30.SGD

LJUBLJANAFESTIVAL.SI

30. SLOVENSKI GLASBENI DNEVI
THE 30TH SLOVENIAN MUSIC DAYS

Ljubljana
13.–17. 3. 2015

30 LET GLASBE
30 YEARS OF MUSIC

30. Slovenski glasbeni dnevi

30th Slovenian Music Days

2015

SLOVENSKI GLASBENI DNEVI – 30 let Glasbe

SLOVENIAN MUSIC DAYS – 30 years of Music

Ljubljana
13.–17. 3. 2015

Koncerti, delavnica in drugi dogodki
Concerts, workshop and other events

Mednarodni muzikološki simpozij
International Musicological Symposium

Programski odbor 30. Slovenskih glasbenih dnevov:
Programme Committee of the 30th Slovenian Music Days:
Zunanji člani / *External Members*: **Damjan Damjanovič, Nenad Firšt, dr. Primož Kuret, dr. Jernej Weiss, Patrik Greblo, Maja Kojc, Matej Venier, Snježana Drevenšek**
Festival Ljubljana / *Ljubljana Festival*: **Darko Brlek**

Organizacija / *Organisation:*
FESTIVAL LJUBLJANA
Trg francoske revolucije 1
1000 Ljubljana, Slovenija
Tel. / *Phone:* +386 1 / 241 60 00
Faks / *Fax:* +386 1 / 241 60 37
info@ljubljanafestival.si
www.ljubljanafestival.si

Umetniški vodja in direktor / *Artistic and Managing Director*
DARKO BRLEK

Vodja muzikološkega simpozija / *Head of the Musicological Symposium*
Prof. dr. PRIMOŽ KURET

VSEBINA / *CONTENTS*

UREDNIKOVO POROČILO 16

UVODNI NAGOVOR 17

PRIMOŽ KURET
OB TRIDESETIH SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVIH 18

JERNEJ WEISS
TRI DESETLETJA MUZIKOLOŠKEGA SIMPOZIJA SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVOV 21

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIĆ
PRVI SLOVENSKI GLASBENI FESTIVAL (1932) – PRVA AFIRMACIJA SLOVENSKE GLASBE? 28

FRANC KRIŽNAR
FILHARMONIČNA DRUŽBA V LUČI JUBILEJNE-250. SEZONE SLOVENSKE FILHARMONIJE UPRAVNIKA LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA 37

HELMUT LOOS
ZUR MUSIKANSCHAUUNG DES LIEDERKOMPONISTEN JUSTUS HERMANN WETZEL (1879–1973) 49

LUBA KIJANOVSKA, MICHAEL SCHWED
GEGENWÄRTIGE FESTE FÜR MODERNE MUSIK IN DER UKRAINE ALS DER WEG ZU EUROPÄISCHEN KÜNSTLERISCHEN INTEGRATION 56

FRANZ METZ
FASZINATION SÜDOSTEUROPÄISCHE MUSIKFORSCHUNG. WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER REGIONALEN UND UNIVERSELLEN MUSIKHISTORIOGRAPHIE 67

NIALL O'LOUGHLIN
THE RECENT DEVELOPMENT OF THE SLOVENE MUSICAL AVANT-GARDE 77

LUIGI VERDI
CAN THE SAME MUSIC BE WRITTEN BY DIFFERENT COMPOSERS? A STRANGE CASE: VITTORIO GNECCHI'S CASSANDRA VERSUS RICHARD STRAUSS'S ELEKTRA 92

EDO ŠKULJ
GALLUS NA SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVIH 96

HARTMUT KRONES
DIE DARSTELLUNG DER LIEBE IN DEN WELTLICHEN VOKALWERKEN VON JACOBUS GALLUS 103

FRIEDHELM BRUSNIAK
JACOBUS HANDL-GALLUS AUS SICHT DER CHORPÄDAGOGIK 119

FRANK SCHNEIDER
HISTORISCHE ZEIT ALS GEGENSTAND KOMPOSITORISCHER DARSTELLUNG.....126

IVAN FLORJANC
BALTAZAR IZ MOZIRJA MEERSBURŠKI / BALTHASSER PRASPERGIJ MERSPURGEÑ – NEZNANI GLASBENI TEORETIK.....132

DARJA KOTER
GLASBENIK IN TEHNIK LADISLAV ROPAS – OD IZDELOVANJA KLAVIRJA DO JADRALNEGA LETALA 146

LUISA ANTONI
PAVLE MERKÙ, NJEGOVA POSEBNA IN SAMOSVOJA POT MED ITALIJO IN JUGOSLAVIJO (PREJ) TER SLOVENIJO (POTEM).....155

LEON STEFANIJA
PROSTOR IN ČAS V GLASBI UROŠA ROJKA 160

NADA BEZIĆ
PRISOTNOST SLOVENSKE GLASBE IN UMETNIKOV NA FESTIVALIH NA HRVAŠKEM PO OSAMOSVOJITVI HRVAŠKE (1991–2013) 167

PETER ANDRASCHKE
KOMPOSITIONSPROZESS UND ANALYSE: ARNOLD SCHÖNBERGS MELODRAM NACHT OP. 21 NR. 8.....180

ANDREJ MISSON
OB TRIDESETLETNICI, KRATEK PREGLED MINULE TRETJINE STOLETJA ZBOROVSTVA NA SLOVENSKEM.....196

MICHAEL WALTER
MATERIALITÄTEN DER MUSIKGESCHICHTE: DIE REISEN VON SÄNGERN UND KOMPONISTEN 217

GABRIELE JONTÉ
GUSTAV MAHLER IN AMSTERDAM.....226

TJAŠA RIBIZEL
PREGLED IZVEDENIH SKLADB V 30 LETIH SLOVENSKIH GLASBENIH DNI 233

GLASBENI DOGODKI /
MUSIC EVENTS

13. marec
March 13th

18.00 **Predkoncertni pogovor /** *Pre-concert discussion*

Moderator: **Primož Trdan**
Sodelujejo / *Attended*:
Vito Žuraj, skladatelj / *composer*
Roland Diry, direktor / *chief manager* Ensemble Modern

19.30 **Cankarjev dom, Gallusova dvorana** / *Cankarjev dom, Gallus hall*
Otvoritveni koncert 30. Slovenskih glasbenih dni
Opening Concert of the 30th Slovenian Music Days

Simfonični orkester RTV Slovenija / *The RTV Slovenia Symphony Orchestra*
Ensemble Modern

Dirigent / *Conductor*: **Johannes Kalitzke**

Na sporedu / *Programme*

Vito Žuraj (1979)**:** Runaround za trobilni kvartet in instrumentalne skupine / *Runaround for brass quartet and instrumental groups (2014)**
Arnold Schönberg (1874-1951)**:** Pet orkestrskih skladb op.16, izvirna verzija za veliki orkester / *Five pieces for orchestra, op.16, original version for full orchestra (1909)*
Arnold Schönberg: Pet orkestrskih skladb op.16, skladateljeva priredba za komorni orkester (1920) / *Five pieces for orchestra op.16, composer's adaptation for chamber orchestra (1920)*
Vito Žuraj: Changeover za instrumentalne skupine in simfonični orkester / *Changeover, for instrumental groups and symphony orchestra (2011)**

***Slovenska krstna izvedba** / *Slovenian premiere*

Promocija knjige Musica et artes (ur. J. Vinkler in J. Weiss) / ***Promotion of the book Musica et artes (editors: J. Vinkler and J. Weiss)***

14. marec
March 14th

19.30 **Slovenska filharmonija, dvorana Marjana Kozine** /
Slovenian Philharmonic, Marjan Kozina Hall

NU PUJTE, PUJTE VSI LJUDJE! SLOVENSKA SAKRALNA GLASBA /
SLOVENIAN SACRAL MUSIC
Slovenski komorni zbor / *Slovenian chamber choir*
Dirigentka / *Conductor*: **Helena Fojkar Zupančič**

Solisti / *Soloists*:
Monika Fele, **Mateja Langus**, **Katarina Lenarčič**, sopran / *soprano*
Darja Vevoda, alt / *alto*
Martin Logar, **Gašper Banovec**, tenor / *tenor*
Matevž Kink, bariton / *baritone*
Matija Bizjan, **Tadej Osvald**, bas / *bass*
Igor Škerjanc, violončelo continuo / *cello continuo*
Tomaž Sevšek Šramel, orgle / *organ*

Orkester Slovenske filharmonije / *Slovenian Philharmonic Orchestra*

Na sporedu / *Programme*

Harm. / Accord. **Ivan Florjanc** (1950)**:** Predigra in koral – Praeambulum, koralna fuga in koral *Nu pujte, pujte vsi ljudje* (2001/2005) / *Prelude and chorale – Praeambulum, chorale fugue and chorale Nu pujte, pujte vsi ljudje* (2001/2005)
*(*Prva slovenska z notami objavljena pesem / *First Slovenian song published with notes)*
Adam Bohorič (1520-1598)**:** Ena otročja pejsen *Ta celi catehismus* (harm. / *accord.***Ivan Florjanc**): Sledni človik, ki je živ
Jakob Petelin Gallus (1550-1591)**:** Pater Noster, OM 1/69
Janez Krstnik Dolar (1621-1673): Nisi Dominus – Ps 127
Jakob Frančišek Zupan (1734-1810): Te Deum laudamus
Ivan Florjanc: Marija, Mati ljubljena / *Mary, Mother of love*
(Besedilo / *Text:* Andrej Praprotnik)
Gregor Rihar (1796-1863): Zveličar nam je rojen zdaj / *Our Saviour is Born*
(Besedilo / *Text:* Blaž Potočnik)
p. Hugolin Sattner (1851-1934): Marija, če gledam tvoj mili obraz / *Mary, if I look at your gentle face* (Besedilo / *Text*: s. Elizabeta Kremžar)
Emil Hrochreiter (1871-1938): **Smeji se maj** / *May Smiles*
France Kimovec (1878-1964): **Ti sam, Gospod /** *You Alone, Lord*
(Besedilo / *Text*: Gregorij Pečjak)
Stanko Premrl (1880-1965): Zdrava Marija
Jožef Klemenčič (1892-1969): Poglejte dušo, grob odprt / *Look Souls, an Open Grave* (Besedilo / *Text*: Anton Martin Slomšek)
Slavko Osterc (1895-1941): Očenaš / *Our Father* (
Priredba besedila / *Arranged text*: Rajko Nahtigal)
Alojzij Mav (1898-1977): Tiste dni, Raz 14, 13 / *Those Days, Revelation 14, 13*
Matija Tomc (1899-1986): Ave, Jezus / *Ave, Jesus*
(Besedilo / *Text*: Gregor Mali)

Primož Ramovš (1921-1999): Otče naš / *Our Father*
Uroš Krek (1922-2008): Desiderium exulis, Ps 42
Maks Strmčnik (1948): Kristus Kralj vseh večnih časov / *Christ, King of All Eternity* (Besedilo / *Text*: Venčeslav Bele)
Andrej Misson (1960): Ave Maris stella
Ambrož Čopi (1973): Ave Maria
Damijan Močnik (1967): Sacra religio (Besedilo / *Text*: A. M. Slomšek)

15. marec
March 15th

11.00 **Slovenska filharmonija, dvorana Marjana Kozine** / *Slovenian Philharmonic, Marjan Kozina Hall*

STARO IN NOVEJŠE / ***OLD AND NEWER***

Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije / *The Slovenian Philharmonic String Chamber Orchestra*

Na sporedu / *Programme*

Janez Krstnik Dolar (1621-1673): Baletti à 5
František Josef Benedikt Dusík (1765 – 1817): Simphonia Grande in G, št.2 / *Symphony Grande in G, no.2*
Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973): Simfonija št. 4 v H-duru / *Symphony no. 4* in B-major

16. marec
March 16th

19.30 **Studio 14, RTV Slovenija** / *Studio 14, RTV Slovenia*

KRSTNE IZVEDBE / *PREMIERES*

Trobilni kvintet SiBrass / *SiBrass Quintet*

Solisti / *Soloists*:
Jure Gradišnik, trobenta / *trumpet*
Franc Kosem, trobenta / *trumpet*
Mihajlo Bulajić, rog / *horn*
Mihael Šuler, pozavna / *trombone*
Johannes Ogris, tuba / *tube*

Na sporedu / *Programme*

Neville Hall (1962)**:** The sound a gemmed light
Božidar Kos (1934)**:** Trobilni kvintet / *Brass Quintet*
Uroš Rojko (1954)**:** Brass
Jani Golob (1948): Brassy za trobilni kvintet / *Brassy for Brass Quintet*
Andrej Misson (1960)**:** Musica noster amor (Meditacija na madrigal Jacobusa Gallusa) / *Meditation on Madrigal by Jacobus Gallus*

17. marec
March 17th

19.30 **Slovenska filharmonija, Dvorana Marjana Kozine** /
Slovenian Philharmonic, Marjan Kozina Hall

Zaključek 30. Slovenskih glasbenih dnevov
Closing of the 30th Slovenian Music Days

SLOVENSKA GLASBA 20. IN 21. STOLETJA / *SLOVENIAN MUSIC OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES*

Orkester Slovenske filharmonije / *Slovenian Philharmonic Orchestra*

Dirigent / *Conductor*: **Lovrenc Blaž Arnič**
Koncertni mojster / *The Concertmaster*: **Janez Podlesek**

Na sporedu / *Programme*

Aldo Kumar (1954)**:** Pomladni concertino / *Spring Concertino*
Pavle Merkù (1927-2014)**:** Ali sijaj, sijaj sonce, slovenska rapsodija za godala / *Sunny sunshine, Slovenian rhapsody for strings*
Marko Mihevc (1957)**:** Planeti / *Planets*
Tomaž Svete (1956)**:** L'amôr sul mar za orkester / *L'amôr sul mar for orchestra*
Jani Golob: Zlatorog, baletna suita (2006)
Danilo Švara: Istrski plesi za veliki orkester (1977)

MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ / *INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SYMPOSIUM*

Tema / *Theme*:
30 LET SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVOV
30 YEARS OF SLOVENIAN MUSIC DAYS
Vodja simpozija / *Head of Symposium*: **prof. dr. Primož Kuret**

14. marec **Križanke, Viteška dvorana** / *Križanke, Knight's Hall*
March 14 th

9.30 Pozdravni nagovor / *Welcome speech*: **prof. dr. Primož Kuret**
Vodja / *Chairman*: **Peter Andraschke**
Primož Kuret: Ob jubileju / *Celebrating the jubilee*
Jernej Weiss: Tri desetletja muzikološkega simpozija Slovenskih glasbenih dnevov / *Three decades of the Musicological Symposium of the Slovenian Music Days*
Nataša Cigoj Krstulović: Prvi slovenski glasbeni festival (1932) – prva afirmacija slovenske glasbe? / *First Slovenian Music Festival (1932) – The First Affirmation of Slovenian Music?*
Franc Križnar: Filharmonična družba v luči jubilejne, 250. sezone Slovenske filharmonije upravnika Lucijana Marije Škerjanca / *Philharmonic Society in the aspect of the jubilee – 250th season of the Slovenian Philharmonic led by manager Lucijan Marija Škerjanc*

15.00 Vodja / *Chairman*: **Andrej Misson**
Helmut Loos: *Die Musikanschauung des Liederkomponisten Justus Hermann Wetzel (1879–1973)* / Glasbeni nazor skladatelja pesmi Justusa Hermanna Wetzla (1879–1973) / *Perspective on music by song composer Hustus Hermann Wetzel (1879–1973)*
Luba Kijanovska: *Gegenwärtige Feste der modernen Musik in der Ukraine als der Weg zu europäischen künstlerischen Integration* / Dandanašnja praznovanja sodobne glasbe v Ukrajini kot pot do evropske umetniške integracije / *Current celebrations of modern music in Ukraine, the path to european artistic integration*
Franz Metz: *Faszination südosteuropäische Musikforschung. Wechselbeziehungen zwischen der regionalen und universellen Musikhistoriographie.* / Fascinacija južnoevropskega raziskovanja glasbe. Medsebojna razmerja med regionalnim in univerzalnim zgodovinopisjem glasbe. / *The Fascination of South-European Research of Music. Mutual Relations Between Regional and Universal Historiography of Music*
Niall O'Loughlin: *The Recent Development of the Slovene Musical Avant-garde* / Sodobni razvoj slovenske glasbene avantgarde
Luigi Verdi: *Can the same music be written by different composers? A strange case: The Vittorio Gnecchi "Cassandra" versus Richard Strauss "Elektra"* / Lahko dva skladatelja napišeta isto glasbo? Čuden primer: Cassandra Vittoria Gnecchija proti Elektri Richarda Straussa

16. marec **Križanke, Viteška dvorana** / *Križanke, Knight's Hall*
March 16th

9.30 Vodja / *Chairman*: **Helmut Loos**
Edo Škulj: Gallus na Slovenskih glasbenih dnevih / *Gallus at Slovenian Music Days*
Hartmut Krones: *Die Darstellung der Liebe in den weltlichen Vokalwerken von Jacobus Gallus* / Podoba ljubezni v svetovnih vokalnih delih Jakoba Petelina Gallusa / *The image of love in world vocal compositions by Jacobus Gallus*
Friedhelm Brusniak: *Jacobus Gallus – Motetten in Chorliedersammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts* / Jakob Petelin Gallus – moteti v zbirkah zborovskih pesmi 19. in 20. stoletja / *Jacobus Gallus – motets in choir song collections of the 19th and 20th centuries*
Frank Schneider: *Vergehendes und Vergangenes in Musik – Historische Zeit als Gegenstand kompositorischer Darstellung* / Minljivo in minulo v glasbi – zgodovinski čas kot predmet skladateljskega upodabljanja / *Evanescent and elapsed in music – history as a subject of compositional representation*
Ivan Florjanc: Baltazar iz Mozirja (Balthasar Praspergius) – glasbeni teoretik. / *Balthasar from Mozirje* (*Balthasar Praspergius) – music theorist.*

15.00 Vodja / *Chairman*: **Jernej Weiss**
Darja Koter: Glasbenik in tehnik Ladislav Ropas – od izdelovanja klavirja do jadralnega letala / *Musician and Technician Ladislav Ropas - from Making Pianos to Gliders*
Luisa Antoni: Pavle Merkù, njegova posebna samosvoja pot med Italijo in Jugoslavijo (prej) ter Slovenijo (potem) / *Pavle Merkù, his special and unique life between Italy and Yugoslavia (before) and Slovenia (later)*
Leon Stefanija: Čas in prostor v glasbeni poetiki Uroša Rojka / *Time and space in the musical poetics of Uroš Rojko*
Nada Bezić: Prisotnost slovenske glasbe in umetnikov na festivalih na Hrvaškem prvih 20 let po osamosvojitvi / *The presence of Slovenian music and artists at Croatian festivals during the first 20 years after Slovenia's independence*
Jonatan Vinkler: Pliš, kič, valček, vino in ženske – glasba in književnost slovenskega bidermajerja / *Plush, gimcrack, waltz, wine and women – music and literature of the Slovenian Biedermeier*

17. marec **Križanke, Viteška dvorana** / *Križanke, Knight's Hall*
March 17th

9.30 Vodja / *Chairman*: **Hartmut Krones**
Peter Andraschke: *Kompositionsprozess und Analyse – ein wichtiges Thema der Symposien* / Proces komponiranja in analiza – pomembna tema simpozijev / *Composing process and analysis – important topic of symposiums*
Andrej Misson: Ob tridesetletnici, kratek pregled minule tretjine stoletja zborovstva na Slovenskem / *Celebrating the thirtieth jubilee; a short review of the past thirty years of choral singing in Slovenia*
Michael Walter: *Materialitäten der Musikgeschichte: Die Reisen von Sängern und Komponisten* / Materialnost zgodovine glasbe: popotovanja pevcev in skladateljev / *The materialities of music history: travels of singers and composers*
Gabriele Jonté: *Gustav Mahler in Amsterdam* / Gustav Mahler v Amsterdamu
Tjaša Ribizel: Pregled izvedenih skladb v 30 letih Slovenskih glasbenih dnevov / *Review of performed compositions in the 30 years of Slovenian Music Days*

SPREMLJEVALNE PRIREDITVE /
ACCOMPANYING EVENTS

13. marec **Križanke, Viteška dvorana** / *Križanke, Knight's Hall*
March 13th

10.00 **GLASBENA DELAVNICA ZA OTROKE /**
MUSIC WORKSHOP FOR CHILDREN

Izbrana tema / *Selected theme*: **Delamo zvoke. Ostrimo ušesa.** /
We make sounds. We sharpen our hearing.
Vodja delavnice / *Workshop coordinator*: **Lado Jakša**

Sodelovali bodo otroci iz Osnovne šole Kašelj, skupina BeatKaBand / *Participation by the pupils of the Kašelj Elementary School and the BeatKaBand*

9. 3. - 15. 7. 2016 **Križanke, Viteška dvorana** / *Križanke, Knight's Hall*
March 9th – March 15th

HOMO SAPIENS – RAZSTAVA DEL SLIKARJA VALENTINA OMANA /
HOMO SAPIENS – THE EXHIBITION OF WORKS BY VALENTIN OMAN

10. marec **Cankarjev dom, Linhartova dvorana** / *Cankarjev dom, Linhart Hall*
March 10th

20.00 **ENSEMBLE MODERN**
Dirigent / *Conductor*: **Johannes Kalitzke**
Tehnik oblikovanja zvoka / *Sound technician*: **Volker Bernhart**

Na sporedu / *Programme*

Nina Šenk: Dreamcatcher za ansambel / *Dreamcatcher for ensemble* (2014)*
Vito Žuraj: Restrung za ansambel / *Restrung for ensemble* (2012/13, naročilo sklada BHF-BANK-Stiftung za festival Positionen 2013 v Frankfurtu) (*2012/13, comissioned by the BHF-BANK-Stiftung Fund for the Positionen 2013 festival in Frankfurt*)*
Karola Obermüller: Coiling and Swaying za veliki ansambel / *Coiling and Swaying for grand ensemble* (2014)*
Hanna Eimermacher: Überall ist Wunderland, nova verzija za 19 glasbenikov in sceno / *Überall ist Wunderland, new version for 19 musicians and scene* (2014)*
Uroš Rojko: SPOJ II (2014/15, naročilo Sklada Spodnje Saške in Ensembla Modern za epoche f / *comissioned by the Stiftung Niedersachsen fund and the Ensemble Modern for epoche f*)*

***Slovenska krstna izvedba** / *Slovenian premiere*

13. marec
March 13th

Cankarjev dom, Linhartova dvorana / *Cankarjev dom, Linhart Hall*

11.00 in 17.00 **Pavel Šivic: KAZNOVANA RADOVEDNOST** / *Curiosity punished*
Pravljična otroška opera v treh dejanjih / *Fairy-Tale Opera for children in Three Acts*

Otroški pevski zbor Glasbene matice Ljubljana / *Children's choir of the Glasbena matica Ljubljana*
Zborovodkinja / *Choirmaster*: **Irma Močnik**

Komorni orkester Akademije za glasbo v Ljubljani / *Chamber orchestra of the Ljubljana Academy of Music*

Dirigent / *Conductor*: **Simon Dvoršak**
Režija / *Stage Manager*: **Eva Hribernik**
Scenografija / *Scenography*: **Jaro Ješe**

Klemen Adamlje, bariton / *baritone*
Inez Osina, mezzosopran / *mezzo-soprano*

Slovensko komorno gledališče v sodelovanju z Glasbeno matico Ljubljana in Akademijo za glasbo v Ljubljani / *Slovene chamber music theatre in cooperation with the Glasbena matica Ljubljana Music Society and the Ljubljana Academy of Music*

UREDNIKOVO POROČILO

Jubilejni, trideseti Slovenski glasbeni dnevi so bili v znamenju svojega jubileja. Tema simpozija je bila preprosto: 30 let Slovenskih glasbenih dnevov. Simpozija se je udeležilo 24 predavateljev: iz Slovenije (11), Nemčije (6), Avstrije (2), Hrvaške (1), Ukrajine (1), Velike Britanije (1) in Italije (2), ki so predstavili vrsto tem, objavljenih v tem, jubilejnem zborniku. Žal je iz njega izpadel prispevek Jonatana Vinklerja z naslovom *Pliš, kič, valček, vino in ženske – glasba in književnost slovenskega bidermajerja*. Avtorji odgovarjajo za vsebinsko in jezikovno stran svojih prispevkov.

S tem zbornikom tudi končujem svoje tridesetletno delo pri Slovenskih glasbenih dnevih, pri čemer bi se iz srca rad zahvalil vsem sodelavcem in vsem referentom v želji, da še naprej ostanejo zvesti prijatelji Slovenskih glasbenih dnevov.

EDITOR'S REPORT

The thirtieth edition of the Slovene Music Days took this important jubilee as its focus. The theme of the symposium was a simple one: 30 years of the Slovene Music Days. The symposium was attended by 24 speakers from Slovenia (11), Germany (6), Austria (2), Croatia (1), Ukraine (1), the United Kingdom (1) and Italy (2). They spoke on range of topics, which are published in this jubilee edition of the proceedings. The paper by Jonatan Vinkler entitled Plush, kitsch, waltz, wine and women – the music and literature of the Slovene Biedermeier has unfortunately had to be omitted. The individual authors are responsible for the content and linguistic aspects of their papers.

With this edition of the proceedings I also conclude my own thirty years of involvement in the Slovene Music Days and would like to take this opportunity to offer my sincere thanks to all my colleagues and all the contributors and express the hope that they will continue to be loyal friends of the Slovene Music Days.

UVODNI NAGOVOR

Spoštovani gosti, drage kolegice in kolegi,

Čast imam, da vas pozdravim na Slovenskih glasbenih dnevih. Mnogi med vami ste že naši dragi dolgoletni gostje, nekateri ste celo sodelovali pri prvih dnevih pred 30 leti. Vam velja še posebej moja prisrčna zahvala. Zahvaljujem se tudi vsem tistim, ki so nam ostali v vseh teh letih zvesti in so s svojimi prispevki bogatili naše znanje in poznavanje najrazličnejših tem, kakršnih smo se lotevali. Brez vaše podpore bi se naši dnevi le težko obdržali in ne bi postali tradicionalna prireditev, kakršno poznamo danes.

S tem se končuje tudi moje organizacijsko delo pri prireditvi; bilo mi je v veselje, radost in užitek. Usodi sem hvaležen, da sem se v življenju lahko ukvarjal z glasbo, saj svojega dela nikoli nisem dojemal kot poklic, ampak poslanstvo. Koliko sem bil pri tem uspešen, sam težko presodim, o tem bodo kdaj govorili drugi. Naše delo je dokumentirano v zbornikih, kazalo pa se je tudi v pobudah za novonastale skladbe in izvedbe.

Vsem želim prijetne dneve bivanja v Ljubljani in čim več plodnih razprav in novih spoznanj, predvsem pa se vsem še enkrat iskreno zahvaljujem za pomoč in iskrive kolegialne pogovore, ki so v nas podžigali občudovanje glasbe in znanstveno ukvarjanje z njo. Upam, da boste našim glasbenim dnevom ostali zvesti še naprej.

Primož Kuret
Ljubljana, 14. marca 2016

WELCOME SPEECH

Esteemed guests and colleagues,

I have the honour to greet you at the Slovenian Music Days. Many among you have been our valued guests for years now, and some of you even participated in the first Music Days 30 years ago. May I offer you a particularly heartfelt thank you. I would also like to thank all those who have remained loyal all these years and whose contributions have enriched our knowledge and familiarity with the very wide range of topics we have covered over the years. Without your support, it would have been difficult to maintain the Days, and this would not have become the traditional event we know today.

This also signals the end to my organisational work for the event. This work has brought me contentment, joy and enjoyment. I am thankful to fate for having been able in my life to be involved in music, since I never saw my work as an occupation but rather as a mission. It is hard for me to judge for myself how successful I have been in this, and perhaps others will discuss that. Our work is documented in the collections of papers, and can also be seen in the initiatives for new compositions and performances.

I wish you all a very pleasant stay in Ljubljana and much fruitful discussion and new findings, and in particular I would like to thank you all most sincerely for all your help and for the lively collegial discussions that sparked in us a stronger admiration of music and our academic involvement in it. I do hope that you will remain loyal to our Music Days in the future.

Primož Kuret
Ljubljana, 14 March 2016

Primož Kuret

OB TRIDESETIH SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVIH

Letos, ko so SGD že trideseto leto zaporedoma na programu, bi rad spomnil kot priča tistih dni na njihove začetke. Leto 1983 sta Evropski svet in Evropska gospodarska skupnost sklenila, da leto 1985 razglasita za Evropsko leto glasbe. Neposredni povod za to odločitev je bila tristota obletnica rojstva J.S. Bacha, G.F. Händla in Domenica Scarlattija. Poleg tega jubileja je bil poudarek tudi na varstvu, uporabi in bogatitvi skupne glasbene dediščine ter poglabljanju zavesti o kulturni identiteti Evrope, na spodbujanju povečevanja občinstva, na prizadevanjih za širše glasbeno izobraževanje, in boljše razmere za zboljšanje pogojev za glasbeno delovanje, zlasti mladine in nacionalnih manjšin. Iniciatorji in organizatorji so povabili tudi države, ki niso bile članice Evropske gospodarske skupnosti, da se pridružijo pobudi. Jugoslavija ni bila članica niti ES niti EGS. Iniciativo so v Beogradu prepustili tedaj Sloveniji. Republiški sekretariat za kulturo (se pravi ministrstvo) me je nato kot jugoslovanskega predstavnika poslal v Benetke na pripravljalno konferenco Evropskega koordinacijskega komiteja, ki ga je vodil bivši predsednik Zvezne republike Nemčije Walter Scheel. V razgovoru z njim in drugimi udeleženci sem ugotovil, da so vsi zelo želeli, naj Jugoslavija pri tem projektu sodeluje. Po vrnitvi domov sem napisal poročilo in priporočil, da se vključimo v ta skupni evropski projekt. Medrepubliški koordinacijski odbor za kulturno in prosvetno sodelovanje s tujino, je nato sklenil, da se Jugoslavija vključi v to akcijo. Poleg jugoslovanskega koordinacijskega odbora so bili ustanovljeni tudi republiški odbori, ki so nato usklajevali programe na rednih sestankih v Beogradu. Poudarek je bil na zaznamovanju obletnic nekaterih pomembnih skladateljev, na baroku na jugoslovanskih tleh s posebnim poudarkom na osebnosti in delu Jacobusa Gallusa, osvetlitvi sodobnega ustvarjalnega glasbenega trenutka, na ustvarjalnosti, mladih itd. Za mednarodni simpozij o Gallusu, ki ga je pripravil Muzikološki institut ZRC SAZU smo celo dobili kot edini v Jugoslaviji nekaj evropskih sredstev. Leto smo uspešno izpeljali z vrsto dogodkov, kamor so se vključili vsi takratni glasbeni dejavniki. Pri teh dogodkih sva sodelovala oba s skladateljem Milanom Stibiljem, ki je bil takrat v službi na Republiškem sekretariatu za kulturo. Večkrat sva s kolegi premlevala naše glasbene razmere in počasi je začela nastajati zamisel o prireditvi za slovensko glasbo, ki naj poveže ustvarjalce, poustvarjalce in muzikologe, tudi v smislu smernic za evropsko leto Tako smo se sestali na seji 22. novembra 1985 Leon Engelman, Janez Gregorc, Janez Höfler, Rok Klopčič, Marko Munih, Milan Stibilj in moja malenkost. Zasnovali smo predlog za SLOVENSKE GLASBENE DNEVE, ki naj bi bili prvič aprila 1986. Razlogov je bilo več. Glasba še ni imela osrednje prireditve, kakršne so imele druge umetnosti na Slovenskem, čeprav je bila njena dejavnost široko razvejana. Ni še bilo prireditve, ki bi strnjeno v nekaj dnevih opozorila na dosežke slovenske glasbe. Potreba po takšni prireditvi ni bila nova. zamisel, kako jo uresničiti pa je bila nova. Zasnovali smo povezavo strokovnega posvetovanja s predstavitvami slovenskih skladb.

Zakaj torej SGD? Zato, da poudarimo tudi na glasbenem področju visoke cilje naših umetnostnih teženj, zato, da odpiramo tudi glasbi širše vidike doma in na tujem, zato, da pred domačim občinstvom zastavimo svoje sile v boljše poznavanje lastne glasbene kulture. Tudi zato, ker je premalo navzoča strokovna, predvsem teoretična dejavnost, kar močno onemogoča tudi opredeljevanje vrednot in svojstvenih potez naše glasbene ustvarjalnosti in njenih vsebinskih prispevkov pri oblikovanju razvoja naše celotna kulturne dejavnosti. Kot rezultat razmišljanj se je ponudila misel, da z vsakoletnim srečanjem po vzoru podobnih prireditve na drugih področjih umetniškega delovanja vzbudimo zavest o nujnosti strokovnega pristopa reševanja problemov ustvarjalnosti in poustvarjalnih nalog ob predstavitvah nekaterih dosežkov slovenske skladateljske dejavnosti.

Prve slovenske glasbene dneve smo želeli uveljaviti kot manifestacijo celotne slovenske glasbene kulture. Ob tem smo ugotovili, da je dotlej izšlo naravnost sramotno malo

monografij o posameznih skladateljih in glasbenih obdobij. Glede na takšne in tolikšne potrebe naj bi imelo vsakoletno srečanje izrazito delovni značaj. Zato je bilo vsebinsko težišče v strokovnem posvetovanju z obravnavo izbrane aktualne problematike. Zdelo se nam je primerno, da prvo takšno srečanje posvetimo vprašanjem ustvarjalnosti in njeni vlogi v razvoju glasbene kulture. Že prvo posvetovanje je bilo hkrati multidisciplinarno, saj smo nanj povabili poleg muzikologov tudi sociologe in psihologe.

V Ljubljano smo povabili nekaj znanih tujih strokovnjakov, ki bi zagotovili ne le visoko strokovno raven posvetovanja, marveč, bi tudi obogatili naše vedenje o strokovnih dosežkih drugod. Obenem smo jih želeli opozoriti na našo glasbeno ustvarjalnost, ki je bila še v svetu malo znana in malo navzoča. Pozdravni nagovor je imel akademik dr. Matjaž Kmecl, takrat predsednik Republiškega komiteja za kulturo. Za uvodni referat smo povabili akademika dr. Antona Trstenjaka, na simpozij pa tudi domače in tuje strokovnjake. Prav je, da jih na tem mestu omenim. To so bili Otto Koleritsch iz Gradca, Helga de la Motte in Frank Schneider iz Berlina, Zdenka Veber iz Zagreba, Alenka Barber Kerševan, Boris Porena iz Rima, Peter Andraschke iz Freiburga, Sigrid Wiesmann iz Dunaja, Jiri Fukač iz Brna, Michel Imberty iz Pariza, Bojan Bujić iz Oxforda, Vladan Radanović iz Beograda, Dimitrij Rupel, Bojan Štih, Marija Bergamo, Milan Stibilj in Primož Kuret pa smo bili iz Slovenije. Ker so Prvi slovenski glasbeni dnevi doživeli pozitiven odmev, smo sklenili z njimi nadaljevati po možnosti vsako leto. Pomembna je bila pri tem tudi podpora v tujini. Nekateri naši kolegi in prijatelji so se močno angažirali pri vabljenju še drugih tujih gostov in so z veseljem sodelovali pri delu. Med njimi moram na prvem mesto omeniti kolega Petra Andraschka, ki je pomagal pri pripravi že prvih dnevov, nato pa Franka Schneiderja, Hartmuta Kronesa, in seveda Nialla O'Loughlina, Helmuta Loosa, Detlefa Godovyja, Edelgard Spaude, Jirija Fukača, Vladimirja Karbusickega, Luigija Verdija in še bi lahko našteval. Tako je nastalo trdno jedro kolegov, na katere smo lahko računali in ki so nam bili v veliko pomoč. Zlasti v turbulentnih letih ob osamosvojitvi, ko se marsikdo zaradi razmer v takratni Jugoslaviji ni upal priti v Ljubljano. Moram pa tudi opozoriti, da naše domače razmere niso bile vedno naklonjene glasbenim dnevom, prihajalo je do obstrukcij posameznikov, institucij, do nasprotovanj, vendar tekla so leta, vrstili so se glasbeni dnevi in z njimi različne teme, prihajali so vedno novi gosti, slišali smo vedno nove skladbe in stare skladbe v zmeraj novih izvedbah.

Ob opisovanju naše zgodbe seveda ne morem mimo zavoda Festival Ljubljana, ki je že na začetku prevzel organizacijo prireditve. Od direktorja Janka Grilca pa Meri Plemenitaš, od Vladimirja Vajde do danes Darka Brleka, ki zdaj že 23 let skrbi za Slovenske glasbene dneve, so vsi pustili svoj pečat na prireditvi, ki ji je s svojo upornostjo in vztrajnostjo pomagal graditi temelje pokojni skladatelj Milan Stibilj. Omeniti moram tudi prispevke novinarja Marijana Zlobca, ki prav tako letos že trideseto leto spremlja Slovenske glasbene dneve. Vsem in vsakomur velja moja zahvala za vso pomoč, ki smo je bili deležni organizatorji te prireditve in sam kot predsednik programskega odbora in nato kot vodja simpozijev v teh tridesetih letih. Mislim pa, da je zdaj čas, da prevzamejo vodstvo mlajši kolegi, konkretno dr. Jernej Weiss, ki naj delo nadaljujejo, razširijo in poglobijo v želji, da bi ta prireditev širila poznavanje slovenske glasbe doma in v tujini. Prav za to sem si v vseh teh letih tudi sam vedno prizadeval.

Primož Kuret

CELEBRATING THE JUBILEE

ABSTRACT

On the occasion of the thirtieth anniversary of Slovenian Music Days, I would like, as a witness to the events, to speak of its beginnings. In 1983 the European Council and the EEC decided to proclaim 1985 the European Year of Music. The specific reason for this decision was the three-hundredth anniversary of the births of Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel and Domenico Scarlatti. In addition to this anniversary, there was also an emphasis on the protection, use and enrichment of our joint musical heritage and on deepening our awareness of Europe's cultural identity, encouraging the expansion of the audience, efforts to broaden music education, and better relations in order to improve the conditions for musical activities.

Composer Milan Stibilj and I worked together on these events. We often discussed our musical circumstances and we slowly began to develop the idea of a Slovenian musical event that would connect composers, musicians and musicologists, and would include the guidelines for the European Year. There were several reasons for this. There was no central music event as there were for other arts in Slovenia, even though musical activities were widespread and diverse. We wanted to showcase the lofty goals of our artistic aspirations in the field of music, open up music to wider horizons at home and abroad, and focus our efforts on better recognition of Slovenian musical culture. Only time will tell how well we succeeded. Now, after 30 years, the moment has come to let our younger colleagues take over the leadership of the SMD, whom we expect to continue, expand and deepen the work, in the hope that this event will broaden the recognition of Slovenian music at home and abroad. This is precisely what I always tried to accomplish over all these years.

Jernej Weiss

TRI DESETLETJA MUZIKOLOŠKEGA SIMPOZIJA SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVOV

Pregled števila in še bolj imen sodelujočih referentov na muzikološkem simpoziju Slovenskih glasbenih dnevov je impozanten. Od prvega mednarodnega muzikološkega simpozija leta 1986 do vključno s tokratnim se je zvrstilo več kot 250 referentov iz 20 držav. Že prvi simpozij slovenskih glasbenih dnevov, ki je potekal v Ljubljani in na Bledu je spregovoril o eni izmed osrednjih tem Slovenskih glasbenih dnevov, glasbeni ustvarjalnosti in njeni vlogi v razvoju glasbene kulture.[1] Eden najzvestejših poročevalcev s Slovenskih glasbenih dnevov Marijan Zlobec je tedaj v *Delu*, neposredno pred dogodkom objavil kar pet člankov, med njimi tudi intervju s kolegom Kuretom in članek z naslovom »Slovenski glasbeni dnevi, novost v naši kulturi«[2]. V njem poročevalec zapiše, »tovrstnega glasbenega dogodka, ki bi med seboj povezoval toliko različnih glasbenih institucij, slovenska glasbena kultura doslej ni poznala«[3], s čimer bi se seveda lahko strinjali. Slovenski glasbeni dnevi pa niso odmevali samo v domovini, temveč tudi v tujini. Tako je Helga de la Motte Haber, ki je kot referentka nastopila že na prvem simpoziju, neposredno po njem v regensburškem *Neue Musikzeitung* objavila prispevek o Novi glasbi v Sloveniji in ga zanimivo naslovila: »Nekateri sanjajo o Mahlerju in gostilni Roža«[4], Peter Andraschke pa je o glasbenih dnevih obširneje poročal v kultnem *Neue Zeitschrift für Musik*[5]. Dober glas o glasbenih dnevih in muzikološkem simpoziju je na ta način prvič zaokrožil po nemško-govorečem svetu.

»Zakaj torej slovenski glasbeni dnevi?«[6] se v pozdravnem nagovoru k drugem simpoziju leta 1987 na temo *Vidiki sodobne glasbene vzgoje* sprašuje Primož Kuret. Vsekakor so cilji, ki jih navaja v svojem tedanjem prispevku še vedno aktualni: »Zato, da poudarimo tudi na glasbenem področju visoke cilje, za katerimi gre naša umetnostna težnja, zato, da odpiramo tej glasbi širše vidike doma in na tujem, zato, da pred domačim občinstvom zastavimo svoje sile v boljše poznavanje lastne glasbene kulture. Naša bodočnost je v prodornejši navzočnosti v sodobnem svetu. Biti hočemo ustvarjalni, to je naša ambicija.«[7] Po simpoziju je mogoče prvič zaslediti poročilo o Slovenskih glasbenih dnevih s strani katerega izmed hrvaških kolegov. Stanislav Tuksar je tako v že omenjenem in glasbenim dnevom očitno naklonjenem *Neue Musikzeitung* objavil članek z naslovom »Avantgardna Komorna glasba iz Slovenije«.[8] Naj omenim še, da sta leta 1987 s svojimi prispevki na muzikološkem simpoziju prvič sodelovala še dva tokratna referenta Hartmut Krones in Frank Schneider.

Simpozisti so se na tretjem muzikološkem simpoziju z naslovom *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* prvič v večji meri posvetili temam povezanim z glasbeno kulturo

1 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015*, Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 14.

2 Marijan Zlobec, »Slovenski glasbeni dnevi, novost v naši kulturi«, *Delo*, 4. 4. 1986.

3 Ibid.

4 Helga de la Motte Haber, »Manche träumen von Mahler und dem Café Roza, Neue Musik in Jugoslawien – Erste Slowenische Musiktage in Ljubljana«, *Neue Musikzeitung* (1986), 10/11, str. 60.

5 Peter Andraschke, »Tradition und Kreativität. Slowenische Musiktage in Ljubljana und Bled«, *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), 7/8, str. 74.

6 Primož Kuret, »Zakaj torej slovenski glasbeni dnevi?«, ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015*, Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 5.

7 Ibid.

8 Stanislav Tuksar, »Avantgarde-Kammermusik aus Slowenien«, *Neue Musikzeitung* 7/8 (1987), str. 3.

na Slovenskem. Na omejenem simpoziju je med drugim sodeloval tudi tržaški skladatelj Pavle Merkù, ki je med prvimi osvetlil lik »velikega in izvirnega evropskega skladatelja Marija Kogoja, ki še čaka, da zgodovinarji, to je muzikologi, odpravijo molk o njem«[9]. Niall O'Loughlin, ki je na simpoziju leta 1988 sodeloval prvič, pa je v svojem prispevku o vzporednem razvoju med slovensko in britansko glasbo od druge svetovne vojne do sodobnosti pomenljivo zapisal: »V Sloveniji je živahno jedro nadarjenih in izkušenih skladateljev. Njihove kompozicije mogoče niso tako številne kot le-te v Veliki Britaniji, toda njihova kakovost je visoka.«[10] V reviji *The Musical Times* pa je kasneje objavil še poročilo in tako ponesel dober glas o glasbenih dnevih v angleško-govoreči svet.[11]

Nič manj pomembni pa niso bili niti stiki z drugimi simpozisti, med katerimi velja omeniti številne češke muzikologe. V glasbeno-zgodovinsko nadvse intenzivne in za slovensko glasbeno kulturo v mnogočem elementarne češko-slovenske stike je namreč takoj po koncu druge svetovne vojne odločilno zarezala teža železne zavese. Le ta je v mnogočem poizkušala prekiniti zgodovinski spomin in Čehe v še večji meri kot Slovence oddaljiti od sicer jasno začrtanih in zgodovinsko povsem nedvoumnih srednjeevropskih mentalnih okvirjev, v katerih sta skozi stoletja nastajali in se oplajali tako češka kot slovenska glasbena kultura. Zato so bili za češke muzikologe, stiki s podobno-mislečimi srednjevropskimi kolegi na drugi strani železne zavese tako na brnskem kot ljubljanskem simpoziju izjemnega pomena. To so v svojih prispevkih, kot tudi v odmevih na glasbene dneve kasneje jasno izpostavili Jiří Fukač, Nada Hrčková, in nekateri drugi češki ter slovaški muzikologi, ki so sodelovali že na nekaterih prvih simpozijih v Ljubljani.[12]

Sicer pa se zdi, da je bilo konec 80. in v začetku 90. let tudi skozi tematske usmeritve simpozija vse bolj mogoče čutiti duh slovenske pomladi, ki je z majniško deklaracijo leta 1989, plebiscitom leta 1990 in razglasitvijo neodvisnosti leta 1991 dokončno ušel iz steklenice in na krilih padca berlinskega zidu vse bolj postajal evropska stvarnost. Ali kot v svojem prispevku *Slovenskost slovenske glasbe* zapiše eden izmed rednih udeležencev prvih muzikoloških simpozijev Slovenskih glasbenih dnevov Andrej Rijavec: »Barometer slovenskosti je začel beležiti rast.«[13] Da smo se vse bolj zavedali pomena lastne, slovenske glasbene kulture in njene glasbene dediščine kaže tudi simpozij *Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju v Evropi*, na katerem so o pomenu ljudske glasbe spregovoril nekateri slovenski in tuji etnomuzikologi, denimo Julijan Strajnar, Englebert Logar, Jerko Bezić in drugi.[14]

Z rastjo slovenske glasbene zavesti je postajala vse bolj aktualna tudi obravnava tistih na Slovenskem rojenih skladateljev, ki so v želji po izboljšanju svoje eksistence zapustili slovensko ozemlje in odšli na tuje. Tako so se leta 1990 simpozisti spomnili 130-letnice rojstva Huga Wolfa (ob tem ne gre spregledati, da je bila v mariborski operi premierno uprizorjena tudi Wolfova opera *Corregidor*),[15] leto dni kasneje pa so s simpozijem z naslovom *Gallus in mi* počastili še skladatelja, katerega podoba je poslej krasila slovenski bakovec za 200 tolarjev.[16] Spiritus agens Slovenskih glasbenih dnevov in vodja

9 Pavle Merkù, »Marij Kogoj, evropski skladatelj«, ur. Primož Kuret, *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*, Festival Ljubljana, Ljubljana 1988, str. 171.

10 Niall O'Loughlin, »Vzporeden razvoj glasbe med Slovenijo in Britanijo od druge svetovne vojne do danes«, Primož Kuret, *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*, Festival Ljubljana, Ljubljana 1988, str. 156.

11 Niall O'Loughlin, »Ljubljana«, *The Musical Times*, 7 (1988), str. 363.

12 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986-2015*, Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 14, 23, 34, 55.

13 Andrej Rijavec, »Slovenskost slovenske glasbe«, ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar, *Glasba in poezija*, Festival Ljubljana, Ljubljana 1990, str. 99.

14 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015*, Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 28.

15 Ibid., str. 33.

16 Ibid., str. 39.

muzikološkega simpozija Primož Kuret je ob tem v pozdravnem nagovoru zapisal: »Čas, ki ga živimo danes, ni najbolj primeren za praznovanje, saj je preveč dogodkov, ki begajo našo pozornost in jo odvračajo od stvari duhovne narave. Toda in – morda – prav zato, je še kako potrebno, da se ob vsaki priložnosti začnemo zavedati svojih korenin, svoje preteklosti, vseh tistih, ki so pomagali ustvarjati ne samo slovensko, marveč tudi evropsko in svetovno kulturo. […] Slovenija se je odločila, da letošnje leto proglasi za Gallusovo leto.«[17] Še bolj eksplicitno pa se je tedanjih razmer dotaknil v pismu zunanjemu ministru Ruplu, ki je bil tudi sam udeleženec prvega muzikološkega simpozija: »[…] Tako na tem kongresu, kot tudi na nekaterih drugih, […] sem kot predstavnik Slovenije naletel na odkrite in jasne simpatije do naše politike osamosvajanja… Prav tako je moj poziv, ki sem ga poslal prek Festivala Ljubljana sredi vojne kolegom na 50 evropskih univerz s prošnjo, da nas podprejo in razširjajo resnico o Sloveniji, kot so jo spoznali kot gostje naših mednarodnih kolokvijev v okviru Slovenskih glasbenih dnevov, naletel na številne pozitivne odmeve. Mnogi so nam pisno (ali po telefonu) izrazili podporo in solidarnost z našimi prizadevanji. Moji kolegi so – ne enkrat – javno izrekli nestrinjanje s svojimi vladami, ki po njihovem mnenju vse preveč odlašajo s priznanjem Slovenije. 'Mi smo vas že priznali!' je bilo njihovo stališče. […]«[18]

Šele nato je sledila obravnava nekaterih, nič manj pomembnih specialnih tem, ki so slovensko glasbo praviloma umeščale znotraj širših evropskih oziroma svetovnih, (nad)nacionalnih okvirov. Prav skozi zgodovino jasno izpričani srednje-evropski mentalni obrisi slovenske (seveda tudi glasbene) kulture so bili vselej ena izmed rdečih niti, tako pretežno »evropskih« raziskovalnih naziranj vodje muzikološkega simpozija in posledično tudi dosedanjih usmeritev muzikološkega simpozija Slovenskih glasbenih dnevov. Raziskave slovenske glasbene kulture znotraj širšega evropskega konteksta se zrcalijo v mnoštvu v prvi vrsti glasbeno-socioloških in glasbeno-zgodovinskih tem kot so: *Opera kot socialni ali politični angažma?* (1992), *Provokacija v glasbi* (1993), *Glasba v tehničnem svetu* (1994), *Glasba in likovna umetnost* (1996), *Glasba, poezija – ton, beseda* (2000) itd.[19]

Treba je priznati, da je bil prav muzikološki simpozij vselej eden izmed osrednjih dogodkov Slovenskih glasbenih dnevov in je kot nekakšno intelektualno žarišče v veliki meri sooblikoval tudi programske okvire koncertnega dogajanja »praznika slovenske glasbe«, za kar so Slovenske glasbene dneve večkrat označili številni poročevalci, ki so vselej izčrpno poročali o simpozijskem in koncertnem dogajanju. V zvezi s koncertnim dogajanjem je mogoče v preteklih treh desetletjih našteti kar 219 prvih izvedb slovenskih del, kar je glede na razmeroma majhno število slovenskih skladateljev impresivna številka, ki pomeni okoli 7 izvedb novih del vsako leto.[20] Ob tem se zdi potrebno omeniti, da je bil že večkrat omejeni vodja muzikološkega simpozija v začetnem obdobju tudi predsednik programskega odbora Slovenskih glasbenih dnevov. Sicer pa je poleg nekaterih že omenjenih referentov, na simpoziju sodelovala cela vrsta drugih vrhunskih tujih raziskovalcev, kot npr. Sigrid Wiesmann, Vladimír Karbusický, Detlef Gojowy, Klaus Döge, Edelgard Spaude, če omenimo zgolj nekatere žal že preminule kolege in seveda predstavnikov domače muzikološke stroke: Jože Sivec, Andrej Rijavec, Marija Bergamo, Alenka Barber-Keršovan, če se omejimo zgolj na tiste kolege, ki na simpoziju aktivno ne sodelujejo več.[21]

17 Primož Kuret, »Gallus in mi«, ur. Primož Kuret, *Gallus in mi*, Festival Ljubljana, Ljubljana 1991, str. 19.

18 Primož Kuret, *Iz pisma Dimitriju Ruplu*, Ljubljana, 17. 12. 1991.

19 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015* , Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 42, 47, 50, 62, 86.

20 Ibid.

21 Ibid.

Glavni cilj Slovenskih glasbenih dnevov je torej bil in ostal predstavitev ter promocija slovenskih glasbenih del preteklosti in sedanjosti. Tovrstni temeljni usmeritvi so bolj ali manj zvesto sledili tudi koncertni dogodki in nekatere druge spremljevalne prireditve. Vinko Globokar, aktivni izzivalec šokantne taktike,[22] za kar ga je v svojem tedanjem prispevku označil Niall O'Loughlin je aprila 1994 nastopil na avtorskem večeru v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma, koncertu pa je sledila refleksija v obliki t. i. problemskega pogovora oziroma okrogle mize na temo *Provokacija v glasbi*,[23] ki jo je vodila že omejena Helga de la Motte-Haber. Tudi sicer so bile okrogle mize vse od začetka simpozija pomemben sestavni del Slovenskih glasbenih dnevov, posvečene pa so bile tako različnim skladateljskim osebnostim kot tudi skladateljskim skupinam (denimo *Pro musici vivi* leta 2005).[24] Posebej odmevna je bila 10-letnica Slovenskih glasbenih dnevov, ko je bila le tem leta 1996 prvič priključena sedaj že tradicionalna prireditev *Noč slovenskih skladateljev*, na kateri je bilo predstavljenih kar 10 slovenskih novitet.[25] Tedanji tajnik Društva slovenskih skladateljev Maks Strmčnik, ki je dotlej samostojno organiziralo Noč slovenskih skladateljev je ob tem zapisal: »Srečanje Slovenskih glasbenih dni in prireditve Noč slovenskih skladateljev je zgodovinski dogodek.«[26] Sicer pa so bile v okviru Slovenskih glasbenih dnevov izvedene tudi številne operne stvaritve slovenskih skladateljev, ki so poprej vrsto let ali bolje rečeno desetletij pozabljene ležale v arhivih obeh slovenskih opernih hiš, kot denimo *Krst pri Savici* Matije Tomca v koncertni izvedbi leta 1992, *Krog s kredo* Slavka Osterca leta 1995 (slednjemu je bil istega leta, ob 100-letnici njegovega rojstva posvečen tudi muzikološki simpozij z naslovom *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*), *Cortésova vrnitev* Pavla Šivica leta 1996 itd.[27] Prav tako pa so bile v okviru Slovenskih glasbenih dnevov praizvedene tudi nekatere opere sodobnih slovenskih ustvarjalcev kot denimo opera *Kriton* Tomaža Sveteta v koncertni izvedbi leta 2003 in komorna opera *Kralj David, citre in meč* Uroša Rojka leta 2010.[28] Tako je Marijan Zlobec v časopisu Delo že leta 1998 poročal o rekordnem številu novitet slovenskih skladateljev, kar »kaže na živo in aktualno ustvarjalnost ter na dobro organizacijsko podlago in spodbudo za nastajanje novih del. Brez novitet ni festivalov, ne doma ne na tujem.«[29] Kljub temu je bilo sicer redko, a vendarle mogoče zaslediti tudi nekatere bolj kritične misli o programskih usmeritvah Slovenskih glasbenih dnevov. Tako dolgoletni kritik časopisa Dnevnik Peter Kušar nekajkrat poroča o »neaktualnosti programa«[30], na omenjene kritike pa se v istem časopisu odzove eden izmed ustanoviteljev Slovenskih glasbenih dnevov Milan Stibilj, ki zapiše: »Slovenski glasbeni dnevi so si od ustanovitve naprej prizadevali v program vključiti čimveč prvih izvedb. Moramo pa se zavedati, da niso festival sodobne glasbe, saj skrbijo za manj znane strani naše zvočne dediščine. Moje stališče je, da moramo spoštovati svojo zvokovno tradicijo: to bi moral biti interes slehernega glasbenika. Ne vem, čemu nas v tem smislu kritizirajo; samostojna Slovenija v ekonomsko agresivni Evropi nujno potrebuje svojo glasbeno identiteto – in ta ni od danes.«[31]

Programsko raznolikost in pestrost Slovenskih glasbenih dnevov so kajkmalu opazili tudi nekateri tuji muzikologi, ki so v vse večjem številu prihajali na vedno bolj mednaro-

22 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015* , Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 47.

23 Ibid., str. 48.

24 Ibid., str. 120.

25 Ibid., str. 58.

26 Milena Vehovar, »Dela šestintridesetih skladateljev – več kot dvajset novosti«, *Slovenec*, 24. 4. 1996.

27 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015* , Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 41, 55, 61.

28 Ibid., str. 147.

29 Marijan Zlobec, »Rekordno število novitet slovenskih skladateljev«, *Delo*, 12. 5. 1998.

30 Peter Kušar, »Zapravljanje našega časa«, *Dnevnik*, 12. 4. 1993. Glej tudi: Peter Kušar, »Za pol cele noči«, *Dnevnik*, 13. 4. 1993.

31 Milan Stibilj, izjava za *Dnevnik*, 14. 4. 1993.

dno zastopani muzikološki simpozij. Tako je Helmut Loos leta 1994 ob intervjuju za revijo *Glasbena mladina* povedal naslednje: »V Ljubljani sem na simpoziju prvič. V Nemčiji sem o tem festivalu slišal že veliko, saj ima sedaj že nekajletno tradicijo in je tako že dobil svoje ime. Moja pričakovanja so se izpolnila in še več… […] Ob simpoziju so se zvrstili številni koncerti in zdelo se mi je zanimivo, da sem imel priložnost spoznati nekaj slovenske glasbe.«[32]

Programskim usmeritvam, ki jih je poprej navedel Stibilj, je programski odbor ostal zvest tudi v kasnejših letih. Tako je bilo spoznavanje preteklosti, brez katere lahko kaj hitro zaidemo v brezidejno epigonstvo in zazrtje v karseda ustvarjalno prihodnost, tudi na prelomu stoletja ena izmed temeljnih usmeritev Slovenskih glasbenih dnevov. Primož Kuret na prelomu stoletja v zvezi z muzikološkim simpozijem s pomenljivim naslovom *Slovenska glasbena razpotja* zapiše: »Ob koncu tisočletja se velja pomuditi v preteklosti, saj družba brez spomina tudi prihodnosti nima. Vendar tudi družba, ki se postavi pod diktaturo preteklosti in goji spomin kot kult, ustvarja vedno nove nepravice in se zapiše stagnaciji.«[33]

Nadvse signifikantna je bila tudi tematika prvega izmed simpozijev v novem tisočletju, ki je bil posvečen 300. obletnici ustanovitve *Academiae philharmonicorum Labacensium*, referenti pa so se spomnili tudi 100-letnice rojstva skladatelja Blaža Arniča.[34] Tudi sicer so bile pomembnejše okrogle obletnice slovenskih skladateljev vselej skrbno obeležene s strani simpozistov in spremljevalnih koncertov. Leto dni kasneje so tako le ti počastili spomin na 100-letnico rojstva skladatelja in dirigenta Danila Švare, 100-letnico rojstva Marijana Lipovška, lani 80-letnico skladateljev Lojzeta Lebiča, Božidarja Kosa ter Vinka Globokarja in še bi lahko naštevali.[35]

Kot enega izmed poglavitnih dosežkov simpozija velja omeniti tudi vsakoletni simpozijski zbornik, ki že 30 let z dragocenimi znanstvenimi prispevki bogati razmišljanja o slovenski glasbi in njeni kulturni identiteti v evropskem okviru. Ob tem gre zahvala vsem referentom, ki so do sedaj v izdatni meri podprli obstoj simpozija, brez katerih ne muzikološki simpozij ne Slovenski glasbeni dnevi ne bi bili tako mednarodno odmevni. Poleg že omenjenih bi veljalo v pregledu simpozistov izspostaviti še celo vrsto drugih referentskih imen (kot denimo Dieter Gutknecht, Dieter Kaufmann, Franz Metz in številne strokovnjake z drugih humanističnih področij, ki so pomembno obogatili vpogled v sočasno literarno, zgodovinsko in filozofsko dogajanje, denimo Franceta Bernika, Igorja Grdino, Aleša Gabriča, Slavoja Žižka) ipd. S posameznimi članki, leksikografskimi gesli ter nekateri celo znanstvenimi monografijami so prispevali k prepotrebnim vzporednicam s sočasnim evropskim dogajanjem. Skupaj je bilo tako v treh desetletjih v zborniku Slovenskih glasbenih dnevov objavljenih več kot 700 člankov, 253-ih avtorjev iz 20 držav.[36] S tovrstnim obsegom se muzikološki simpozij Slovenskih glasbenih dnevov uvršča med pomembnejše muzikološke simpozije v regiji.

Kljub pomembnemu 30-letnemu jubileju pa tokratnega slavljenca ne gre zgolj in samo hvaliti. Seveda je marsikatero raziskovalno področje ostalo neraziskano. Nekateri denimo pogrešajo več etnomuzikoloških, drugi spet pedagoških ali pa specialno muzikoloških vsebin s področja starejše ali sodobne glasbe. Vendar se za sicer na prvi pogled precej heterogenim tematskim obličjem skriva dokaj očitna srednjeevropska orientacija, ki je bila kot rdeča nit vsekozi bolj ali manj jasno prisotna v ozadju in je nenazadnje bistvena za izgradno slovenske glasbene zavesti ter umestitev slovenske glasbe v širši evropski prostor.

32 Helmut Loos, *Glasbena mladina*, (1993/94), št. 7.

33 Primož Kuret, »Slovenska glasbena razpotja: Glasbenozgodovinska skica«, ur. Primož Kuret, *Pota glasbe ob koncu tisočletja: Dosežki-perspektive*, Festival Ljubljana, Ljubljana 1997, str. 23.

34 Ur. Sanja Kejžar Kladnik in Hermina Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevov, 30 let glasbe, 1986–2015* , Festival Ljubljana, Ljubljana 2015, str. 90.

35 Ibid., str. 98, 148, 170.

36 Ibid.

Vsekakor bi veljalo v bodoče povezati prav vse muzikološke potenciale pri nas, tu je tudi želja po nekaterih novih sodelavcih z drugih evropskih univerz, ki bi okrepili že uveljavljeno jedro simpozistov. Kljub temu pa obseg več kot 200 prvih izvedb, 700 muzikoloških prispevkov, ob vrsti drugih spremljevalnih prireditev (okroglih miz, razstav, glasbenih delavnic za otroke, študentskih muzikoloških simpozijev) bolj ali manj jasno govori sam zase. Tako gre utemeljiteljem Slovenskih glasbenih dnevov, nad katerimi že od začetka bdi Festival Ljubljana, v prvi vrsti zahvala za vizijo in neutrudno delo, brez katerega še tako dobre zamisli ne zaživijo, kaj šele vstopijo v četrto desetletje svojega obstoja.

Jernej Weiss

THREE DECADES OF THE SLOVENIAN MUSIC DAYS MUSICOLOGY SYMPOSIUM

ABSTRACT

Reviewing the number and, even more so, the names of those that have taken part in the Slovenian Music Days musicology symposium is an imposing task. From the first international musicology symposium in 1986 to the latest, there have been more than 250 participants from 20 different countries. It should be appreciated that the musicology symposium is assuredly one of the main events of the Slovenian Music Days, and as a kind of intellectual crucible it has to a great extent helped in creating the programme framework for concerts at the festival of Slovenian music, as the Slovenian Music Days have been christened by a number of those reporting exhaustively on the events of the symposium and the concerts. The concert events of the last three decades have included 219 first performances of Slovenian works, which is an impressive figure given the relatively small number of Slovenian composers, an average of seven new works per year. The annual proceedings of the symposium is also one of its most notable achievements. More than 700 papers by 253 authors from 20 countries have been published in the three decades of the proceedings of the Slovenian Music Days. This output ranks the musicology symposium of the Slovenian Music Days as one of the most important in the region.

Nataša Cigoj Krstulović

PRVI SLOVENSKI GLASBENI FESTIVAL (1932) – PRVA AFIRMACIJA SLOVENSKE GLASBE?

Leto 1932 se je v zgodovino Ljubljane, kulturno zgodovino Slovencev in zgodovino slovenske glasbe zapisalo tudi zaradi dogodkov in dejanj, povezanimi s praznovanjem pomembnega jubileja ljubljanske Glasbene matice Tega leta je to društvo praznovalo šestdesetletnico svojega obstoja in delovanja društvene založbe, petdesetletnico delovanja glasbene šole in štiridesetletnico delovanja pevskega zbora. Glasbena matica je imela tedaj zaradi svoje raznovrstne dejavnosti najvplivnejši delež v ljubljanskem glasbenem in kulturnem življenju, z izobraževalno, založniško in koncertno dejavnostjo je segala tudi v širši slovenski prostor ter se povezovala s podobnimi društvi izven etničnih meja. Z organizacijo Prvega slovenskega glasbenega festivala, ki je bil posvečen slovenski, pretežno sodobni glasbi, je društvo utrdilo svoj položaj osrednjega slovenskega glasbenega društva. Umetniški odsek za pripravo festivalskih prireditev so sestavljali takrat najbolj vplivni slovenski glasbeniki: Anton Lajovic, Lucijan M. Škerjanc, Mirko Polič, Slavko Osterc in Emil Adamič. Izbor repertoarja, vrste prireditev in imena povabljenih gostov so bili posledica njihovih umetniških in širših idejnih nazorov. Na omenjeni festival so takrat v Ljubljano povabili pevce, kritike, urednike revij in ostale predstavnike drugih slovanskih narodov ter francoske in nemške goste. Slavnostnih dogodkov so se udeležili visoki državni predstavniki in ljubljanski župan, češkoslovaški in francoski konzul ter predstavniki uglednih inštitucij slovanskega prostora in sorodnih slovenskih, hrvaških, srbskih, čeških, poljskih in ruskih društev.[1] Njihova prisotnost in številne čestitke so kazali na pomembnost dogodka in ugled društva.[2] Na slavnostnem občnem zboru so razvili novo društveno zastavo, ki jo je Matici ob jubileju podaril jugoslovanski kralj Aleksander, blagoslovil pa škof Gregorij Rožman. Ob jubileju je društvo prejelo za svoje delo najvišje državno jugoslovansko odlikovanje, red sv. Save I. razreda.[3]

Prvi slovenski glasbeni festival je bila slovenska narodno-kulturna manifestacija v najširšem pomenu besede, manifestacija kulture in glasbe Slovencev, z vrsto različnih prireditev, zborovanji, koncerti, tekmovanji in razstavo, manifestacija slovenskih glasbenih ustvarjalnih in poustvarjalnih moči, pa tudi takratnih idej o glasbi in estetskega obzorja tistih, ki so v obdobju med obema vojnama usmerjali in oblikovali glasbeno življenje. Dogodki in dejanja ob praznovanju šestdesetletnice obstoja Glasbene matice so bili odraz zgodovinskega trenutka in lahko služijo kot študija primera za premislek o tem, kaj je nekdaj pomenila Slovencem »slovenska glasba« in kako se je to zapisalo v njihov zgodovinski spomin. Ob poimenovanju Prvi slovenski glasbeni festival pa se poleg narodnostnih implikacij samo po sebi ponuja vprašanje o obstoju večdnevnih glasbenih svečanostih (festivalov) pred letom 1932. Glasbena matica je svoj položaj kot koncertna družba utrdila namreč

1 »Glasbena matica ob 60letnici. Slavnostno zborovanje v Filharmoniji«, *Ponedeljski Slovenec* 5 (1932), št. 20, str. 2 (17. 5.)

2 V društvenem arhivu so shranjene tudi čestitke in telegrami, ki so jih Glasbeni matici ob jubileju poslale nekatere pomembne institucije slovenskega in slovanskega prostora. Gl. Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, mapa Glasbena matica / Prvi slovenski glasbeni festival / Kronika / Ikonografija / ovoj Voščila.

3 Pomembna državna odlikovanja so ob jubileju društva leta 1932 prejeli tudi nekateri najbolj aktivni člani Glasbene matice. Odlikovanje jugoslovanske krone III. reda prejeli društveni predsednik Vladimir Ravnihar, društveni podpredsednik Janko Žirovnik, umetniški vodja Matej Hubad, odbornika Josip Mantuani in Anton Lajovic, odlikovanje IV. razreda sta prejela dolgoletna člana pevskega zbora Julija Ferjančič in Ivan Završan, odlikovanje V. razreda tajnik Karel Mahkota, dirigent Mirko Polič, predsednik pevskega zbora Silvan Pečenko, predsednik Orkestralnega društva Ivan Karlin, profesorja Jan Šlais in Lucijan M. Škerjanc ter red. Sv. Save V. razreda dolgoletna učiteljica klavirja (od jeseni 1894) Otilija (Klotilda) Praprotnik. Prim. »Glasbena Matica ob 60letnici«, *Ponedeljski Slovenec* 5 (1932), št. 20, str. 2 (17. 5.)

šele po koncu prve svetovne vojne z ustanovitvijo Koncertne poslovalnice. Pred razpadom avstro-ogrske monarhije pa se je z organizacijo koncertov v Ljubljani potrjevala predvsem Filharmonična družba (Philharmonische Gesellschaft). Ta družba je občasno organizirala večdnevne slavnostne glasbene prireditve.

Pomembnejše večdnevne slavnostne glasbene prireditve v Ljubljani pred letom 1932

Prve večdnevne glasbene svečanosti, ki so jih na začetku 19. stoletja organizirali v nemškem in avstrijskem delu evropskega prostora na pobudo glasbenih (ali pevskih) društev, so bili zborovski festivali, na katerih so osrednje mesto zavzemale izvedbe oratorijev z množico nastopajočih.[4] Takšne prireditve so imele izrazit domoljubni značaj. Večdnevnih pevskih svečanosti, na katerih so nastopali moški zbori, se je že v prvi polovici omenjenega stoletja udeleževal tudi zbor Filharmonične družbe. Že od sredine stoletja se je vsebina in oblika glasbenih festivalov spremenila. Z izvajanjem pomembnejših starejših in sodobnih glasbenih del iz narodne glasbene dediščine so festivali poleg nacionalnega pridobivali vse večjo umetniško težo. Slavnostne glasbene prireditve so začeli posvečati posameznim skladateljem ali glasbenim zvrstem.

Po Beethovnovi smrti, še zlasti od postavitve njegovega spomenika v rojstnem mestu Bonn leta 1845, je čaščenje tega velikega skladatelja hkrati z razvojem narodnih idej v preraščalo v kult osebnosti.[5] Beethovna – svojega častnega člana – je z organizacijo večdnevnih svečanosti počastila tudi ljubljanska Filharmonična družba. V spomin stoletnice rojstva skladatelja so leta 1870 organizirali pevski večer, dva koncerta in spremljajoče družabne dogodke. Nastopili so člani društva – ljubiteljski glasbeniki in vabljeni poklicni glasbeniki. V Ljubljano je družbin odbor povabil nastopat glasbenike iz Gradca, Zagreba, Trsta, Gorice, Celja, Maribora, med povabljenimi gosti je bil tudi eden prvih Beethovnovih biografov Alexander Thayer, takrat ameriški konzul v Trstu. Na repertoarju festivala so bila seveda predvsem Beethovnova dela.[6] Spominska proslava stoletnice Beethovnovega rojstva je bila po mnenju raziskovalca zgodovine ljubljanske Filharmonične družbe Primoža Kureta dogodek, ki je »še dolgo odmeval«.[7]

Dobrih dvajset let kasneje (1891) je Filharmonična družba z vrsto slavnostnih dogodkov počastila odprtje svoje nove stavbe (stavbe današnje Slovenske filharmonije). Tako kot že omenjeno Beethovnovo slavje, so bili tudi ti koncerti predvsem častitev nemške oziroma avstrijske glasbe. Tedanji glasbeni ravnatelj Josef Zöhrer je v goste povabil dunajske glasbenike – med njimi so nastopili člani Dunajskega godalnega kvarteta – sodelovali so tudi pevci in inštrumentalisti iz Celovca, Celja, Maribora in Ptuja. Ni presenetljivo, da so za otvoritev družbine stavbe izbrali delo svojega častnega člana s simptomatičnim naslovom – Beethovnovo uverturo op. 124 *Posvetitev doma* (*Die Weihe des Hauses*). Kako je dogodek odmeval v prestolnici oziroma kakšen ugled je imela Filharmonična družba v Monarhiji, razkrivajo poročilo v dunajskem časopisu, pa tudi dejstvo, da je ob tej priložnosti to ljubljansko glasbeno združenje dobilo najvišje tedanje državno priznanje – cesarsko medaljo.[8]

4 Richard Schaal, »Musikfeste und Musikspiele«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6, 2. izdaja, Kassel: Bärenreiter, 1997, stolp 1291–1307: 1294–1295.

5 Percy M. Young, »Festival. Commemorative festivals, c 1750–c1900«, *The new Grove Dictionary of Music and musicians*, zv. 8, ur. Stanley Sadie, tehn. ur. John Tyrrell, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 2. izdaja, str. 736.

6 V okviru svečanosti ob stoletnici Beethovnovega rojstva so v Ljubljani leta 1870 izvedli med drugim Beethovnovo uverturo *Fidelio*, njegov *Koncert za violino in orkester* op. 61 (solist je bil tržaški violinist Julius Heller), *Fantazijo za klavir, zbor in orkester* op. 80, *Simfonijo v c-molu* št. 5 in zbor iz oratorija *Kristus na Oljski gori*.

7 Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, Ljubljana: Nova revija, 2006, str. 168–172.

