der Blasinstrumente (Ergänzt durch die Stimmen der Harfe, des Klaviers, des Xylophons, der Celeste und der ersten Geigen). Die zweite - bilden Stimmen aller übrigen Streicher: lang aufgehaltene Klänge im Quint- und Quartverhältnis.

Das Initialmotiv der Sekunde (1 2 1), welches anfänglich durch Oboe und Klavier entwickelt wird, wird in den darauffolgenden Abschnitten intervallisch erweitert:

Takte 12-22 in Trompeten und Harfe - Intervalle der grossen und kleinen Terz,

Takte 22-32 in Flöte, Xylophon und Celeste - Intervalle des Tritonus und der kleinen None,

Takte 32-42 in der ersten Klarinette und in Bassklarinette - Intervalle der Quarte und Quinte. Beibehalten wird jedoch der zu Beginn festgelegte, melisch-rhythmische Muster der Motive.

The musical score shows five staves of woodwind instruments. The Oboe (T. 2-5) and Clarinet I in Bb (T. 32-35) play the initial motif. The Trumpet I in D (T. 12-15) and Flute piccolo (T. 22-25) enter later, playing variations of the motif. The Clarinet Bb in Bb (T. 32-35) also plays a variation. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and forte (f).

Einsatz der Quint- und Quartintervalle bringt Gleichsetzung der beiden Flächen, Aufhebung des strukturellen Kontrastes bei und führt zur Einbeziehung der einen Fläche in die andere, wie auch zur Vereinheitlichung der Satzart, zugleich aber zur dynamischen Kulmination (Schlagzeug). Teil A<sup>1</sup> bildet Wiederaufnahme des Plans A-Teiles mit dem Unterschied, dass die Abschnitte, die früher sukzessiv in Instrumentenpaaren aufgeführt waren, jetzt übereinander als Kanon und mit Erweiterung der die Motive trennenden Pausen in den nacheinander einsetzenden Stimmen auftreten. Es kommt damit zu einer Verkürzung des Umfangs im Vergleich mit dem A-Teil (24 Takte gegenüber den 42 Takten des A-Teiles), aber im grossen und ganzen bleiben ihr Material und ihre Substanz unversehrt. Auf dem Plan der Streicher kehrt die Satzart des A-Teiles wieder,

nur dass diesmal das Intervall der kleinen Sekunde die grundlegende Bedeutung gewinnt. Der Schluss ist also eine Rückkehr zum Anfang, doch mit Umkehrung: auf dem Plan der Blasinstrumente - Quart- und Quintintervalle, auf dem Plan der Streicher - kleine Sekunden.

Besteht also der Formentwurf des Stückes in einem Nacheinander von Festsetzung einer Ordnung (Teil A), ihrer Zerstörung (Teil B) und ihrer Wiederherstellung (Teil A<sup>1</sup>), haben in dem Entwurf die einzelnen Intervalle nicht nur eine konstruktive, sonder auch eine dramatische Funktion. Strukturierung der Intervalle wird zur Grundlage einer musikalischen "Handlung". Es gibt in diesem Ganzen keine Ungebundenheit, keine losen Stellen, weil alle Elemente eng verknüpft bleiben.

Das Beispiel des "Postludiums" zeigt quasi in Miniatur die kompositionstechnische Denkweise Lutoslawskis. In jedem seiner Werke kommt das Denken in den Kategorien der geschlossenen Form zum Vorschein. Zeigen also Eigenschaften seiner Musiksprache volle Offenheit gegenüber den neuen musikalischen Ideen und bezeugen sein Engagement für die zeitgenössische Werkstatt und Technik, so bleibt sein Formverständnis auf der Seite der traditionellen Auffassung der Musik als eines Kunstwerks, welches seinerseits mit der geschlossenen Form identifiziert wird. Lutoslawski schreibt, dass geschlossene Form "ihr Dasein der Fähigkeit des Zuhörers verdankt, die einzelnen, vernommenen Fragmente im Gedächtnis zu behalten, damit das Stück, nachdem es zu Ende gehört wurde, als eine beinahe ausserhalb der Zeit bestehende Vorstellung, so wie ein Bild oder Skulptur, sich erfassen liesse".<sup>13</sup>

Die "gegenständliche" Idee des Kunstwerks, die bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht, steht im Widerspruch zu der in der musikalischen Avantgarde herausgebildeten Idee "work in progress", die den endgültigen, ein für allemal festgesetzten Charakter des Kunstwerks in Frage stellt. Carl Dahlhaus<sup>14</sup> weist darauf hin, dass in der heutigen Musik vielmehr die Tätigkeit des Komponierens, die Methode und das musikalische Material (wie es Adorno verstanden hat) den Vorrang zu ungunsten der Form als eines Ergebnisses dieser Tätigkeit gewinnen. Dahlhaus verweist mit Nachdruck auf den Zerfall des Kunstwerks als solchen in der gegenwärtigen Musik, auf die Destruktion des gegenständlichen Formcharakters und auf - als Folge davon - die Absage an das Werk als ein Überdauerndes, als eine isolierte ästhetische Tatsache. Technik, kreative Methode, theoretische Ideen sind schon keine Funktion des Werkes selbst, welches das Endziel davon sein sollte, sondern bilden ein Bündel Probleme, die sich ausserhalb der Musik selbst bewegen. Das Verhältnis Mittel-Ziel wurde umgekehrt. Das Mittel dient keinem bestimmten künstlerischen Zweck mehr, d.h. dem Kunstwerk, sondern ist selbst zum Ziel geworden.

Obwohl es schwierig wäre der zugespitzten Problemstellung bei Dahlhaus zuzustimmen (meiner Ansicht nach kann man in der heutigen Musik eher von einer Umfunktionierung der Werkkategorie oder von einer Erweiterung der Grenzen des traditionellen Werkbegriffes reden), so erlaubt doch die von Dahlhaus

14 C. Dahlhaus, *Plädoyer für eine romantische Kategorie - Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik; Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*, in: Dahlhaus, Schönberg und andere, *Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 270ff. und S. 279ff.

aufgestellte Antithese von Werk und "work in progress" die besondere Stellung Lutosławskis Musik in der Gegenwart sichtbar zu machen. Diese Musik bildet nämlich ein Plädoyer für das Kunstwerk als einen ästhetischen Gegenstand, als ein Kunstwerk, welches von vornherein auf sein Überdauern, auf seine Unversehrtheit nicht verzichtet, auch wenn es den neuen schöpferischen Ideen gegenüber offen bleibt. Ein Kunstwerk also, das alte Formtypen und Gestaltungstechniken nicht nachmacht, sondern eine neue Ordnung, neue Hierarchie der Elemente aufstellt.

Das Opus Lutosławskis, begriffen als eine aus der kreativen Vorstellungskraft hervorquellende Welt für sich, scheint die Idee der ewigen Klassizität auszudrücken, obwohl nicht im Sinne einer Stilisierung oder Restauration, auch nicht im Sinne eines Gegenstücks des Romantischen, sondern als eine bestimmte Vision der Kunst und der Welt: einer gegenwärtigen Klassizität also, die das Gleichgewicht von Ratio und Emotio, von Intellekt und Phantasie verkörpert; einer Klassizität, die sucht nach einer neuen Ordnung und stellt das Zerstörte wieder her. Denn wenn wir an dem Mythos harmonischer Weltordnung verzweifeln, kann diesen Mythos nur die Kunst aufrechterhalten.

#### POVZETEK

*Lutosławski sam ni nikoli osporaval, da je njegova glasba intelektualna in dejansko se intelekt izraža v celotni njeni organiziranosti. Številne skladateljeve izjave opozarjajo na bistveno vlogo zavestnega razmišljanja v ustvarjalnem procesu in potrjujejo pomembnost precizne organizacije glasbenega gradiva v mikro- in makroformi. Seveda ne gre pri Lutosławskem za sistem, ki je dan a priori kot npr. v dodekafoniji. Kljub temu pa je mogoče iz njegovih del a posteriori deducirati določen sistem, ki ga lahko označimo kot serijo tonov, kot organizacijo tonskih višin na različnih ravneh glasbene zgradbe. Za Lutosławskega je tudi aleatorika kompozicijski postopek, v katerem avtor upravlja slučajnost, tako da je torej omejena in kontrolirana. Elementi naključja rabijo za obogatitev zavestno uporabljenih izraznih sredstev in ne za uvajanje zvočnih pojavov, ki naj bi bili za poslušalca ali celo skladatelja presenečenje. Aleatorika se pojavlja pri Lutosławskem v "ad libitum" odsekih, kjer parti nimajo skupnega metruma. Tu pa zajema "ad libitum" le tempo, možnost uvajanja rubata kakor tudi ponovitve glasbenega teksta. Vsak glasbenik izvaja svoj part svobodno in neodvisno. Pri tem je rezultat suponiranja vseh ritmičnih struktur naključna konfiguracija, ki je bolj kompleksna kot katerakoli poliritmična struktura v tradicionalni glasbi. Vseeno je organizacija tonskih višin v vsakem delu Lutosławskega precizno izdelana. To izpričuje, da obstajajo v njegovi kompozicijski tehniki določene norme, pa četudi so možnosti realizacije teh norm neskončne. Ob vsem tem ostaneta seveda individualnost in osebnost ustvarjalca stvar kreativne moči, invencije in intuicije. Vsi ti momenti so v ustvarjalnem procesu in akustično v delu med seboj neločljivi in drug drugega pogojujejo. Tako torej logika zgradbe še daleč ne pojasni dejanski smisel in moč učinkovanja kompozicije*



Lutosławskiego. Strogo urejeni dvanajsttonski agregati niso tu le določene harmonske enote, ampak njihov pomen izhaja v enaki meri iz zvočnih svojstev kakor tudi emocionalnih značilnosti, ki so določene glede na njihovo mesto v celoti. Glasba Lutosławskiego je zagovornik umetnine kot estetskega objekta, umetnine torej, ki ne posnema stare oblikovne tipe in tehnike oblikovanja, ampak postavlja nov red in novo hierarhijo elementov. Tako se tudi pokaže mojstrov opus kot izraz tiste klasičnosti, ki uteleša ravnotežje razuma in čustva, intelekta in fantazije.



UDK 786.6 Křenek

Marija Bergamo  
Ljubljana"ČASČEN, A NEZAŽELEN..." ERNST KŘENEK  
DANES - V LUČI DVEH NOVEJSIH ORGELSKIH  
SKLADB

Ob Křenekovem osemdesetem rojstnem dnevu, ki so ga leta 1980 praznovali po vsem svetu, še prav posebno pa v njegovi "prvi domovini" Avstriji,<sup>1</sup> je pod svetlobo reflektorjev spet prišla ena najbolj kontroverznih osebnosti glasbe 20. stoletja. Obnovljene so bile mnoge teoretične razprave<sup>2</sup> o aktualnosti oziroma neaktualnosti njegovega glasbenega stila in jezika, zlasti o stilnih preobrazbah v njegovem delu, ki so več desetletij spravljal v zadrego celo teoretike Adornovega kova,<sup>3</sup> ponovno so bile poslušane, v zgoščinem zaporedju, ključne, prelomne skladbe iz avtorjeve skoraj dvestopetdeset opusov obsegajoče ustvarjalne bere.<sup>4</sup>

Iz množice vtisov, informacij, razmišljanj o čudnih poteh, po katerih je hodila avantgarda, posebej eksilna, pred, v času in po 2. svetovni vojni, o pogojenosti mnogih kompozicijskih postopkov z izvenglasbenimi elementi je v ospredje končno stopila sama glasba: starejši opusi, a tudi najnovejše skladbe osemdesetletnega, toda duhovno svežega in mladega avtorja, tega glasbenega intelektualca danes skoraj neznansko široke izobrazbe.<sup>5</sup> S ključi glasbenih struktur od Monteverdija do Steva

- 1 Křenek se sam večkrat in ob raznih priložnostih s prizvokom grenkobe posmehuje svojemu ambivalentnemu domovinskemu statusu: "Izjavil sem, da sem ameriški državlján, kar pa še ne pomeni, da sem ameriški komponist... Nima veliko pomena etiketirati umetnike po njihovem poreklu, mestu rojstva ali delovanja. Mar naj bi bil češki komponist, ki se je rodil na Dunaju in dela v Ameriki? ... Ko sem praznoval 75. rojstni dan, doma v Palm Springsu, sem dobil vsaj to satisfakcijo, da me je lokalni jutranji časopis pozdravil kot "Palm Springs komponista". To je že nekaj. Kot tak se sedaj priporočam dobrohotni vivisekciji svojih prijateljev muzikologov." (Von Křenek über Křenek zu Protokoll gegeben, 26.7.1980, Studien zur Wertforschung, Bd. 15, 1982, str. 13-14.) Do tega relativnega ravnotežja v odnosu do stare in nove domovine pa je Křenek prispel zelo pozno.
- 2 Ves dnevní in periodični tisk se je poleti 1980 "ukvarjal" s Křenekom, oktobra 1980 pa sta "Musikprotokoll" štajerske jeseni ter paralelno se odvijajoči glasbeni simpozij, ki ga je organiziral "Institut für Wertforschung" v Gradcu, bila posvečena "Problemkünstlerju" Křeneku.
- 3 Adorno piše Křeneku leta 1932: "Vaša osebnost mi čudno uhaaja iz kategorij... Vi ste zame še danes, prav tako kot v času vaše 2. simfonije, najbolj skrivnosten od vseh avtorjev in vas ne uspem

Reicha in Wolfganga Rihma v rokah, ki jih je v svojem glasbenem laboratoriju do dna "izprašal" s stališča kompozicijske tehnike, glasbene estetike, sociologije in zgodovine, Křenek tudi v najnovejših skladbah kaže radovednost mladeniča, ki mu novo nikakor ni "a priori" tuje.<sup>6</sup> S suverenostjo izkušnega "glasbenega obrtnika" in esteta pa v vsakem materialu ali postopku vidi konsekvence za glasbeno celoto, za tisto vsebinsko-tehnično sintezo, do katere čuti skoraj puritansko moralno odgovornost.

In prav skozi prizmo glasbeno-moralnih postulatov, ki so za Křeneka vedno bili in ostali konstanta, bi bilo treba njegove stilne mene razumeti ne kot modo ali spontano tekanje za novim, temveč kot rezultat globokih notranjih filozofskih, socioloških in tehničnih dvomov in preizkušenj. Le-te delno izvirajo iz njegove osebne psihološke strukture, največkrat pa so tudi odmev nasprotij in prelomov 20. stoletja v dramatični borbi za novo gramatiko tonskih odnosov.<sup>7</sup>

Ti odmevi niso vedno direktni. Projicirani so skozi Křenekov osnovni odnos do glasbe: "Pričakujem, da me - in to je v zvezi z mojim poreklom, izobrazbo in tradicijo - glasba na neki način intelektualno interesira."<sup>8</sup> Iz tega parametra izhaja tudi za Křeneka značilna distanca do samega sebe, napor, da se vse osebnoizpovedno prikrije, da se raven umetniškega, na kateri se vse vsebinsko pomembno v njegovem življenju dogaja, čimbolj objektivizira.

*spraviti v kakršnokoli formulo..." (Pismo od 30.9.1932, citirano po C. Maurer-Zenak: Ernst Křenek - ein Komponist in Exil, Lafite, Wien, 1980). Tudi kasneje, ko leta 1958 v svoji zadnji večji razpravi o Křeneku zelo pozitivno intonira svojo analizo, Adorno še vedno govori o "fermentu nerazumljivega", o "inkomenzurabiliteti" (neizmerljivosti) Křenekovega sloga in prenaša te kvalifikatorje tudi na glasbeno-tehnične kategorije ter citira Berga, ki da je že zdavnaj konstatal: "Tam, kjer od Křeneka pričakujete sekvenco, je ni, a ko je ne pričakujete, je tu." (Adorno: Zur Physiognomik Křeneks, Musik u. Szene, Jg. 2, 1957/58, str. 13).*

- 4 *"Jonny spielt auf" v okviru Wiener Festwochen 1980, koncertna izvedba "Karla V" na Salzburških svečanih igrah 1980, koncerti "Musikprotokolla" v Gradcu 1980, ciklus koncertov z vsemi godalnimi kvarteti (Wiener Konzerthaus 1980/82), itd.*
- 5 *Křenek sintetizira v sebi več talentov in poklicev, ki jim vsem skupaj daje pečat izjemno senzibilna, kritična in estetična osebnost. Křenek-komponist je istočasno tudi pianist in dirigent, pesnik, esejist, filozof, zgodovinar umetnosti, geograf, matematik, znanstvenik.*
- 6 *"Ko sem spoznal, da mnogi avtorji, ko pridejo v določena leta, radi oznanjajo, da so v glasbeni zgodovini prav oni rekli zadnjo besedo in da vse, kar se je za njimi potkusilo, predstavlja čisto nesmiselnost, sem sklenil, da se meni to v starosti ne sme zgoditi, pa se zato nisem premišljal, ali naj se spoprinem z novimi idejami, ki so bile, v zraku." (Křenek: Gespräch mit meinem zweitem Ich, Melos, 4, Juli/August 1973).*
- 7 *V intervjuju z J. Miller-Mareinom meni Křenek: "V svojem delu sem šel skozi toliko različnih faz, da so nekateri kritiki obupavali. Nekateri me imajo za šarlatana in goljufa, za vetrnjaško individuo, ki pravzaprav ne ve, kaj dela in kam spada. Tu ne morem nič predrugati. Zelo sem občutljiv za vse vtise ter iz sveta okoli sebe sprejemam veliko tega, kar v mene prodira. Vem, da so drugi zaprti vase ter da jim ni mar, kje, kako, kdaj in s kom živijo. Moj primer*

Glasba je zanj oblika mišljenja,<sup>9</sup> do katere se je treba spoznavno prebiti s tehnično-analitičnim postopkom, ki naj pripelje do intuitivnih plasti njenega ustvarjalca. Analiza naj bi torej izhajala iz glasbene celote, iz "glasbene misli", ki je pojavno realizirana v glasbenem materialu, ki mu glasbena misel daje ustrezno strukturo. Ta rezultira iz zaloge kompozicijskih sredstev, ki jo avtor ima na razpolago, je pa tudi "nadindividualno" podrejena "višji instanci", zgodovinsko pogojeni glasbeni govorici, "ideji". V tem strukturiranem materialu dobi glasbena misel svojo oblikovno realizacijo, svojo "najbolj dovršeno glasbeno inkarnacijo", v kateri naj bi sedaj povratno delovala na izvenglasbeni svet, s katerega pomočjo je rojena. Glede na tako zarisani obči miselni tok Křenek z lahkoto analizira vse tehnične postopke nove glasbe, posebno dodekafonijo, razširjajoč svoja razmišljanja tudi na znanstvena področja geometrijske aksiomatike in moderne fizike. Iščoč obče, izvenčasovno, vedno veljavno, Křenek pravzaprav želi opozoriti na potrebo razvoja, ki naj bi ostal odprt na vse strani, s svojim vedno znova eksponiranim stališčem, da pot do glasbe vodi preko miselnega procesa, pa daje osnovo tistim, ki ga želijo videti predvsem kot spekulativnega intelektualca.

V določenih fazah umetniškega razvoja je Křenek težišče svojih glasbenih iskanj prenašal na področje spekulacije. Izhajajoč iz osnov humanistične izobrazbe na Dunaju, Schrekerjeve šole kontrapunkta in kontrapunktskih principov Ernsta Kurtha,<sup>10</sup> začasno zaverovan v ameriško zabavno glasbo, a zasidran v glasbeni estetiki in tehniki Dunaja 20tih let, je Křenek še leta 1925 govoril o tonaliteti kot o "občem in razumljivem glasbenem materialu",<sup>11</sup> ki naj bi bil na nov način realiziran in občuten. A že leta 1929 začenja več let trajajoč in za njegovo ustvarjanje prepomemben dialog z Adornom<sup>12</sup> o bistvu, uporabnosti in posledicah dodekafonije. Křenek najprej odbije dodekafonijo z vrsto estetskih argumentov, ki se nanašajo na njene izrazne možnosti. In čeprav še 1932. insistira na svobodi skladateljeve odločitve in poudarja, da ima diktat materiala le smisel prisile in utesnitve, prvi dodekafonski poizkusi datirajo že iz tega časa. Křenek prihaja namreč do spoznanja, da je dvanajsttinski sistem konsekvence poznoromantične kromatike, predrugačenega glasbenega materiala, ki ustreza tedanjemu trenutku glasbene zgodovine. In ko Adorno okoli leta 1934 začenja dvomiti v dodekafonijo, se je Křenek zanj odločil, videč v njej "enotnost v dobro urejeni mnogoterosti", tisto "enotno voljo oblikovanja",<sup>13</sup> ki mu odpira nove racionalne in praktične horizonte. V garantirani enotnosti materiala, ki po kaosu atonalnosti spet omogoča ustvarjanje velikih form, je Křenek našel "sigurna tla", na katerih se v osnovi in po vseh preobrazbah, ki ga je dodekafonija pri njem doživela, ter po vseh dodatnih elementih in načinih strukturiranja, ki jih je medtem še vključil v svoj kompozicijski slog, nahaja še dandanes.