8 Več gl. P. Kuret, *Filharmonična družba*, str. 271–273.

Med večdnevnimi prireditvami v organizaciji Filharmonične družbe je potrebno izpostaviti še dogodke ob praznovanju njenega velikega jubileja, dvestoletnice nastanka predhodnice te družbe Academie philharmonicorum leta 1902. Tudi za to glasbeno slavnost so angažirali uveljavljene pevske in inštrumentalne soliste ter druge glasbenike iz prestolnice Monarhije, z Dunaja. Nastopil je med drugim pianist in profesor na dunajskem konservatoriju Alfred Grünfeld, koncertni mojster dunajske Dvorne opere Karel Prill, zborovski pevci iz Celja, Celovca in Maribora.[9] Ne le poreklo vabljenih glasbenikov, tudi repertoar je spet razkrival narodnostne kriterije. Uvodni koncert je bil komorni koncert, na katerem so člani družbe med drugim izvedli Beethovnov *Godalni kvartet št. 4 v c-molu* op. 18. Osrednja točka na drugem slavnostnem koncertu je bila Brucknerjeva *4. simfonija*, na tem koncertu so v Ljubljani prvič izvedli še Brahmsov *Koncert za violino in orkester v D-duru*. Tretji dan je slavje doseglo vrh z izvedbo poslednjega Beethovnovega glasbenega dela. Njegovo *9. simfonijo* so v Ljubljani prvič izvedli v celoti. Po Kuretovem mnenju se je »velikopotezno zasnovana prireditev« obrestovala, saj »je postala Ljubljana po vsej Evropi znana kot glasbeno mesto.«[10]

Slavje je potekalo v času večjih nasprotij med ljubljanskimi avstrijskimi Nemci in ljubljanskimi Slovenci, zato slovensko časopisje o tem velikem dogodku ni pisalo. Odbor Filharmonične družbe je povabil na slavje tudi predstavnike Glasbene matice, vendar se predstavniki slovenskega društva slavja niso udeležili.[11] Tega leta je Glasbena matica s posebnim koncertom proslavila šestdesetletnico rojstva svojega glasbenega heroja – Antonína Dvořáka.[12]

Koncertni program in kritiški odmevi Prvega slovenskega glasbenega festivala 1932

Po koncu prve svetovne vojne in razpadu Monarhije je zaradi spremenjenih razmer in reorganiziranja Filharmonične družbe presahnil velik del koncertnega življenja. Koncertno življenje Ljubljane je močno osiromašila izguba rednih komornih in simfoničnih koncertov ter gostovanj tujih umetnikov, ki jih je organizirala ta družba. Glasbena matica se je od 1891 potrjevala predvsem z nastopi društvenega pevskega zbora in z oratoriji. Stanje na področju izvedb komorne in simfonične glasbe se je izboljšalo po ustanovitvi društvenega (ljubiteljskega) koncertnega orkestra, še zlasti pa po letu 1922, ko je Glasbena matica ustanovila lastno Koncertno poslovalnico in je od tedaj organizirala povprečno med 20 in 50 koncertov letno z vabljenimi poklicnimi glasbeniki. Ta poslovalnica je pod vodstvom društvenega tajnika Karla Mahkote organizirala tudi Prvi slovenski glasbeni festival.[13]

Organizacija večdnevnega festivala leta 1932, s katerim je Glasbena matica proslavila društveni, šolski in zborov jubilej, je bila v prvi vrsti narodna glasbena prireditev, posvečena slovenski glasbi. Na koncertih so predstavljali zbranim poslušalcem dosežke Slovencev na vseh področjih glasbenega ustvarjanja: na zborovskem, opernem, komornem in simfoničnem. V slavnostnih dneh od 13. do 16. maja 1932 so se zvrstile številne glasbene in druge

9 Dirigent Hans Richter, ki je v Ljubljani z Berlinskim filharmoničnim orkestrom nastopil leta 1900 in obljubil sodelovanje, se koncertov zaradi zasedenosti ni mogel udeležiti.

10 Cesar je sprejel predsednika družbe Josefa Hauffna, odlikovana sta bila Josef Zöhrer in Hans Gerstner. Več gl. P. Kuret: *Filharmonična družba*, str. 306–310, tudi Kuret: »Jubilejna koncertna sezona ljubljanske Filharmonične družbe«, *Muzikološki zbornik* 19 (1983), št. 1, str. 41–49.

11 V zapisniku seje odbora Glasbene matice 15. maja 1902 lahko preberemo: »Vabilo filharmoničnega društva k dvestoletnici. Sklene se pismeno čestitati in sicer ravno tako, kakor je omenjeno društvo čestitalo 'Glasbeni Matici' o priliki 25 letnice. Društvene slavnostne seje in koncertov se 'Glasbena Matica' po odborovem zastopniku ne udeleži.« Gl. Narodna in univerzitetna knjižnica, arhiv Glasbena matica, Zapisniki odborovih sej od 14. sept. 1901 do 28. sept. 1909.

12 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Nacionalni in transnacionalni vidiki glasbe: študija primera zgodnje recepcije Dvořákovih del na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 51 (2015), št. 1, str. 97–114.

13 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin dediščina. Delovanje ljubljanske Glasbene matice do konca druge svetovne vojne*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015, str. 93–110 ter 211–240.

prireditve: koncerti (tudi cerkveni koncert v dopoldanskem času med mašo v cerkvi), operna predstava, nastopi pevskih zborov, zborovsko tekmovanje, nastop pihalne godbe Sloga, tekmovanje pritrkovalcev, kongres Južnoslovanske pevske zveze, odprtje aleje skladateljev. V Narodnem domu so odprli veliko razstavo *Razvoj glasbe pri Slovencih*. Prvi slovenski glasbeni festival sta pred začetkom uvedla javna nastopa šolskega mladinskega zbora pod vodstvom Viktorja Šonca in šolskega godalnega orkestra pod vodstvom Karla Jeraja v veliki Unionski dvorani. Z izborom te dvorane za šolsko produkcijo je odbor poudaril jubilej tiste dejavnosti, ki je vseskozi omogočala izpolnjevanje najpomembnejše naloge društva, to je glasbeno-izobraževalne dejavnosti.[14]

Festivalske prireditve so se začele s komornimi koncertom. Za zagotovitev festivalskega komornega programa so na pobudo ravnatelja Mateja Hubada že nekaj mesecev prej v okviru Državnega konservatorija ustanovili godalni kvartet študentov.[15] Na festivalu je izvajal dela sodobne slovenske komorne glasbe: Lipovškov *Godalni kvartet* v f-molu, Osterčeve Štiri Heinejeve pesmi za višji glas in godalni kvartet v četrttonskem *sestavu,* posvečene propagatorju četrttonske glasbe češkemu skladatelju Aloisu Hábi ter Škerjančevo *Sonatina da camera za godalni kvartet*. Hába, profesor na praškem konservatoriju, se je koncerta osebno udeležil in pred koncertom razgrnil nekaj misli o četrttonski glasbi. Poročevalec koncerta Matija Tomc je precej strogo ocenil sodobna komorna dela mlajše generacije. Napisal je, da je Lipovškov *Godalni kvartet* »s tehničnimi težkočami prenatrpan, glasba pusti poslušalca hladnega« in Osterčeve pesmi »precej nedolžne in so tiste, ki so morda pričakovali, da bodo vrgle svet iz tečajev, precej razočarale. Če ne bi poslušalec videl zapisano, da so te pesmi zložene v četrttonskem sestavu, bi tega skoraj niti ne opazil. Mislil bi kvečjemu, da se izvajajoči v preobili meri poslužujejo osladnih portamentov.«[16]

Osrednji koncert festivala v veliki dvorani hotela Union je predstavil sodobno slovensko simfonično in vokalno-inštrumentalno tvornost. V za to priložnost sestavljenem orkestru so nastopili člani Orkestralnega društva (ljubiteljski glasbeniki orkestra Glasbene matice), opernega in konservatorijskega orkestra, Pevski zbor Glasbene matice ter kot solista operna pevca Zlata Gjungjenac Gavella in Josip Gostič. Izvajali so nove slovenske skladbe: svečano uverturo *Slavicus hymnus* Matije Bravničarja (nagrada Filharmonične družbe), Škerjančevo *Simfonijo v enem stavku* (napisano 1931), tri Premrlove *Sionske pesmi* za sopran, zbor in orkester, stavek *Chopiniana* iz suite *Če se pleše* Marija Kogoja, Škerjančevo *Slovensko uverturo* (nagrada Filharmonične družbe) ter že izvedena dela: Bravničarjevo skladbo *Slovenska plesna burleska*, dva stavka iz Osterčeve *Suite*, Adamičevi *Dve legendi* za ženski zbor s spremljavo orkestra in Lajovičev *Psalm 41 in 42* za tenor, zbor in orkester. Dirigirala sta Mirko Polič in svoja dela skladatelj in dirigent Lucijan M. Škerjanc. Izvedbe izvirnih simfoničnih ter vokalno-inštrumentalnih del so pokazale, do kod je segel razvoj slovenske glasbe in kako so ob dobro utrjeni tradiciji vokalne glasbe slovenski skladatelji utrli pot tudi orkestralni glasbi. Po mnenju kritika Emila Adamiča v *Slovenskem narodu* je »koncert dokazal naše stremljenje po širšem inštrumentalnem ustvarjanju in je bil očividno mejnik nove, plodovitejše vokalno-inštrumentalne dobe«.[17] Ena izmed značilnosti poustvarjenih orkestralnih prvencev slovenskih skladateljev je bila tudi programskost, ki je bila po mnenju Andreja Rijavca nasploh posebnost ustvarjalnosti tistih kultur, ki so z zamudo dohitevale glavne evropske glasbene tokove.[18] Omenjeni koncert je začela Bravničarjeva trodelna svečana predigra z naslovom

14 Program je obsegal različne zborovske in orkestralne skladbe slovenskih in drugih skladateljev, danes vzbuja pozornost nastop klavirskega ansambla (štirih klavirjev) v Jerajevi priredbi Dvořákovega *Slovanskega plesa*.

15 Zapisnik IV. redne seje odbora Glasbene Matice 10. julija 1931.

16 T. [Matija Tomc], »Koncert godalnega kvarteta konservatoristov«, *Ponedeljski Slovenec* V (1932), št. 20, (17. 5.)

17 Č. [Emil Adamič], »Slavje slovanske pesmi«, *Slovenski narod* 65 (1932), št. 110, str. 2 (17. 5.).

18 Rijavec je zapisal: »Zaradi delnega zamudništva je slovenska instrumentalna glasba dograjevala podobo svoje instrumentalne glasbe s tematiko, ki bi bila bolj značilna za 19. stoletje, še pozno v 20. stoletje. Taka programskost je posebnost »Evropo« dohitevajočih kultur.« Gl. Andrej Rijavec, »K vprašanju slovenskosti slovenske inštrumentalne glasbe«, *Muzikološki zbornik* 15 (1979), str. 9.

Slavicus hymnus, v kateri se orkestru pridruži zbor z besedilom in napevom *Jezus je od smerti vstal*, zapisanim v Trubarjevi protestantski pesmarici. Tematsko oporo sta v folklornem gradivu iskala Škerjanc pri komponiranju svoje (nagrajene) *Slovenske uverture* (folklorno izhodišče je bila ljudska pesem *Kje so tiste stezice*) in Bravničar pri skladanju bleščeče koncertne skladbe *Slovenska plesna burleska.*[19]

Za operno predstavo je festivalski odbor izbral že izvedeno Bravničarjevo glasbeno-gledališko delo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* na libreto po drami Ivana Cankarja.[20] Operno predstavo, ki jo je režiral Ciril Debevec, je v Narodnem gledališču dirigiral Anton Neffat. Skladatelj Matija Bravničar[21] se je – za razliko od svojih na festivalu izvedenih orkestralnih del – pri pisanju glasbeno-gledališkega prvenca namerno izognil folklornemu gradivu. Zavedajoč se zaostanka Slovencev na področju opernega ustvarjanja je videl razvojne možnosti za slovensko opero v smeri približevanja glasbeni drami, sicer drugačni od Wagnerjeve. Da je bila Bravničarju pri rešitvi tega vprašanju vzor uprizoritev opere Leva Knipperja *Severni veter* (1930), ki jo je v Moskvi vodil slavni režiser Konstantin Stanislavski, je razvidno iz gledališkega lista, kjer je skladatelj med drugim zapisal: »Pevec in igralec sta se morala zliti v celoto kot drama in glasba.«[22] Odsotnost kritiških odmevov izvedbe te – za slovenski prostor morda preveč »moderne« opere – je pomenljiva. Nanjo namiguje tudi skromna Prelovčeva opazka v reviji *Zbori*: »Tujci so se upravičeno čudili uprizoritvi Cankarjevega mojstrskega dela, da si morda njegove vsebine niso povsem razumeli«.[23]

Festivalski Koncert cerkvene glasbe je bil v nedeljo na slovesni maši v Frančiškanski cerkvi. Frančiškanski pevski zbor in člani opernega orkestra so pod vodstvom Hugolina Sattnerja izvajali dela članov Glasbene matice: odlomke *Missa seraphica* Hugolina Sattnerja, *Misso s. Josephi* (z orglami in orkestrom) Stanka Premrla, *Graduale* in *Sequenca* Antona Foersterja in *Ofertorij* Franceta Kimovca.

Višek vseh dogodkov festivala je po mnenju kritika časopisa *Slovenec* Franceta Kimovca pomenil Gallusov koncert.[24] Na koncertu je nastopil samostojno Pevski zbor Glasbene matice pod Poličevim vodstvom z desetimi skladbami: *Pater noster*, *Ave Maria, Media vita, Ecce, quomodo moritur iustus, Ubi plato, Laus et perennis gloria, Nescio quit sit amor, Noli laudari, Vae nobis, Alleluia cantate domino!.* Gallusa so zaradi rojstnega kraja (takrat so še domnevali, da se je rodil v Ribnici) in kljub delovanju na tujem imeli za »najvišji vrh, ki ga je slovenski glasbeni duh dosegel«, Kimovec je zapisal: »nepričakovane nove harmonične tvorbe, ki prav pogosto na vso moč sodobno in kar – jugoslovansko zvene.«[25] Njegovo glasbo so zaradi »bistva in načina« smatrali za slovansko oziroma jugoslovansko. Zanimiv je zapis o »slovanskem značaju« Gallusove glasbe v koncertnem listu: »Živel in deloval je v času, ko ni bilo v naših krajih o kaki višji kulturi ne duha ne sluha. Zato je povsem naravno, da se njegov talent ni mogel razviti v rojstnem kraju temveč v tujini, ter je prišel do veljave v okolici, ki si ji je pa moral predvsem prilagoditi. Vendar se v bistvu njegovih skladb lahko zasledi slovanski karakter, bodisi v harmoniki, bodisi v melodiki (seveda, kjer se ne naslanja na kak določen vzor, na primer Gregorijanski koral).«[26]

19 Da je bila je bilo folklorno gradivo tisto, ki je s svojo drugačnostjo pritegnilo koncertno občinstvo, dokazuje tudi dobra recepcija Bravničarjeve *Slovenske plesne burleske* na tujem; izvajana med drugim v Beogradu, Sofiji, Karlovih Varih, Rotterdamu.

20 Premiera Bravničarjeve opere *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* je bila v Ljubljanskem Narodnem gledališču v sezoni 1929/30, za festival so jo na novo naštudirali. Cankarjevo farso je skladatelj sam predelal v operno farso.

21 Bravničar (od 1919 član opernega orkestra) se je kot skladatelj javno predstavil prvič leta 1925 na kompozicijskem večeru skupaj z Marijem Kogojem.

22 Matija Bravničar, »Farsa 'Pohujšanje v dolini Šentflorjanski'«, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani,* sezona 1931/32, št. 13, str. 2.

23 [Zorko Prelovec], »Prvi slovenski glasbeni festival«, *Zbori* 8 (1932), št. 4, str. 24.

24 France Kimovec, »Gallusov koncert«, *Slovenec* 60 (1932), št. 114, str. 4 (20. 5.).

25 Isto.

26 Gl. spremno besedilo k sporedu Gallusovega koncerta 15. maja 1932. Spored hranijo v Narodni in univerzitetni knjižnici.

Nastopi zborov, tekmovanji zborov in pritrkovalcev, ostale festivalske prireditve ter razstava *Razvoj glasbe pri Slovencih*

Med prireditvami Prvega slovenskega glasbenega festivala je bilo največ zanimanja za Koncert slovanskih pesmi na prostem. Na Kongresnem trgu je po navedbah poročevalca kar okrog štiri tisoč zbranih poslušalo nastope pevskega zbora Hlahol pod vodstvom kapelnika praškega Narodnega gledališča Jaromíra Herleta, zbora Lisinski iz Zagreba pod vodstvom kapelnika Hrvaškega narodnega gledališča Milana Sachsa in Učiteljskega pevskega zbora pod vodstvom Srečka Kumra.[27] Matija Tomc je navedel, da je Hlahol med drugim zapel zbore čeških skladateljev J. Kličke in J. B. Foersterja, zbor Lisinski nekaj delov iz cikla obrednih pesmi *Okolo* žnjačkoga *venca* Zlatka Grgoševiča in Mokranjčevo *X. Rukovet*, slovenski zbor pa se predstavil z Lajovičevima *Bolest kovač* in *Zeleni Jurij*, Kogojevo skladbo *Vrabci in strašilo* in Adamičevima *Potrkan ples* ter *Vragova nevesta*.[28]

V okviru festivala so organizirali tudi tekmovanje slovenskih zborov. Na zborovskem tekmovanju se je pomerilo šest moških in sedem mešanih zborov; nagrajeni so bili zbori iz Ljubljane, Maribora in Celja. Nagrade so prejeli moški zbori Krakovo-Trnovo, Grafika iz Ljubljane in Jadran iz Maribora ter mešani zbori Ljubljanski zvon, mariborska Glasbena Matica ter Celjsko pevsko društvo.[29]

Zanimivih dogodek na festivalu je bilo tudi tekmovanje pritrkovalcev, ki so ga organizirali v urbanem okolju, na prostoru velesejma; posebej za to priložnost so ulili nove zvonove za romarsko cerkev na Brezjah. Skupine pritrkovalcev iz različnih slovenskih krajev sta sodila France Kimovec in Hugolin Sattner.[30] Pritrkovanje so smatrali za: »Izraz samobitne in samotvorne delavnosti in umetniškega hotenja [slovenskega] naroda samega.« [31]

V festivalskih dneh so v Narodnem domu slovesno odprli tudi dokumentarno zgodovinsko razstavo *Razvoj glasbe pri Slovencih*, ki jo je pripravil Josip Mantuani s sodelavci. Zasnova razstave je bila enciklopedična: prikazano je bilo vse glasbeno dogajanje in vsi ustvarjalci s celotnega etničnega ozemlja ne glede na umetniško vrednost njihovih del.[32] Razstavljeni so bili predmeti, inštrumenti, rokopisi in tiski skladb slovenskih skladateljev, portreti skladateljev in gramofonske plošče, ki so prikazovali razvoj od pradavnine (vaška situla) do sodobnosti. Ena izmed dragocenosti na razstavi je bila tudi prva izdaja Gallusa, med zbirko instrumentov pa več kot 250 let stare prenosne orgle iz cerkve Groblje pri Domžalah in steklena harmonika (Glasharmonika, angl. glass harmonica). Poseben del je bil namenjen ljudski glasbeni dediščini, inštrumentom, ljudski pesmi in njenim priredbam. Ta zgodovinska razstava je bila prvi tako obsežen retrospektivni pregled glasbene preteklosti Slovencev. Kot že desetletje prej postavljena *Zgodovinska razstava slovenskega slikarstva*[33] je utrdila kulturno samozavest Slovencev in obenem sprožila še danes aktualno vprašanje slovenstva v umetnosti.

Poleg umetniškega je imelo festivalsko dogajanje tudi širši kulturni namen. Predstavniki sorodnih slovenskih, hrvaških, srbskih, čeških, poljskih in ruskih društev so na kongresu Južnoslovanske pevske zveze utrdili vezi med slovanskimi narodi.[34] Po končanem slavno-

27 T. [Matija Tomc], »Koncert slovanske pesmi«, *Ponedeljski Slovenec* 5 (1932), št. 20, str. 3 (17. 5.)

28 Emil Adamič, »Slavje slovanske pesmi«, *Slovenski narod* 65 (1932); št. 110, str. 2 (17. 5.)

29 Stanko Premrl, »Prvi slovenski glasbeni festival«, *Cerkveni glasbenik* 55 (1932), št. 55, str. 88.

30 »Tekma slovenskih pritrkovalcev«, *Ponedeljski Slovenec* 5 (1932), št. 20, str. 3 (17. 5.).

31 N. K., »Naš slovenski glasbeni festival«, Radio Ljubljana 4 (1932), št. 20, str. 161 (14.–21. 5.)

32 Takšno vsevključujoče umevanje glasbene preteklosti Slovencev kažejo tudi seznami glasbenikov, učiteljev, glasbilarjev ter zvonarjev, ki jih je izdelal Josip Mantuani, pa tudi več kot sto portretov glasbenikov, ki jih je Saša Šantel začel ustvarjati na pobudo Glasbene matice in so jih postavili na ogled v Narodnem domu.

33 Zgodovinsko razstavo slovenskega slikarstva je leta 1922 pripravila Narodna galerija v prostorih srednje tehniške šole na Mirju; na ogled so postavili dela, ki so nastala od srede 16. stoletja do zadnjih desetletij 19. stoletja. Več gl. Nadja Zgonik, *Podobe slovenstva*, Ljubljana: Nova revija, 2002, str. 79–91.

34 »Glasbena matica ob 60letnici. Slavnostno zborovanje v Filharmoniji«, *Ponedeljski Slovenec* 5 (1932), št. 20, str. 2 (17. 5.).

stnem občnem zboru je sprevod tisoč pevcev krenil izpred poslopja Filharmonične družbe pred poslopje Glasbene matice, kjer so slovesno odkrili spomenike zaslužnim glasbenikom, ki so po mnenju takratnega strokovnega vodstva zaznamovali zgodovino glasbe Slovencev in jugoslovanskega prostora: Iacobusa Handla Gallusa, Benjamina Ipavca, Davorina Jenka, Vatroslava Lisinskega, Stevana Mokranjca in Hugolina Sattnerja. Smatrali so jih za »pionirje« slovenske in jugoslovanske (hrvaške in srbske) glasbe.[35] Pred vhodom v društveno stavbo na Vegovi ulici so odkrili še doprsna kipa Frana Gerbiča in Mateja Hubada, prvega in drugega ravnatelja šole Glasbene matice, ki sta bila zaslužna za razvoj glasbenega šolstva do najvišje izobraževalne ravni. Na dva preostala podstavka so kasneje ob stoletnici rojstva leta 1937 postavili še doprsni kip častnega člana Antona Foersterja in naslednje leto posthumno še kip častnega člana Emila Adamiča.[36] Park z alejo skladateljev pred društveno stavbo na Vegovi ulici so pred jubilejem uredili po zamislih arhitekta Jožeta Plečnika, po njegovih načrtih so takrat tudi dogradili balkon na stavbi. Doprsne kipe za alejo skladateljev je izdelal kipar Lojze Dolinar.

Prvi slovenski glasbeni festival (1932) – prva afirmacija slovenske glasbe?

Pri vrednotenju pomena Prvega slovenskega glasbenega festivala je potrebno poleg kulturnih in umetniških pridobitev osvetliti tudi družbene in ekonomske vidike. Prvi slovenski glasbeni festival je bil medijsko zelo odmeven. Vse glasbene prireditve je neposredno prenašal tudi Radio Ljubljana, o jubileju Glasbene matice in festivalskih dogodkih so pohvalno pisali skoraj vsi slovenski časopisi, dogodek in slovenska glasba pa sta odmevala tudi izven slovenskega prostora. *Ilustrirani Slovenec* je najavil dogodek s kratkimi podobami iz društvene zgodovine in zgodovine slovenske glasbe.[37] Časopis *Jutro* je v članku z naslovom »Zmagovito slavje naše pevske kulture« podrobno poročal o vseh prireditvah in dogodkih ter objavil fotografije, ki pričajo o množičnem obisku. Nepodpisani pisec, verjetno urednik Zorko Prelovec, je v reviji *Zbori* svoje poročilo zaključil z besedami: »Veseli bodimo, da se je festival posrečil v vsakem oziru v slavo našega glasbenega napredka in naših organizatoričnih sposobnosti. V Ljubljano došli tujci so se vsem prireditvam upravičeno čudili.«[38] Ob zaključku festivalskih prireditev so v časopisu *Jutro* so zapisali, da je bila »Ljubljana, mesto petja in glasbe«.[39]

Prvi slovenski glasbeni festival je bil po obsegu in pomembnosti največja in najširše zasnovana glasbena prireditev, kar so jih do tedaj imeli Slovenci, bil je praznik slovenske kulture in slovenske glasbe. V času, ko je razvoj glasbeno-festivalske dejavnosti v evropskem prostoru pridobival vse bolj internacionalni značaj in so festivalski odbori v ospredje postavljali umetniške kvalitete glasbe, je Glasbena matica svoje jubileje želela počastiti predvsem skozi reprezentacijo lastnih (narodovih) glasbenih dosežkov. Kot reprezentacija slovenskih poustvarjalnih in ustvarjalnih moči je imel festival izrazit narodnostni predznak. Združil je številne ljubiteljske in poklicne slovenske glasbenike. Poustvarjena glasba na Prvem slovenskem glasbenem festivalu odstira podobo slovenske glasbe na začetku tridesetih let 20. stoletja, njene ustvarjalne in poustvarjalne dosežke. Izvajane so bile skladbe iz najstarejše glasbene dediščine do najmodernejše slovenske glasbe, za narodnega glasbenega heroja so izbrali Gallusa in mu posvetili samostojni koncert. *Spiritus agens* Glasbene matice Anton

35 »Slavje slovanske pesmi«, *Slovenski narod* 65 (1932), št. 110, str. 2 (17. 5.)

36 Že na začetku leta 1932 je društveni odbor razpravljal o imenih dveh skladateljev, ki bi jih počastili z doprsnima kipoma na preostalih dveh podstavkih v aleji skladateljev. Predlagali so naslednja imena: Aljaž, Fajgelj, Flajšman, Foerster, Hajdrih, Hribar, Kocijančič, Nedvěd, Parma, Pirnat, Rihar, Valenta, Vilhar in Volarič. Večina odbora je bila naklonjena Foersterju in Hajdrihu. Gl. Zapisnik VII. redne odborove seje Glasbene Matice 8. januarja 1932.

37 *Ilustrirani Slovenec* 8 (1932), št. 20, str. 81–83 (17. 5.).

38 [Zorko Prelovec], »Prvi slovenski glasbeni festival«, *Zbori* 8 (1932), št. 4, str. 24.

39 »Ljubljana, mesto petja in glasbe. Epilog k prvemu našemu glasbenemu festivalu«, *Jutro* 13 (1932), št. 114, str. 2 (18. 5.)

Lajovic se je predstavil z že nekaj let starimi in recepcijsko uspešnimi skladbami, zbori in vokalno-inštrumentalnim delom *Psalm 41–41* za solista, zbor in orkester. Še zlasti se je pokazal napredek na področju komorne in orkestralne glasbe. Osterc je s svojimi pesmimi za glas in orkester sledil najsodobnejšim trendom, ki jih je spoznal med študijem v Pragi, izpostaviti je potrebno Bravničar in Škerjančev skladateljski prispevek k tedaj še skromni izvirni simfonični ustvarjalnosti in Bravničarjev prispevek h glasbeno-gledališki ustvarjalnosti. Kritiški odmevi (ali pa njihova odsotnost) so pokazali na tedanjo recepcijo inštrumentalne glasbe in modernega repertoarja, ki mu širše občinstvo v tridesetih letih 20. stoletja na Slovenskem še ni bilo naklonjeno, vsaj ne v tolikšni meri kot zborovski glasbi. Da je bila zborovska pesem takrat v zavesti najširšega sloja poslušalcev najmočneje zasidrana in vokalna glasba pojmovana kot del kulturne tradicije, je simptomatično kazalo tudi veliko število poslušalcev zborovskega Koncerta slovanske pesmi. Odgovor na to, ali je festival pomenil tudi afirmacijo slovenske glasbe, je torej potrebno usmeriti na estetiko recepcije in opozoriti na dejstvo, da nacionalnih značilnosti glasbe seveda na gre enačiti z zunanjimi znaki, kot so raba jezika in ljudskih pesmi.

Odbor Glasbene matice je po uspešnem zaključku festivala in navdušenih poročilih sklenil redno organizirati festivale in zaradi zahtevne organizacije načrtoval Drugi glasbeni festival šele čez pet let ob binkoštih. Leta 1935 so začeli s pripravami in kot je razvidno iz objave v časopisu *Jutro*, so festival snovali velikopotezno z različnimi koncerti in prireditvami: koncert Slovenska narodna pesem, večer samospevov, večer komorne glasbe, orgelski koncert, koncert mladinskih pevskih zborov, koncert simfonične glasbe, zborovski koncert, cerkveni koncert, vokalno-inštrumentalni koncert, vokalni koncert pevskih skupin, izvedbo opere in operete in promenadni koncert pihalnih godb in kar 3000 sodelujočih izvajalcev.[40] Odbor je za to priložnost želel predvsem nova izvirna dela, zato je povabil skladatelje k sodelovanju.[41] Skladatelj Emil Adamič je za izvedbo poslal svoje predzadnje delo *Mornarjeve gosli* za soliste, ženski zbor in orkester.[42] Odbor Glasbene matice je pozval tudi vodjo Folklornega inštituta Franceta Marolta, da pošlje za festival spored »koncerta narodne pesmi«.[43] Do realizacije Drugega slovenskega glasbenega festivala leta 1937 ni prišlo zaradi finančnih razlogov pa tudi razmere v predvojnem času takšni organizacijsko zahtevni prireditvi niso bile naklonjene. Po drugi svetovni vojni spremenjene razmere so slovensko glasbeno delo postavile na drugačna izhodišča, ki se je (vsaj do neke mere) odrazilo tudi na obliki in vsebini programa na novo oblikovanega organizacijskega začetka slovenskih glasbenih festivalov.

40 »Drugi slovenski glasbeni festival 1937«, *Jutro* 16 (1935), št. 205, str. 5–6 (5. 9.)

41 »Odbor Glasbene Matice ljubljanske, II. slovenski glasbeni festival«, *Slovenski narod* 68 (1935), št. 197, str. 3 (31. 8.)

42 »Slovo Emila Adamiča«, *Jutro* 17 (1936), št. 285, str. 3 (9. 12.).

43 Dopis odbora Glasbene matice iz leta 1936 v: Narodna in univerzitetna knjižnica, arhiv Glasbena matica, mapa Glasbena matica / Personalia, Ovoj Marolt, France / Personalia,

Nataša Cigoj Krstulović

FIRST SLOVENIAN MUSIC FESTIVAL (1932): FIRST AFFIRMATION OF SLOVENIAN MUSIC?

ABSTRACT

In 1932 Ljubljana's Music Society celebrated its sixth decade. By holding events marking the anniversary and by organising the First Slovenian Music Festival, the society confirmed its position as the principal focus of Slovenian music. Numerous musical and other events were held in the celebratory days of May 1932: concerts of chamber music and symphonies, a concert of church music, a concert of Gallus compositions, an opera performance, open-air performances by Czech, Croatian and Slovenian choirs, choral music competitions, bell-ringing competitions, brass bands, an exhibition entitled The Development of Music Among the Slovenes, a conference of the South Slavic choral association, and the opening of composer's alley in front of the society building on Vegova. The media interest generated by the events, the audience numbers and the profile of the guests were indicative of the importance of the Musical Society in the Slovenian environment, and of the links with related societies and institutions in other Slavic nations.

The music performed at the First Slovenian Music Festival reveals the image of Slovenian music in the early thirties of the twentieth century its creativity and its achievements in performance. The works performed ranged from the very oldest musical heritage to the most modern Slovenian music, while Gallus was proclaimed the national hero of music, and was the subject of a whole concert. The advance in chamber and orchestral music was particularly evident. With his songs for voice and orchestra, Osterc followed the latest trends that he had picked up when studying in Prague, while there should be no overlooking the contribution made by the composers Bravničar and Škerjanc to symphonic creativity, where originality was modest at the time. The critical impact (or its absence) was indicative of the reception given at that time to instrumental music and the modern repertoire, which was not favoured by the wider audience in Slovenia in the thirties, at least not to the extent of choral music. Scheduled for 1937, the Second Slovenian Music Festival never took place, for financial reasons and because the situation in the pre-war era meant that there was little appetite for organising such a complex event. The altered situation after the Second World War put Slovenian music on different foundations, which was also reflected (at least to a certain extent) in the form and content of the programme of the new organisational beginnings of Slovenian music festivals.

Franc Križnar

FILHARMONIČNA DRUŽBA V LUČI JUBILEJNE-250. SEZONE SLOVENSKE FILHARMONIJE UPRAVNIKA LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA

Izvleček: *Filharmonična družba (FD)* samo kot ena od predhodnic današnje *Slovenske filharmonije (SF)* je bila ustanovljena kot neposredna nadaljevalka *Academiae Philharmonicorum* (AP; ust. 1701) 1794. V članku je popisana ena od njenih slovesnosti – 250-letnica *FD* (14. - 23. nov. 1952), ko jo je v letih 1950-56 vodil Lucijan Marija Škerjanc. Bil je to pravi mali festival, ki so se mu v smislu sedanjih *Slovenskih glasbenih dnevov* (*Ljubljana Festival,* 1986 →) približali le še 1974, ko je *SF* vodil Darijan Božič in pa 2001-02, ko so v *SF* praznovali 300-letnico *AP* (pod takratno taktirko direktorice Mojce Menart).

Ključne besede: *Academia Philharmonicorum, Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana Festival,* Darijan Božič, Mojca Menart

Uvod

Že kar precej raziskano delovanje ljubljanske *Filharmonične družbe/Die Philharmonische Gesellschaft* in Laibach terja še nekaj uvodnih razmejitev. Kajti članek praviloma prinaša edinole spomin in obhajanje njenega visokega jubileja, njene 250-letnice v sezoni 1952/53, ko je bil na čelu njene neposredne naslednice, *Slovenske filharmonije*, ugledni slovenski skladatelj in glasbeni pisec akademik Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973); bil pa je še marsikaj drugega: glasbeni poliglot (dirigent, pedagog, prevajalec, …). Bila je to Škerjančeva peta sezona, potem, ko je (1. 9. 1950) nasledil Marjana Kozino in odšel iz *SF* (26. 1. 1956) ter predal omenjeno »žezlo« (kot v. d. Ludviku Stariču, 26. 1. -15. 10. 1956 in nato Marijanu Lipovšku, 19. 10. 1956 – 31. 12. 1964).[1]

Ustanovitelji *Academiae operosorum (AO)* se niso mogli zavedati daljnosežnosti pomena svoje ustanove, ki je nastala v zvezi s splošnim dvigom zanimanja za kulturo in umetnost, znanost in vedo prav h kraju 17. stol. tako na naših tleh kot povsod tam, kjer je to sploh bilo možno. Zlasti je našlo novo gibanje ugodna tla v Italiji, ki ji je bilo v pravkar minulih vojnah še najbolj prizaneseno in kjer so znova in najhitreje zacvetele znanosti in umetnosti. Iz sosednje Italije je prihajalo v severnejše dežele vedno več umetnikov, ki so širili svoje znanje v evropske dežele in vzbujali željo po posnemanju. Ljubljana je bila že takrat važna postojanka na poti iz Italije v Avstrijo in Nemčijo. Štela je nekako 20.000 prebivalcev, od katerih je bil del Nemcev. Meščani, ki so bili bodisi uradniki, bodisi trgovci in obrtniki, so živeli dokaj premožno in imeli mnogo smisla za lepoto in zabavo. Znano je, da so italijanske operne družine nekajkrat obiskale naše mesto in bile deležne velike pozornosti, saj sta bili prvi italijanski operi izven prave domovine izvedeni leta 1652 (laška opera je izvedla *La garo),*[2] 1660 pa v Ljubljani še ena, tj. vsaj med desetimi in osemnajstimi leti preje kot v Parizu. Znanstvena in umetnostna stremljenja visoko izobraženih Ljubljančanov so našla prvi konkretni odraz v ustanovitvi znanstvene družbe *AO* v letu 1693, ki je seveda predhodnica današnje in naše *SAZU*.[3] Tako je bila ljubljanska družba učenjakov v baročni dobi in pozneje literarno jezikovna družba na začetku razsvetljenstva, tudi *Akademija delavnih*. Ustanovljena po vzorcu sočasnih, predvsem italijanskih akademij (*Academia Arcadia,*1693-1725) je bila brez pred-

1 *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum,* Ljubljana: *SF,* 2001, str. 79-98.

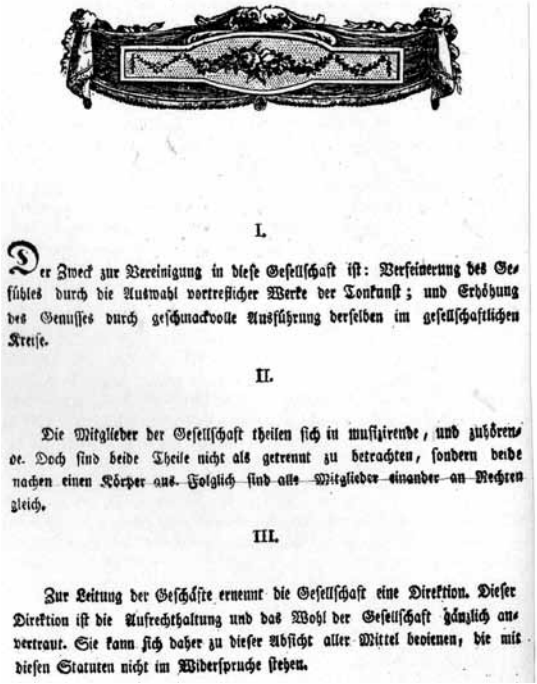
2 Karlin, Ivan. *Razvoj Filharmonije od ustanovitve do leta 1872* (v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 5, str. 50).

3 L. M. Š. (= Lucijan Marija Škerjanc), *Ob 250-letnici Filharmonije* (v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 3, str. 29-30).

stavitve v javnosti. Ustanovitelj in prvi (dosmrtni) predsednik je bil ljubljanski stolni prošt Janez Krstnik Prešeren,[4] ki se je po študiju in prvih službah na tujem nekaj mesecev poprej vrnil v domovino z naslovoma doktorja teologije in obojega prava, nazivom *poeta laureatus* dunajske univerze, povzdignjen v grofovstvo (saj je bil kmečki sin) in s slovesom učenega in sposobnega pravnika. V Ljubljani in bližnji okolici je zbral živeče ljudi z visoko izobrazbo (teologe, pravnike in zdravnike), pretežno z doktorskimi naslovi, za skupno in načrtno delo v njihovih poklicnih in ljubiteljskih (zgodovina, numizmatika idr.) vedah. Po programu bi morali izdajati periodični zbornik, vendar te želje niso uresničili. Nadeli so si latinska akademska imena (Prešeren je bil *Resolutus – Odločni);* tudi razpravljali in objavljali (individualno) so v latinščini. Najbolj delaven v *Akademiji* in zunaj nje je bil njen prvi in dolgoletni tajnik, kronist in zgodovinar Janez Gregor Dolničar, najbolj resen in poznan znanstvenik pa zdravnik Marko Gerbec, od 1712 njen predsednik. Kot predsednika pa sta izpričana še pravnik baron Joannes Rudolphus Coraduzzi Hallerstein (1663-1717) in humanist, pravnik, teolog duhovnik in kanonik Jurij Andrej Gladich (1659-1725). Oba sta se odlikovala predvsem v latinskem pesnjenju. Prvi (Hallerstein) je opremil s po tremi distihi embleme prvih 23 članov akademije v knjižici *Apes ACaDeMICae operosorum Labacensium* (lat. *apis* – čebela, ki je bila skupni emblem akademikov), ki so jo delili na javnem ustanovnem zboru 1701. Z latinskim pesnjenjem in govorništvom se je ukvarjala skoraj polovica prvih članov, o literarni dejavnosti v slovenščini pa doslej ni sledu. V poldrugem desetletju javnega delovanja je *AO* sprejela med člane tudi več kulturnih delavcev iz tujine; med njimi sta bila hrvaški književnik Pavao Ritter Vitezović in italijanski pesnik Giovanni Mario Crescimbeni, ustanovitelj rimske arkadijske akademije. Najpomembnejše dejanje *AO* je bila ustanovitev prve javne študijske knjižnice v Ljubljani (zdaj *Semeniška knjižnica*) 1701. Po nezanesljivih podatkih je *AO* obstajala do 1725, njeno delo pa je zamrlo že kakih deset let poprej. Poleg likovne umetnosti je člane *AO* zanimal še največ jezik, jezikoslovje in literatura. V njen pesniški krog in obnovitev *AO* je sodil tudi pesniški zbornik *Pisanice od lepih umetnosti.*[5]

4 Tudi Preschern (1656-1704), cerkveni dostojanstvenik.

5 Steska Viktor, *Academia Operosorum* (v: Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko, X).



I.

Der Zweck zur Vereinigung in diese Gesellschaft ist: Verfeinerung des Gefühles durch die Auswahl vortreflicher Werke der Tonkunst; und Erhöhung des Genusses durch geschmackvolle Ausführung derselben im gesellschaftlichen Kreise.

II.

Die Mitglieder der Gesellschaft theilen sich in musizirende, und zuhörende. Doch sind beide Theile nicht als getrennt zu betrachten, sondern beide machen einen Körper aus. Folglich sind alle Mitglieder einander an Rechten gleich.

III.

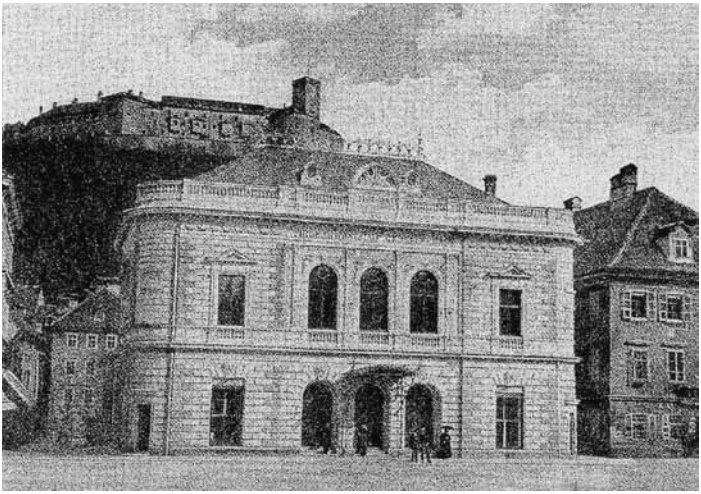
Zur Leitung der Geschäfte ernennt die Gesellschaft eine Direktion. Dieser Direktion ist die Aufrechthaltung und das Wohl der Gesellschaft gänzlich anvertraut. Sie kann sich daher zu dieser Absicht aller Mittel bedienen, die mit diesen Statuten nicht im Widerspruche stehen.

Fragment iz** Statutov Filharmonične družbe **(1801)

Academia philharmonicorum (AP) je v tem primeru prvo glasbeno združenje na Slovenskem nasploh. Osnovana je bila 1701 v Ljubljani po vzoru podobnih tedanjih združenj in je bila nosilka glasbenega baroka pri nas. Spodbudo za njeno ustanovitev je dala *Academia operosorum,* katere član je bil tudi skladatelj Janez Bertold Höffer,[6] utemeljitelj *AP.* Bil je tudi njen prvi umetniški vodja, neke vrste administrativni direktor pa skladatelj, čembalist in harfist Janez Gašper Goschell. *AP* je štela 31 članov iz plemiškega in meščanskega stanu, njen (osnovni) namen pa je bil gojiti glasbo. Zato pa je potrebovala izvajalce: inštrumentaliste in pevce, svoje člane, včasih pomnožene še z glasbeniki, ki vanjo niti niso bili včlanjeni. To sklepamo npr. iz podatka za leto 1707, po katerem je *AP* ob neki priložnosti nastopila s čez 50 izvajalci. S svojimi glasbeniki je sodelovala ob raznih cerkvenih in posvetnih slovesnostih, za najpomembnejši dolžnosti pa je štela proslavo godu svoje zaščitnice sv. Cecilije ter vsakoletni koncert na večerni vožnji po Ljubljanici. V ta namen so igrali vsako poletje, saj so prve tovrstne prireditve na reki izpričane že za davno leto 1092. Po tem vzoru je Höffer pri vožnjah po Ljubljanici vpeljal tudi glasbeno spremljavo v pravem umetniškem slogu. Kot glasbila so uporabljali flavte, rogove, trobente, kitare in pavke. Ob povratku pa so tudi prepevali. Vožnje, ki jo je priredil Höffer 30. jul. 1702, se je udeležilo toliko občinstva vseh slojev, da je zmanjkalo ladij. To slovesnost so posebno povzdignile rakete in ognjemeti. Slavnosti na razsvetljenih ladjah, ki so sicer imele namen gojiti družabnost, so ostale do prvih desetletij 19. stol. kot najbolj popularna in priljubljena zabava Ljubljančanov v poletni in mrtvi sezoni. Vožnje po Ljubljanici so bile tako za Ljubljano nekaj čudovitega. V popoldanskih urah so se pričele zbirati ladje, na čelu jim je bila ladja z orkestrom *Filharmonije*, sledile pa so ji guver-

6 Glasbenik (1667-1718).

nerjeva ladja, nato ladja družbinih članov in ladje gostov. Vožnjo so zaključile ladje onih, ki so se priključili zabavi. Vse so bile okrašene z zastavami, trakovi in cvetlicami. Na Barju proti Vrhniki se je ljudstvo deloma izkrcalo. Tam so se vršile veselice ob zvokih bučne godbe. Vožnje po Ljubljanici so se ponavljale redno vsako leto, dokler jih ni leta 1828 gubernija[7] prepovedala, ker so se ob povratku baje večkrat dogajale nesreče.[8] Kaj so izvajali ljubljanski *Filharmoniki*, zaradi pomanjkljivega gradiva natanko ne vemo, gotovo pa razen del tujih avtorjev tudi skladbe domačih glasbenikov kot sta bila že omenjena Höffer in Goschell pa še Wolffgangus Conradus Andreas Siberau, Mihael Omerza idr. Prav zanje so znane tesne zveze z *AP.* Vir tudi piše, da so *Filharmoniki* 1715 in 1716 predstavili dva Höfferjeva *oratorija.* Kaže, da je bila *AP* najbolj dejavna v času, ko jo je usmerjal Höffer. Njena dejavnost se je nadaljevala tudi po njegovi smrti 1718, o čemer pričajo podatki za leta 1727, 1728, 1739, 1742 in 1746. Tako so filharmoniki 1742 ob ustoličenju škofa Ernesta Amadeusa Attemsa izvedli štiriglasno kantato *Il giubilo incoronazionale dell' Augustissima Regina d' Ongeria, incoronata Regina di Boemia. AP* zasledimo v gradivu do leta 1769, poslej pa se sled za njo izgubi. Spričo družbenih sprememb, v katerih se je v drugi polovici 18. stol. utrjevala vloga meščanstva, očitno ni bila več aktualna. V prvi polovici in še sredi tega stoletja pa je pomenila veliko: z njo se je začela natančneje razvijati glasbena reprodukcija, domače glasbenike je spodbujala h komponiranju, s svojim delom pa je ustvarila osnove, ki so se v glasbenem življenju na teh tleh odrazile tudi pozneje.[9]



Novo poslopje *Filharmonične družbe* ***(1891), današnja stavba*** *Slovenske Filharmonije* ***na ljubljanskem Kongresnem trgu 10***

Filharmonična družba (FD) je pomenilo (na Slovenskem, 1794-1919) pa tudi drugje po Evropi »združenje ljubiteljev in poklicnih glasbenikov za negovanje glasbene umetnosti.« Ko je 1796 dokončno prenehala aristokratska *Academia philharmonicorum (AP),* se je koncertna dejavnost v Ljubljani nadaljevala le občasno. Potreba po novi glasbeni ustanovi je postajala vse večja, zato so 1794 ustanovili *Filharmonično družbo.* Izšla je iz godalnega kvarteta, kmalu pa si je ustvarila orkester in si pridobila pevce ter začela prirejati interne in javne koncerte.

7 Upravno teritorialna enota oz. deželna vlada, pokrajinsko upravništvo v stari Avstriji (op. avt.!).

8 Prim. Karlin Ivan, *Razvoj Filharmonije od ustanovitve do leta 1872* (v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 4, str. 41-42).

9 Cvetko D., *Accademia Philharmonicorum Labacensis.* Ljubljana, 1962.

Že 1800 je izvedla Haydnovo *Mašo* v C-duru, naslednje leto pa *oratorij Stvarjenje (sveta)* istega avtorja (Haydna). Kot nekdanja *AP* se je oprla predvsem na diletante in hkrati vključevala poklicne glasbenike. Čeprav je bila ob ustanovitvi izključno meščanska, se ji je pozneje pridružilo tudi plemstvo. Odločno programsko usmeritev *FD* v klasicizem izpričuje njen katalog izvajanih skladb (*Musicalien-Catalog*) za 1794-1804, med katerimi so imeli pomembno mesto W. A. Mozart, F. J. Haydn in L. v. Beethoven. To potrjuje tudi izvolitev zadnjih dveh komponistov za častna člana: 1800-Haydn in 1819-Beethoven. *FD* je 1826 ustanovila lastno glasbeno šolo za godala in pihala, da bi si pridobila sposobne inštrumentaliste. Sprva je šola delovala občasno, po 1862 pa je postala učni zavod. Ok. 1830 je *FD* začela doživljati krizo, ki je bila odsev idejnih nasprotij, nastalih pri slogovnem preusmerjanju repertoarja iz klasicizma v romantiko. Ta (kriza) je minila šele 1858, ko je postal njen direktor Anton Nedvěd. Po 1860 je *FD* postajala vse bolj nemška. Ker ni podpirala razvoja narodno osamosvajajoče se slovenske glasbe, so slovenski glasbeniki in ljubitelji glasbe 1872 ustanovili v Ljubljani *Glasbeno matico (GM)* kot osrednjo slovensko glasbeno inštitucijo. Tudi Nedvěd je zaradi svojega narodnega prepričanja 1883 prepustil mesto direktorja *FD* Dunajčanu Josefu Zöhrerju in tako je *FD* delovala do 1919. Z repertoarjem, ki je sledil glasbenemu razvoju v svetu ter z umetniško kvalitetno koncertno reprodukcijo pa je bila in je ostala pomemben dejavnik v glasbenem življenju Ljubljane;[10] saj je bila desetletja njena osrednja glasbena inštitucija. Bila je eno izmed žarišč glasbenega dela, ki je s svojo organizacijo koncertov, glasbeno šolo in z vsem svojim delovanjem bistveno (so)oblikovala glasbeno podobo Ljubljane. Tudi v širšem okviru avstro-ogrske monarhije je pomenila zato Ljubljana eno izmed glasbenih središč, kamor so prihajali gostovat številni umetniki tedanjega časa, saj se je *FD* ponašala kot najstarejši glasbeni zavod tedanje monarhije in je štela za svoje ustanovno leto 1702, tj. nastanek *AP.*[11] *FD* se je torej imela za naslednico stare in baročne *Akademije*, zato letnice nastanka *FD* leta 1794 ni nikoli posebej slavila.[12]

Razglednica Ljubljane z novo stavbo *Filharmonične družbe* ***na današnjem Kongresnem trgu (1891-1895)***

10 Cvetko D., *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*. Ljubljana 1955.

11 Četudi je ustanovna letnica *AP* vsaj že 1701.

12 Kuret P., Jubilejna koncertna sezona 1901-1902 ljubljanske *Filharmonične družbe* (v: Muzikološki zbornik, 19, 1983).

250 letnica *Filharmonične družbe* v *SF*

Neposredno s koncerti se je le-ta odvijala v sezoni 1952/53, ali natančneje med 14. in 23. nov. 1952,[13] torej vsega skupaj deset dni; v eni od sezon drugega upravnika povojne *SF* (po 1948) uglednega slovenskega skladatelja, pisca, pedagoga, dirigenta in akademika Lucijana Marije Škerjanca (1900-1973); ta je bil na tem mestu od 1. 9. 1950 do 26. 1. 1956.[14] Šlo je za njegovo peto sezono: pod njim pa sta orkester in zbor doživela svoj prvi razcvet. Ta čas so dirigirali v *SF* Jakov Cipci, Samo Hubad, Bogo Leskovic, Lovro von Matačić, zbor pa je vodil Rado Simoniti, saj je »[…] upravniku uspelo postaviti trdno podlago za nadaljnje delo tako s tehtnim izborom programov, s pomlajevanjem orkestra in s snemanjem koncertov v snemalnici ob veliki dvorani *SF*. L. M. Škerjanc je ustanovil koncertni list *SF* kot majhno glasbeno revijo (v njenem prvem letniku pa je izšlo /kar/ 12 številk).[15] Izpostavil je koncentracijo in smotrnost programskega dela, s katerim naj ta ustanova opraviči svoj obstoj in poslanstvo. Smernice programiranja naj bi narekovali predvsem umetniški vidiki, čeprav se ni bilo mogoče izogniti potrebam časa in priložnosti, ki pogosto posegajo globlje v organizacijo dela, kakor bi bilo to dopustno s samega umetniškega pogleda. … Prvo bilanco je Škerjanc poskušal narediti sredi četrte sezone (1951/52) in ugotovil, da so bili 'početki dokaj skromni in je bilo potrebno veliko napora, da je v tako kratkem času *Filharmonija* prispela do prvenstvenega mesta v našem koncertnem življenju.' Pomembno se je povečalo zanimanje za simfonične koncerte nasploh. Abonmajske koncerte so izvedli po dvakrat. Uspešnost dela dokazuje tudi leta 1952 podeljena *Prešernova nagrada* 'izvajalnemu kolektivu *Slovenske filharmonije*, orkestru in zboru [...].«[16] Kljub temu je sezono 1952-1953 upravnik L. M. Škerjanc razglasil za jubilejno sezono, in sicer 250. od ustanovitve *Academie philharmonicorum*. Škerjanc je v posebnem prispevku[17] pisal o glasbeni preteklosti Ljubljane, posebej o *Filharmonični družbi* in situaciji po drugi vojni. Ugotovil je, da je šele osvoboditev leta 1945 prinesla možnosti za obnovitev *Filharmonije,* ki je pod imenom *Slovenska filharmonija* strnila vse, kar je ostalo od prvotnih zamisli, in številne poskuse poznejših rodov, da bi se v Ljubljani ustvarila reproduktivna enota, ki bi s prirejanjem koncertov po vsej Sloveniji podprla in dvignila slovensko glasbeno umetnost do vrhuncev. V tem smislu je Škerjanc videl nadaljevanje tradicije, ki je našla svojo prvo formulacijo v ustanovni listini *Academie philharmonicorum* pred 250. leti in je nato prešla prek številnih reproduktivnih, tj. izvajalskih teles do *Slovenske filharmonije,* ki »danes zavestno in ponosno proslavlja redki jubilej.« Tako je Škerjanc povečal število koncertov v sezoni z 8 na 12 in strnil glavne programe v zgoščeni ciklus. Ob teh koncertih sta bila še dva zborovska (zbor je vodil Rado Simoniti). Sestavo sporeda pa so Škerjancu narekovali naslednji vidiki: dati domači tvornosti kar največ prostora in ustreči čim širšemu krogu poslušalcev. Ob 250-letnici je bil tako med 14. in 23. novembrom 1952 (mini) glasbeni festival z dvema simfoničnima koncertoma, koncertom sodobnih slovenskih zborovskih skladb in komornim koncertom. Ta »Škerjančev« festival sta sklenili dve izvedbi Beethovnove *Devete simfonije* pod vodstvom dirigenta Boga Leskovica.[18]

Čeprav je omenjeni »Škerjančev« festival trajal le deset dni (14. do 23. nov. 1952)[19] in ga je uvedel še mladinski koncert, matineja na velikem Filharmoničnem odru (7. mladinski koncert, 9. nov. 1952 ob 10.00. uri), je bil tudi ta prav tako posvečen 250-letnici *Filharmonije* v Ljubljani. Tako je festival prinesel vsega skupaj sedem koncertov, od katerih je bil zadnji (L. v. Beethoven, *9. simfonija*) ponovljen.[20] Sporedu bi lahko pridali tudi oznako Beethovnov, saj

13 (Kuret, P.), *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum,* Ljubljana: *SF,* 2001, str. 450.

14 Prav tam, str. 79-88.

15 Hrani GZ NUK.

16 (Kuret, P.), Prav tam.

17 Prim. *Koncertni list SF*, 2, 1952-53, št. 3, str. 29-30.

18 (Kuret, P.), Prav tam, str. 88.

19 Prim. arhiv SF v NUK GZ; različni koncertni listi (op. avt.!).

20 Prav tam.

je bil že mladinski koncert posvečen Beethovnu in njegovi *6. simfoniji, »Pastoralni«* (po uvodnem nagovoru dr. Valensa Voduška[21] in z orkestrom *SF* z dirigentom Bogom Leskovicem). Že na tem koncertu v veliki *Unionski dvorani* je bila torej dana »zelena luč« zagotovo enemu najbolj slavnih in častnih članov predhodnice *Filharmonij*, *Filharmonični družbi* in kar vse se je potem še nadaljevalo. Beethoven s svojim nesmrtnim opusom je zagotovo ostal in postal med najbolj priljubljenimi avtorji.[22] Škerjanc je tukaj zagotovo uspel. Že na drugem tovrstnem koncertu (14. 11. 1952) ali na prvem »uradnem« simfoničnem koncertu so bila namreč na sporedu še dela Josepha Haydna (tudi častnega člana *FD*) pa še Johanna Sebastiana Bacha, Uroša Kreka in Marjana Kozine. V Bachovem dvojnem *Koncertu* v d-molu, BWV 1043 sta se orkestru in dirigentu Samu Hubadu pridružila še violinista Jelka Stanič Krek in Igor Ozim.[23] Za edini zborovski koncert (15. 11. 1952) je takratni zborovodja edinega slovenskega poklicnega zbora-*Zbora SF*-Rado Simoniti napovedal a cappella izvedbe del izključno slovenskih skladateljev, saj je bil že njegov podnaslov »koncert sodobnih slovenskih zborovskih skladb.« Te so podpisali: Emil Adamič, Janko Ravnik, Anton Lajovic, Vasilij Mirk, Karol Pahor, France Marolt, Zorko Prelovec, Marij Kogoj, Slavko Osterc, Danilo Švara, Blaž Arnič, Peter Lipar, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Matija Tomc, Rado Simoniti, Slavko Mihelčič, Radovan Gobec in Ubald Vrabec; lahko bi rekli pravi cvetober sodobne slovenske vokalne ustvarjalnosti. Zagotovo pa je omenjeni spored predstavljal pravo antologijo tovrstne domače ustvarjalnosti skladateljev različnih generacij, šol in glasbenih slogov.[24] Na drugem simfoničnem koncertu (Ljubljana-*Unionska dvorana*, 17. nov. 1952) je bila na sporedu izključno slovanska simfonična in koncertantna orkestrska glasba Antonina Dvoržaka, L. M. Škerjanca, Antona Lajovica, Slavka Osterca in Igorja Stravinskega. Orkestru *SF* sta se pridružila dirigent Jakov Cipci in solist-pianist Anton Trost; slednji v Škerjančevem *Koncertu* za klavir in orkester. Na edinem komornem koncertu (19. 11. 1952) je v *Filharmonični dvorani* igral *Ljubljanski godalni kvartet* (Leon Pfeifer in Ali Dermelj/violini, Vinko Šušteršič/viola in Čenda Šedlbauer/violončelo). S solistoma mezzosopranistko Sonjo Drakslerjevo in violistom Srečkom Zalokarjem so imeli na sporedu dela Ivana Maneta Jarnovića, L. M. Škerjanca (*Kvintet* v c-molu), S. Osterca (*Štiri Gradnikove pesmi)* in spet (pri)ljubljenega L. v. Beethovna. Finale omenjenega festivala ob 250-letnici ustanovitve *AP* alias *FD* pa sta bili na sporedu še dve izvedbi velike Beethovnove vokalno inštrumentalne freske *Devete simfonije* 21. in 23. nov. 1952).[25] Z zboroma (*SF* in *Opere in baleta SNG* v Ljubljani) in orkestrom *SF* so nastopili pevski solisti oz. solistke Nada Vidmar, Cvetka (Ahlin) Souček, Miro Brajnik in Danilo Merlak, dirigiral pa je Bogo Leskovic.[26] Beethovna so v Ljubljani torej še vedno častili, od tistega davnega leta 1819, ko je postal častni član *FD* pa vse doslej in še poslej. Že leta 1870, torej ob skladateljevi 100-letnici rojstva in hkrati 200-letnici *FD,* je že bila omenjena (9.) Beethovnova *simfonija* na sporedu v Ljubljani

21 Muzikolog in pravnik dr. Valens Vodušek (1912-1989) je bil v letih 1951-55 direktor *Opere in baleta SNG v Ljubljani*, pred tem pa šef, vodja oddelka za glasbo pri *Ministrstvu za prosveto LRS* (v: Wikpedija, 13. 12. 2014).

22 L. 1819 je Beethoven postal častni član *FD.* Družba je dolgo premišljala, če bi mu v ta namen poslala diplomo, ker je bilo znano, da je bil Beethoven ne le muhast, temveč pogosto tudi malo vljuden in uslužen. 5. maja (1819) pa je Beethoven poslal *FD* lepo zahvalno pismo in prepis partiture svoje *6. simfonije* (v: Karlin, Ivan. *Razvoj Filharmonije od ustanovitve do leta 1872. Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 5, str. 51).

23 Kot poroča kritik dr. Danilo Švara v *Slovenskem poročevalcu* 14. 12. 1952 je bila to iz Haydnovega opusa njegova *Simfonija* št. 92 v G-duru, »Oxfordska.« Njemu je bila njena izvedba *»[…] v zvoku plemenitejša kot pri lanski izvedbi pod istim dirigentom* /S. Hubadom/, *izrazno in tehnično pa precej medlejša.«*

24 Žal je ta koncert zaradi Simonitijeve nenadne bolezni odpadel in je bil kasneje izveden (šele) v letu 1953 (v: Ajlec, R., *Z glasbenega festivala;* v: *Ljubljanski Dnevnik,* 6. 12. 1952).

25 Kritik dr. Danilo Švara je npr. zapisal v *Slovenski poročevalec,* 24. 12. 1952) *»[…] kot zaključek festivala bi moral imeti ta koncert odmerjenega mnogo več časa, kar je poleg drugih postulatov, ki jih to izredno delo stavlja na dirigenta, tudi eden od sodelujočih.*

26 Prav tam.

(12. in 13. nov. 1870), saj je že takrat šlo za pravo Beethovnovo proslavo.[27] Vsi koncerti razen tega komornega Škerjančevega (mini) festivala, ki je bil v *Filharmonični dvorani* pa so bili v *Unionski dvorani*.[28]

14.–23. XI. 1952
FESTIVAL OB 250-LETNICI USTANOVITVE ACADEMIAE PHILOHARMONICORUM

14. XI. 1952
I. SIMFONIČNI KONCERT
ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE
Dirigent: Samo Hubad
Solista: Jelka Stanič, violina;
Igor Ozim, violina
Spored:
1. J. Haydn: Oxfordska simfonija št. 16 v G-duru
2. J. S. Bach: Koncert za dve violini in orkester v d-molu
3. U. Krek: Simfonietta
4. M. Kozina: Bela Krajina

15. XI. 1952 in 6. I. 1953
KONCERT SODOBNIH SLOVENSKIH ZBOROVSKIH SKLADB
Velika unionska dvorana
ZBOR SLOVENSKE FILHARMONIJE
Zborovodja: Rado Simoniti
Spored:
1. E. Adamič: V snegu
2. J. Ravnik: Breze, kraljičine bele
3. A. Lajovic: Napitnica
4. V. Mirk: Pogreb na morju
5. K. Pahor: Vipavska
6. Z. Prelovec: Pomlad
7. M. Kogoj: Vrabci in strašilo
8. S. Osterc: Vstajenje
9. D. Švara: Po tisoč let
10. B. Arnič: Kiš
11. P. Lipar: Splavarska
12. P. Šivic: Čekanje
13. M. Lipovšek: Sv. Štefan
14. M. Tome: Ponočna popotnica
15. R. Simoniti: Starka za vasjo
16. S. Mihelčič: Domotožje
17. R. Gobec: Vojna
18. U. Vrabec: Bilečanka

17. XI. 1952
II. SIMFONIČNI KONCERT
Velika unionska dvorana
ORKESTER SLOVENSKE FILHARMONIJE

Škerjančev festival ob 250-letnici ustanovitve *FD*, 14.-23. 11. 1952

Dirigent: Jakov Cipci
Solist: Anton Trost, klavir
Spored:
1. A. Dvořák: Karneval, uvertura
2. L. M. Škerjanc: Koncert za klavir in orkester
3. A. Lajovic: Capricce
4. S. Osterc: Iz suite
5. I. Stravinski: Ognjeni ptič

21., 23. in 24. XI. 1952
SIMFONIČNI KONCERT
Velika unionska dvorana
ORKESTER IN ZBOR SLOVENSKE FILHARMONIJE
ZBOR SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA
Dirigent: Bogo Leskovic
Solisti: Nada Vidmar, sopran;
Cvetka Ahlin-Souček, alt;
Miro Brajnik, tenor; Danilo Merlak, bas
Spored:
1. L. van Beethoven: Simfonija št. 9 v d-molu, op. 21

Zaključek

Za (do)končno primerjavo dosežkov L. M. Škerjanca ob (prvi, 250. obletnici) *SF* velja omeniti še podoben tematski sklop violista, skladatelja in dirigenta Darijana Božiča. Ta je (kot direktor vodil *SF* v letih 1970 do 1974) kot zametek (sedanjih) *Slovenskih glasbenih dnevov (Festival Ljubljana,* od 1986 →) poskušal uveljaviti festival *Slovenski glasbeni dnevi* (1974) s sedmimi koncerti. En koncert je bil posvečen spominu in delu leta 1973 umrlemu skladatelju in nekdanjemu upravniku *SF* Lucijanu Mariji Škerjancu, še drugi pa 60-letnici skladatelja in dirigenta Rada Simonitija.[29] *Slovenski glasbeni dnevi* naj bi po Božičevem predlogu nosili tudi obeležje NOB pa širšo humanistično ter uporniško usmerjenost ter se vključili v proslavo ob 30. obletnici osvoboditve[30] (9. maj 1975; op. avt.!). Omenjeni ciklus »kulturna akcija« je žal izpričan le s koncertom (zborovskih) dela R. Simonitija (21. 5. 1974).[31] Božič je omenjeni »festival« le napovedal, ne pa uresničil v celoti, s katerimi se je »… želel vključiti v tedanje družbene premike, s tem, da bi glasbo približal čim širšemu krogu občanov (ti koncerti naj bi bili v petek popoldan ali zvečer ter v nedeljo dopoldne kot matineja.«[32]

27 Prim. L. M. Š. (= Lucijan Marija Škerjanc), *Iz filharmonične zgodovine;* v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 7, str. 77 in prav tam, št. 8, str. 89-90).

28 Karlin, Ivan. *Razvoj Filharmonije od ustanovitve do leta 1872. Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 5, str. 51.

29 (Kuret, P.), Prav tam, str. 107.

30 Prav tam, str. 123.

31 *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum,* Ljubljana: *SF,* 2001, str. 531.

32 Prav tam, str. 107.

Duh velikega L. v. Beethovna – častnega člana *Filharmonične družbe* - pa je tudi ves čas bdel nad njenim, torej Filharmoničnim nimbom.[33] Saj se je vendarle prav (nekdanja) *FD* in z njo tudi *»[…] Ljubljana ponašala z drugo glasbeno akademijo na svetu […].«*[34] Tako so v sezoni 1952/53[35] odmevno obeležili 250-letnico *AP/FD,* kar je bil »praznik za vso državo,« priložnost nastopanja pa so dobili tudi uveljavljeni in mlajši slovenski solisti (vse seveda pod upravniško: direktorsko in umetniško roko L. M. Škerjanca; op. avt.!).[36]

Najbolj antološko pa je omenjeni festival ocenil, celo komparativno primerjal s takratnimi sicer zgolj ljubljanskimi glasbenimi razmerami, kar seveda pomeni mnogo več kot pa napovedi, poročila ali kar kritike vseh zaporedno odigranih koncertov Rafael Ajlec. Mdr. je takole pričel in končal svoje strnjeno poročilo in kritiko hkrati:

»Za nami je filharmonični festival. Po načrtu bi bil moral biti že spomladi, a to so preprečile menda nepovoljne kreditne razmere. Važno je, da je bila po prizadevanju Filharmonije in s pomočjo ljudske oblasti proslava še v tem jubilejnem letu samem, četudi – v primeri s prvotno zasnovo – z nekoliko skrčenim sporedom. Odpasti sta morali namreč zgodovinska glasbena razstava in jubilejna publikacija z znanstveno obdelanim, izčrpnim historiatom Filharmonije, razvojno najpomembnejše glasbene ustanove na Slovenskem. Oboje je bilo bržkone predrago, razen tega pa bi terjalo od sodelavcev več časa, kakor so ga imeli. Za sproti je bilo o tej 250-letnici dosti pisano; dnevnemu, revijalnemu časopisju in radiu je treba priznati, da so poskrbeli za zadostno publiciteto proslave in dovolj vsestransko obdelali njen pomen. Večje knjižno zgodovinsko delo pa mora še zoreti, da bo imelo res trajno vrednost. … Tako je ostalo na sporedu festivala petero koncertov obeh ansamblov Slovenske filharmonije, to je simfoničnega orkestra in mešanega pevskega zbora ter Ljubljanskega godalnega kvarteta, …samostojni koncert mešanega zbora je zaradi bolezni dirigenta Rada Simonitija žal odpadel … Za Beethovnovo IX. simfonijo je bilo povpraševanje po vstopnicah baje tolikšno, da bi jo lahko še četrtič dajali. Festival torej nikakor ni izzvenel v prazno, temveč je dosegel ta namen, da se je vtisnil ljudem v spomin. Nekaj pa bi moralo biti v njegovi zunanji organizaciji bolj poudarjeno, to namreč, da je bil namenjen vsej republiki, ne le Ljubljani mednarodna razstava umetniških fotografij in njeni obiskovalci imajo znižano voznino na železnici; z

---

33 Prim. besede akad. zasl. prof. dr. D. Cvetka Bogdanu Osolniku: *»[…] Vidiš, pred več kot dvesto leti smo imeli tukaj Filharmonijo, katere član je bil celo veliki Beethoven, zdaj pa se prepiramo, kateri orkester bomo v Sloveniji sploh vzdrževali in razvijali […].«* Iz besed Bogdana Osolnika v pozni jeseni (1947, v: Bogdan Osolnik, Spomini na Marjana Kozino, *Glas Glasbene matice,* Ljubljana: *Glasbena matica,* 2007, št. 3-4 in Primož Kuret, *100 let Slovenske filharmonije 1908-2008.* Ljubljana: *Slovenska filharmonija,* 2008, str. 57-58).

34 Prav tam, str. 76.

Kot kaže letnica na poslopju *SF*, je bila (v prvih mesecih) leta 1702 ustanovljena visoka glasbena inštitucija po zgledu francoske *Académie royale de Musique,* ki je nekaj let poprej vzklila v Parizu. Pobudo za ustanovitev podobne ustanove, ki naj bi v sebi združevala vsa glasbena področja, so dali ljubljanski meščani. Kaže, da je bil v vsej srednji Evropi teren najbolj ugoden prav pri nas, saj so bile podobne akademije drugod ustanovljene šele dokaj kasneje. To izredno prikladnost za oživljanje glasbene umetnosti smemo pripisovati naravni glasbeni darovitosti našega naroda; sicer bi dokaj neznatno mestece kot je bila takrat Ljubljana v primeri z velikimi centri srednje Evrope, ne mogla uspešno začeti podviga, ki je kasneje vzdržal marsikatero burjo in se obdržal do danes … Cilj pa je bil prirejanje »akademij,« takrat najbolj priljubljene oblike pestrega, zabavnega koncertnega udejstvovanja. Takrat še tudi ni bilo razlike med resno in lahko glasbo: koncertni spored je obsegal od obojega nekaj. Ljubljančani so bili za novo ustanovo, *Academia philharmonicorum* posestrimo *Academiae operosorum,* navdušeni, zlasti ker je tudi prirejala takrat cvetoče vodne zabave na Ljubljanici.

Razvoj Filharmonije so prikazale prejšnje publikacije in bo ponovno predmet obravnave v jubilejni razpravi, ki jo pripravljajo ob 250-letnici. Naj bo to samo opozorilo, da je nova koncertna sezija dejansko dvesto petdeseta, odkar obstaja ta za slovensko glasbeno dejavnost tako pomembna ustanova (prim. L. M. Š. /= Lucijan Marija Škerjanc/, *V koncertno sezijo 1952/53;* v: *Koncertni list SF*, 2, 1952/53, št. 1, str. 1-2).

35 Prim. Koter, D., *Slovenska glasba 1918-1991.* Ljubljana: *Študentska založba-knjižna zbirka Koda,* 2012, str. 260 in kjer je ta sezona označena napačno; tam stoji *»…V sezoni 1951/52 …«* (op. avt.!).

36 Prav tam in op. 131 (na str. 485, ki se ne sklicuje na uporabljeno literaturo; op. avt.!).

znižano voznino za udeležence filharmoničnega festivala ne bi seveda nikamor prišli; a za kak zaključen koncert za podeželsko občinstvo ali za kako gostovanje naj bi se kredit tvegal …«[37]

Še drugo, bolj okroglo obletnico, 300-letnico *SF* oz. *Academiae philharmonicorum* pa so v današnji *SF* praznovali v letih 2001-02. Kajti pred praznovanjem *SF* in njenih predhodnic, je potekala temeljita prenova stavbe. Prenovljeno stavbo so slovesno odprli 25. sep. 2001, 8. januarja 2002, ob 300-letnici prvih dokumentiranih koncertov, pa so v dvorani "Marjana Kozine" prvič zazvenele orgle, vse pod taktirko takratne aktualne direktorice Mojce Menart. S tem se je udejanjila želja članov *Academiae Philharmonicorum*, ki so si »proti koncu prvega leta po tisoč sedemsto« za svoj akademski simbol izbrali orgle nebeške device sv. Cecilije, »katere piščali so po zemlji razlivale presladko harmonijo.« Cilji prvih Filharmonikov, zapisani v osmih točkah v *Zakonih* (*Leges*), so navkljub povsem drugačnim družbenim razmeram še danes aktualni. Zapisali so, da namen Filharmonikov ni le ta, da se *z* »ubranim igranjem kdaj pa kdaj dostojno razvedrijo, ampak z igranjem pobožno v spomin prikličejo ono nebeško, ki bo večno trajalo …« ter da naj glasba »oživlja in duhu neminljivost kaže.«[38]

Božičev "začetek" *Slovenskih glasbenih dnevov*, 1974, vokalni koncert, 21. 5. 1974

21. V. 1974

VOKALNI KONCERT
Velika dvorana SF
ZBOR SLOVENSKE FILHARMONIJE
Zborovodja: Uroš Lajovic
Solisti: Zlata Ognjanovič, sopran; Rudolf Francl, tenor; Stane Koritnik, bas; Ivan Sancin, bas
KONCERT DEL RADA SIMONITIJA
Spored:
1. Jesenska
2. Teloh
3. Starka za vasjo
4. Križ
5. Odi et amo
6. Ladja na morju
7. Dva možička
8. Na vipavskem
9. Ravno polje
10. Črček na vrtu
11. Dopolnil dan je bolečino
12. Balada
13. Jesen
14. Dolga nočka
15. Preproste besede

Kratice

AO	Academia operosorum
AP	Academia philharmonicorum
FD	Filharmonična družba
NUK GZ	Narodna in univerzitetna knjižnica-Glasbena zbirka (v Ljubljani)
SF	Slovenska filharmonija

37 Prim. Ajlec, R., *Z glasbenega festivala* (v: *Ljubljanski Dnevnik,* 6. 12. 1952).

38 Prim. spletno stran SF. Stavba SF (v: www.filharmonija.si, 9. 12. 2014).

Viri in literatura

Časopisi:
Koncertni listi SF, 2, 1952-53, št. 3.

Monografije:
Cvetko, Dragotin. *Accademia Philharmonicorum Labacensis.* Ljubljana, 1962.
Cvetko, Dragotin. *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*. Ljubljana 1955.
Koter, D., *Slovenska glasba 1918-1991.* Ljubljana: *Študentska založba-knjižna zbirka Koda,* 2012,
(Kuret, Primož), *Slovenska filharmonija/Academia philharmonicorum,* Ljubljana: *SF,* 2001.
Kuret, Primož. *100 let Slovenske filharmonije 1908-2008.* Ljubljana: *Slovenska filharmonija,* 2008,
Kuret, Primož. *Zanesenjaki in mojstri / Častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani.* Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011.