*je drugačen." (Das musikalische Selbstportrait, Mannenverlag, 1963). Do tega stališča pa je Křenek došel pozno, saj je dolgo časa, vse do petdesetih let, glasbeno situacijo določenega časa gledal ne kot rezultat volje skladateljske individue. Ni se želel smatrati za del zgodovine. Kasneje je to stališče korigiral.*

8 *Der verletzte Komponist (Razgovor Křenek - Claudia Maurer-Zenck, Tagesanzeiger, Zürich, 23.8.1980).*

9 *Křenek je svoje glasbeno-estetska razmišljanja formuliral v šestih*

Problemi dvanajsttonskega oblikovanja so ga namreč privedli do zanimanja za matematiko, predvsem za aksiomatiko, ki mu je kasneje (1936) "rabila kot ključ za celotni pregled glasbenega materiala in njegove kompozicijske razdelave",<sup>14</sup> nato preko "funkcionalnih modusov" S. Hilla do, skupaj z G. Perle-om, razvitega sistema funkcionalnih dvanajsttonskih modusov ter do različnih metod permutacij, "od katerih bi nekatere bilo treba razumeti kot predstopnje kasnejših serielnih postopkov".<sup>15</sup> In ko po različnih "osvetlitvah" dodekafonskega strukturiranja le konstatira, da linearnost prerada vodi v monotonijo, odkriva v greorijaniki, tehniki cantusa firmusa in izoritmičnih fenomenih ars novae "vzore in modele mnogih tokov razmišljanja, ki jih sedaj zasledujemo... Odkril sem nekatere principe oblikovanja, ki se v zahodni glasbi lahko zasledijo vedno znova in v raznih formah".<sup>16</sup> Če k temu dodamo še izkušnje z elektronsko glasbo in Messiaenovimi časovnimi modusi, najdemo na kupu elemente, ki so Křenek, sicer z zamudo, a po krepki osebni ustvarjalni logiki pripeljali do serialnosti. Ne kot rezultata novega radikaliziranja, temveč kot potrebe, da se osebna ezoteričnost izraza in strogost organizacije zgodovinsko interpretira, da se v postopkih današnjega časa najde povezanost s tistimi, na katerih sloni srednjeveška glasba v sklopu kvadrivialnih znanosti.<sup>17</sup>

Křenekov serializem ni strog, ni dosleden. Nikoli ni želel in še posebno danes pri koncu dolge ustvarjalne poti ne želi svoje vloge komponista omejiti samo na raven organizacije materiala, ki ga sicer brez dvoma vedno zanima. "Po dolgoletnem študiranju te materije sem prišel do stališča, da bi me totalno organizirana skladba le takrat zadovoljila, če bi imela visoko stopnjo kompleksnosti in različnosti".<sup>18</sup> Kot že tolikokrat poprej, je iz kroga novih tehničnih sredstev odbral le tisto, kar je sodilo v njegov logični in praktični koncept glasbenega dela kot edinstvene celote, kot oblike mišljenja, ki je zanj vedno večdimenzionalna, neenostavna.

Danes, na osnovi dolgih izkušenj, ne postavlja sebi več vprašanja odnosa med obnovljenimi glasbeno-izraznimi sredstvi in napredkom. Sam material je zanj bil in ostal drugorazrednega pomena. Glasbeni odnosi so tisti, ki ga zmorejo osmisliti. V svojih poznih opusih ostaja, tudi v času današnje "nove enostavnosti" pri svoji "stari kompliciranosti",<sup>19</sup> pri metodi, ki kombinira strogo strukturalno organizacijo materiala z manj strogo v službi glasbene ideje, ki naj bi bila realizirana v dimenzijah notranje napetosti med ekspresivnostjo in konstrukcijo.

Ilustrirana naj bo z dvema novejšima skladbama, ki ju je Křenek komponiral na iniciativo in za mladega dunajskega organista Martina Haselböcka, s Koncertom za orgle in godalni orkester op. 230 (1979) in "Opusom 231" za violino in orgle (1979).<sup>20</sup>

*predavanjih, ki jih je jeseni 1936 imel na Dunaju. (E. Křenek, Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen, Wien, 1937).*

10 *Křenek piše, da ga je kurthovo pojmovanje glasbe kot "bistva, ki sledi svojim, avtonomnim zakonitostim, kot prepleta krožečih energij", fasciniralo in nanj odločilno vplivalo. (Von K. über K. zu Protokoll gegeben, op. cit., str. 10).*

11 *Křenek: Musik in der Gegenwart, v: "25 Jahre Neue Musik", 1926, UE, str. 43-49.*

Obe skladbi zgovorno pričata o sintetičnosti pozne Křenekove faze. O sintezi ciljev, sredstev in poti iz raznih ustvarjalnih obdobj, od zgodnje atonalnega, mimo klasičnih oblik 30tih let, dodekafonije Křenekovega kova pa vse do serialne tehnike.

Koncert za orgle in godalni orkester je nastal po naročilu festivala "Carinthischer Sommer"<sup>21</sup> in je bil namenjen orglam v cerkvi v Osojah, torej "omejen" z relativno malim prostorom in malim instrumentom baročno-klasicistične gradnje. To strnjeno delo v treh stavkih, ki strnjjenost samo skorajda afirmira kot izrazno sredstvo, kaže jasno formalno členjenost, ki se je Křenek danes ne odreka več, a obenem neverjetno enotnost celotne motivične zasnove koncerta, ki izhaja iz uvodne dvanajsttonske vrste:<sup>22</sup>

Vrsta je profilirana na način, ki ga avtor večkrat, v raznih skladbah in v različnih modifikacijah rad uporablja: kaže razdeljenost na štiri grupe s po tremi toni, med katerimi opazimo simetrične in inverzne intervalske celice, ki so rezultat smotrno urejenih številčnih odnosov. Brez oktavnih predstavitev se da vrsta reducirati na štirikratno ponovitev istega: mala sekunda, mala terca. Iz slednjega pa je "sestavljena" vsa motivika koncerta.

- 12 Obširna korespondenca Adorno-Křenek (Wiener Stadtbibliothek, "Archiv Křenek").
- 13 Křenek: *Erfahrungen mit dem "Zwölftonsystem"* Voss, 3.3.1934.
- 14 Von K. über K. zu Protokoll gegeben, op. cit., str. 12.
- 15 Ibidem, str. 12.
- 16 Ibidem, str. 13.
- 17 Křenek: *Proportionen und pythagoreische Hämmer*, *Musica*, 14, 1960, str. 708-712; *Musikalische Zeitragen*, zv. XII, Kassel 1964.
- 18 Křenek o svojem novejšem opusu, WDR Köln, 17.9.1958.
- 19 Von K. über K. zu Protokoll gegeben, op. cit., str. 13.
- 20 Skladbe za orgle so v Křenekovem opusu imele svoje mesto že od leta 1939/40, ko je z "Little Concertom" op. 88 za klavir in orgle ter komorni orkester odprl svojo zgodnjo ameriško fazo. Sledila sta mu

Vrsta se tudi v nadaljnjih preobrazbah, delitvah, selekcijah, afirmira kot delno tematsko jedro glasbenega toka, kot možnost, da se na osnovi izbire transpozicij ali izvedenih form realizirajo iste ali variirane tonske konstelacije. Med njimi se ustvarjajo odnosi, z njimi pa strukturalna razčlenjenost.

To Křenek poudarja še na en način: na tistih točkah glasbenega toka, ki jih občuti kot "razpobja", kot konec in istočasno začetek, postavi določene akorde markantnega zvoka in prav s tem vertikalnim zvokom formalno in smiselno razdeljuje in urejuje odnose med odseki. Včasih jih še ritmično karakterizira ter na ta način še močnejše profilira.

Prav 1. stavek Koncerta, ki bi se glede na razčlemba vrste lahko razumel kot ekspozicija dveh pogojno "tematskih" materialov, medseboj sorodnih zavoljo skupne zasidranosti v materialu vrste, ki mu sledi "motivično delo" tipa izpeljave<sup>23</sup> in nato zaključna orgelska kadenca, govori v prid kompleksnosti avtorjevega jezika, odseva večslojno in večpomensko organiziranost skrbno izbrušenega materiala, ki ni zaslužjen v shematske zakonitosti enega postopka, saj v njih Křenek ne vidi ne smisla ne cilja glasbe.

In če v nadaljnjem zaporedju stavkov zaznavamo konture nekdanje logike sonatnega ciklusa - koralnemu srednjemu stavku sledi tretji, ki vsebuje scherzo in finale, jih v edinstveno celoto družijo motivika, ki je pri vsej kontrastnosti fakture "doma" v vrsti.

Počasni stavek, bolj homofonega profila, bi lahko pogojno razumeli kot nekakšen a B a<sup>1</sup> s Codo (prehodom v finale). Uvodni in zaključni a in a<sup>1</sup> godalcev sta skoraj izključno zgrajena na intervalih vrste, s tem da namesto celice mala sekunda-mala terca na pomenu pridobi zaporedje velika sekunda-mala terca, ki dominira v horizontalni. Tudi orgelska linija dela B, razdeljena na dvotaktja, je z njo impregnirana in celo gosta sozvočja, razen septakordov terčne in kvartne gradnje, kažejo istočasno "naslojene" velike sekunde in male terce.