Članki:

Ajlec, Rafael. *Z glasbenega festivala* (v: *Ljubljanski Dnevnik,* 6. 12. 1952).
Karlin, Ivan. *Razvoj Filharmonije od ustanovitve do leta 1872* (v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 4, str. 41-44).
Karlin, Ivan. *Razvoj Filharmonije od ustanovitve do leta 1872* (v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 5, str. 49-53).
Kuret, Primož. Jubilejna koncertna sezona 1901-1902 ljubljanske *Filharmonične družbe* (v: Muzikološki zbornik, 19, 1983).
Osolnik, Bogdan. Spomini na Marjana Kozino, *Glas Glasbene matice,* Ljubljana: *Glasbena matica,* 2007, št. 3-4.
Steska, Viktor. Academia Operosorum (v: Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko, X).
L. M. Š. /= Škerjanc, Lucijan Marija /. *V koncertno sezijo 1952/53;* v: *Koncertni list SF*, 2, 1952/53, št. 1, str. 1-2.
Isti, *Ob 250-letnici Filharmonije;* v: *Koncertni list SF*, 2, 1952/53, št. 3, str. 29-30.
Isti, *Iz filharmonične zgodovine;* v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 7, str. 77-80.
Isti, *Iz filharmonične zgodovine;* v: *Koncertni list SF,* 2, 1952/53, št. 8, str. 89-90.
Švara, Danilo. *Prvi simfonični koncert* (v: *Slovenski poročevalec,* 14. 12. 1952).
Švara, Danilo. *Beethoven: IX. simfonija* (v: *Slovenski poročevalec,* 24. 12. 1952).

Spletna stran
www.filharmonija.si (9. 12. 2014).

Franc Križnar

PHILHARMONIC SOCIETY IN THE ASPECT OF THE JUBILEE – 250TH SEASON OF THE SLOVENIAN PHILHARMONIC LED BY MANAGER LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

ABSTRACT

The history of the current Slovenian Philharmonic Orchestra (SPO) and its orchestra and choir goes back to three predecessors: the Academia Operosorum (AO; established 1693), the Academia Philharmonicorum (AP; established 1701/02) and the Philharmonic Society (PS; 1794). Perhaps the greatest veneration and anniversary celebrations belong to the latter, its work having left a deep impression even to the present day. When Lucijan Marija Škerjanc was the director of the SPO (1950-56), in one of its seasons between 14 and 23 November 1952 a series of seven concerts was planned in Ljubljana to celebrate the 250th anniversary of the PS: a youth concert featuring Beethoven's 6th Symphony (the Pastoral) on 9 November, a first symphony concert conducted by Samo Hubad with Igor Ozim and Jelka Stanič Krek on solo violin (J Haydn, JS Bach, U Krek and M Kozina) on 14 November, a choral concert by the SPO's mixed choir conducted by Rado Simoniti (exclusively featuring contemporary Slovenian choral compositions) on 15 November, which was unfortunately cancelled owing to the conductor's sudden illness and was performed the following year, a second symphony concert conducted by Jakov Cipci with Anton Trost on solo piano (A Dvoržak, LM Škerjanc, A Lajovic, S Osterc and I Stravinsky) on 17 November, a chamber music concert with the Ljubljana String Quartet (Leon Pfeifer and Ali Dermelj on violins, Vinko Šušteršič on viola and Čenda Šedlbauer on cello) with mezzo-soprano Sonja Draksler and Srečko Zalokar on solo viola (IM Jarnović, LM Škerjanc, S Osterc and L Beethoven) on 19 November, and two performances of Beethoven's famous vocal instrumental fresco, the 9th Symphony, conducted by Bogo Leskovic with soloists Nada Vidmar, Cvetka Ahlin Souček, Miro Brajnik and Danilo Merlak, the choirs of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet and the SPO on 21 and 23 November. This more than fulfilled the aims and plans of its great predecessor, the PS, which had been laid down in its laws (leges): "that harmonious playing can on occasion be a respectable diversion, but devout playing calls to mind the heavenly, which is eternal ..." and that music should "revive the soul and reveal the immortal." It is more than evident that alongside Slovenian music, proper tribute was paid to a certain Ludwig van Beethoven, one of the society's four honorary members (Haydn, 1800; Beethoven, 1819; Paganini, 1824; Brahms, 1885).

Something similar has taken place under the aegis of the SPO only twice since: in the sense of the current Slovenian Music Days (1986 Ljubljana Festival), this concept was only approached in 1974, when the SPO was led by Darijan Božič, and in 2001-02, when the SPO celebrated the 300th anniversary of the AP (under the baton of its then director, Mojca Menart).

Helmut Loos

ZUR MUSIKANSCHAUUNG DES LIEDERKOMPONISTEN JUSTUS HERMANN WETZEL (1879–1973)

Das Symposion ist eine der ältesten Formen intellektueller Veranstaltungen und eine der wichtigsten Ursprünge abendländischen Denkens. So emphatisch dies zunächst klingen mag, so zweischneidig erweist es sich bei näherer Betrachtung, sind doch nicht nur kluge und besonnene Ideen diesem Denken entsprungen, sondern auch – wie uns heute erscheinen will – abwegige, verrückte oder „besoffene". Trotzdem möchte ich eine Lanze für die wissenschaftlichen Symposien brechen, wie wir sie hier in Ljubljana unter der Initiative und Leitung von Primoz Kuret über dreißig Jahre lang erleben durften. Ganz persönlich habe ich sie als eine ungeheure Förderung erlebt, die uns als Teilnehmer immer wieder herausgefordert haben, zu bestimmten Themen unseres Faches kreativ zu arbeiten und Stellung zu beziehen. Der Austausch, der dadurch entsteht, fordert zur Auseinandersetzung mit anderen, konkurrierenden Positionen auf, er zwingt zu eigener Stellungnahme und fördert das Verständnis abweichender Meinungen. Umschreibt dies auch die Aufgabe der Wissenschaft im Ganzen und geschieht diese Kommunikation auch durch Publikationen weltweit, so kann ich persönlich doch auf die persönliche Diskussion nicht verzichten und glaube, dass sie ein verbreitetes Bedürfnis und eine anthropologische Notwendigkeit darstellt. Denn als ebenso wichtig wie die Vorträge des Tages erweisen sich die abendlichen geselligen Treffen oder sagen wir ruhig nach antiker Manier Trinkgelage, bei denen die sachlichen Fragen in einer ungezwungenen, gelösten Atmosphäre weiter besprochen werden können und manche Ideen geboren worden sind, die der weiteren Arbeit förderlich waren. Denn viele Hintergrundinformationen und von verborgenen Befindlichkeiten erfährt man nur im persönlichen Gespräch, sie sind aber für vertrauensvolle und erfolgreiche Kooperation oft entscheidend. Hier in Ljubljana ist es in wunderbarer Weise gelungen, die verschiedenen Bedingungen eines Symposions zu einem glücklichen Ausgleich zu bringen. Dies ist eine hohe Kunst, für die ich dem Initiator, seinen Mitstreitern und verständnisvollen Förderern sehr dankbar bin. Wie weltfremd ist doch eine deutsche Bürokratie und Politik, die internationale Kooperation fordert, aber gleichzeitig für den geselligen Teil keinerlei Mittel bereitstellt.

Zu den verrückten Ideen, die abendländischem Denken entsprungen sind, wird in unserer heutigen Situation und von jüngeren Generationen die mit dem Bürgertum geborene Vorstellung gezählt, die Musik – allerdings nur die „Ernste Musik" – repräsentiere als oberste der Künste höchste moralische Werte, vermittle sie in idealer Weise an die Menschheit und bilde durch ihre Erziehung in einem stetigen Fortschritt höhere, moralisch bessere, der breiten Masse überlegene Menschen heran. Diese Form bürgerlicher Kunstreligion besaß im späten 19. und lange Zeit im 20. Jahrhundert gesellschaftlich Dominanz, ihre Auswirkungen sind bis heute vor allen Dingen in Musikerkreisen bemerkbar. Dabei handelt es sich nicht nur um aktuelle Realität, der Befund besitzt inzwischen auch musikwissenschaftliche Akzeptanz (wir haben uns in den Laibacher Kolloquien oft darüber ausgesprochen). Keineswegs ist diese Bewegung inzwischen erschöpfend erforscht worden, zu zahlreich sind die wild synkretistisch zusammengesetzten Privatreligionen, die von verschiedenen Philosophen, Künstlern und selbsternannten Denkern mehr oder weniger erfolgreich vertreten worden sind. Gemeinsam sind ihnen die Grundprinzipien der Moderne, die seit der Aufklärung das Denken des fortschrittlichen Bürgertums bestimmen. Leitfiguren der Bewegung waren Prometheus, Faust und Don Juan, die als Vorbilder des selbständigen, mündigen, autonomen Menschen (d. h. Mannes) vielfach künstlerisch, d. h. auch musikalisch, gestaltet wurden.

Justus Hermann Wetzel (1879-1973) habe ich als exemplarischen Vertreter dieser Zeitströmung für meinen heutigen Beitrag ausgewählt. Der offensichtlich sehr begabte junge Mann war in Potsdam aufgewachsen und hatte 1897 das Abitur am humanistischen Gymnasium erworben. Nach einem Studium der Philosophie und Biologie wurde er bereits 1901 an der Universität Marburg aufgrund einer histologisch-zoologischen Arbeit promoviert.[1] Obwohl ihm damit eine naturwissenschaftliche Karriere offenstand, entschied sich Wetzel zu diesem Zeitpunkt für den Musikerberuf, wie er in einem Selbstportrait aus dem Jahre 1945 schreibt.[2] Er sei in einer „Atmosphäre der Liebhaber unserer klassischen und frühromantischen Meister" aufgewachsen und habe sich „etwa drei Jahre lang für Wagner begeistert", sei dann aber „zu der älteren formsicheren und stilreineren Kunst" zurückgekehrt. Eine musikalische Ausbildung besaß er nicht und fühlte sich mit 21 Jahren als „geschmacks- und verstandesgemäss schon zu selbständig", um sich „einem Konservatoriumsbetrieb einzugliedern." So wählte Wetzel den „umständlicheren Weg des Selbst- und Privatunterrichts". Klavier studierte er bei dem „poetischen Pianisten Konrad Ansorge", oder nach eigenen Worten besser er „wählte [ihn] als Berater". Bruno Schrader unterrichtete ihn in Harmonielehre und Kontrapunkt, E. E. Taubert in der freien Komposition. 1905 nahm Wetzel für zwei Jahre eine Lehrtätigkeit am Riemann-Konservatorium in Stettin auf. Dessen Leiter Berthold Knetsch machte ihn mit den Schriften von Hugo Riemann vertraut, dessen Lehren er im Unterricht direkt erprobte. Auch für die Bücher des „etwas absonderlichen Robert Mayrhofer" interessierte er sich, Verfasser einer Schrift „Der Kunstklang" (1911)[3] und einer „Tongrammatik" (1914).[4] Derartige Musiktheorien übten auf Wetzel offenbar eine besondere Faszination aus, er bringt sie mit seinen persönlichen satztechnischen „Rüstzeug" in Verbindung, das er sich „durch lebenslange Bemühungen um meine eigenen Kompositionen und um meine aesthetisch-theoretischen Schriften langsam erarbeitet" habe bzw. immer noch erwerbe. Sein musikalisches Schaffen teilt sich denn auch in einen recht umgrenzten kompositorischen Bereich von etwa sechshundert Klavierliedern und einen schriftstellerischen Anteil von etwa 160 (bisher ermittelten) Titeln.

Der Lyrik weist Wetzel in seinen Kompositionen eine besondere Rolle zu, er spricht bei seinen Klavierliedern von „Umspinnung"[5] oder „Umtonungen"[6] der Gedichte, die er sich mit der Musik zu eigen mache. Am häufigsten vertonte er Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe (106 Gesänge), Joseph von Eichendorff (41 Gesänge) und Hermann Hesse (57 Gesänge).[7] Zwei Sammlungen publizierte er im Selbstverlag 1911 und 1914, jeweils drei seiner Lieder erschienen 1913 und 1915 in „Der Türmer". Danach stellte er seine Kompositionen zu „Liederkreisen" zusammen, den ersten Liederkreis in zehn Heften edierte er 1917 und 1919 als op. 1 bis op. 10 im Verlag Tischer & Jagenberg, Berlin (Hefte 6 und 7 sind nicht gedruckt worden). Dabei nahm er fast alle zuvor veröffentlichten Lieder in diese Liederkreise auf (mit Ausnahme zweier Lieder zu Texten von Ludwig Uhland und eines von Wilhelm Hauff).[8] Die folgenden Sammlungen widmete Wetzel seinen bevorzugten Dichtern, 1925 den zweiten Liederkreis op. 11 Hermann Hesse, 1931 den dritten op. 13 Joseph von Eichendorff und 1932

1 Klaus Martin Kopitz, Zum kompositorischen Schaffen von Justus Hermann Wetzel, in: Justus Hermann Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, hrsg. von Nancy Rudloff, Klaus Martin Kopitz und Dietmar Schenk (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Bd. 7), Berlin 2004, S. 9-26, hier 11.

2 Justus Hermann Wetzel, Selbstportrait anlässlich der Berufung an die Hochschule für Musik, 1945, zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 71-74, hier 71.

3 Robert Mayrhofer, Der Kunstklang, Bd. 1: Das Problem der Durdiatonik, Leipzig (Universal-Edition) 1910 (nur ein Band erschienen).

4 Robert Mayrhofer, R. Mayrhofer's Tongrammatik, Brixen (Selbstverlag) 1914. Robert Mayrhofer (1863-1935) war in Gmunden geboren, arbeitete als Musikwissenschaftler in Brixen und starb in Salzburg.

5 Zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 9 und 90.

6 Zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 72.

7 Werner Thomas Dürr, Nachwort (1959), in: Justus Hermann Wetzel, Im stillen Reich. Sieben Lieder für eine Singstimme und Klavier, Berlin (Ries & Erler) [1959], S. 24.

8 Ludwig Uhland, Der Wirtin Töchterlein, Ludwig Uhland, Zimmerspruch, Wilhelm Hauff, Soldatenliebe.

den vierten op. 14 Johann Wolfgang von Goethe. Neben wenigen Einzelveröffentlichungen gab Werner Thomas Dürr 1959 noch Sieben Lieder „Im stillen Reich“ heraus, viele Lieder blieben unpubliziert und liegen im Manuskript vor. Dass Wetzel sich auch als Herausgeber und Bearbeiter fremder Vokalkompositionen, also alter geistlicher Gesänge, Volkslieder, Volksweisen und ausländischer Volksmelodien (italienisch, böhmisch, mährisch, slowakisch, ungarisch) betätigte, wirft ein bezeichnendes Licht auf seine antimoderne Einstellung, die dem Volkslied „eine starke Bestimmungs- und Heilkraft“ auf die Kunstmusik aller Zeiten zuerkennt.[9]

Als Kompositionslehrer hatte sich Wetzel mit Theorie und Geschichte der Liedkomposition vertraut gemacht. Er empfahl angehenden Komponisten die „Geschichte des neuen deutschen Liedes“ von Hermann Kretzschmar (Leipzig 1911) und verfasste als eine seiner ersten Schriften ein Lehrbuch über „Die Liedformen“ (Berlin-Lichterfelde 1908). In den eigenen Kompositionen verfügte er souverän über die Breite der Möglichkeiten.[10] Wetzel bevorzugte die kleine Form, seine Lieder besitzen meist nur einen Umfang von zwei oder drei Druckseiten. Formal finden sich Strophenlieder ebenso wie durchkomponierte Lieder. Sorgsam geht er mit der Lyrik um, die Gedichtzeilen werden in der Regel in zweitaktige metrische Einheiten gefasst, die sich zu größeren Einheiten von 4, 8 und 16 Takten gruppieren. Dazu treten Einleitungs-, Überleitungs- und Schlusstakte, ohne den metrisch gefassten Gesangspart zu stören. Beispiele dafür finden sich etwa in dem zweiten Liederkreis mit 15 Gedichten von Hermann Hesse op. 11. Lied Nr. 9 „Absterben“ stellt ein Strophenlied von 3 mal 8 Takten dar. Eine dreiteilige Liedform (aba) weist das Lied Nr. 1 „An die Schönheit“ auf, die Rahmenteile (a) stehen in a-Moll, der Mittelteil (b) in A-Dur. Dreimal acht Takte werden um zwei zweitaktige Zwischenspiele und ein zweitaktiges Nachspiel erweitert. Die metrische Gleichförmigkeit durchbricht Wetzel, indem er die Taktschwerpunkte um einen halben Takt verschiebt, so dass die Perioden jeweils auf der dritten Zählzeit einsetzen und damit einen synkopischen Charakter erhalten. Ganz ähnlich ist das Lied Nr. 3 „Beim Schlafengehen“ gestaltet, nur wird der a-Teil bei der abschließenden Wiederholung variiert. Ganz regulär verläuft die metrische Ordnung im Lied Nr. 8 „Weg zur Geliebten“, die variierte Liedform aba‘ ist regelmäßig periodisch gebaut. Jeder Teil besitzt 16 periodisch gegliederte Takte (T. 1 Einleitung), Teil a steht in D-Dur, Teil b in G-Dur. Ein Beispiel für das durchkomponierte Lied ist Nr. 10 „Gute Stunde“. Nach einem ersten Teil in A-Dur folgt der Rest des Liedes in cis-Moll, wobei die Tonart immer zwischen Dur und Moll changiert. Hier ist ein verstärkter Textbezug zu beobachten, der einen Schwebezustand zwischen Wachen und Traum betrifft. Die Irritation am Ende („Benommen bleib ich stehen“) ist mit Pausenfiguren umrissen, so dass die bis dahin in Zweitaktphrasen geregelt verlaufende Singstimme hier auch ihren Fluss verliert. Gänzlich frei hält sich das Lied Nr. 14 „Fiesole“ von metrischer Periodik, dessen Verlauf sich ganz ungebunden entwickelt. Die Vielfalt metrischer Gestaltungsmöglichkeiten zeigt Wetzel auch in Lied Nr. 15 „Keine Rast“, in dem die metrische Zweitaktordnung durch Vorziehen einer Phrase („wann“) die Bedrängnis musikalisch verdeutlicht.

Den Textbezug gestaltet Wetzel ebenso vielfältig, von allgemeiner Stimmungsgrundierung im Sinne eines Grundaffekts bis hin zu direkter Wortausdeutung mit musikalisch-rhetorischen Figuren. „Wind“ und „Vogelpfiff“ werden im Lied „Frühlingstag“ op. 11 Nr. 5 ebenso tonmalerisch umgesetzt, wie in „Wie sind die Tage...“ op. 11 Nr. 6 „die lieben klaren Sterne“ mit reiner Quinte und Oktav, das Wort „trostlos“ mit der Quinta deficiens und der Schluss „daß Liebe sterben kann“ auf einem tiefliegenden Ton. Lied Nr. 7 „Wie der stöhnende Wind“ greift wiederum die Windmetapher auf, die Anrede „o du“ wird als Exclamatio hervorgehoben und „dein unvergessliches Lachen“ musikalisch

9 Justus Hermann Wetzel, Volkslied und Kunstgesang, S. 408-410, hier 408.

10 Die Noten zu den genannten Liedern finden sich unter http://www.udk-berlin.de/sites/universitaetsarchiv/content/geschichte__editionen/die_lieder_wetzels/11_liederzyklen_fuer_eine_singstimme_mit_klavierbegleitung/index_ger.html (15.02.1015).

nachgezeichnet. Doch sind diese Mittel keineswegs durchgehend konsequent angewandt, sondern finden sich nur in Einzelfällen. Den traditionellen Topos der Pastorale (6/8-Takt, Terzmelodik, trochäische Rhythmik, liegende Basstöne) greift Wetzel in dem „Wiegenlied“ von Georg Wilhelm Burmann (1737-1805) op. 5 Nr. 3 auf.

Den semantischen Überschuss der Lyrik verdeutlicht besonders schön das Gedicht „Poesie“ von Justinus Kerner (1786-1862): „Poesie ist tiefes Schmerzen, / und es kommt das echte Lied / einzig aus dem Menschenherzen, / das ein tiefes Lied durchglüht. // Doch die höchsten Poesien / schweigen wie der höchste Schmerz, / nur wie Geisterschatten ziehen / stumm sie durchs gebrochne Herz.“ Wetzel hat den der schwäbischen Dichterschule entsprungenen Text als sein op. 5 Nr. 5 vertont. Ähnlich mystisch verhält sich das Gedicht um die Sternseherin Lise von Matthias Claudius (1740–1815) «Um Mitternacht» op. 10 Nr. 2. Besonders gerne hat Wetzel bekannte, vertraute Gedichte «umsponnen», die durch verschiedene Verarbeitungen bereits eine reiche Rezeptionsgeschichte aufwiesen. Dies konnte die Phantasie anregen und die geistige Mythenbildung forcieren. Auffällig ist die bei dem Gedicht «Das verlassene Mägdlein» («Früh, wann die Hähne krähn») von Eduard Mörike (1804-1875, ebenfalls der schwäbischen Dichterschule angehörend), das u. a. auch Robert Schumann (1810-1856), Robert Franz (1815-1892), Gustav Eggers (1835-1861), Hermann Goetz (1840-1876), Ignaz Brüll (1846-1907), Hugo Wolf (1860-1903), Erik Meyer-Helmund (1861-1932), (2x) Hans Pfitzner (1869-1949) und nach Wetzel beispielsweise noch Hugo Distler (1908-1942) vertont haben. Noch deutlicher wird dies bei bekannten Texten von Goethe wie aus Faust I «Der Schäfer putzte sich zum Tanz» op. 8 Nr. 3 und «Ach, neige, du Schmerzensreiche» op. 9 Nr. 1 oder Gedichten wie «Mignon» op. 6 Nr. 5 und «Hoffnung» («Schaff, schaff, das Tagwerk meiner Hände») op. 10 Nr. 1. Dies gipfelt in den beiden Gedichten «Wanderers Nachtlied» von Goethe «Der du von dem Himmel bist» und «Über allen Wipfeln ist Ruh» unter dem Titel «Der Wandrer und die Nacht» op. 10 Nr. 4. Gerade letzteres, «Ein gleiches» hat zu größter Mystifizierung Anlass geboten. Noch 2006 schreibt Sigrid Damm, es sei Goethes „vielleicht vollendetster Roman über das Weltall“, und: „Die Verse durchwandern in einem einzigen Bild- und Sprachklang gewordenen Gedanken den ganzen Kosmos.“[11]

Johannes Brahms war für Wetzel Vorbild seiner Kompositionen und Höhepunkt abendländischer Musiktradition, er bezeichnet ihn „als letzten und größten technischen Könner und eigensten Geist unter den Musikern des neunzehnten Jahrhunderts“.[12] Er lobt auch die Bemühungen der Jugendbewegung seiner Zeit, der „Wanderjugend“,[13] wenn sie auch noch nicht als „Beweis eines neuen Erstarken volkstümlichen Geistes innerhalb der schaffenden Kräfte“ gelten könnten, so doch als „ein Anschwellen der Sehnsucht“, die schaffenden Musiker „aus ihrer egoistischen Freude an ihrer volksfremden überkünstelten Schaffensart zu reißen, und ihnen die neue höhere Aufgabe begreiflich zu machen“. Sie müssten wieder eine Kunst schaffen, die der Bedeutung des volkstümlichen Kunstlieds in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gerecht werde und sich nicht „ganz aus dem Zusammenhange mit dem Volksempfinden“ löse.[14] Entsprechend negativ beurteile Wetzel die Arbeiten modernen Komponisten wie Wagner, Liszt, Berlioz, und Chopin, deren Musik nicht mehr „mit dem gesunden volkstümlich künstlerischen Empfinden ihrer Zeit verwurzelt“ sei.[15] Der Musik seiner Zeit wirft Wetzel „die ungesunde Blässe und das überreizte Mienenspiel volksfremden Wesens“ vor. „Alle gesunde neue Kunst“ müsse ihre Gestaltungsmittel „aus älteren technisch vorbildlichen Leistungen auswählend entnehmen“. Max Regers Bach-Nachfolge aber beispielsweise gehe insofern in die Irre, als eine „Kunst

11 Sigrid Damm, Goethes letzte Reise, Frankfurt a. M. 2007, S. 130, zitiert nach http://de.wikipedia.org/wiki/Wandrers_Nachtlied (15.02.2015).

12 Justus Hermann Wetzel, Volkslied und Kunstgesang, S. 408-410, hier 409.

13 Ebd., S. 408.

14 Ebd., S. 408.

15 Ebd., S. 408.

höchster Stimmindividualisierung [...] mit dem ungezügelten Streben nach aufgeregten, weitausholenden Klangschritten“ zu einer „Verzerrung“ führe, sie könne in Wirklichkeit nur „auf einem schlichten und wohlgeordneten Klangboden gedeihen“. Damit rechtfertigt Wetzel ganz ersichtlich sein eigenes Liedschaffen.

Wetzels Konzentration auf eine derartige „Umspinnung“ von Lyrik verweist auf ein ganz eigenes Musikverständnis, das sich offenbar an dem Deutungsüberschuss (semantischen Überschuss) der Gedichte orientiert. Es geht ihm nicht um die Schlüssigkeit oder die Stimmigkeit der kompositorischen Struktur, sondern um ihren metaphysischen Mehrwert. Gegenüber Hermann Hesse, mit dem er Briefe wechselte, bekannte Wetzel 1955, er sei stolz und glücklich, „dass ich mir eine Reihe dieser weihevollen Bekenntnisgedichte durch Umspinnung mit meiner Musik ganz zu eigen machen konnte.“[16] In seinem Selbstportrait für die Hochschule für Musik in Berlin 1945 formuliert Wetzel sein Ideal für die Heranbildung des Musikernachwuchses, bei dem er die fachliche Qualifikation deutlich sekundär wertet: „Für jeden Künstler ist eine eigenwillige, empfindliche charakterstarke Seele bedeutsamer als Talent; d. h. der fragwürdige zweischneidige Besitz einer ungewöhnlich musikantisch-technischen Begabung.“ Der ernste Komponist müsse in seinen „Schönheitsdurst [...] Wahrheitsmut, Talmischeu und die Sehnsucht nach Menschenliebe“ einschließen, „Niedertracht und Rohheit“ verabscheuen. „Nur ein im Kern uneitler, weil nach Güte und Gerechtigkeit demütig lechzender Mensch, mag er auch nebenbei mit vielen närrischen Naturmakeln behaftet sein, wird Kunstwerke schaffen; die uns über unser Zeit-Ich erheben und unserm Ur-ich ein ganz klein wenige näher bringen werden.“[17]

Der Künstler als moralische Autorität und das Kunstwerk als religiöse Offenbarung, wie es die romantische Musikanschauung fordert, sind Grundgedanken der Moderne, die Wetzel aufgreift. Klar hat er dies auch 1929 in seinem Aufsatz „Musikbewusstsein“ formuliert: „Daher beansprucht jedes echte und tiefe Kunstwerk religiöse Geltung.“[18] In demselben Jahr reflektiert Wetzel über „Kunsttätige“ unter dem Titel „Vom künstlerischen Gestalten“. Er mythisiert den Schaffensprozess, indem er auf „die extramundane Gunst des inspirativen Einfalls, das eigentlich und rätselhaft Geniale an ihm“ verweist, den „heiligen Einfall“. Der echte Künstler, nicht der eitle Artist, leidvoll „dem heillosen Zwiespalt zwischen Ahnung und Gegenwart“ ausgeliefert, müsse das „Tonsatzwerk [...] zum Tonkunstwerk“ beseelen, um „es zum Tempel der ästhetischen Idee der Vollkommenheit zu machen, das erst ist die künstlerische Tat, die den Tondichter vom Tonsetzer“ scheide. Dabei gebe es durchaus unterschiedliche Ausprügungen der „Kunsttätigen“. Das Genie zwinge ein „übermächtiges Ur-Ich auf eigene Bahnen“, der „Kunstmechaniker“ bescheide sich auf das „Kopieren früherer oder gleichzeitiger Satzverfahren“. Doch selbst die „Urgestalter aller Zeiten“ wie Bach zeigten auf, „daß man sich technisch überwiegend variierend-kopierend verhalten und dennoch ursprünglich beseelte Werke schaffen“ könne. Das Genie besitze eine „typisch geniale Sorglosigkeit um die Herkunft des technischen Ausdrucks“. Indem „*ich* das durchschnittliche, das traditionell und konventionell Bewährte bearbeite, mache ich es zu einem Besonderen, Neuartigen, dem zugleich der Schein des Altvertrauten“ anhafte.[19]

Wieder rechtfertigt Wetzel so sein eigenes Liedschaffen und stilisiert sich gleichzeitig zum Künstler im emphatischen, prophetischen Sinne der Zeit. Das Menschenbild, das er so propagiert, ist das des modernen Menschen, wie er ihn bei dem zeitlebens verehrten Carl Spitteler beschrieben findet. Parallel zu Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ (1883-1885) hat Spitteler 1881 sein Epos „Prometheus und Epimetheus. Ein Gleichnis“ herausgebracht. Die aufklärerische Idee des autonomen Menschen steigert Spitteler ähnlich

16 Carl Spitteler, Brief vom 3. Januar 1955 an Hermann Hesse, zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 9.

17 Justus Hermann Wetzel, Selbstportrait anlässlich der Berufung an die Hochschule für Musik, 1945, zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 71-74, hier 73f.

18 Musikbewusstsein, in: Jahrbuch der Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik 2 (1929), S. 20, zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 33.

19 Justus Hermann Wetzel, Vom künstlerischen Gestalten, in: Die Musik 21 (1929), 2. Halbjahr, S. 504-507.

wie Nietzsche zur genialen Ausnahmepersönlichkeit, die durch ihre vollständige geistige und soziale Unabhängigkeit weit erhaben sei über die dumpfe Masse, die sie verachtet. Bereits in seiner pazifistischen Schrift 1905 hat Wetzel geschrieben „die Menge ist ein Beweis des Schlimmsten“.[20] Prometheus, eine der Leitfiguren des fortschrittlichen Bürgertums, zeichnet Spitteler als autonome, der Gesellschaft fremde Persönlichkeit, die sich keinem menschlichen Gewissen, sondern ausschließlich dem Urteil der eigenen, unabhängigen Seele unterwirft, sei es Recht oder Unrecht. Anders als sein vorsichtiger, auf Moral und Ausgleich bedachter Bruder Epimetheus wird Prometheus von Spitteler als die einzig befähigte Persönlichkeit beschrieben, die zumindest teilweise erfolgreich gegen die Mächte des Bösen anzukämpfen vermöge. Diese Erlöserfigur projiziert Wetzel ganz im Sinne der Zeit auf den Komponisten (siehe beispielsweise Richard Strauss und Gustav Mahler in der Nachfolge Richard Wagners).

Wetzel ist ein tröstliches Beispiel dafür, dass diese Grundeinstellung nicht notwendigerweise in einen nazistischen Größenwahn münden musste. In den Jahren 1904/05 hat Wetzel seine persönliche Grundeinstellung gefunden. Sie passt in ihrer antibürgerlichen und gesellschaftskritischen Ausrichtung durchaus in die seinerzeitigen Reformbewegungen (Jugendbewegung etc.)[21] und zeigt gleichzeitig das Weiterwirken der Axiome der Moderne in ganz eigenwilliger Sonderheit. Wetzel trat aus der evangelischen Kirche aus und verfasste nach intensiver Tolstoi-Lektüre eine Schrift mit dem programmatischen Titel „Die Verweigerung des Heerdienstes und die Verurteilung des Krieges und der Wehrpflicht in der Geschichte der Menschheit“, publiziert im Eigenverlag Potsdam 1905. 1914 entzog er sich der Einberufung zum Militär durch Vortäuschung einer Geistesstörung. In der Pension seiner Schwester Elise lernte Wetzel 1911 Rose Bergmann kennen, die als emanzipierte junge Frau aus einem wohlhabenden Elternhaus in Königsberg ausgebrochen war und sich als frei denkende Jüdin der Gedankenwelt Wetzels sehr verbunden zeigte. Ihre 1917 geschlossene Ehe hielt alle Belastungen der kommenden Jahre aus und machte Wetzel offenbar frühzeitig hellsichtig für die Gefahren des Nationalsozialismus. Als Lehrer an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik war er auf Anregung von Hans Joachim Moser zwar 1933 wieder in die Kirche eingetreten mit der bezeichnend kulturprotestantischen Begründung, er habe eine „bejahenden Einstellung zur Kirche als Kulturinstrument“,[22] er gab die sichere Stellung aber 1937 mit der Verweigerung einer Scheidung von seiner Frau wieder auf. 1943 wurde Rose Wetzel verhaftet, kam aber im Zuge des „Rosenstraße-Protests“ wieder frei. Als Verfolgter des Nationalsozialismus wurde Wetzel 1945 zum Professor an die Hochschule für Musik zu Berlin berufen, verließ sie aber bereits 1948 aus Enttäuschung über die Studierenden, die seiner Einstellung fremd gegenüber standen. Es wäre zu leicht zu sagen, Wetzel rage mit seiner noch im deutschen Kaiserstaat geprägten Persönlichkeit wie ein Fremdkörper in die Nachkriegszeit hinein. Tatsächlich befand er sich zeitlebens in einer Oppositionshaltung zu gesellschaftlichen Mehrheitsströmungen und repräsentierte eine alternative Lebenseinstellung.

20 Zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 41.

21 Dietmar Schenk, Justus Hermann Wetzel und die Zeit um 1900, in: Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 35-49, hier S. 38.

22 Zitiert nach Wetzel. Komponist, Schriftsteller, Lehrer, S. 39.

Helmut Loos

O GLASBENEM NAZORU SKLADATELJA PESMI JUSTUSA HERMANNA WETZLA (1879–1973)

POVZETEK

Glasba kot meščanska religija umetnosti je imela v poznem 19. in dolgo tudi v 20. stoletju v družbi prevladujoč položaj, njeni vplivi pa so do današnjega dne opazni predvsem v glasbenih krogih. Temeljila je na glavnih načelih moderne, ki so od razsvetljenstva določala mišljenje naprednega meščanstva. Skladatelji tistega časa so si prizadevali biti vodilni liki gibanja, namreč kot samostojni, polnoletni, avtonomni ljudje (torej moški). Justusa Hermanna Wetzla (1879–1973) prikazujejo kot tipičnega predstavnika te smeri. Leta 1897 je maturiral na humanistični gimnaziji, leta 1901 pa je na Univerzi v Marburgu napisal disertacijo s histološko-zoološkega področja. Nato se je Wetzel vendarle odločil za poklic glasbenika. Glasbene izobrazbe ni imel, z 21 leti pa je menil, da je glede »okusa in razumevanja že dovolj samostojen, da se vključi v dejavnosti konservatorija«. Zasebno je obiskoval učne ure klavirja pri »poetičnem pianistu Konradu Ansorgeju«, k Brunu Schraderju je hodil poslušat nauk o harmoniji in kontrapunktu in se pri E. E. Taubertu učil proste kompozicije. Glasbeni teoriji Huga Riemanna in Roberta Mayrhoferja sta Wetzla zelo prevzeli in povezal ju je s svojim osebnim kompozicijskim »instrumentarijem«, ki ga je »počasi celotno življenje s prizadevanjem za lastne kompozicije in estetsko-teoretske zapise pridobival« oziroma ga še vedno ohranja. Njegovo glasbeno ustvarjanje se namreč deli tudi na ustrezno zamejeno kompozicijsko področje približno 600 klavirskih pesmi in na pesniški del približno 160 (doslej ugotovljenih) naslovov.

Luba Kijanovska, Michael Schwed

GEGENWÄRTIGE FESTE FÜR MODERNE MUSIK IN DER UKRAINE ALS DER WEG ZU EUROPÄISCHEN KÜNSTLERISCHEN INTEGRATION

Das Überangebot verschiedenartigster Musik stellt das gegenwärtige Musikleben vor viele Probleme und Gefahren, die teilweise geradezu grausam erscheinen. Ganz unwillkürlich werden wir heute zwangläufig an fast allen öffentlichen Orten von Musik verfolgt, der wir nicht entrinnen können, auch wenn wir uns von ihr als unerwünschtem Lärm verfolgt fühlen und sie ablehnen. In dieser permanenten klanglichen Beschallung ist es viel schwieriger als z. B. vor hundert Jahren, die Aufmerksamkeit auf irgendein künstlerisches Intonationsobjekt zu lenken. Es bedarf schon einer speziellen, außerordentlich attraktiven Form der Präsentation, die dann manchmal als „dem Geist des Werkes nicht entsprechend“ oder gar als „vulgär“ und „provokativ“ von professionellen Kritikern verurteilt wird.

Allerdings haben Musikwerke der Vergangenheit, vor allen Dingen solche, die sich als größte Meisterwerke aller Zeiten und Völker etabliert haben, reale Chancen, breitere Publikumskreise anzusprechen. Aber was bleibt der übrigen Musikproduktion, vor allem der ersten Reihe nationalen kompositorischen Schaffens jener Länder, die lange Zeit staatenlos waren? (Dies betrifft sowohl die slowenische Musik, von der hier die Rede ist, als auch meine heimischen ukrainischen Kompositionen). Oder wie kann das Segment der Musikkultur propagiert werden, dem mein Vortrag gewidmet ist: die moderne experimentelle Musik? Dabei ist zu berücksichtigen, daß diese Musik sehr differenziert und in nicht vergleichbaren Umständen konzipiert worden ist: Unter ihnen befinden sich sowohl Werke der Darmstädter Schule, als auch solche des amerikanisches Minimalismus, sowohl musikalische Protestmusik von Komponisten aus totalitären Staaten (polnischen, russischen, ukrainischen, slowenischen, baltischen etc.), die in zweiter Hälfte des 20. Jahrhunderts den ideologisch verordneten sozialistischen Realismus überwanden, als auch die faszinierende Vielfalt außereuropäischer Musikkulturen von Japan bis Australien und von Zentralafrika bis Südamerika.

Dazu sind diese Klangbilder globalisierter Gegenwart in sich selbst sehr inhaltsreich und meistens hochprofessionell gestaltet. Aber dies hat mit dem Publikumszuspruch wenig zu tun, und Interpretationen dieser Werke stoßen auf einen Mangel an Interesse bei den Zuhörern, genauso wie die genannten nationalen Komponistenschulen.

Unter derart bedauernswerten Bedingungen ist nach den erfolgreichsten Formen der Popularisierung gegenwärtiger Musikkunst zu suchen, die gleichzeitig das hohe professionelle Aufführungsniveau neuer, weniger bekannter Musik bewahren können, breitere Möglichkeiten der Werbung besitzen, wichtige gesellschaftliche Funktionen erfüllen und dabei eine wesentliche finanzielle Unterstützung von Staat oder Mäzenen erwarten dürfen.

Allen diesen Forderungen, Ansprüchen und Bedürfnissen kommen zur Zeit nur Festivals für moderne bzw. nationale Musik nach, wie z. B. „Slovenska Glasba“ oder in der Ukraine „Kiew Music Fest“, Lemberger „Kontraste“ etc., besonders solche, die schon eine längere Geschichte besitzen. Sie verdienen entsprechende gesellschaftliche Resonanz. Man könnte diese Prozesse auf Beispiel mancher führender Feste für moderne Musik in Ukraine, hauptsächlich in der Zeitspanne 1990 – 2005

Anfang 90-er Jahre eroberte die Ukraine mit dem Zerfall der Sowjetunion ihre Unabhängigkeit, indem sie das neue historisch-kulturelle Stadium ihrer Entwicklung betrat. Als Erbschaft erhielten wir eine große Reihe der kulturologischen Probleme, die mit den Besonderheiten der sowjetischen Kulturpolitik verbunden waren, die aus der totalen ideologischen Staatskontrolle der Kunstvorgänge und Künstler, aus der Kritik der westeuropäischen „Bourgeoisavantgarde“ mit den „fremden“ Ideen, aus der vollständigen Dichtigkeit (die Kunstverbindungen nur

inmitten der sozialistischen Länder), sowie aus dem Vorherrschen des Internationalen über den Nationalen, des Gemeinsamen über den Persönlichen bestehen, was die Künstler auf der Suche nach ihrem eigenen Kunstweg begrenzt.

Ungeachtet dessen erschien jedoch in den 60-er Jahren des 20. Jh. eine neue Generation der jungen Künstler, die sich bemühten, mit der Zeit im Gleichschritt zu gehen, indem sie die neuen technischen Avantgardenovationen entlehnten und diese laut ihrer eigenen philosophisch-ästhetischen Weltanschauung realisierten und damit wurden sie außerhalb der Sowjetunion weit populär. Man soll sich wenigstens an Walentyn Sylwestrow, Myroslav Skoryk, Leonid Hrabowsky, Lessja Dytschko u. a. m. erinnern.

Mit der Eroberung der eigenen Unabhängigkeit beginnt die Ukraine die aktive freie Integration ins europäische Informationsfeld, die Suche nach eigenen Entwicklungsrichtungen und damit wurde der traditionelle Rückstand der ukrainischen Musikkultur von der Weltkultur verringert. Olena Zinkewytsch charakterisiert diese Periode wie „die Verteilung des Musikraums“, die mit der neuen Stratifikation der Komponisten als einer besonderen sozialen Gruppe gekennzeichnet ist. Zu dieser Stratifikation gehören: der Wechsel der Binarität „Anhänger der Traditionen – Pioniere“ gegen die mehrdimensionalen Struktur mit den Polen „das Elitäre – das Demokratische“ mit vollem Recht „des Elitären“ auf eigene Art des Denkens und des Schaffens; der Wechsel der Schlagwörter „für das Volk zu schreiben“ gegen „von sich zu schreiben“; die Personifizierung der Musiksituation, die weiter durch die persönlichen, individuellen Entwürfe statt des Einflusses der gesonderten Bewegungen und Gruppen bestimmt wird, deren Diskussion durch die „persönliche“ Konkurrenz ersetzt wurde. [2, S. 30]

Eine große Rolle besitzt in diesem Prozess die Veranstaltung der Internationalen Festivals für moderne Musik, die die schöpferische und technologische Innovationen (im Sinne der neuen Klangquellen und kompositorischen Griffen) des modernen ukrainischen Komponistenschaffens positiv beeinflusst. Das bedeutet eine ganz wichtige Leistung ukrainischer Kultur: eine postsowjetische kompositorische Schule, welche zu sowjetischen Zeiten als „provinziell“ betrachtet wurde (denn alles, was nicht in Moskau und Sankt - Petersburg entstanden, wurde automatisch in damaliger ernster Musik- bzw. Kulturkritik als „provinziell“ unterschätzt), plötzlich sich frei in den europäischen Musikprozess integriert. Obwohl neue ukrainische Komponistenschule alle Grundnormen der modernen Kunst mit dem recht großen Eifer angeeignet hat, bietet sie gleichzeitig ihre eigenen stilistischen und technischen Innovationen an.

Laut der weltlichen und ukrainischen Erfahrung sind die Festivals eigentümliche Zentren, welche die Richtungen der kulturellen Entwicklung bestimmen, die neuen Ideen gestalten – das ist ein neuer Mechanismus der Regulierung und Verbesserung der ästhetischen Ansichten, Meinungen, die Feststellung der gewissen Idealen, Prüfung der Innovationen von der Praktik, Präferenzbestimmung, Suche nach unbekannten Wegen der Kunstentwicklung. [1, S.86] Zunächst betrifft genannte Leistung die Festivals für moderne Musik, als ob sie den modernen Musikprozess „scannen“ würden, um ihn in der Entwicklungsdynamik zu präsentieren.

Also man stellt die Besonderheiten der soziokulturellen Prozesse des Musikraums in gegenwärtiger Ukraine am Beispiel der Internationalen Festivals für moderne Musik fest, indem man historische, soziale, kulturelle und manchmal auch politische Bedeutung der Festivals für die Entwicklung und Popularisierung einer modernen Musikkunst in breiterer Abmessung „von Ukraine – in die ganze Welt“ analysieren versucht.

Gegenwärtiger Festivalprozess und dessen Stratifikation

Anfangs 90-er Jahre wurden in der Ukraine die ersten – noch unzahlreichen internationalen Festivals für moderne Musik gegründet, darunter: „Erstaufführungen der Saison“, „Kiew Music Fest“ und etwas später - „Forum der Musik der Jugendlichen“, die der Komponistenverband der Ukraine in der Hauptstadt Kiew veranstaltet hat. Aber diese

Aktionen „setzten teilweise die Tradition dessen Vollversammlungen (d.h. der Kunstberichten des Komponistenverbands – Vermerk des Autors) ... mit der Benutzung der erworbenen Erfahrung, der „schon bekannten“ Wege und Formen der Beziehungen mit den staatlichen Strukturen und Musikkollektiven fort...“ [2 S.30] Worin besteht dann diese Tradition, die wir von der sowjetischen Zeitperiode geerbt haben?

Vor allem fanden die Festivals für moderne Musik (wenn diese überhaupt so genannt werden konnten) in Form der Kunstberichte des Komponistenverbands statt, die Vollversammlungen hießen (ähnlich wie die Maßnamen der kommunistischen Partei). Während der Vollversammlung sein Werk anzubieten, durfte jedes Mitglied des Komponistenverbands, das in bestimmte Zeiten das Produkt seiner schöpferischen Arbeit unbedingt vorstellen sollte, damit man ihm die Mitgliedschaft in dieser Organisation entziehen konnte. Es ist zu betonen, dass der Komponistenverband in den sowjetischen Zeiten ein einziger offiziell erlaubter Verein der Komponisten war, außerhalb dessen war es fast unmöglich, berufstätig zu sein oder/und eigene Werke auf die Bühne bringen, dabei auch verlor ein solcher „unabhängiger“ Künstler alle Vergünstigungen und Privilegien, die als Belohnung für die „gehorsamen“ Musiker vorgesehen wurden.

Das Programm jeder solcher Vollversammlung wurde also ohne irgendeine Konzeption und ohne notwendige Auswahl der Werke formiert; die Konzertprogramme dauerten eine schöne paar Stunden (manchmal bis 5), was unermöglichte, alles gleich aufzunehmen; die Interpreten wurden nach dem Prinzip „der Sammlung“ gewählt. Selbstverständlich können diese Aktionen beim Publikum nicht populär sein, und das schöpferische Leben der meisten dargestellten Werke endete sich mit dieser Erstaufführung.

Jeder der dargestellten Werke war aber unter der strengen Kontrolle der ideologisch-orientierten „Kritik“ und der anderen Kollegen – Komponisten in Bezug auf ihre Übereinstimmung mit dem sowjetischen Kunstkanon. Für den Weggang von den obenerwähnten Regeln konnte man dem Komponisten „die Lizenz“ (Mitgliedschaft in der Organisation) entziehen oder gegen ihn andere Sanktionen verwenden. In der Rolle der so ungerecht bestraften Künstler traten nicht selten sogar solche bekannten Persönlichkeiten wie Dmitri Schostakowitsch, Sergej Prokofjew, Walentyn Sylwestrow auf.

Was haben wohl einige gegenwärtige Festivals für moderne Musik von dieser Tradition genommen?

Zunächst ist das die Funktion des Berichts des Komponistenverbands („Kiew Music Fest“, „Erstaufführungen der Saison“) sowie das Forum der Musik der Jugendlichen (wie ein Bericht der jüngeren Generation); das ist auch die Darstellung laut dem Prinzip „der Sammlung“; das ist auch die staatliche Finanzunterstützung, weil diese Aktionen in der Hauptstadt stattfinden, was andererseits ihnen ein gewisses Prestige gibt.

Um dem internationalen Status zu entsprechen, war eine kleine Modernisierung dieser etwas postsowjetischen Modelle der Festivals durchgeführt, d. h. die Aufführung gewisser Menge der ausländischen Werke und Artefakten der europäischen Klassik des 20. Jahrhunderts, sowie der europäischen und ukrainischen Klassik, dazu engagierte man die kleine Anzahl der ausländischen Interpreten, vorwiegend die Solisten aus dem sog. „nahen Ausland“, d. h. aus Polen, Tschechien, Rumänien usw. In Rahmen der Festivals begann man zu dieser Zeit manche neue Formen einführen, z. B., die Meisterklassen der ausländischen Komponisten und Interpreten organisieren.

Diese Musikveranstaltungen bezeichnet man als die erste Gruppe der Festivals, die man später detailliert auf Beispiel des Festivals „Kiew Music Fest“ dargestellt wird.

Nach der privaten Initiative entstehen 1995 parallel zwei Festivals, schon nicht in der Hauptstadt, sonst in den großen historischen Kulturzentren: „Zwei Tage und zwei Nächte moderner Musik“ (Два дні і дві ночі сучасної музики) in Odessa und „Kontraste“ (Контрасти) in Lviv. Etwas später verbreitete diese Festival-Mode auf die Regionalfestivals in kleineren Städten: Riwne, Saporizhja, Winnycja, Ushhorod, die in der Ukraine eine neue Etappe des gegenwärtigen Festivalprozesses begonnen haben und eine zweite Gruppe der Festivals bilden.

Diese Etappe wird durch das Fehlen an die direkte Staat- (oder anderen Nomenklatur-) Teilnahme in der Organisation der Kulturaktionen, und dagegen durch das Vorhanden des Teams der Gleichdenkenden und der deutlichen Konzeption gekennzeichnet. Besondere Aufmerksamkeit wird auf den bildenden Charakter der Festivals gerichtet: „Anschluss“ zu den Weltprozessen der Globalisierung durch die schrittweise Propaganda der, für den ukrainischen Hörer, neuen ästhetischen Strömungen und Richtungen, sowie auch eine aktive Tätigkeit der internationalen Institutionen aus Westeuropa, die am Anfang die aktive Finanzunterstützung solcher gemeinsamen Kulturaktionen leisteten. (Fond „Aufleben“ (Відродження) von O. D. Soros, Goethe Institut, das Polnische Institut, der schweizerische Kulturrad „Pro Helvetia“ u. a. m.) In Rahmen dieser Entwürfe wurde die Bühne auch den ukrainischen Autoren geboten, aber die angebotenen Werke werden detailliert nach „dem Format“ und nach der Übereinstimmung mit der Konzeption jener oder anderer Aktionen ausgewählt. Gewöhnlich waren das vorwiegend die Werke der Komponisten der fortschrittlichen Richtung der mittel-jüngeren Generation und der Klassiker der 60-er Jahre.

Diese Gruppe der Festivals wird am Beispiel des Festivals „Kontraste“ untersuchen.

Das ukrainische internationale Musikfestival „Kiew Music Fest“

Das ist das älteste und größte Festival für moderne Musik in der Ukraine, das noch 1990 vom Komponisten Iwan Karabyts´ (1945 – 2002) gegründet wurde. Nach seinem Tod führt dieses Fest Miroslav Skorik, der Kompositionslehrer von Karabyts´, aber im Großen und Ganzen bleibt nach wie vor für seine Organisation das Zentrum der Musikinformation beim Nationalen Komponistenverband der Ukraine verantwortlich.

Die Generalfunktion von „Kiew Music Fest“ wird von dessen Hauptkonzeption – Aufnahme der ukrainischen Musik im Kontext der Weltkunst, Promotion neuer Formen nationaler Musikkunst - bestimmt. Aber die Informationsfunktion des Festes ist nicht nur von den Erstaufführungen ukrainischer Autoren beschränkt. [3, S.3, 32] Von großer Bedeutung war auch die Erstentdeckung vieler Werke der ukrainischen Diaspora.

„Das Festival hat in sich die ganze Vielfältigkeit der ukrainischen modernen Musik, Interpretation mit deren Projizieren auf die Weltmusikprozesse akkumuliert. Deswegen haben wir viele Freunde der Ukrainischen Musik in verschiedenen Ländern der Welt“, glaubt dessen Gründer Ivan Karabyts´. [3, c.5]

Diese maßstäbliche Veranstaltung hat zweifellos eine deutliche Inkulturationsrichtung, deren Hauptziel in der Popularisierung der ukrainischen modernen Musik und ihre Repräsentation besteht. Julia Hozhyk gibt solche Proportionen über das Festival 1998: „der ukrainische Sektor“ (70%), „die Internationalität des Festivals“ (10%), die Weltklassik (20%) [5, S.86] Im Grunde genommen ist in der Konzeption des Festivals „Ukrainische moderne Musik im Weltkontext“ der Akzent vom „Weltkontext“ auf die „ukrainische moderne Musik“ (Konstantin Stschepkin) oder auf „Schauen wir an, wie wir sind“ (Juri Tschekan) [3, S.92, 168] übertragen.

Bild 1: Dynamik der Akkulturations- und Inkulturationsprozesse im Festival „Kiew Music Fest“

Die Entwicklungsdynamik der Akkulturations- und Inkulturationsprozesse ist im Diagramm veranschaulicht. Oben, mit der violetten Linie ist die Anzahl der ukrainischen Werke dargestellt, unten, mit der Rosalinie – die Anzahl der ausländischen Werke.

Also, die Prozesse der Inkulturation und Akkulturation entwickelten sich zuerst gleichmäßig, was vom Bemühen der Organisatoren, den ukrainischen Sektor mit dem ausländischen zu balancieren, hängt ab. Aber seit 1997 ist die gesamte Anzahl der Programme größer, und der Inkulturationssektor der ukrainischen Erstaufführungen (vorwiegend der Mitglieder des Komponistenverbands) wurde doppelt größer als ein ausländischer Akkulturationsblock.

Es ist zu unterzeichnen, dass der Akkulturationsblock des Festivals aus den amerikanischen, lateinamerikanischen, japanischen und anderen vorwiegend nicht europäischen Komponisten formiert wurde, obwohl eine gewisse Anzahl der westeuropäischen Klassik und der Klassik des 20. Jh. Bleibt im Repertoire der Feste nach wie vor. Es ist auch zu betonen, dass solche berühmten Persönlichkeiten, wie Amerikaner George Crumb und John Korilyano, „Kiew Music Fest“ persönlich besuchten. Einen großen Anteil an Akkulturationsteil nehmen die Werke der Komponisten der ukrainischen Diaspora.

Was das Auditorium betrifft, ist das Fest eine konzentrierte Wiedergabe der Vielfältigkeit des gewöhnlichen Musiklebens, eine Möglichkeit der Auswahl eines Programms für jeden Geschmack, für verschiedene Hörer (Juri Tschekan) [3, S.14], womit das Festival immer wieder zu experimentieren fortsetzte (Konzertbelastungen) und dessen Gewohnheiten es erlernte (eine Mischung aus der Klassik, der modernen Musik und dem Jazz in den Programmen, parallele Konzerte u. a.) (Olena Djatschkowa) [3, S.48]

Was die Bedeutung und das Gewicht der Aktion betrifft, wurde das „Kiew Music Fest“ das erste ukrainische internationale Festival für moderne Musik, das als erstes „das Fenster nach Europa ausgeschnitten hat“, indem es zu uns den Wind des Moderns und Postmoderns eingelassen hat; es präsentierte frei die schöpferischen Errungenschaften der Künstler der verschiedenen Stile und Richtungen ohne jeweilige „ideologische“ Beschränkungen. „Das Fest“ wurde jenes Leben gebende Milieu, worin die Ideen der Organisation der anderen interessanten Aktionen geboren sind... [3, S.3]

Heute ist das Festival am größten in der Ukraine und erfüllt die Funktion der schöpferischen Kommunikation des weltlichen musikalischen Ukrainertums, zu dem der internationale Weltfaktor aktiv hinzugefügt wird.

Das internationale Festival für moderne Musik „Kontraste“

Die zweite Gruppe der Musikveranstaltungen neuer Art bilden, wie obengesagt, solche Feste, die prinzipiell auf die bestimmten Vorbilder der westeuropäischen (manchmal amerikanischen) Kulturaktionen orientiert sind. Als krasses Beispiel dieser Gruppe kann das Festival „Kontraste“ dienen, das schon zwanzig Jahre lang (in diesem 2015 Jahr feiert sein Jubiläum) der Fond der Internationalen Initiativen in Lviv veranstaltet. Das Festival wurde gegründet und entwickelt sich unter der Verwaltung des Kunstrates in der Zusammensetzung von bekannten Musikern (die Komponisten Myroslav Skoryk, Juri Lanjuk, Oleksander Stschetynsky, wie auch Musikwissenschaftler und Manager Wolodymyr Sywochip), jeder von ihnen erfüllt seine Funktion und ist für das Konzeptions- und Image-Gesicht des Festivals verantwortlich. Es ist auch zu erwähnen, dass zu seiner Zeit ein führender Lviver Musikwissenschaftler Jarema Jakubjak (1942 – 2002), schuf ein einzigartiges „analytisches“ Zentrum der Aktion. Auch polnischer Komponist und Dirigent Roman Rewakowytsch nahm an der Gründung aktiv teil, mit seiner Hilfe wurde das Festival auf „Warschauer Herbst“ und auf solche Kunstkreise seiner Initiatoren und Organisatoren orientiert, die dieses polnische Prestigefestival für moderne Musik gründeten. Im Lauf der Zeit änderten sich der Organisationsteam, aber die Grundidee bleibt nach wie vor – ein musikalischer Progress in seinen mannigfaltigen Formen zu zeigen, mit den interessantesten Innovationen das Publikum bekanntzumachen, gleich in den

verschiedenen Ländern und nationalen Versionen zu repräsentieren, In letzten Jahren doch könnte man eine gewisse Traditionalisierung beobachten, welche mit dem Bedürfnis, einen breiteren Kreis des Publikums anzuziehen. Dadurch eroberten die besondere Popularität sog. „gemischte“ Programme – gut bekannte klassische Musik wird in ihnen mit den modernen, manchmal experimentellen Werken hinzugefügt.

Die Konzeption des Festivals gründet sich auf dem Drang nach der Vorstellung der modernen ukrainischen Musik im Kontext der Weltmusik (am Anfang schuf aber „der Kontext“ die Mehrheit der Programme). Der besondere Akzent war auf der Musik der Länder Osteuropas gemacht, ein großer Anteil des Programms besteht aus der Klassik des 20. Jahrhunderts, der Hörer kann viele Werke hören, die für unsere Zeit und ganze moderne Musik kennzeichnet sind. Große Forderungen zu den Interpreten, ein gewisser Akademismus des Festivals, eine Erwägung und Ganzheit des Programms – das alles unterscheidet „Kontraste“ von anderen ähnlichen ukrainischen Aktionen. [4]

Jeder der Organisatoren fügt seine eigenen Gesichtspunkte zur Formierung des Festivals hinzu. Myroslav Skoryk glaubt, zum Beispiel, dass während der „Kontraste“ „... die wichtigsten Grundlagen der Existenz jeder Kreativität – „Hören und gehört sein“ vollwert angebildet wurden“. [5,S.64] Dementgegen behauptete Juri Lanjuk, dass „... das Festival jenen riesigen Abgrund gefüllt hat, der in den sowjetischen Zeiten zwischen dem Hörer und der modernen Musik gebildet wurde. ... wir können endlich mit Stolz bestätigen, dass wir die Musik-Avantgarde besser kennengelernt haben“. [5,S.65]

Der russische Komponist Dmitri Kapyrin gilt das Festival als eines der besten Festivals der letzten Jahre in den Ländern der ehemaligen UdSSR, weil hier der Konservatismus, das misstrauische, gar feindliche Einstellung zu musikalischer Klassik des 20. Jahrhunderts und besonders – zu den avantgardistischen Experimenten endlich überwältigt wurde, denn die Suche nach den neuen Ideen, verschiedenen individuelle Stilrichtungen harmonisch miteinander existieren. Dank dem hohen Interpreten- und Komponistenniveau der meisten Programme bekommt die ukrainische Kultur eine neue Kennungsmarke, was das hohe Kriterium der Meisterschaft bedeutet“. [5, S.71]

Die Prozesse der Akkulturation[1] und Inkulturation während der „Kontraste“ wirken mit verschiedener Kraft, In der Geschichte des Festivals wechselte sich die Dynamik der entsprechenden Prozesse, aber die Haupttendenz ist deutlich zu sehen: vom Dominieren der Akkulturation zum ungefähr gleichen Verlaufen der beiden Prozesse im Jahre 2004 unter der Berücksichtigung des geografisch-quantitativen Kennzeichens der dargestellten Werke (Siehe Bild 2).

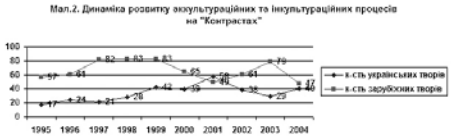


Bild 2: Dynamik der Akkulturations- und Inkulturationsprozesse während der „Kontraste“
Oben - Anzahl der ukrainischen Werke
Unten - Anzahl der ausländischen Werke

1 **Akkulturation** – Kontakte der Vertreter der verschiedenen Kulturen, Aneignen der für das Leben notwendigen und positiven Normen und Werte der fremden Kultur, die sich auf die Sitten und Bräuche der eigenen Kultur aufschichten. So spielt die Akkulturation eine positive Rolle in der globalen Gesellschaft spielt. [7]

Die Akkulturation ist auf ersten Blick der Assimilation sehr nah, die eine volle Lösung in der neuen Kultur und das Verlieren eigener Kultureigenart bedeutet [6]

Als Akkulturation verstehen wir in unserer Untersuchung den Prozess der Propaganda und Aneignung der ausländischen Musiktradition.

Also, wie wir im Bild sehen können, startet die Akkulturation (hier die Anzahl der ausländischen Werke) zuerst ziemlich hoch, 1997-99 erreicht sie ihrer Höhepunkt und bis 2001 sinkt fast um die Hälfte (zum ersten Mal unter dem Niveau der Inkulturation), weiter wieder ein Sprung (2003) und ein Fall (2004), zu dem der Inkulturationsprozess näher kommt.

Wenn man probiert, die Dynamik der entsprechenden Prozesse zu analysieren, können wir die Geschichte des Festivals in zwei Perioden relativ teilen. Die erste Periode (1995 - 2000) ist durch den ständigen Vorrang der Akkulturationsprozesse gekennzeichnet und die zweite (2001 - 2004) durch den hektischen Fall und Aufstieg der entsprechenden Prozesse, dass endlich mit der ungefähren Parität beider Prozesse ausgeglichen wird. Unserer Meinung nach, ist solche Situation durch zwei Tendenzen: erste - finanz-organisatorische Tendenz und zweite - soziokulturelle Tendenz – verursacht ist.

Während der ersten Periode wurde das Festival von den internationalen Spendern finanziell unterstützt, die das stabil hohe Niveau der Akkulturationsprozesse gewährleisten (da es ihre Statutaufgabe ist: eigene Kultur in der Ukraine zu propagieren). Später ging der Kostenumfang wegen des allgemein negativen politischen Investitionsklimas in der Ukraine sowie wegen der Wirkung der unformalen Regel solcher Organisation, laut dem Prinzip des „Startdopings“ zu wirken, d.h. die Aktionen nur am Anfang der Tätigkeit zu unterstützen, scharf zurück. Diese materiellen Ursachen förderten existenzielle Hektik in der zweiten Periode.

Eine andere Tendenz ist soziokulturell in Rahmen eigener Nationalkultur bestimmt, d.h. sie betrifft in der ersten Linie den Inkulturationsprozess, die Propaganda und Aneignung der Traditionen der ukrainischen modernen Musik. Während der ersten Periode wurden zur Teilnahme am Festival meistens die bekannten „Klassiker“ der modernen ukrainischen Musik und einige Komponisten der mittel-jüngeren Generation eingeladen. Später wurde zusammen mit dem Festival (und nicht nur mit „Kontrasten“) eine junge und mittlere Generation der talentvollen, originellen Komponisten gepflegt, dessen Anteil immer größer wurde (von 17 ukrainischen Werken am Anfang des Festivals bis zu 40 im Jahr 2003). Es ist auch an die Konzerte und Werke der Komponisten-Studenten (besonders aus der Ukraine) zu erinnern, die 1998 – 2003 stattfanden.

Unter den Funktionen, die „Kontraste“ gewährleistet haben, ist vor allem „die Popularisierung der neuen Musik“ in Allgemeinen betont, wovon der Akzent schrittweise von der Entdeckung unbekannter Artefakten auf „die Kommunikation der weltlichen schöpferischen Elite“ und auf „die Möglichkeit der Veröffentlichung eigener neuer Werke“ verschoben wurde. Natürlich wurde das auch durch die Wiederherstellung der vollwertigen Struktur der Kulturtransmission (d.h. gleichzeitiges Vorhandensein aller Generationen der Künstler) gefördert.

Wenn man die Geografie der Interpretation untersucht, so sieht die Situation ganz anders aus: hier sind die meisten ukrainischen Interpretenkollektive; der Vorrang der Ukrainer kann man auch in den Solisten – Ensembleprogrammen sehen. Solche Tendenz ist mit den finanziellen Ursachen zu erklären, weil heimische Kräfte nicht so hohe Gagen brauchen.

Aber unter den unzahlreichen ausländischen Komponisten – Gästen, Kollektiven und relativ am häufigsten, den Solisten-Instrumentalisten und Sänger – sind schon meistens *best of se best* eingeladen, das künstlerische Niveau war vorzugsweise sehr hoch. Als die Spitzleistungen des Festes gelten zum Beispiel solche Namen wie der Cellist Iwan Monigetti, weltberühmte Komponisten Arvo Piart, Krzysztof Penderecki, der führende polnische Musikwissenschaftler, Kenner moderner Musik und Komponist Boguslav Scheffer, Andrzej Bauer, „Anton Webern Chor“, „Wiener Kollage“, Stockholmer Quartet der Saxophonisten, Ensemble „Recherche“ u. m. a. Ähnlich wie beim Odessaer Festival „Zwei Tage und zwei Nächte“, fanden während der „Kontraste“ verschiedenartige synthetische Aktionen (Installationen, Ausstellungen mit der Musik, Improvisationsmusik) statt, was für die Postmodernkunst bezeichnet ist und gewöhnlich das notwendige Attribut der Forums der modernen Kunst ist.

Seit 1999 erschien im Festival die ausländische und ukrainische Klassik, das heißt, eine gewisse „Umformatierung“ vorkam, neben der die Inkulturationsprozesse größer wurden. Die Einschließung in das Programm der mit der Zeit geprüften Klassik (d.h. das Reagieren

des Angebotes auf Bedarf) ist typisch für viele ähnliche Aktionen, deren Ziel in der Werbung des breitesten Publikums in die halbleeren Saale besteht. „Die Kontraste“ wurden nicht als ausschließlich das Avantgardefestival gedacht, sie sind nie das geworden und sie waren nie ein solches Festival“, erklärte Wolodymyr Sywochip diesen Prozess. [5, S.57]

Unsere Forschung hat also folgendes entdeckt. Für die „Kontraste“, genauso, wie für „Zwei Tage und zwei Nächte“ sind wie Inkulturations- als auch Akkulturationstendenzen gekennzeichnet. Zuerst, auf den ersten Etappen, eroberten die Akkulturationsprozesse mit ihrem klaren kultur-aufklärerischen Charakter, die teilweise vom Westen eingenommene Organisationsmethode, einen wesentlichen Vorrang. Seit 2000 wird schrittweise der Prozess der Regionalisierung, der Anstieg des Niveaus der Inkulturationsprozesse entwickelt, die heutzutage mit den Akkulturationsprozessen gleichberechtigt sind. Mit der Berechnung der jüngsten Akkulturationssprünge ist es schwer vorauszusagen, ob die Situation sich stabilisieren wird. Der Direktor des Festivals Wolodymyr Sywochip hielt der Meinung, dass das Festival seinen offenen Gang nach Europa verloren hat und dass es letzte Zeit zu hermetisch wurde. [5]

Aber die Vergrößerung der Anzahl des ukrainischen Blocks beeinflusst seine Qualität nicht. Das bestätigt auch der polnische Kritiker Piotr Markuszewski: „Neben der erkennbaren Weltklassik des 20. Jh. gehörten die Werke der Ukrainer zu den interessantesten Positionen des Festivals … ” [10, S.9]

Unter den Funktionen, die von den „Kontrasten“ gewährleistet werden, ist vor allem „die Popularisierung der neuen Musik“, wovon der Akzent später auf „die Kommunikation der weltlichen schöpferischen Elite“ und auf „die Möglichkeit der Veröffentlichung der eigenen neuen Werke“ verschoben wird.

Das Festival ist an die verschiedenen Hörer gerichtet, aber diese Aktion ist auf die Elite orientiert (in der breitesten Bedeutung dieses Wortes). Was den Einfluss betrifft, so können wir behaupten, dass „die Kontraste“ ein Festival des osteuropäischen Maßstabs, weil seine Popularität unter den kreativen Eliten dieser Länder genug hoch ist. Die Aktion steht nicht gestarrt, umgekehrt, jeden Jahr erlebte eigenartige „Umformatierung“, die sowohl von der inneren subjektiven Notwendigkeit (worum es oben handelt) wie auch von der analogischen Suche der neuen Formate moderner Kunst globalisierter Musikwert gefördert ist, deren unentbehrlichen Teil von ihrer Gründung „Kontraste“ sind.

Die Musikfeste, mit den gegenwärtigen Werken verbunden, die als Zeichen der kulturellen, historischen, sozialen und gar politischen neuen Realität verstanden sein sollten, sind in der Ukraine letzter Periode, also letzte 10 Jahre, schon nach den oben beschriebenen Begebenheiten, nicht wesentlich verkürzt, dementgegen, manchmal erscheinen neue Feste solcherart. Besonders akut empfindet man den Wert solcher Veranstaltungen in aktueller Kriegszeit, auf dem Hintergrund der allbekannten grausamen Begebenheiten. Die Idee „zum Trotz“ oder *contra spem spero* bestärkt den Eifer der Organisatoren mehrerer Kulturveranstaltungen. Diese Veranstaltungen leisteten außer ihren unmittelbaren künstlerischen Funktionen noch verschiedene andere Gestalte leisten, sind als Symbol der intellektuell-geistigen nationalen Kräfte, der Unbiegsamkeit, der künftigen Perspektive der Nationalkultur verstanden. Auf solche Weise setzt man die oben angeführten Beobachtungen fort, in denen diese Bedeutung der Musikfeste *per se* und moderne Musik in den Programmen insbesondere als den Symbol bewusster Europäisierung nicht nur der Kultur, sondern auch des Lebenstriebs in allen Sphären und regionalen Varianten betont wurde.

Man stellt ganz kurz dar, welche zusätzlichen kultur-sozialen Sinne bekommen die Musikfeste während des Kriegsjahres 2014 und anfangs 2015, dabei, welches Segment nimmt in allgemeinem Panorama der Musikfeste die moderne Musik.

Das wichtigste Merkmal der letztjährig organisierten Musikfeste ist ihre bemerkenswerte Spezialisierung und Verbreitung der Thematik. So, z. B., in Lviv sind die Feste „Musik in altem Lemberg“ (Музика в старовинному Львові) in August organisiert, wie auch die ganze Reihe von Jubiläumsfesten gefeiert. Unter dem Gesichtswinkel moderner Musik sollte man an das Festival zum Andenken von bekannten ukrainischen Sinfoniker Borys Latoschyns´kyj (1995 – 1968) erwähnen.

Noch eine Besonderheit – die große Anzahl der Konzerte und der Feste, darin auch mit den modernen Programmen, mit den karitativen Zielen, meistens für die Sammlung der Kosten für die Armee bestimmt. Man zeugt davon z. B. „Jazz Bez“ – das renommierte Festival der Jazz-Musik in der galizischen Stadt Iwano-Frankiwsk seit 2001, in dem allbekannte Musiker aus der ganzen Welt teilnehmen. In Dezember 2014 fand es nicht nur in Galizien, sondern auch in Kramatorsk, Slawjansk und Drushkiwka – in den Städten in Donbass, also in der Kriegsregion statt, mit den klaren politischen Akzenten und Kostensammlung für ukrainische Armee.

Die dritte Richtung ist, meiner Meinung nach, durch die Revolution der Würde inspiriert: die Festivals, die auf die je breitere kulturelle Aufklärung gezielt sind, zum dessen Symbol der Soldat, der auf dem Majdan Klavier spielt, wurde: „Er spielt und spielt und spielt. Seine Finger sind in seinen dünnen Handschuhen bei den Kiewer Minusgraden fast taub, aber Leonid Roschkow denkt gar nicht daran, aufzuhören. Er hat sein Klavier vor dem von den Demonstranten besetzten Rathaus aufgestellt. Direkt an der Kreschchatyk-Straße, wo normalerweise die Autos in vier Spuren fahren, jetzt aber Dutzende Zelte und Barrikaden stehen“[2].

In dieser Atmosphäre entstanden solche Festivals, wie – wieder auf Beispiel Lviv – „Von den Jungen – für die Jungen“ (Молоді – молодим), von der Lyssenko-Musikakademie organisiert, für das junge Studenten-Auditorium aus den verschiedenen Hochschulen bestimmt. In den Programmen hat die gegenwärtige Musik einen bedeutenden Anteil. Zu derselben Gruppe könnte man auch ein philharmonischer „Bach-Marathon“ zurechnen, mit seiner besonderen Vorbereitung: zwei Wochen vor dem 21. März klingt die Bachsche Musik in allen Lviver Straßenbahnen. Kaum zu glauben, dass solche Aktionen noch 2 – 3 Jahre vorher möglich wären, jetzt wecken sie doch ein lebendiges Interesse.

Also, die Musikfeste in der Ukraine dienen vom Anfang an als die Repräsentation der Nationalkultur im Weltkontext, als der Ansporn zu den Innovationen im Kompositionsgebiet, als wichtige intellektuelle Veranstaltung, die von den kreativen Kräften des Volkes zeugt. Deswegen wurde diese künstlerisch-gesellschaftliche Form trotz den allen ungünstigen Bedingungen und finanziellen Beschränkungen sorgfältig wieder gepflegt. Weil heute mehrere ukrainische Künstler und Intellektuellen an berühmtes Spruch von Winston Churchill oft erwähnen: „Wenn während des Kriegs werden wir die Kosten auf British Museum (übertragend – auf Kultur in ganzem) reduzieren, wofür wir kriegen?“

Literatur:

“Zwei Tage und zwei Nächte”, das X. Internationale Festival für moderne Kunst, Odessa, 2004, s. 96 [“Два дні і дві ночі”, Х-й Міжнародний Фестиваль Сучасного Мистецтва. – Одеса, 2004. – с.96].

Zinkewitsch Olena. Die Musik spricht in der Sprache unserer Zeit. In: Kritik, Juli-August 2004, (№81-82), Kiev, 2004, 40 s., S. 30-34 [Зінькевич О. Музика говорить мовою нашого часу // Критика, липень-серпень 2004 (№81-82). – Київ, 2004. – 40 с., С. 30-34].

„Kiew Music Fest“, das Internationale Musikfestival (1990-1999). Die Materialien der Presse, Bilddokumenten, Programmen. Marianna Kopycia, Halyna Stepantschenko (hrsg.), Kiew, Zentrum der Musikinformation, 1999, 269 s. [“Київ Музик Фест”, Міжнародний музичний фестиваль (1990-1999). Матеріали преси, фотодокументи, програми / Упорядники М.Копиця, Г.Степанченко. – Київ: Центрмузінформ, 1999. – 269 с].

„Kontrasten“, das IX Internationale Festival für moderne Musik, Lviv, 2003, 38 s. [“Контрасти”, IX-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики. – Львів, 2003. – 38 с.]

„Kontrasten“, das X Internationale Festival für moderne Musik, Lviv, 2004, 96 s. [“Контрасти”, Х-й

2 Internet: http://www.focus.de/politik/ausland/schicksale-in-der-ukraine-der-pianist-der-spielt-und-spielt-und-spielt_id_3655926.html

Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики. – Львів, 2004. – 96 с]
Krawtschenko, Aleksandr. Die Kulturologie. Wörterbuch, Moskau, das akademische Projekt, 2000, 671 s. [Кравченко А. Культурология: Словарь. - Москва: Академический Проект, 2000. – 671 с.]
Krawtschenko, Aleksandr. Die Kulturologie. Das Lehrbuch für die Hochschulen, Moskau, das akademische Projekt, 2000, 736 s. [Кравченко А. Культурология: Учебное пособие для вузов. – Москва: Академический Проект, 2000. – 736 с]
Runtschak Wolodymyr. Geben Almosen auf das Internationale Plenum des Komponistenverbandes. In: Art-Panorama, Kiew, Oktober 2000, 16 s. [Рунчак В. Подайте на Міжнародний пленум Спілки композиторів //Арт панорама. – Київ, жовтень 2000. – 16 с.]
Anthropologische Grundlagen der Erziehung, Roman Schulz (hrsg.), Warschau, Zak, 1996. [Antropologiczne podstawy wychowania // Wybor: Roman Schulz. – Warszawa: “Zak”, 1996.]
Markuschewski, Piotr. Ex Oriente lux! Das VI Internationale Musikfest für moderne Musik “Kontrasten” in Lviv // Musik 21, Warschau, Dezember 2000, s.7-9. [Markuszewski P. Ex Oriente lux! VI Miedzynarodowy Festiwal Muzyki Wspolczesnej “Kontrasty” we Lwowie // Muzyka 21. – Warszawa, grudzien 2000 - s.7-9.].

Luba Kijanovska, Michael Schwed

AKTUALNI FESTIVALI MODERNE GLASBE V UKRAJINI KOT POT DO EVROPSKE UMETNIŠKE INTEGRACIJE

POVZETEK

S pridobitvijo lastne neodvisnosti se je Ukrajina začela aktivno in svobodno integrirati v evropsko informacijsko okolje ter iskati lastne razvojne usmeritve, s tem pa se je zmanjšal tradicionalni zaostanek ukrajinske glasbene kulture glede na svetovno kulturo. Pomembno vlogo v tem procesu ima prirejanje mednarodnih festivalov moderne glasbe, ki pozitivno vpliva na ustvarjalne in tehnološke novosti modernega ustvarjanja ukrajinskih skladateljev. Na začetku 90. let so bili v Ukrajini ustanovljeni prvi, še maloštevilni mednarodni festivali moderne glasbe, med drugimi Krstne izvedbe v sezoni, Kijevski glasbeni festival in nekoliko pozneje Forum glasbe mladih, ki jih je združenje skladateljev v Ukrajini organiziralo v glavnem mestu Kijev. Na podlagi zasebne pobude sta leta 1995 vzporedno nastala dva festivala, in sicer ne v glavnem mestu, temveč v velikih zgodovinskih kulturnih središčih: Dva dneva in dve noči moderne glasbe (Два дні і дві ночі сучасної музики) v Odesi in Kontrasti (Контрасти) v Lvovu. Nekoliko pozneje se je festivalska moda razširila na regionalne festivale v manjših mestih: Rivne, Zaporožje, Vinica, Užorod, kjer se je v Ukrajini začela nova etapa aktualnega festivalskega procesa in oblikovala druga skupina festivalov.

Ključne besede: mednarodni festivali moderne glasbe, ukrajinska glasbena kultura, regionalni festivali, združenje skladateljev v Ukrajini.

Franz Metz

FASZINATION SÜDOSTEUROPÄISCHE MUSIKFORSCHUNG. WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER REGIONALEN UND UNIVERSELLEN MUSIKHISTORIOGRAPHIE

Einführung

Was mag das wohl für ein Land sein, wo Michael Haydn sich um die Domkapellmeisterstelle bewarb, Franz Liszt mit einem Triumphbogen empfangen wurde, das Johannes Brahms als schön und interessant empfand, wo Bruno Walter den »alten ewigen Frieden« genoss und Béla Bartók das Licht der Welt erblickt hat? Ungarische Chronisten haben bereits im 16. Jahrhundert die Heldentaten von tapferen Kriegern dieses Landes besungen, die Rumänen behaupten, hier sei der Gesang zu Hause, deutsche Kapellmeister bewarben sich um die begehrten Stellen und jüdische Bürger gründeten hier eines der ältesten Musikkonservatorien Europas.

Das Banat, unweit der Porta Orientalis gelegen, war im Laufe der Geschichte nicht nur von Imperien und kriegerischen Eroberer umworben, sondern auch von renommierten Virtuosen und Kapellmeistern begehrt, die auf ihrer Reise von Wien nach Konstantinopel hier gerne konzertierten. Selbst den Herrschern war die musikalische Entwicklung dieser Landschaft keine unbedeutende Angelegenheit: Kaiserin Maria Theresia befahl von Wien aus die Förderung der Temeswarer Domkapelle, Kaiser Franz I. war selbst bei der Eröffnung des Orawitzaer Theaters anwesend und Franz Joseph I. widmete dem Philharmonischen Verein einen goldenen Pokal.

Die Beziehungen namhafter Künstler zur Banater Musikkultur werden in den meisten musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen übergangen. Der Grund dafür liegt in erster Linie in der politischen Isolation dieser südosteuropäischen Region nach dem zweiten Weltkrieg. Mit der historischen Wende des Jahres 1989 kann nun ein wichtiger Teil europäischer Musikgeschichte neu geschrieben werden. Die Beziehungen zwischen wichtigen europäischen Musikzentren wie Berlin, Paris, Sankt Petersburg oder Wien zum Banat waren viel enger als man sich dies heute vorstellen könnte.

In meinem Referat werden einige bedeutende Ereignisse aus der Banater Musikgeschichte - sofern sich eine Beziehung zur „großen“ Musikgeschichte feststellen läßt - näher verfolgt und beschrieben, viele Einzelheiten konnten erst in letzter Zeit entdeckt werden. Jedes einzelne Kapitel stellt in konzentrierter Form das Resümee jahrelanger „Spurensuche“ dar, ohne aber als abgeschlossen betrachtet zu werden. In den südosteuropäischen Archiven schlummern noch zahlreiche Dokumente, welche, näher erforscht, unser viel zu traditionsgeprägtes Bild über die europäische Musikkultur verändern könnte.

Als Beispiel hierfür soll das Wirken des Kapellmeisters und Komponisten Heinrich Weidt gebracht werden, in dessen Biographie die slowenische Stadt Celije / Cilli eine wichtige Rolle einnimmt und in der auch seine Tochter Lucie Weidt, die spätere Primadonna der Wiener Hofoper, 7 Jahre verbringen wird. Über das Wirken Weidts in Cilli habe ich im Rahmen des Symposiums in Ljubljana 2001 berichtet. Da ich aber vor Kurzem in der Wienbibliothek wie auch im Wiener Theatermuseum neue Dokumente zu diesem Thema finden konnte, möchte ich Ihnen heute diese kurz vorstellen.

Heinrich Weidt: Aus Hamburg und Berlin nach Temeswar und Cilli (Celje)

Heinrich Weidt

Heinrich Weidt (1824-1901), Komponist und Kapellmeister, war Gründungsmitglied des Temeswarer Philharmonischen Vereins und in der Zeitspanne 1867-1872 als Opernkomponist und Theaterkapellmeister in Temeswar tätig. Erst durch die Entdeckung des Archivs des Temeswarer Philharmonischen Vereins im Jahre 1981 wurde dessen Name für die mittel- und südosteuropäische Musikforschung von Bedeutung. Über dessen frühere Tätigkeiten gab es so gut wie keinerlei Informationen, auch zu den letzten Jahren seines Lebens fehlten jedwelche Art von Berichte. Selbst seine Geburts- und Sterbedaten wurden bis dahin in den wenigen lexikalischen Artikeln, wenn überhaupt, nicht genau erfasst.

Da der Name Heinrich Weidts im Gründungsprotokoll des Temeswarer Philharmonischen Vereins vom 21. Oktober 1871 enthalten ist und einige seiner Kompositionen in diesem Bestand 1981 entdeckt werden konnten, fand ich es für wichtig, diesen Spuren europaweit zu folgen. Damit begann sich eine ganze Flut von direkten und indirekten Informationen anzusammeln, die mir die Tore öffneten zu weiteren Forschungen in Deutschland, Tschechien, Slowenien, Kroatien, Ungarn, Serbien, Österreich, Rumänien und in der Schweiz. Es war nicht leicht den Spuren Heinrich Weidts zu folgen, denn er war – wie Nikolaus Lenau es sagen würde – „stets ein unsteter Geist auf Erden."

Aus den entdeckten Primärquellen kann man feststellen, dass Heinrich Weidt wenigstens in 24 Orten Europas als Schauspieler, Sänger, Kapellmeister, Chorleiter, Komponist oder Pädagoge tätig war: Mannheim, Wertheim, Hamburg, Amsterdam, Stuttgart, Frankfurt, Rotterdam, Saarbrücken, Berlin, Heidelberg, Düsseldorf, Zürich, Basel, Bern, Kassel, Budapest, Olmütz, Temeswar, Troppau, Cilli, Kubin, Weisskirchen, Werschetz und Graz. Viele dieser späteren Wirkungsstätten gehörten bis 1919 zur Österreich-Ungarischen Monarchie. Heute muss man auf internationalem Terrain, in mehreren südosteuropäischen Staaten seine Spuren verfolgen, wo die meisten deutschen Sammlungen und Dokumentationsquellen noch gar nicht erschlossen, gesichert und erforscht sind. Selbst in kleineren ehemals deutschsprachigen Ortschaften gab es Tages- oder Wochenzeitungen, in denen man zahlreiche Berichte über sein Wirken finden konnte. Darüber hat man damals aber auch in Zeitungen und Musikzeitschriften, die in Leipzig, Mainz oder Wien erschienen sind, berichtet. Man wusste im 19. Jahrhundert in Berlin und Wien Vieles über das Musikleben in Budapest, Temeswar, Troppau, Werschetz oder Hermannstadt und das Publikum in den südosteuropäischen Kleinstädten beteiligte sich rege am internationalen Musikleben jener Zeit: namhafte Theaterdirektoren kamen mit ihren Ensembles aus Dresden oder Wien in Provinzstädte, Musiker aus ganz Europa bewarben sich um Kapellmeister- oder Chorleiterstellen im Banat oder Siebenbürgen, was wieder dazu führte, dass Instrumentenbauer aus Böhmen oder aus Tirol nachgezogen sind.

Weidt gehört zu jenen zahlreichen Komponisten, Regenschori und Kapellmeister, die bis zum österreich-ungarischen Ausgleich von 1867 aus Süddeutschland, Österreich und besonders aus Böhmen nach Südungarn - in das Banat - zogen. Dieser Region wurde damals als südöstlichste Grenzregion der Doppelmonarchie zum osmanischen Reich eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Dem wirtschaftlichen Aufschwung folgte eine kulturelle Blütezeit, die Temeswar zur wichtigsten Kulturmetropole Südungarns verhalf. Für viele Musiker spielte über eine längere oder kürzere Zeit das Temeswarer Musikleben eine wichtige Rolle in ihrer künstlerischen Laufbahn. Gleichzeitig war Temeswar für diese vielen Künstler ein Sprungbrett für eine spätere Karriere in Budapest oder Wien. Andere ließen sich in diesem nach allen Seiten offenen multiethnischen Raum gänzlich nieder. Neben den Namen wie Martin Novacek, Josephine Gallmeyer, Franz Limmer, Wilhelm Franz Speer, Joseph Kratochwill, Josef Weikert, Karl Huber, Jenö Hubay, Franz Seraphin Vilhar, Béla Bartók, Bruno Walter, Vincens Maschek, Georg Karl Wiesner von Morgenstern, Georg Müller, Joseph Strauss, Ignaz Franz Castelli oder Conrad Paul Wusching steht auch jener Heinrich Weidts für jene Musiker, in deren Biographie das Banat eine wichtige Rolle gespielt hat.

Wenn man in den Nachschlagwerken auch vergebens nach Heinrich Weidt sucht, so finden wir die Namen seiner beiden Kinder Lucie und Karl Weidt schon öfter darin vertreten. Beide wurden Musiker: Lucie Weidt (1876-1940) kam durch Gustav Mahler an die Wiener Hofoper und wird eine Primadonna ersten Ranges, Karl Weidt (1857-1936) machte sich als Chorleiter, Erzieher und Komponist einen Namen.

In den letzten Jahren hatte ich immer wieder Gelegenheit, über Heinrich Weidt, diesen „*Mannheimer von verlässlich deutscher Gesinnung*“, wie er in Cilli (Slowenien) 1887 bezeichnet wurde, auf internationalen Symposien und Tagungen zu berichten. Es konnte sich bald herausstellen, dass Heinrich Weidts Nachlass heute in vielen europäischen und amerikanischen Sammlungen verbreitet ist.

Zwei Briefe Heinrich Weidts aus Cilli an Wilhelm Kienzl

Musikverein in Cilli.

Die Aufnahme der Zöglinge in die **Musikvereins-Schule** findet am

15., 16. und 17. September d. J.

von 10 bis 12 Uhr Vormittag, im Probezimmer des Musikvereines (altes Schulgebäude) statt.

Aufnahms-Bedingungen, Statut und Lehrplan können daselbst eingesehen werden.

684 2

Die Vereinsleitung.

Annonce in der deutschen Zeitung »Deutsche Wacht«, Cilli

Heinrich Weidt kam 1887 nach Cilli, wo er als künstlerischer Leiter des Musikvereins und Direktor der Musikschule tätig war. Im August 1888 hat man mit ihm einen neuen Vertrag unterzeichnet und Weidt übernahm zusätzlich auch die Leitung der Musikkapelle. Die Vereinsleitung war aber mit seiner Tätigkeit nicht zufrieden, da er ohne Genehmigung auch noch privaten Musikunterricht gab. Danach war Weidt nur noch als Klavierlehrer mit 30 fl im Monat angestellt, was ihn bewog aus Cilli wegzuziehen. Im Schuljahr 1889/90 kam als künstlerischer Leiter Adolf Dießl an seine Stelle.

Es ist anzunehmen, dass Heinrich Weidt die Absicht hatte, Cilli im Jahre 1889 zu verlassen. Im Sommer 1889 wendete er sich deshalb in einem Schreiben an Wilhelm Kienzl und bittet ihn wegen eines möglichen Umzugs nach Graz behilflich zu sein. Er sei Komponist, habe als Opernkapellmeister in Kassel, Pest, Temeswar und Troppau gewirkt und bittet nun Kienzl um Unterstützung in dieser Angelegenheit:

Komposition von Heinrich Weidt, entstanden in Cilli

Hochgeschätzter Herr!

Indem es in meiner Absicht liegt, nach Graz zu übersiedeln, wende ich mich in discreter Weise an Sie, der sie mich sicher als Componist kennen. Angenehm wäre es mir, wenn ich durch Ihre einflussreiche Stellung an die Musikschule als Gesanglehrer kommen könnte. Auf Wunsch bin ich gerne bereit, mich persönlich vor zu stellen.

Als Opernkapellmeister war ich in Cassel [Kassel], Pest, Temesvar, Troppau.

Indem ich um freundliche Antwort ersuche, zeichnet

Hochachtungsvoll

Heinrich Weidt

Director d. Musikvereins

Cilli, 14.6.1889

Die Antwort Kienzls kennen wir nocht, doch bedankte sich Weidt in einem weiteren Schreiben im Herbst 1889 für die „liebenswürdigen Zeilen“. In diesem Brief erfahren wir

weitere Detaills über ihn und seine Familie: seine Lehrer waren Pischek und Panofka, er hat über 60 verschiedene Opern und Operetten an bedeutenden Hof- und Stadttheatern dirigiert und sei auch als Komponist tätig; sein Sohn Carl sei in der Kadettenschule und sein „Töchterchen“, also Louise, wäre in Musik sehr talentiert:

Wilhelm Kienzl

Hochgeschätzter Herr!

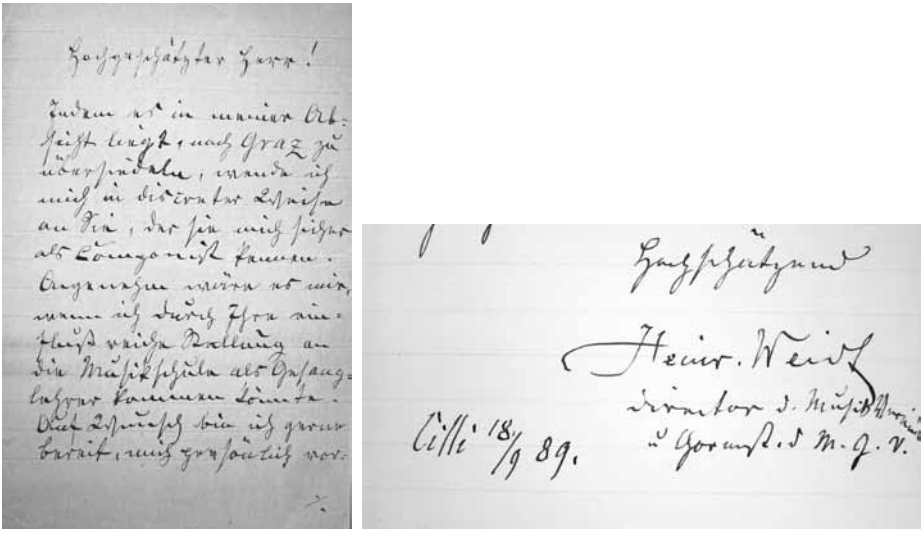
In Beantwortung Ihrer liebenswürdigen Zeilen, sage ich Ihnen für Ihre Bemühung meinen aufrichtigsten Dank.

Mein Augenmerk richtet sich doch stets nach Graz. Und könnte ich durch Ihre Güte einige Schüler in Gesang, Clavier erhalten, so würde ich die Übersiedlung doch wagen. Ich bedarf wenig, da ich über eigene Mittel zu verfügen habe. Mein Töchterchen, 13 Jahre alt, hat entschiedenes Talent für Musik u[nd] mein Sohn ist in der Cadetenschule zu Liebenau. Daraus ersehen Sie die Notwendigkeit in einer großen Stadt Asyl zu haben. Ich war früher selbst Sänger. Meine Lehrer waren Pischek, Panofka. Ertheile guten Unterricht. Als Capellmeister habe ich über 60 versch[iedene] Opern u[nd] Operetten an guten Hof- und Stadttheatern dirigirt. Auch als Componist habe ich mir einen Namen erworben, u[nd] würde es mich sehr erfreuen, wenn ich es wagen dürfte, Ihrer hochgeschätzten Frau eine Composition von mir einsenden zu dürfen. Wenn ich nicht irre, so hat Ihre werte Gattin hohen Sopran.

Indem ich Sie bitte, mein Schreiben gütig aufzunehmen, zeichnet Sie
Hochschätzend
Heinrich Weidt
Director d. Musikvereins
u[nd] Chormeister des M.G.V.
Cilli, 18.9.1889

Wir wissen nicht, weshalb Heinrich Weidt trotzdem noch weitere 4 Jahre in Cilli tätig sein und etwa 1893 wieder ins Banat, diesmal aber nach Kubin, Weisskirchen und Werschetz, übersiedeln wird.

Lucie Weidt: von Cilli und Weisskirchen in die Wiener Hofoper



Hochgeschätzter Herr!

Indem ich in meiner Absicht liegt, nach Graz zu übersiedeln, wende ich mich in direkter Zuschrift an Sie, der sie mir sicher als Tonangeber kennen. Angenehm wäre es mir, wenn ich durch Ihre einflußreiche Stellung an die Musikschule als Gesangslehrer kommen könnte. Auch Zeugnisse bin ich gern bereit, mich persönlich vor-

Hochschätzend

Heinr. Weidt

Director d. Musikvereins u. Gesangsl. d. M. G. V.

Cilli 18/9 89.

Brief von Heinrich Weidt aus Cilli an Wilhelm Kienzl in Graz

Die ersten Berichte über Lucie Weidt finden wir in der Zeitung *Die Nera*, die in Weisskirchen (Bela Crkva, serbisches Banat) erschienen ist. Man schrieb darin nicht nur über das in Temesch-Kubin stattgefundene Konzert vom 28. Oktober 1893, das Heinrich Weidt geleitet hat, sondern auch von Louise Weidt, der „*liebreizende Mädchenknospe*“, die als Klavierspielerin zum ersten Mal aufgetreten ist:

Aus Temesch-Kubin schreibt man uns: der in Ihrem w. Blatte bereits nach Verdienst belobte Musikdirector H. Weidt veranstaltet den 28. October ein Concert, welches für diejenigen, welche Gesang, Musik und heitere Geselligkeit lieben, ausgezeichnet ausgefallen. Frau Anna Weidt sang zu Herzen sprechend mit melodischer Stimme, Fräulein Louise Weidt, die liebreizende Mädchenknospe, spielte mit künstlerischer Auffassung Klavier und der Männerchor nebst dem Baritonisten Hrn. A. Karacsay als auch den Herren W. Kuluzics und Joh. Markovics wurde für Solo und Duett verdienter Beifall gezollt. In Wahrheit, es war ein erquickender gemüthlicher Abend, für welchen dem geschätzten Musikdirector Weidt Kubin zur Animirung einer baldigen Wiederholung bei besserem Besuche aufs herzlichste dankt!

Die Persönlichkeit Heinrich Weidts strahlte von Temesch-Kubin bis ins benachbarte Weißkirchen aus. Man verfolgte mit Erstaunen die musikalischen Veranstaltungen in der Provinz Temesch-Kubin und lud die Tochter Weidts, Louise, als Pianistin zu einem gemeinsamen Konzert des Rumänischen Vocalchors und des Gewerbe GV nach Weißkirchen ein. Interessant ist die Tatsache, dass in Weißkirchen damals sowohl der deutsche Gewerbe GV als auch der Rumänische Vocalchor vom selben Chorleiter, Ferdinand Jungherr, geleitet wurde. Wie die meisten anderen Veranstaltungen, so fand auch dieses Konzert im Lokal „Burg“ statt. *Die Nera* kündigte wie folgt dieses besondere bevorstehende Ereignis an:

Concert.

Der Chormeister des hiesigen rumänischen Vocalchores und des Gewerbe GV, Musiklehrer Hr. Ferd. Jungherr veranstaltet am Samstag, 8. d. M. im Saale der „Burg“ unter freundlicher Mitwirkung des als vorzügliche Pianistin bekannten Frls. Louise Weidt aus Kubin, des Hrn. Josef Marek (Violine), des romänischen Vocalchores, des Gewerbe GV und mehrerer Schülerinen ein Concert. Besonderes Interesse dürfte auch das Zither-Concertstück: An der Nera erregen, das auf 5 Zithern ausgeführt werden wird. Frl. Weidt aus Kubin, Tochter des dortigen Musikdirectors Hrn. Weidt wird durch ihr Clavierspiel gewiß Furore machen.“

Programm:

1. Schnabl: Im Kastanienhain, für 4 Konzertzither und 1 Streichzither

2. Lichner: Nelke, aus Bunte Blumen für Klavier, 2-händig

Beer: Der kleine Trompeter, 4-händig

3. Liszt: Fantasie dramatique über das Sextett aus Lucia de Lammermoor, 2-händig, Frl. Louise Weidt (…)

5. Borobchievic: Douna Doinita, gesungen vom rumänischen Vocalchor

6. Jungherr: Fantasie über rumänische National-Lieder, Solo des Konzertgebers

7. Reinhardt: Scenen aus Lohengrin für Violine, Klavier und Harmonium

8. Schwarz: Liebeszauber, Polka frances mit Orchesterbegleitung, gesungen vom rumänischen Vocalchor

9. Jungherr: An der Nera, Polka Mazur für 5 Konzertzither

Danach folgt Tanz

Dieses Weißkirchner Debut der *„jungen Mädchenknospe“* Louise Weidt sowohl als Klavierspielerin als auch als Sängerin beschrieb die Zeitung so: *„(…) wir erwähnen deshalb in Kürze nur, dass in diesem Concert Frl. Louise Weidt aus Kubin an erster Stelle zu nennen ist, welche nicht nur als Klavierspielerin, sondern auch als Sängerin Furore machte und sich für ihr prächtiges Spiel und den lieblichen Gesang stürmischen Beifall errang. Frl. Louise Weidt ist eine anmuthige Erscheinung und nahm Aller Herzen im Nu gefangen. Wir gratulieren zu diesem ersten Debut! (…)“*

Der Name Louise (Lucie, Lucy) Weidts, die Tochter Heinrich Weidts, wird Anfang 1895 zum ersten Mal im *Werschetzer Gebirgsboten* erwähnt. Am 17. Januar 1895 veranstaltete nämlich der israelitische Frauenverein eine besondere Soiree mit Konzert und „lebenden Bildern“, bei dem die junge Pianistin Hermine Eisler aufgetreten ist. Beim ersten lebenden Bild *Künste und Musen im Dienste der Wohltätigkeit* wirkte auch Louise Weidt mit, gefolgt von den Bildern *Zrinyi* und *Hungaria triumphans*. Arrangeur dieser Bilder war Maler Degenhardt. Zum Schluss dieser Soiree wurde eine Quadrill getanzt.

Sein erstes großes Konzert mit seinem Werschetzer MGV gab Heinrich Weidt am 16. März 1895 anlässlich einer Liedertafel in der „Weinrebe“. In der Ankündigung hieß es: *„Chormeister Herr H. Weidt pflegt gegenwärtig mit Gewissenhaftigkeit und besonderer Aufopferung die Proben, welche derzeit schon recht flott ausfallen.“* Auch in einer weiteren Ankündigung wurde auf diese Liedertafel hingewiesen, *„welcher man sowohl seitens der unterstützenden Mitglieder, wie auch seitens aller Sangesfreunde mit umso größerem Vergnügen entgegensieht, als dieselbe vom nunmehrigen Chormeister Herrn Musikdirektor Heinrich Weidt geleitet wird. Diese Liedertafel ist schon darum beachtenswerth, weil bei der Zusammenstellung des reichhaltigen Programmes besondere Sorgfalt verwendet wurde und weil dem Chormeister Herrn H. Weidt ein schöner Ruf vorangeht.“* Das Programm umfasste außer Werken von Kaiser Wilhelm II., Franz Erkel, Franz Abt, W. H. Veit, Franz Liszt, Robert Schumann, G. Rossini, Rudolf Wagner auch solche von Heinrich Weidt: *Mädele ruck* für Damenchor, *Das erste Lied*, gesungen von J. Gettmann, *Maiennacht*, Männerchor mit Baritonsolo. Louise Weidt spielt die *Fantasie dramatique* von Franz Liszt über das Sextett aus *Lucia di Lammermoor*. Die Orchestrierung des Werkes *Zigeunerleben* für Chor, Solo und Orchester von Robert Schumann stammte von Heinrich Weidt. In einer weiteren Ankündigung wurde dieser als ein *„tüchtiger Chormeister“* bezeichnet.

Als neugewählter Chormeister hatte Weidt damit einen riesigen Erfolg errungen und die Kritik schwärmte regelrecht von dieser letzten Liedertafel des Männergesangvereins. Weidt sei ein *„umsichtiger, fleißiger, dem guten Geschmack huldigender Dirigent“*, hatte in der Orchestrierung von Schumanns *Zigeunerleben* eine *„glückliche Hand“* und seine Tochter Louise Weidt wurde als eine glänzende Sängerin vorgestellt. Einen besseren Einstand hätte sich Weidt nicht wünschen können. Über Louise Weidt berichtete die Zeitung damals:

Die Dritte dieses reizenden Kleeblattes, Frl. Louise Weidt verfügt über einen nicht großen, aber sehr sympathischen und namentlich in der Mittellage vorzüglich ansprechenden Mezzosopran, dessen gute Schulung sich durch die deutliche Pointirung des Textes verrät; ein Vorzug, den leider nur sehr wenige Sänger und Sängerinen in wünschenswerthem Maße besitzen. Übrigens gab diese junge Dame mit ihrem Klaviervortrag einen vollwichtigen Beweis ihrer musikalischen Bildung und wir freuten uns aufrichtig, in ihr eine Pianistin von Geist und Anmuth kennen zu lernen, die über eine bemerkenswerte, ausgeglichene Technik verfügt...

Die Sängerin Lucy Weidt

Heinrich Weidts Tochter Lucie Weidt (verh. Ürményi, von Eichhoff) kam in Troppau am 11. Mai 1876 zur Welt. Sie erhielt den ersten Musikunterricht bei ihrem Vater, in dessen Konzerten sie als Solistin oder Pianistin mitgewirkt hat. Ihre ersten Auftritte wurden auch in den Berichten der Tageszeitungen in Werschetz und Weißkirchen vermerkt. Ihre Studien begann sie in Wien bei Rosa Papier-Baumgartner und debutierte 1900 in Leipzig. Gustav Mahler engagierte sie am 1. September 1902 als Solistin an der Wiener Hofoper (später Staatsoper). Lucie Weidts erste Rolle an der Wiener Hofoper war die der Elisabeth in Wagners *Tannhäuser* im Jahre 1902. Hier wirkte sie erfolgreich fast 25 Jahre und wurde am 23. Juli 1927 zum Ehrenmitglied dieser bedeutenden Musikinstitution ernannt. Lucie Weidt sang an den bedeutendsten Opernhäusern der Welt, in Paris, Mailand, Amsterdam, Brüssel, und Buenos Aires. An der Metropolitan Opera in New York trat sie in der Spielzeit 1909-1910 auf und erlangte als Brünnhilde und Elisabeth der Wagneropern riesige Erfolge. In Wien wurde sie besonders in den Rollen der Marschallin (Richard Strauss: *Rosenkavalier*) und der Kundry mehrmals bejubelt. 1919 sang sie die Amme in der Premiere der Oper *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Ihre voluminöse Stimme wurde auf historischen Tonträgern der Jahre 1904-1909 verewigt. Lucie Weidt starb am 28. Juli 1940 in Wien.

Im Jahre 1920, also am Höhepunkt ihrer solistischen Laufbahn, gab Lucie Weidt ein umfangreiches Interview für das Neue Wiener Journal, in dem sie viele Details ihres langjährigen und erfolgreichen Wirkens schildert. Im Mittelpunkt standen dabei auch ihre Gastspielreisen durch Nord- und Südamerika, ihre Zusammenarbeit mit Gustav Mahler,

Richard Strauss, Schalk und Toscanini wie auch ihre Auftritte mit namhaften Sängerinnen und Sängern jener Zeit. Da in der Zeit des ersten Weltkriegs Konzertreisen kaum möglich waren, erklingt in diesem Interview die Hoffnung auf eine bessere Zukunft für die Solisten der Wiener Staatsoper, deren Wertschätzung selbst nach dem Zusammenbruch des Habsburgerreiches 1918 weltweit festgestellt werden konnte. Auch über ihre Vorgängerin Anna Bahr-Mildenburg sprach sie in diesem Interview, in deren großen Fußtapfen sie in noch jungen Jahren schreiten musste.

Kurze Zeit nach ihrem Weggang von der Wiener Staatsoper im Jahre 1927 brachte das *Neue Wiener Journal* wieder ein aufschlussreiches Interview mit ihr, in welchem sie u.a. über ihren Vater Heinrich Weidt berichtet, über ihre ersten Jahre als Sängerin, über wichtige Stationen ihrer Karriere und über ihr neues Heim am Rande Wiens. Ihre kometenhaften Erfolge ab 1902 konnte ihr Vater leider nicht mehr erleben, aber stets bewahrte sie die Erinnerung an ihn im tiefsten Herzen, war doch dessen künstlerisches Wirken und seine musikalische Erziehung für sie ausschlaggebend in der Wahl ihres Berufes. Was Heinrich Weidt auf unzähligen kleineren städtischen Bühnen Europas gelungen ist, konnte Lucie Weidt nun in den großen Opernhäusern der Welt verwirklichen.

In den Jahren ihrer langen und schweren Krankheit wurde es still um die einst gefeierte Sängerin. Am 30. Juli 1940 brachte man die Nachricht von ihrem Tode, verbunden mit einem Bericht über die wichtigsten Stationen ihres Wirkens. Wenn auch Cilli fälschlicherweise als ihr Geburtstort und die Herkunft ihrer Familie als die „Gegend von Nürnberg“ angegeben wird, so enthält dieser Bericht doch wichtige Informationen über ihr langjähriges Wirken.

Franz Metz

FASCINACIJA JUŽNOEVROPSKEGA RAZISKOVANJA GLASBE. MEDSEBOJNA RAZMERJA MED REGIONALNIM IN UNIVERZALNIM ZGODOVINOPISJEM GLASBE.

POVZETEK

Na Dunaju je 28. julija 1940 po dolgi in hudi bolezni umrla Lucie Weidt, komorna pevka in častna članica državne opere. Z njo je preminila ena največjih interpretk junaških likov Richarda Wagnerja in ena najuspešnejših glasnic nemške glasbe. Občinstvu dunajske opere so v živem spominu ostale njene upodobitve Izolde, Brunhilde, Maršalke iz Kavalirja z rožo, Elizabete in Sieglinde, če omenimo le nekatere njenih bleščečih vlog. A vendar je minilo že 13 let, odkar se je Lucie Weidt poslovila od dunajske opere, kjer je bila eden njenih najodličnejših stebrov.

Lucie Weidt je bila rojena v Celju, sicer pa je izvirala iz stare glasbene družine iz okolice Nürnberga. Oče je bil glasbeni direktor in skladatelj. Študirala je v Frankfurtu na Majni, kasneje pa na Dunaju. Od tam je odšla v Leipzig, vendar se je kmalu vrnila na Dunaj. Pri komaj 20 letih je kot Elizabeta že navdušila občinstvo dunajske opere. Od tedaj sta na inštitutu delovali dve odlični interpretki junaških vlog: Anna Bahr-Mildenburg in Lucie Weidt. Po slovesu Anne Bahr-Mildenburg je Lucie Weidt ostala najpomembnejša interpretka dramatičnih vlog v dunajski operi, ki je ni mogla preseči nobena gostujoča pevka. (…)

Niall O'Loughlin

THE RECENT DEVELOPMENT OF THE SLOVENE MUSICAL AVANT-GARDE

During the past fifty years there has been a strong representation of modernist composers among Slovene musicians, which collectively may with some justification be called the avant-garde. While there will be some disagreement about who should or should not be included, the 'umbrella' term is useful in identifying a certain adventurous musical philosophy. Particularly significant is the first group, born in the 1920s and 1930s, that operated under the collective title of *Pro musica viva*. Their music covered various fields, including orchestral and vocal, but much of their work was written for various chamber ensembles and performed by the specialist group the Slavko Osterc Ensemble, directed by one of their number, the composer, Ivo Petrić. While these composers studied mostly at home in Slovenia, there was a second group, consisting of a small number of composers who spent long periods living abroad either studying with distinguished foreign composers and/or performing their own music away from Slovenia. The third group consists of younger composers born after World War II whose works began to appear in small numbers in the late 1970s and early 1980s, gradually emerging as a substantial body of important and innovative compositions that now take their rightful place among the musical achievements of Slovenia. All the three groups have been well represented at concerts and theatrical events during the thirty years of Slovenian Music Days, with many first performances, but also with older works that richly deserve repeated hearings. There is now a fourth group whose music is beginning to be heard more frequently and promises to take a larger place among Slovene performances.

The Slovene musical avant-garde of the mid-1980s was very strong, with music by the *Pro musica viva* group being performed regularly.[1] The composers involved were Ivo Petrić (*b*1931), Jakob Jež (*b*1928), Igor Štuhec (*b*1932), Darijan Božič (*b*1933), Alojz Srebotnjak (1931-2010) and Lojze Lebič (*b*1934).[2] Primož Ramovš (1922-99) was not formally part of this association, but his music often took its place alongside that of the *Pro musica viva* group. Petrić and Ramovš were particularly important in their early efforts to create a strong sense of adventure in Slovene composition, having had fruitful contacts with their contemporaries in Poland. Two of their works were given their first performances at the Warsaw Autumn Festival of 1963.[3] For the next twenty five years they led the Slovene avant-garde, with both Petrić and Ramovš composing a large number of works for orchestra and for chamber ensembles. Included among the orchestral pieces were a sizeable number of concertos and other works featuring solo instruments. In the late 1980s Petrić reverted to a more conventional notation of regular barring, but retained a large measure of the lessons learned over the preceding years, while Ramovš right up to his death in 1999 maintained a strong interest in flexible and free notation and a very distinctive sound world.[4] Jakob Jež was somewhat different: while he contributed a series of instrumental chamber works mainly destined to be performed by members of the Slavko Osterc Ensemble, he also pursued his great interest in vocal and choral music. The problem he faced here was to follow the new ideas without making the music too difficult to perform by amateur musicians. In this he succeeded brilliantly with three choral and orchestral cantatas which draw in traditional choral methods in combination

1 Matjaž Barbo: *Pro musica viva* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001); Leon Stefanija: *O glasbeno novem* (Ljubljana: Študenstka založba, 2001)

2 There were also Kruno Cipci (1930-2002) whose work has had little impact and Milan Stibilj who was a special case whose work is considered later.

3 Petrić's *Croquis sonores* and Ramovš's *Enneaphonia.*

4 Andrej Rijavec: 'The stylistic orientation of Primož Ramovš,' *Muzikološki zbornik* 10 (1974), pp. 80-95

with new instrumental techniques.[5] Štuhec and Božič contributed to this development with ensemble and orchestral pieces, sometimes involving electronic or tape methods, Božič often using graphic notation. Srebotnjak, having studied with Peter Racine Fricker in London, followed his teacher's encouragement to adopt various serial techniques in his orchestral and ensemble works. Like Jež he also had a great interest in using choral and vocal resources, often with folk-music connections. Lojze Lebič joined this group slightly later but established his avant-garde credentials emphatically and quickly with a series of imaginative works for the Slavko Osterc Ensemble and for the ever adventurous radio orchestra in Ljubljana. Loosely connected to this group were the younger Pavel Mihelčič (*b*1937) and Alojz Ajdič (*b*1939) whose work fitted neatly into the philosophy of the composers mentioned. Although he was born in 1948, Maksimiljan Strmčnik belongs with this group, too.

Inevitably the coherence of the group changed as the composers emerged in their own right. Even more the characters of the individual composers went through a transformation. Petrić's latest compositions have often been small-scale chamber and instrumental pieces displaying careful attention to melodic lines and the natural dialogue between the players. His orchestral works, however, have continued to be substantial and impressive, the most important being *Moods and Temperaments* (1987), *After so many years* (1989), *Gallus metamorphoses* (1992), a tribute to Slovenia's greatest Renaissance composer, *Pesem življenja* (1995), *Four Seasons after Grohar's Canvases* (1996), *Grohar's Impressions II* (1998), after paintings by the important Slovene artist, the Second Concerto for orchestra (2009).[6] Two unusual works derive from the composer's visits to Scotland: *Scottish Impressions* (1995) and *Three Places in Scotland* (2000), more as tributes than picture painting. Finally his latest group of concertos (one of his favourite forms) show a outstanding sense of renewal: the Trumpet Concerto (1985-86), *Pomladni Concertino* for percussion (1993), the Saxophone Concerto and the Horn Concerto (both of 1997).[7] The last works of Ramovš continued to be impressive, covering a wide range of different groupings. Orchestral works, sometimes with soloist(s), tend to dominate with works of about 15-20 minutes' duration, notably *Izpoved* (1986), the brass dominated and sonically overwhelming *Svobodni dialog* (1987), *Per aspera ad astra* (1991), *Simfonija pietà* (1995), *Koncertantni diptih* (1996) for piano and orchestra, the last work having its first performance given in the composer's memory in 1999. As a skilled organist there were a number of his works incorporating the organ, often in a solo capacity, for example, in *Organofonija* (1982) for orchestra and *Kontra-koncert* (1997) for organ, 6 saxophones and orchestra. One can mention, not without its significance the performances by Ramovš, and his co-composer Maksimiljan Strmčnik, of organ works and improvisations, notably in the Franciscan Church and the Cathedral (Ljubljanska stolnica) in Ljubljana.[8]

Lojze Lebič has been very active as a composer in the last thirty years. Again it is dominated by orchestral compositions. First and foremost must be *Glasba za orkester: Cantico I* (1997), *Cantico II* (2001), an extended work that derives its inspiration from words by St Francis of Assisi and the 20th-century French writer and philosopher Teilhard de Chardin, but without moving towards any form of programme music. With more local inspiration *Miti in apokrifi* (1999) sets expressive but cryptic words by the Slovene poet Veno Taufer for baritone and large orchestra. A new development is the composition of three works that feature solo instruments: *Musica concertata* (2004) for horn, *Diaphonia* (2009) for piano and *Glasba za violončelo in orkester* (2011). *Archiphonia* (2005) and *Per archi – za godala* (2009) show the

5 Niall O'Loughlin: 'The Reconciliation of Old and New Musical Techniques in the Cantatas of Jakob Jež,' Primož Kuret (ed): *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur – Choral music and choral societies, and their role in the development of the national music cultures* (Ljubljana: Festival, 2004), pp.240-55

6 This work is a rewritten version of the Concerto for orchestra of 1982

7 See my article Niall O'Loughlin: 'A return to old techniques in recent concertos by Ivo Petrić,' *Muzikološki zbornik* 47/1 (2011), pp.167-176

8 Some of these improvisations can be heard on the CD recording entitled *Credo* in the *Musica Sacra Slovenica* series (MSS 001, Ljubljana, 1997)

composer's vivid writing for strings. His recent music is characterised by a fine attention to orchestral detail and sonority, but it is carefully ordered by a skilful handling of musical progress and form. It represents the best of the avant-garde in Slovenia today: it is neither pretentious nor self-effacing.

Much of the recent music by Jakob Jež has been vocal, showing his allegiance to his country's folk music and concentrating less on avant-garde techniques. Božič has been less active in recent years but the impressive Second Symphony of 1994 was a substantial achievement. Štuhec has had renewed creative energies lately with the *Nekropola* for orchestra of 2011,[9] and numerous well-crafted chamber works. Overall, of the original *Pro musica viva* group the most active now are Lebič, Petrić and Štuhec.[10] Pavel Mihelčič has been very involved with his instrumental group *MD7*, which is functioning very much like the old Slavko Osterc Ensemble, with performances and recordings of many of the most advanced chamber pieces being composed in Slovenia today. It is good to have a group specialising in this music and able to give it sympathetic performances. Of Alojz Ajdič's works probably the most important are the large-scale orchestral works, *Fatamorgana*, the two Symphonies, and the more recent *Rapsodia* for trumpet and orchestra, as well as the cantata *Taborišče »Ravensbrück«* of 1980.

For the second group of adventurous composers who have studied and lived outside Slovenia for much of their lives, four important ones stand out: Milan Stibilj (1929-2014), Janez Matičič (*b*1926), Božidar Kos (1934-2015) and Vinko Globokar (*b*1934). The first is Milan Stibilj, whose compositions in the 1980s and early 1990s were at the cutting edge of advanced musical thinking in Slovenia. Primož Kuret's assessment of Stibilj's work is expertly judged:

"Stibilj's work shows the ability to react to the issue of the relationship and conflict between the old and the new, between tradition and innovation, between materiality and spirituality.... Stibilj's musical language is not popular, his solitary quest to discover its own terms, and research sound was clearly established at the outset. This determination is so unique and peculiar that it does not know and does not recognize any adjustments."[11]

Stibilj's *Oranje* for two string orchestras of 1976 is typically challenging, with the two string orchestras tuned a quarter of a tone apart. His works continued to be performed in the late 1980s and early 1990s with performances of *Zoom*, the fascinating duo for clarinet and bongos (1988), *Elegija umirajočemu drevesu* for orchestra (1989), the fiendishly difficult solo piano piece called *Shota* (1990), and the exciting work for saxophone and piano called *Axon* (1992). Because of the problem of achieving performances of his music, a fact not unconnected with its extreme performing difficulty, it appears that Stibilj became disillusioned and in the mid-1990s withdrew from the musical and musicological scene, composing very little in his last twenty years. The performances of Janez Matičič's *Utripi* for piano in 1987 and *Ondulacije* for string quartet in 1996 impressed, and his Cello Concerto in 2004 showed his outstanding qualities. The third composer, Božidar Kos, worked for many years in Australia but returned later to Slovenia. His three symphonies are very impressive as is his *Aurora Australis*. The fourth composer, Vinko Globokar, has had a high profile all over Europe for many years, having worked principally in Berlin and Paris. In recognition of this reputation, Globokar's music has been frequently performed in Slovenia. The most important works are those for orchestra, the *Étude pour folklora II* which dates back to the fateful year of 1968, two classic orchestral and sometimes theatrical works *Eisenberg* of 1990 and *Labour* of 1992, *Masse Macht und Individuum* of 1994-95 for orchestra and four soloists, and the *Radiographie d'un roman* of 2010 for vocal ensemble and orchestra, the last two given their first performances

9 Performed at Slovenian Music Days in 2012 and recorded on DSS 201391.

10 A retrospective Slovenian Music Days concert on 22 June 2005 gathered together surviving *Pro musica viva* members in key works that established their reputations. These were Srebotnjak's brilliant *Microsongs,* Jež's *Odsevi Hajamovih stihov* for soprano and ensmble, Lebič's ingenious *Tangram* for ensemble, Božič's *VI. Pesem iz cikla 'Blažnost' Gregorje Strniša*, Štuhec's *Ction* for ensemble and Petrić's *Divertimento za Slavka Osterca*, a work which acknowledges the debt to the father of Slovene modernism.

11 In the *Pogledi* ('Views') section of *Delo* (Ljubljana, 9 April 2014) from www.delo.si

at the Donaueschingen Festivals of 1995 and 2010 respectively. Coupled with the *Étude pour folklora II* is the *Étude balkanique*, of 1992, for flute, guitar and percussion, in which the composer made a scathing musical protest about the gratuitous killings that were taking place in Bosnia at the time.[12] His other chamber music contributions have often been a consequence of his phenomenal technique on the trombone and his expectations of similar achievements by his colleagues playing on other instruments, for example, the amazing *Atemstudie* for oboe or the *Discours* series of pieces, from the *Discours II* for five trombones to *Discours VII* for wind quintet and trombone. Perhaps gaining most attention are the theatrical and dramatic works, particularly those which date from recent years: *L'armonia drammatica*, a music drama dating from 1987-90, *Les émigrés* from the early 1980s, and the hugely theatrical and almost operatic *Angel zgodovine* (*Der Engel der Geschichte*), composed during the years 2000-2004. As Slovenia's most famous composer internationally, Globokar was the unsurprising 2002 winner of the Prešeren Award, Slovenia's most prominent national artistic prize.

The most important of the composers that could be loosely categorised as avant-garde and born in the 1950s are, Uroš Rojko (*b*1954), Aldo Kumar (*b*1954), Tomaž Svete (*b*1956), Brina Jež Brezavšček (*b*1957) and Bor Turel (*b*1954). Their work has become progressively more important during the last two decades.

Aldo Kumar as a composer does not fit comfortably within stylistic trends, and while his music shows a sense of adventure, his idiom is not normally that associated with the avant-garde. All his techniques are relatively familiar individually, but are placed in juxtapositions that are unusual. His music is often inspired by the Istrian peninsula and the Alps, a connection that is strong in the *Istrian Suite* for strings of 1986 and *Istralja* for full orchestra, taking folk and folk-like music through a series of transformations and developments. He followed these with the more diverse and adventurous *Strastra* for organ and orchestra from 2001 and *Improstrastra* for piano and big band of 2002. These pieces cast light on a contemporary work of his, *Čelo Alp* ('The Front of the Alps') for orchestra, which develops and extends techniques found in the piano pieces: the building up of melodic cells, sometimes into ostinatos that themselves merge into textures. The piano concerto of 1992, entitled *Post Art or Look*, subtitled *Wolfgang is writing to you*, is a light-hearted reflection on Mozart's style and features. By contrast, the *Varda Concerto*, also for piano and orchestra and completed in 1996, is an exercise in juxtaposing conflicting gestures and techniques, with some hints of folk influence.

A second composer, Uroš Rojko, lives and works in Germany, but regularly visits Slovenia.[13] He has made a particular speciality of chamber music, with an emphasis on sonic memorability, exploiting a wide range of new techniques of individual instruments, but always combining these with a clear structural grasp, for example, an early work, *Štiri novele* ('Four Short Stories') for violin and piano, the brass trio, *Vinjenke* ('Mellow Pieces'), *Sedem vzdihljajev* ('Seven Sighs') for clarinet and piano and *Godba* for saxophone and piano. More impressive in its extension of instrumental techniques is the series of pieces that Rojko composed for the flute in the years 1985-91. The composer himself described the processes involved: 'The source of the idea is the premise that instruments are not just a means of artistic expression, representing the composer's and the performer's tools. The instrument is an illusion of the individual, is a being that communicates, responds, between it and the performer, the possibility of a mutual contrapuntal dialogue and mutual identification is established.'[14] This work, *...für eine Piccolospielerin* (1985), generates a wide variety of instrumental colour through the performer's vocal means as well as using what is referred to as a pianistic trill. In 1989 Rojko expanded this to contrast the flute with the oboe in *Atemaj*.[15] In a complicated explanation of his techniques and philosophy, the composer

12 See my article Niall O'Loughlin: 'Vinko Globokar's Balkan Requiem,' *Muzikološki zbornik*, 50/1 (2014), pp.97-105.

13 A new biographical, analytic and documentary study on Uroš Rojko written by Leon Stefanija is currently in preparation.

14 Booklet notes to CD, Ed. DSS 200027 (Ljubljana, 2000), p.7

15 The title *Atemaj* is an anagram of the names of the two players who first performed it in Zagreb in 1989, Matej and Mateja, but also relates to the German Atem=breath and the Slovene Tema=theme.

refers to floating as static constellation and movement as dynamic process.[16] It explores the conflict between the static elements, but transforming them into dynamic ones, for example, by changing a static continuous sound into a moving one by adding vibrato. *Glass Voices*, also of 1989, combines flute with piano in a brilliant essay in duality and identity. The idea is that the lines of the two instruments become so intertwined that there is 'the illusion of a fictitious instrument, combining the characteristics of both real instruments.'[17] The final work in this series is *Inner Voices*, scored for flute, doubling piccolo and alto flute and chamber orchestra. This is a more contemplative work which has a passages of an intense harmonic nature, which in the composer's view are based on the principle of inward orientation. This is achieved using narrow glissandos of between a quarter and a half tone, double trills, and the interweaving of the lines of the solo instrument, successively piccolo, flute and alto flute, with those of the orchestra. This ear for sonority has continued with a group of pieces using the accordion. Rojko's orchestral music follows similar lines, extending chamber music textures. The elaboration of the 1998 *Evokacija* ('Evocation') for cello and accordion into a work for symphony orchestra in the following year is sure evidence of the way that Rojko's structural plans can be applied to music of different scale. It was followed by *Tongenesis* and the brilliant two-clarinet concerto *Koncertant(n)i k(o-j)u-je-jo*. Rojko's *Kralj David, citre in meč*, first performed in Slovenia in 2010, is an outstanding chamber opera.

A third composer, Tomaž Svete, belongs firmly to the newer Slovenian avant-garde. His ideas are distinctive and memorable, but his music, unlike that of Kumar, makes no moves towards the post-modernism. His impressive orchestral piece, *L'amôr sul mar* of 1987, is sensuously scored and suggestive of the influence of Messiaen in its textures and harmonies and with its atmospheric sounds all carefully chosen.[18] It was followed by the equally subtle *Concert de la nuit*. While his chamber music has shown an understated subtlety and sensitivity, Svete's vocal settings have been most notable in his operas. The earliest, the television opera *Kralj Malhus* of 1987, is a satirical piece in three scenes that lasts just under half an hour. The radio opera, *Ugrabitev z Laudaškega jezera* ('The Abduction from Lake Laudach') of 1994, consists of a series of atmospheric dramatic miniatures that utilise the medium of radio in a totally involving manner. The prize-winning opera *Kriton* of 2000 confirms Svete's avant-garde techniques. The vocal settings vary from straightforward declamations to more lyrical lines. He used two separate twelve-note rows for Crito and Socrates, as a way of distinguishing their differing characters. The whole work shows a firm grasp of modern techniques 'without getting caught in the postmodernist trap'.[19]

The delicate and sensitive works of the fourth of these composers, Brina Jež Brezavšček, are most impressive, for example, *Presenečenje* ('Surprise') of 1983 for solo violin, *Aulofonia domestica* for oboe, clarinet and percussion of 1988, *Perfume Composition* of 1996 for solo viola and the *Meditation in Five Images* for violoncello and piano of 1997. More important is the orchestral *Sonsong – Sonorous Variations* for orchestra, first performed in 1999, which treats in kaleidoscopic fashion large numbers of differently scored short melodies, some of which are clearly audible and others, partly because of the complexity of the textures and the orientation of the horizontal and vertical, are not audible as such. Some of the work captures the spirit of Charles Ives's music. Some of the ideas of making music work on different levels are also found in *Orpheus* of 1989, for bass clarinet and electronic tape. There is a conflict between the gentle lyre of Orpheus and the rough sounds of the bass clarinet, and also a deliberate matching of the two sound sources.

Electronic sounds, however, have been explored extensively in the work of the fifth composer, Bor Turel. His early music uses advanced instrumental techniques and

16 *Ibid*. p.9

17 *Ibid*. p.9

18 First performed in Ljubljana on 14 April 1988.

19 Tomaž Svete in Črt Sojar Voglar (ed): *Skladateljske sledi po letu 1900 – Composers' Traces from 1900 Onwards* (Ljubljana: Edicije DSS, 2003), p.231

compositional devices, as well as electronic sounds. In the 1980s he combined instrumental music with electronic sounds. Important electroacoustic musical pieces of his are *The Endless Loop* for flute and tape of 1983, *The Spiral* of 1986 and *Sonotranjosti* for cello and tape, with its subtle matching and contrasting of the cello's sound with similar or nearly similar sounds on the accompanying tape. Turel's work also embraces numerous other ideas which move into the theatrical and multi-media areas and he composes extensively for radio.

Of the Slovene composers born during the 1960s who have pursued more adventurous techniques, the one with the most impressive and consistent corpus of works is Nenad Firšt (*b*1964). Among the published and recorded music, the most important works are undoubtedly those for string instruments, especially the Concertos for violin and for cello, and the Concertino for double bass. This is also apparent in numerous chamber works *Nekaj divjega* ('Something Wild') for violin, *O mejah, ki so ostale* ('About Remaining Borders') and *Monotipje* ('Monotypes') for violin and piano, and *Bi* for two violins, as well as three string quartets and various works for viola, cello and double bass. He has a strong sense of effective structure, sometimes using symmetry in a subtle and unpredictable way, for example, in Third String Quartet of 1988 and in *SSSSS* for violin and double bass of 1991. Among other Slovene composers born during the 1960s, Peter Šavli (*b*1961) has many substantial achievements. *The Road Less Travelled*, for four saxophones, is a work that shows a strong but very untraditional interest in the beautiful and smooth sonorities of the quartet, using sensuous harmonies with no use of tonal progression. Šavli's *Saxophonia* for alto and baritone instruments is an impressive a full-scale concerto. *Devant une neige* for chamber orchestra is a masterly essay in the control of sonority, texture and form. The Piano Concerto of 2001 combines harmonic and melodic note-groupings with a brilliant virtuosity for the piano.

Two further composers are Larisa Vrhunc (*b*1967) and Urška Pompe (*b*1969). Their music is always adventurous, employing a wide range of avant-garde techniques. Vrhunc's music is full of delightful surprises, always with something new or interesting to say. Typical of this is the set of six miniatures called *Gratis 0-6* for flute, clarinet and double bass of 1996, and the piano trio called *À Kogoj* produces vivid recreations or paraphrases on five of the *Malenkosti* ('Bagatelles') for piano by the Slovene composer, Marij Kogoj. *Regen Liebe* creates a musical piece from a spoken text that makes reflections before, during and after the rain. Using sung voices, *Ubi est?* for mixed choir connects with the tradition of well blended choral singing, but introduces into the setting numerous newer choral techniques. Neo-Stravinskian ostinatos and quasi-ostinatos of *Open Rite* recall the rhythmic vitality of the second of the pieces in *Gratis 0-6*. The sextet called *Spirale* ('Spirals') makes very great play with trills and flourishes in a developing way that is suggested by the subtitle, 'potovanje' (journey). The wind quintet *Celo* ('Even') is subtitled 'looking for perfection, putting pieces (of instruments) together, successfully?'[20] The instruments are often matched in tone colours, something that may have been suggested in the earlier *Gratis 0-6*. The last of these chamber works has the elaborate title *Satelitov trop nam zvezde kraj oznani – čas hiti* ('A Flock of Satellites Announces the Star's Place – Time Flies') for violin, horn and piano takes its title from the poetry of Slovenia's most famous poet, France Prešeren. Its character comes from the sense of searching for a means of expression: single groups of notes, short flourishes, scatterings of counterpoint, silence. Urška Pompe's music is precise and detailed, often working in very exact metrical lengths, something that is apparent in the brilliant four-movement *Solo* for cello of 1996. Despite the lack of regular barring or even the absence of barring, it has enormous rhythmic momentum, particularly in the second section marked 'Agitato'. Like the music of Larisa Vrhunc, it takes only what it wants from avant-garde techniques. Metrical precision is obvious in the *Trio – Pogovori* ('Conversations') for horn, trumpet and tuba of 1999, while *Čuječi* for wind quintet of 2001, reinforces the trend of metrical complexity.

20 In the booklet for the CD RTV Slovenija 106200 (Ljubljana, 2000), p.9

A younger and adventurous fourth group is now making a distinctive presence. The composers include Črt Sojar Voglar (*b*1976), the witty and brilliant Bojana Šaljić Podešva *(b*1978*),* the prize-winning Vito Žuraj *(b*1979*),* Nana Forte (*b*1981) and Nina Šenk (*b*1982). Other composers active in recent years have shown a wide variety of styles. Tomaž Habe (*b*1947), Slavko Šuklar (*b*1952), Marko Mihevc Muni (*b*1957), Igor Krivokapič (*b*1965), Vito Avsec (*b*1970) and Dušan Bavdek (*b*1971) have pursued a broadly neo-classical or post-modernist line with many impressive and well written works that would not be thought of as avant-garde or modernist in style or tone. Nevertheless their work is also important in that it forms a bridge between the modernist and traditional philosophies.

This dichotomy between modernist and post-modernist techniques is not clear-cut any more because there is considerable overlap between the two groups. It is likely that much of the two 'styles' will become the common property of all composers without any philosophical or aesthetic problems arising. What is most important is that there has been a renewed surge of enthusiasm for ensuring that a serious music culture is reinvigorated and grows. Younger composers have been following the solid tradition that had been built up in the 1980s and earlier and will almost certainly follow the works mentioned here with others that are similarly challenging and interesting. With the new opportunities presented by the current situation, there is likely to be a new flourishing of native Slovene musical talent.

Appendix 1 – The Composers

The Original Modernists

Ivo Petrić	(*b*1931)
Primož Ramovš	(1922-99)
Lojze Lebič	(*b*1934)
Jakob Jež	(*b*1928)
Igor Štuhec	(*b*1932)
Darijan Božič	(*b*1933)
Alojz Srebotnjak	(1931-2010)
Pavel Mihelčič	(*b*1937)
Alojz Ajdič	(*b*1939)
Maksimiljan Strmčnik	(*b*1948)

Composers who have mainly worked abroad

Milan Stibilj	(1929-2014)
Janez Matičič	(*b*1926)
Božidar Kos	(1934-2015)
Vinko Globokar	(*b*1934)

The Middle Generation

Aldo Kumar	(*b*1954)
Uroš Rojko	(*b*1954)
Bor Turel	(*b*1954)
Tomaž Svete	(*b*1956)
Brina Jež-Brezavšček	(*b*1957)
Peter Šavli	(*b*1961)
Nenad Firšt	(*b*1964)
Larisa Vrhunc	(*b*1967)
Urška Pompe	(*b*1969)

The Younger Avant-Garde

Črt Sojar Voglar	(*b*1976)
Bojana Šaljić Podešva	(*b*1978)
Vito Žuraj	(*b*1979)
Nana Forte	(*b*1981)
Nina Šenk	(*b*1982)

Neo-Classical and Post-Modernist Composers

Tomaž Habe	(*b*1947)
Slavko Šuklar	(*b*1952)
Marko Mihevc Muni	(*b*1957)
Igor Krivokapič	(*b*1965)
Vitja Avsec	(*b*1970)
Dušan Bavdek	(*b*1971)

Appendix 2 – Performances at Slovenian Music Days 1986-2014

Ivo Petrić

Concerto for percussion (4 April 1986)
Concerto for saxophone and orchestra (13 April 1999)
Concerto grosso for string orchestra (13 April 2000)
Concerto for horn and orchestra (14 April 2000)
Fantazija in toccata, II. stavek (20 April 2004)
Divertimento za Slavka Osterca for chamber ensemble (22 June 2005)
PMV Fagot Variation (22 June 2006)
Slika Doriana Graya II for orchestra (13 March 2009)
Trois images for violin and orchestra (5 April 2011)
Trio giocoso for saxophone, flute and piano (13 March 2012)

Primož Ramovš

Cordophonia for piano quartet (5 April 1986)
Enneaphonia for chamber ensemble (31 March 1987)
Svobodni dialog for orchestra (14 April 1988)
Koral in tokata for orchestra (4 April 1990)
Kontrasti for piano trio (6 April 1995)
Zvočni svet for two pianos (23 April 1996)
Od – Do for violin and piano (23 April 1996)
Organ Improvisations (24 April 1996)
Viribus unitis for violin, guitar and accordion (26 April 1996)
Septet for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet and trombone (24 June 1997)
Koncertantni diptih for orchestra (13 April 1999)
Colloquium quinque virorum for piano quintet (14 April 1999)
Fanfara for organ (5 April 2011)
Dve koralni predigri for organ (5 April 2011)
Inventiones Pastorales for organ (5 April 2011)
Meditatio de Sancta Trinitate for organ (5 April 2011)
Pax et bonum for organ (5 April 2011)

Lojze Lebič

Novembrske pesmi for voice and orchestra (3 April 1986)
Chalumeau for oboe solo (14 April 1988)
Vem, da je zopet pomlad for choir (5 April 1990)
Od blizu in daleč, seven pieces for recorder (21 April 1993)
Ekspresije for piano trio (6 April 1995)
Okus po času, ki beži for organ (24 April 1996)
Rej for accordion (26 April 1996)
Glasba za orkester – Cantico I (15 May 1998)
Miti in apokrifi for bass-baritone and orchestra (11 April 2000)
Rubato for viola (11 April 2002)
Tihi gaj for choir (22 April 2003)
Aprilske vinjete for flute (23 April 2003)
Tangram for chamber orchestra (22 June 2005)
Sentence for two pianos and orchestra (21 April 2008)
Miti in apokrifi for bass-baritone and orchestra (11 March 2009)
Korant for orchestra (19 March 2010)
Koralni napev iz skladbe Upanje for choir (4 April 2011)
Upanje for choir (4 April 2011)
Koncert ('Glasba') for cello and orchestra (15 March 2012)
Musica concertata for horn and orchestra (11 March 2014)
Queensland Music for orchestra (11 March 2014)
Per archi – za godala for string orchestra (12 March 2014)
Zmiərom moram bondrati for choir (12 March 2014)

Jakob Jež

Ekstremi 2 for clarinet and metal idiophone (4 April 1986)
Strune milo se glasite for mandolin and strings (1 April 1987)
Ekstremi for three oboists (24 June 1997)
Ekstremi 4 for 4 flautists, two percussionists and narrator (13 May 1998)
Morski odmevi for voice and violin (12 April 2000)
Zvezdi odmevi for voice, 2 violins and percussion (23 April 2003)
Odsevi Hajamovih stihov for soprano and chamber ensemble (22 June 2005)
Metamorfoze na temo Slavka Osterca for symphony orchestra (22 June 2006)
Vodornke for female choir and *Domovina* for choir (25 April 2007)
Pričakovanje for choir (12 March 2013)

Igor Štuhec

Raimund Concert for 8 instruments (31 March 1987)
Sedem anekdot for clarinet and piano (5 April 1990)
Pihalni kvintet ('Wind Quintet') (23 April 1996)
Zvočni disput »Pro musica viva« for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, piano, harp, string quintet, percussion (24 June 1997)
Determinirano – nedeterminirano for orchestra (12 May 1998)
Ction for chamber ensemble (22 June 2005)
Metamorfoze na temo Slavka Osterca for symphony orchestra (22 June 2006)
Nekropola for orchestra (15 March 2012)

Darijan Božič

Diagnosa: capulm for speaker and percussion ensemble (4 April 1986)
Druga simfonija for orchestra (23 April 1996)
VI. pesem iz cikla »Blažnost« Gregorja Strniše (22 June 2005)
Metamorfoze na temo Slavka Osterca for symphony orchestra (22 June 2006)
Verzi in misli štirih for choir (12 March 2009)
Audiospectrum for orchestra (5 April 2011)

Alojz Srebotnjak

Sonatina for violin and piano (5 April 1986)
Slovenski ljudski plesi for string orchestra (12 April 1994)
Variacije na temo Slavka Osterca for piano (6 April 1995)
Variacije na temo L. M. Škerjanca for piano (24 June 1997)
Kraška suita for orchestra (26 June 1997)
»Portret pesnika« štiri pesmi for tenor and piano (14 April 1999)
Urški for choir (23 April 2003)
Microsongs for voice and chamber ensemble (22 June 2005)
Omaggio à S.O. for symphony orchestra (22 June 2006)

Pavel Mihelčič

Igre in odsevi for cello and piano (2 April 1991)
Arabeske for violin, guitar and accordion (26 April 1996)
Chorus II for string quintet, oboe, bass clarinet, trumpet, horn, trombone and percussion (24 June 1997)
Oder for harp, celesta, idiophone (13 May 1998)
Bridge for chamber orchestra (13 April 2000)
Sam v sobi for tuba (10 April 2002)
Glasba for cello and orchestra (11 April 2002)
Nokturni for harp solo (23 April 2003)
Črno ogledalo for clarinet and piano (13 March 2014)

Alojz Ajdič

Chorus for alto saxophone and percussion (5 April 1989)
Solo de concours for clarinet (5 April 1990)
Adagio for clarinet and string orchestra (13 March 2009)

Maksimiljan Strmčnik

Recitativ in arija for saxophone and piano (5 April 1990)
Improvizacije for organ (11 April 1994)
Et resurrexit Tertia Die for soprano, trumpet and organ (11 April 1994)
Organ improvisations (24 April 1996)
Motorico for violin, guitar and accordion (26 April 1996)
Ave Marija for choir (23 June 1997)
Koncert for trombone and orchestra (12 May 1998)
Preprosta kantata »Stvarjenje otroka« for soprano, string chamber orchestra, harpsichord and musical saw (11 April 2000)
Vokalifor for soprano, string orchestra and harpsichord (12 April 2000)
Pax tecum for oboe (11 April 2002)
Velikonočna hvalnica ('Easter Hymn') for soloists, choir and ensemble (25 April 2003)
Concerto for trombone and orchestra (23 April 2007)

Milan Stibilj

Orjana for two string orchestras (3 April 1986)
Zoom for clarinet and 2 bongos (14 April 1988)
Elegija umirajočemu drevesu ('Elegy for a Dying Tree') for orchestra (3 April 1989)
Shota for piano (3 April 1990)
Axon for saxophone and piano (6 May 1992)
Skladje for piano and orchestra (20 April 1993)

Janez Matičič

Resonances for piano (2 April 1987)
Utripi for piano (2 April 1987)
Ondulacije for string quartet (23 April 1996)
Geode for percussion and piano (23 April 2003)
Concerto for cello and orchestra (22 April 2004)
Simfonija št.2 (21 April 2008)

Božidar Kos

Sonata for piano (2 April 1987)
Concerto for violin and orchestra (7 May 1992)
Concerto for guitar and orchestra (23 April 1996)
Aurora Australis for orchestra (15 May 1998)
Catena 3 for wind quintet (20 April 2004)
Concerto for viola and orchestra (23 June 2005)
Aurora Australis for orchestra (11 March 2014)
Simfonija št. 3 (11 March 2014)

Vinko Globokar

Atemstudie for oboe solo (14 April 1988)
Étude pour folklora II for orchestra (3 April 1989)
Discours VII for brass quintet and trombone (13 April 1994)
Eisenberg for orchestra (13 April 1994)
Labour for orchestra (13 April 1994)
Eisenberg for orchestra (9 April 2002)
Les chemins de la liberté for orchestra without a conductor (20 June 2006)

Sternbild der Grenze for 20 players, five singers, and two solo singers (20 June 2006)
Angel zgodovine for two orchestras and electronics (24 April 2008)
Toucher for percussionist (22 June 2009)
Dos a dos for tenor saxophone and trombone (22 June 2009)
Ombre for percussionist and rhythm machine (22 June 2009)
Destinées machinales for chamber ensemble and original musical instruments (22 June 2009)

Uroš Rojko

Anatraum for clarinet and amplifier (5 April 1986)
Širi novele for violin and piano (4 April 1989)
Melanholija for cello and piano (3 April 1990)
Godba for alto saxophone and piano (6 May 1992)
Klic trobente for trumpet and organ (11 April 1994)
Ottoki for wind quintet (23 April 1996)
Trio for clarinet, cello and piano (13 May 1998)
Evokacija for orchestra (13 April 1999)
Dih ranjenega časa for orchestra (20 March 2001)
Tongenesis for orchestra (9 April 2002)
Luna, aqua e chiara for guitar (23 April 2003)
Concerto fluido for accordion and 16 players (19 April 2004)
Kralj David, citre in meč, chamber opera (24 March 2010)
Koncertant(n)i K(o-J)u-Je-Jo for two clarinets and orchestra (14 March 2014)

Bor Turel

Spirale for piano, magnetic tape and electronic sound processor (31 March 1987)
Dežele izgubljenih zvokov (Land of the Lost Sounds) electronic installation (11 April 2002)
Dežele izgubljenih zvokov II, electronic sound installation (23 April 2003)

Aldo Kumar

Pomladni concertino for strings (1 April 1987)
Sonata z igro 12 for piano (3 April 1990)
Jezero for wind quintet (4 April 1991)
Varda concerto for piano and orchestra (20 April 1993)
Val for guitar (12 April 2000)
Oljke v snegu for guitar (12 April 2000)
Istrska suita for chamber orchestra (13 April 2000)
Improstrastra for piano and jazz orchestra (11 April 2002)
Tri istrske for choir (25 April 2003)
Istralja for orchestra (11 March 2009)
Turist for choir (12 March 2014)
Varda concerto for piano and orchestra (14 March 2014)

Tomaž Svete

Trio for strings (1 April 1987)
L'amôr sul mar for orchestra (14 April 1988)
»Hommage à Slavko Osterc« à maestro Igor Dekleva for piano (6 April 1995)
Sonata for klavir (23 April 1996)
Concert de la nuit for violin, double bass, harp and orchestra (26 June 1997)
»Lullaby« for percussion (13 May 1998)
Za teboj I in II, samospeva for soprano and tenor (10 April 2002)
Kriton, opera (24 April 2003)

Brina Jež Brezavšček

Aulofonia domestica for oboe, clarinet and percussion (14 April 1988)
Surprise for solo violin (4 April 1989)
Birds for recorder and harpsichord (5 April 1991)
Perfume composition for viola solo (13 May 1998)
Sonsong – Zvočne variacije for orchestra (13 April 1999)
Dve pesmi for soprano, old brass instruments and harpsichord (11 April 2002)
Meni je vseč for choir (25 April 2007)

Nenad Firšt

Duel for cello and piano (2 April 1991)
O mejah, ki so ostale (23 April 1996)
Hopska bela zarja for double bass solo (13 May 1998)
Pihalni kvintet ('Wind Quintet') (14 April 1999)
Glasba divjih bab for clarinet, bassoon and ancient flute (12 April 2000)
Monotipije (hommage à France Kralj) for violin and chamber orchestra (21 March 2001)
Dnevnik for clarinet and piano (11 April 2002)
Kaganove sanje for oboe (23 April 2003)
Lovci sanj for symphony orchestra (20 June 2005)
Dneva leta for saxophone, flute and piano (13 March 2012)
Tolmuni for string orchestra (12 March 2014)
Atelje for clarinet and piano (13 March 2014)

Peter Šavli

Trije homaggi for piano (13 May 1998)
Skladba for six percussion (14 April 1999)
Con-Tact for ensemble (20 April 2004)
Vprašanje for choir (25 April 2007)
Samota for choir (12 March 2009)
Zdravica for choir (12 March 2013)

Larisa Vrhunc

Dve ljuski temi for violin and piano (23 April 1996)
Concerto for violin, piano and orchestra (22 June 1997)
Prehodi for bass clarinet, bassoon and double bass (24 June 1997)
Maša for mixed choir (13 May 1998)
Jobovi dvomi for organ (14 April 1999)
Gama for violin and piano (12 April 2000)
Spirale for chamber ensemble (11 April 2002)

Red in blue for bassoon, violin and piano (23 April 2003)
Where the Moonbeam Fell for chamber ensemble (20 April 2004)
Med prsti zven podobe II for orchestra (5 April 2011)
Hitrost razpadanja for two horns and two percussion (12 March 2013)

Urška Pompe

Duo for violin and cello (13 May 1998)
Trio for horn, trumpet and tuba (14 April 1999)
M.. for viola and cello (12 April 2000)
Dan za dnem for two saxophones (23 April 2003)
ŠIR for alto saxophone and orchestra (19 March 2010)

Črt Sojar Voglar

Contemplativo – concerto for bassoon and strings (10 April 2002)
Utrinki for flute, cello and harp (23 April 2003)
Concerto for cello and orchestra (20 June 2005)
Tri dnevi for saxophone, flute and piano (13 March 2012)
Ljuknjica v piščali for soprano and piano (14 March 2012)
Kristali for clarinet and piano (13 March 2014)

Bojana Šaljić Podešva

Kalejdoskop for ensemble (21 April 2004)
Ljubeče iznad for 2 horns, 2 percussionists and electronics (12 March 2013)

Vito Žuraj

Tango for flute and orchestra (22 June 2006)
Tiebreak for orchestra (5 April 2011)
Warm-up for horn and percussion (13 March 2012)
Restrung for ensemble (10 March 2015)
Runaround for wind quartets and instrumental bands (13 March 2015)
Changeover for instrumental bands and symphony orchestra (13 March 2015)

Nana Forte

Izševanka for choir (25 April 2007)
»Tri skladbe« iz Cikle komornih slkadb (13 March 2013)

Nina Šenk

Echo II for orchestra *(5 April 2011)*
Črno.Belo. for ensemble (13 March 2012)
Twenty and Five for ensemble and reciter (12 March 2013)
Chant for string orchestra (12 March 2014)
Dreamcatcher for ensemble (10 March 2015)

Niall O'Loughlin

NEDAVNI RAZVOJ SLOVENSKE GLASBENE AVANTGARDE

POVZETEK

V zadnjih petdesetih letih je bilo med slovenskimi glasbeniki mogoče zaslediti veliko modernističnih skladateljev, ki spadajo v štiri glavne skupine: izvirni modernisti, skladatelji, ki so večinoma ustvarjali v tujini, srednja generacija in najmlajši predstavniki avantgarde. V 70. in 80. letih 20. stoletja je bila skupina Pro musica viva (člani Ivo Petrič, Lojze Lebič, Igor Štuhec, Jakob Jež in Darijan Božič) najvidnejša poleg nekaterih posameznikov, kot so bili Primož Ramovš, Pavel Mihelčič in Alojz Ajdič, ki so ustvarili veliko del za orkester in komorni orkester, ki jih je izvajal Ansambel Slavko Osterc. Skladatelji Milan Stibilj, Janez Matičič, Božidar Kos in Vinko Globokar so študirali in delali v tujini. Širok nabor njihovih drznih del je postal znan zunaj meja Slovenije. Veliko modernističnih skladateljev, rojenih po drugi svetovni vojni, si je pridobilo ugled v 80. letih 20. stoletja, med njimi Uroš Rojko, Aldo Kumar, Tomaž Svete, Bor Turel in Brina Jež Brezavšček, ter pozneje Nenad Firšt, Peter Šavli, Larisa Vrhunc in Urška Pompe. Vsi so soustvarjali slovensko avantgardo, vendar so si najmlajši skladatelji, še zlasti Črt Sojar Voglar, Bojana Šaljić Podešva, Vito Žuraj, Nana Forte in Nina Šenk, postopno izbojevali svoj prostor z nastopi na Slovenskih glasbenih dnevih in s posnetki. V zadnjem času so se njihova dela začela stapljati z deli bolj tradicionalnih skladateljev, ki so raje sledili bolj konservativnemu ali postmodernističnemu jeziku.