3 (♩ = 54)

Org. p

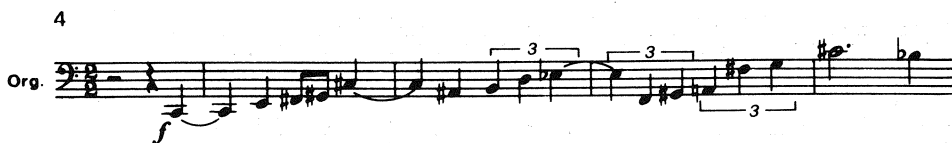
Strnjeni tretji stavek ne izpolnjuje samo dvojne funkcije scherza in finala, temveč zaokroženost formalne celote pri

*"La Xorona", sedem sonetov (John Donne) za mezzosopran, bariton, orgle in tolkala op. 91 (1941), v kateri se ukvarja s problemom "nove religiozne glasbe", ter s problemom "časa" in trajanja kot glasbenim in filozofskim fenomenom, ter Sonata op. 92/1 (1941), v kateri s pomočjo dvanajsttonske tehnike pravzaprav komponira tonalno sonato (v C-duru!), ter obenem koncipira formalno mojstrovino: v obliko sonatnega stavka so interpolirani počasni stavek, scherzo in finale in funkciji reprize. - V naslednji, serialni fazi, piše Organologijo op. 180/1/2 (1962), med pozne skladbe pa razen analiziranih sodita še Orga-Nastro za orgle in magnetofonski trak op. 212 (1971) in Four-Wind-Suite op. 223 (1975).*

21 Praizvedba je bila 22. julija 1979 v Osojah z Martinom Haselböckom



koncu poudari še s svobodnimi reminiscencami iz prvih stavkov. Princip, ki je znan poznoromantični glasbi, je tu vključen v kontekst atonalno-dodekafonskega prostora, brez kakršnegakoli "disonantnega" prizvoka v stilnem ali kompozicijsko-tehničnem smislu. Faktura stavka je izrazito kontrastna: ostra vertikalna sozvočja, največkrat sestavljena iz velikih sekund in zvečanih kvart, s katerimi v solo-instrumentu stavek začenja, zamenja takoj nato svobodno imitacijsko razpletanje razvitih kontrapunktičnih linij v godalih. Obe fakturi se bodisi vrstita druga za drugo, ali pa si v različnih plasteh istočasno nasprotujeta. V atonalnem območju ležeče glasbeno tkivo, ki ne more skriti tendiranja k osi e-h, se opira na dodekafonsko profilirane linije (s sicer ponovljenimi toni), kot je na primer najmarkantnejša iz tega stavka:



Kot v prejšnjih dveh stavekih je struktura izpeljana iz že omenjene osnovne motivične celice. To zaporedje male (ali velike) sekunde ter male (ali velike) terce, s katerim je prežeta horizontala in vertikalna, rezultira v kombinacijah, ki jih dovoljuje izbira teh intervalov, in sicer v homogen glasbeni organizem, ki mu ne manjka pestrosti v glasbi tako potrebnih nasprotij. Slednja pa niso v materialu, ki je več kot enoten, skoraj bi rekli skop, zreduciran na minimum, temveč v načinih obdelave, v fakturi neverjetne raznolikosti in nepotvorjene glasbene dinamike.

V sferi istih glasbenih idej je bil rojen tudi "Opus 231"<sup>24</sup> za violino in orgle, za kombinacijo, ki je bila v naši literaturi uspešno realizirana s "Sonato religioso" (1925) Josipa Slavenskega.

Po celi vrsti javnih izvedb<sup>25</sup> in posnetkov se je "Opus 231" afirmiral kot skladba, ki živi. Kritika<sup>26</sup> in publika sta to delo sprejeli kot nepričakovan, a prepričljiv primer vitalnosti starega mojstra - kot dokaz, da debate o aktualnosti ali neaktualnosti določenih kompozicijskih sredstev postanejo brezpredmetne v trenutku, ko se razpozna kvaliteta.

Avtor je delo sam komentiral kot "lahkotno, fantaziji sorodno skladbo, z dvema ali tremi tematskimi elementi, ki se jih da razpoznati. Zaključni odsek, pravijo, ima 'dunajsko' noto... ne bi imel nič proti miselni povezavi."<sup>27</sup>

Dva ali trije tematski elementi se zares z lahkoto izluščijo, a njih osnova je skupna - dvanajsttonska vrsta, ki jo prvič v osnovni obliki, kot melodično linijo, eksponirata violina in orgle v 9.-11. taktu:

*kot solistom (ki mu je koncert tudi posvečen) ter orkestrom B. Martini iz Brna (z dirigentom Karlom Ettijem).*

22 *V serialni fazi, ko v Organologiji izračunava vse aspekte glasbenega toka in se ukvarja predvsem s problemom trajanja v smislu premih in retrogradnih časovnih vrst, izhaja iz sledeče vrste, ki že kot osnovni material sublimira več parametrov skladbe: sestoji iz dveh polovic, od katerih druga zrcali prvo in je torej vrsta identična s*

Geschrieben als Auftragswerk  
für das Wiener Konzerthaus

Opus 231  
für Violine und Orgel

Ernst Krenek  
op. 231 (1979)

$\text{♩} = 72$

pizz. arco pizz. arco

*p* *f* *mf* *f* *p*

pizz. arco

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

6  $(\text{♩} = 72)$

vi. Org.

arco *p*

9 1 1 7 1 4 1 9

6 4 6

Tudi ta vrsta kaže simetričnost, razdelitev na 4 x 3 tone. Med celicami ni prezreti sorodnosti: četrta je rakova inverzija prve, prvo in drugo ter tretjo in četrto povezuje isti karakteristični interval zmanjšane kvinte (oz. zvečane kvarte), druga in tretja začenjata z istim intervalom male sekunde. Kot pri Koncertu, Křenek smotrno izlušči v tako konstruirani vrsti le pet intervalov (mala sekunda, ki ji gre poseben pomen, zvečana kvarta oz. zmanjšana kvinta, čista kvinta, velika seksta), ki v celotni zgradbi nosijo horizontalno in vertikalno motiviko in doživljajo različne mutacije. Dovolj zgovoren je sam uvod pred melodično ekspozicijo vrste, v katerem se zaporedja treh sosednih tonov, štiri celice, vrstijo v vertikalni in imajo vlogo prve prezentacije materiala.

Čeprav z "asketskim" materialom, Křenek razvije v tej petnajstminutni skladbi skladno veliko formo, ki se jo da razumeti na več načinov. Njen osnovni princip je kontrastnost. Ta se začne že pri sami izbiri dveh, po zmogljivosti, količini in kvaliteti tona tako različnih instrumentov, kot sta violina in orgle. Zaobsega pa prav vse elemente arhitektonike in fature. Posamezni odseki so po značilnostih kompozicijskega stavka med seboj ostro ločeni, a jih osnovni "karakter izpeljave", o katerem je že bil govor pri Koncertu in ki izhaja iz dvanajstttonskega profila motivike ter dodekafonske obdelave, družijo v strnjeno celoto.

Křenek jo, kot rečeno, vidi kot fantazijo z določenimi tematskimi materiali, a jo le poimenuje s sonato. Nekateri jo razumejo kot vrsto variacij, celo nekakšno ciacconno.<sup>28</sup> Ta razlaga se naslanja na dejstvo, da "Opus 231" kaže postopno zgostitev fature, rast in pahljačasto širjenje do viška - kadence, po kateri sledi kratka vrnitev na izhodišče: torej variacije, ki v vrsti odsekov obdelujejo isti material.

*svojo inverzijo.*



- 23 Křenek je že v času po "Karlu V", ko se je intenzivno ukvarjal z možnostmi in mejami dodekafonije, spoznal, da je v tej tehniki, ki idejo motivičnega dela postavlja v osnovo materiala samega, karakter izpeljave že vnaprej določen.
- 24 Skladba je posvečena Martinu Haselböcku, s katerim Křenek v zadnjih letih intenzivno sodeluje in kateremu o naslovu opusa takole piše: "Sonata je gotova in upam, da je nastala zanimiva skladba. Naslov naj bo enostavno Opus 231. Spomnil sem se, da na razstavih pogosto vidim slike, ki se imenujejo "Brez naslova, op. 42" ali podobno. Ne vidim razloga, da bi midva ne storila enako. Če ga označiva s sonato, bodo pričakovali določene, s tradicijo pogojene formalne karakteristike, a jaz sem utrujen, da bi si razbijal glavo s kakšnim smiselnim naslovom, kot je "Mesečina nad Aachenskim jezerom", ali "Choliosthania", ali kaj drugega. Torej Opus 231." (Pismo M. Haselböcku, 17. juli 1979.)
- 25 Prva izvedba je bila 10. marca 1980 na Dunaju. Igrala sta Ernst

Zdi pa se, da neglede na vse omejitve in argumentacijo, da o sonati odločajo predvsem odnosi med tonalnimi nivoji tematskih materialov, o katerih tu razumljivo ni moč govoriti, največ izgledov, da zadene formalno bistvo skladbe, ima le klasifikacija, ki jo vidi kot sonatno formo, saj kaže, pri vsej homogenosti motivike, "tematske platoje", v odnosu odsekov pa - pri vseh interpolacijah - shemo ekspozicija-izpeljava-repriza.

In prav to, pristno křenekovsko, združevanje načinov in postopkov oblikovanja, razpenjanje lokov, ki povezujejo glasbena stoletja neglede na stilne kvalifikatorje muzikoloških razpredelnic, je glavna odlika tega dela. Dodekafonska zasnova in elementi gradnje orgelske sonate (simetrična podoba vrste, retrogradne forme, interpolacije posameznih odsekov v kompaktno veliko formo), prezentiranje materiala in že istočasno variranje na način izpeljave, rezultira v "glasbi, ki se zapira v trpko-hladno lupino, ta pa se v zagonu muziciranja kmalu razleti in iz nje vreta na dan zvok in prizadetost".<sup>28</sup>

Křenekova lupina, intelektualna, človeška in glasbeniška, pa je, kot se zdi, muzikološki ključ za vrata, skozi katera bi se tej glasbi dalo približati. Ona ga ščiti, a obenem izolira. Verjetno se je tudi sam zaveda, ko v tekstu za ciklus samospjevov "Spätlese" (1972-73) avtobiografsko in s prizvokom resignacije razmišlja o svojem umetniškem položaju:

Der späte Gast ist eingetreten  
geachtet wohl, doch ungebeten.  
Die Jungen stieren in das Glas.  
Er ist geehrt, doch unbegehrt.  
Er sitzt allein beim alten Wein.