Luigi Verdi

CAN THE SAME MUSIC BE WRITTEN BY DIFFERENT COMPOSERS? A STRANGE CASE: VITTORIO GNECCHI'S *CASSANDRA* VERSUS RICHARD STRAUSS'S *ELEKTRA*

Today the affair here dealt with is not well-known but when it happened, in 1909, it stirred considerable interest because of an article by the esteemed Giovanni Tebaldini: *Telepatia Musicale. A proposito dell' "Elektra" di Strauss*, "Rivista Musicale Italiana", XVI/2, aprile 1909, pp. 400-412 (Musical Telepathy. Upon Strauss's *Elektra*); the article contained 15 synoptic tables comparing some musical ideas in Richard Strauss's *Elektra* with as many in Vittorio Gnecchi's *Cassandra* and it was followed by a further article by the same author, *Telepatia Musicale? Sempre a proposito dell'"Elettra" di Richard Strauss*, "Rivista Musicale Italiana", XVI/3, luglio 1909, pp. 632-659 (Musical Telepathy? Still upon Richard Strauss's *Elektra*).

Cassandra had been composed by Vittorio Gnecchi (1876-1954) between 1901 and 1903, when he was a young and not very famous 25-year-old composer from a rich Milanese bourgeois family. *Cassandra* was premiered in Bologna on 5 December 1905 and conducted by Arturo Toscanini. The première of Strauss's *Salome* was in 1906 and *Elektra* in 1909. It is worth while mentioning the dates because *Cassandra* was earlier than both *Salome* and *Elektra.*

Such a complex and mature work as *Cassandra*, which had been written by a mere 25-year-old unknown composer caused bewilderment and incomprehension: it is known that an opera is not only relevant in terms of what it is, but also of the author who writes it and of the period when it is written. The problem is that *Cassandra* did not seem to be justified from a historical point of view: a very young composer who was practically self-taught and unknown could not have composed such a mature and innovative work in the field of the Italian musical production of the early 20th century. And music historians tend to ignore what they cannot explain or justify from their point of view.

The story is well reconstructed by Marco Iannelli in *Il caso Cassandra. Vittorio Gnecchi, una storia del Novecento*, Milano, Bietti 2004 (*The Cassandra affair. Vittorio Gnecchi, a 20th century story*).[1]

Gnecchi was said to have sent the *Cassandra* score to Strauss and the latter to have replied to him with a letter dated August 1905 – of which yet there remains no trace – which Gnecchi did not mention. Or Gnecchi might have presented Strauss with the score on the occasion of *Salome*'s première in Turin; which could also be false,[2] like one of the many inventions in the "history of music". There are no definite confirmations but only conjectures, rumours. Later on, neither of the two composers openly gave their either denying or confirming opinions about the affair. Only Strauss seemed irritated when he declared he had never read

1 See also: Pietro Mazzini, *Richard Strauss plagiaire?, "L'Italie et la France*", Anno IV, n. 5, 30 maggio 1909. Francesco Balilla Pratella, *Luci ed ombre – Per un Musicista Italiano ignorato in Italia*, Roma, De Santis, 1933. Michael Horwath: *Tebaldini, Gnecchi, and Strauss*, in "Current Musicology", 10 (1970), pp. 74-91, ("sympathetic attunement" -- a sort of unconscious plagiarism"). Quirino Principe, *Vittorio Gnecchi e Richard Strauss: storia di un presunto plagio*, "La Rivista illustrata del Museo teatrale della Scala", II, n.8 autunno 1990, pp.76-83. Ottavio De Carli, *Vittorio Gnecchi Ruscone; Un "caso" ancora aperto. Fortuna e oblio di un compositore gentiluomo*, Erbusco 1998.

2 Gnecchi in a letter of January 1906, in Dresdner Neueste Nachrichten; cfr. Iannelli, p. 111.

Cassandra,[3] but in this case it is very difficult to tell the difference between real documents or other evidence and conjectures. There is only one real letter to Romain Rolland from Garmish on 5 May 1909, taken from the correspondence partly published on the reports of the Societé Internationale de Musique – "The Ancient Mercure Musicale" of June 1909, where Strauss writes:

"Dear Friend

I warmly thank you for your kind words and for your friendly care. But what should I do? Do you know a better way to contrast hatred and envy than a noble silence? As regards the Elektra-Cassandra affair, I had already decided not to reply, all the more that I did not yet know about Mr. Tebaldini's brochure publicizing Gnecchi. Now that I know about it, all the more I will keep silent. Since all this story is far too foolish, not to mention the despicable chauvinistic insinuations clearly identifiable throughout the Italian and French attacks towards me, against which, on the other hand, it is always necessary to assert the generous hospitality Germany offers the Italian and French arts more than any other country, a kind of hospitality for which our neighbours are so little grateful". [4]

According to Strauss, Tebaldini's article was a publicity stunt. It has been told before that the affair originated from an article in Rivista Musicale Italiana three months after the *Elektra*'s premiere held at the Dresden's Königliches Opernhaus (Semperoper) on 25 January 1909 and conducted by Ernst von Schuch with little success. Gnecchi immediately noticed some similarities between *Elektra* and *Cassandra* and he might have undertaken legal action, not forgetting to point them out:

"Cher Monsieur, j'ai bien reçu les intéressants documents montrant que le célèbre Strauss prends… le bien des autres… là ou il le trouve".[5]

Of course this created an uproar, which after all Strauss and Gnecchi seemed to witness with little involvement. It is evident that *Elektra* has some similarities to *Cassandra* as to subject and expressive pathos. The manoeuvre of the presumed plagiarism – which might have been organized by *Cassandra*'s libretto writer Luigi Illica, probably aiming at his favorite Gnecchi's benefit – was based upon this vague impression:

"Gnecchi was informed of Tebaldini's imminent publication. Or better, Gnecchi might have involved Tebaldini in the affair. Or maybe Illica. Here are some of Illica's letters about this topic – and not only: they are quite interesting and Illica, who is an expert on theatre matters, recommends to Gnecchi about how to act and exploit the "lucky" event of having been subjected to plagiarism on the part of no less than Strauss". [6]

"[…] Tebaldini has written to you – Illica writes to Gnecchi - In my opinion, he is completely uncertain what must be done now. The musical world, the understanding and reliable ones, now know what must be thought. Tebaldini's article clearly says: Now it is necessary to *frapper* the large audience, the paying audience, those who create success, the crowd ……! It is necessary to *frapper* the big audience that much that is documented so as to give Tebaldini's telepathy the other synonym which suits it better!!!".[7]

The composer, scholar and authoritative musical critic Tebaldini was influenced by Illica's conjectures, as we learn from some letters, but it seems that Gnecchi might have suffered from the situation:

"Yet Tebaldini, who at the beginning had agreed upon publicizing the presumed plagiarism, soon did not show much courage and wanted to withdraw (what he partly did, as we saw, with his second and final article on "Musical telepathy" where he reshapes his position clearly in support of Strauss)". [8]

3 Iannelli, cit., p.107, Principe, cit., p. 84

4 Iannelli, cit. p. 114.

5 Iannelli, cit. p. 115. Letter by unknown from Lyon to Gnecchi's father, Francesco, 20 April 1909.

6 Iannelli, cit., p.131.

7 Letter by L. Illica, in Iannelli, cit. pp.131-2

8 Iannelli, cit., p.135.

In this regard Illica writes to Gnecchi as follows:

"The fact that Tebaldini lent himself to publicizing himself while publicizing the affair is far too clear. The naïfs are a completely lost race! That's why Tebaldini wants to withdraw his ass but a good kick (let's say pedal) can give him back what you seem to mean in your letter to me: energy!"[9]

Tebaldini's position was strongly ambiguous, and in his second article he almost backed out. Thus, things went differently from predictions and it was only Gnecchi who paid for it. Someone even said that it had been he who copied, and a real boycott started against his work. For instance, at the Accademia of St. Cecilia, there is a long correspondence where Gnecchi's applications for the performance of his works are always frustrated by the incomprehensibly hostile and prejudiced Accademia's directing board. A really deep hatred. Yet Gnecchi could boast influential connections. It is worthwhile pointing out that Gnecchi was more performed in Germany and Austria than in Italy and he cannot be considered a completely forgotten composer. Was his success in Salzburg thanks to Strauss? On his part, some years later Gnecchi wrote:

"Tebaldini's publication has greatly damaged the development of my works, and this damage has been increased by the subsequent controversies about *Cassandra* which I have never shared, since I only felt the indomitable trench of calendar dates." [10]

However Strauss could but know *Cassandra*; but those who said that the similarity was apparent were right. The first among Strauss's party was Ludwig Hartmann, a renowned critic of "Dresdner Neueste Nachrichten", and also the German translator of that *Cassandra*, who wrote as follows in an article dated 22 April 1909:

"It is no use comparing so many apparently similar notes in Gnecchi's *Cassandra* and Strauss's *Elektra* in a table form as Tebaldini did. Since this similarity is nothing but optical and it completely disappears in an acoustic analysis. Summing up, melody is but a part of musical creation, which gets its real nature from dynamics, harmonization and instrumentation".[11]

Let's see the main points: in common are the two operas' subjects, their beginnings and ends, which sound very similar to each other: Agamemnon's theme at the beginning and at the end of *Cassandra* is exactly the same as the beginning of *Elektra*, of which it is the natural continuation. *Elektra*'s topic is the direct continuation of *Cassandra*'s, in the same way as *Elektra*'s initial chord links itself to *Cassandra*'s finale. Agamemnon's theme starts to sound at the beginning like in *Elektra*. Both finales are also very similar to each other with Orestes's call sounding the same in both operas; yet there are no elements for a charge for plagiarism. On the other hand, Strauss was an omnivore. For instance, see the orchestral interlude of the "recognition" where Scriabin's *Poème de l'Extase* is clearly quoted.

Apart from this, out of Tebaldini's fifteen examples only a few show very relevant similarities, but not more than the similarities that any another two operas of the same period could show (the Eumenides theme in *Cassandra*, which sounds like "Orestes lives" in *Elektra* (XIII), the Fates' theme in *Cassandra*, which sounds like "Agamemnon's children" in *Elektra* (I), a fragment of Clytemnestra's "relentless" last going onto the stage, which is similar to "Elektra blesses the act" (VI), both at the end of the operas before the slaughters take place, and the *Cassandra* "Revenge theme", which is somehow similar to the "Royal house" theme (XIV) in *Elektra*.

9 From Salsomaggiore, s.d., in Iannelli, cit., p.134.

10 Iannelli,cit. , p. 128)

11 Iannelli, cit., p. 125, Cit. in *L'esistenza delle somiglianze fra Cassandra e Elettra, sanzionata dalla prova del fuoco*, "Vita musicale", n.12, 1914, p.244 e Leopoldo Carta, *Telepatia o Plagio?*, "Music and Musicians", 15 April 1918.

Luigi Verdi

LAHKO DVA SKLADATELJA NAPIŠETA ISTO GLASBO? ČUDEN PRIMER: CASSANDRA VITTORIA GNECCHIJA PROTI ELEKTRI RICHARDA STRAUSSA

POVZETEK

Danes le redki poznajo to zagato, vendar pa je leta 1909, ko se je zgodila, zbudila veliko zanimanja zaradi članka cenjenega skladatelja Giovannija Tebaldinija z naslovom Telepatia Musicale. A proposito dell' »Elektra« di Strauss. Članek je prikazoval petnajst sinoptičnih razpredelnic, ki so primerjale nekaj glasbenih idej v Straussovi Elektri z enakim številom idej v Gnecchijevi Cassandri.

Cassandro je Vittorio Gnecchi (1876–1954) napisal med letoma 1901 in 1903, ko je bil še mlad in dokaj nepoznan 25-letni skladatelj iz bogate meščanske družine iz Milana. Cassandra je premiero doživela 5. decembra 1905 v Bologni pod taktirko Artura Toscaninija. Premiera Straussove Salome je bila leta 1906, Elektre pa leta 1909. Letnice so pomemben podatek, saj je bila Cassandra pred Salomo in Elektro.

Gnecchi naj bi partituro za Cassandro poslal Straussu, ta pa naj bi mu odgovoril s pismom z datumom iz avgusta 1905. Nobeden od skladateljev ni tega dogajanja nikoli odprto zanikal ali potrdil.

Oglejmo si glavne skupne točke: obe operi imata podobno tematiko ter zelo podobne začetke in konce. Agamemnonova tema na začetku in koncu Cassandre je popolnoma enaka začetku Elektre, ki je tudi njeno naravno nadaljevanje. Elektrina tematika je neposredno nadaljevanje Cassandrine, prav tako kot so Elektrini začetni akordi povezani s Cassandrinim finalom. Agamemnonova tema sprva zveni kot začetek Elektre.

Poleg že omenjenega primera le nekaj od Tebaldinijevih petnajstih primerov izkazuje pomembne podobnosti (tema Evmenid v Cassandri, ki zveni kot »Orest živi« v Elektri (XIII), tema usode v Cassandri, ki zveni kot »Agamemnonovi otroci« v Elektri (I), del Klitajmnestrinega »neizprosnega« zadnjega prihoda na oder, ki je podoben temi »Elektra blagoslovi dejanje« (VI), obe na koncu opere tik pred pokolom, ter tema maščevanja v Cassandri, ki je po svoje podobna temi »Kraljeve hiše« (XIV) v Elektri).

Edo Škulj

GALLUS NA SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVIH

Literaturo o neki (glasbeni) osebnosti ali o nekem glasbenem vprašanju (omenjam besedo »glasbeno« zaradi našega okolja) lahko sestavimo na različne načine: najpogosteje je abecedni seznam po avtorjih, v knjigi *Clare vir* pa je literatura o Iacobusu Gallusu[1] sestavljena kronološko: od prvih, še nebogljenih člankov do razprav iz zadnjega obdobja. Če je literatura nanizana abecedno, je razvidno, kateri avtor je največ pisal o obravnavani temi; če pa je literatura kronološko sestavljena, pa pride na dan, ne samo kdo in kdaj je pisal, ampak kako je napredoval v svojem osebnem razvoju oziroma kdo se je sploh v tisti dobi s tem vprašanjem ukvarjal.

Kronološka literatura o Iacobusu Gallusu doseže dva vrha, in sicer ob 300- in 400-letnici smrti. Na prvem vrhu leta 1891 mogočno stoji Josip Mantuani; prvi človek, ki je vsemu svetu predstavil Kranjca Iacobusa Gallusa v celostni podobi. Pri tem ne moremo reči, da je povzel dotedanje znanje in védenje o Gallusu, ker ga sploh ni bilo, marveč je pogumno zaoral ledino, skrbno sejal in bogato žel. Na drugi strani pa lahko rečemo, da je tisti Mantuani, ki nam je celostno predstavil Gallusa, še vedno neprekošen in neprekosljiv. Tisti, ki so prišli za njim, so sicer osvetlili določena vprašanja, če so se pa lotili Gallusove celostne podobe, so nujno izhajali iz njegovih ugotovitev.[2]

Nato pojenja zanimanje za Gallusa, le v 30-ih letih nastane preklarija o Gallusovem rojstnem kraju: Ribnica, Idrija, Šentviška gora. 350-letnici smrti je komaj opazna zaradi začetka druge svetovne vojne. Na dan pride spet leta 1950 ob 400-letnici rojstva, ko v *Naših zborih* Rafael Ajlec – tisti čas najboljši poznavalec Gallusa – objavi članek *Jakob Gallus in naše glasbeno občestvo*.[3] Počasi raste zanimanje za velikega Kranjca, dokler ne doseže vrh s tremi simpoziji ob 400-letnici smrti, in sicer je bil prvi od treh simpozijev prehitel obletnico za šest let, ker je izrabil Evropsko leto glasbe ob 300-letnici smrti Bacha, Händla in Scarlattija itd. Simpozij *Gallus in njegov čas* je pripravil MI ZRC SAZU.[4] Druga dva simpozija pa sta bila ob obletnici: *Gallus Carniolus in evropska renesansa* je pripravil zopet MI ZRC SAZU ter *Gallus in mi* v pripravi Slovenskih glasbenih dni. Vsi trije simpoziji so krepko obogatili naše poznavanje Gallusove osebnosti in njegovega delovanja. Skoraj vsako leto izide kakšna publikacija, s katero zanimanje za Gallusa ostane budno. Težko je primerjati simpozije med seboj, čeprav ni nemogoče, vendar človek kmalu zaide v polemiko.

---

1 Pravilno ime skladatelja je Jakob Handl z vzdevkom Gallus. Ker pa ga vse obravnavane razprave imenujejo Iacobus Gallus, ga bomo imenovali prav tako, da ne bo kdo, ki je manj vešč, mislil, da gre za dve različni osebi. – Ko sem leta 1985 začel pripravljati novo izdajo *Opus musicum*, sem dobil od urednikov sporočilo, da je pač avtor Iacobus Gallus. Ko sem se prepričal o nasprotnem, je bilo že prepozno. Da bi pa sredi zbirke spremenili ime skladatelja, pa tudi ne gre.

2 Prim. E. Škulj, *Mantuani – naš prvi gallusolog*, v: Mantuanijev zbornik, Ljubljana 1994, 136.

3 Prim. R. Ajlec, *Jakob Gallus in naše glasbeno občestvo*, v: NZ 5 (1950), 13-22. Vsi starejši članki do vključno Ajlečevega so izšli v *Gallusovem zborniku* (Ljubljana 1991).

4 Obletnice rojstva pomembnih skladateljev – tristoletnica Johanna S. Bacha (1685–1750), Georga F. Händla (1685–1759) in Domenica Scarlattija (1685–1757), štiristoletnica Heinricha Schütza (1585–1672) ter stoletnica Albana Berga (1885–1935) – so nagnile Evropski svet in Evropsko komisijo, da sta po zamisli Evropskega parlamenta proglasila leto 1985 za Evropsko leto glasbe. Vanj se je vključila tudi nekdanja Jugoslavija. V okviru jugoslovanskega nacionalnega komiteja je delovala pod vodstvom prof. dr. Primoža Kureta slovenska delovna skupina. Z mednarodnim simpozijem *Iacobus Gallus in njegov čas* se je slovenska glasbena kultura odmevno vključila v manifestacijo *Evropsko leto glasbe*. Simpozij je pripravil MI ZRC SAZU ob delni finančni podpori evropskega organizacijskega odbora, ki ga je vodil Walter Scheel. Odbor je mednarodni simpozij o Gallusu sprejel v svoj program kot edino jugoslovansko manifestacijo, ki je bila deležna finančne podore. Organizatorji mednarodnega simpozija so sredstva v glavnem porabili za natis zbornika razprav petnajstih muzikologov oziroma za prevode. Ker so referati v nemščini in angleščini, so dostopni najširši mednarodni glasbeni javnosti. To je bil izredno pomemben korak pri širjenju vedenja o Gallusovem življenju in delu.

Ob 30-letnici Slovenskih glasbenih dni naj bi naredili obračune, kako so ti dnevi obdelovali določeno tematiko. Izbral(li so mi) sem si Iacobusa Gallusa. Največ razprav je prinesel letnik 1991 z referati s simpozija. Poleg teh so še trije. Že leta 1988 je Hartmut Krones objavil razpravo v (edinem) dvojezičnem zborniku *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* z naslovom: *Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu*. Ivan Florjanc je deset let po simpoziju leta 2000 – za 450-letnico rojstva – objavil *Odnos med besedo in glasbo v Gallusovih svojevrstnih madrigalih*. Končno je leta 2012 Hartmut Krones objavil razpravo *Slikanje narave pri Iacobusu Gallusu.* Tako imamo skupaj 13 Gallusa zadevajočih razprav: deset v zborniku, enega pred njim in dva za njim.

Seznam po abecednem redu avtorjev je naslednji:

Andraschke P., *Izbor in obdelava besedil v Gallusovi zbirki Moralia*.[5]

Brandeis M., *Razmerje med glasbo in besedo pri Gallusu*.[6]

Ehrmann S., *Iacobus Gallus v Italiji*.[7]

Florjanc I., *Odnos med besedo in glasbo v Gallusovih svojevrstnih »madrigalih«*.[8]

Krones H., *Iacobus Gallus – mojster v povezovanju vsebine in oblike*.[9]

Krones H., *Slikanje narave pri Iacobusu Gallusu*.[10]

Krones H., *Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu*.[11]

Pontz S., *Cerkveni toni pri Gallusu*.[12]

Reinstadler W., *Iacobus Gallus v Innsbruck*.[13]

Schlötterer R., *Gallusova glasba v primerjavi s Palestrino in Lassom*.[14]

Skyllstad K., *Polifonija na robu – Primer Skandinavija*.[15]

Strajnar J., *Odsev pritrkavanja v Gallusovih delih*?[16]

Škulj E., *Liturgična vsebina Gallusovega Opus musicum*.[17]

Preden razdelimo razprave po vsebinski podobnosti, poglejmo, na kakšen način je tisto »novo«, ki ga naj bi prinesla vsaka razprava. Gre za *in intenso* ter *in extenso*. Razprava *in intenso* (v globino) resnično prinaša nekaj novega, npr. nove zbirke, nove kompozicijske prijeme, nove glasbene oblike, medtem ko razprave *in extenso* (v širino) prinašajo sporočilo, da je določena skladba tudi v tej knjižnici, da je ona maša v deželnem arhivu ipd. Lahko bi celo rekli: »v globino« in »v širino«. Na kratko: Nič novega, pač pa en primer več. Seveda, nočemo tukaj vrednotiti znanstvenega doprinosa ena razprave ali druge, vendar razlika vsekakor je. Vseh trinajst razprav lahko razdelimo na štiri skupine: razširjenost, besedna vsebina, glasbena vsebina ter beseda in glasba.

1. Razširjenost Gallusovih tiskov

V tej skupini imamo tri primere: Innsbruck, Italija in Skandinavija (torej: mesto, »država« in večje zemljepisno območje).

a) Wolfgang Reinstadler v razpravi *Recepcija Iacobusa Gallusa v Innsbrucku* pravi, da v inventarjih dvorne kapele v Innsbrucku iz leta 1596, 1619 oziroma 1665 niti v pomembnih so-

5 Prim. P. Andraschke, *Izbor in obdelava besedil v Gallusovi zbirki Moralia* v: SGD 6 (1991), 71–80.

6 Prim. M. Brandeis, *Razmerje med glasbo in besedo pri Gallusu* v: SGD 6 (1991), 81–85.

7 Prim. S. Ehrmann, *Iacobus Gallus v Italiji* v: SGD 6 (1991), 116–125.

8 Prim. I. Florjanc, *Odnos med besedo in glasbo v Gallusovih svojevrstnih »madrigalih«*v: SGD 15 (2000), 205–217.

9 Prim. H. Krones, *Iacobus Gallus – mojster v povezovanju vsebine in oblike* v: SGD 6 (1991), 23–42.

10 Prim. H. Krones, *Slikanje narave pri Iacobusu Gallusu* v: SGD 27 (2012), 40-50.

11 Prim. H. Krones, *Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu* v: SGD 3 (1988), 74–83.

12 Prim. S. Pontz, *Cerkveni toni pri Gallusu* v: SGD 6 (1991), 126–140.

13 Prim. W. Reinstadler, *Iacobus Gallus v Innsbrucku* v: SGD 6 (1991), 152– 156.

14 Prim. R. Schlötterer, *Gallusova glasba v primerjavi s Palestrino in Lassom* v: SGD 6 (1991), 104–115.

15 Prim. K. Skyllstad, *Polifonija na robu – Primer Skandinavija* v: SGD 6 (1991), 141–144.

16 Prim. J. Strajnar, *Odsev pritrkavanja v Gallusovih delih* v: SGD 6 (1991), 96–103.

17 Prim. E. Škulj, *Liturgična vsebina Gallusovega Opus musicum* v: SGD 6 (1991), 42–70.

časnih arhivih ni najti kake omembe Iacobusa Gallusa. Pri tem se vsiljujejo vprašanja o meji recepcije, odgovor na njih pa je seveda odvisen tudi od primerjave z inventarji in fondih v drugih mestih. Recepcija Gallusa je bila najverjetneje omejena na njegovo dejansko področje delovanja. – V našem času se v okviru intenzivne gojitve stare glasbe pri komornih zborih v Innsbrucku Gallus pojavlja samo s posameznimi deli. – Vendar pa je Gallus del standardnega repertoarja različnih ansamblov iz kroga Cantare et sonare, mednarodnega delovnega združenja neprofesionalnih glasbenikov in pevcev, ki neguje vokalno instrumentalno muziciranje v smislu stare kantorske prakse.

b) Kjell Skyllstad omenja Skandinavijo kot obrobni primer v tem dogajanju. Zgodovina večglasja sega ne severu Evrope v sredo 13. stoletja. Vendar je v srednjem veku na severu izpričan odpor do večglasnega petja. Gallusove rokopise srečamo na Švedskem v stolnicah in škofovskih rezidencah. Gallusove motete je imela zlasti nemška Cerkev v Stockholmu, pa tudi cerkve v Enköppingu, Uppsali, Kalmarju in Lundu. To kaže na pomemben Gallusov položaj v švedskem glasbenem življenju, ki se je razvijalo v živem stiku z evropskimi tokovi. Na Norveškem in Danskem je Gallusovih skladb manj.

c) Sabine Ehrmann v članku *Iacobus Gallus v Italiji* ima povsem drugačen pristop. Ne govori kot prejšnja razprava o navzočnosti v partiturah, ampak o vplivu, ki ga je imela Italija (bolje Beneška Republika) v delih Iacobusa Gallusa. V Gallusovih skladbah se nizozemska vokalna polifonija povezuje z italijanskimi prvinami, med katere spada večzborje. To nasprotje starega in novega je predstavljena na primeru dvozborovskega *Passio Domini nostri Iesu Christi* (OM II). Osnovno besedilo korenini v Longuevalovih pasijonskih motetih, uglasbitev pa v mnogih primerih presega predlogo. Pri Gallusu dramatika besedila določa uglasbitev pasijona. Z dvozborovsko zasnovo dosega glasbena nasprotja in skorajšnji prostorski prikaz dogajanja. Tudi stalna homofona deklamacija, ki razločno kaže na italijanske zglede iz druge polovice 16. stoletja, poudarja dramatične učinke in razlikuje govoreče osebe. Z beneško dvozbornostjo Gallus povezuje tradicionalne elemente pasijonske liturgije: v svoji skladbi vedno znova uporablja tradicionalne liturgične pasijonske glasove in se pri delu poslužuje modusa v F, ki je bil običajen za pasijonske skladbe.

2. Besedna vsebina

V tej skupini imamo dva primera: prvi govori razporeditvi skladb po besedilih, drugi pa kako besedilo samo nudi določen način uglasbitve na osnovi slovenskega pritrkavanja.

a) Iz pregleda vsebine Gallusove zbirke motetov *Opus musicum* Edo Škulj vidi, kako se v njej zrcali tridentinsko pojmovanje bogoslužnega leta. V njej si sledijo bogoslužni časi in prazniki v vodoravnem pojmovanju brez vsaj navideznega poudarka. To je razvidno tako iz naslovov posameznih zvezkov in njihove razvrstitve kot iz vsebine motetov samih. Po naročilu koncila (1545-1563) je papež Pij V. izdal leta 1568 *Breviarium romanum*, leta 1570 pa *Missale romanum* (iz njiju je Gallus pretežno črpal svoja besedila), ki sta bila z manjšimi spremembami in prilagoditvami v veljavi natanko 400 let. Po naročilu Drugega vatikanskega koncila (1962–1965) je papež Pavel VI. leta 1969 izdal *Missale romanum*, leta 1970 pa *Liturgia horarum*, kot se po novem imenuje rimski brevir. Iz teh knjig je razvidno, da je središče bogoslužnega leta velikonočno tridnevje, na katerega se pripravljamo s 40–dnevnim postom in mu sledi 50–dnevno praznovanje,. Kot vzporedje veliki noči je božič s svojo štiritedensko adventno pripravo in tritedenskim praznovanjem. Vse ostalo je tako imenovani čas med letom.

b) V kratkem prispevku *Odsev pritrkavanja v Gallusovih delih?* Julijan Strajnar primerja Gallusov madrigal *En ego campana* z nekaterimi pritrkovalnimi vzorci. Primerjava je več kot presenečenje: ne v zvočnosti in melodiji, ampak v vodenju glasov. Te podobnosti ne morejo biti slučajne. S primernim računalniškim programom za analizo Gallusovih skladb in pritrkovalskih melodij bi dobili nekatere objektivne podatke, ki bi omogočali nadaljnje raziskave in sklepanja.

3. Glasbena vsebina

Tudi pri tej točki imamo samo dva avtorja Stefana Pontza in Reinholda Schlöttererja.

a) Stefan Pontz se ukvarja s *Cerkvenimi modusi pri Iacobusu Gallusu* s posebnim ozirom na lidijskega in trdi, da zvočnost Gallusove glasbe včasih napoveduje dur-molovsko tonalnost. Če si ogledamo njegove motete iz zbirke *Opus musicum*, s pomočjo note finalis in akcidenc lahko ugotovimo, da še vedno trdno stoji na tleh Glareanovega *Dodekakorda*, torej nauka o dvakrat šestih cerkvenih tonovskih načinih.

b) Naslov razprave Reinholda Schlötterer *Gallusova glasba v primerjavi s Palestrino in Lassom* je pravzaprav zavedljiv, saj govori o romanesknih kvartah kot o enem od kompozicijskih elementov, ki so značilni za glasbeno osebnost Iacobusa Gallusa. Ta model, ki mu lahko sledimo nazaj do zgodnjega 15. stoletja, ki je kot glasbena praksa nedvomno obstajal tudi že prej, igra veliko vlogo pri Gallusu in presega meje zvrsti. Model romaneskne je sicer v 16. stoletju kot stavčni model nedvomno splošno v rabi, vendar se pri Gallusu pojavlja posebej lapidarno in intenzivno zaradi svojega poudarjenega položaja v vsakokratnem glasbenem kontekstu. Pri Palestrini in Lassu prevladuje jasna tendenca za umetelno obdelavo tega preprostega modela. Najbližje so si Gallus na eni strani in Palestrina/Lasso na drugi strani pri sovpadanju v formuli podobnem tekstu in formuli podobnem kompozicijskem elementu, kakršen je tudi model romaneske.

4. Glasba in beseda

a) Peter Andraschke se ukvarja z *izbiro besedila in jezikovno obravnavo v Gallusovih Moraliah*. Gallusove *Harmoniae morales* in *Moralia* so posvetne skladbe na latinska besedila. Gre za glasbeno družabno umetnost humanističnega kova z veliki umetnostnimi pričakovanji, ki je namenjena razveseljevanju pevcev in poslušalcev. Ob primeru *Odi et amo*, kratke uglasitve znanega Katulovega elegičnega distiha, je prikazan Gallusov zapleteni način uglasbitve besedila: njegovo vživljanje v besedilo, njegovo ustvarjalno osvajanje besedila v obliki in strukturi; premišljeno tolmačenje pomembnih besed in prispodob s kompozicijskimi možnostmi, ki so mu na voljo, pri čemer ima izražanje čustev osrednji pomen.

b) V razpravi *Odnos med besedo in glasbo pri Gallusu* Marie Brandeis v študijah prinaša analize, ki se ukvarjajo z novimi tendencami v razmerju med glasbo in besedo. Pozornost je usmerjena predvsem na naglašanje in na podrejanja melodijske linije besedilu. Eden od najpomembnejših elementov, s katerimi je prihajala od izraza semantika besedila, je bila modalnost.

c) Ivan Florjanc je preštudiral *Odnos med besedo in glasbo v Gallusovih svojevrstnih »madrigalih«*. V njih avtor prestavi pomenski poudarek odnosa beseda-glasba na pojmovno bolj široko področje odnosa logos-harmonija. Ta pojma sta vzeta v klasičnem pomenu, saj se le tako lahko skladata z Gallusovim osebnim miselnim svetom in pomenom, ki sta ga imela v času cesarja Rudolfa II v Pragi med s klasično filologijo prežetimi humanisti. Sklicujoč se na uvod v izdajo *Harmoniae morales* (1589) opozori avtor na Gallusovo pojmovanje glasbe kot vseobsegajočega veznega člena znotraj miselnega sistema *artes liberales*. Glasba vzeta kot *harmonia* je obenem most med sakralno in profano glasbo, med »korom in forom«. Sozvočje med obojim lepo izrazi slovenska beseda »svet«, ki v odtenkih pomena, ki označujejo sakralnost, ne vsebuje (latinskih) primesi holokavstične niti dualistične kulture. Podoba je, da ima tu svoj vir Gallusovo enovito pojmovanje kozmologije. Gallus ima morda prav zato tenkočuten občutek za etiko, kar je – po avtorjevo – lahko eden od odgovorov na doslej nerešena vprašanja, npr.: Zakaj moralia in ne madrigali? Zakaj Gallus ni nikoli segel po glasbeni obliki *madrigale spirituale*? Splošno znana pogosta identifikacija Gallusa s petelinom in grška mitološka pripoved o Harmoniji – hčerki Afrodite in Marsa – ter kompozicijska analiza lahko skupaj nudijo ključ do pomenov, ki jih vsebuje skladba *Gal-*

Ius amat Venerem (HM 6!). Ta skladba vzorno ponazori specifiko odnosa med besedo in glasbo oz. odnos *logos-harmonija* v Gallusovih svojevrstnih »madrigalih«. Tak večplasten pristop omogoča srečanje z zelo obsežno, bogato in umetelno simboliko, ki je prisotna v vseh Gallusovih skladbah. *Harmoniae* je namreč Gallusov izraz tudi za njegove motete.

5. Kronesova predavanja

Vsak od trinajstih avtorjev ima svoje predavanje, le Harmut Krones jih ima več, in to ne le dve, ampak celo tri: *Tonalnost in modernost pri Iacobusu Gallusu, Mojster povezovanja vsebine in oblike* ter *Slikanje narave pri Iacobusu Gallusu*. Tematika vseh treh predavanj je tesno med seboj povezana. Celo neko stopnjevanje je opaziti.

a) V prvem predavanju *Tonalnost in modernost pri Iacobusu Gallusu* je avtor Krones mogel natančneje obravnavati le majhen delec umetniških sredstev, ki jih je Gallus uporabljal, pa vendar je bilo možno opaziti in občudovati njegovo veliko mojstrstvo tonskega oblikovanja. Tradicionalno in moderno; tisto, kar je bilo v skladu s pravili, in tisto, kar je šlo preko njih, oboje sodi v zgradbo, ki modalnosti nikakor ne zapušča, pa tudi ne nakazuje dur-molovskega sistema – v tem smislu je treba razumeti prispevek kot popravek obstoječe literature. – Tako piše v povzetku.

Človeku, ki je šest let dihal modalni zrak v gregorijanski ali palestrinski obliki ter je vadil osemglasni modalni kontrapunkt v deželi, kjer še vedno slišiš kakšno gregorijansko antifono v latinščini kot ljudsko petje, je kar nekoliko začuden, ko se znajde pred to *lectio elementaris* o cerkvenih tonovskih načinih; avtor namreč razloži vseh šest tonovskih načinov z njihovo plagalno obliko vred.[18] Ko pa človek še enkrat prebere stavek, ki je sprožil to *lectio elementaris* o cerkvenih tonovskih načinih, uvidi, da je bila le-ta resnično potrebna. Krones citira Allena B. Skeija (slovenskim avtorjem prizanese, čeprav so se podobno izražali),[19] ki govori ne le o »polnem razvitem duru in molu«, temveč ob št. 6 *Nec Veneris, nec tu vini* celo trdi, da se skladba začenja in večinoma razvija v C-duru, pa tudi kot dokaz za to trditev navaja »pogoste modulacije v G-dur, pa tudi v d-mol«. Skei ugotavlja, da je v zbirki *Moralia* komajda mogoče najti še kako sled prvotni osem cerkvenih tonovskih načinov.[20] Sicer je že naša glasbena terminologija dvoumna; mar ne rečemo, da je modulacija prehajanje iz ene tonalitete v drugo? To je kvečjemu »tonulacija«. Modulacija je prehajanje iz enega v drug modus. Pod tem vidikom bi bil bolj logičen naslov razprave ne *Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu*, ampak: *Modalnost in modernost pri Jakobu Gallusu* – pa še besedna igra bi nastala. Čeprav dobro vem, da je bila v Gallusovem času tonalnost moderna, kakor je danes v nekem smislu moderna modalnost. Pa še nekaj v bran slovenskega pojmovanja. Kronesova razprava je izšla leta 1988, to je tri leta pred 400-letnico Gallusove smrti, ko sta dva simpozija o Gallusu razčistila marsikatero vprašanje.

b) Krones je nastopil na simpoziju ki so ga Gallusu posvetili Slovenski glasbeni dnevi z naslovom *Gallus in mi/Gallus und wir*. V tem predavanju je Iacobusa Gallusa predstavil kot *Mojstra povezovanja vsebine in oblike*. Iacobus Gallus ima v *Opus musicum* 374 motetov, od katerih izstopata dva: *Subsannatores subsannabit Deus* (OM 2/70) po ritmični plati, saj ima kar 12 ritmičnih znamenj, sicer samo tri; in *Mirabile mysterium* (OM 1/54), ki je verjetno najbolj barvita Gallusova skladba, v katero je izlil vse svoje znanje glasbene harmonije. O njej so pisali od nastanka do danes. Literarna vsebina in glasbena obdelava sta »čudovita skrivnost«. Tako se izkaže znani motet *Mirabile mysterium* že na oblikovnem področju kot

18 Nepoznavanje Gallusa ni bilo nič večje od nepoznavanja Palestrine. Na simpoziju leta 1985 je neki avstrijski predavatelj predstavil kot Gallusovo v resnici Palestrinovo *Ave Mario*. Nekaj podobnega se je godilo na Radio Slovenija, ko so prav tako neko Palestrinovo skladb predvajali kot Gallusov motet.

19 Prim. D. Cvetko, *The Personality of Iacobus Gallus*, v Iacobus Galus and hisTime/in njegov čas, Ljubljana 1985, 16, kjer govori o subdominanti subdominante v besedi »memoria« v motetu *Ecce quomodo moritur iustus* (OM 1/54).

20 Prim. Allen B. Skei, *Jacob Handl's Moralia*, v: The Musical Quarterly LII/4 (october 1966), str. 444.

umetelna povezava motivnih nanašanj, dramaturških stopnjevanj in tonalnih namigov; če pa ga semantično natančneje analiziramo na podlagi modalnega mišljenja in poznavanja simbolov, pa se delo v še večji meri izkaže kot mojstrovina *kateksohen*. Notacijska simbolika s pomočjo solmizacijskih zlogov (npr. mi za *mirabile*), prekoračitev ambitusa iz vsebinskih vidikov (za prikazovanje negativnega ali nevednega), številčno semantični namigi (številka 7 kot število sedem zakramentov), modulacije (npr. solmizacijski zlog *re* je treba izgovarjati tako kot *re – kralj*), zavestno nemoduliranje (da ne bi prišlo do *commixtio tonorum*, ker se besedilo glasi: *non commixtionem passus*) ali notacijsko tehnični nagibi z izrazitimi majhnimi ali velikimi notnimi vrednostmi se združujejo v simbolično celoto. Gallus se izkaže kot skladatelj, ki postopa racionalno, ki ni bil le na višini stavčno tehničnega in splošnega znanja svojega časa, temveč je poleg tega zmogel posebno mojstrsko oblikovanje in razkrivanje le-teh – na podlagi mišljenja njegovega časa. – Če je bil pouk o cerkvenih tonovskh načinih na videz (!) *lectio elementaris*, pa je analiza moteta *Mirabile mysterium* prava *lectio magistralis*.

c) Kar 21 let po simpoziju ob 400-letnici smrti Iacobusa Gallusa – medtem je napisal članek o Gallusu za MGG - se je Hartmut Krones lotil skladateljevega *slikanja narave*. Iacobus Gallus je vse svoje skladbe napisal na latinska besedila. Tudi za moralije (*Harmoniae morales* 1589 in *Moralia* 1596) je vzel latinske izreke klasičnih (Ovid, Vergil idr.) in novolatinskih avtorjev (*Carmina proverbialia*). V to skupino spadati razpravi *Živalske podobe v Gallusovih Moraliah*[21] in *Tonsko slikanje glasbenih inštrumentov v Galusovih motetih*.[22] V teh delih pogosto zasledimo slikanje narave, živali (ki so pogosto metafora za ljudi oziroma za človeške lastnosti) in pokrajin ali rastlin. Vse omenjene uglasbitve rekov kakor tudi duhovna dela so zasnovane modalno, torej v njih uporablja cerkvene tonovske načine, in sicer avtentične in plagalne.[23] Kot ustreza običajnemu pomenu modusov, so v njih orisane vidne danosti, posnemanje akustičnih dogodkov (npr. živalskih glasov), svetli in temni zvoki, poliritmika za nervozna ali razgibana razpoloženja, prekoračitve ambitusa za negative (ali tudi izstopajoče) vsebine ter *clasusulae peregrinae* za vse tuje oziroma tudi napačno.

Že iz teh razprav je že jasno, da je Hartmut Krones trenutno najboljši poznavalec Iacobusa Handla – Gallusa. Dokaz za to so ne le temeljne razprave na simpozijih na Slovenskih glasbenih dnevih, ampak številne druge razprave, ki jih je objavil v zadnjih tridesetih letih, da o Gallusovem članku v MGG niti ne govorimo. Če je dovoljena primerjava z medicinsko terminologijo, bi rekel, da smo ostali dermatologi, ortopedi in podobno, Krones pa je internist, ker Gallusa pozna z notranjosti navzven.

Sklep

Od vseh štirih skupin razprav: razširjenost, besedna vsebina, glasbena vsebina ter beseda in glasba, je verjetno najbolj zanimiva zadnja, zato je postavljena na zadnje, najvišje mesto kot neka *graduatio ad maius*. Ta skupina je morda res edina, ki gre *in intenso*, medtem ko so razprave ostalih skupin bolj v smeri *in extenso*. Če si drznemo uvrstiti po kakovosti vseh pet razprav iz te skupine in gremo spet *ad maius*, bi postavil na prvo (zadnje) mesto razpravo *Odnos med besedo in glasbo pri Gallusu* Marie Brandeis; nad njo je razprava Petra Andraschke *O izbiri besedila in jezikovno obravnavo v Gallusovih Moraliah*. Na tretje mesto pride Kronesova razprava o Gallusu kot mojstru v povezovanju vsebine in oblike. Za stopnjo višje je Florjančevo razmišljanje *o odnosu med besedo in glasbo v Gallusovih svojevrstnih »madrigalih«*. Vrhunec pa doseže Krones z razpravo o *Gallusovem slikanju narave*, ki ga je objavil nič manj kot 21 let po simpoziju, kar pomeni, da je v njem vprašanje zorelo in dozorelo. Tako je spet dokazal, da je še vedno najboljši poznavalec našega Kranjca.

21 Prim. D. Pokorn, *Živalske podobe v Gallusovih Moraliah,* v: MZ 21 (1985), 17-32.

22 Prim. E. Škulj, *Tonsko slikanje glasbenih inštrumentov v Gallusovih motetih*, v: Muzikološke razprave, Ljubljana 1993, 85-88.

23 Zanimivo: tudi v posvetnih (!) madrigalih uporablja cerkvene (!) tonovske načine.

Edo Škulj

GALLUS AT SLOVENIAN MUSIC DAYS

ABSTRACT

Interest in Gallus peaked around the 400th anniversary of his death with three symposiums, the first of which came six years before the anniversary, when the European Music Year marked the 300th anniversaries of the deaths of Bach, Handel and Scarlatti. The Gallus and His Era symposium was organised by the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. Two other symposiums were held during the actual anniversary: Gallus Carniolus and the European Renaissance was also organised by the Institute of Musicology, while Gallus and Us was organised by the Slovenian Music Days. All three symposiums greatly enriched our knowledge of Gallus's personality and his work. Virtually every year there is a new publication keeping interest in Gallus alive. To mark the 30th anniversary of the Slovenian Music Days, a reckoning might be done of how the event has dealt with a specific subject, and the chosen subject is none other than Jacobus Gallus. The greatest number of discussions was seen in 1991, with papers from the symposium. In addition there are three others. All thirteen discussions can be divided into one of four categories: general, lyrical content, musical content, and lyrics and music. Of the four categories, it is probably the last that is the most interesting. This category is perhaps the only one that is in intenso, while the discussions in the other categories are more in extenso. Ranking the five discussions in this category in terms of quality, lowest first, would see the bottom position occupied by Marie Brandeis's Relation between Lyrics and Music in Gallus, followed by Peter Andraschke's discussion On the Choice of Lyrics and Language Approach in Gallus's Moralia. Third place would go to Krones's discussion of Gallus as the master of linking content and form. Next would be Florjanec's deliberation on the Relation between Lyrics and Music in Gallus's Singular Madrigals. The top position is held by Krones's discussion of Gallus's Depiction of Nature, which was published no less than 21 years after the symposium, which gave the issue time to develop and ripen. Krones thus proved himself to still be the greatest expert on Carniola's famous composer.

Hartmut Krones

DIE DARSTELLUNG DER LIEBE IN DEN WELTLICHEN VOKALWERKEN VON JACOBUS GALLUS

Es ist nunmehr bereits 115 Jahre her, daß Hugo Riemann in seiner 1900 erschienenen Schrift „Die Elemente der musikalischen Ästhetik“ neben anderen Fehlurteilen die Verdikte fällte, „daß [...] die vokale Polyphonie der Niederländer bereits in hohem Grade instrumental [ist]“ und „daß die Polyphonie der Niederländer (und Italiener) im 16. Jahrhundert sich sehr weit von der durch die Verbindung von Wort und Ton gebotenen Bildweise entfernt hat und sich einer absolut musikalischen, d. h. instrumentalen Gattung nähert“. Schließlich kommt er zu dem Schluß, daß jene „reine Instrumentalmusik, die absolute Musik, [...] sich aus der Umstrickung durch die Poesie [...] gelöst hat und [...] darum [...] die am höchsten stehende Gattung der Musik überhaupt ist“.[1]

Wie konnte es sein, daß ein hochgebildeter und eigentlich auch historisch denkender Gelehrter ganze Epochen der Musikgeschichte derart verkannte? Gestatten Sie, wenn ich gleich zu Beginn polemisiere, um desto schneller in medias res gehen zu können. Die Antwort wird zudem zunächst noch kryptisch ausfallen: aus demselben Grund, aus dem niemand Geringerer als Alfred Einstein noch 1949 zu der „Erkenntnis“ gelangte, das italienische Madrigal stelle eigentlich eine „Abirrung“ vom geraden Weg der Musikgeschichte dar, der auf direktem Weg von der Frottola des frühen 16. Jahrhunderts zur Monodie des frühen 17. Jahrhunderts hätte führen müssen.[2] Und auch aus demselben Grund, aus dem noch 1966 Allan B. Skei an Hand von Jacobus Gallus’ Werk „Nec Veneris, nec tu vini“ davon sprach, das Stück begänne und entwickle sich größtenteils in C-Dur und besäße als besondere Reize „häufige Modulationen nach G-Dur sowie nach d-Moll“.[3]

Der Grund für diese grotesken Fehlurteile ist in allen drei zitierten Fällen die vollständige Ignorierung von theoretischen Äußerungen aus der Zeit des Komponisten bzw. eine Übertragung von ästhetischen Prämissen der Gegenwart in ein fernes Jahrhundert. Und so war es Hugo Riemann offensichtlich nicht bewußt, daß auch im 16. Jahrhundert Kirchenmusik primär die Affekte und Inhalte der Worte auszudrücken hatte und daß dies auch von vielen Autoren genau beschrieben wurde. Und Alfred Einstein sah nicht, daß auch in Frottolen auf mannigfache Weise Inhalte dargelegt wurden, wenngleich oft auf subtile und nur bei völliger Vertrautheit mit Satz- und Moduslehre jener Zeit zu entdeckende Weise. Und so verstand Allan B. Skei die so feinen modalen Wendungen, Lizenzen und Inhaltsgebungen im genannten Werk unseres Jakob Handl[-Gallus] nicht, da er mit dem damaligen tonalen System nicht vertraut war. – Wir wollen die nächsten 20 Minuten nun dazu nützen, in jenes alte Gedankengebäude einzudringen und darzulegen, in welch hohem Maße Affektausdruck, Tonartensymbolik und Satztechniken aneinander gekoppelt waren und speziell darüber hinaus, in welcher Weise diese Koppelung von Jacobus Gallus in seinen der Liebe gewidmeten Werken durchgeführt wurde.

Zunächst sei an einen Gedankengang eines anderen Gallus erinnert, von Gallus Dreßler nämlich, und er könnte wie ein Motto über meinem Referat stehen (original ist er natürlich in lateinischer Sprache): Die Musikwerke werden um der Worte willen komponiert, nicht die Worte um der Musik willen. Man muß den Text verstehen, um geeignete Harmonien an ihn zu

1 Hugo Riemann, Die Elemente der Musikalischen Aesthetik, Berlin-Stuttgart 1900, S. 216f.

2 Alfred Einstein, The Italian Madrigal, Princeton – New Jersey 1949, passim.

3 Allan B. Skei, Jacob Handl’s Moralia, in: The Musical Quarterly LII/4 (Oktober 1966), S. 431-447, hier S. 444.

binden.[4] Der Text hatte also nicht nur Linienführung, Form und Gliederung, sondern auch einzelne inhaltliche Bilder und Wortausdeutungen zu bestimmen. Zu allererst jedoch mußte der rechte Modus gefunden werden, um dem herrschenden Affekt genüge zu tun. Und dann könne man in jedem Modus durch verschiedenste Kunstgriffe auch unterschiedliche Affekte darstellen.[5]

Wenn ich heute darüber spreche, wie unser Jacobus Gallus, dem ich in den Slowenischen Musiktagen erstmals 1988 ein Referat[6] gewidmet habe und der seit damals zu meinen wissenschaftlichen Hauptinteressen zählt,[7] einen der wichtigsten menschlichen Affekte – die Liebe – musikalisch darstellte, so geschieht dies aus mehreren Gründen. Zunächst, um meine eigene Beschäftigung mit diesem Meister weiterzuführen, vor allem aber, weil dieser wohl international bedeutendste Komponist, den das Gebiet des heutigen Slowenien jemals hervorgebracht hat, viel zu wenig thematisiert wird. (Sie können nachsehen, wie wenige Wissenschaftler in den Festival-Symposion von Ljubljana über Gallus referiert haben, wenn man von dem 1991 erschienenen Band „Gallus in mi", siehe Anm. 7, einmal absieht.) Es wäre geradezu eine Sünde, ein Jubiläums-Symposion in Ljubljana ohne eine Betrachtung des Œuvres von Jacobus Gallus abzuhalten, und daß die Liebe ein wichtiges Thema ist, muß ich Ihnen nicht eigens erklären.

Noch eines muß hervorgehoben werden: Jacobus Gallus, der Jacob Handl (oder Händl) hieß und dem man bisweilen fälschlicherweise den „Übersetzungs-Namen" Petelin beigegeben hat, war ein wunderbares Beispiel für die „Internationalität" einer Komponistengeneration, die neben der Muttersprache und einigen weiteren Sprachen ihres zumeist multinationalen Landes auch perfekt das Lateinische und zumeist auch das Griechische beherrschte. Ihre umfassende Bildung schloß zudem die verschiedensten Gebiete der „septem artes liberales" ein, insbesondere die antike Mythologie sowie die Rhetorik. Dies führte bei der Musik jener Zeit aber auch dazu, daß die Komponisten in ihre Werke eine ungemein umfangreiche und artifizielle Symbolik einverwoben, die zu verstehen wir uns immer wieder bemühen sollten.

Das 4. Buch der Motettensammlung „Opus musicum" unseres Komponisten trägt bekanntlich den Hinweis „Iacobus Händl: Gallus dictus: Carniolus"; er war also „Krainer", doch selbst diese Abstammung war lateinisch beschrieben. Und in den Vorworten zu seinen 1589 bzw. posthum 1596 erschienenen Sammlungen von insgesamt 100 lateinischen Spruchkompositionen, die er kurz „Harmoniae morales" bzw. „Moralia" nannte, lesen wir noch, daß Latein die Königin der Sprachen sei, der man alles anvertrauen könne, was man wisse bzw. was einen bewege.[8] In der Nr. IL der „Harmoniae morales" wird sogar der

4 Gallus Dreßler, Praecepta musicae poeticae (1563), hrsg. von Bernhard Engelke, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1914/15, S. 213-250.

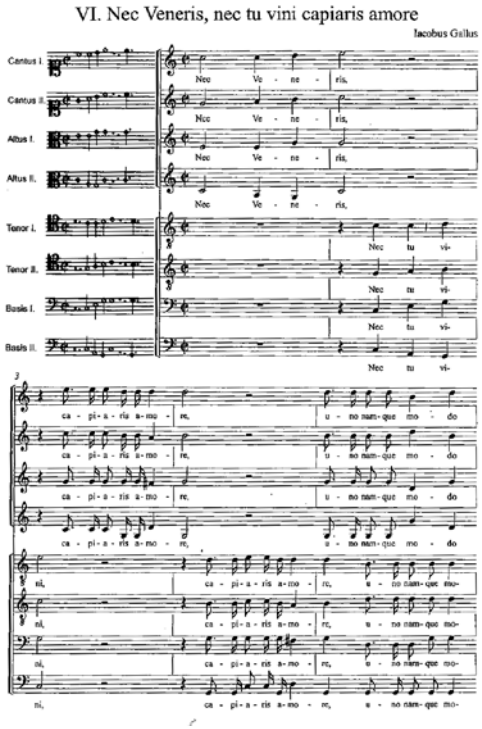
5 Hiezu siehe Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974, S. 369-387, sowie ders., Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Kassel etc. 1992, S. 165-176.

6 Hartmut Krones, Tonalität und Modernität bei Jacobus Gallus (Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu), in: Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Slovenski Glasbeni Dnevi 1988 [Kongreßbericht], hrsg. von Primoz Kuret, Ljubljana 1992, S. 74-83.

7 Weitere Artikel (u. a.): Hartmut Krones, Jacobus Gallus - Ein Meister der Verbindung von Inhalt und Form (mojster v povezovanju vsebine in oblike), in: Gallus in mi. Gallus und wir. Slovenski Glasbeni Dnevi 1991, hrsg. von Primoz Kuret, Ljubljana 1991, S. 23-41; Hartmut Krones, Musik und Humanismus im Prag Kaiser Rudolfs des II. Am Beispiel der „Moralia" von Iacobus Gallus, in: Wiener humanistische Blätter 33 (1992), S. 57-74 (eine kürzere Fassung in: ÖMZ 46 [1991], S. 459-470); Edo Škulj und Hartmut Krones, Gallus, Iacobus, in: MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 7, Kassel etc. 2002, Sp. 472-480; Hartmut Krones, Naturschilderungen bei Jacobus Gallus, in: Imaginacija narave v umetnosti ali „Glasba naj posnema naravo v njemen načinu delovanja" / The imagination of nature in art or „Music should imitate nature in her manner of operation". 27. slovenski glasbeni dnevi 2012 [Kongreßbericht], hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 2013, S. 40-49

8 Sämtliche Vorworte sind, wie auch alle erhaltenen Dokumente zu Jacobus Gallus, in vollem Wortlaut abgedruckt bei Edo Škulj, Gallusovi predgovori in drugi dokumenti, Ljubljana 1991, hier S. 96.

folgende, in elegischem Distichon abgefaßte Spruch vertont: „Quísquis Latíne nequít, nullá se iáctet in árte / níl scit, níl didicít, bárbarus ílle manét.“[9] – Haben Sie es verstanden? Ich übersetze: Wer nicht Latein kann, der soll sich mit keiner Kunst brüsten / er weiß nichts, hat nichts gelernt und bleibt einfach ein Barbar.“ – Die Kompositionen der beiden Sammlungen mögen jedenfalls Freude schenken, denn sie seien „ad oblectandum maerentes hominum animos“[10] geschaffen. Und um, verehrtes Auditorium, Ihre „härmenden Gedanken zu zerstreuen“, wollen wir gleich in die Nr. VI der Sammlung „Moralia“ blicken, das von Allan B. Skei völlig falsch analysierte Werk „Néc Venerís, nec tú viní capiáris amóre“ (Notenbeispiel 1).[11]



NB 1: „Nec Veneris, nec tu vini capiaris amore“, T. 1-5

Das Stück scheint bei einem ersten flüchtigen Hinsehen (durch einen Amerikaner) vielleicht tatsächlich in einer Art C-Dur geschrieben, doch müssen wir es natürlich im Gesamtverband der Gallus'schen Modus-Behandlung sehen.[12] Und unter diesem Aspekt fällt auf, daß auch in diesem Werk die Ambitus der einzelnen Stimmen ganz streng entweder authentischen oder plagalen Umfang besitzen, also (in Cantus und Tenor) entweder von „c“

9 Die Akzente wurden vom Autor des Beitrages für die der verwendeten Versmaße Unkundigen hinzugefügt.

10 Zit. bei Edo Škulj (Anm. 8), S. 104.

11 Hier wurde das Werk aus folgender CD vorgespielt: Iacobus HANDL-GALLUS (1550-1591), MORALIA. HARMONIAE MORALES, (Ljubljana: ZRC; Freiburg: Freiburger Musik-Forum – Ars musici) 2000; Ausführende: Singer Pur.

12 Zu Einsatz und Behandlung der Modi durch Jacobus Gallus siehe Hartmut Krones, Tonalität und Modernität bei Jacobus Gallus (Anm. 6), passim.

bis „c“ reichen und diese Oktave um höchstens ein bis zwei Töne überschreiten, oder sich eben (in Alt und Baß) von „g“ bis „g“ erstrecken und diesen Umfang um je einen Ton über- oder unterschreiten. Die Forderungen der seinerzeitigen Moduslehre sind also korrektest erfüllt.[13] In den „Moralia“ gibt es im übrigen insgesamt 14 Werke, die ohne Vorzeichen auf „c“ oder mit vorgezeichnetem „b molle“ auf „f“ stehen. Sie entsprechen daher zwar auch dem „neuen“ Glareanschen „Ionicus“ (aus dem dann viel später C-Dur werden wird), vor allem aber vertreten sie den „alten“ Lydius mit vorgezeichnetem „b“, wie ihn Leonhard Lechner noch 1593 so schön charakterisierte: „So hat man wegen der liebligkeit solchem ton, das *b* mol, generaliter Zubrauchen Zugelassen [...].“[14] Glarean bezeichnete diesen Modus 1547 als „Ionisch“, doch hat Lechner das eben noch 1593 als Unsinn abgetan. Und auch die 10 Jahre nach Gallus in Prag wirkenden Brüder Haßler haben, wie ich das einmal nachweisen konnte, alle ihre angeblich ionischen Werke immer als lydisch bzw. hypolydisch gesehen.[15] Und schon gar nicht als C-Dur.

Wie verhält sich dies bei Jacobus Gallus ? Wenn wir die Textinhalte dieser 14 „Liebes“-Nummern Revue passieren lassen, so geht es insbesondere um allgemein moralisierende Inhalte, um Warnungen vor Liebe, Wein und falschen Freunden sowie um das Lob der Musik. Und gerade der alte „Lydius“ wurde traditionell für „besonnene“ und „tröstende“[16] Worte verwendet, später auch für „gar rauhe Worte / die da dräuen und schelten / oder zur Tugend gebiethen und vermahnen“[17]; der ionische Modus hingegen für „lauter fröliche Texte / so von loben / trösten / erfreuen / dancken / und dergleichen handeln“, um mit Johann Quirsfeld zu sprechen, der ihn sogar den „modum lascivum“[18] nannte. Und unter diesem Aspekt scheint auch Jacobus Gallus ausschließlich den alten „Lydius“ und nicht den neuen „Ionicus“ im Auge zu haben, warnt sein Werk „Nec Veneris nec tu vini“ doch sowohl vor exzessivem Genuß der Liebe als auch des Weines.

Was in unserem Stück aber Gallus’ Verhaftung im Modalsystem besonders schön dokumentiert, ist die Verwendung einer angedeuteten Kadenz bei „enervat“ sowie von „clausulae peregrinae“[19] („fremden Kadenzen“) bei „ét tentát gressús débilitátque pedés“, vor allem aber bei „múltos caécus amór cogít secréta fatéri“. Für die „Nicht-Lateiner“ sei zunächst der Beginn übersetzt: „Laß dich weder von der Liebe zu Venus noch von der zum Weine erfassen; denn Wein und Venus schaden in gleicher Wiese. Venus lähmt die Männer, und genauso hemmt auch ein Überfluß an Bacchus die Schritte und schwächt die Beine. Blinde Liebe treibt viele dazu, Geheimnisse zu verraten [...].“

13 Hiezu siehe u. a. Michael Praetorius, Syntagma musicum III, Wolfenbüttel 1619, S. 35-45; siehe auch Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Anm. 5), S. 103-152, sowie ders., Alte Tonarten (Anm. 5), S. 14-19.

14 Brief Leonhard Lechners vom 8. August 1593 an M. Samuel Mageirus, abgedruckt bei Georg Reichert, Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590, in: Archiv für Musikwissenschaft 10 (1953), S. 210-212, hier S. 210.

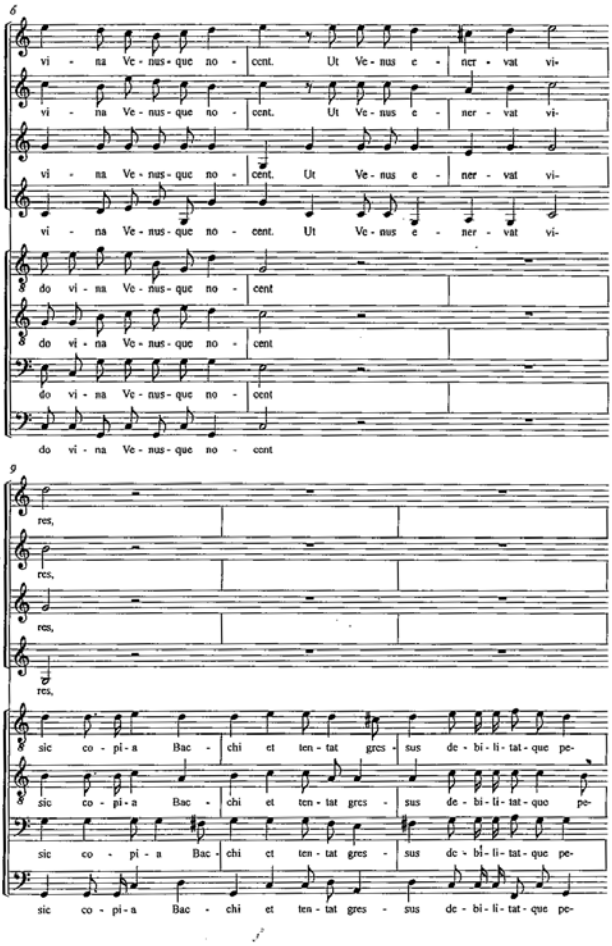
15 Hartmut Krones, Von zarten Fräulein und gutem Trunck. Zu modaler Konzeption und Symbolik in Hans Leo Hasslers „Lustgarten“ von 1601, in: Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag, hrsg. von Elisabeth Theresia Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 51-70.

16 „Auditum solitat mulcere modestia quinti, lapsos [Glosse: desperantes] spe recreat, tristia corda levat.“ (Die Besonnenheit des fünften Tons pflegt das Gehör zu ergötzen. Enttäuschte tröstet er mit Hoffnung, er erhebt betrübte Herzen.) Kärntner Musiktraktat aus dem Jahre 1430. Siehe Karl Rauter, Die Tonarten-Charakteristik im Klagenfurter Musiktraktat, in: Die Brücke 5–6. Kärntner Kulturzeitschrift 3 (1977) S. 57f., hier S. 58.

17 Johann Quirsfeld, Breviarium Musicum, Oder: Kurtzer Begriff Wie ein Knabe leicht und bald Zur Singe=Kunst gelangen / und die nöthigsten Dinge darzu kürtzlich begreiffen und erlernen kan / Nebenst einem Anhange unterschiedener Deductionen und Fugen, nach den zwölff Tonis Musicis (1. Auflage Pirna 1675), Dresden ^{4}1702, S. 53.

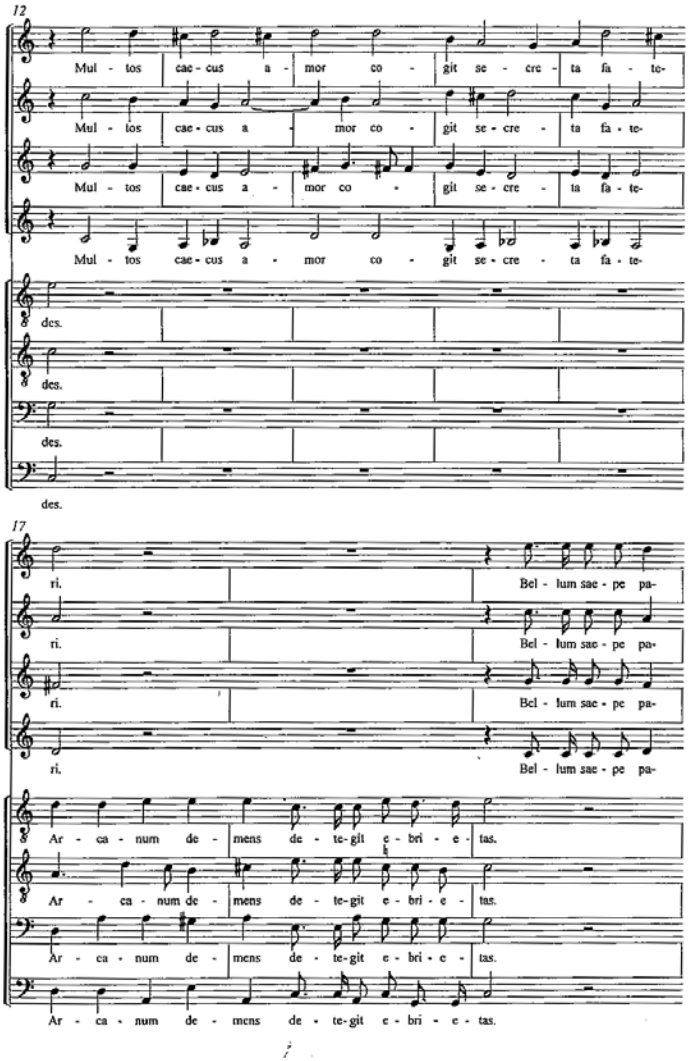
18 Ebenda S. 62.

19 Zu den „korrekten“ und „fremden“ Kadenzstufen der Modi siehe vor allem Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Anm. 5), S. 86-102 und S. 233-268 („clausulae peregrinae“), sowie ders., Alte Tonarten (Anm. 5), S. 29 und 181.



NB 2: „Nec Veneris, nec tu vini capiaris amore“, T. 6-11

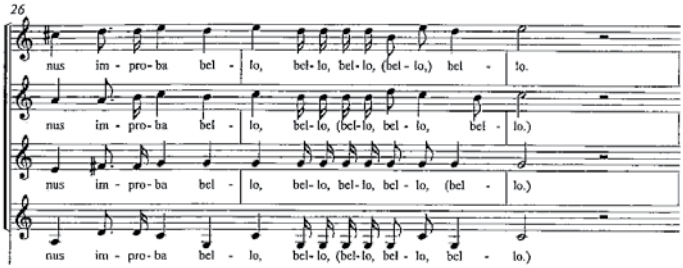
Nach schöner Darstellung des „uno modo“ durch längeres Verharren auf einem Akkord („Takt“ 5, NB 1) drückt Gallus das „enervat“ (NB 2) durch ein nahezu querständiges „cis“ aus und spannt damit zusätzlich einen Bogen zur Analog-Stelle im 2. Teil des 1. Taktes. Dort schlossen sich dem C-Großterz-Akkord ein a-Kleinterz-Akkord, ein G-Großterz-Akkord sowie die Rückkehr zum C-Akkord an. Die einzige hörbare Kadenz-Führung war also die vom G- zum C-Akkord. Bei „enervat“ hingegen täuscht Gallus durch den A-Großterz-Akkord vor, daß damit eine Kadenz zu einem D-Akkord vorbereitet würde. Doch es geht wieder zum G-Akkord zurück. Wie nannte das die Modus-Theorie des 16. Jahrhunderts ?: „clausula fuggita“ – „geflohene“ Klausel. Und genau darum geht es in dem Text: man soll Venus und den Wein fliehen. Gallus übersetzt gleichsam den Text in die Sprache der Modus-Theorie. Jetzt wissen Sie, warum Musikwissenschaftler wie Allan B. Skei die Musik von Jacobus Gallus nicht verstehen – weil sie offensichtlich die Sprache der Musiktheorie seiner Zeit nicht verstehen.



NB 3: „Nec Veneris, nec tu vini capiaris amore“, T. 12-19

Beim nächsten „cis“ Takt 10 werden laut dem Text vollends „die Schritte gelähmt“ (durch zu viel Bacchus, also Wein), wobei Gallus zunächst die „gelähmten“, gleichsam mühsam „nachziehenden“ Schritte durch erstmals T. 9 und gleich danach T. 10 und 11 eingebrachte Vorhaltsbildungen bildlich nachzeichnet. Zudem erfahren diese „gressus“ eine „clausula basizans in fundamento“, modern gesprochen eine Kadenz V-I; aber wohin geht die Kadenz ?: in die für das C-Lydische fremde II. Stufe, zum Ton „d“. Das ist eine deutliche „clausula peregrina“, die hier (wie üblich) etwas ganz Negatives beschreibt ! Und ganz radikal kehrt der Satz bei „debilitatque“ zu einem C-Akkord zurück – er versucht

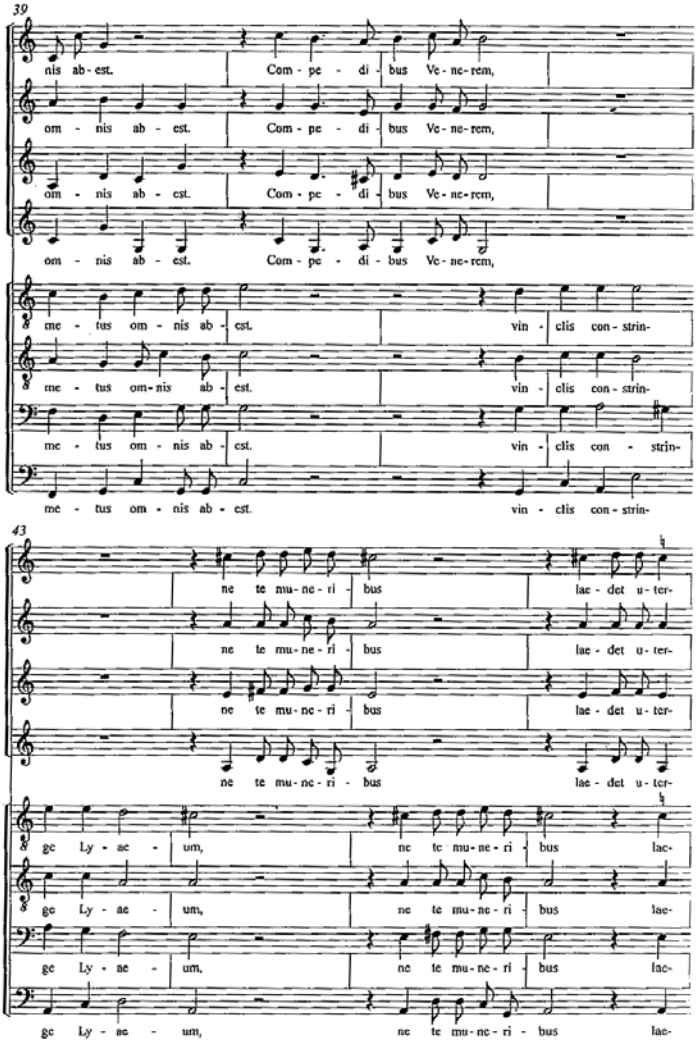
gleichsam wegzulaufen, doch ist dies nicht von langer Dauer, denn die Fortsetzung „Múltos caécus amór cogít secréta fatéri“ (NB 3) führt erst recht zu einer Kadenz zum „d“. Hier lassen uns deren Vorbereitung durch das dreimal von unten erreichte „b molle“ im Baß sowie die picardische Terz „fis“ im Takt 14 sogar an eine „commixtio tonorum“, eine Art Modulation in Richtung d-dorisch denken, womit wohl der von dieser „re“-Tonart (und „erstem“ Modus) eingebrachte Gott um Hilfe angerufen würde; doch wahrscheinlich sollen die Halbtonschritte (fa-mi, hier „b“-„a“) im Baß (zumindest zusätzlich) kurzzeitig eine „clausula in mi“ andeuten, die ja ein wichtiges Symbol für tragische Inhalte war.[20]



NB 4: „Nec Veneris, nec tu vini capiaris amore“, T. 26-28

Eine weitere kurze „clausula peregrina“ gibt Gallus dem Wort „demens“ bei, also der „dummen Trunkenheit“ – sie führt Takt 17/18 zum „a“, erreicht diesen Ton Takt 25/26 (Übergang zu NB 4) auch durch die Baß-Führung „b“-„a“ (fa-mi) bei der den Trojanischen Krieg verschuldenden schlechten Liebe („Venus improba“), wobei erneut, hier beim Wort „improba“ (NB 4), eine „clausula fuggita“ (D-Großterz-Akkord / C-Großterz-Akkord) eingebracht wird. Vor der „schlechten“ (unmoralischen) Liebe zu einer verheirateten Frau (hier gemeint: Helena) soll man erst recht fliehen. Danach wird der Trojanische Krieg durch Kriegsfanfaren nachahmende Akkorde gleichsam akustisch nachgezeichnet: „bello, bello, bello, bello, bello“ skandieren die Sänger mit C-Großterz-Akkorden. Das sind Akkorde auf dem Ton der Finalis von c-Lydisch, die gar nichts mit C-Dur zu tun haben. Was für Dreiklänge soll Gallus denn im c-lydischen Modus verwenden, damit Mister Skei keine falschen Schlüsse zieht ? Und fallweise auftauchende G-Großterz-Akkorde sind schlicht und einfach Akkorde auf der Ténorstufe des C-Lydischen.