#### SUMMARY

*Ernst Křenek, composer-intellectual, one of the most controversial figures in the 20th century music who has for decades with his stylistic changes embarrassed theoreticians of even Adorno's calibre is still providing surprise. With the "keys" of musical structures from Monteverdi to W. Rihm and S. Reich in his hands which he in his musical laboratory tested from the viewpoint of the compositional technique, musical aesthetics, sociology and history, the 80-year old Křenek shows in his most recent works the inquisitiveness of a youth. His Concerto for Organ and Strings, Op. 230, written in 1979, and Opus 231 for Violin and Organ, from the same year, show Křenek's present-day principles of musical organization, characterized by a high degree of complexity and variety. Also in these two works Křenek sets out from the serial technique which permits unity in material and a well-ordered diversity. It is clear, however,*

*Kovacic in Martin Haselböck, delo pa je nastalo po naročilu Wiener Konzerthausgesellschaft.*

- 26 *Kritiki so pod naslovi "Na nivoju in zanimivo", "Nikakršna Mondscheinsonata", "Kako dobro to zveni!" poročali o glasbi, ki naj bi bila "nostalgični pogled nazaj na dunajska leta... a brez resignacije" (Die Presse, 12.3.1980), o "ravnotežju konstruktivistične intelektualnosti in močnega izraznega napona" (Wiener Zeitung, 12.3.1980), o "prefinjenih, muzikantskih variacijah", ki so presenetile z ekspresivnostjo in raznolikostjo izraza in ki prav "izzivajo k*

*that he is not interested in the technique itself and that through it he merely wants to realize certain aesthetic values. In both compositions analysed here the composer is precisely in this sense truly successful; besides, the two works clearly exemplify the virtuosity of his technical perfection.*

- vitalnemi muziciranju" (Kronenzeitung, 12.3.1980).*  
27 *Programmnotizen zum Musikprotokoll, Graz 1980.*  
28 *Rudolf Klein v komentarju koncertnega lista 10.3.1980.*  
29 *Klaus Khittel, Die Presse, 12.10.1980.*



MAGISTRSKA DELA  
M.A. WORKS

Katarina Bedina

Glasbeno delo Franca Šturma  
The Music of Franc Šturm

Delo v monografski obliki očrtuje doslej premalo znanega, zgodaj umrlega slovenskega skladatelja Franca Šturma (1910-1943), nadarjenega učenca Slavka Osterca, ki je po diplomu na ljubljanskem konservatoriju (1933) nadaljeval študije pri Aloisu Hábi in Josefu Suku v Pragi, se po dveh letih vrnil v Ljubljano in se 1939 odpravil v Pariz, kjer mu je izbruh vojne onemogočil načrtovano nadaljnje študijsko izpopolnjevanje.

Razvoj Šturmovega kompozicijskega stavka sloni na estetskih in ustvarjalnih načelih evropske avantgarde med obema vojnoma. Ubral je pot skladatelja, ki ga zanimajo nove smeri glasbenega mišljenja in upodabljanja zaradi višje, čiste glasbene vrednosti, brez sprenevedanja pod masko naprednih idej. Sijajen zgled in spodbudo za netradicionalno usmeritev je dobil že v Osterčevem razredu in jo plodno nadaljeval ob Hábovem novotarstvu, vendar je obema močnima vplivoma sledil kot zrela osebnost, sposobna samostojne kritične presoje in samosvojih odločitev.

Delo je zasnovano v petih poglavjih. Uvodno osvetljuje Šturmovo življenjsko pot, študijske in glasbene razmere vse do tragične prekinitve v partizanih. Drugo poglavje obravnava kompozicijsko delo, ki po doslej znani zapuščini šteje 74 enot. Glede na značilnosti in dozorevanje Šturmovega kompozicijskega stavka je razdeljeno v dve zaokroženi obdobji: čas študija pri Slavku Ostercu (1930-1933) in delo med 1934-1943. Opus je obravnavan po kompozicijskih zvrsteh s težnjo analitičnega prikaza skladb v vseh parametrih, členitve ustvarjalnih značilnosti s številnimi notnimi primeri ter poskusom estetskega ovrednotenja v okviru slovenske in evropske glasbe. Analize očrtujejo predvsem zorenje Šturmovega načina izražanja, vpetega med začetno negotovostjo in iskanjem lastne poti v zunajtonalnem mišljenju. Orisana je ustvarjalna dilema našega skladatelja ob naslonitvi na novobaročni in klasicistični nazor, ki je bil zanj značilen kot za vse druge klasike 20. stoletja. V prvem obdobju je pisal naglo, med skladbami sta najpogostejši sonata in suita - kot nov vidik starih form v oblikovnem in zvočnem (harmonskem) oziru. Šturmovi skladateljski problemi tega časa so največkrat zadevali negotovo zvočno predstavo, preobložen kompozicijski stavek, pogosto melodično neokretnost. Vztrajno jih je brusil z veliko mero kritične

presoje lastnega dela ob jasno razvidni ambiciji, da bi ubiral izvirna pota ustvarjanja. To je med študijem v Pragi dobivalo vse določnejše obrise, pomenilo je začetek drugega obdobja v obravnavanem poglavju. Način mišljenja v razširjeni tonalnosti je tedaj Šturm razvil do popolne kromatike, enakovrednosti vseh poltonov, t.i. atonalnost po sistemu Hábove teorije o novi zvočni organizaciji. Stavek je postajal čistejši, oblika svobodnejša. Kompozicijo z mikrointervali je postopoma opustil, v Schönbergovi dodekafonski tehniki se ni preizkušal, četudi je imel v naziranju prenekatero stično točko z dunajskim mojstrom. Z instinktom zdravega zanesenjaštva je sledil vsem novim smerem v glasbi, odločala pa je lastna vizija o glasbi njegovega časa in vsebine. O tem govori sklepno poglavje. Sledi bibliografija Šturmovih del po kompozicijskih zvrsteh in po časovnem zaporedju.

Obranjeno 13.III.1980 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

In a monographic form the authoress presents the musical work of France Šturm (1910-1943), a Slovene composer not as yet sufficiently known for the compositions he wrote during his short life. A gifted pupil of Slavko Osterc, Šturm graduated from the Ljubljana Conservatory in 1933 and continued his studies with Alois Hába und Josef Suk in Prague for two years and then in 1939 went, again with professional interest, to Paris, where the outbreak of the war unfortunately prevented his plans for further study.

The development of Šturm's compositional technique was based on aesthetic and creative principles of the European avant-garde during the inter-war period. His interest focused on new directions in the shaping of the musical expression seeking to achieve a higher standard but not under the disguise of would-be avant-garde ideas. A stimulation for a non-traditional orientation as well as a splendid example to be followed he got already from Osterc, then from Hába's innovatory ideas - but these two influences he followed as a mature personality, capable of critical inquiry and personal judgement.

The study contains five chapters. The first one concentrates on the composer's life and on the situation as existing in the musical sphere in Slovenia up to the composer's death as a partisan. The second chapter deals with the compositional output, which - according to what is known to date - contains 74 units. With regard to the characteristics and growing artistic value they are divided into two periods: the period when Šturm studied as a pupil of S. Osterc (1930-1933) and the period 1934-1943. His work is treated by individual kinds of compositions, with tendency analytically to present each composition from the full scope of its characteristics and exemplified from printed music as well as by the attempt aesthetically to evaluate it within the Slovene and the European musical context. The analysis is intended to outline how Šturm was maturing in his mode of expression, from the initial uncertainty towards the search for his own, extratonal orientation. Then, the creative dilemma of Šturm is outlined, as experienced through his following of the neo-baroque or classicistic trend - characteristic of him no less than of other classics of the 20th century. In his first period he wrote quickly, most frequent among his compositions



are sonata and suite - as a new form, despite tradition, of a harmonic shaping of sound. As a composer, Šturm was encountering current problems how to articulate a melodic vision, how to cope with the compositional technique, also with lack of melodic inventiveness. Persistently he pursued such problems with a high degree of personal commitment and ambition to follow up his own creative challenge. During his studies in Prague all this signalled the beginning of a new period, discussed in the chapter now. His mode of expression was now being expanded in the expanded tonality of full chromatics, to equal value of all semi-tones, to the so-called atonality in the sense of Hába's theory of the new organization of sound. Compositions, bit by bit, became more pure, their form more free. Gradually he stopped using micro-intervals in his compositions, in the technique of Schönberg's dodecaphonic technique he did not make any attempts, even he had points in common with this master from Vienna. He followed with healthy enthusiasm new trends in musical development, but determining for his own vision of what music at his time should be. Finally, the study contains the bibliographic data about Šturm's works, according to kinds of compositions and date.

Defended March 13, 1980, Philosophical Faculty in Ljubljana.

Monika Kartin-Duh

Simfonije Lucijana M. Škerjanca  
The Symphonies of Lucijan M. Škerjanc

Magistrsko delo Simfonije Lucijana M. Škerjanca je razdeljeno na pet poglavij: Uvod (1-8), Analizo (8-98), Sklep (98-128) in Vire z literaturo (128-134).

V uvodu so na kratko prikazana najvažnejša Škerjančeva dela, napisana za simfonični ali godalni orkester, nastala med obema vojnama in po Drugi svetovni vojni. Po obravnavi štirih uvertur je natančneje opisano prvo večje skladateljevo delo Mařenka, koreografska simfonična pesnitev iz leta 1940, ki je nastala na pobudo plesalke Marte Paulinove. Delo je ob petih simfonijah najobširnejše, vendar v stilnem pogledu ne presega ostalih skladb. Leta 1950 je nastala najboljša Škerjančeva orkestralna skladba po vojni, Gazele. Sestavljene so iz sedmih pesnitev za orkester, ki so v bistvu suitnega značaja. S pesniško obliko gazel imajo to skupnost, da se tematika deloma ponavlja v vsaki posamezni skladbi ter ima poleg tega dotikališče s skupno tematiko vseh skladb. Pobudo za svojstveno oblikovanje suite je skladatelj črpal iz Prešernovih Gazel. Po krajšem orisu dela z naslovom Problemi se razpravljanje ustavi pri skladbah za godalni orkester, kjer so po predstavitvi treh suit iz let 1934, 1939 in 1954, nakazani še problemi, ki se pojavljajo v Sedmih dodekafonskih fragmentih iz leta 1958. Gre za povojno obdobje, v katerem se je Škerjanc koncem petdesetih let ukvarjal tudi z novejšimi kompozicijskimi prijemi, ki pa v njegovem opusu pomenijo bolj zanimivost kot pa značilnost. Skladatelj te tehnike ni razumel v pomenu zvočnega

prestrukturiranja, ampak kot določeno tehniko, racionalno pot za oblikovanje melodičnega gradiva, pri čemer pa se ni ognil določenim ekspresivnim razsežnostim. V Sedmih dodekafonskih fragmentih dvanajsttonska tehnika torej ni speljana strogo in dosledno, temveč jo skladatelj obravnava svobodneje. Ob tem tudi zvok oblikuje po zgledu svojih prejšnjih skladb. Vsak od fragmentov vsebuje določeno temo, ki pa je v smislu zaporedja dvanajstih tonov pisana v bistvu bližje tonalnemu svetu kot pa atonalnosti.

Po pregledu orkestralnih del naloga preide k analizam petih simfonij. Tako kot so si vse razmeroma blizu po nastanku, so si tudi po kompozicijskih značilnostih v glavnem močno sorodne. Kot v opusu vsakega skladatelja, so nekatere med njimi bolj dognane, zlasti Prva in četrta, medtem ko so nekatere v svojem izrazu in tehniki šibkejše: predvsem Druga in Tretja, pa tudi Peta.

Po analizi vseh petih simfonij sledi sklep. V njem je najprej govor o vseh najvažnejših elementih, tako melodiki, ritmu, harmoniji, formi, instrumentaciji. Ker je instrumentacija ena od najznačilnejših in najvažnejših prvin Škerjančevega kompozicijskega stavka, se razpravljanje najprej ustavi pri njenih značilnostih. Tako je v nalogi govor o skladateljevem tretiranju godalnih instrumentov s posebnim poudarkom na četrti simfoniji, saj je taka instrumentacija Škerjanca očitno močno privlačevala. V nadaljevanju teče beseda o ostalih zanimivejših medsebojnih instrumentalnih povezavah, tako na primer o oboi in harfi in o najpogostejši kombinaciji - o spajanju pihal in godal. Govor je tudi o vlogi harfe in še o oboi kot nosilki pomembnejših melodičnih linij zlasti v počasnih stavkih. Sledi zaključek, v katerem je povzeto dejstvo, da je Škerjanc nedvomno dober poznavalec instrumentacije.

V nadaljevanju teče beseda o Škerjančevi melodiki. V gradnji melodičnih linij lahko večkrat zasledimo določeno kratkosapnost; gre za to, da skladatelj določenih motivov v poteku dogajanja ne razširja v večje celote, temveč jih pušča razdrobljene na začetku njihovega razvoja. Rad jih izpolnjuje z manjšimi notnimi vrednostmi, pogosto jih obrača. Ne glede na to in ono je Škerjančeva melodika spevna, v svojem bistvu lirična, bolje rečeno lirično melanholična. Kar zadeva ritem, kaže, da je bil ta element za Škerjanca najmanj zanimiv, vsaj v simfonijah. V njih skoraj ni mogoče najti zanimivejših ritmičnih pasusov; glede ritma delujejo dela prej umirjeno kot živahno. V okviru harmonske gradnje se je Škerjanc gibal pretežno v homofonem svetu. Gradi v glavnem na terčni osnovi. Ob vseh obrnitvah trizvokov še posebno rad operira s septakordi, nonakordi in njihovimi obrnitvami. Če se drži tonalnega okvira, gradi harmonski stavek še najraje na dominantni harmonski podlagi. Seveda pa posega tudi po izventonalnih načinih, čeprav manj kot po tonalnih. Tu si še najraje pomaga s številnimi kromatičnimi in enharmoničnimi toni in morda ga prav ta način, vsaj v smislu tonskega barvanja, približuje impresionističnemu glasbenemu izražanju.

Za tem teče beseda še o formalni zgradbi simfonij. Iz predhodnih analiz je razvidno, da se je Škerjanc še najraje gibal v okviru sonatne forme, s tem da jo je večkrat močno razširjal. Srednji, počasni stavki so dosledno tridelni, medtem ko je določitev forme zaključnih stavkov bolj komplicirana. Znotraj osnovne sheme je tematsko in motivično gradivo v

glavnem močno razdrobljeno, periodika je razmeroma redka. Motiviko rad ritmično spreminja, jo obrača, figurativno bogati ter izpolnjuje z manjšimi notnimi vrednostmi.

Ob zaključku naloge sledi še sklep, v katerem je L.M. Škerjanc postavljen v slovenski prostor ob primerjavi njegovih pomembnejših sodobnikov med obema vojnama, Blaža Arnič, Slavka Osterca, Marija Kogoja, Marjana Kozine. Pri tem ni mogoče mimo dejstva, da je Škerjanc vse življenje ostal tradicionalist, usidran v glavnem v poznoromantično sfero. Simfonije sicer ne sodijo v vrh njegove ustvarjalnosti, kajti izrazno mnogo močnejši je bil v manjših formah. Pač pa je temeljna vrednost drugje. Slovenci smo take literature imeli v času med obema vojnama malo in je že zaradi tega bilo vsako delo s tega področja dobrodošlo. Ne glede na to, da so se mnogi drugi skladatelji v dvajsetih in tridesetih letih, zlasti Osterc in Kogoj, že vključevali v glasbene tokove, ki so prevladovali v zahodnoevropski glasbi, je bil Škerjančev prispevek v slovensko orkestralno oziroma simfonično glasbo vreden.

Obranjeno 14.IX.1982 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The post-graduate study of the Symphonies of Lucijan M. Škerjanc is organized in four chapters. Introduction (1-8), Analysis (8-98), Conclusion (98-128), and References (128-134).

The introduction briefly outlines the more important works by Škerjanc, written for the symphony orchestra or for strings since the first War. First, four overtures are briefly discussed and then attention is focused on the composer's first bigger work, Mařenka, a choreographic symphonic poem written in 1940 on the initiative of the ballet-dancer Marta Paulinova. This work is comparable to the five Symphonies, but in stylistic respect it does not reach up to the same standard. In 1950 Škerjanec wrote his best orchestral composition after the second War - Gazele. This work is composed of seven poems for the orchestra, all of them of an essentially suite-like character. With the poetic form of the ghazel it shares the overall characteristic that basic themes are reemerging in each of them. The stimulation for his personal shaping of the suite is derived from Prešeren's poems. After a brief discussion of the work entitled Problemi, the author deals with the compositions for strings, the three Suites written in 1934, 1939, and in 1954, and with the problems of the Seven Dodecaphonic Fragments from 1958. This was a post-war period, in the fifties, when Škerjanc took interest in the more recent compositional means - even if that represents merely an interesting but not a characteristic aspect of his work. He did not understand that technique in terms of a restructuring of sound - but only as a certain technique, as a rational way of shaping the melodic material, including certain expressive dimensions. In the Seven Dodecaphonic Fragments the dodecaphonic technique is not worked out consistently, but carried out in a simpler, freer manner. Thus, the sound is shaped also as in previous compositions. Each of the fragments contains a particular theme, which, however, is in respect of the sequence of twelve tones written with an approach closer to the tonal than to the atonal idiom.

Having presented a survey of the composer's orchestral works, the author presents an analysis of the five Symphonies.

Just as they are all from a considerable short span of time, so they are in their compositional characteristics closely interrelated. Like with any other composer, some of them are of higher artistic merit, thus the First and the Fourth, while some are in expression and technique weaker, thus the Second and the Third, and also the Fifth.

The analysis of the five Symphonies is followed by the Conclusion. Here the author first discusses the most important elements: melodic, rhythm, harmonics, form, and scoring. Since the scoring is one of the most characteristic and important elements of Škerjanc's creative work, it comes in the discussion first. Thus the study deals with the composer's handling of strings, with special reference to the Fourth Symphony, for scoring of this kind evidently attracted Škerjanc greatly. In the continuation attention is drawn to other more interesting combinations of instruments, dealing thus with the oboe and the harp and especially with the most frequent combination - the blending of winds and strings. Also the role of harp is discussed as well as that of oboe as exponent of the more important melodic lines, particularly in the slower movements. The concluding words sum up that Škerjanc was doubtlessly an expert in scoring. In the continuation Škerjanc's melodic is treated. In the construction of melodic lines one can often sense that he seems to be losing breath: the point is certain that his motifs do not get in the course of the entire work expanded into broader unified wholes but, such as they are, remain scattered at the beginning of their development. He tends to fill them in with smaller time values, often he reverses them. In spite of one thing or another the melodic of Škerjanc is melodious, in its essence lyrical - or rather lyrical-melancholic. As regards the rhythm it seems that Škerjanc found this element comparatively least interesting, at least in the Symphonies. Here one can hardly find any more interesting rhythmic passages; as regards the rhythm they strike the listener as temperate rather than vivid. Within the context of harmonic construction Škerjanc belonged predominantly to the homophonic world. His construction is based mainly on the third. With all the inversions of triads he particularly likes to operate with the seventh chord and the ninth chord and inversions thereof. When sticking to the tonal framework, he prefers for his compositions a dominant harmonic basis. Of course he is interested also in non-tonal ways of composing but less so than in tonal ones. Here he often resorts to numerous chromatic and enharmonic tones - and it may be this approach, at least in the sense of tonal colouring, that brings him close to the impressionistic musical expression.

Finally, the formal construction of the Symphonies is dealt with. From the preceding analyses it is clear that Škerjanc's preference was for the sonata form, which he often considerably expanded. The middle, slow movements are consistently tri-partite, whereas the defining of the form of the concluding movements is rather more complicated. Within the basis scheme the thematic and motivic material is mostly very loosely organized, the periodics is comparatively rare. Motivic is often in rhythmic sense varied, inverted, figuratively changed, and filled in with smaller time values.