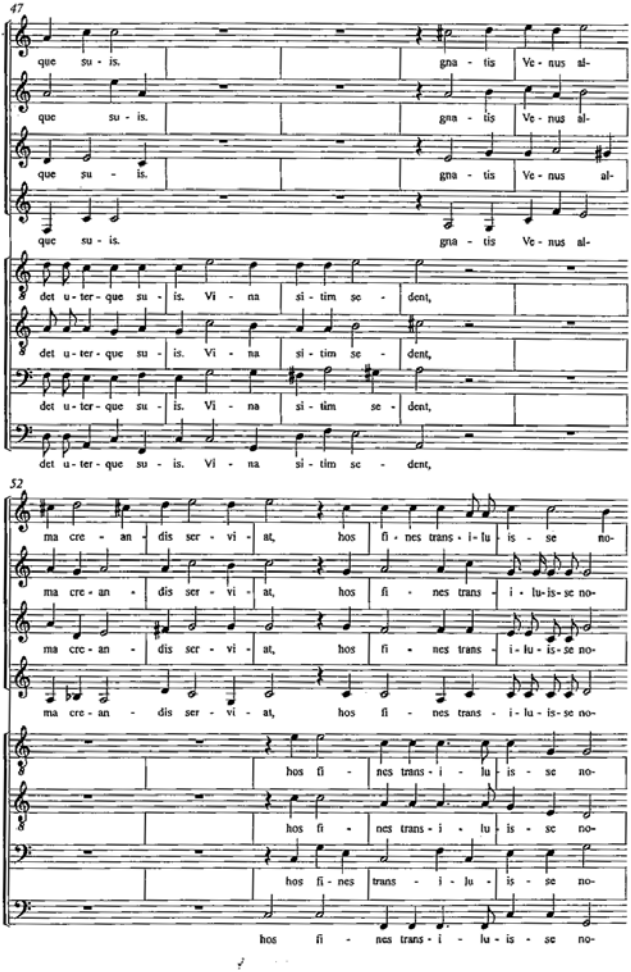
20 Hiezu siehe Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Anm. 5), S. 81-84 und S. 253-262.



NB 5: „Nec Veneris, nec tu vini capiaris amore“, T. 39-46

Gallus gestaltet dann, nachdem er T. 40f. (NB 5) die (mit Fußfesseln) zu fesselnde Venus („cómpedibús Venerém [... constringe]“) durch eine „clausula fuggita“ (G-A-G) gleichsam auf der Stelle treten ließ, den „fremden“ Ton der „clausula peregrina“ „a“ Takt 42-46 bei dem Text „vinclís constrínge Lyaéum / né te múneribús laédet utérque suís“ ([...] fessle den Gott des Weines, damit dich keiner mit seinen Gaben verletzt) sowie dann noch deutlicher Takt 49/50 (NB 6) bei „vína sitím sedént“ aus: Der Wein möge (nur) den Durst stillen, aber nicht mehr. Und die Venus solle fruchtbar für Kinder sorgen (gemeint: nicht aber für Ausschweifungen): Für die Worte „gnatís Venus álma creándis / sérviat [...]“ führt Gallus Takt

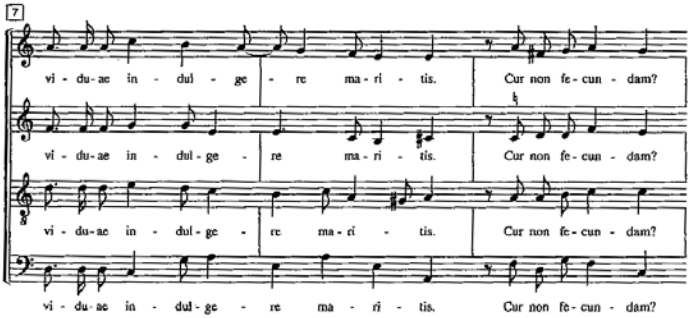
50-54 sein Stück zunächst in die negativen („fremden“) Sphären von (noch einmal) „A“ sowie „D“, ehe er ruckartig zur Finalis „c“ zurückkehrt: „serviat“. Und für die Schluß-Aussage „hós finés tránsiluísse nocét“ bildet er Takt 54-57 eine geradezu schulmäßige „clausula primaria“ zur Finalis „c“: Diese Grenzen zu durchbrechen bringt Schaden. Schließlich wiederholt er, um die positive sowie die negative Sphäre noch einmal abrupt gegeneinanderzustellen, das Geschehen der Takte 48-57 in den Takten 57-66 zur Gänze, läßt den Großterz-Akkord auf „c“ aber zur Verdeutlichung des Schlüsselwortes „nocet“ zwei „Takte“ (66f.) lang liegen.



NB 6: „Nec Veneris, nec tu vini capiaris amore“, T. 47-56

Wir wissen leider nichts über das Liebesleben von Jacobus Gallus, aber es kann nicht sehr befriedigend gewesen sein; allzu oft warnt er vor der Liebe oder vor dem Heiraten. Nicht nur aus dem soeben betrachteten Stück spricht eine gewisse Skepsis – in den „Moralia“

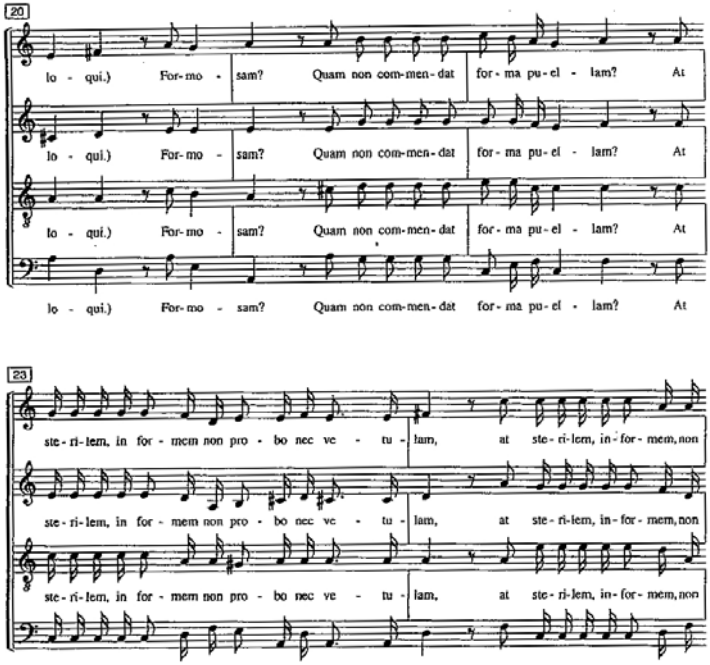
sagt „Néscio quíd sit amór, nec amó, nec amór, nec amávi“ (Nr. XI) überhaupt der Liebe ab, „Odi et amo“ (Nr. XIX) sieht die Liebe als Qual an[21] und „Quí capit úxorém, capit ábsque quiéte dolórem“ (Nr. XXII) stellt die Ehefrau gar als Quell aller Leiden dar. In den „Harmoniae morales“ hofft „Uxor, amíce, tibe ést sempér mala. Cúm male tráctas.“ (Nr. XIX) auf den baldigen Tod der Gattin, lediglich die im positiven dorischen Modus stehende Nr. VIII, „Ergo mihi úxorém qualém ducam? Anne puéllam?“, die frägt, welche Frau man heiraten soll, findet (im 2. Teil, „Resposio“, also der Antwort auf die Frage) an gewissen Frauen Gefallen: Vor allem Witwen wüßten sich Männern hinzugeben („norunt viduae indulgere maritis“), für welche Aussage Gallus Takt 7/8 eine breite „clausula secundaria“ zur Ténorstufe „a“ sowie ein synkopisch verlängertes „indulgé[e]re[e]“ gestaltet (Notenbeispiel 7).



NB 7: Ergo mihi uxorem qualem ducam?, T. 7-9

Das sich durch ihre „forma“ (ihre Figur) „empfehlende“ schöne Mädchen hingegen erhält Takt 21/22 „nur“ eine „clausula tertia“ zum „f“ (Notenbeispiel 8). Gar nicht empfehlen (gutheißen) könne man jedoch eine unfruchtbare (sterilem), häßliche (informem) oder alte (vetulam) Frau, denen Gallus Takt 23/24 sogar gleichsam penetrant pochende Akkordwiederholungen auf dem „fremden“ Ton „c“ beigibt.

21 Zu diesem Stück siehe Peter Andraschke, Textwahl und Sprachbehandlung in den Moralia von Jacobus Gallus, in: Gallus in mi. Gallus und wir (Anm. 7), S. 71-79.



NB 8: Ergo mihi uxorem qualem ducam?, T. 20-24

Selbst das die Liebe zunächst sogar preisende Werk „Omnia vincit amor“, die Nr. XVIII der „Moralia“ (Notenbeispiel 9), hinterfrägt die positive Aussage in grausamer Weise: „Omnia víncit amór, et nós cedámus amóri. / Cédit amór rebús, rés age, tútus erís.“ (Amor besiegt alles, und so weichen auch wir dem Amor. Doch Amor ordnet sich dem Vermögen unter; kümmere Dich um dieses, so bist Du sicher; gemeint ist: auf der sicheren Seite.) – Die „alles besiegende“ Liebe führt hier in den beiden Cantus und Tenören zunächst zu ostentativ „richtiger“ daktylischer Betonung und somit zu fröhlichen, tänzerischen Dreier-Gruppierungen (gleichsam 3/8-Takten), die dem imperfecten (geraden) Takt bewußt entgegenstehen: „ómnia víncit amór“. Die Takt 1f. ostinat den Ton „d“ singenden Stimmen Altus und Basis hingegen scheinen in ihrer Geradtaktigkeit kühlen Kopf zu bewahren, doch auch sie werden Takt 3 sowie, nach ihrer erneuten „Einton-Phase“ Takt 4-7, noch einmal Takt 8 kurz vom Taumel der Liebe ergriffen, doch angesichts der doch primär positiven Aussage gibt es zunächst nur Kadenzen zur Finalis „d“ des dorischen Stückes.

XVIII. Omnia vincit amor

Iacobus Gallus

Cantus I.
Om - ni-a vin-cit a - mor et nos ce-da - mus

Cantus II.
Om - ni - a vin-cit a-mor et nos ce-

Altus
Om - ni - a vin - cit a-

Tenor I.
Om - ni-a vin - cit a-mor et nos ce-da-

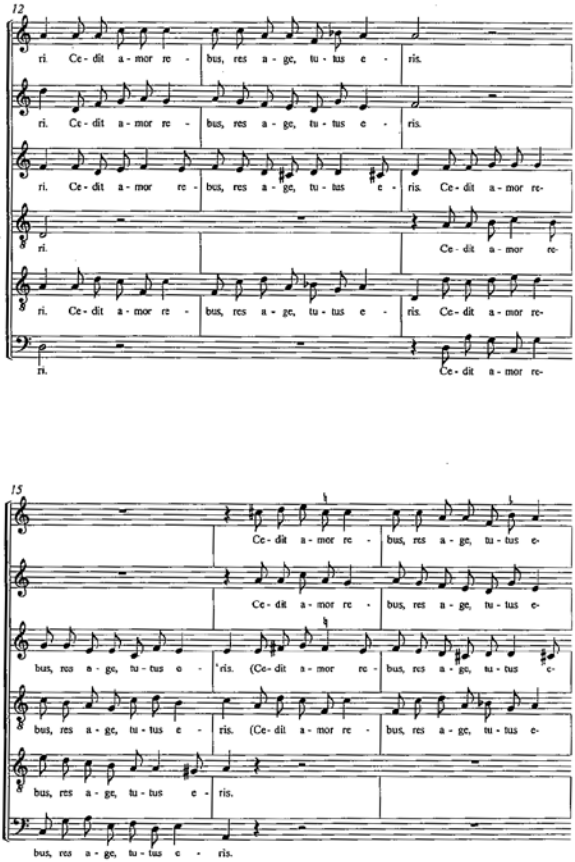
Tenor II.
Om - ni-a vin-cit a-mor et nos ce-da - mus a-

Basis
Om - ni - a vin - cit a - mor,

3
— a - mo-ri. Om - ni-a vin-cit a-mor et nos ce-da-mus a-mo -
da - mus, nos ce-da - mus a-mo-ri. Om - ni-a vin - cit a-mor et nos ce-da-
mor, (om - ni-a vin-cit a - mor) et nos ce - da - mus a - mo-
mus, nos ce-da-mus a - mo-ri. Om - ni-a vin-cit a - mor et nos ce-da-mus a-mo-
mo - ri. (Om - ni - a vin-cit a-mor et nos ce - da - mus a-mo - ri.)
(om - ni-a vin-cit a-mor) et nos ce-da - mus a - mo - ri.

NB 9: Omnia vincit amor, T. 1-5

Mit dem Auftauchen von Besitz und Vermögen („rebus“) allerdings führt Takt 12/13 die erste Kadenz sofort als „clausula tertia“ in den hypodorischen Ténorton „f“ (Notenbeispiel 10), was sich später noch mehrere Male wiederholt (u. a. Takt 16/17), und das zweite „rebus“ ruft Takt 14/15 sogar eine „clausula peregrina“ zum „c“ hervor. Auch bei der Wiederholung dieser Passage Takt 25/26 erhält das kapitalistische Wort „rebus“ eine negative Kadenz, bei „tutus eris“ (bist du sicher) folgen dann jedoch die „sicheren“ „clausulae primariae“ zum „d“ und zum „a“ – hier ist keinerlei Zweifel mehr angebracht.



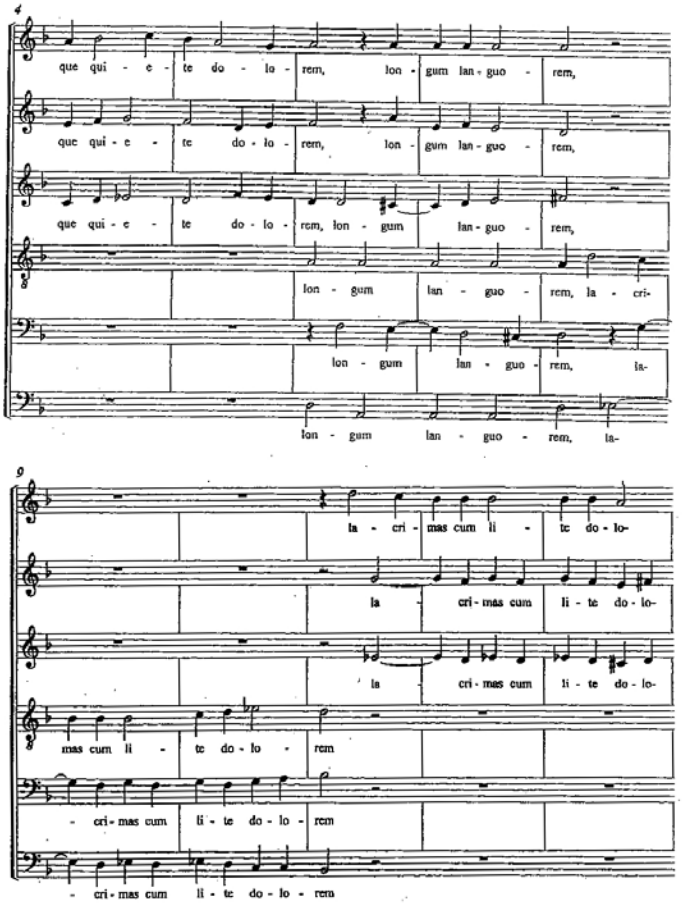
NB 10: Omnia vincit amor, T. 12-17

Eine insbesondere durch modale Symbolik eingebrachte meisterhafte Textverdeutlichung durchzieht auch die Nr. XXII der Sammlung „Moralia“, „Quí capit úxorém, capit ábsque quiéte dolórem [...]“ (Notenbeispiel 11): Derjenige, der eine Frau genommen hat, hat auch Schmerz ohne Ende gewählt, langwährende Entkräftung, Tränen, Pein mit Zank. Wer aber auf eine Frau verzichtete, hat auch auf Pein und Schmerz verzichtet. „Línque malám Gretám vitám capiésque quiétam“: Verlasse die böse Gretel, und du wirst das Leben und die Ruhe gewinnen. – Das Stück steht im hypodorischen Modus auf „g“, ist also bereits von der Tonartenwahl her schmerzhaft bestimmt. War doch dieser 2. Ton bereits in untransponierter Form laut Christoph Bernhard „zu Betrübniß und Elend wohl anzubringen“[22] bzw. laut Johann Quirsfeld „ein gar trauriger Gesang / doch daneben auch etwas ersthafftig“[23]; in seiner Abwärtstransposition nach „g“ galt er dementsprechend als noch um einiges tragischer. Zunächst singen die Männer „qui capit uxorem“ und finden bei der Kadenz nicht

22 Christoph Bernhard, Tractatus compositionis augmentatus, in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel etc. 2 1963, S. 95.

23 Johann Quirsfeld (Anm. 17), S. 48.

einmal zum aufhellenden Leitton. Takt 3-6 attestieren die Oberstimmen: „capit absque quiete dolorem“ und bedienen sich dabei sogar des Hilfsmittels paralleler Sext-Akkorde, also des Fauxbourdon-Satzes, der ja traditionsgemäß immer extrem negative, oft sogar „falsche“ oder sündhafte Inhalte darstellte. Und auch Gallus griff sehr gerne zu diesem Hilfsmittel.

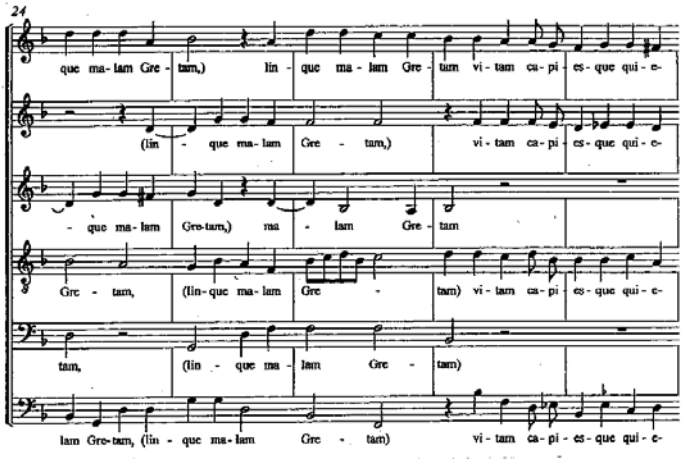


NB 11: Qui capit uxorem, T. 4-13

Wenn danach der „lange Schmerz“ seine Darstellung findet, hören wir im 1. Baß Takt 6f. lange Synkopenketten, und natürlich erhalten die „Tränen“ (lacrimas) bereits beim ersten Mal (im Baß) die traurige „una nota super la“[24], das „es“. Einige Takte später (Takt 12/13) gibt der 2. Alt den Tränen darüber hinaus durch die Tonfolge d-es-d-cis-d eine deutliche „Pathopoiia“-Chromatik bei. Besonders eindringlich stellen die Bässe Takt 25/26 (und noch

24 Wenn das Stück ein „b“ vorgezeichnet hat, ist das „f“ das „ut“ und somit das „d“ das „la“. Die als Halbton über dem „la“ zu singende „una nota super la“ ist somit das „es“, das (über dem hier die Funktion „mi“ besitzenden „a“) die Funktion „fa“ einnimmt.

einmal Takt 40/41) schließlich die böse „Gretel“ dar (Notenbeispiel 12) – hier bedient sich Gallus des Kunstmittels der „falschen Summe“, setzt also richtungsgleich große Intervalle nebeneinander, die sich zu Dissonanzen addieren; und außerdem findet der 2. Baß zu grabesähnlichen tiefen Klängen. Nur hier greift Gallus zu dem gemäß den Ambitus-Regeln „zu tiefen“ großen „F“.



NB 12: Qui capit uxorem, T. 24-28

Das durch einen G-Großterz-Akkord deutlich aufgehellte Ende des Werkes zeigt schließlich, wie schön das Leben sein könnte („vitam capiesque quietam“), wenn man die „böse Gretel“ verlassen hat. Wahrscheinlich soll dieser Akkord, der an die Stelle des „b“ (also des „b molle“) ein „h“ (also ein „b durum“) setzt, sogar an den hypomixolydischen Modus anklingen, der ja als „sehr anmuthig und süß[e]“ galt und „die Gemüther mit besonderer Freude“[25] erfüllte. Gallus wußte genau, wie und warum er so komponierte.

25 Christoph Bernhard (Anm. 22), S. 96.

Hartmut Krones

PODOBA LJUBEZNI V SVETOVNIH VOKALNIH DELIH JAKOBA PETELINA GALLUSA

POVZETEK

Jakob Petelin Gallus je vse svoje vokalne kompozicije napisal na podlagi latinskih besedil in tudi v svojih skupno sto uglasbitvah rekov (»Harmoniae morales«, 1589, in »Moralia«, posthumno 1596) je uglasbil izključno latinske reke in pregovore klasičnih (Ovid, Vergil idr.) ter novolatinskih (»Carmina proverbalia«) avtorjev. V teh delih je pomembna tema tudi ljubezen, pri čemer gre po eni strani za »moraliziranje«, torej opozarjanje na »preveč« ljubezni (npr. tudi pred »preveč« vina) ali na »slepo« in hkrati nepremišljeno ljubezen, po drugi strani pa za splošna opozorila pred zakonskim stanom. Zlasti z grdimi, neplodnimi in starimi ženskami naj se človek ne bi smel poročiti, priporočljive pa so vdove, saj vedo, kako se predati moškim. Vsa ta dela so zasnovana modalno in torej uporabljajo t. i. cerkvene tonovske načine, in sicer tako izvirne kot plagalne moduse. Skladno z običajnimi modalnimi izražanji pomena lahko tu spremljamo »svetle« in »temne« zvoke, preseganje ambitusa zaradi »negativnih« (ali tudi »izstopajočih«) vsebin, poudarjeno spoštovanje pravil »pravega« oziroma »clausulae peregrinae« (tuje, napačne stopnje kadenc) zaradi tujega in še posebej napačnega. Drzne disonance hkrati ponazarjajo boleče ali žalostne občutke, poliritmika izraža živčno ali razburjeno razpoloženje, posebne izvedbe linij pa opisujejo optične danosti ali tudi (v gestični obliki) psihična razpoloženja. Prispevek poskuša vse to eksemplarično prikazati z izbranimi primeri.

Friedhelm Brusniak

JACOBUS HANDL-GALLUS AUS SICHT DER CHORPÄDAGOGIK[1]

Im Jahre 1930 gab der Hauptschriftleiter der *Deutschen Sängerbundeszeitung (DSBZ)*, Franz Josef Ewens, ein knapp 400 Seiten umfassendes repräsentatives Buch heraus, „ein größeres zusammenfassendes Werk, das in allen Sängerkreisen aufklärend und für die Idee des deutschen Liedes durch den Chorgesang werbend wirken“ sollte.[2] Die Darstellung der „Formen des Männergesangs“ hatte der Musikwissenschaftler und Musikpädagoge Paul Mies übernommen und in diesem Zusammenhang auf Beispiele für enge Wort-Ton-Beziehungen in der Motette „Canite tuba“ von Jacobus Gallus hingewiesen.[3] Mies wusste, dass er mit dem Bezug auf Gallus sowohl die Aufmerksamkeit fachkundiger Leser als auch interessierter Laien finden würde, zählten Motetten von Jacobus Handl-Gallus doch zum Standardrepertoire aller deutschen Männerchöre und galten schon lange als Musterkompositionen für Chorpädagogen. Als Beitrag zur Gallus-Wirkungsgeschichte und -Rezeptionsforschung soll im Folgenden exemplarisch auf einen bisher weniger verfolgten methodischen Ansatz aus chorpädagogischer Sicht hingewiesen werden.

1.

Marko Motnik hat in seiner grundlegenden Untersuchung *Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption* Gallus‘ berühmtester Motette *Ecce quomodo moritur iustus* aus dem Band II (1587) seines *Opus musicum* zu Recht einen eigenen Exkurs gewidmet, musste sich jedoch angesichts des ab Mitte des 18. Jahrhunderts immer umfangreicheren und zerstreuteren Quellenmaterials auf eine „repräsentative Auswahl der bisher ermittelten Zeugnisse“ aus der „Rezeptionsgeschichte dieses Trauergesangs“ beschränken.[4] Dass diese Entscheidung allerdings nachvollziehbar ist, haben weiterführende Recherchen im Anschluss an Motnik und an Werner Brauns bereits 1991 publizierter Studie über die

1 Der nachstehende Beitrag stellt einen Teilaspekt des Vortrags „Jacobus Gallus-Motetten in Chorliedersammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts“ dar, der am 16.03.2015 mit zahlreichen Illustrationen und Hörbeispielen gehalten wurde. Da die Publikation dieses umfangreichen Quellenmaterials den Rahmen des vorliegenden Symposiumsbandes in unangemessener Weise überschritten hätte, erschien die Konzentration auf ein Problemfeld gerechtfertigt.

2 Franz Josef Ewens, „Zur Einführung“, in: Ders. (Hrsg.), Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin 1930, S. [V].

3 Paul Mies, „Formen des Männergesangs“, in: Ewens (wie Anm. 222), S. 139-204, hier: S. 147 (vgl. dazu den Literaturhinweis S. 204 zu den Handl-Editionen „Geistliche Gesänge für Männerchor“ von W. Braunsfeld, in: Heilige Tonkunst, Oratoriumsverlag Köln, München, Wien). – Es spricht für sich, dass auch Edo Škulj ebenfalls auf das Motiv“ „Canite tuba“ hinweist. Edo Škulj, „Word Painting in the First Volume of Jacobus Gallus‘ Opus Musicum“, in: Jacobus Gallus and his Time /in Njegov Čas. Simposium /Simpozij: 23. – 25. Oktober 1985, hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana 1985, S. 103-133, hier: S. 114.

4 Marko Motnik, Jacob Handl-Gallus. Werk – Überlieferung – Rezeption. Mit thematischem Katalog, Tutzing 2012, S. 293-313, hier: S. 293.

Gallus-Motette bestätigt.[5] Braun hat die Beobachtung des „‘Manieristische[n]‘ in Gallus‘ ‚rührendem Zug‘“ von August Wilhelm Ambros (1816–1876) in dessen *Geschichte der Musik* aufgegriffen und sich mit dieser Interpretation auseinandergesetzt.[6] Sein Fazit lautet: Gallus und Allegri hätten die klassischen Belege für jene effektvolle Einfachheit geliefert, die sich nicht selbst genug sei (wie ‚absolute Musik‘), sondern der funktionalen Ergänzung bedürfe: Musik zu etwas. Im Gegensatz zu Gregorio Allegris „Miserere“ war jedoch nur das „Ecce“ für jedermann verfügbar: „ein ‚Miserere‘ des kleinen Mannes, das keine ästhetische Distanzierung verlangte (wie eine Motette von Lasso), das die Identifizierung in der elementarsten Form des Mitsingens erlaubte und so einen ‚Platz im Leben‘ hatte.“[7]

Hintergrund für Ambros‘ Charakterisierung waren nicht zuletzt Äußerungen prominenter Persönlichkeiten wie Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), der aus seiner Wertschätzung des „einfachen rührenden Kirchenliedes“ gegenüber Opernarien keinen Hehl machte.[8] So schrieb er 1709 an Conrad Henfling (1648–1716), Einfachheit mache einen stärkeren Eindruck als übernommene Verzierungen. Denn was sei so schlicht wie der Gesang des Textes „E c c e q u o m o d o m o r i t u r j u s t u s“, der jedoch jedes Mal, wenn er ihn wie in der Fastenzeit vom Kinderchor auf der Straße hörte, lebhaft vorgetragen wurde, und es sei bemerkenswert, dass auch andere ihn „stark und schön“ fänden.[9] Es verdient Beachtung, dass dieser Kommentar in einem Vortrag von Theodor W. Werner zur Musikgeschichte Hannovers im Rahmen der *VIII. Reichsschulmusikwoche* 1929 zitiert wurde.[10]

Welche Bedeutung das „Ecce“ in der Kirchen- und Schulmusik bis in das 20. Jahrhundert hinein hatte, ist vielfach belegt.[11] Doch vereinzelt deuten auch Quellen wie

5 Werner Braun, „‘Ecce, quomodo moritur justus‘ und der ‚rührende Zug‘ in der Kirchenmusik“, in: Gallus Carniolus in europska renesansa: med narodni simpozij/Gallus Carniolus und die europäische Renaissance: Internationale Tagung, hrsg. von Dragotin Cvetko und Danilo Pokorn, Ljubljana 1991, S. 71-80; Friedhelm Brusniak, „Musik zum Ende und zum Anfang des Kirchenjahres. Jacob Handls-Gallus‘ Begräbnismotette ‚Ecce quomodo moritur iustus‘ (1587) und Jochen Kleppers/ Johannes Petzolds Adventslied ‚Die Nacht ist vorgedrungen‘ (1938/39), in: Posaunenchor. Magazin für Bläserinnen und Bläser 4.14 [Heft 4/2014], S. 22-28; Ders., „Aspekte der Wirkungsgeschichte und Bearbeitungspraxis von Jacob Handl-Gallus‘ Motette ‚Ecce quomodo moritur iustus‘“, in: Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag, hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche, Leipzig 2015, S. 250-257.

6 August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 3, Leipzig ²1881, S. 575; Brusniak, Aspekte (wie Anm. 225), S. 257, Anm. 18.

7 Braun (wie Anm. 225), S. 78-79, zitiert bei Brusniak, Aspekte (wie Anm. 225), S. 257.

8 Rudolf Haase, Art. „Leibniz, Gottfried Wilhelm“, in: MGG 8, 1960, Sp. 498-503, hier: Sp. 499.

9 Rudolf Haase (Hrsg.), Der Briefwechsel zwischen Leibniz und Conrad Henfling. Ein Beitrag zur Musiktheorie des 17. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1982 (Veröffentlichungen des Leibniz-Archivs; 9), S. 146-148 (Dok. 25), hier: S. 147: „La simplicité y fait souvent plus d’effect, que les ornemens empruntés. Qu’y at-il de plus simple que le chant de ce Texte: E c c e q u o m o d o m o r i t u r j u s t u s cependant toutes les fois que je l’endentens (comme je l‘ay souvent entendu chanter pendant ce carême par les enfans de choeur dans les rues) j’en suis enlevé; et j’ay remarqué qu’encor les autres le trouvent fort et beau.“ – Ähnliche Formulierungen verwendete Leibniz auch in seinem Brief an Sebastian Kortholt (1675–1760) vom 2. Juli 1715: „Musica hodie fere usum movendorum affectuum perdidit, quia solet esse nimis artificialis. Raro invenio cantus qui me tangunt. Ex cantu Ecclesiastico placet illud: E c c e q u o m o d o m o r i t u r j u s t u s.“ Hier zitiert nach Gottfried Wilhelm Leibniz: Sämtliche Schriften und Briefe, Transkriptionen des Briefwechsels 1715, bearb. von Malte-Ludolf Babin und Renate Essi, S. 305, Z. 30-32: url://www.gwlb.de/Leibniz/Leibnizarchiv/Veroeffentlichungen/Transkriptionen1715bearb.pdf.

10 Theodor W. Werner, „Aus der Geschichte hannoverscher Musikpflege“, in: Schulmusik und Chorgesang. Vorträge der VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover, hrsg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, Leipzig: Quelle & Meyer Leipzig 1930, S. 19-30, hier S. 25. Werner bezieht sich auf Georg Fischer, Musik in Hannover, Hannover/Leipzig 1902, S. 19.

11 So wurde die Mottete noch 1927 und 1930 vom Breslauer Domchor aufgeführt. Vgl. Paul Blaschke, „Musik des Breslauer Domchores 1925 bis 1934“, in: Archiv für schlesische Kirchengeschichte 27 (1969), S. 147-176, hier: S. 161 (11.10.1927) und S. 167 (15.05.1930). Vgl. jedoch auch andere Kontexte: Richard Kötzschke, Geschichte der Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli in Leipzig 1822 – 1922, Leipzig: Alfred Hahns Verlag / Dietrich & Sell 1922, S. 92, S. 148 (28. Juli 1862: Jacob Hähnel, Passionsgesang), S. 163 (Geistliches Konzert in Plauen 20. bis 23. August 1864: Jac. Hähnel, Passionsgesang).

Lorenz Erhards (1598– 1669) insgesamt 279 Nummern umfassendes *Harmonisches Chor- vnd Figural Gesang-Buch* aus dem Jahre 1659 darauf hin, dass es neben funktionalen auch um spezielle musikpädagogische und musiktheoretische Aspekte ging.[12] So hatte der Frankfurter Cantor die Gallus-Motette als Nr. 236 in die Rubrik „8. Klag vnd Trostgesäng / vom Todt vnd Sterben / Aufferstehung vnd Jüngsten Gericht / auch vor / bey vnd nach der Begräbnuß zu singen“ aufgenommen und mit Generalbezifferung versehen (s. Abb. 1-3). Nicht minder bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass die Sammlung mit einem kurzen Kapitel „Ein nützlicher Vnterricht / Musicalischer Sachen“ und drei Registern beschlossen wird, einem für die gottesdienstliche Praxis wichtigen Verzeichnis der Evangelien und Gesänge für die vornehmsten Fest- und Sonntage durch das ganze Jahr, einem Register über die „Tonos Musicales eines jeglichen Gesanges“ mit Angabe des Komponistennamens und der Tonart des Satzes sowie einem alphabetischen Register der Liedanfänge. Gallus‘ „Ecce“-Motette eröffnet im zweiten Register die Beispiele zum „Modo Jonico“, jenem Tonus, der von Erhard in seinem knappen Unterricht „Musicalischer Sachen“ im Anschluss an seinen Lehrer Thomas Walliser sowie an Michael Praetorius, Sethus Calvisius und Johann Andreas Herbst zur Übung an erster Stelle genannt wird, bevor die anderen Töne gelernt werden. Die Vermutung, dass die schon zu dieser Zeit berühmte „Begräbnismotette“ auch zu Unterrichtszwecken verwendet wurde, liegt nahe.

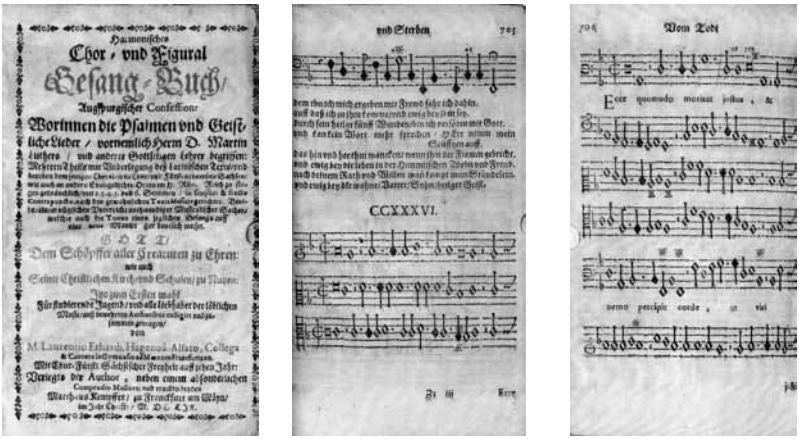


Abb. 1-3: Jacobus Gallus, *Ecce quomodo moritur iustus****, bearb. und hrsg. von Lorenz Erhard, in:*** *Harmonisches Chor- vnd Figural Gesang-Buch****, Frankfurt am Main 1659, Titelblatt, Nr. 236, S. 705 und 706 (mit freundlicher Genehmigung der Bayer. Staatsbibl. München).***

2.

Dass Werke des slowenischen Meisters tatsächlich als didaktisches Material im Musikunterricht verwendet wurden, bestätigt der Vortrag „Einführung in das Singen nach Noten“ von Paul Dehne im Rahmen der vom „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in

12 Lorenz Erhardi, Harmonisches Chor- vnd Figural Gesang-Buch Augspurgischer Confession: Worinnen die Psalmen vnd Geistliche Lieder vornemlich Herrn D. Martin Luthers vnd anderer Gottseligen Lehrer begriffen, Frankfurt am Main 1659 (= DKL 1659[11]). Digitalisat des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München (Sign. Liturg. 336) unter URL: http:// http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&lv=1&bandnummer=bsb00091137&pimage=00001&suchbegriff=&l=de. – Zur musikhistorischen Bedeutung von Erhards Hauptwerk und zum Forschungsstand vgl. Diana Rothaug, Art. „Erhard, Lorenz“, in: MGG2, Personenteil 6, 2001, Sp. 422-423; Motnik (wie Anm. 224), S. 301.

Berlin“ veranstalteten VIII. Reichsschulmusikwoche, die vom 30. September bis 5. Oktober 1929 in Hannover unter dem Motto „Schulmusik und Chorgesang“ stattfand. Unter Hinweis auf die preußischen „Richtlinien für den Musikunterricht in Volksschulen“ vom 26. März 1927, wonach die Kinder befähigt werden sollten, dass sie auch nach der Schulzeit am Musikleben regen Anteil nehmen könnten, indem sie nicht nur hören gelernt hätten, sondern „auch z.B. in Chorvereinigungen tätig mithelfen und mitsingen“ könnten, gab Dehne einige Beispiele aus der älteren und neueren Chorliteratur: drei untextierte Takte aus einem nicht näher bezeichneten Madrigal von Jacobus Gallus zur Illustration des Einsatzes von Chromatik in der Tonfolge fis‘-g‘-fis‘-b‘-a‘, gefolgt von zwei Ausschnitten aus Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* sowie Notenbeispielen aus Kurt Thomas‘ Kantate *Jerusalem, du hochgebaute Stadt* op. 12 und aus Paul Hindemiths *Vom Hausregiment* op. 33,1.[13]

Ganz offensichtlich wollte Dehne mit seinem Gallus-Notenbeispiel nicht hinter Musikpädagogen wie Richard Münnich zurückstehen, der in seiner Musikgeschichtsdarstellung für das 1927 erschienene Musikbuch *Frisch gesungen!* Jacobus Handl-Gallus als „echten Vertreter der deutschen Renaissance“ und als Komponisten „des schlicht-ergreifenden ‚Ecce quomodo moritur justus‘“, bezeichnet hatte, der sich in anderen Werken „der kühnsten Renaissancemittel“ bediente.[14]

3.

Angesichts des „Sonderfalls“ des „Ecce“ und ihrer einzigartigen Wirkungsgeschichte ist verständlich, dass diese Motette noch bis zum Ende der Weimarer Republik als Standardwerk in zahlreiche Sammlungen geistlicher und weltlicher Chorwerke sowie repräsentative Musikgeschichtsanthologien aufgenommen wurde.[15] Doch wie intensiv sich Chorkomponisten und Chorleiter der 1920er Jahre inzwischen auch mit anderen Chorwerken von Jacobus Gallus befasst hatten, zeigt das Beispiel Erwin Lendvais (1882–1949), der als „kühner Neuerer des Männerchors“ gefeiert wurde.[16] Hintergrund für das Engagement des Chorpädagogen war die Aufbruchsituation im gesamten Chorgesangwesen, die durch

13 Paul Dehne, „Einführung in das Singen nach Noten“, in: Schulmusik und Chorgesang (wie Anm. 230), S. 184-196, hier S.190 f. Die Eröffnung dieser letzten Reichsschulmusikwoche in der Weimarer Republik übernahm in Vertretung von Kultusminister Carl Heinrich Becker (1876–1933) dessen Staatssekretär Aloys Lammers (1877–1966) in seiner Ansprache das Motto der Reichsschulmusikwoche als ein Symbol für die aktuelle Schulpolitik ansah. Wie sich im Chor die verschiedensten Stimmen zu einer Einheit zusammenfänden, so strebten auch die deutschen Schulen trotz all ihrer Verschiedenartigkeit nach Vereinheitlichung. Zwar würden dieser Einheit durch die unterschiedlichen Fächer natürliche Grenzen gesetzt, doch diese würden dort fallen, wo sich „der unendliche Strom der Musik“ über die Jugend ergieße. Damit falle der Musik die große Aufgabe zu, an dieser Einheit „an hervorragender Stelle mitzuarbeiten“. Ebda., S. VII-IX, hier: S. VII. – Zu Dehnes ablehnender Haltung gegenüber der Einführung des Eitz’schen Tonwort-Systems vgl. Ebda., S. 189 f., dazu: Thomas Phleps, Anmerkungen zur Funktion und zum Funktionieren von Solmisationssilben und ihren Produzenten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte, hrsg. von Mechthild von Schoenebeck, Essen 2001 (Musikpädagogische Forschung; 22), S. 93-139.

14 Richard Münnich, „Musikgeschichte“, in: Hans Heinrichs/Ernst Pfusch (Hrsg. [unter Mitarbeit von Heinrich Martens/Richard Münnich], Frisch gesungen! Musikbuch A für die mittleren und oberen Klassen der höheren Knabenschulen, der Knaben-Mittelschulen und für verwandte Lehranstalten, Hannover ²1927, S. 303-371, hier: S. 320.

15 Vgl. die Beispiele bei Brusniak, Aspekte (wie Anm. 5), bes. zu den Volksliederbüchern für Männerchor (1906) und gemischten Chor (1915), den sogenannten „Kaiserliederbüchern“, und zum Volksliederbuch für die Jugend (1930) sowie zu Hugo Riemann, Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen, geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13.-18. Jahrhundert. In Notierung auf 2 Systemen. Mit Erläuterungen von Arnold Schering, Leipzig 1912, ²1921.

16 Friedhelm Brusniak, „Lendvai (1882–1949), der ‘kühne Neuerer des Männerchors‘“, in: Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja / Music in the twenties of the twentieth century, hrsg. von Primož Kuret, Ljubljana 2009, S. 197-206.

wegweisende und nachhaltige Initiativen von Leo Kestenberg (1882–1962) gefördert wurde.[17] Der für das gesamte Musikwesen zuständige Fachreferent im preußischen Kultusministerium, der selbst seit seiner Jugend eng dem Arbeitersängerwesen verbunden war, hatte 1927 die drei großen Chorverbände *Deutscher Sängerbund (DSB)*, *Deutscher Arbeiter-Sängerbund (D.A.S.)* und *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich der Frauen- und Kirchenchöre)* zu einer *Interessengemeinschaft für das deutsche Chorwesen* zusammengeführt sowie 1928 in Essen einen *I. Kongress für Chorgesangwesen* und 1928 nicht zuletzt unter dem Eindruck des *Ersten Deutschen Arbeiter-Sängerbundesfestes* in Hannover und des *10. Deutschen Sängerbundesfest* in Wien im selben Jahr in Hannover die *VIII. Reichsschulmusikwoche* zum Thema „Schulmusik und Chorgesang" veranstaltet.[18] So war es sicher kein Zufall, dass Lendvai ebenfalls 1928 bei N. Simrock in Berlin eine in sechs Heften erschienene Chorwerksammlung *Der polyhone Männerchor* herausgab, die er mit einem für Männerchor bearbeiteten Graduale *In nomine Jesu* von Jacobus Gallus eröffnete (Abb. 4-5).[19]

17 Zu den Reformen des Preußischen Musikwesens und zur Musikpolitik in Preußen in der Weimarer Republik s. Wilfried Gruhn, Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenberg Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik, Hofheim: Wolke-Verlag 2015, S. 101-143; zum Chorgesangwesen vgl. Friedhelm Brusniak, „Der Chor als ‚musikalische Form der menschlichen Gemeinschaft'. Anmerkungen zu den Vorträgen des I. Kongresses für Chorgesangwesen in Essen 1928", in: Weimar 1919-1933. Aufbruch und Niedergang einer Kulturepoche. Ihre Auswirkungen auf die Stadt Mannheim und die Metropolregion, hrsg. von Hermann Jung, Frankfurt am Main 2011 (Mannheimer Hochschulschriften; 8), S. 27-51; Ders., „Musikalischer Gemeinschaftsgedanke und chorsoziologische Reflexionen auf dem I. Kongress für Chorgesangwesen in Essen 1928 und der VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover 1929", in: Choir in Focus 2011, hrsg. von Ursula Geisler und Karin Johansson, Göteborg 2011, S. 132-141.

18 Friedhelm Brusniak, „New Perspectives of Kestenberg-research: the Significance of „Chorgesangwesen" in the Life and Work of Leo Kestenberg (1882-1962)", in: Musikpädagogik in Kontinuität und Wandel. Konferenzbericht Słupsk 2014, hrsg. von Jarosław Chaciński und Friedhelm Brusniak, Słupsk 2016 (in Vorb.). Vgl. in diesem Zusammenhang auch den von der Leo Kestenberg Musikschule, Berlin hrsg. Ausstellungskatalog: [Andreas Eschen (Bearb.):] Leo Kestenberg. Einheit von künstlerischer und sozialer Verantwortung – eine Vision?/Jedność odpowiedzialności artystycznej i społecznej – wzja?, Berlin [2014], S. 38-40 [poln. Übersetzung: Annemarie Brusniak/Aleksandra Stanecka].

19 Erwin Lendvai (Hrsg.), Der polyphone Männerchor. Eine Sammlung originaler und bearbeiteter Vokalwerke aus drei Jahrhunderten, Berlin 1928. Das Heft 1 Lateinische Kirchenchöre enthält folgende Werke: Jacobus Gallus, Graduale; Paolo Agostini, Motette (O bone Jesu); Orlando di Lasso, Drei Sätze aus einem Magnificat; Giovanni Pierluigi da Palestrina, Zwei Lamentationen; Felice Anerio, Drei Sätze aus einem Requiem; Giovanni Matteo Asola, Kyrie eleison. – Herrn Horst Lenhof, Schmelz danke ich sehr herzlich für freundliche Unterstützung bei den Recherchen zu Lendvais Chorwerk-Sammlung.

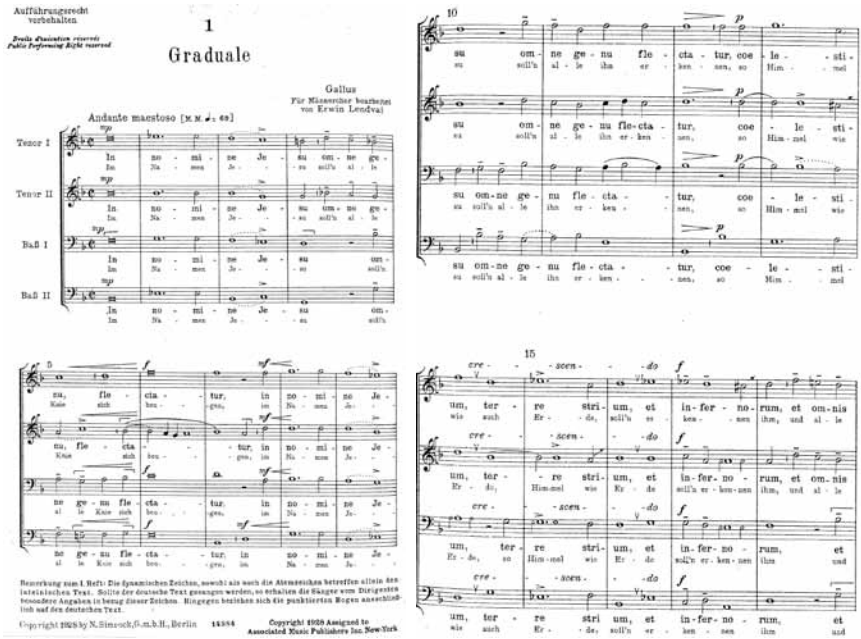


Abb. 4-5: Jacobus Gallus, Graduale** In nomine Jesu**, bearb. und hrsg. von Erwin Lendvai, in:** Der polyphone Männerchor**, Heft 1, Berlin 1928, Nr. 1, S. 1-2.

Bemerkenswert erscheinen nicht nur die eigentümlichen Schlüssel für die Tenorstimmen, sondern auch die Angaben für Tempo (Andante maestoso, mit Metronomangabe) und Dynamik, die Phrasierungsbögen und weitere Zeichen und Symbole für Artikulation, Atmung, Intonation (Pfeilchen bei Leittönen) und Hervorhebung von Stimmen (Klammern). In einer „Bemerkung zum I. Heft“ als Anmerkung zur Nr. 1 (s. Abb. 4) heißt es darüber hinaus: „Die dynamischen Zeichen, sowohl als auch die Atemzeichen betreffen allein den lateinischen Text. Sollte der deutsche Text gesungen werden, so erhalten die Sänger vom Dirigenten besondere Angaben in bezug dieser Zeichen. Hingegen beziehen sich die punktierten Bogen ausschließlich auf den deutschen Text.“

Selten enthalten neuere Ausgaben von Gallus-Werken solch präzise Interpretationshilfen, die eine Vorstellung vom Umgang mit „alter (Vokal-)Musik“ sowie von Klangvorstellungen und von chorpädagogischen Intentionen eines der führenden Chorleiter in der Weimarer Republik vermitteln.

Schlußbemerkung

Die wenigen Fallbeispiele aus dem 17. und dem 20. Jahrhundert können natürlich nur als Anregungen für eine systematische Untersuchung der Rezeption des Vokalschaffens von Jacobus Handl-Gallus aus Sicht der Chorpädagogik aufgefasst werden. Eine solche Studie scheint jedoch nach erstem Eindruck durchaus geeignet, der Gallus-Forschung weiteren Diskussionsstoff zu liefern und dem sich ständig wandelnden Gallus-Bild neue Facetten zuzuführen.

Friedhelm Brusniak

JACOB PETELIN GALLUS – MOTETI V ZBIRKAH ZBOROVSKIH PESMI 19. IN 20. STOLETJA

POVZETEK

Izbrana zborovska dela Jakoba Petelina Gallusa, zlasti slavni »pogrebni motet« Ecce quomodo moritur iustus (Glejte, kako umira pravični), so tudi v sodobnem času (2016) del standardnega repertoarja tako katoliških kot evangeličanskih cerkvenih zborov, od 19. stoletja pa tudi posvetnih moških zborov. Medtem ko so vidiki učinkov in sprejema zlasti v cerkveni ter šolski glasbi že zgodaj zbudili pozornost raziskovalcev zgodovine glasbe, pa so bile metodične zasnove z zborovsko-pedagoškega vidika doslej slabo raziskane. S študijami primerov bomo poskušali proučiti, ali takšen poskus sploh lahko obrodi rezultate. Zlasti podrobnejše raziskave, npr. izdaje »Ecce« z generalnim basom v delu Harmonisches Chor- vnd Figural Gesang-Buch Lorenza Erharda iz leta 1659 in nove izdaje Gallusovih gradualov In nomine Jesu izpod peresa Erwina Lendvaia iz leta 1928, kažejo, da lahko temeljitejša obravnava zborovsko-pedagoških vprašanj pomembno prispeva k raziskavam Gallusovega opusa.

Frank Schneider

HISTORISCHE ZEIT ALS GEGENSTAND KOMPOSITORISCHER DARSTELLUNG

Bei diesem Thema – der Frage nach den sozusagen „chronistischen“ Möglichkeiten von Musik – kommt ein sehr spezieller Gesichtspunkt eines im Grunde sehr allgemeinen, widersprüchlichen und komplexen Gegenstandes zur Sprache. Wie man selbstverständlich weiß, gehört die zeitliche Dimension der Musik, das heißt die Tatsache, dass sich Musik in der Zeit entfaltet, zu den ontologischen Eigenarten dieser Kunst. Man weiß aber auch (und hat darüber immer wieder reflektiert), dass dieser Vorgang sich keinesfalls so einfach organisiert, wie dies auf den ersten Blick scheint – vor allem, wenn man ihn in seiner realen Prozesshaftigkeit bedenkt. Um Musik zu hören, muss ein Mensch Zeit haben und sie sich nehmen! Während Musik erklingt, vergeht Zeit, die er mehr oder weniger bewusst erlebt. Die Zeit, die ein Musikstück braucht, kann für ihn schneller oder langsamer vergehen – das hängt ebenso von seinem Interesse wie vom Fesselungsvermögen der Musik selbst ab. Er wird vielleicht spüren, ob eine Musik neu, also von „seiner Zeit“ oder alt oder gar veraltet, also für ihn „anachronistisch“ ist; und er dürfte, bei entsprechender Kenntnis der musikalischen Sprache, wohl erfahren, ob eine bestimmte Art klanglicher Organisation das Vergehen der Zeit ausdrücklich thematisiert – oder dass es Kompositionen gibt, in denen bestimmte zeitliche Distanzen unserer unmittelbaren bzw. transzendentalen Erfahrung dargestellt werden.

Wie gern sich Komponisten (um an den letztgenannten Aspekt anzuknüpfen) als Chronisten der natürlichen und historischen Zeit betätigen, zeigen u.a. einige sehr bekannte Beispiele aus der jüngeren Tradition, die auf die eine oder andere Weise an chronometrische Ordnungsprinzipien zwischen Mikro- und Makrozeit anknüpfen. Auf die kleinste Maßeinheit beziehen sich etwa das „schweigende“ Solo „4.33“ von John Cage (1962 als Erinnerung an die amerikanischen Atombombenwürfe auf Japan) oder eine „Sekundenoper“ des Berliner Komponisten Kurt-Dietmar Richter (die Schreckensmomente nach einem Flugzeugabsturz meinend). Auf Grund ihrer Kürze haben manche Stücke betreffende Titel erhalten – man denke an Chopins berühmten „Minuten-Walzer“ oder die drei miniaturhaften „Opéra minutes“ von Darius Milhaud aus den zwanziger Jahren. Dagegen verweist Maurice Ravel auf die nächst größere Einheit, wenn er in seiner Opern-Szene „L’heure espagnole“ darstellt, was in einer Schäferstunde doch nicht alles geschehen kann! Großer Beliebtheit erfreuen sich programm-musikalische Szenen, die dem Tag, bestimmten Tageszeiten oder einem Tageslauf gewidmet sind. Erinnert sei beispielsweise an einige von Haydns Sinfonien, an die zahllosen Sonnenaufgänge u.a. bei Maurice Ravel, Carl Ruggles oder Claude Debussy, an die Mittags-, Abend- und vor allem Nachtszenen ohne Zahl, aber auch an die Oper „Friedenstag“ oder den Liederzyklus nach Eichendorff „Die Tageszeiten“ von Richard Strauss.

Nicht minder bilden der Jahreslauf und die Jahreszeiten den gliedernden Rahmen musikalischer Schilderung, so in Vivaldis Zyklus von vier Concerti grossi, in Haydns Oratorium, in Tschaikowskis Klavierzyklus oder in Louis Spohrs 9. Sinfonie. Auch der weitergreifenden Darstellung der menschlichen Lebenszeit, einzelner Stadien oder der gesamten Kurve von der Geburt bis zum Tod begegnet man sehr häufig – vom barocken Legenden-Oratorium bis zu neuesten Opern oder solchen Sinfonischen Dichtungen wie Franz Liszts „Von der Wiege bis zum Grabe“, Joseph Suks „Das Reifen“ oder Strauss’ „Ein Heldenleben“. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, in welch ausgreifender Weise historische Motive, geschichtliche Vorgänge und epochale politische Ereignisse (samt stilistischer Rück-Griffe) zur stofflichen Quelle kompositorischer Inspiration gehören und dass hierbei wiederum den religiös motivierten „Anfangs“- bzw. „Schöpfungs“-Mythen (vergleiche Haydns Oratorium, Darius

Milhauds Ballett „La création du monde“ oder Arnold Schönbergs Orchesterpräludium „Genesis“) ebenso besondere Aufmerksamkeit wie den biblischen Endzeitvisionen des Apokalyptikers Johannes zuteil geworden ist.

So sehr also die Musik ihre zeitliche Bestimmtheit zum Darstellungsobjekt erheben kann, so dient ihre zeitliche Entfaltung im allgemeinen und überwiegend doch dazu, das Erlebnis von Zeit, das subjektive Zeitempfinden also, geradezu auszuschalten, vergessen zu machen, zumindest während des Hörvorgangs zu suspendieren. Ohne sich dessen vielleicht bewusst zu werden, soll Musik auch die Zeit „vertreiben“, wie man im Deutschen sagt; und nicht ohne linguistische Feinheit zählt man in dieser Sprache die Musik zu den Betätigungen, die einen arbeitsfreien „Zeitvertreib“ darstellen. Nicht viel anders verhält es sich bei Musik im Hinblick auf die historische Zeit, das heißt, auf die geschichtliche Dimension ihrer je aktuellen Erscheinungsweise. So wie sie überhaupt die Zeiterfahrung vergessen machen will, so verhält sie sich in der Regel „auslöschend“ gegenüber ihren genetischen Aspekten. Dieses Moment scheint aber weniger substantiell, in der Sache selbst, als vielmehr in der historischen Art und Weise der Rezeptionsgewohnheiten begründet zu sein. Denn Musik, vor allem absichtsvoll und konstruktiv komponierte, kann sehr wohl ihre geschichtlichen Implikationen zur Sprache bringen und sich mit ihrer Vergangenheit in ein reflektiert gestaltetes und daher auch ästhetisch erlebbares Verhältnis setzen. Vor allem in der neueren Musik, namentlich des 20. Jahrhunderts, sind dafür die verschiedensten spezifischen Ausdrucksmittel und Darstellungsweisen entwickelt worden. Dies nötigt freilich eben zu der Feststellung, dass es sich bei der Gestaltung von historischen Perspektiven innerhalb komponierter Texturen um einen geschichtlich sehr jungen, sehr speziellen, in gewisser Hinsicht „entfremdeten“ Vorgang handelt.

Selbst in der Geschichte der europäischen Kunstmusik ist das Bewusstsein inhärenter Geschichtlichkeit, des Werdens in geschichtlich sinnvoller Abfolge und Verknüpfung, erst relativ spät entfaltet worden. Anfänge kann man in der Frührenaissance finden, in den ersten, indirekten Diskursen zur Überlegenheit der jeweils modernen über die ältere Musik oder umgekehrt. Theoretischer Argwohn gegenüber neuer Kunst reicht von Jacobus von Lüttich und dem päpstlichen Dekret wider eine musikalische „Ars nova“ (um 1320) bis zu Monteverdis Kontrahent Artusi, der um 1600 von der „imperfettione della moderna musica“ sprach. Der erste Anwalt einer Musik seiner Zeit, der sie gegenüber der Vergangenheit favorisierte, war der franko-flämische Theoretiker und Komponist Johannes Tinctoris, der 1477 unmissverständlich feststellte, dass außer dem, was innerhalb der letzten vierzig Jahre komponiert worden war, sich nichts erhalten hat, was von gebildeten Menschen für hörenswert befunden würde. Diese Überzeugung, dass man die jeweils moderne Musik höher schätzte als diejenige zurückliegender Generationen, setzte sich durch und galt noch bis ins späte 18. Jahrhundert als ein selbstverständliches Axiom. Soweit Musik der Vergangenheit überhaupt rezipiert wurde, übersetzte man sie gleichsam in die eigene Zeit, als Teil einer geschichtlich aufsteigenden Tradition, bei der die Gegenwart als besser, überlegener, als Spitze des Fortschritts gedacht wurde. Das zeigt sich etwa in der „verbessernden“ Art, mit der Mozart auf die Musik Händels (als dessen Bearbeiter) oder der späte Beethoven auf die Kadenzierungen Palästrinas reagierten – prinzipiell ohne Respekt von deren „eigenem“ Geist.

Im späten 18. Jahrhundert, besonders nach den ernüchternden Folgen der Französischen Revolution und im Banne von klassizistischen oder romantischen Utopien, ändern sich aber auf musikalischem Gebiet diese bislang vorwaltenden Paradigmen. Vor allem die Instrumentalmusik, die sich gegenüber der vokalen und dramatischen Musik eine ästhetische Vorrangstellung und den Status der geistigen Autonomie erobert, entwickelt neuartige, dynamisierte, dialektische Techniken als Darstellungsmittel von „beweglichen“, „fortschreitenden“, diachronischen Denkweisen. Ein wesentliches Charakteristikum der sogenannten klassischen Musik besteht in der Erkenntnis der musikalischen Prozessualität, das heißt: in der inneren Durchbildung der Musik als sich entwickelnder, in Gegensätzen sich abarbeitender, zielbewusster Vorgang von dramatischer Qualität mit Themen als

Protagonisten, Subjekten theatralischer Vorgänge, die miteinander dialogisieren, in Konflikte geraten, verschiedenste seelische Zustände durchmessen, die „Schicksale“ erleiden oder bestehen und am Ende zu einer vorerst noch meist harmonischen Lösung drängen.

Sowohl Theoretiker wie Johann Nikolaus Forkel, der solche Neuerungen als Verfall der Musik betrachtete (sein absolutes Ideal war Bach), als auch ein radikaler Avantgardist der kompositorischen Praxis wie Beethoven begannen bewunderndes Verständnis für den Eigenwert älterer Musik zu zeigen. Diese endgültige Aufwertung der alten Musik war dann seit der Frühromantik im Geiste eines übergreifenden Historismus das Werk des gesamten 19. Jahrhunderts. Es entstehen immer mehr kompositorische Konzepte, die sich mit alter Musik zwischen Gregorianik und Bach hörbar in Beziehung setzen, die sprachliche und stilistische Spannungen auskosten und zunehmend mehr Musik „im alten Stil“ entstehen lassen, zum Beispiel Musik „Aus Holbergs Zeit“, um nur ein besonders bekanntes Stück von Edvard Grieg zu nennen. Dieser Prozess einer historischen Rekapitulation ihrer Stilmittel setzt sich im 20. Jahrhundert auch in der sogenannten Neuen Musik verstärkt fort, speziell in Strömungen wie Neobarock, Neuklassizismus oder Neoromantik. Dieser rückwärtige Dialog geht parallel mit einem Musikleben und einer Medienkultur, in denen die praktische Vergegenwärtigung und die ästhetische Aktualisierung älterer Musik zur massenhaften Praxis und zur neuerlichen Überzeugung von der prinzipiellen Überlegenheit des Alten über das Neue ausreifen. Die allseitige Verfügbarkeit von Musik lässt das Fortschrittsbewusstsein von Komponisten in die Krise geraten, und zu den Auswegen, die sie versuchen, gehört zunehmend der Umgang mit tradiertem Material, der neuestens im postmodernen Eklektizismus zum pluralistisch schillernden Scherbenhaufen einer skeptischen Selbstkritik ohne Hoffnung auf Zukunft zu führen scheint.

Um mit ein paar Beispielen chronistische Aspekte des Komponierens aus der neueren Musikgeschichte kurz zu skizzieren, sei zunächst auf Joseph Haydns berühmtes Oratorium „Die Schöpfung“ verwiesen. Das Werk, dessen Text Gottfried van Swieten nach Miltons „Paradise lost“ schrieb, entstand 1796 und verherrlicht im Geiste der Aufklärung und freimaurerischer Gedanken Gott als einen tätigen Schöpfergeist, als Weltenbaumeister und Menschenbildner, ja als Künstler im Sinne des Originalgenies und seiner „creatio ex nihilo“. In einer großartigen instrumentalen Einleitung gibt Haydn die „Vorstellung des Chaos“ mit absolut kühnen Klangmitteln, die einen vorweltlichen Zustand suggerieren, indem sie das kompositionstechnische Ordnungsgefüge, die musikalische Normal-Sprache von Haydns Zeit aufsprengen. (Die zeitliche Entfremdung wird hier gestaltet als kunstvolle Distanz von der Norm, nicht als kunstlose, primitivierende, archaisierende Alternative, wie sie bei Zeitgenossen für die Darstellung des räumlich Fremden, etwa exotischer Sujets in den Opern, begegnet.) Bei Haydn sind die Regeln des klassischen Satzes, vor allem rhythmische Periodik und harmonisches Gefüge, zielstrebig durchkreuzt. Kadenzen werden verzögert und zu Trugschlüssen geführt, es häufen sich Dissonanzen und Vorhaltbildungen durch melodische Verzögerungen: die Motive und theatralischen Ansätze haben etwas Fragmentarisches, das auch in der Form zu einer kaleidoskopischen Reihung von Abschnitten führt: auch scharfe akkordische Einwürfe und überhaupt ein Arrangement disparater Klangfarben führen zu dem Eindruck eines aufgelösten, diffusen Klangbilds, das freilich minutiös geplant und ausgehört ist. Vergleicht man nun dieses instrumentale „Chaos“ mit dem Fortgang des ersten Rezitativs (“Im Anfange schuf Gott“) und mit der ersten Arie („Verwirrung weicht und Ordnung keimt empor“) bis zum chorischen Ausbruch fortissimo in strahlendem C-Dur („Und es ward Licht“) als einem gradiosen coup de foudre des Lichtes der Vernunft, dann ergibt sich ein Spannungsbogen als Erfahrung von gewaltiger chronistischer Schubkraft, eines musikalischen Werdens und „Sich-Bewußtwerdens der Zeit“ (Thrasyboulos Georgiades) im Geist welthistorischen Fortschritts von den Anfängen bis zur Gegenwart.

Fast zur gleichen Zeit wie Haydns „Schöpfung“ entstand in unmittelbarer Nähe, in Wien, ein völlig anderer Typus chronistischer Musik, eine Art konkreter politischer Chronik, aus der Feder von Paul Wranitzky, seines Zeichens kaiserlicher Kapellmeister – und im Übrigen der Dirigent der Wiener Uraufführung von Haydns berühmtem Oratorium. Er komponierte

mit hautnahem aktuellem Bezug eine „Grande Symphonie characteristique pour la Paix avec la République français“ op. 31, die 1796 während des Krieges der Habsburger gegen Napoleons Invasionen entstand, im Jahr darauf gedruckt, aber mit einem Aufführungsverbot belegt wurde – offenbar, weil 1797 der Friede von Campo Formio für Österreich nicht eben glorreich ausfiel. Der erste Satz des hochinteressanten Werkes schildert in zwei Teilen (Andante-Allegro) einen idyllischen Frieden, der von den revolutionären Unruhen gestört wird. Im zweiten Satz, einer Trauermusik (Adagio affettuoso), stellt die Musik symbolisch „la destin et la mort Louis XVI“ dar. Das Scherzo an dritter Stelle bietet eine „Melée d'une bataille“, eine furiose, sich verschärfende Schlachtenmusik, die auf den Beginn der Interventionskriege anspielt. Das Finale mündet in einer der typischen klassischen Utopien, verknüpft mit einer politisch konkreten Hoffnung. Der Satz ist eine klingende Friedensbitte in Kriegszeiten (Andante religioso-Allegro vivace) mit der Überschrift „Perspectives de Paix-Jubilation pour la Paix obtenue“.

Haydns und Wranitzkys Werke sind frühe Ansätze zu einer historisch dimensionierten, wenn man will: perspektivischen Klangphantasie des Komponierens, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts in differenziertesten Formen von der Programm-Sinfonie über Lied- und Instrumentalzyklen bis zur Oper entwickelt wird. Aber auch ohne Fixierung auf äußerliche Verlaufsstrukturen in bestimmter zeitlicher Abfolge gehört zu den bevorzugten Topoi des romantischen Musikdenkens die Idee einer kohärent prozessualen Musik, die ihr eigenes Werden aus dem Nichts, dem Vorgang der Zeugung, der Entwicklung, der Veränderung und des Vergehens in sich selbst suggestiv zelebriert. Solche Musik, die die Vorstellung der Annäherung im Raum mit der Heraufkunft in der Zeit oft unterschiedslos verquickt, hat ihren Ursprung vielleicht am Greifbarsten im Beginn des Kopfsatzes von Beethovens 9. Sinfonie, den später Bruckner so variantenreich in seiner Sinfonik reproduziert und variiert. Aber auch Wagners Todesverkündigungs-Motiv aus der „Walküre“, 2. Akt, 4. Szene („Siegmund, sieh auf mich. Ich bins der bald du folgst... Nur Todgeweihten taugt mein Anblick“), das die Schicksals-Frage der Nornen antizipiert („Weißt du wie das wird?“), konkretisiert einen klanglichen Gestus magischer Zeit- und Schicksals-Beschwörung, dem man mit ähnlicher Intention auch bei anderen Komponisten begegnet. Erinnert sei an den Beginn von Liszts „Les Prèludes“, komponiert 1854, dessen fragendes Anfangsmotiv diese „Méditations poétiques“ steuert. Es kehrt, wenig modifiziert, zum Beispiel in der 1886/88 entstandenen d-Moll-Sinfonie von César Franck wieder. Unverhüllt tritt hingegen das chronistische Moment der Romantik in der 1839 komponierten 6. Sinfonie von Louis Spohr hervor. Das Werk, eine nicht gerade erstklassige Kuriosität, hat den bezeichnenden Titel „Historische Sinfonie im Stile und Geschmack vier verschiedener Zeitalter“. Zunächst adaptiert der Komponist den kontrapunktischen Stil Bachs; der 2. Satz imitiert Mozarts Graziosität; der dritte, das Scherzo, karikiert Beethovens Impetus seltsamerweise im Schubertschen Ton; während sich der Schlusssatz in einer etwas stürmischen, bizarren „Zukunftsmusik“ um 1840 als Spohrs eigener, also „eigentlicher“ Stil zu erkennen gibt. Solche Stil-Chroniken sind in trivialisierter Form, als Improvisations-Prinzip oder als Variationen-Potpourri über bekannte Gassenhauer (z.B. „Mein Hut, der hat drei Ecken“) als populäre Form musikalischer Unterhaltung bis heute weit verbreitet.

Zum Schluss sei auf ein Werk verwiesen, das im Bereich der neuen Musik nicht auf historisierende Elemente durch Zitate älterer Musik oder andere imitierende Stil-Montagen zurückgreift, sondern das kraft autonomer Konstruktion das Spiel mit prozessualer Zeiterfahrung demonstrativ verführt. Es handelt sich um eine einsätzige Musik für Orchester des Komponisten Friedrich Goldmann (1941-2009), die 1980 im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aus Anlass ihres 425-jährigen Jubiläums entstand. Festliche Klänge hätten erwartet werden können, aber der Komponist fasste die Aufgabe auf besondere Art an: Ihn interessierte nicht das berauschende Ereignis, sondern das Rauschen von Geschichte, nicht der bewegende Moment, sondern die Bewegung in den Zeiten – weniger das hochgemute, verwirrte Gefühl dumpfen Respekts, eher die analysierende Darstellung und symbolische Entsprechung zu jener vielschichtigen Ordnung und historischen

Polyphonie der geistigen Arbeit, die den lebendigen Organismus einer solchen Institution charakterisieren. Dafür gibt der seltsam vieldeutige und dennoch sachlich bezeichnende lateinische Haupttitel des Stücks gewisse Anhaltspunkte, vermittelt er doch mehrere dankbare Bedeutungsebenen eines letztlich verschwiegenen Programms. „Inclinatio temporum“ heißt das Stück und das soll heißen: Neigung, Entwicklung, Charakter der Tempi, Eigenart der Zeitgeschichten und Zeitfolgen, Geist der Zeitalter, das Altern, gar der Verfall der Zeiten. Selbst betonte der Komponist, man dürfe den Begriff ebenso auf das technische Geschehen im Werk wie auf unsere Anschauung der geschichtlichen Bewegung, allen Geschehens in der Zeit beziehen. Denn für dies gilt ja die Nichtübereinstimmung von chronologischem Takt und Ereignisdichte, die Unmöglichkeit der Wiederherstellung identischer Ereignisse oder Zustände und – so scheint es jedenfalls – die stetige Beschleunigung der gesellschaftlichen Prozesse.

Das Werk thematisiert also ein gleichsam objektives Problem aller Musik als bewusst konzipierter Zeit-Kunst; d a s s im Widerspruch zu abstrakt messbaren Tempokontrasten (schnell-langsam) musikalische Zeit in fließenden, auch dazu gegenläufigen Geschwindigkeiten komponiert und konkret erlebt werden kann, und w i e in einem solchen widerspruchsvoll organisierten Prozess von beschleunigter und gebremster Real-Bewegung ein musikalisches Elementar-Material durch Entwicklung (als Aufbau und Zerfall von Ordnungen) beständig veränderlich bzw. verändert beständig bleibt. Die Partitur gliedert sich entsprechend in einen andauernden, ungleichmäßigen Wechsel von Allegro- und Lento-Abschnitten, erfüllt mit einer vielschichtigen, ereignisreichen Klang-Kontrapunktik zwischen Zwang und Freiheit, Stetigkeit und Sprüngen, individualisierten Motiv-Gestalten und diffusen Massenereignissen. Da aber, wie angedeutet, in den langsamen Teilen die Tendenz zur beschleunigten Bewegung und in den schnellen die Tendenz zur sich verlangsamenden vorherrscht, erfasst man keinen kaleidoskopischen Wechsel der Abschnitte und Charaktere, sondern einen allgemeinen, zügigen Steigerungs –und Beschleunigungs-Prozess in drei großen Schüben: verhalten, stockend und leise beginnend, bei einem Maximum an Ereignisdichte und klanglicher Massivität jeweils endend und umkehrend. Dieser einfach durchschaubare dramaturgische Stufengang mündet in einer derb-geballten, reinen Schlagzeugepisode. Es ist, als ob das anschwellende und verebbende Rauschen der Geschichte im rauen Geräusch der Gegenwart „angekommen“ wäre. Vielleicht ist auch kein Zufall, dass eben im 425. Takt der Klang vollends zu zerbrechen droht. Gleichwohl folgt ein resümierender Epilog, der ebenso auf den Anfang des Stücks zurückverweist wie auf „Zukünftiges“ hindeutet. In den letzten, zarten und offen verhallenden Klängen könnte die Frage mitschwingen, ob das, was geworden, was aus uns gemacht worden ist, nicht immer auch gefährdet sei und wie das noch Werdende in die Gefährdungen der Zeit sich einbringen lasse. Goldmann ist gewiss mit diesem Stück ein Chronist von Geschichte, wenn auch, der Musik gemäß, ohne „äußerlichen“ Gegenstand und unserer Zeit entsprechend voller Skepsis.

Frank Schneider

MINLJIVO IN MINULO V GLASBI – ZGODOVINSKI ČAS KOT PREDMET SKLADATELJSKEGA UPODABLJANJA

POVZETEK

Prehod v glasbeno moderno v 20. letih prejšnjega stoletja je bil povezan z globalnimi političnimi in ekonomskimi spremembami po prvi svetovni vojni. Prevladujočo vlogo v konkretni manifestaciji inovativnih impulzov je imelo razumevanje številnih skladateljev za idiomatske odnose med posamezniki in množicami v takratnem zgodovinskem času. Slogovne usmeritve so zelo pogosto odvisne od vprašanja, ali naj estetske potrebe širših slojev vplivajo na skladateljske odločitve ali naj se zanemarijo zaradi popolne umetniške avtonomije. Glasbena moderna 20. stoletja se je razvila – ne nazadnje glede na politični položaj skladateljev – v širokem spektru predstav o napredku sredi skrajnosti glasbenega mišljenja, ki je bilo na eni strani primarno materialno osredotočeno, na drugi pa funkcijsko usmerjeno. Če izhajamo zgolj iz ene moderne v evropskem glasbenozgodovinskem procesu – denimo iz dunajske in darmstatske šole – zanemarimo resnično raznovrstnost procesa in s tem osrednje merilo resničnosti glasbenozgodovinske analize.