At the end of the study comes a more concise conclusion, in which L.M. Škerjanc is presented in the Slovene area together, in comparative terms, with his more important contemporaries in

the inter-war period: Blaž Arnič, Slavko Osterc, Marij Kogoj, Marjan Kozina. Here it is impossible to ignore the fact that Škerjanc remained throughout his life a traditionalist, anchored mainly in the late-Romantic musical sphere. The Symphonies do not rank among his best achievements, for he was in expression much stronger in smaller forms. But their basic value lies elsewhere. Between the two Wars Slovenes did not have much literature of that kind, and for this reason alone any work from this field was welcome. Despite the fact that in 1920s and 1930s many other composers, notably Osterc and Kogoj, were already in musical trends predominating in Europe at that time, Škerjanc's contribution to the Slovene orchestral, thus also symphonic, music remains valuable.

Defended September 14, 1982, Philosophical Faculty in Ljubljana.



Adorno, Theodor	79, 83, 84, 85, 87, 93
Agthe, Karl Christian	31
d'Alayrac, Nicolas-Marie	37
Aldobrandini, Ippolito	11
Alessandri, Felice	33
André, Johann Anton	33, 34
Andreáš, Mihael	54, 57, 60
Andreis, Josip	57, 58
Andrić	60
Anfossi, Pasquale	30
Anna, hči Maximiliana II.	8
Antonicek, Theophil	26
d'Arien	33
Arnič, Blaž	99, 101
Auersperg, knez	31
Auersperg, Wolf Engelbert	54, 57
Bach, Johann Sebastian	44, 71
Bach, Philipp Emanuel	45
Battyani, knez	31
Bauer, Anton	28
Bauer, Werner M.	30
Baviera, Augusta Amalija di	45
Becker, W. G.	37
Beethoven, Ludwig van	24, 37, 47, 48
Belar, Leopold	54, 57
Belič, Felicijan	58
Bellini, Vincenzo	44
Bellomo, Josef	30, 35, 36, 37, 38
Benda, Georg	33
Berg, Alban	70, 84
Berner, Felix	27
Bitterling, Richard	32, 35
Blaschke, F.	54, 57
Bock, von	34
Böhm, J.	54, 57
Bohn, Emil	11
Bohorič, Adam	54, 57
Boulez, Pierre	70
Boutet de Mouvel, Jacques Marie	37
Bozet, Nikola	58
Breton, André	69
Bretzner	33, 35
Brunian, Johann Joseph von	26, 27, 28, 32
Brunius, Johann Heinrich	25
Bučar, Ziga	54, 57
Burgmair, Hans	6
Cibulka, Alois Matthaus	36, 39
Cimarosa, Domenico	30

Clementi, Muzio	45, 46
Codelli, Fahnenfeld von	44, 54, 57, 59
Croes, Henri de	37
Cvetko, Dragotin	5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 43, 44, 57, 58
Čampa	54, 57, 61, 62
Dahlhaus, Carl	79
Dainko, Peter	54, 57
Danican-Philidor, François-André	32
Davidin, Francisca	33
Debussy, Claude	72
Degen, Joseph Vinzenz	30
Degen, Rudolf	54, 57, 59
Dembscher, Joh. Bapt.	54, 57, 59
Diderot, Denis	32
Dietrichstein, kardinal	15, 20
Dittersdorf, Carl Ditters von	33
Djurić-Klajn, Stana	57, 58
Dolar, Janez Krstnik	57, 59
Dolar, Nikola P.	54
Dolinar, Luka	54, 57, 59
Donne, John	88
Dowling, L.	70
Duni, Egidio	31
Dvořák, Antonfn	62
Eberl, Anton (Franz Josef)	33
Eitner, Robert	31, 32, 37
Eliot, George	69
d'Elvert, Christian R.	28, 35
Érard	49
Erdmann	27
Etti, Karlo	89
Faber, Johann H.	37
Fabricius, Albin	54, 57, 60
Fajgelj, Daniel	54, 57
Favart, Charles Simon	29
Federhofer, Hellmut	9, 10, 27, 28, 29
Fellerer, Karl Gustav	29
Ferdinand I.	6, 8
Ferdinand, notranjeavstrij- ski nadvojvoda	9
Fétis, François-Joseph	44, 45, 49
Fleischmann, Krista	23, 24, 25, 26, 27
Fleischmann, S.	28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39
Fleišman, Georg	54, 59
Fleišman, Jurij	57
Flotzinger, Rudolf	23, 29, 30
Foerster, Anton	56
Fontaine, Pierre François	31
Franković, Dubravka	61, 62
Freytag, Sebastian	12, 34
Friedrich, Hugo	69



Fuhring, Rudolf	54, 57
Gabrieli, Andrea	9
Gabrieli, Giovanni	9
Gallenberg, Wenzel von	54, 57, 59, 60
Gallus, Jakov (Petelj, Petelin, Petelinček, Jakob)	54, 57, 59, 60
Galović	62
Galuppi, Baldassare	30
Garnier, Franz Xaver	27
Garzarolli, Zacharias von	44, 54, 57, 59
Gassmann, Florian Leopold	30, 32, 36
Gazzaniga, Giuseppe	30
Gerber, Ernst Ludwig	30, 32, 34, 37, 60, 62
Gerbič, Fran	54, 57, 58, 59, 61, 62, 64
Gellert, Christian Fürchtegott	28, 41
Georgii, Walther	43, 44
Giesecke	38
Globogger (Globocker), Joh.	54, 57, 60
Gluck, Chr. Willibald	24, 36, 37, 40
Goethe, Wolfgang	33, 35, 70
Goldoni, Carlo	33, 37
Gonzaga, Eleonora	38
Goršič, Franjo	54, 57, 59, 61
Gotter, Friedrich Wilhelm	33
Grahovar, Simun	55, 57, 59
Gratz, Joseph von	32
Gregor VIII., papež	13
Grétry, André-Ernst-Modeste	32, 33
Grosse	37
Grossmann, Gustav F. W.	32, 33, 34, 39
Grove	33, 34, 35, 37, 38, 51
Gruber, Gernot	23
Guglielmi, Pietro Alessandro	30
Guido d'Arezzo	71
Guttman, N.	55, 57, 59
Hába, Alois	95, 96, 97
Hadamowsky, Franz	28, 30, 32
Hafner	38
Hahn, Georg	7
Haibel, Peter Jakob	36
Hajdrih, Anton	55, 57, 59
Halm, Anton	55, 58, 60
Handl, Georg	7, 10, 20
Handl, Jakob	5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21
Haselböck, Martin	86, 88, 91, 92
Hasse	26, 36
Haydn, Joseph	24, 36, 60
Heinrich, Martin Anton	38, 39
Helmig	31
Hendrych, Vilko	55, 58
Hennenberg, Johann Baptist	36, 39
Hensler	38
Hessen, Moritz von	17

Hey, Alois Joseph	26
Hiesberger, L.	32
Hill, S.	86
Hiller, Johann Adam	37
Hinck, Walter	24, 28, 40
Hindemith, Paul	70
Hladnik, Ignacij	57
Hlednik	55
Höffer, Berthold von	55, 57, 59
Hoffmeister, Karel	55, 57, 61
Höfler, Janez	44
Hofmann, Kaspar	9
Holley, Havel	16
Holzbauer, Ignaz	33
Horn, Hans	55, 57
Hren, Tomaž	55, 57, 59
Hribar, P. Angelik	55, 57, 59, 61
Huber, August	30
Huber, Franz Xaver	29, 38
Hummel, Johann Nepomuk	36
Hurt, Rudolf	12
Ipavec, Benjamin	54, 55, 57, 59, 61, 62, 63
Jakob, N.	55, 57
Janežič, Anton	55, 57, 61
Janeček, Ivan	55, 57, 59
Jarc, Jurij	60
Jontes, Günther	25
Josef II., cesar	23
Jenko, Davorin	54, 55, 57, 61, 62
Jerger, Johannes	17
Jerin, Andreas	11, 20
Jireček, Josef	60
Jone, Hildegard	70
Jumplik, Josef	70
Kaffka, Johann Christian	31
Kappus, Johanna Nepomucena	45
Karl V.	6
Karl, notranjeavstrijski nadvojvoda	8, 9
Karli	59
Kastelec, Matija	55, 57, 60, 61
Keesbacher, Friedrich	55, 57, 59, 62
Kellner, Altman	9
Khittel, Klaus	93
Kidrič, Fran	43
Kirchmeyer, Helmut	70
Klein, Rudolf	93
Klotz, Volker	41
Köchel, Ludwig	9, 10, 29, 60
Kocjančič, Josip	55, 57
Kogoj, Marij	99, 101
Kosovel, Valentin	55, 57, 61, 67
Košat, Thomas	55, 57, 60
Kotzebue, August von	36, 37
Kovacic, Ernst	91, 92

Kozina, Marjan	99, 101
Kraft, Günther	17
Kral (Khrall), Christoph	55, 57, 59, 60
Krempelj, Antun	55, 57
Křenek, Ernst	83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92
Kriřtof, Dragotin	55, 57, 59
Krogh, Torben	26, 30
Kršnjav, I.	68
Kuhać, Franjo	53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68
Kukuljević-Sakcinski, Ivan	59, 60, 62, 63
Kurth, Ernst	85, 86
Kurz-Bernardon, Johann Joseph Felix von	27
Lagkner, Daniel	55, 57, 60
Lasser, Johann Baptist	34, 39
Lauban, Valentin	17
Laube, Anton	28
Lavrenčić, Primož	55, 57, 58
Leban, Avgust Armin	54, 55, 57, 61
Leban, Janko	61
Ledenig, Julio	60
Ledenig, Leopold	60
Ledenik (Ledenig)	55, 57, 59
Leopold II., cesar	35
Lessing, Gotthold Ephraim	32
Levičnik, Josef	55, 57, 59
Levstik, Fran	61
Linhart, Anton Tomaž	29, 55, 60
Lisinski, Vatroslav	62
Liszt, Franz	44
Livadić, Franjo	62
Lorazi	34
Lukman, Franc Ksav.	43, 44
Lully, Jean-Baptiste	25, 39
Lutosławski, Witold	71, 72, 73, 76, 77, 79, 80, 81
Macun, Ivan	59
Majer (Majar), Matija	55, 57, 61
Mallarmé, Stephane	69
Mally, Conrad	55, 57, 59
Mantuani, Josef	7, 8, 9, 14, 17, 19, 44
Maria Theresia	23
Marsallier	37
Martinů, Bohuslav	89
Mašek (Maschek), Camillo	55, 57, 59, 60
Mašek (Maschek), Caspar	55, 57, 59
Materna, Amalie Friedrike	55, 57, 60, 61
Matković	55, 57, 58
Mauerhofer, Alois	37
Maurer-Zenck, Claudia	84, 85
Maximilian I.	6
Maximilian II.	8, 10, 11
Mayer, Johann Baptist	31
Mazolani	55, 57, 58
Meissner, A. G.	36
Mendel, H.	57, 60, 62