Ivan Florjanc

BALTAZAR IZ MOZIRJA MEERSBURŠKI / *BALTHASSER PRASPERGIJ MERSPURGEÑ* – NEZNANI GLASBENI TEORETIK

Letošnji Mednarodni muzikološki simpozij, ki s svojim naslovom slavi »30 let slovenskih glasbenih dnevov«, kjer so se zadnja tri desetletja nizale tehtne muzikološke razprave, si je kot edino tematsko jedro postavil časovni okvir – 30 let – in pa lastno pojavnost v muzikološkem prostoru – Slovenski glasbeni dnevi. Simpozij se torej želi ozreti v časovno razsežnost samega sebe, pa tudi v časovno razsežnost predmeta svojih 30-letnih razpravljanj, ki jih napolnjuje premislek ob vsebini slovenske glasbene ustvarjalnosti in njena umeščenost v evropski prostor. Soočanje slovenske glasbe same s sabo je to in pa soočanje s svojo bližnjo in tudi bolj oddaljeno okolico v obliki kritičnega pretresa tistih muzikoloških vsebin v prostoru in v času, ki jim je skupna *differentia specifica* 'slovensko'. Človek pač ni le bitje določenega prostora – kot je to lastno živalim –, temveč je bitje trajanja in minevanj, bitje spomina, amnezij in pozab. Pogled v vsebine, ki so napolnile čas tridesetih let ali stoletij, je pogled v lastno kaščo izkušenj, spoznanj, stranpoti in uspehov. S tem lahko pripadnik kakega naroda postane tudi prebivalec časa in ne le prostora.

Znotraj tako zastavljenega vsebinskega in tematskega okvira Mednarodnega muzikološkega simpozija jubilejnih Slovenskih glasbenih dnevov zato ne more manjkati poglobljen pogled v lastno kaščo izkušenj in kritično opozarjanje na nekatera še nerešena vprašanja. Slavnostno ozračje je tudi to. Iz tega namena smo kot paradigmo takšnega samozavedanja izbrali skoraj popolnoma neznan glasbeniški lik Baltazarja iz Mozirja. Nekam skrivnostno (če ne kar protislovno) se je podpisal na svoj glasbenoteoretični traktat iz leta 1501 kot '*Balthasser Praspergij Merspurgeñ[sis]*', nejasen je datum rojstva (v drugi polovici 15. stol.) in prav tako datum smrti (verjetno nekje po letu 1511). Starejši sorodniki in rojaki iz Mozirja so še omenjali, da je davno tega nekdo iz teh krajev odšel nekam daleč, v kraje reke '*Rajne*', v kraje *Bodenskega jezera*.[1] Vprašanja, ali je to ista oseba, se dotikamo tudi v tej razpravi.

Dosedanja – ne le slovenska – muzikološka znanost uvršča Baltazarja (čeprav ne soglasno) med slovenske učenjake, ki so živeli in delovali na tujem.[2] Nejasnost lika, skrivnostna življenjska pot (njen začetek, konec in vsebina), odprta vprašanja, ki jih je ustvaril kar sam ipd., je več kot zadosten razlog, da lahko našega Baltazarja uvrstimo v letošnji krog razprav, da poskusimo vsaj malo pronikniti v njegov lik in delo, odpreti kakšno novo vprašanje in hkrati umestiti njegov znanstveni lik v slovenski in evropski glasbeno-humanistični prostor. Baltazarjev človeški lik humanistično široko razgledanega učenjaka vsebuje tudi v zastavljenih okvirih letošnjega simpozija večplastna sporočila slovenski in tudi širši – ne le muzikološki – srenji. Okvir in namen tega članka je zato opozoriti na Praspergijev neraziskani lik, na njegovo neraziskano življenjsko delo, prostor in čas, v katerem je použil svoja leta in napore ipd. O tem pa želimo zastaviti kakšno novo vprašanje za nadaljnja raziskovanja. Odgovor bomo podali torej bolj v obliki na novo zastavljenih vprašanj, sprotno ob poskusu širše zastavljenega premisleka, ki ima namen preliminarnega pregleda možnih področij in vsebin v bolj sistematično zastavljeno raziskovalno delo o tem skrivnostnem, a – kolikor nam je dano vedeti – zelo zanimivem humanističnem liku.

1 Ali so to vedeli iz knjig, ki so jih radi brali, ali pa iz izročila, ne vemo. Sam sem bil premlad, da bi bil takrat na to pozoren.

2 D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana, DZS, 1958, str. 61sl., 68; isti, Južni *Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Maribor, Založba Obzorja, str. 73; isti, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, SM, 1991, str. 34-35. D, Cvetko navaja povsod iste vire. Nanj se opirajo kasnejši avtorji. Čeprav se opira na izsledke D. Cvetka pa postavi izvirnejšo in prepričljivejšo humanistično umestitev v prostor in čas P. Simoniti, *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*, Ljubljana, SM, 1979, str. 149.

Neznani Baltazar med svojimi sodobniki s podobno usodo

V dosedanji muzikološki literaturi in splošni slovenski kulturni zavesti ostaja Baltazar iz Mozirja še vedno bolj ali manj odsoten oz. zgolj in komaj omenjana osebnost. Nanj so našo domačo muzikologijo opozorili – kot še na marsikoga drugega – najprej tuji (nemški) muzikološki viri, kot bomo v nadaljevanju pokazali.

V zgodovini in na prelomu 15. v 16. stoletje nam je znanih več znamenitih likov, ki so iz Slovenije odšli na tuje, se iz skromnih družinskih razmer dvignili v vrhove tedanje izobrazbe z lastnim trudom in iznajdljivostjo, s svojim znanjem pa so pustili sledi v okolju, kjer so se uveljavili in delovali. Skoraj vsi so postali domačini novega okolja, po imenu in delovanju. V dobah vse do polovice 19. stoletja, ko je prevladovala krajevna oz. deželna, ne pa narodna pripadnost, je bilo to nekaj popolnoma samoumevnega. Poleg veliko slavnejših in s ponosom omenjanih likov (kot so npr. *Jacobus Handl-Gallus*, ali Ljubljančan na Dunaju *Georg von Slatkonia* [*Jurij* Slatkonja, tudi *Georg Crysippus*], Janez Krstnik Dolar idr.) se ob Baltazarju zelo rado omenja tudi nekaj njegovih in nam manj znanih sodobnikov. To so npr. Brikcij iz Celja (*Briccius Preprost de Cilia, »magister liberalium artium, doctor theologiae et lector theologicus«*), ki je bil kantor, ugleden humanist in večkratni dekan na dunajski »*facultas artium*«, ali Ljubljančan *Franciscus de Pavonibus*, ki ga najdemo kot organista v Dubrovniku, ali pa npr. v Fanu v Italiji delujoči glasbenik »*Andreas Petri de Lubiana pifarus Magnificorum dominorum priorum*«.

Za našo razpravo pa bo posebej pomenljiv *Thomas Prelokar de Cilia*, rodil se je malo pred 1430, umrl pa 25. aprila 1496 kot škof v Konstanci na Bodenskem jezeru. V nadaljevanju bomo še omenili to humanistično osebnost evropskih razsežnosti iz naših krajev, saj nam deloma namiguje odgovore na nekatera naša odprta vprašanja. Vse omenjene in druge velike osebnosti iz naših krajev smo doslej drugega za drugim odkrivali s pomočjo tujih katalogov in raziskav, večkrat bolj naključno kot načrtno, in jih s tem priklicali v lastno zgodovinsko zavest. Ob vse bolj dostopnih medmrežnih katalogih na spletu, ki so nam šele zadnji čas na voljo s trdnejšimi in bogatejšimi podatki, pa odslej veliko lažje kot nekoč odkrivamo Baltazarju podobne osebnosti in njihovo delo. Lahko pričakujemo, da se bo število teh zelo verjetno še pomnožilo.

Baltazar iz Mozirja in njemu podobne osebnosti podarjajo torej slovenski narodni, kulturni in glasbeni zgodovini posebne kozmopolitske razsežnosti: (1) bogatijo slovensko kaščo izkušenj in duhovnih spoznanj v širokem časovnem razponu, (2) s tem širijo narodov večkrat ozko zamejen kulturni prostor, (3) omogočajo sedanjim in prihodnjim generacijam, da niso samo 'naslednice ampak tudi dedinje' (I. Grdina), (4) v sedanje in prihajajoče generacije, ki se soočajo z novimi civilizacijskimi globalnimi tektonskimi premiki, vnašajo prepotreben optimizem in jim – ob konkretnih izkušnjah in bolj ali manj pomembnih dosežkih rojakov preteklih generacij – oplemenitijo samozavest, upanje in pogum, in še bi lahko naštevali.

Privlačna skrivnostnost likov iz slovenske preteklosti, kot so Praspergij in njemu podobni, nas izzivajo in hkrati obvezujejo, da se jim posvetimo, da pretresemo njihovo življenjsko in znanstveno ustvarjalno življenjsko zgodbo, preverimo točnost in zanesljivost dosedanjih trditev v luči novih odkritij, jih skušamo jasneje in ponovno umestiti v časovni in prostorski kontekst ter odpiramo nova vprašanja. Nič namreč ni samoumevno.

Iz tega in podobnih vzrokov smo – kot pars pro toto – izbrali lik Baltazarja '*Praspegija*', Mozirčana.

'*Balthasser Praspergij Merspurgeñ[sis]*' – kaj nakazuje premislek o njegovem času in dogajanju?

Skrivnostnost anagrafskih podatkov je bila med Baltazarjevimi sodobniki prej pravilo kot izjema. Toda po skoposti podatkov je med njimi naš Baltazar v samem vrhu. O njegovem človeškem liku imamo na voljo le eno zanesljivo neposredno pričevanje *Wolfganga Trefflerja* iz bližnjega kroga Baltazarjevih sodobnikov, pravzaprav učencev. To ostaja do danes še vedno skoraj edini vir, ki malo več spregovori tudi o človeškem liku v skrivnost za-

vitega Mozirčana. Še najbolj pa je dragocen Praspergijev glasbeni spis – traktat »*Clarissima plane atque choralis musice interpretatio… in alma Basileorum universitate exercitata*«, ki ga je natisnil leta 1501 v Baslu, nato pa še nekajkrat ponatisnil. Oboje nam daje dovolj trden okvir, da lahko o njem dokumentirano spregovorimo, se ozremo po morebitnih dodatnih opornih točkah in postavimo nadaljnja bolj jasna vprašanja za nove raziskave o njem.

O letnici Baltazarjevega rojstva moramo potemtakem le sklepati na temelju dosegljivih podatkov. Najbolj verjetno je bilo to okoli leta 1460 ali še verjetneje kmalu zatem v Mozirju[3] v Savinjski dolini, na Štajerskem. Umrl pa je po letu 1511, ko imamo še zadnjo omembo, da naj bi bil še živ. Mozirje je bilo takrat tudi kulturno sorazmerno dobro situirano, saj je imelo tesne povezave z bližnjim Gornjim gradom, ki je ravno v tem času pridobil na veljavi kot rezidenca ljubljanskih škofov. Že od prej pa je bil tam dejaven benediktinski samostan. Baltazarjev (najbolj verjeten) rojstni kraj Mozirje se v pisnih dokumentih omenja že leta 1241, in to v slovenski različici, kar kaže na izjemno starodavnost imena tega kraja. V enem od dokumentov je omenjena npr. cerkev sv. Jurija, »in sicer kot '*capella*' v skupini treh v '*mozirski pokrajini ali zunaj nje*' /…/ (*capelle sancti Georgii*, *sancti Viti, sancti Rvdberti … in provincia Moziri sive extra provinciam*«.[4] Nemška različica za Mozirje, ki se je uveljavila v dokumentih po habsburški prevladi nad slovenskim ozemljem, je bila *Prasperg*, oz. *Praßberg*. Baltazar je to nemško različico v latinizirani obliki '*Praspergij*' uporabil iz razlogov, ki jih pojasni zgodovinski okvir časa, v katerem se je po rojstvu znašel. Zaznamuje ga sveže močno rastoča in prevladujoča dinastija Habsburžanov, ki ima ravno v deželah severno od Alp močne potenciale razvoja brez hudih pretresov, ki jih doživlja Slovenija (in ves južnoslovanski prostor) zaradi nenehnih roparskih pohodov Turkov skoraj celo 15. stoletje in še dlje. Nemški prostor je doživljal nemire samo v meri, kot si jih je sam povzročal. In teh ni bilo malo. Z rastjo Habsburžanov pa se je občasno tudi nemški '*Drang nach Osten*' začenjal vse močneje odražati.

Rojstvo našega Baltazarja pa sovpada s čisto drugačnimi časi, ki so bili za Slovenijo prelomnega pomena. Rodil se je le nekaj desetletij po zadnjem ustoličevanju 18. marca 1414 pri Krnskem gradu nad Gosposvetskim poljem pri Celovcu[5]. Ta obred, ki se je v zgodovini večkrat pojavil kot vzor demokratičnega principa, je med drugim zelo navdušeno opisal znameniti humanist iz Toscane *Enea Silvio Piccolòmini* (1405-1464), poznejši papež *Pij II.* (papež od 1458 do smrti), ki je ustanovil tudi ljubljansko škofijo. Ta izjemno živahen, iskriv, pronicljiv in nadvse vpliven humanist je bil – tudi kot osebni prijatelj in zaupnik cesarja Friderika III. – za kraje severno od Alp in za Slovenijo v mnogočem vplivna osebnost[6]. Leta 1414 je tako po starodavnem izročilu še zadnjič 'ljudstvo izročilo oblast' Ernestu Železnemu nad Karantanijo, ki ni obsegala le dežele Koroške, marveč tudi precejšen del sedanjega Slovenskega ozemlja. Mozirje je le pičlih 50 km zračne linije oddaljeno od Gosposvetskega polja in je v času Karantanije bilo njen sestavni del. *Piccolòmini – Pij II.* je bil zato tisti, ki je spomin na obred kronanja »ki mu ni para« zapisal in tako pisno ohranil sledi slovenskega zgodovinskega spomina na lastne oblike 'prastare pravde', ki so lahko še vidne na Veliki planini, na Mozirski planini in še kje.[7]

Poleg tega pa Baltazarjevo rojstvo sovpada s koncem še ene velike slovenske zgodbe, ki se je tudi njega neposredno dotikala. Gre za zgodbo grofov Žovneških oz. Celjskih, ki se je tragično končala leta 1456 pri Beogradu z zadnjim predstavnikom dinastije Ulrikom

3 Kljub nekaterim drugačnim trditvam nekaterih zlasti nemških virov, kot bomo videli, lahko z zelo veliko verjetnostjo trdimo, da je rojen v Mozirju ali bližnji okolici.

4 Povzemam in navajam po J. Höfler, *O prvih cerkvah in župnijah na Slovenskem*, Ljubljana, Viharnik, 2013, str. 344-345. Glej tam tudi opombo 159 s citati, na katere se avtor Höfler opira. Prim. tudi F. Kos, *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku*, V. knj. (1201-1246), Ljubljana, 1928.

5 Po zloglasnem plebiscitu in peripetijah zgodovine je kraj ostal v Avstriji s ponemčenim imenom *Maria Saal bei Klagenfurt* v Celovški škofiji.

6 V slovenščini in tudi za našo razpravo o tem pomenljivo razpravlja P. Simoniti v: *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*, Ljubljana, SM, 1979, str. 153sl.

7 S. Vilfan, *Zgodovina pravotvornosti in Slovenci*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1996.

II. Lastništva Celjanov – takrat najmočnejše družine v osrednji Evropi – so po tem datumu v skladu s pogodbo prešla na dinastijo Habsburžanov. Ti so zatem zaznamovali Slovenijo v dobrem in slabem vključno z dogodki prve svetovne vojne. In prav (bolj posredne) povezave s Habsburžani bodo verjetno sled, ki bi lahko pomagala pronikniti v Baltazarjeva življenjska pota in razvozlati določena odprta vprašanja, kot bomo tudi nakazali. Oba cesarja Habsburžana – tako Friderik III. kot njegov sin in cesarski naslednik Maksimiljan I. – sta bila v začetku svoje vladarske poti vojvoda Kranjske, Koroške in Štajerske. Maksimilian I., ki mu je bil vzgojitelj in učitelj pravkar omenjeni *Thomas Prelokar de Cilia* (iz Celja), pa je po lastnih izjavah znal celo slovensko.[8]

Baltazar iz Mozirja – poleg drugih sodobnikov – tako spada v mejnik neke dobe, ki je bila izjemno krizna za Slovenijo in Evropo, katero je tedaj utelešalo še iz srednjega veka podedovano *Rimsko cesarstvo*. To je sebe razglasilo za '*sveto'*. Ob takratnih Habsburžanih je – sredi močnih pretresov – vse močneje nastajal (po Rimljanih) tretji poskus modela združene Evrope znotraj oblike univerzalne monarhije. K imenu »*Sacrum Imperium Romanum*« se je ravno v Baltazarjevem času dodala še oznaka »*Nationis Germanicae*« (oz. »*Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation*« po nemško), kar je ostajalo skoraj célo nadaljnje poltisočletje nespremenjeno, in to z vsemi znanimi, mestoma tudi zelo trpkimi posledicami. S cesarsko fevdalno družbeno ureditvijo, ki jo je utelešala vladavina »*Sacri Imperii Romani Nationis Germanicae*« se je tako ravno v *Praspergijevem* času močneje sprožil tudi germanski vpliv, čemur je (kot samoumevno) spadalo tudi spreminjanje imen krajev, osebnih imen, priimkov ipd. To dobo lahko razumemo kot prvo moderno obdobje globalizacije, v katerem so se znašli naši predniki. Ti so takrat le po deželni pripadnosti gojili skupno – predvsem jezikovno – (samo)zavest, ki bo vzniknila na dan šele stoletje/a kasneje, deloma tudi kot odpor do teh vsiljenih 'globalizacijskih silnic' s severa. Zanimivo je danes opazovati, kako se je (samo)zavedanje Slovencev kot skupnega naroda prebujalo močneje ravno v časih, ko so Habsburžani (kot kralji ali cesarji »*Sacri Imperii Romani Nationis Germanicae*«) občasno pozabljali na svojo kozmopolitskost in na svoj izvor priseljencev iz matične Švice v »*Ostarrîchi*«[9], tj. v predele na vzhodu, kot je bil v začetku (leta 996) poimenovan prostor ob Donavi, Muri, Dravi in Savi.

Naš Baltazar – in podobno vsi sodobniki – se je zato v svojem glasbenem traktatu v oddaljenem Baslu podpisal pač v latinizirani nemški različici imena svojega kraja kot '*Balthasser Praspergij*', kar bo kasneje v leksikonih povzročilo kar nekaj zmede ali vsaj raziskovalnih težav.

*Trefler*jev *'Balthasar Mersburgensis'* – humanist in univerzitetni učitelj

O našem Baltazarju obstaja dejansko samo eden in zato toliko bolj dragocen neposreden vir. Zapisal ga je njegov malo mlajši sodobnik humanist *Wolfgang Trefler*.[10] V literarno bogatem popisu in opisu knjig, ki so bile v knjižnici njegovega benediktinskega samostana Sv. Jakoba v Mainzu[11], opiše tudi našega Baltazarja: »[f. 49r] *Balthasar Mersburgensis*, *natione Teutonicus, arcium professor eximius probe, qui longo tempore Basiliense gimnasium sua doctrina et erudicione illustravit ac multos discipulos exactissime erudivit, immo et mens olim in dialectica apud eandem urbem preceptor fuit* …«[12] itn. V prevodu se njegovo besedilo glasi takole: *Balthasar Mersburgensis, Teutonske narodnosti*, izjemen profesor svobodnih umetnosti, ki je veliko let na gimnaziji v Baslu predaval svoj nauk in svoje znanje ter je na-

8 P. Simoniti, *nav. delo*, prav tam.

9 F. H. Hye, B. Jordan idr., *Die Habsburger zwischen Rhein und Donau*, Aarau, Erziehungsdep. d. K. Aargau, 1996, str. 20–21.

10 Rodil se je v Augsburgu. Letnica rojstva nam ni znana. Umrl pa je 26. julija 1521.

11 Glej F. Schillmann, *Wolfgang Trefler ind die Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz*, XLIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekwesen, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1913.

12 F. Schillmann, *nav. delo*, str. 73.

tančno izobrazil veliko število učencev, tudi v dialektiki, kot njihov preceptor (učitelj) v istem mestu. V nadaljevanju ga *Trefler* opiše z izrazi v superlativih kot moža z izjemno izobrazbo in kot zelo jasnega znanstvenika, tako v Svetem pismu kot v humanističnih in filozofskih spisih posebno učen, govornik Ciceronovega nivoja, etično pošten, v konverzaciji izjemno človeški in takšen, ki ni imel navade, da bi kogarkoli imel za tujca. Tako laskavo spričevalo bi si vsak profesor srčno želel od svojih študentov. *Trefler* nato opiše še Baltazarjeve spise in dela takole: »*Napisal je precej in veliko o Aristotelovih delih in še o marsič*em, kar se tiče stroke.«[13]

Za nas je pomenljiv način bibliografskega zapisa o Baltazarjevem traktatu v knjižnici samostana Sv. Jakoba v Mainzu takole: »*In musicam cantus Gregoriani li[bri] I*.«.[14] Oblika tega zapisa jasno kaže na to, da je Trefler, ki ga glasba posebej ni zanimala, ta zapis Baltazarjevega traktata naredil opisno, po spominu in ne po tisku. Razlika med Praspergijevo naslovnico traktata in Treflerjevim zapisom je preveč očitna. Zakaj? Obstajala bi možnost, da je imel Trefler neko drugo Baltazarjevo tiskano delo v rokah, ki nam doslej ni znano, kar bo potrebno še preveriti. Vendar je to po naših dosedanjih vedenjih manj verjetno, tudi iz razlogov, ki sledijo iz opisa Treflerjevega značaja. Vendar je pomembneje, da smo na tem mestu pozorni na drugačen Treflerjev bibliografski zdrs in na tisto, kar nam sporoča vsebina tega nadvse dragocenega zapisa.

Ob tako laskavem opisu našega Baltazarja se upravičeno postavlja vprašanje, kako je kronist *Wolfgang Trefler* lahko poznal našega Baltazarja iz Mozirja? Postavlja se upravičeno tudi vprašanje, zakaj ga imenuje le *'Mersburgensis'* in zakaj opusti cel drugi člen Baltazarjevega podpisa v traktatu '*Praspergij*', če je res imel v rokah njegov natis iz 1501. Zanima nas tudi zakaj ga ima za Nemca ('*natione Teutonicus'*)?[15]

Na vsa ta vprašanja ne moremo odgovoriti v celoti in povsem zadovoljivo. So pa vsa v svoji večplastnosti za naša iskanja pomenljiva. Do odgovorov se bomo lahko dokopali – kakor v matematiki – z odpravljanjem posameznih neznank. Del odgovorov nam dejansko odkriva Treflerjeva življenjska pot, ki ga je pripeljala v stik z našim Baltazarjem, in to ravno v Baslu. Kako?

Treflerjev brat *Bartholomaeus* je študiral v Baslu, kasneje pa je bil *ludimagister* v rojstnem Augsburgu. Naš *Trefler* je najprej študiral v Kölnu, kjer se je kot »*scolasticus secularium literarum*« posvečal predvsem študiju za vsakega mladeniča (zlasti takrat) zelo privlačne knjige, ki bi jo naj napisal Albertus Magnus, *De secretis mulierum*, o skrivnostih žensk. Po Kölnu ga najdemo leta 1496 tudi v Baslu, kjer se zadržuje »*discendarum litterarum causa*«, kar kaže na njegov lahkotnejši pristop do študija. Verjetno tudi zato ni nikjer dosegel akademskih stopenj, si je pa ustvaril dobro podlago za svoje poznanje temeljev grščine, hebrejščine in seveda latinščine. To znanje je pri njem ostalo precej površno, kot razodeva tudi latinščina našega zapisa. Bil pa je tesen prijatelj Trithemiusa (opata samostana *Sponheim*), potem ko je stopil v red benediktincev v samostan sv. Jakoba oz. Schönberg pri Mainzu. Trefler je bil tihe in mirne učenjaške narave in osredinjen predvsem na literarne in zgodovinske študije. Ni se nikoli vpletal v prepire, ki jih je bilo v njegovem času vse polno ob prebujajočem se gibanju reformacije. Bil je občudovalec Seneca, znal je na pamet cele odlomke iz njegovih del. Niti reformacija bližnjega Wittemberga se ga ni dotaknila. Živel je v svoji knjižnici *Bibliothek des Jakobsklosters in Mainz*.[16]

13 Podajamo še drugi del citata: »…, *vir undecumque doctissimus et scientia valde clarus, in scripturis cum divinis tum humanis atque philosophicis apprime eruditus, cicerianus eloquio, moribus honestus, conversatione humanissimus et talis, qui neminem alienum existimare solitus sit. Scripsit nonnulla multaque in libros Aristotelis ac reliquorum quarumvis professionum commentatus est. Vivit adhuc varia scriptitans sub Maximiliano Romano imperatore anno, quo hec scribimus MCCCCCXI, ex cuius opusculis, quibus nomen nobilitavit suum, habemus: / In musicam cantus Gregorii li. I*.«. F. Schillmann, *nav. delo*, str. 73-74.

14 Prav tam.

15 Ugibanja, ki jih izvaja D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, SM, 1991, str. 34, so sad hitrega branja golega Treflerjevega podatka in ugibanj. Zato so deloma točna.

16 Prim. in glej študijo o *Treflerju* v: F. Schillmann, *nav. delo*, Predgovor, str. IIIsl.

Trefler je torej Baltazarja kot učitelja v Baslu dobro poznal. Njegov opis odseva študentovo občudovanje svojega učitelja. O njem je vedel to, kar so o njem lahko vedeli študentje na univerzi v Baslu. Saj se je tudi naš *Balthasar* na svojo tiskano knjigo podpisal (poleg '*Praspergij*' tudi) kot *Mersburžan* in iz nam še nepojasnjenih razlogov povdaril dvojno lokalno pripadnost, česar se bomo v nadaljevanju dotaknili. *Trefler* zelo verjetno tudi zato mirno navaja (po spominu?), da je Balthasar le '*Mersburgensis'*. Ostaja pa Trefelrjeva amnezija ali pa le nepozornost za nas pomenljiva tudi pri bodočih iskanjih trdnejših odgovorov, saj daje v Baltazarjevem podpisu Meersburgu določeno težo.

Oznaka*'natione Teutonicus'* v tistem času ni pomenilo narodne pripadnosti, kot bo to stoletja kasneje v časih prebujanja narodov in nacionalizmov; zlasti pa ni bila nacionalna oznaka v novo nastajajoči monarhično čvrstejši nadstrukturi *Sacri Imperii Romani Nationis Germanicae.* O učiteljevem rojstnem kraju se v Baslu leta 1596 med učenci verjetno ni govorilo. Je pa bivanje v Baslu Baltazarjevemu študentu pustilo lep spomin na učenega in človeško prijaznega učitelja, ki ga je zato tako spoštljivo in tankočutno opisal.

'*Praspergij*', '*von(?) Praßberg*' in/ali '*Merspurgeñ[sis]*' – vprašanje Baltazarjeve krajevne pripadnosti

Ob razpravi o rojstnem izvoru našega Baltazarja se moramo dotakniti še dveh ne popolnoma rešenih vprašanj, ki – kljub raziskavam, nekaterim tudi *in loco* – ostajajo še vedno odprta. Gre za neizpodbiten odgovor na vprašanje o Baltazarjevi krajevni pripadnosti, ki ju označujeta obe (celo dvojni) krajevni oznaki '*Praspergij*' in '*Merspurgeñ[sis]*'. Ta dvojna in med sabo izključujoča se krajevna pripadnost je delala težave vsem raziskovalcem, ki so se kakor koli ukvarjali z našim Baltazarjem. Težave je imel že kar Baltazarjev študent Trefler, kot smo pravkar videli. Kljub iskanjem na področjih, ki se našega vprašanja dotikajo vsaj posredno in bi nam lahko dala kakšen koli pritrdilen ali nikalen odgovor, ostajamo pri podobni ugotovitvi, ki jo je v opombo zapisal Fritz Schillmann kot urednik *Treflerjevega* knjižničnega popisa Jakobovega samostana v Mainzu s prej omenjenim zaznamkom o *Praspergiju*: »Bisher gar nicht bekannt, auch eine Anfrage bei der Universitätsbibliothek in Basel führte zu keinem Ergebnis.«[17] Ta zapis jasno kaže, da se je s tem vprašanjem tudi Schillmann sam pobliže ukvarjal in tudi on ostal praznih rok.[18] Tudi naša iskanja *in loco* (Meersburg in Konstanz v Nemčiji ter Basel v Švici) niso bila bolj uspešna. In to je dejansko stanje vseh izsledkov – in nam znanih – raziskovalcev do danes. Kaj lahko na tej točki izsledkov ugotovimo? Kakšen rezultat nam dajejo dosedanja iskanja in razmisleki ob njih?

Drugi člen Baltazarjevega podpisa '*Praspergij*' se po naših raziskavah vse bolj jasno kaže kot manj dvomljiv, in to kljub nekaterim drugačnim trditvam, ki se pojavljajo ves čas do danes predvsem v nemškem prostoru. Nemško govoreči raziskovalci imajo s členom '*Praspergij*' očitno kar nekaj težav. Mozirje – ali njena bližnja okolica – tako ob vseh iskanjih in razmislekih ostaja – kljub kakšnemu pomisleku – še vedno najbolj verjeten kraj Baltazarjevega rojstva.

V naših iskanjih se je pojavil sicer zanimiv konkurent, ki bi lahko omajal trditve o Mozirju. V začetku se je kazal kot zanimiv in celo bolj verjeten odgovor na naša vprašanja. Gre za kraj oz. grad *Praßberg* v bližini mesta Wangen v pokrajini Allgäu v Nemčiji (od 1846 ruševina), po katerem se je imenovala nekdanja plemiška družina ministerijalov samostana St. Gallen z imenom *von Praßberg* (tudi *Brahsberc*). Ker je grad *Praßberg* sorazmerno zelo blizu Meersburga (60 km oddaljenosti), bi bilo Baltazarjevo poreklo v zvezi s to plemiško družino dejansko še najbolj verjetno in posebej zanimivo. Vendar iskanja in poizvedovanja (doslej!) niso dala nobenih otipljivih arhivskih rezultatov. So nam pa v celotnem okviru raziskav dala misliti.

17 F. Schillmann, *nav. delo*, str. 73, op. 4.

18 Podobno ugotavlja tudi Karl Nef v svoji razpravi. Glej: Karl Nef, Die Musik an der Universität Basel, *Festschrift zur Feier des 450 Jährigen Bestehens der Universität Basel*, Herausgegeben von Rektor und Regenz, Basel, Kommissionsv. Von Helbing & Lichtenhahn, 1910, str. 297-336.

Če bi Baltazar pripadal npr. tej plemiški družini *von Praßberg*, bi zagotovo to sam izpostavil ali pa bi bil v arhivih naveden kot pomemben član njihove plemiške družine ali družinskega debla. Iskanja v Meersburgu, kjer bi pričakovali Baltazarjevo ime, niso pokazala nobene sledi o kakršnem koli *von Praßberg*u v tem mestu. Tudi imena Baltazar med plemiči *von Praßberg* nam ni uspelo zaslediti. K temu moramo pripomniti, da so plemiči *von Praßberg* v drugi polovici 15. stol. skoraj popolnoma izginili s scene. Njihov matični grad *Praßberg* že po letih 1397 preide v last gospodov *von Schellenberg*, ti pa leta 1411 prodajo grad naprej družini *von Summerau*. Plemiški naslov se sicer tudi kasneje še pojavlja kot dodatek pri plemiški družini *von Summerau*.[19] Kakor koli že, priimek je ostal na nek način živ še stoletji po Baltazarju.

Na temelju dosedanjih izsledkov (in nekaterih raziskav *in loco*) lahko to vprašanje zato sklenemo takole: če bi naš Baltazar pripadal kakor koli plemiški družini *von Praßberg*, bi predvsem ta drugi člen podpisa – '*Praspergij*' – še prav posebej izpostavil npr. kot '*Balthasar von Praßberg'* brez ostalih dodatkov. Ob takem podpisu bi bil tretji člen, ki bi naj označeval krajevno pripadnost oz. – po mnenju večine nemških leksikografskih zapisov – Baltazarjevo rojstno poreklo, dejansko popolnoma brezpredmeten. Plemiški izvor je bil takrat nekaj zelo prestižnega in so ga tudi na cerkvenem področju s pridom uporabljali (tudi redovniki) kot priročen statusni simbol pri dviganju po družbeni lestvi navzgor. Zanimivo je tudi, da te povezave Baltazarjevega podpisa s plemenito družino *von Praßberg* doslej še noben ni izpostavil ali kakor koli pritegnil v razpravo. Tudi v vseh nam znanih nemških zapisih in razpravah ne. Ta premislek in današnje stanje izsledkov precej jasno nakazuje, da moramo to krajevno in rodbinsko povezavo z družino *von Praßberg* in samim gradom kot takim izključiti iz naših trditev.[20]

Na tem mestu nam ostane zato samo še tretji člen podpisa oz. druga Baltazarjeva krajevna neznanka, tj. '*Merspurgeñ[sis]*'. Tudi na to vprašanje nismo (doslej!) našli – pri iskanju tudi *in loco* – trdnih arhivskih zaznamkov ali sledi, ki bi kakor koli vezale *Baltazarja* na mesto Meersburg pri Bodenskem jezeru. Kljub temu pa je ta sled iz zanimivih povezav malo bolj obetavna in celo Mozirju v prid. Zakaj in kako? Imamo kar nekaj trdnih točk, zunanjih dogajanj in bližnjih okoliščin, ki bodo lahko v bodočih raziskavah – kot kaže – odigrale pomembno vlogo. Vendar bo potrebno še precej iskanj v arhivskih gradivih v Meersburgu, v Konstanci pri Bodenskem jezeru in okolici.

Odgovor na to zadnje vprašanje zahteva odgovor še na eno predhodno vprašanje: kako bi se naj naš[21] *Baltazar* znašel prav v krajih ob Bodenskem jezeru in spodnjem Renu? Časovno se je njegov prihod moral zgoditi vsekakor vsaj nekaj let pred 1500. Pred letom 1501, ko natisne v Baslu svoj traktat, se je moral tam najprej vsaj toliko uveljaviti, da je lahko upravičil trditve v svojem spisu glede profesure na univerzi in glede nagovarjanja študentov, naj natisne svoja predavanja o glasbi. Tisk svojih del je bil takrat dostopen samo izbrancem. Kdo in kako ga je lahko podpiral? Če je prišel iz naših oddaljenih krajev, kdo je bil vezni člen, da se je lahko v Baslu uveljavil? Kakšno vlogo ima pri tem Meersburg, ki ga tudi sam močno izpostavi?

Med vsemi dosedanjimi bolj ali manj utemeljenimi ugibanji, ki pa nam obenem že narekujejo smer bodočega raziskovalnega dela, se kaže kot zelo verjetna naveza *Thomas Prelokar de Cilia* (pred 1430–1496).[22] Ta takrat evropsko močno uveljavljeni diplomat in

19 Za nas bi lahko bil zanimiv eden od potomcev družine *von Summerau*, *Franz J. Vogt von Altensumerau und Prasberg*, ki je bil v letih 1645-55 škof v Konstanci na Bodenskem jezeru, torej eden od naslednikov našega celjskega rojaka *Prelokar*-ja *de Cilia*.

20 Vsekakor pa ne bo odveč še kakšen pregled tega vprašanja v arhivih južne Nemčije v okolici Bodenskega jezera in v St. Gallenu v Švici.

21 Osebni svojilni zaiimek *naš* uporabljamo še vedno z določeno mero znanstvene skepse. Uporabljamo pa ga zato, ker se med vsemi možnostmi kljub vsemu kaže kot najbolj verjeten.

22 Več o njem v: M. Ljubša, *Doctor Thomas de Cilia (Perlower, Prilokar) der Erzieher Kaiser Maximilians I., erster Dompropst von Wien und Bischof von Konstanz – ein Gedenkblatt zum vierten Säculum seines Todesjahres*, Graz, Styria, 1897, XI, 62 strani; pa tudi P. Simoniti, *nav. delo*, str. 147–154.

humanist iz (področja) Celja, ki smo ga uvodoma omenili, se je s svojo izjemno nadarjenostjo iz skromnih družinskih razmer povzpel na zavidljiva in odgovorna mesta v cesarski upravi. Med drugim je bil vzgojitelj bodočega cesarja Maksimiljana I. in zelo zaupna oseba cesarja Friderika III.. Leta 1491 pa ga najdemo – ne po naključju[23] – kot škofa v Konstanci pri Bodenskem jezeru. Ob imenovanju je prejel zelo kočljivo nalogo, da zaključi poldrugo desetletje trajajoč (od leta 1476) hud spor glede škofovskega nasledstva v Konstanci, umiri in uredi razmere v škofijski kuriji (med kanoniki), umiri in uredi številne spopade meščanov Konstance in Meersburga s škofom oz. z dotedanjimi škofi ipd.. Znane so tudi njegove težave s škofijskim notarjem Ulrichom Molitorjem (znan ne le kot pisec spisov o čarovnicah), ki mu ni hotel zapriseči in ga je škof Prelokar (leta 1492) moral odpustiti iz službe, kar mu bo takoj nakopalo kar nekaj preglavic. Na tak in v takratnem Svetem Rimskem Cesarstvu zelo pomemben škofijski sedež (eden najstarejših v Nemčiji, od konca 6. stol.) zato Prelokar ni prišel naključno. Prelokarjevo imenovanje za škofa je izpeljal zopet kar Habsburžan cesar Friderik III.. Iz številnih virov vemo, da se je Prelokar že prej kot protonotar na cesarskem dvoru večkrat izkazal kot izjemno sposoben diplomat, tudi v krajih svoje bodoče škofije.[24] Tudi njega lahko najdemo le pod najbolj različnimi imeni, kar je bilo za tedaj zelo pogosto: *Thomas Prelager de Cilia*, *Protonotar Thomas von Cilli* ali *de Cilia*, ali kot *Perloverius*, *Berlower*, *Berlogar*, *Ferlower*. Lahko pa je skrit v dokumentih z Bodenskega področja še pod kakšno drugačno različico svojega imena. Njegov nagrobnik v stolnici v Kostanci je o tem že sam zgovoren.

Kakšna pa naj bi bila Baltazarjeva povezava z Meersburgom? Pri iskanju odgovora nam vprašanje najbolje osvetli kratek skok v strukturo in pomen tega mesta znotraj Bodenskega prostora. Mestece – pravzaprav malo večja vas – Meersburg, ki leži od Konstance na nasprotni strani Bodenskega jezera, je postajalo ravno v tistem času pomembna druga rezidenca škofov v Konstanci. Znani in dobro dokumentirani so dogodki odnosov med meščani Meersburga in škofi ter kanoniki iz Konstance.[25] Utrdba Meersburg je bila že od leta 1210 v lasti škofov iz Konstance, od leta 1526 pa celo njihova rezidenca. Zato je bil Meersburg – poleg Konstance – pravo upravno središče cele škofije v Konstanci.[26] Še danes je v Meersburgu viden dobro ohranjen *Chorherrenhoff* škofijskega kapitlja iz Konstance. Pri iskanju virov je pomemben podatek o uničenju nekaterih virov med nemiri in zavzemanju cerkva s strani reformatorjev po letu 1519, zlasti pa po 25. aprilu 1527, ko se je razvnel pravi ikonoklastični boj Zwinglijevih pristašev z načrtnim in žal uspešnim uničevanjem okrasja in celo knjig. V tem boju so utrpeli tudi arhivi. Iskanje sledi za našim Baltazarjem zato ne bo lahko delo. Na tesne stike s svojimi gospodi Habsburžani in na pomembnost Meersburga v teh stikih kaže podatek o bivanju kralja Maksimiljana I. (cesarja od leta 1508) v tem mestu, ko je leta 1492 opravljal obisk v Konstanci. Prav tam je kot škof že dobro leto trdno sedel njegov vzgojitelj in naš znanec *Thomas Prelokar de Cilia*. Gre namreč za čas, ko bi naj prišel v te kraje tudi naš Baltazar, ki ga bomo osem let kasneje srečali v Baslu kot profesorja in pisca ohranjenega glasbenega traktata. Skratka, v teh povezavah v bodoče pričakujemo kakšen trdnejši podatek o našem Baltazarju, zlasti pa o njegovi navezi z Meersburgom. O tem doslej še nismo našli nobenih arhivskih sledi, kar je tudi zgovoren podatek. Smo pa uspeli med sabo povezati nekaj opornih točk.

Vprašanje o domnevnem Baltazarjevem poreklu iz Meersburga, ki ga je – resnici na ljubo – povzročil najprej kar Baltazar sam s svojo drugo oznako lokalne pripadnosti v traktatu iz leta 1501, ostaja potemtakem še naprej odprto. Delno in dodatno je vprašanje

23 Prelokar je bil namreč že od leta 1473 *Dompropst* stolnice v Konstanci.

24 O tem pričajo številni zaznamki v *Regesta Imperii*, kjer ga najdemo na številnih mestih omenjenega kot diplomata pri reševanju kočljivih sporov. Pogosto se omenjajo uspešna poslanstva kralju Matiji Korvinu in papežu Sikstu IV. Glej v nav. delih Ljubše in Simonitija.

25 Več o tem dokumentirano delo: S. R. Fischer, *Meersburg im Mittelalter – Aus der Geschichte einer Bodenseestadt und ihrer nächsten Umgebung*, Meersburg, V. von List & Francke, 1988, zlasti str. 67sl., 150sl.

26 V slovenskih razmerah bi bil to odnos med Gornjim gradom in Ljubljano.

odprl tudi Trefler s svojim reduktivnim branjem Baltazarjevega podpisa v traktatu iz leta 1501. Vendar Treflerjevega spisa niso imeli mnogi v rokah, dokler ni v 19. stoletju doživel tiskano izdajo, od koder so začeli črpati podatke nekateri pisci 19. in 20. stol.. Basel in Meersburg pri Bodenskem jezeru sta si sorazmerno zelo blizu, Mozirje pa zelo daleč. In prav to verjetno zavaja tiste, ki so pisali kratka poročila v leksikonih, vključno z novim leksikonom *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Kje je Baltazar študiral, na kateri univerzi, je imel na škofijskem dvoru v Konstanci kanonikat, je v Meersburgu zasedel kako pomembno mesto, vsaj učitelja – *magister* oz. *doctor pidorum* oz. *Schuolmeister* v *Knabenschule*[27] v gornjem delu Meersburga (t. i. *Usser-Stadt*) ipd.? V Meersburgu se omenjajo tudi potujoči glasbeniki[28] in plačila zanje, ker so pripravili razvedrila, vendar tudi med temi ne najdemo imena Baltazar. Ta podatek nam pa pove, da mesto Meersburg ni imelo posebne šolske ustanove, kjer bi se odvijal študij na višjem nivoju. Imeli pa so kovnico denarja (npr. »*gulden Rinisch Merspurger werung*«) za škofe iz Konstance,[29] ki so jih poznali celo v naših krajih. Naveza Baltazarja z Meersburgom je vsekakor še vedno popolnoma odprto vprašanje. Trditve (naše in od drugih) zato na tej stopnji raziskav jemljemo kot hipotetične.

Navajanja v prenekaterem leksikonu starejšega in novejšega datuma iz 19. stoletja je potrebno zato jemati z rezervo.[30] Šele Robert Eitner[31] je leta 1903 opozoril, da oznaka priimka »*Prasperg kaže na rojstni kraj na Štajerskem*«, na Mozirje torej, in da so navedbe prejšnjih avtorjev netočne. Kaže, da je Eitner sploh prvi (in po našem vedenju doslej edini), ki se je vprašanja Baltazarjeve krajevne pripadnosti zavedal in se mu posvetil. Eitnerjev podatek povzame tudi starejši leksikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), kar je razumljivo, saj je zanj napisal članek D. Cvetko.[32] Od Eitnerjevih ugotovitev pa se zopet oddalji novejši MGGn oz. pod člankom o *Praspergiju* podpisani Thomas Röder. Ta se zopet vrača na staro različico in brez navedb novih dokumentov zapiše v obliki samoumevne trditve takole: »*Der Beiname 'Merspurgensis' weist auf Prasbergs Herkunft hin (vermutl. Meersburg am Bodensee)*.«[33] T. Röder se v problematiko ne poglablja. Na hitro zbere in rutinsko povzame dosedanje zapise v leksikonih. Tako brez dodatnega premisleka in dodatnih dokazov ali navedbe novih arhivskih virov vidi v imenu '*Prasperg'* priimek, v '*Merspurgensis'* pa oznako rojstnega kraja. V tem uvodnem delu se v trditvah – začuda – nasloni na patra Anzelma Schubigerja, ki našega Baltazarja odpravi kar v obliki opombe k besedilu svoje glasbene zgodovine, kjer tudi on povzema le nam že znane splošne trditve predhodnikov. Schubiger ni imel namena poglobljenih raziskav,

27 S. R. Fischer, *nav. delo*, str. 64sl., 169sl., zlasti str. 174, kjer so navajana imena učiteljev, vendar našega Baltazarja ni med njimi.

28 S. R. Fischer, *nav. delo*, str. 178.

29 S. R. Fischer, *nav. delo*, str. 181sl.

30 Npr. *Ernst Ludwig Gerber* v svojem *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812-1814)*, III. del, mirno trdi, da je Baltazar doma *iz Meersburg-a* (*an/der Saale*). Smo v času, ki je še vedno pod vplivi nacionalno obarvanega Sturm und Dranga iz stoletja prej, kar bo romantika samo še okrepila.

31 R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 8. Band, Leipzig, B&H, 1903, str.51. »Prasperg, Balthasar, Merspurgensis = Meersburg (Mörsburg) am Bodensee; schon der Familienname deutet auf den Ort in Steiermark und nicht, wie man bisher annahm, auf Merseburg a.d. Saale (siehe Kat. Göttingen S. 11). In Basel muss er um 1501 an der Universität Vorlesungen gehalten haben, worauf das Ende des folgenden Titels hindeutet. Er ist nur durch folgendes theoretisches Werk bekannt: Clarissima plane …«

32 D. Cvetko, Praspergius, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 13,* 1. izdaja, Kassel […], Bärenreiter, 1962, stolp. 1599.

33 Th. Röder, Prasperg, Prasbergius, Praßberger, Balthasar, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 13,* 2. izdaja, Kassel […], Bärenreiter, 2005, stolp. 895.

saj svoj spis označi kot »glasbenozgodovinsko skico«.[34] Eitnerjevih ugotovitev, ki so bile zapisane točno trideset let pozneje, pa Schubiger seveda ne more poznati, T. Röder pa bi jih danes že lahko. Neskladja v nemškem muzikološkem zgodovinopisju Röder ne želi zaznati (literatura mu je bila v obliju dosegljiva) in jih zato molče obide. V tem nam njegov članek ni v nobeno oporo. Prej nasprotno: argument moči, ki ga upravičeno uživa MGGn, v tem članku obide načelo o prvenstvu moči argumentov, ki je za vsako raziskovanje zavezujoče.

Da dosledno sledijo Baltazarjevemu navedku krajevne pripadnosti s povdarkom na Meersburgu, ki je v naslovu traktata navzoč, vse starejše navedbe, je do neke mere razumljivo. Imeli so v rokah ali tiskan primerek, ki so ga opisovali, ali pa so prepisovali iz prejšnjih leksikonov, kar je bilo v prejšnjih stoletjih najbolj pogosto. Tak je npr. navedek v leksikonu Johanna Gotfrieda Walterja, ki pa sledi takrat zelo uglednemu Gesnerjevemu (prvemu!) univerzalnemu leksikonu in to navede v času, ko citiranje še ni bilo obvezujoče.[35] Walterjevi oz. Gesnerejevi avtoriteti so sledili tudi ostali, kot npr. Francoz F.-J. Fétis[36] in številni drugi, ki jih tukaj puščamo ob strani.

Na tej točki nam ostaja le še strnjen pogled na Baltazarjev traktat iz leta 1501, ki je edini doslej znan spis, ki nam je ohranjen kot sad njegovega široko razgledanega peresa. Podali bomo le okviren pregled vsebine traktata. Delo v celoti si namreč zasluži posebno obravnavo, oz. celovito predstavitev latinskega besedila v slovenskem prevodu, kar imamo v načrtu v bližnji prihodnosti. V razpravi dajemo prednost premisleku o pomenu in posledicah njegovega podpisa '*Balthasser Praspergij Merspurgeñ[sis]*' v tem traktatu.

Clarissima plane atque choralis musice interpretatio – Baltazarjev traktat iz 1501

Edino delo, ki ga imamo od našega Baltazarja v rokah je glasbeni traktat oz. kompendij z naslovom *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio*, ki ga je v Baslu leta 1501 natisnil tiskar Michael Furter, ki je v Basel prišel iz Augsburga. Po poročanju Baltazarjevega učenca Wolfganga Treflerja ta traktat ni bil njegovo edino delo, ki ga je

34 P. Anselm Schubiger, *Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katolischen Schweiz – Eine musikalisch-historische Skizze*, Samozaložba, Einsideln, 1873, str. 60. V opombi 5 pravi takole: »5) Zu Seite 32, Colonne 2, L. 36. Beim Beginn des 16. Jahrhunderts war Balthasar *Praßberger*, aus Merseburg gebürtig, Kantor am Basel'schen Hochstifte. Er bethätigte sich daselbst mit der Herausgabe eines kleinen Gesangwerkes, welches 1501 unter dem Titel zu Basel erschien; *Clarissima plunae atque choralis interpretatio musicae, Domini Balth. Prasspergii Merspurgensis*.« V Röderjevi bibliografiji je v citatu »*Zur Pflege des…*« (Schubigerjevega dela) napaka.

35 J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalisches Bibliothec*, Leipzig, 1732, str. 494. Takole navaja: »*Praspergius* (Balthasar) von Merseburg, hat ein Buch: de Musica Chorali, mit vielen Regeln und Exempeln angefühlt, geschrieben, so an 1500 zu Basel in 4to gedruckt worden. C. Gesneri Biblioth. univers.« Walterjev citat ni opis po fizičnem primerku traktata, temveč je povzet iz znamenitega Gesnerjevega leksikona, kar skrbno navede tudi sam. Prim. Conrad Gesner, *Bibliotheca universalis, sive Catalogus omnium scriptorum, in tribus linguibus Latina, Graeca & Hebraea*, Tiguri [Zürich], apud Christophorum Froschoverum, IX 1545.

36 F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliogrphie générale de la musique*, II. zv., 2. izpopolnjena izdaja, Paris 1873; tiskana reprodukcija: Bruxelles, Culture et civilisation, 1963, str. 115. Takole pravi: »Prasperg (Balthazar), en latin Paspergius, cantor à Bâle, au commencement du seizième siècle, naquit à Mersebourg, dans la seconde moitiè du quinzième siècle. On a de lui un traité du plain-chant intitulé: *Clarissima planè atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis*; Bâle, 1501, in-4°, gothique. Ouvrage rare, mais de peu de valeur, malgré son titre fastueux.« V prevodu: »Prasperg (Balthazar), po latinsko Paspergius, kantor v Baslu, na začetku šestnajstega stoletja, rojen v Mersebourgu, v drugi polovici petnajstega stoletja. Obstaja njegov traktat gregorijanskega korala z naslovom: *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio, cum certissimis regulis atque exemplorum adnotationibus et figuris multum splendidis*; Basel, 1501, v 4°, gotica. Redko delo, sicer pa majhne vrednosti, kljub bleščečemu naslovu.« Kaže, da Fétis sledi J.G. Walterju ali morda kar naravnost Gesnerju.

naš humanist napisal. Trefler namreč izrecno trdi, da Baltazar »*scripsit nonnulla multaque in libros Aristotelis ac reliquorum quarumvis professionum commentatus est.*«[37] Ta kratki navedek pa nam pove zelo veliko bodisi o našem Baltazarju, kakor tudi o njegovem humanističnem profilu, izjemni izobrazbi, o pogledu na mesto glasbe znotraj drugih univerzitetnih disciplin, o njeni tedanji tesni povezavi z retoriko in nasploh o glasbi, ki je bila trdno zasidrana znotraj t. i. *septem artes liberales*. Tudi na univerzi v Baslu.

Iz drugih virov vemo, da je glasba na takrat novi univerzi v Baslu, ki je bila ustanovljena leta 1460, zavzemala posebno pomembno mesto. Po statutih univerze je bila glasba sprejeta kot akademska disciplina že takoj na začetku (leta 1465), leta 1492 pa je postala tudi obvezni del diplomskega izpita, torej enakovredna drugim predmetom v študijskem kurikulumu. V statutih se pojavi med »*Lectiones pro Magisterio*«, v naboru obveznih izpitnih predmetov za dosego naslova *magister*.[38] S tem si lahko razložimo tudi zasnovo in znanstveno slogovno naravo Baltazarjevega resno zastavljenega traktata, ki je vzor tedanjega univerzitetnega učbenika. Ni čudno zato, da je pri sodobnikih in še kasneje užival tak ugled.

Naš Baltazar se je okoli leta 1500 ali malo prej znašel v Baslu v družbi skupine glasbenih teoretikov,[39] kot jih poznamo skoraj po vseh univerzah v nemško govorečem prostoru. Baltazarjev predhodnik je bil *Michael Keinspeck* iz Nürnberga, ki je že pred Baltazarjem natisnil podobno zastavljen traktat o glasbi, in sicer leta 1496 pri istem tiskarju.[40] *Keinspeckov* traktat *Lilium Musice plane* je obsegal le 12 recto-verso potiskanih listov. Baltazarjev jih bo imel 18 oz. 19 listov z naslovnico. Svoj traktat je Baltazar obogatil s številnimi notnimi primeri, kot pove že sam v naslovu. Baltazarjev naslednik na univerzi pa je bil *Glarean* (v letih 1514–1517 ter 1520–1529). Ker vemo iz Treflerjevega poročila, da je bil Baltazar leta 1511 še živ,[41] bi lahko iz tega podatka sklepali, da je svojo življensko pot zaključil približno leta 1514, vendar je tudi to samo sklepanje. Lahko bi namreč odšel tudi kam drugam, česar pa ravno tako (še!) ne vemo.

Kot sam Baltazar poroča v zaključnem odstavku svojega traktata, se je odločil za tisk na prošnjo svojih slušateljev, »*rogatu tandem auditorum*«. O naravi sami in vsebini Baltazarjevega traktata pa nam veliko pove že naslov njegovega dela iz leta 1501:

»***Clarissima plane*** *atq[ue] choralis musice interpretatio*
D[omi]ñi Balthasser Praspergij Merspurgeñ[sis],
cû[m] certissimis regulis atq[ue] Exê[m]plo[rum] Anotacionib[us]
et figuris multû[m] splê[n]didis.
Jn Alma Basileorum universitate exercitata.«

Tisk, ki ga je oskrbel tiskar Michael Furter leta 1501, je nato pod Baltazarjevim budnim očesom še dvakrat ponatsnil (leta 1504 in 1507). Vsakič je tisk na novo postavil, čeprav besedilo ostaja enako. Opazne so le različne oblike okrajšav v latinskem besedilu. Danes vemo za najmanj 33 primerov ohranjenih izvodov po knjižnicah teh treh izdaj, ki so ohranjeni po knjižnicah Evrope in Amerike. Traktat je bil celo v času cecilianizma preveden v nemščino.[42] V digitalizirani obliki pa je traktat dosegljiv tudi na spletu. Oskrbel ga je *Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ)* in je pod običajnimi pogoji uporabe prosto dostopen.

37 F. Schillmann, *nav. delo*, str. 74

38 Wilhelm Vischer, *Geschichte der Universität Basel von der Gründung 1460 bis zur Reformation 1529*, Basel, 1860, str. 154.

39 K. Nef, Die Musik an der Universität Basel, *Festschrift zur Feier des 450 Jährigen Bestehens der Universität Basel*, Herausgegeben von Rektor und Regenz, Basel, Kommissionsv. Von Helbing & Lichtenhahn, 1910, str. 300-302.

40 Glej: Michael Keinspeck, *Lilium Musice plane,* Basel, Michael Furter, 1496.

41 »*Vivit adhuc varia scriptitans sub Maximiliano Romano imperatore anno, quo hec scribimus MCCCCCXI, ex cuius opusculis, quibus nomen nobilitavit suum, habemus.*«. F. Schillmann, *nav. delo*, str. 74.«

42 P. Bohn je *Clarissima plane atque choralis* prevedel in pojasnil. Glej v: Caecilia 15, 1876, Trier, M. Hermesdroff, str. 27sl.

Pod naslovnico na prvi strani je v vseh treh izdajah lesorez z moško figuro (Orfej), ki kaže na zloge – *voces* – Guidonjanskega somizacijskega hexakorda. Druga figura pa je ženskega spola, v rokah ima grško *chitaro*/harfo in predstavlja grško pesnico Sapfo. Za obe figuri je imeni pojasnil kar Baltazar sam v zaključnem odstavku svoje publikacije:

»***Finis musices ex Orphei lyra et*** *Saphus cythara manate atq[ue] per venerabilem d[omi]ñ[u]m Balthasser praspergiu[m] Merspurgeñ[sem].*

In nobili ac preclaro Basileorum studio proceltico: diligentia exactissima examinate. Rogatu tandem auditorum per prouidum virum Michaelem Furter Ciuê[m] Basilieñ[sem] Impresse. Anno christiane salutis sup[ra] Millesimum quingentesimo primo.«[43]

Vsebino traktata odpre kratek in retorično jedrnato zastavljen uvod – *Prologus*, kjer poda vsebino, pomen in definicijo glasbe. Nanj se takoj navezuje osrednja vsebina, ki jo Baltazar razdeli med devet poglavij. Takoj izza naslovnice je dodana običajna preglednica vseh treh heksakordov t. i. *Guidotove roke*, »*ordines in tota manu*«. To je dejansko že kar vsebinsko jedro prvega poglavja. Vsebina Baltazarjevega traktata je naslednja:

»Prologus. Causa inventionis musices… / Inventores musices.… Divisio libri in capitula: Dividam autem haec artem in tot capitula quot sunt eius partes.« (f.2v)

1. »In prima parte peragam de manu.
2. De vocibus et cantibus.
3. De clavibus signatis et non signatis.
4. De mutationibus tam perfectis quam imperfectis. / Pulcherrime regule mutationum.
5. De musica ficta.
6. De intervallis modorum & consonantiarum. /= De speciebus musicalibus.
7. De ambitibus tonorum tam authentorum quam plagalium.
/ Cognitio cantus circa medium (ascensum et descensum).
/ Cognitio tonorum tam authentorum, quam plagalium.
8. De tenoribus tonorum tam authentorum quam plagalium.
/ Regulae generales de tenoribus tonorum.
9. & ultimo: De tonis et eorum differentiis.«[44]

Celotna snov traktata, kot je lahko razvidno že iz te Baltazarjeve vsebine in razporeditve poglavij, je zasnovana z didaktično modrostjo in je povsem praktične narave. Obravnavana snov sledi dotedanjim dognanjem tako po vsebini kot po njihovi razporeditvi. Hiter pregled poglavij nam pokaže celotno sliko o obravnavani vsebini traktata tudi v primerjavi z drugimi podobnimi glasbenoteoretičnimi spisi tistega časa. Od običajnih traktatov izstopa Baltazarjeva dvojna delitev mutacij v poglavju »*De mutationibus tam perfectis quam imperfectis*«, in sicer v drugem razdelku »Pulcherrime regule mutationum«. Na tem mestu (izza četrtega pravila o mutacijah) od 52 mogočih mutacij pojmovno razdeli mutacije v dva sklopa dobesedno takole: »*duplex est mutatio, scilicet* ***propria*** *et* ***impropria***.« (podčrtal I. F.). To mesto so kot novost zaznali že kar takoj Baltazarjevi sodobniki in bo pri pri nekaterih teoretikih 16. stol. večkrat citirani del tega Baltazarjevega traktata.[45]

Če sklenemo, lahko rečemo, da je Baltazarjevo delo uporabno zastavljen traktat gregorijanskega korala, ki izraža stopnjo teoretičnega razmišljanja okoli leta 1500. Spretno pa ga dopolnjujejo razmisleki tudi modroslovne in glasbenoteoretične narave. Sledi zgradbi in razporedu podobnih traktatov od Berna iz Reichenava naprej. Baltazarjeve avtoritete, ki jih kliče v oporo svojim trditvam, so Boetij, Gvido Areški, Izidor iz Seville, Johannes de Muris,

43 Vsako drugačno navajanje imena obeh figur, ki ga lahko zasledimo v literaturi, je arbitrarno. Pomeni, ki iz te izbire figur Orfej-Sapho sledi, na tem mestu obidemo.

44 Vse latinske okrajšave v tiskani izdaji 1501 je razrešil avtor I.F.

45 Npr.: Wollick Nicolaus, *Enchiridion musices*, liber II, Paris, 1512, fol. 102^{v}: mutacija »Tertio in Ffaut finali et signatur per b-quadratum ut habetur in cantico Beatus vir, et cet. in dictione invenerit vigilantem cuius exacordi principium in Dsolre nasciscitur quodquidem *Balthasar Praspergius Merspurgesis* attestatur.«

pa tudi Cassiodor in Avguštin. Vsa ta vsebina pa je podana z izrazi in zgradbo humanista z začetkov 16. stol. Tudi Baltazarjeva latinščina je izborno lepa. V takšnih prvinah je Baltazar originalen, kljub temu da ni ne želel ne hotel biti inovator za vsako ceno.

Lik, ki ga zaslutimo v tem traktatu, lahko strnemo takole: pred nami je lik človeka, glasbenika in učenjaka, ki ni želel biti inovativno usmerjen, temveč je svojo življenjsko pot hotel prehoditi kot pošten, delaven in pronicljiv duh, ki – kakor čebela – vsrkava spoznanja in vedenja sodobnih in preteklih učenjakov, jih pretvarja v privlačno in pregledno obliko, ki jo nato ponudi v intelektualno in duhovno hrano svojim bližnjim. V njegovem primeru so to bili študenti na univerzi v Baslu. Neposredna priča – študent Wolfgang Treffler – nam poroča, da je bil Baltazar iz Mozirja izjemno priljubljen, spoštovan. Čeprav se v zgodovino ni zapisal kot genij, je spomin nanj ostal živ v njegovih študentih in njegovi tiskani zapuščini. Iz obojega smo počrpali snov, da smo obudili spomin nanj kot na enega iz množice podobnih predstavnikov, ki tudi na jubilejnih 30-ih Slovenskih glasbenih dnevih ne morejo in ne smejo manjkati. Človeštvo živi in deluje predvsem od vsakdanjega kruha. Bolj ali manj genialne iznajdbe so pač izjeme, so kakor meteorji, so predvsem pospeševalci in usmerjevalci civilizacijskega toka človeštva.

Danes prevladujoči modeli tržne civilizacije vsiljujejo zelo nevaren model bivanja v le enem – tj. globalnem – prostoru in v trajno ponavljajočem se zgolj sedanjem trenutku, torej v trenutnem prostoru brez bivanja v daljšem časovnem razponu: model prebivalcev prostora ne pa časa (I. Grdina). Ta model ima vgrajene elemente družbene in zgodovinske amnezije in spominja na evoluciji nasprotno dogajanje: na nevarnosti civilizacijske regresije, čemur danes rečemo kriza. Baltazar, čeprav mu ne vemo ne letnice rojstva niti smrti, niti ne poznamo točnega kraja, kjer se je rodil, in niti kraja, kjer je pokopan, je živel v širokem časovnem in civilizacijskem razponu. Presegel je svoj čas in prostor. Ker je znal biti prebivalec časa, pripada lahko zato človeštvu.

Sklep in zaključek

Ob tako razpršenih trditvah, ki jih najdemo v leksikonih in literaturi o Baltazarju iz Mozirja, ki dajejo zavajajoč vtis že dokazanih dejstev, bo treba opraviti še skrbno arhivsko delo in sestavljanje pričakovano pičlih izsledkov. Časovna razdalja po eni strani ni ravno najboljši zaveznik pri iskanju dokumentiranega arhivskega gradiva. Veliko je žal uničenega, ne le v Sloveniji, temveč tudi na tujem, kot smo lahko videli. Po drugi strani pa omogoča naš pogled, ki je zaradi časovne oddaljenosti lahko le pogled iz razdalje, tehtnejše izbire smeri iskanj, kar bo lahko ob prihodnjih raziskavah le v pomoč. To smo zaznali ob našem dosedanjem pronicanju. Čeprav na vprašanje o Baltazarjevi kakršnikoli pripadnosti Meersburgu nismo dokončno odgovorili in še manj ga potrdili, smo iskanje odgovora/ov usmerili na nekaj novih področij oz. raziskovalnih smeri.

Ivan Florjanc

BALTAZAR OF MOZIRJE MEERSBURGER / BALTHASSER PRASPERGIJ MERSPURGEÑ – UNKNOWN MUSICAL THEORIST

ABSTRACT

The humanist Balthasser Praspergij Merspurgeñ[sis] (Baltazar of Mozirje Meersburger) has remained up to the present day a mysterious figure in music theory. He lived at the turn of the 16th century. Apart from the fact that he taught at the University of Basel, nothing firm is known about him. Of the direct written sources available there remains his musical treatise "Clarissima plane atque choralis musice interpretatio…in Alma Basileorum Universitate exercitata" (editio priceps Basel 1501, and two reprints of 1504 and 1507). Reports were made of Baltazar by his student in Basel, Wolfgang Treffler (in Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz). He describes Baltazar as a broad-minded humanist, as a man with an extraordinary education and a very clear scientist, who supposedly "wrote a considerable and large amount about the works of Aristotle and about much more", of which we have no trace. Current (and not just Slovenian) musicology places Baltazar (albeit not unanimously) among the Slovenian scholars who lived and worked abroad. According to his own statements he was born in Mozirje in Slovenia (R. Eitner, after him D. Cvetko, P. Simoniti and more). Somewhat mysterious and improbable, however, remains Baltazar's attachment by birth, indicated by his own signature, to Meersburg on Lake Constance, which is at odds with the original Prasperg/ Mozirje. It is therefore more likely that he had some other kind of connection to Meersburg. We have no archive data concerning either one. The debate establishes a new hypothesis for resolving the question of his birthplace, specifically the hypothesis of Baltazar's connection to his countryman Thomas Prelokar de Cilia (Celje, before 1430–1496, Konstanz), who from 1491–96 was bishop at Konstanz on Lake Constance. Baltazar's membership of the noble family of von Praßberg has been ruled out. Research on Praspergij remains inconclusive.

Darja Koter

GLASBENIK IN TEHNIK LADISLAV ROPAS – OD IZDELOVANJA KLAVIRJA DO JADRALNEGA LETALA

Izdelovanje klavirjev je na Slovenskem dokazano od konca 18. stoletja. To je bil čas velikega vzpona glasbilarskih obrti in sočasno tudi razvoja trgovanja med bližnjimi in daljnimi kraji, k čemur je v veliki meri pripomogla železnica kot medij povezovanja evropskih dežel. V drugi polovici 18. stoletja, ko so se ustalile prvine klasicistične glasbe in njena poustvarjalna praksa, so potrebe po klavirjih hitro naraščale. Najprej na Nemškem, kjer je Gottfried Silbermann ob spodbudah Johanna Sebastiana Bacha izpopolnil Cristoforijev »pianoforte«, kmalu pa tudi drugod. Pomemben center tovrstnih obrti je v osemdesetih letih 18. stoletja postal tudi Dunaj, kjer so poslovno priložnost najprej uresničili številni nemški izdelovalci, nato pa njihovi nasledniki iz širšega prostora avstrijske monarhije.[1] Odličnim vzorom so sledile domala vse dežele monarhije, med njimi tudi Kranjska in Štajerska. Kljub razvejani trgovini, ki je vplivala na to, da se izdelovanje instrumentov v manjših krajih večinoma ni razvilo, je v Ljubljani že konec 18. stoletja znan izdelovalec klavirjev. To ne preseneča, saj se je meščanska kultura, h kateri je sodilo tudi igranje klavirja, vse bolj razširjala tudi na Slovenskem, potrebe po klavirjih pa je od zgodnjega 19. stoletja spodbujalo tudi glasbeno šolstvo. Ugodne razmere so narekovale večje povpraševanje, kot ga je zmogla zagotoviti trgovina z Dunaja ali drugih krajev. Izdelovalci klavirjev se najprej omenjajo v Ljubljani in Kamniku, od zadnje četrtine 19. stoletja v Celju in nato v Mariboru, v tridesetih letih 20. stoletja pa za krajši čas tudi v Domžalah. Po drugi svetovni vojni je ta obrt na slovenskem prostoru popolnoma zamrla. Pred nekaj desetletji so jo za krajši čas obudili s tovarno Lina v Apačah pri Gornji Radgoni, kar pa se je kmalu izkazalo za zgrešeno potezo.[2]

Prvi znani izdelovalec klavirjev, delujoč na Slovenskem, je Johann Heichele (deloval v Ljubljani od ok. 1790, kasneje znan v Trstu kot Giovanni Heichele).[3] V prvi polovici 19. stoletja so v Ljubljani delovali Josip Schweizer (od ok. 1808),[4] neki Majhnič, ki ga poznamo le po oglasu v *Oglasniku Novic* iz leta 1858,[5] A. Marout (deloval ok. 1825, kot je datiran njegov edini znani izdelek),[6] Boštjan Rihar, oče znanega skladatelja cerkvene glasbe Gregorja Riharja[7], in Andreas Wittenz oziroma Andrej Bitenc (rojen 1802, umrl ok. 1874), ki po kvaliteti izdelkov še posebno izstopa.[8] Med omenjenimi sta vsaj dva izdelovalca povezana z dunajsko šolo glasbilarstva prve polovice 19. stoletja, to sta Johann Heichele in Andreas Wittenz, morda pa tudi Peter Rumpel ali Rumpl (1787–1861) iz

1 Prim. Rudolf Hopfner, *Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie*, (Tutzing: Hans Schneider Verlag).

2 Prim. Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem* (Maribor: Založba Obzorja, 2001), 120–135; ista, »Izdelovalci glasbil na Slovenskem 1606–1918«, *Muzikološki zbornik* 39, 1/2 (2003), 123–152; ista, »Peter, Johann and August Rumpel – Organ and Paino Makers in Slovenia and Vienna«, *Unisonus. Musikinstrumente erforschen, bewahren, sammeln*, ur. Beatrix darmstädter in Ina Hoheisel (Wienn: Praesens Verlag, 2014), 651–668.

3 Prvič je omenjen v katalogu Narodnega muzeja Slovenije *Ure skozi stoletja*, avtorice Vesne Bučić (Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 1990), 111; več o njegovem delu glej Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, 125–127.

4 Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, 124.

5 Prav tam, 124–125.

6 Prav tam, 129–130.

7 Prav tam, 132–133.

8 Prav tam, 130–132; prim. tudi Koter, »Izdelovalci na Slovenskem«, 151.

Kamnika, ki ga poznamo kot uspešnega orglarja in avtorja klavirja, ohranjenega v dvorcu Tuštanj pri Moravčah (ok. 1820).[9]

Drugo pomembno okolje, ki je razvilo pogoje za izdelovanje klavirjev na območju sedanje Slovenije, je Celje. Tam je od 70. let 19. stoletja deloval Martin Ropas (1843–1915), ustanovitelj delavnice klavirjev pod imenom »M. Ropas«, v okviru katere so še v času njegovega življenja in kasneje delovali njegovi trije sinovi: Ladislav, Max in Davorin. Martin Ropas, glasbeni samouk, je bil priznan izdelovalec klavirjev krilnih in pokončnih oblik, inovator na področju glasbene akustike klavirjev in uspešen podjetnik. Prvo obrtno delavnico je imel v domačem kraju na Črnem vrhu pri Taboru pri Vranskem, kjer je deloval do leta 1892, ko se je z družino preselil v predmestje Celja in se profiliral kot prodoren fabrikant. Za svoje izdelke je na obrtnih razstavah v Celju in tudi drugod prejel več priznanj in cesarsko kraljevih patentov.[10] Za njegov najpomembnejši dosežek lahko štejemo patent t. i. dvojne resonančne deske, ki jo je vgrajeval v krilne klavirje in pianine. Prav po zaslugi teh akustičnih izboljšav naj bi imeli njegovi izdelki v primerjavi z drugimi klavirji in pianini v nižjih legah precej močnejši zvok.[11] O Ropasovi inovaciji kot patentu višjega ranga je pisal celo berlinski časopis *Musik-Instrumenten-Zeitung* (št. 47, 1897) in *Deutsche Wacht*.[12] Ohranil se je le njegov piramidni klavir, danes v glasbeni zbirki Pokrajinskega muzeja Ptuj-Ormož, ki pa je datiran v zgodnejši čas (med 1871 in 1878). Kot nadarjen tehnik je bil Martin Ropas dober poznavalec novosti na področju mehanskih glasbil in glasbenih avtomatov, svoje široko znanje pa je uspešno prenesel tudi na svoje sinove. Njegovo delavnico je okrog leta 1909 prevzel starejši sin Ladislav in ohranil očetovo znamko (»M. Ropas«).[13]

Ladislava Ropasa v povezavi z izdelovanjem glasbil prvi omenja Paul de Wit, priznani nemški pisec zgodovine glasbenih obrti, in sicer v delu *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten – Industrie*, ki je izšel leta 1912 v Leipzigu. V geslu »Cilli (Steiermark)« namreč poroča o celjski delavnici klavirjev in trgovini z glasbili pod imenom Martin Ropas (na Ljubljanski cesti 16), ki naj bi delovala okrog leta 1865, kot vodjo pa omenja Ladislava Ropasa.[14] Iz de Wittove navedbe ni razvidno, v kakšnem sorodstvenem razmerju naj bi bila Martin in Ladislav, manjkajo pa tudi podrobnosti o ustanovitelju delavnice in njenem delovanju. V omenjeni novejši študiji o Martinu Ropasu je pojasnjeno, da so de Wittove navedbe netočne oziroma pomanjkljive. Ladislav je bil Martinov najstarejši sin, ki je okrog leta 1909 v predmestju Celja nasledil očetovo delavnico in trgovino z glasbili. Prav tako je ugotovljeno, da je Martinova delavnica delovala šele od okrog 1870, najprej v okolici Vranskega, od leta 1892 pa pri Celju, Medlog 16 (kasneje Ljubljanska cesta 66 in ne številka 16 kot poroča de Wit). V nadaljevanju bodo predstavljeni prvi poglobljeni izsledki o življenju in delu Ladislava Ropasa, s čigar dejavnostmi pa sta bila povezana tudi njegova mlajša brata, Max in Davorin, ki doslej prav tako nista bila deležna znanstvene obravnave. Ker družinska zapuščina Ropasovih ni ohranjena, bodo za pričujočo raziskavo pomembni časopisni viri ter spomini in ugotovitve Mojmirja Baumgartnerja, vnuka Ladislava Ropasa, ki se je posvetil proučevanju svojih prednikov in opozoril na številne podrobnosti, iz katerih lahko izluščimo bistvene poteze iz

9 Koter, »Iz glasbene dediščine tuštanjske graščine: klavir Petra Rumpla in vplivi dunajske šole na slovensko glasbilarstvo«, *Kronika* 57 (2009), 357–364.

10 Koter, »Izdelovalec klavirjev Martin Ropas: od obrtnika do fabrikanta«, *Musica et artes: ob osemdesetletnici Primoža Kureta*, ur. Jonatan Winkler in Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem, Ljubljana: Akademija za glasbo, Festival, Slovenska filharmonija, 2015), 337–350.