Mercina, Ivan	55, 61, 62, 63
Messiaen, Olivier	72, 86
Meyer-Eppler	73
Meyerbeer, Giacomo	51
Michtner, Otto	35
Mingotti, Angelo	26
Mingotti, Pietro	26
Mion, Anna Maria	26
Mitscha (Miča), Franz Anton	
R.v.	35, 39
Molière, Jean-Baptiste	35
Monsigny, Pierre-Alexandre	33
Monte, Filip de	10
Monteverdi, Claudio	83, 92
Moser, Franz Joseph	27
Mouvee	34
Mozart, Wolfgang Amadeus	24, 27, 28, 34, 35, 36, 38, 40, 45, 46, 47
Mugerle, Edelheim, von	55, 57, 59
Müller, Erich Hermann v.	
Asow	26, 29
Müller, J.H.	23
Müller, Wenzel	34, 38
Müller-Marein, J.	84
Naborè, Jurij	55, 57, 59
Nachtigall, Karl Josef	26
Nedvèd, Anton	55, 57, 61
Neff, Wolfgang	7, 8
Ney, Jenny	55, 57, 58, 60
Nigrin, Georg	20
Nilsson, Bo	70
Nolli, Josip	54, 55, 57, 61, 62
Nono, Luigi	70
Nouseul, Johann Joseph	31, 32
Nuth, Franz Anton	27
Nymphaeus, Abraham	16
Orel, Alfred	28
Orožen, Valentin	55, 57, 59
Orthofer, Hilde	36
Osterc, Slavko	95, 96, 99, 101
Ostermeier, Andreas	17
Otto der Grosse, cesar	25
Padovano, Annibale	9
Paesiello, Giovanni	30, 37
Pagliaruzzi	44
Paneck, Johann Baptist	34
Parma, Viktor	54, 55, 57, 61, 62
Patscheider	55, 57, 58, 59
Paulin, Marta	97, 99
Pavlovský, Stanislav	7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20
Pazdfrek, F.	45
Perez, Hurtado	17
Pergolesi, Giovanni	
Battista	26
Perinet	38
Peřinka, F. V.	11
Peřinka, I.	17

Perle, George	86
Perntaz, Urban I.	9
Petrič, Franz	55, 57, 58
Philipp II.	8
Piccini, Nicolo	33
Pitagora	71
Plumicke, Karl Martin	34
Podbregar, B.	55, 57
Podgornik, Ludmila	55, 57, 61
Pogačnik, Naval	55, 57
Polak, Irma	54, 55, 57, 61
Pollini, Franc (Francesco)	43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 59, 60
Pollini, Janez Krizostom	43, 44
Pollini, Jožef Auguštín	43
Pollini, Marianna	44
Posarelli, Elizabeta	44
Poš, Isaac	59
Potočnik, Blaž	55, 57, 60
Poullain, Germain-François de Saint-Foix	28
Praetorius, Johannes	17
Prehauser	27
Prešeren, France	97, 99
Preussner, Eberhard	23
Prusinovský, Vilém	10, 11, 16, 20
Puhar, Janez	55, 57, 60
Radics, Peter v.	58, 59, 60, 62
Rameau, Jean-Philippe	44
Rebscher, Georg	9
Redeskini, Maksimilijan	56, 57, 60
Regnart, Jakob	10
Reich, Steve	84, 92
Repež, Filip Jakob	56, 57
Restel, Mihael	16, 17
Reuling, Carl Ludwig	27, 28, 29
Ricordi	45
Riedel, Friedrich W.	29
Rihar, Gregor	56, 57, 59, 61
Rihm, Wolfgang	84, 92
Rohm (Röhm), Johann Huldreich	32
Romani, Luigi	31
Rommel, Otto	24, 27, 34, 38, 40
Rosenberg, Petr von	15
Rosenberg, Vilém von	15
Rozenplut, Jan	20
Rudolf II., cesar	8, 12, 17
Rueff (Ruoff), Johannes	8, 9, 11
Rumpler, Theodor	56, 57, 59
Rupprecht, Joseph Martin	34, 36
Sacchini, Antonio	31
Sadar, Lovro	56, 57, 59
Sadie, Stanley	24
Sakotnek, P. Dismas	56, 57, 59
Salieri, Antonio	31

Salvi, Antonio	25
Sandrini, Paul	56, 57, 59, 60
Sarti, Giuseppe	31
Sassi, Irena	56, 57, 60
Savin, Risto	56, 57, 61
Savio, Johann Baptist	27
Sayve, Lambert de	8, 9, 10
Sayve, de, družina glasbenikov	27
Scalabrini, Paolo	25, 26, 27, 28, 39
Schack, Benedikt Emanuel	36, 38
Schenk, Johann Baptist	32, 33
Scherling, Annemarie	41
Schikaneder, Emanuel	35, 36, 38, 41
Schillinger, Joseph	70
Schink, Johann Friedrich	31, 32, 35, 39
Schlegel, Johann Elias	24
Schlossar, Anton	23
Schmidtbauer, Franz	29
Schmidtbauer, Franz Anton	29
Schmidtbauer, Johann Ferdinand	29
Schmidtbauer, Karl	29
Schmidtbauer, Lucas Theophil	29
Schmidtpauer, J.	29
Schmittbaur, Joseph Aloys	29
Schönauer, Kaspar	13, 14
Schönberg, Arnold	70, 79, 96, 97
Schönfeld, Johann Philipp	31
Schosleitner, G.	38
Schreker, Franz	85
Schubauer, Johann Lukas	37
Schuch, Ernst	56
Schürzer	56, 57
Schuster, Joseph	36
Schütz, Karl	38
Sebastiani, Franz Josef	28
Sedaine, Michel-Jean	27
Seftime (roj. Bertoglio), Julia Rovero	49
Seguin, Armando	49
Sehnal, Jiří	13, 14
Seifert, Herbert	38
Senfl, Ludwig	6
Sengmüller, P. Edmund	29
Senn, Walter	28
Seve, Xaver	28
Seyler, Abel	38
Shakespeare, William	33
Shaw, A.	70
Slatkonja, Gregorius (Slatkonja, Zlatkonja, Jurij)	6, 56, 57, 59, 60
Slavenski, Josip	89
Slomšek, Anton Martin	56, 57, 61
Snižková, Jitka	19
Soler, Martin y	30, 35

Sparry, Franz	56
Spiess	38
Spindler, Franz Stanislaus	34
Spindler, Johann	8, 9
Starzer, Josef	37
Staud, Géza	32, 34, 37
Stegnar, Felix	56, 57, 59
Steibolt, H.	31, 32
Stephani, Dominicus	56, 57, 58, 60
Stephanie d. J.	32, 33, 35, 38
Steržinar (Sterschinar), Ahac	56, 57, 60
Stieger	25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37
Stockhausen, Karlheinz	70
Stöckl, Anton	56, 57, 59
Strauch, Georg	16
Strawinsky, Igor	69, 70
Struzell, Grgur	56, 57, 61
Suk, Josef	95, 96
Suppan, Wolfgang	28
Süssmayr, Franz Xaver	29, 38
Svorzina, Emilija	56, 57, 61
Šafařík, P.J.	59, 60, 62
Škerjanc, Lucijan Marija	97, 98, 99, 100, 101
Šturm, Franc	95, 96, 97
Tank, Ulrich	29
Teleczen, Ambrosius	11
Textor, Urban	56, 57, 59
Teyber, Franz	32, 33, 37
Tittel, Ernst	6
Torri, Pietro	25
Tribnik, Gregor	56, 57, 61
Trittinger, Adolf	9
Trolda, Emilian	19, 20
Trtnik, Karlo	56, 57, 61
Trubar, Primož	56, 57, 60
Turnogradska-Toman, Josefina	56, 57, 59
Umlauf, Ignaz	33
Unger, Johann	26, 27, 28
Valenta, Albert	56, 57, 59
Valéry, Paul	69
Valvasor, Janez Bajkart	56, 57, 59, 61
Varèse, Edgard	70
Vavken, Andreas	56, 57, 59
Vencelides, Otto	16
Viktorin	56, 57
Vilhar, Fran Serafin	56, 57, 61, 63
Vilhar, Miroslav	54, 56, 59, 60, 61
Vivaldi, Antonio	25, 26, 27
Voglar (Carbonarius), Michael	56, 57, 59, 60
Vogler, J.G.	44
Vulpus	33

Waizhofer, Roman	29, 30, 32, 34
Wallishausse, Johann Baptist	30
Walter, Ignaz	37
Webern, Anton	70
Weigl, Joseph	38
Weisse	38
Weisskern, F. W.	27
Wessely, Othmar	33, 38
Wetzel, Hans	40
Wieland, Christoph Martin	38
Wietrowetz, Gabriele	56, 57
Willaert, Adrian	9
Winter, Peter	35, 39
Wittmann, Mathias	27
Wölfl, Joseph	38
Woraleck	34
Wranitzky, Paul	38
Wratny, Karl Wenzel	29, 30, 34, 39
Wuchutta, Hedvig	56
Xenakis, Iannis	70
Zechmeister, Gustav	28
Zehenmark, Ludsig	38
Zimmermann, Anton	31
Zingarelli, Antonio	44
Zoch, Ivan	60
Zois, Marija Frančiška	43, 44
Zois, Ziga	43, 56, 57, 59, 60
Zupan, Jakob	56, 57, 60
Zwetl, Johannes	8, 9



Muzikološki zbornik  
XVIII - Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani -  
Uredil Andrej Rijavec -  
Razmnoževanje Pleško,  
Rožna dolina, C. IV/36,  
Ljubljana - Ljubljana  
1983