11 Karol Bervar v *Cerkvenem glasbeniku*, št. 11 (1897), 86.

12 Zapis v časopisu *Deutsche Wacht* (2. 10. 1898, 7), pravi: »Martin Ropas / k. k. privilegirter / Clavier-Erzeuger / Cilli, Laibacherstrasse. / Besitzer mehrere Diplome / Medaillen und zweier k. k. / Privilegien. Verfertigt Claviere mit Wiener und Pariser / doppelter Repetitions-Mechanik, seiner neuesten Erfindung / doppeltem Resonanzboden und mit telephonartiger Verbindung. / Empfiehlt seine eigenen Erzeugnisse zu aussergewöhnilch mässigen Preisen.«

13 Koter, »Izdelovalec klavirjev Martin Ropas – od obrtnika do fabrikanta«, 47.

14 Paul de Wit, *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten – Industrie* (Leipzig, 1912), 333.

življenja posameznih članov rodbine.[15] Med pomembnejšimi viri so tudi različni zaznamki v časopisih, ki so oglaševali izdelovanje, prodajo, popravila in uglaševanje klavirjev firme Ropas, poročali o življenju posameznikov in delovanju podjetja ter ne nazadnje opozarjali na izjemno tehnično znanje in dosežke Ladislava Ropasa, vključno z izdelovanjem letal. V glasbeni zbirki Pokrajinskega muzeja Ptuj-Ormož je ohranjen pianino znamke »Ropas«, za katerega menimo, da je nastal v času med leti 1909 in 1918, ko je podjetje že vodil Ladislav.

Ladislav Ropas (18. 6. 1883–17. 5. 1958)[16] je bil prvi otrok zakoncev Martina in Terezije Ropas, rojene Borštnik, sestre priznanega slovenskega gledališčnika Ignacija Borštnika. Družina je najprej bivala na Črnem vrhu (št. 34/36) pri Sv. Juriju ob Taboru pri Vranskem, kjer je oče Martin, takrat že uspešen obrtnik, izdelovalec klavirjev in inovator na področju akustike klavirjev, okrog leta 1884 zgradil novo hišo s prostorno delavnico, nedaleč od očetove domačije (Črni vrh 49).[17] Drugi sin, Max Ropas, rojen 11. 9. 1885[18], se v de Wittovem leksikonu omenja kot vodja izpostave Ropasove delavnice v Zagrebu, in sicer leta 1912. Za odprtje filiale se je najbrž odločil Ladislav kot lastnik podjetja, njeno vodenje pa zaupal mlajšemu bratu. O poteku ustanavljanja te izpostave in njenem delovanju ni podatkov. Iz življenja Maxa Ropasa poznamo spomin, kako sta si z bratom Ladislavom v otroških letih »prisvojila« očetov furnir in si zgradila »letalo«, s katerim sta poskušala poleteti s strehe domačega gospodarskega poslopja in pristala na kupu gnoja.[19] Razen navedenega o njegovem življenju ni drugih ugotovitev, morda je bil žrtev prve svetovne vojne. Ropasovi, oče Martin in sinovi, so bili nadarjeni tehniki. Prvenstveno so se potrjevali kot izdelovalci, uglaševalci in popravljavci klavirjev, ob tem pa so jih zanimali tudi glasbeni avtomati, avtomobili, elektromotorji in ne nazadnje tudi motorna in jadralna letala. Član domačega podjetja, ki je delovalo pod imenom »M. Ropas«, je bil tudi najmlajši Ladislavov brat Davorin, ki se je rodil leta 1892, ko je družina že bivala v predmestju Celja (u. 30. 4. 1932). Tudi on se je posvetil izdelovanju in popravljanju klavirjev ter pomagal v domačem podjetju. Za čas po prvi svetovni vojni je znano, da se je profiliral kot cenjen popravljavec in uglaševalec klavirjev,[20] bil pa je tudi sposoben in uspešen letalski modelar. Z bratom Ladislavom je sodeloval tudi pri izdelavi motornega in jadralnega letala.[21] Tako kot brat je bil tudi on strasten planinec, dokler se ni leta 1930 v Savinjskih Alpah ponesrečil.[22] Dobil je trajne poškodbe glave, ki so ga pahnile v depresijo in dve leti za tem v samomor.[23]

O šolanju Ladislava Ropasa ni trdnejših podatkov. Sklepamo, da je bil deležen dobre izobrazbe in da je že v zgodnji mladosti igral klavir ter pomagal očetu v domači delavnici, kjer se je naučil izdelovanja, popravljanja in uglaševanja klavirjev. Oče ga je najbrž poučeval tudi v drugih tehničnih vedah, ga uvajal v razvoj mehanskih glasbil in avtomatov, delujočih po principih pnevmatskih in električnih motorjev, ter ga seznanjal s strokovno literaturo. Predvidevamo, da je bil Ladislav dober pianist, saj je bil dejaven v celjskem kulturnem in družabnem življenju. Kot mladenič je občasno igral na plesnih prireditvah v mestnih gostilnah, kakor potrjuje poročilo o družabnem večeru v gostilni »Skalna klet«, kjer se je zabavalo delavstvo in meščanstvo. V programu so večkrat nastopili člani pevskega zbora celjskega Slovenskega

15 Gospodu Mojmiru Baumgartnerju se iskreno zahvaljujem za zaupane spomine in številne posredovane podatke. Korespondenco hrani avtorica.

16 Rojstne podatke je ugotovil g. Mojmir Baumgartner.

17 Lokacijo Martinove hiše z delavnico oz. tovarno je ugotovil Mojmir Baumgartner.

18 Za biografske podatke se zahvaljujem g. Mojmiru Baumgartnerju, ki jih je pridobil v Nadškofijskem arhivu Maribor. Korespondenco hrani avtorica prispevka.

19 Iz spominov Ladislava Ropasa, ki jih je zapisal Mojmir Baumgartner. Korespondenco hrani avtorica.

20 Glej novico v celjskem časopisu *Nova doba* (25. 8. 1932, 4), kjer podjetje Ropas sporoča, da obolelega Davorina Ropasa pri popravilih in uglaševanjih klavirjev nadomešča brat Ladislav, »ki je istotako strokovnjak«.

21 Gustav Ajdič in Zoran Jerin, *Letalstvo in Slovenci. Od prve do druge svetovne vojne*. (Ljubljana: Založba Borec, 1990), 84.

22 *Nova doba*, 10. 6. 1930, 3; prim tudi *Slovenski gospodar*, 18. 6. 1930, 3.

23 *Nova doba*, 2. 5. 1932, 2.

delavskega podpornega društva, za ples pa naj bi »marljivo igral g. Ropas mlajši«.[24] H klavirju je občasno sedel tudi v zrelih letih in vnuku zaigral kakšen Chopinov valček.[25] Ladislav je bil tudi dober telovadec. Kot član celjskega telovadnega društva Sokol se je redno udeleževal tekmovanj in društvenih nastopov ter dosegal najvišja priznanja.[26] Slavnostne prireditve z množičnimi nastopi telovadnih društev, tako imenovanih »vsesokolskih zletih«, so imele tudi narodni značaj, saj so na njih sodelovala številna nacionalna društva, pihalne godbe in gledališke skupine, kar je imelo družbeno-politični predznak. Ropasovi so veljali za zavedne Slovence, saj je bil že oče Martin član narodnih društev. Ladislav je v mladosti izvajal tudi vratolomne telovadne podvige, kot je stója na rokah med vožnjo s kolesom. Za svojo fizično kondicijo je skrbel vse življenje in stójo brez težav naredil še v poznih letih. Bil je navdušen planinec (najljubša tura mu je bila na Ojstrico iz Robanovega kota) in kolesar. Po drugi svetovni vojni se je celo odpovedal vožnji z avtomobilom in vse poti opravljal s kolesom.[27]

Do kdaj natančno se je podjetje Ropas ukvarjalo s proizvodnjo lastnih izdelkov, ni podatkov, predvidevamo, da vsaj do začetka 30. let, ko se je Ladislav navdušil nad letalstvom. Prav tako ni ugotovljeno, kdaj so začeli s prodajo glasbil tujih blagovnih znamk in z izposojo lastnih izdelkov, verjetno na začetku 20. stoletja. Nasprotno pa najdemo veliko podatkov o kvaliteti Ropasovih klavirjev, kot so na primer pohvale gostujočih pianistov celjskih glasbenih prireditev. Znana virtuozinja iz Berlina je na primer leta 1907 za svoj nastop v Celju med ponujenim klavirjem priznane dunajske firme in izdelkom Martina Ropasa izbrala slednjega. V tem času se Ladislav Ropas že omenja kot naslednik očetovega podjetja, prav tako pa je bila javno objavljena vest, da se namerava izpopolnjevati v različnih evropskih mestih.[28] Ker se njegovo ime med leti 1907 in 1909 ne omenja, predvidevamo, da je ta čas preživel drugje. Po njegovem pričevanju, naj bi se izobraževal na Dunaju pri Bösendorferju in postal dober uglaševalec klavirjev. Prav uglaševanje naj bi bila njegova posebnost, saj je večkrat poudarjal, da je bil v tem posebno vešč in da je razvil unikatno tehniko (po posluhu), s katero je klavir učinkovito uglasil v rekordno kratkem času. Kot mesto izobraževanja v tehničnih vedah pa je omenjal Prago, kar lahko potrjuje njegova osebna knjižnica strokovne literature.[29] Predvidevamo, da je po vrnitvi v Celje tudi uradno prevzel očetovo podjetje in se še dejavneje kot dotlej posvetil njegovemu napredku. Sodeč po časopisnih oglasih, kot je bil objavljen leta 1911, ki pravi: »k. k. priv. Klavierfabrik / M. Ropas Cilli / Klavierleihanstalt Niederlage: / Cilli, Ringstrasse Nr. 16, Telefon 68 / Filiale: Agram, Jurišićgasse Nr. 24 / Moderne Klaviere in allen Holz- u. Stilarten. Spezialität: Klaviere mit engl. Mechanik. Uebernahme aller Reparaturen und Stimmungen. Generalvertretung der Hupfelds Phonola«,[30] in po de Wittovih zapisih, je svojo priložnost iskal tudi v Zagrebu. Predvidevamo, da so v zagrebški filiali instrumente prodajali in izposojali, in sicer izdelke iz lastne delavnice, prav tako pa tudi klavirje in pianine tujih uveljavljenih znamk, kot so Hofmann & Czerny, Lauberger & Gloss, Schweighofer, Stingl, Ehrbar, Petrof.[31] Nedvomno je bilo Ropasovo podjetje iz leta v leto uspešnejše. Bilo je med

24 *Domovina*, 7. 3. 1905, 2.

25 Vnuk Mojmir Baumgartner se spominja, da ded za igranje sicer ni imel dovolj časa, vendar je občasno rad zaigral.

26 O sodelovanju Ladislava Ropasa na sokolskih tekmovanjih in nastopih za leti 1904 in 1905 obstaja več zabeležk v celjskem časopisu *Domovina* (npr. 28. 4. 1905, 4).

27 Iz spominov Mojmira Baumgartnerja. Korespondenco hrani avtorica.

28 O nastopu berlinske virtuozinje januarja leta 1907 v Celju in Slavku (Ladislavu) Ropasu kot nasledniku podjetja Ropas glej prispevek v časniku *Domovina*, 14. 1. 1907, 3. Ladislav Ropas je omenjen z imenom Slavko, ki je običajna izpeljanka imena Ladislav. Kot se spominja Mojmir Baumgartner, ga je tako klicala tudi njegova žena.

29 Kot pravi vnuk Mojmir Baumgartner, je Ladislav hranil literaturo tehničnih strok najvišjega ranga, izdano tik pred prvo svetovno vojno v Leipzigu.

30 *Deutsche Wacht*, 4. 1. 1911, 8.

31 V celjskem časopisju od začetka 20. stoletja do konca prve svetovne vojne najdemo več oglasov z vsebino: »K. k. priv. Klavierfabrik M. Ropas / Cilli, Laibacherstrasse / KLAVIER-NIEDERLAGE und LEIHANSTALT / Grösste Auswahl erstklassiger Flügel und Pianinos von Hoffirmen / Hofmann & Czerny, Lauberger& Gloss, Schweighofer, Stingl, Ehrbar, Petrof / Mässige Preise«. Glej primer v *Deutsche Wacht*, 28. 7. 1917, 6.

prvimi telefonskimi naročniki v Celju[32] in lahko si je privoščilo prodajalno v centru mesta, kjer je svojo ponudbo razširilo s harmoniji in z glasbenimi avtomati, takrat posebej priljubljenimi med gostilničarji.[33] Družinske uspehe je sredi leta 1914 dopolnila Ladislavova poroka z Evgenijo Špeglič (Speglitsch), hčerko celjskih gostilničarjev,[34] nato pa skalila prva svetovna vojna, ki je gotovo zavrla nadaljnji razvoj podjetja. Sredi leta 1915 je umrl ustanovitelj dejavnosti Martin Ropas. Ladislava so kmalu po poroki kot poročnika v rezervi vpoklicali v Celjski polk (Infanterieregiment Nr. 87), s katerim se je nato boril v Galiciji. Čin rezervnega oficirja je prejel kot »enoletni prostovoljec« v času služenja vojaškega roka.[35] Po nekaj mesecih fronte je resno zbolel in bil poslan domov v Celje, kjer je okreval.[36] O njegovi nadaljnji vojaški obveznosti ni podatkov, predvidevamo pa, da je bil služenja oproščen. Za svoje zasluge je bil naslednje leto povišan v nadporočnika.[37] Kot kažejo časopisni oglasi medvojnega časa, je podjetje tudi v vojni izdelovalo klavirje, jih prodajalo, popravljalo in izposojalo.[38] V omenjenem obdobju zaradi vpoklicev najbrž ni bilo večje proizvodnje.

V Pokrajinskem muzeju Ptuj-Ormož se je ohranil pianino znamke »Ropas«, za katerega domnevamo, da je bil izdelan med leti 1910 in 1918, v času Ladislava Ropasa. Priimek firme je s pisanimi črkami vdolben na notranji strani pokrova nad klaviaturo, pod poličko za note, medtem ko je celotno ime vtisnjeno kot pečat na levi spodnji strani resonančne deske (»K. k. Klavierfabrik / M. ROPAS / CILLI. / Op. 236«). Pečat je dopolnjen z rastlinsko ornamentiko in avstrijskim orlom kot simbolom monarhije. Tovrstne značke so bile v glasbilarskih obrteh nekdanje avstrijske monarhije v rabi od druge polovice 18. stoletja do ukinitve cesarstva in jih najdemo pri klavirjih, pihalih in trobilih. Značka v pianinu dokazuje, da je Ladislav obdržal očetovo znamko in tudi to, da so v Ropasovi delavnici izdelali številna glasbila. Ker sta doslej registrirana zgolj piramidni klavir Martina Ropasa iz 70. let 19. stoletja in omenjeni pianino, obsega celotnega opusa Ropasove delavnice ni mogoče ugotoviti. Pianino ima skrbno izdelano ohišje v secesijskem slogu. Frontni del nad klaviaturo, razdeljen v značilna tri polja, ima vdolbeno rastlinsko ornamentiko in nosilce za svečnike (ohranjeni sta zgolj podnožji svečnikov), medtem ko je dekoracija srednjega dela motivno sorodna, mehko valovita in simetrična. Motivika srednjega polja se ponovi na deski pod klaviaturo, le da je tam skladno s poljem povečana. Oblika in izdelava ohišja dokazujeta, da je Ropasovo podjetje poleg mojstrov glasbene obrti zaposlovalo sposobne mizarje, ki so sledili najnovejšim trendom umetne obrti in pohištvene industrije, kakršne smemo pričakovati v boljših dunajskih delavnicah tistega časa. Ropasov pianino je izjemno soroden instrumentom dunajske firme Gebrüder Stingl. Ornamentika ohišja je praktično enaka, kar bi lahko pomenilo, da so v obeh delavnicah ohišje dekorirali po istih likovnih predlogah. Neverjetna skladnost z instrumenti firme Stingl je opazna tudi pri mehaniki glasbila. Prepoznamo jo kot angleško oziroma repeticijsko mehaniko zgodnjega 20. stoletja, za katero je značilno omogočanje hitrega ponavljanja istega tona, kar je bilo v nasprotju s tako imenovano dunajsko mehaniko, ki so jo v tem času zaradi njene okornosti zlagoma opuščali. Iz primerjav lahko zaključimo, da je Ropasov pianino nastal po vrnitvi Ladislava z Dunaja, pa tudi to, da se je najverjetneje izpopolnjeval v različnih delavnicah, poleg Bösendorferja tudi pri Stinglu in da je svoje izkušnje prenesel v lastno podjetje.

Kmalu po prvi svetovni vojni se je podjetje Ropas oglaševalo kot »tovarna klavirjev M.

32 *Deutsche Wacht*, 19. 6. 1909, 9.

33 Glej *Ilustrovani narodni koledar 1910*, 200: »C. kr. Privilegirana / tovarna glasovirjev in pianin / M. Ropas v Celju / priporoča svojo / zalogo najmodernejših in najfinejših izdelkov. / Sprejemajo se vsa v to stroko spadajoča popravila. / V zalogi so fini harmoniji, / jako dobri in poceni automati, / posebno za gostilničarje zelo / pripravni! 10 let jamstvo! / Zaloga In pisarna: / Celje, Krožna cesta št. 16. / Telefon št. 68. / Izposojevanje glasovirjev / po najnižjih cenah.«

34 Poročila sta se 4. avgusta 1914 v Celju. O njuni poroki je poročal celo časopis *Deutsche Wacht* (8. 8. 1914, 4).

35 Povzeto po spominu Mojmira Baumgartnerja.

36 Tako je poročal *Deutsche Wacht* 28. 11. 1914, 3.

37 Glej *Dolenjske novice*, 14. 5. 1915, 3.

38 Prim. oglas za prodajo in izposojo klavirjev v *Deutsche Wacht*, 28. 7. 1917, 6.

Ropas« in kot »edina jugoslovanska tvrdka«.[39] Slednje najbrž ne bo držalo, saj je bila istočasno v Ljubljani »tovarna klavirjev Warbinek«, ki se je razglašala za »prvo kranjsko tovarno klavirjev«,[40] aktivno od konca 19. stoletja.[41] Povojne gospodarske razmere podjetjem, kot je bilo Ropasovo, niso bile najbolj naklonjene. Predvidevamo, da je lastno proizvodnjo postopoma opuščalo in se posvetilo trgovanju z izdelki tujih znamk ter popravljanju in uglaševanju. Podobno je bilo tudi z ljubljanskim podjetjem Rudolfa Warbineka. Sodeč po edini ohranjeni fotografiji Ropasove delavnice (1930), ki je bila v družinski hiši na Ljubljanski cesti v predmestju Celja in je zaposlovala vrsto pomočnikov, je obsegala celo vrsto strojev, ki jih je napajal velik elektromotor. Ob prehodu na modernejšo proizvodnjo je Ladislav Ropas večino strojev skonstruiral in izdelal sam, delavnica pa naj bi v takšni obliki obstajala še po drugi svetovni vojni.[42]

Zaradi gospodarskih razmer, verjetno pa tudi skladno z osebnimi interesi, se je Ladislav Ropas kmalu po prvi svetovni vojni vse bolj preusmerjal k avtomobilizmu in že marca leta 1919 v domači hiši na Medlogu odprl »Špecijalno mehanično delavnico za popravilo avtomobilov, precizijskih strojev in elektrotehničnih aparatov ter zalogo vseh potrebščin za avtomobile…«.[43] Njegovo nagnjenje do motorjev in avtomobilov se je začelo že pred vojno,[44] prenesel pa jo je tudi na ženo Evgenijo, ki velja za prvo Celjanko z vozniškim izpitom, pridobljenim leta 1914.[45] Čez nekaj let je Ladislav svojo avtomehanično dejavnost dopolnil (ali preusmeril) s prodajo rabljenih avtomobilov in motornih koles uveljavljenih znamk, kot so Bugatti, Citroen, Peugeot. Z ženo sta postala ljubitelja avtomobilskih dirk, ki sta se jih tudi udeleževala.[46] Ladislav je bil aktiven tudi v celjskih zadrugah kovinarskih in rokodelskih obrti.[47] Kot spoštovan in spodoben obrtnik je bil leta 1924 na Gospodarski listi kandidat občinskih volitev v celjskem predmestju,[48] nekaj let kasneje pa je bil na kandidatni listi Združene slovenske gospodarske stranke za volitve občine Celje – okolica.[49] Najdemo ga tudi med porotniki celjskega sodišča,[50] kar lahko razumemo, da je bil cenjen kot moralno neoporečna oseba.

V času med obema vojnama je firma Ropas nadaljevala s trgovanjem, popravili, z uglaševanjem in z izposojo klavirjev. Do kdaj je izdelovala pianine, ni bilo mogoče ugotoviti. Če sledimo časopisnim oglasom, je to bilo vsaj še leta 1930, ko je Anton Jobst, organist v Žireh, v *Cerkvenem glasbeniku* pohvalil svoj novi pianino znamke Ropas in zapisal: »Glas polno doneč, basi kremeniti, višava srebrno čista, cena solidna in pod ugodnimi pogoji.«[51] Poleg tega so bili Ropasovi krilni klavirji, izdelani v preteklih letih, še naprej zelo cenjeni in primerni za koncertno igranje. Leta 1931 je v organizaciji Glasbene matice v Celju koncertiral takrat še mlad virtuoz violinist Karlo Rupel, in sicer ob spremljavi pianista Janka Ravnika, ki je slovel kot izjemen interpret spremljevalec. V poročilu o koncertu je bilo izrecno poudarjeno, da

39 *Slovenski narod*, 18. 1. 1919, 7.

40 Prim. vabilo na vokalni koncert z oglasom firme Warbinek, dostopno na: http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-Q51KWBRJ, 2. 3. 2015.

41 Prim. Koter, *Glasbilartsvo na Slovenskem*, 124–125.

42 Povzeto po fotografiji iz leta 1930 in po spominih Mojmira Baumgartnerja.

43 *Nova doba*, 20. 3. 1919, 2.

44 Kot se spominja Mojmir Baumgartner, je imel Ladislav že pred vojno motorno kolo in je z njim celo obiskal brata svojega očeta Lavoslava Ropasa v Novem mestu.

45 Povzeto po spominih Mojmira Baumgartnerja, ki je na podlagi sicer skromno ohranjenega družinskega fotografskega materiala v svojih gimnazijskih letih razvil fotografijo Evgenije Ropas v avtomobilu s prijateljico.

46 Po spominu Mojmira Baumgartnerja sta se udeležila ene izmed dirk čez Ljubelj, se prevrnila, Evgenija pa je dobila trajno poškodbo na mezincu roke, ki jo je nato vse življenje ovirala pri igranju klavirja.

47 *Nova doba*, 25. 2. 1922, 2.

48 *Nova doba*, 7. 6. 1924, 2.

49 *Nova doba*, 25. 10. 1927, 2.

50 *Nova doba*, 22. 5. 1926, 2.

51 *Cerkveni glasbenik,* 19. 11. 1930, 191.

je Janko Ravnik igral na klavir znamke Ropas.[52] Prodajo klavirjev in pianinov so v 20. letih razširili še s ponudbo harmonijev takrat najaktualnejših znamk z najnovejšo mehaniko, kot jo je ponujala znana dunajska znamka Hoffmann & Czerny. Tovrstna glasbila so bila aktualen pripomoček za spremljavo petja v osnovnih šolah in župniščih ter posledično tudi precej razširjena.[53] V Ropasovi delavnici so harmonije tudi vzdrževali, prav tako tudi cerkvene orgle,[54] o čemer pa ni podrobnejših podatkov. Glasbeno-obrtno dejavnost so opravljali do druge svetovne vojne in po njej, čeprav v precej zmanjšanem obsegu.

Za Ladislava Ropasa se je proti koncu 20. let začelo novo življenjsko obdobje, čeprav je takrat imel že več kot štirideset let. Veselje do avtomobilizma je zamenjal za letalstvo in postal »prvi leteči Celjan«. Prav na njegovo pobudo so Celjani leta 1928 po vzoru Ljubljane in splošne kampanje nove jugoslovanske države ustanovili aeroklub in mu dali ime »Naša krila«. Že istega leta je bil na vojaškem vadbišču v Levcu pri Celju organiziran vojaški miting, ki je pritegnil množico obiskovalcev.[55] Člani kluba so si prizadevali pridobiti finančna sredstva za nakup zemljišča in motornega letala. Korak do lastnega klubskega letala je bilo darilo jugoslovanske vojne komande Aeroklubu Celje v obliki letalskega motorja Daimler iz časa 1. svetovne vojne, za katerega je zaprosil Ladislav Ropas. Ta motor naj bi služil za izdelavo novega letala. Tehnično plat njegove izdelave je decembra leta 1929 prevzel prav Ladislav, za katerega je veljalo, da si je ustrezno znanje pridobil v nemških tehničnih šolah. K delu je pritegnil brata Davorina, priznanega letalskega modelarja. O tem, kako sta se spoprijela s pionirskim izdelovanjem letala, ni ustreznih virov, vemo pa, da je Ladislav prav v tem času na Dunaju spoznal pilota Zuzmana (Žužmana?), rojaka iz okolice Celja, ki ga je naučil leteti z motornim letalom.[56] Kljub dobri volji, precejšnjemu znanju in vsestranskim naporom brata Ropas namere nista zmogla uresničiti, zato sta delo opustila. Ladislav se je začel zanimati za jadralno letalstvo, ki je bilo v tistem času v velikem vzponu. Zanj je bolj ali manj uspešno navdušil tudi kolege v domačem aeroklubu, sam pa začel izdelovati jadralno letalo.[57] Še istega leta je samoiniciativno poiskal stike z jadralno skupino Ron-Rositen v Nemčiji, kjer je bila zibelka jadralstva, si priskrbel načrte za letalo tipa „Zöegling“ in ga sklenil izdelati z lastnim denarjem. Pri delu mu je ponovno pomagal brat Davorin, v skupino pa je pritegnil še svoje pomočnike in vajence, sicer vešče v izdelovanju klavirjev in najbrž tudi avtomehanike. Tako je nastala izjemno izvirna kombinacija tehnikov, modelarjev, avtomehanikov in glasbilarjev, ki so se lotili za slovenski prostor pionirskega dela. Kljub številnim težavam je bilo prvo slovensko jadralno letalo, imenovano »Celjan«, leta 1931 končano. Ladislav Ropas je z njim kot prvi Celjan poletel 20. julija tega leta in se vpisal v zgodovino slovenskega jadralnega letalstva.[58] V naslednjih letih so se člani celjskega aerokluba za jadralno letenje vse bolj zanimali in leta 1938 promovirali novo lastno jadralno letalo, katerega botra je bila Evgenija Ropas.[59]

52 *Nova doba*, 6. 11. 1931, 3.

53 Zgovoren je zapis šolskega ravnatelja celjske mestne osnovne šole v *Novi dobi*, 15. 9. 1927, 2.

54 Povzeto po spominu Mojmira Baumgartnerja.

55 Ajdič in Jerin, *Letalstvo in Slovenci. Od prve do druge svetovne vojne*, 84.

56 Dostopno na. http://www.aeroklub-celje.si/o-klubu/zgodovina.html, 2. 3. 2015.

57 Povzeto po zapisniku društva Aerokluba »Naša krila«, *Nova doba*, 21. 3. 1930, 1.

58 Ajdič in Jerin, *Letalstvo in Slovenci. Od prve do druge svetovne vojne*, 84.

59 *Nova doba*, 23. 9. 1938, 1.

Ob številnih zanimanjih in uspehih iz življenja Ladislava Ropasa, je potrebno naglasiti tudi to, da so v Ropasovi delavnici leta 1932 zgradili »prvi jugoslovanski avtomobil« konstruktorja Stonjšeka, kar samo dokazuje dobro tehnično podkovanost vodje delavnice in vse ekipe.[60]

Ladislav Ropas je ostal zvest jadralnemu letalstvu do starosti. Kljub letom je v svoji značilni opravi, v pumparicah in z nahrbtnikov, redno zahajal na letališče v Levcu in večkrat poletel. Prav tako je ostal zvest goram in osvajal vrhove še pri 70. letih. Vsa leta je ohranjal tudi kondicijo popravljanja in uglaševanja klavirjev. Po drugi svetovni vojni je trgovanje z glasbili opustil in se posveti zgolj njihovemu vzdrževanju. Kot dobrega uglaševalca ga je poznala vsa Slovenija, povabljen pa je bil celo v Beograd k predsedniku Titu, da uredi klavirje v njegovih rezidencah. V poletnem času je opravljal obnove klavirjev v vseh pomembnejših slovenskih glasbenih zavodih, kot sta bili srednji glasbeni šoli v Ljubljani in Mariboru ter ljubljanska Akademija za glasbo, kamor ga je pogosto spremljal njegov vnuk Mojmir, ki ga je ded Ladislav želel za svojega naslednika.[61] Čeprav se to ni uresničilo, je Ladislav Ropas več kot izpolnil svoje življenjsko poslanstvo. Kot naslednik očeta Martina je družinsko podjetje razvijal naprej, ga promoviral z dobrimi pianini domače delavnice, bil sposoben trgovec in vsestranski tehnik. Podedovane talente je znal oplemeniti in jih prenesti v številna znanja. V slovensko zgodovino se je vpisal kot talentiran tehnik, izdelovalec klavirjev in jadralnega letala ter kot prvi »leteči Celjan«. Znamka podjetja Ropas se je ohranila tudi po njegovi smrti. Vdova Evgenija je cenjene stranke obvestila, da bo obrt uglaševanja in popravljanja klavirjev nadaljevala v Celju na Ljubljanski cesti 66.[62] Storitve sta do njene smrti leta 1967 opravljala dolgoletna sodelavca podjetja Jurman in Sever.[63] Tako kot je Ladislav Ropas zaradi močne konkurence dunajskih in nemških znamk še pred drugo svetovno vojno izdelovanje lastnih klavirjev opustil, je bilo podobno tudi z drugimi mojstri na Slovenskem. Rudolf Warbinek v Ljubljani in Ivan Kacin v Domžalah sta doživela podobno usodo. Z njimi se zgodovina izdelovanja klavirjev na Slovenskem, ki ji sledimo od poznega 18. stoletja naprej, zaključi. Prav vsi navedeni mojstri so izdelovali dobre klavirje, ki so desetletja služili svojemu namenu.

60 *Deutsche Zeitung*, 7. 2. 1932, 3.

61 Povzeto po spominih Mojmira Baumgartnerja.

62 *Celjski tednik*, 11. 7. 1958, 7.

63 Povzeto po spominih Mojmira Baumgartnerja.

Darja Koter

LADISLAV ROPAS, MUSICIAN AND ENGINEER: FROM PIANO MAKER TO GLIDER BUILDER

ABSTRACT

The manufacture of pianos in Slovenia is recorded from the late 18th century, first in Ljubljana, then in Kamnik, Celje and Maribor. There are around 12 names known, of whom the most notable are Johann Heichele (also known as Giovanni, worked from 1790), Andreas Wittenz (also Andrej Bitenc, 1802-c 1874), Peter Rumpl (also Rumpel, 1787-1861), Josef Brandl (1865-1938) and Rudolf Warbinek (1895-1938). Martin Ropas (1843-1915), a maker of grand and pyramid pianos and an innovator in acoustic instruments, was active in the Celje area from the 1870s, and his work was continued by his three sons, Ladislav, Max and Davorin. Ladislav Ropas (1883-1958), the oldest son, devoted himself to piano making and selling, and under his father's guidance to other engineering skills, the development of mechanical instruments and music boxes, and a variety of motors. Around 1909 he took over his father's workshop and musical instruments shop, and focused on making upright pianos. He completed his training at Bösendorfer and Stingl in Vienna. His workshop continued working under the name of M. Ropas, and was famed for the quality of its products, while Ladislav himself was an excellent piano tuner. He continued making and selling instruments after the First World War, but turned his interest and his talents to cars, and then to aviation after 1930. After several unsuccessful attempts to produce his own powered plane, he succeeded in building a glider, thus becoming the first glider pilot in Celje. After the Second World War he spent his time tuning pianos and flying his glider.

Luisa Antoni

PAVLE MERKÙ, NJEGOVA POSEBNA IN SAMOSVOJA POT MED ITALIJO IN JUGOSLAVIJO (PREJ) TER SLOVENIJO (POTEM)

"Biti rob pomeni biti izpostavljen pisanim igram in pritiskom; občutiti vsaj občasno kak dvom o tem, kam spadaš in kako je najbolj prav, da si glede narodnosti; biti prisiljen, da se opredeliš za eno ali drugo narodno skupnost. […] Kdor se je taki odločitvi izognil, je tvegal shizoidne posledice, kakršnih je poln Trst s svojo književnostjo vred."

Mogoče so ravno te besede tiste, ki najboljše opisujejo srž Merkùjeve osebnosti. Njegovo življenje je bilo konstantno na robu, na robu različnih intelektualnih ljubezni (od glasbe do muzikološkega raziskovanja, od etnomuzikoloških raziskav vse do jezikoloslovja in imenoslovja) in na robu vseh treh različnih narodnostnih skupnosti, ki so sobivale v tem prostoru, čigar Pavle Merkù je bil pravi sin.

«Oče je bil Slovenec, sin vipavskega delavca-mehanika in kraške gospodinje, ljudske pesnice. Toda mati ni bila Slovenka, čeprav se je rodila v gorenjskem Tržiču. Njen oče je bil Italijan iz Vodnjana, hčere so z njim govorile po italijansko in se imele za Italijanke; njena mati je bila tržiška nemškuta, hčere so z njo govorile po nemško.»

V Merkùjevi široko razvejani dejavnosti posebno izstopa njegova kreativna, ustvarjalna žilica, ki se nazorno izraža v glasbenem opusu. V raznih spisih in intervjujih je večkrat poudaril, da so že njegovi prvi otroški spomini vezani prav na glasbo, in sicer na domače poustvarjalno delo, na tisto muziciranje, ki je bilo značilno za srednjeevropski prostor: oče, mati in še kak družinski prijatelj so skupaj doma igrali in razkrivali radovednemu otroku čarobni svet zvokov. «Moje otroštvo so dejansko vse do leta 1943 osrečevale predvsem violina in slovnice». Mali Pavle se je učil violine z očetom in z znamenitim Tržačanom Cesarejem Barisonom (1885-1974), pozneje pa je osvojil tudi prvine skladanja pri Ivanu Grbcu (1889-1966) in nato še pri Vitu Leviju (1899-2002). Pri tem ne smemo spregledati dejstva, da je Merkù (hote ali nehote) ohranil pedagoško in glasbeno kontinuiteto svojih mentorjev kompozicije, ki sta oba izhajala iz «šole» slavnega Istrana Antonia Smareglie (1854-1929); muzikologi pa označujejo le-tega kot enega največjih italijanskih wagnerjancev. Zelo razumljivo je torej, zakaj se Merkùjevi začetki uvrščajo nekako na «prehod med poznoromantiko in novimi strujami, ki so se odprle v tem stoletju».

Tržaški skladatelj in pianist Fabio Nieder je napisal, da «če pregledujemo zajeten katalog Merkùjevega glasbenega opusa, nam bosta takoj padli v oči velika enovitost in pa zvestoba določeni duhovni in etnični pripadnosti, ki kljub spremembam in dvomom ne podleže puhli modi. Merkùjevo vračanje k stilemom in gradivu iz preteklosti zanj ni novost, ampak značilnost, ki ga vedno spremlja». Splošen pogled na celoten kompozicijski opus Pavleta Merkùja nam razkriva kompozicijski razvoj od modernističnih teženj tja do odkritja in vrednotenja ljudskega izročila. Po drugi strani pa lahko vidimo v njegovem skladateljevanju različne oblikovne zvrsti, s katerimi si običajno pomagamo pri katalogizaciji skladateljevega dela. Na prvem mestu je vokalna glasba, ki jo lahko 'delimo' na umetno glasbo in na tisto, ki je zrasla iz ljudske (pri tem pa je treba vedeti, da je teoretična določitev zvrsti Merkùjevega opusa nekako nasilna); zatem je opera "Kačji pastir" in razne skladbe, ki so vezane na dramsko besedilo ter dela, ki so nastala za radio; in last but not least instrumentalne skladbe za enega ali več izvajalcev.

«Sem iskal vedno besedila, ki so bila umetniško na višini in ki so povrhu še v celoti ustrezala mojemu okusu, mojemu trenutnemu razpoloženju, mojim nazorskim in kulturnim idejam.»

Velik del svojega opusa je Merkù zgradil na pesniški besedi in ga posvetil vokalnim zasedbam od zborov tja do solističnega glasu. Pri tem so mu bili pri srcu predvsem Srečko Kosovel, Svetlana Makarovič in pa Italijan Carlo Betocchi. Navdušenje nad Kosovelovo po-

ezijo je stalnica v Merkùjevem življenju; odkril je Kosovelovo pesniško delo že v zgodnjih 40. letih. «Nisem čakal ne na Ocvirka in ne na Zadravca, da mi povesta, da so Kosovelova besedila dobra!»

Fabio Nieder posebej poudarja, da «se Merkùjeva lirična narava odlično sklada s turobnimi, a kljub temu nadvse poetičnimi verzi Svetlane Makarovič». Lahko pa omenimo nekatere med najzanimivejšimi skladbami iz te vokalne skupine: na besedila Svetlane Makarovič so nastale "Vojskin čas" za alt in manjši ansambel (1974), "Pelin" za alt solo (1975) in "Dvanajsta ura" za sopran solo (1986).

O srečanju s poezijo Carla Betocchija Merkù piše, da je bilo osrednjega pomena v njegovem življenju.

"Kot da bi ga čakal, kot da bi mi bil usojen. Veliko let sem iskal v italijanski poeziji poetična besedila za uglasbitev. Moja pripadnost dvema kulturama, dvema jezikoma, dvema državama je to zahtevala, čutil sem tako nujo. Sem že uglasbil več besedil v različnih jezikih, začenši s slovensko, tj. v očetovem jeziku, v jeziku, ki sem ga jaz izbral za svojo bitnost v tem Trstu, žalostnem in zlobnem. Ampak italijanščina je moj materni jezik, ki ga nisem mogel ne hotel zatajiti. Želel sem, da je prisoten v moji glasbi."

V skupini vokalnih del naj še omenimo dve maši, in sicer "Mašo o božjem usmiljenju" na slovenskem besedilu po naročilu celovškega škofa in Messa da requiem «Pro felici mei transitu» (1987), ki predstavlja izjemen umetniški višek v komponistovem opusu. Lebič meni, da tu - kot sicer tudi v zborih - Merkù «besedil ne podvaja z glasbo, pač pa povzdigne njihovo zgradbo in pomen, le tako zmore besede te maše... napisati v strašni vedrini vdane pripravljenosti».

«Iskanje ljudskega blaga je točno sredi poti med mojo glasbo in mojim jezikoslovjem oz. mojim zanimanjem za zgodovino jezika, narečja, imenoslovja.»

Plodovit humus Merkùjevega opusa, ki se navezuje na vokal, je uporaba ljudskih besedil in ljudske glasbe. V tem sklopu del so nastale številne priredbe za najrazličnejše zasedbe. Lojze Lebič meni, da «je v Merkùjevih obdelavah ljudskih pesmi skrita slovenska mitologija». To zanimanje za «ljudsko blago» je od konca 50. let dalje postalo najmarkantnejša poteza Merkùjevega opusa, čeprav imamo prvo tako približanje ljudskemu že v pesmi "Dekle, dekle..." za moški zbor iz leta 1948. Njegovo uredniško delo na Radiu Trst-A mu je omogočalo, da je raziskoval na italijanski strani meje slovensko ljudsko glasbeno izročilo, o katerem lahko rečemo, da smo ga Slovenci tostran in onstran meje res spoznali in začeli ceniti le preko Merkùjevega dela. V tem raziskovalnem delu, ki je bilo pravzaprav pionirsko, je Merkù - kot sicer v marsičem - oral ledino. Leta 1976 je izšla zajetna dvojezična publikacija "Ljudsko izročilo Slovencev v Italiji", sad devetletnega zbiranja na terenu od Koroščev v miljski občini tja do Rateč v trbiški. Zbirka je doživela italijanski prevod in slovenski ponatis. V tem Merkùjevem «oplajanju pri koreninah (naše) nacionalne glasbene kulture» so vzklile, zrasle take pesmi, o katerih lahko rečemo, da jih danes poznamo skoraj vsi: medimurska "Dremle mi se, dremle" (1960), biske "Da jöra ma Ćaninaua" (1969), "Čiči nana Maričica" (1975), "Da göra ta Škarbinina" (1978), "Jnjen čeua jti gna›" (1982) itd. Posebno mesto zavzema tudi zbirka "Otroških pesmi" (1982), v kateri je po mnenju Boruta Loparnika Merkù «ohranil, celo poudaril samobitno veljavo drobnih napevov, vendar na skladateljski, avtorski ravni».

«Meni je opero Kačji pastir naročilo tržaško operno gledališče. Spričo izredno majhnega deleža, ki ga glasbeni Trst prizna sodobni glasbi, spričo nenaklonjenosti, ki jo Slovenci v glavnem uživamo v tem jadranskem mestu, kjer nas skuša javnost še vedno v glavnem ignorirati ali izigrati, ima to naročilo pomen izjeme. Velike izjeme. Naročilo dolgujem izključno gledališkemu superintendantu, svojemu bivšemu sošolcu liceja Petrarca in dolgoletnemu tovarišu pri opravljanju glasbene kritike Giampaolu de Ferri.... Ko je de Ferra postal superintendant, mi je takoj naročil operno novost za gledališče Verdi. Z njo sem mu lahko postregel komaj nekaj let pozneje. Toda takoj sem ga vprašal, ali se zaveda, da z naročilom novosti slovenskemu skladatelju za tržaško italijansko gledališče izziva nacionalistične kroge in veliko tvega. Njegov odgovor je bil prozoren: «Kot glasbeni kritik sem večkrat pisal, da je Merkù

eden boljših tržaških skladateljev. Zdaj, ko to morem, hočem z naročilom dokazati, da sem to res mislil." Po premieri mi je za kulisami takoj prišel naproti s svetlimi očmi in mi čestital: "Si videl, Pavle? Zmagala sva."

Opera Kačji pastir je nastala v letih 1974-1976 na dveh enakovrednih libretih, in sicer v italijanščini in v slovenščini, na besedilo Svetlane Makarovič. Prvič je bila uprizorjena v gledališču Verdi v Trstu leta 1979, drugič pa v mariborski Operi. V tem delu je čutiti "popolno sozvočje dveh estetskih stremljenj, sozvočje besede in zvoka, poezije in glasbe, kajti kot je Merkù tenkočuten vokalni skladatelj, tako je tudi pesnici jezik neke vrste instrument" (M. Mrak). Marjana Mrak poudarja tudi, da je "struktura pesničine pripovedi večplastna: od realističnih prizorov iz vsakdanjosti do fantastičnih in nezavednih predstav". Po mnenju Fabia Niedra se v tem delu prepletajo tri slogovne prvine, in sicer ljudsko petje, recitativi ter ekspresionistični patos, "ki ustvarjajo izrazito čustveno napetost v spopadu med bedno vsakdanjostjo in liričnimi sanjami". Podrobnejša analiza "Kačjega pastirja" je priobčena v Muzikološkem zborniku XIX, pripravil pa jo je priznani italijanski muzikolog Pierluigi Petrobelli.

Merkùjev opus dopolnjuje tudi več skladb za instrumentalne zasedbe. Zelo uspešni so bili trije godalni kvarteti, ki so doživeli več izvedb od Zagrebškega kvarteta vse do Godalnega kvarteta Tartini: "Quartetto breve" (1952), "Quartetto št. 2" (1968) in "Quartetto romantico" (1987). Pri izvajalcih so imele velik uspeh tudi skladbe za en sem instrument. Če ostanemo v svetu godal, lahko pritrdimo Niedru, ki domneva, da v Merkùjevem opusu obstajajo «posamezni deli namišljenega godalnega kvarteta za violino, violo, violončelo in kontrabas, ki si diahronično sledijo v štirih monologih za godala», to so "Calmo espressivo" za violino (1983), "Alba" za violo (1986), "Madrigal" za violončelo (1985) in "Epistola a Franco Feruglio" za kontrabas (1985). Ob teh skladbah, ki so nastale v časovnem razponu štirih let, je še veliko drugih skladb za razna solistična glasbila, med katerimi izstopa čudovita "Citira" za violino. V to skupino sodijo tudi skladbe za klavir. Merkù pa temu glasbilu v solistični vlogi ni posvetil veliko del. V njegovem opusu lahko naštejemo nekaj več kot deset skladb, prva je nastala leta 1948, zadnja pa leta 1978.

Merkùjevo delo šteje tudi več skladb za manjše instrumentalne skupine, kot so npr. "Variacije na temo Primoža Ramovša" za oboo in klavir (1955), "Astrazioni" za klarinet, violončelo in klavir (1956), "Preludij" za flavto in klavir (1962), "Invenzioni per trio d›ance" (1978), "Invenzione e danza" za flavto in fagot (1983), "Epistola a Giampaolo de Ferra" za violončelo in pet glasbil (1972), "Divertimento III" za kvintet trobil (1979) itd.

Čeprav so različni muzikologi večkrat poudarili, da je glavnina Merkùjevega zanimanja v komornem iskanju, so tudi njegove skladbe, ki so nastale za večje skupine, imele zanesljiv uspeh. Med temi so "Concertino" za mali orkester (1957), "Baročna uvertura" za dvojni godalni orkester, klavir in tolkala (1958), "Concerto lirico" za klarinet in orkester (1959), "Musica per archi" (1962), "Koncert" za trobento in orkester (1974), "Ali sijaj, sijaj sonce, slovenska rapsodija za godala" (1977) in še "Koncert za violino in orkester", za katerega je Merkù leta 1971 dobil Prešernovo nagrado.

Po ženini smrti je nastalo še nekaj skladb in lahko upravičeno rečemo, da te sodijo v obdobje, ko je Merkù iskal v globini svoje glasbe in se izražal tankočutno, subtilno in – podobno kot zadnji Kogoj – z najbolj esencialnimi potezami.

Ob koncu tega bežnega pregleda Merkùjevega ustvarjalnega opusa ne smemo pozabiti njegovih glasbenih kritik, predvsem pa ne smemo spregledati njegovih muzikoloških spisov. V vseh teh delih je Merkù jasno (včasih preveč jasno) izražal svoje poglede in svoja stališča. Tudi to njegovo delo se v veliki meri navezuje na obmejni prostor, kjer živimo Slovenci. Bil je med prvimi, ki je opozoril na «pozabljenega» Kogoja v umobolnici ("Marij Kogoj šestdesetletnik", izšlo v Novih razgledih leta 1955); pozneje pa je še prispeval k poznavanju Kogojevega otroštva ("Identiteta in otroštvo Marija Kogoja", objavljeno v Muzikološkem zborniku XXII), lika in dela. Zavzemal se je tudi za ponovno odkrivanje oz. pravo vrednotenje primorskih glasbenikov. S posebno vnemo in s poglobljenimi muzikološkimi raziskavami je ovrednotil med drugimi osebnost in skladateljsko delo Ivana Grbca (npr. "Lik in delo Ivana Grbca" v knjigi "Škedenj nekdaj in danes"), Joška Jakončiča in Ivana Trinka Zamejskega.

Šele zdaj po Merkùjevi smrti sem lahko segla še po enem zapisu, od tistih, ki mi jih je Pavle Merkù poklonil, tj. tipkopis z naslovom “Vivere la morte” (Živeti smrt), ki ga je napisal junija 1987 in dopolnil leta 1989. Ko mi je dal v roke tale zvesčič, mi je tudi rekel, naj ga nikakor ne objavim ali kakor koli citiram pred njegovo smrtjo. Tako je tale zvezek ostal nedotaknjen v tistemu delu vidne in nevidne zapuščine, ki jo je radodarno poklanjal vsa ta leta. Pred dnevi pa sem ga vzela v roke in tako tudi ugotovila, da je Merkù že od svojega 60. leta dalje razmišljal o smrti, čeprav je bila smrt vseskozi prisotna v njegovem življenju že od najstništva. Torej smrt je bila ena, če ne najbolj pomembna tema njegovega življenja.

“Kdaj sem jo prvič srečal?

In tista nasilna smrt, ki sem jo prvič spoznal kot najstnik, med vojno, je pomembna za nadaljanja razmišljanja? Ko sem kot 16-letnik videl vojno akcijo, ki je v nekaj minutah uničila nekaj desetin življenj? Ko so naslednje leto Nemci obesili med 50-imi na ulici Ghega (na stopnišču današnjega konservatorija Giuseppe Tartini) lepo Zoro, dvajsetletno, samo življenje, vrv okrog vratu mladega lepega dekleta, ki ga ne morem pozabiti?”

Ob koncu tega pregleda lahko torej potegnemo dokončno črto in ugotovimo, da je res Merkù bil konstantno na robu, tudi na robu med življenjem in smrtjo, smrt, ki ga je spremljala tako v umetniških izbirah kot tudi v vsakdanjem življenju ob ženini hudi bolezni. Dolgo se je pripravljal na svojo smrt in njegova zapuščina je zdaj – po njegovi želji – deloma v Gledališkem muzeju Schmidl v Trstu deloma v Ljubljani v NUK. Slovenija se je leta 2014 poklonila – danes lahko rečemo ravno ob pravem času - Pavletu Merkùju še zadnjič s Prešernovo nagrado za življenjsko delo.

Luisa Antoni

PAVLE MERKU, HIS SPECIAL AND UNIQUE LIFE BETWEEN ITALY AND YUGOSLAVIA (BEFORE) AND SLOVENIA (LATER)

ABSTRACT

In her article, the author describes the life and work of composer, publicist, ethnologist and linguist Pavle Merkù (1927–2014). Merkù was born in Trieste during the Fascist period, and was not able to learn Slovene until the end of the Second World War. His life was lived first between Italy and Yugoslavia, and later between Italy and Slovenia. He was one of the first to research the heritage of the Resia and Benečija regions, and thus discovered a significant amount of the lost cultural heritage of these areas, which are an important part of the wider Slovenian cultural territory. This research also strongly affected his musical production, which ranges from chamber and orchestral works to an opera première and an exceptional wealth of choral works. Merkù, who received a Prešeren Award for lifetime achievement in 2014, is the most notable musical personality of the second half of the 20th century among Slovenes living on the Italian side of the border.

Leon Stefanija

PROSTOR IN ČAS V GLASBI UROŠA ROJKA

Uvod

Uroš Rojko je svoje delo opisal kot ustvarjalnost, na katero so vplivali naslednji mojstri:

»Name so vplivali Luigi Nono (Italijan), Iannis Xenaxis (Grk, živeč v Franciji), György Ligeti (Madžar, živeč na Dunaju in v Nemčiji), Witold Lutosławski (Poljak) in Martin Smolka (Čeh), veliko sem se naučil tudi od Briana Ferneyhouga (Anglež) ter Olivierja Messiaena (Francoz).« (Rakić, 2014)

Opis izhaja iz konteksta, v katerem je spraševalko zanimalo stališče glede Rojkovega geografskega in kulturnega položaja. Zanimal jo je njegov, kot bi rekli antropologi, geografsko-kulturno razumljeni *kraj* in širše kulturno in posebej socialnopsihološko razumljeni *prostor*. Sam skladatelj je obe razsežnosti večkrat opisal v smislu vzporednih svetov Nemčije in Slovenije, Zahoda in Vzhoda, ki jima tudi sam, kot tudi sicer različni avtorji skozi zgodovino, pripisuje razmerje protipolov: racionalizma in emotivnosti, tradicije in diskontinuitete, visoke kulture in »druačne« kulture ipd. To vprašanje je skladatelj večkrat orisal kot vprašanje geografske in kulturne širine, ki se nadaljuje v problematiko ontološko razumljene identitete:

»Gibljem se v dveh paralelnih svetovih, ki sta karakterno zelo različna. Odkar živim v tujini, sem vpet v oba; prvi je povezan z mojimi koreninami, z mojo izhodiščno predpostavko, drugi pa izhaja iz moje sedanjosti, bivanja, okolja, ki me oblikuje. Bilo je obdobje, ko me je razpetost med oba svetova dobesedno ohromela. Ogrožena je bila moja lastna identiteta. Nisem več vedel, kdo sem, seveda predvsem kot umetnik. Spoznal sem, da sta oba svetova v svojem bistvu tako drugačna, da je treba k obema pristopati na svojski način. To pa je za ustvarjalca težko, ker svoje identitete ne more razkosati na dve polovici. Vendar pa se s podobnimi dilemami verjetno sooča vsak, ki se je odločil biti občutljiv senzor, naravnan na kozmopolitski prostor. Korenine ostanejo, vendar pa pogosto zazija prepad med obema paradigmama. Sinteza obojega pa je ponavadi zapletena. Vendar mislim, da mi je nekaj tega v zadnjih letih uspelo integrirati.« (Pompe, 2004)

In dalje:

»[...] identiteta. To ni samo moj problem. To ni samo problem nekoga, ki gre ven. To je problem ustvarjalca. Probleme imaš notraj istega prostora: povsod je veliko sistemov, ki ti lahko povzročajo težave. Kdo si, v katerem sistemu si? To se mi zdi bistveno vprašanje danes, zlasti za čas, v kakršnem živimo. Kako identificirati samega sebe, ko veš, da kot ustvarjalec želiš, da vendarle pride do izvedbe – želiš svetu nekaj povedati, imaš kaj povedati. Ampak ugotoviš, da sveta to ne zanima ali pa ne razume, ker je preveč kompleksno, ker je preveč umetniško, ker je preveč zahtevno, ker zahteva aktivnega poslušalca.« (Bervar, 2013)

Rojkov aktivni poslušalec se zanima za sodobno umetnost, išče v njej odgovore na ista vprašanja, ki jih od nekdaj pripisujejo *lepim* umetnostim: iskanja sublimnih resnic, ki jih lahko doseže ta medij. Rojko takole opredeli podobe in funkcije sodobne umetnosti:

»Definicija sodobne umetnosti zelo zavisi od geografskega prostora, od kulturne in civilizacijske stopnje prostora. Sodobna umetnost je kulturni, intelektualni, duhovni presežek družbe, ki ga izvaja tisti del populacije, ki se aktivno zavezuje predvsem realizaciji estetskih pogledov, predvsem pa tudi eksistenčnemu ozaveščanju, odpiranju duha in reflektiranju stanja duha družbe. V umetnosti je vedno vprašanje estetike in umestitve estetskih vrednot v prostor. Estetike se spreminjajo iz časa v čas in iz prostora v prostor. Ravno tako družbena in politična situacija, civilizacijska situacija, stanje duha v neki družbi. Moje mnenje je, da je umetnost tista paradigma, ki

ima nalogo ne samo ustvarjati ali realizirati estetskih, vzvišenih entitet v družbi, ampak predvsem ozaveščati eksistencialne probleme in stanje človeka samega. In kot taka je umetnost popolnoma nezanimiva v današnjem času. Vedno bolj. Ker družbo vedno manj zanima neka resnica, ker je zahodna civilizacijska družba pretežno podvržena virtualni resničnosti, ki je vedno bolj zanimiva, pomembna in oblikotvorna – vedno bolj oblikuje in tvori našo družbo.« (Rakić, 2014)

Razmerja med časom in prostorom je Rojko tematiziral v vrsti svojih del. V nadaljevanju jih telegrafsko komentiram po kronološkem sosledju.

Uleomina

Zborovsko skladbo ***Uleomina*** (1983) je skladatelj komentiral v spremni besedi takole:

»*Uleomina* je nastala po intenzivnem razmišljanju o fenomenu vokalnega zvoka, ki že sam v sebi nosi potencial izraznosti. Raziskovanje le tega me je privedlo do uporabe ‚lobanjskega petja', pri katerem ojačani alikvotni toni oblikujejo specifično barvno zvočnost in se s sočasno uporabo različnih vokalov znova in znova spreminja.

Z dinamično postavitvijo pevcev zavzema skladba nekakšen eksploativni odnos do prostora in njegove akustičnosti.

Oblikovno je ULEOMINA podana v treh neločljivih delih, ki kljub relativnem kontrastiranju nakazujejo postopen proces pomenskega razvrednotenja tonske višine in ritma. Prvi del prinaša evolucijo tonskega materiala od unisona do spektra 12 tonov, ki v svoji kulminaciji preide v ohlapnejše tretiranje tonske višine, /drugi del/. Razlog take obravnave /nihanje frekvenc, četrttonski odkloni/ tiči v iskanju zvočnega sveta, ki me navdušuje in ki mi vzbuja veselje do komponiranja. Tretji del zanesljivo nadaljuje proces ‚osvobajanja' in ga konča na malce nenavaden način.«

Eden slovenskih najbolj pronicljivih glasbenih kritikov Peter Kušar je v predgovoru posnetka te skladbe zapisal: »*Uleomina* je skladba, ki prevzema s svojo nerazdružljivo enotnostjo glasbene igre, resnice in iluzije, s svojo prostodušno, zato pa nič manj suvereno magijo muzične svobode.« (Kušar, 1986)

Anatraum

Zamisel o akustičnem prostoru se še bolj izrazito pojavi v edini Rojkovi skladbi, ki že v naslovu priziva *prostor*: *Anatraum*. O skladbi za ozvočeni klarinet skladatelj zapiše:

»ANATOMIJA + RAUM (TRAUM) = ANATRAUM. ‚Anatomski' pristop pri raziskovanju zvoka na klarinetu je razkril material, ki sem ga vkomponiral v pet ločenih delov. Vsak del temelji na analogni zasnovi, ki pa zaradi drugačnega aspekta obravnave privede (v skrajni konsekvenci) – do diametralnega nasprotja istega muzikaličnega gradiva.

Vodilna nit – visoki (tako ali drugače) tremolirajoče-trajajoči ton (prvi del) se v drugem delu ‚prelevi' v svoje nasprotje (šum, udarec prsta). V tretjem delu se vrne v obliki nenehne vibracije, ki jo zopet četrti del ‚sprevrže' v novo dimenzijo ‚tremolirajočega šuma' in končno – ‚quasi statična barvnost' trajajočega tona v petem delu.«

Glasbeni kritik je v delu občudoval nekaj, kar je pogosto mogoče srečati v odzivih na Rojkove skladbe: »fantastične variante zvoka in šuma« (Kirchberg, 1986) – nekakšen prostor, kjer se glasba čedalje bolj približuje umetnosti oblikovanja zvoka (sound art), ne da bi prevzel njeno poetiko neskončnosti (Licht, 2009:3), temveč ohranja klasično idejo zaključenega glasbenega dela v okvirih estetike glasbe kot zvočne umetnost. Podobno namreč kot sound art izhaja iz »the disjunction of sound and image […] as well as the ages-old notion of acoustic space« (Licht, 2009: 4), Rojkova skladba izhaja iz klasične elektroakustične estetike, kjer avtor raziskuje nove zvočne učinkovine (‚tremolirajoči šum', ‚kvazi statična barvitost').

Der Atem des verletzten Zeit

Za razliko od »eksploatacije prostora« v imenu akustičnosti, kar ostaja v nekaj Rojkovih skladbah iz kasnejšega časa pomembna estetska poteza, je v delu ***Dih ranjenega časa*** *(Der Atem des verletzten Zeit)* iz leta 1988 zapisal naslednje[1]:

»Vsak čas, odkar obstaja človek, bi se mogel opisati kot ‚ranjen', človek je ne nazadnje s svojo konstruktivno prisotnostjo vselej učinkoval destruktivno. Odkar gre za moč – in to je, alegorično razumljeno, vsaj od izgona iz raja –, je človek uporabljal zelo visoko inteligenco za izboljševanje instrumentov moči.

Naš čas je, dialektično videno, doslej ‹najbolj ranjen› med vsemi; živimo v globokem konfliktu z močjo in okoljem. Umetnosti in kulturi, ki so bili od nekdaj duhovni, pacifistični alibi družbe, ostaja pod močjo potrošniškega sveta vedno manj prostora. Merilo kvalitativnega vrednotenja se ravna po zadovoljevanju potreb množice, prave vrednote se zapirajo v geto elitarnosti. S tem se nujno odtujujejo od človeka.

Kako lahko ‹civilizirana› moč učinkuje skrajno primitivno, kažejo na primer tudi zaskrbljujoči dogodki najnovejšega časa (letošnji junij in julij) v moji domovini: jugoslovanski napadi na slovensko suverenost in nelegitimno pravno preganjanje štirih nedolžnih so zarezali novo rano v naš že tako ranjeni čas.«

O dramaturško napetem izmenjevanju zvoka in tišine ter nadaljnjim stopnjevanjem napetosti je skladatelj videl odraz tedanjih družbenih dogodkov (Pirš, 28.10.2011):

»Sicer pa skladba diha, ta dih je boleč in bolesten, je hropeč, ni tekoč, stalno se prekinja. V drugem delu skladbe se frekvenca vzpenja z vsemi dodatki alikvotov, diferenčnih in sumacijskih tonov; vzpenja se nekam navzgor, navzgor v nekakšen delirij.

Skladba je bila zame zelo problematična, ko je nastajala – kot so bili takrat vsi dogodki naokoli in kot je problematična tudi tematika. Gre za skladbo, ki odslikava čas z vso problematičnostjo tega časa. V bistvu je apel: Kaj se gremo, kaj z eksistenco počnemo, odkar obstajamo. Katastrofa.«

Kritik Urmetzer je naročilo Festivala sodobne glasbe v Donaueschingenu pospremil z naslednjo mislijo: »Uroš Rojko je s svojo skladbi *Dih ranjenega časa*, naročeno za stoto obletnico rojstva Heinricha Burkarda postavil lep spomenik iniciatorju Festivala Donaueschingen. Vdihi in izdihi glasbe se vršijo v tem primeru zelo močno in ekepresivno, s številnimi generalnimi pavzami so še bolj pereče in jasneje zaznavni. Kot stebri ali spominska obeležja stojijo akordni bloki v prostoru, včasih bruhajoči v najvišje lege iz lastne trdne zgradbe, nekakšno samoizpolnjevanje s hrupom [Sichfüllen mit Lärm], izčrpavajoče sesedanje [ermattetes Zusammenbrechen], monumentalna žalostinka [Klagenmusik] o (ranjenem) času.« (Urmetzer, 1989)

Sinfonia concertante

Neposredna vez med časom in prostorom, ki jo skladatelj tematizira v *Dihu ranjenega časa*, se izkaže pet let kasneje v skladbi *Sinfonia concertante* (1993) za temeljno – idejno gledano izrazito ekspresionistično potološko premiso –, po kateri skladatelj prisluškuje imaginarni glasbi okoli sebe in jo sublimira v konkretne glasbene dogodke.

»Ustvarjanje se mi kaže vse manj kot avtorizirano kopičenje absolutno novega in pomembnega ter vse bolj kot ‚kanaliziranje', ‚prevajanje' latentne, nekje v prostoru že obstoječe danosti, v tem primeru zvočnosti. Prav takšno se mi kaže tudi življenje, katerega naravni in hkrati globlji smisel se razodene šele tedaj, ko se ljubeče predamo njegovemu toku.« (Skladateljev arhiv.)

Kritik je ob tej priložnosti izpostavil skladateljevo »entelehično sposobnost spreminjanja je v *Sinfoniji concertante*« kot »tisto, ki oblikuje ‚preprosto bogatost' njene monumentalne zasnove.« (Stefanija, 1994)

1 Program Donaueschinger Musiktage '88, 14.-16. Oktober, 54-5.

Elegija per Hugo

S podobno predočbo o zvoku kot prostorsko-časovni alegoriji, le da z obrnjene perspektive v primerjavi s *Sinfonijo concertante*, skladatelj tudi za isto leto napisano *Elegijo za Huga* izjavi:

»Elegija je dvoglasna meditacija, ki jo globoki orgelpunkt (s selotejpom prelepljeni gumb) permanentno podrčtava, pri čemer nastaja ‹spektralni zvočni prostor› [Klangraum].« (Skladateljev arhiv)

Znameniti nemški glasbeni kritik Reinhard Schulz je posrečeno podal svoje »subjektivno mnenje ob komentiranju partitur: »nad ležečim temeljem se kopičijo vedno novi melodični nastavki. Nekako sizifovsko lepo [Irgendwie sisyphusartig schön].«

Skladatelj omenja prostorske dimenzije še v zvezi z naslednjimi deli: elektroakustično skladbo *Ritualities* (1996), *Motention* iz ciklusa *Music in Space* (1997), *In Wellen verwoben* za tolkala (1998), *Evokacijo* za orkester in skupine v ozadju (1998), *Rondo-vous* za ansambel in živo elektroniko (2001), v *Micro-ostinatih* za klarinet in kitaro (2003), *Acustico* za (po potrebi) ozvočen klavir (2008), čeprv upoštevanje prostorskih koordinat izvedbe zahtevajo tako *Prvi godalni kvartet* (1984) in *Iskanonu* (1984) za solo flavto, *v določeni meti pri Atonkanonu* za komorno zasedbo (1989), kakor pti koncertu za dva klarineta in orkester z naslovom *Koncertant(n)i k(o-j)u-je-jo* iz leta 2004 in v simfoničnem delu *La Gomera* (2012), ob kateri je treba poleg doslej omenjenih odtenkov navezovanja na kategorijo prostora še antiideološko in ekološko intenco. Tako v komentarju skladbe *La Gomera* Rojko med drugim pove:

»La Gomera, rajska dolina na Kanarskih otokih. Ko sem skladbo komponiral, je la Gomera gorela, gorela in tudi popolnoma pogorela. Ostalo je črno razdejanje pogorišča. Raj na zemlji je izginil. Iris ter Shiphorst, nemška skladateljica holandskega rodu iz Berlina, ki me je navdihnila h komponiranju in kateri je skladba tudi posvečena, pa je leta in leta vedno znova našla svoj oddih in duševni mir prav v La Gomeri. Z globoko žalostjo sva spremljala ognjeno katastrofo. Gozdnih požarov je vedno več. Bolj, ko se Zemlja segreva, bolj gori. Bolj, ko gori, bolj se Zemlja segreva in to je začaran krog. Veliko požarov zaneti človek. Iz malomarnosti, še pogosteje iz lukrativnih razlogov.

Skladba La Gomera sicer nima programske zasnove, gotovo pa se v njej zrcali nekaj te tragičnosti dogodka in omenjenih dejstev, saj so me med delom duševno in čustveno precej zaposljevale. Slišati pa je, da se v La Gomeri prav čudežno, z neverjetno naglico vegetacija obnavlja. Ali smo ljudje sposobni doumeti ta namig narave?« (Skladateljev arhiv)

In v pogovoru s Sonjo Kralj Bervar dodatno komentira vzgib poimenovanja skladbe po kraju:

»In potem vsi ti fundamentalizmi in ideologije, globalne oblastniške zasvojenosti, zevajoči prepadi med bogatstvom in revščino, globalne grožnje možnosti ('nujnosti'!!!) medijskega vdora v vsako zasebnost in roparski kapitalizem, 'pa kaj, če svet propade, samo da kapitalizem ostane!' (kot bi Slavoj Žižek označil puhlost mentalitete zasvojenega mogotca …) potem pa še novosti, ki sploh niso tako nove, kot se zdi na prvi pogled, recimo geoinženiring in in tako dalje in tako naprej … Veliko civilizacij je že propadlo – in kaj? Vsaka na svoj način, vsaka v svojem stilu. Naša ima nešteto pogubnih potencialov, samo vpašanje je, kateri bo nabolj drastičen«. (Bervar, 2013)

Iz komentarja *La Gomere* verjetno ni težko rabrati glavnih opor, skozi katere skladatelj umešča lastno delo v sodobnost. Izrazito družbenokritično motrenje okolice in pesimistična perspektiva skladatelja, ki ga spremlja od začetkov ustvarjanja (Rojkova skladba za pristop na Akademijo za glasbo nosi naslov *Apokalipsa človeštva*), se prepleta z ekološko tematiko. Ne gre za programsko glasbo, *La Gomere* ni zasnoval kot programska skladba. Gre pa očitno za izrazito navzven, v družbeno vsakdanjost naravnan umetniški pogled na prostor in čas, v katerem živi.

Koncepti prostora

Iz navedenih izjav skladatelja je mogoče razbrati štiri med seboj povezane, a vendar dovolj različne koncepte prostora.

I. Prostor kot čisti akustični fenomen, in sicer v dveh ozirih: 1. pogojen s širitvijo glasbenih izrazil, recimo pri *Micro-ostinatih*:

»V vseh treh stavkih je zelo značilna uporaba mikrointervalov, torej netemperiranih tonskih višin, kar je razširitev zvočnega prostora, ki v sodobni glasbi vedno prinese neko osvežitev, zlasti še, če jo uporabljaš smiselno, referenčno, v odnosu do nekih danih tonskih višin, ki jih obarvaš ali odtujiš skozi mikrointerval. Pri tem prihaja do zelo vabljivih frekvenc.« (Pirš, 23.3.2011)

Ali pa 2. Z razporeditvijo glasbenikov (zvočnikov) po prostoru, kot v skladbi *Atonkanonu ali Music in Space*.

Gre za širitve koncepta glasbene snovi ali materiala po anaogiji s prostorsko razporeditvijo; gre za prostorsko prispodobo kakovostih zvoka, ki se je razvila zlasti v elektroakustični tradiciji.

II. »Prostor sveta« kot korelat »prostora glasbe«: glasba kot materializacija »že obstoječe danosti« realnega sveta, kot v *Sinfoniji concertante.*

Gre za metafizična prispodobo o glasbi kot vzporednem prostoru, ki črpa iz romantične tradicije, vezane na larpurlartizem.

III. Prostor kot kategorija stanja duha, kot družbeno, kulturno stanje, ki ga reflektira *Dih ranjenega časa* ali *La Gomera*.

Umevanje glasba kot odraza določene bivanjske – v konkretnem primeru družbenopolitične ali ekološke – problematike bi mogli umestiti v eno osrednjih umetnostnih filozofij, v častitljivo mimetično teorijo. Rojkov prispevek se navezuje na tisto transcendentalistično tradicijo, ki jo ponavadi pripisujemo estetsko tako različnim delom, kot je Beethovnova *Deveta simfonija* in Ivesova *Universe Symphony* do modernističnih teksturnih, sonorističnih »zvočnih svetov« in različnih New Age glasb.

IV. Na predhodnjo kategorijo vezana, a zaradi skladateljevega izpostavljanja vendarle drugačna je nekakšna svetovnonazorska kategorija časa-prostora. Sledimo ji od njegove prve večje simfonične skladbe z naslovom *Apokalipsa človeštva* (1975) do lansko leto praizvedene zborovske skladbe na domnevno zadnje besede Johanna Wolfganga Goetheja: *Mehr Licht* (*Več luči*, 2014), ki jih jedri v štirih jezikih z glasbeno-tehnično povsem preprostimi sredstvi.

Prostor je tu imaginarna bivanjska kategorija, je prispodoba za negativno eshatologijo civilizacije, kar glasba lahko reflektira na različen način. Rojko večkrat reflektira arhetipske vzorce bivanja in delovanja. Riše jih, akustično, s prefinjeno robustnim čopičem. Ta estetski čopič nikakor ni tako vsevključujoč, da bi mogli priklicati v spomin glasbeno gledališče; obenem pa ni tako prečiščeno neprizadet do narativnih impulzov. Nasprotno: vseskozi prinaša semantične aluzije – pogosto, morda največkrat take s »sizifovsko lepoto« nenehnega variiranja zvočnega prostora, ki ga skladatelj večkrat vidi kot upor do varljivega ugodja sodobnosti. Tega po eni plati uteleša s prefinjenim ušesom za bogato paleto zvoka in po drugi – povsem zavrača z nenehnim iskanjem globljega, notranjega, resničnega ne le umetniškega, temveč bivanjskega doživetja zvoka.

In čas? Doslej nisem niti omenil časa v Rojkovi glasbeni poetiki, čeprav je že v začetku svoje mednarodno uspešne skladateljske kariere, ob razlagi strukture v skladbi *Dih ranjenega časa* zapisal (v programski list ob praizvedbi):

»*Časovna organizacija* je predpostavka, na katero sem tu – kot tudi pri drugih skladbah – še posebej pozoren. Še pomembneje od *Kaj* sem zdi *Kdaj*; z drugimi besedami: ko vem *Kdaj*, vem tudi *Kaj*.«

Misel posrečeno povzema skladateljevo glasbeno mišljenje. Izkušenjska resničnost, ki črpa iz estetskega čuta, vezanega na – kakor koli že razumljeni – čas in prostor narekuje podobo glasbenega dela. Čas, o katerem Rojko razmišlja, je psihološki čas, razpet med neko splošno, vsebinsko zelo široko družbeno in specifično osebno izkušnjo.

Četudi bi težko našli skupni imenovalec za rešitve, ki jih skladatelj ponuja v svojih partiturah glede časovnih koordinat, ki jim sledi pri ustvarjanju, se samo pogojevanje med *Kdaj* in *Kaj* kaže kot osrednja značilnost Rojkove umetnosti. Njegov tudi s strani kritike pogosto priznan čut za časovno razporejanje zvočnih dogodkov po glasbenem toku je skorajda neodvisen od neposredne navezave zvočnega prostora na konkretne vsebinske konotacije, četudi je Rojkova glasba praviloma sugestivna, gestična, estetsko plastična tudi takrat, ko stremi za prosojnostjo. Časovnih koordinat ne išče v zunanjem svetu, v zgodovinskih, kulturnih, političnih vzgibih. Išče jih v določenih bivanjskih univerzalijah, pogosto v energetskih prispodobah, v brezčasnih pojavih.

Čas v njegovi glasbeni poetiki ostaja praviloma nekje *vmes* med oprijemljivostjo nakazanih ustvarjalnih vzgibov in izmuzljivostjo določnosti njihovih pojavnih oblik, med časovno zelo jasno opredeljivim (in opredeljenim), kot je recimo kulturološka, politična ali ekološka prispodoba, in časovno nezamejenim, nedoločnim, splošnim pojavom *občutka katastrofe* in *drsenja v propad* – med *dogodkom* in *procesom*, med šumom in tonom, med glasbo in zvočnostjo. Prav ta *vmesnost*, izmuzljivost, *neopredeljivost* glasbenega stavka postavlja skladatelja v navidez ozek prostor sodobne umetosti, ki stremi za neko brezmejnostjo, nadčasnostjo, *zunaj-prostorskostjo*. Seveda, ostaja odprto vprašanje, ali Rojkova čuječna naravnanost tudi uspeva zapolniti te presežnosti.

Literatura

Kušar, Peter. Spremna beseda na LP plošči Akademski pevski zbor Tone Tomšič, dir. Jernej Habjanič, stran B; KD 1347, SOKOJ. Ljubljana, 1986.

Kirchberg, Klaus. »Erlebnisse für Augen und Ohren«. *WAZ Essen*, 16.1.1986.

Licht, Alan. »Sound Art: Origins, developments, continuities«. *Organized Sound*, 14/1, April 2009: 3-10.

Pirš, Gregor. *IPSS* (Izpod peresa slovenskih skladateljev: Uroš Rojko). V oddaji Izpod peresa slovenskih skladateljev smo predvajali skladbo »Dih ranjenega časa« Uroša Rojka. Izvedel jo je Simfonični orkester RTV Slovenija, vodil ga je Lior Shambadal. Ljubljana: Radio Slovenija, 28.10.2011.

Pompe, Gregor. »Intervju z Urošem Rojkom«. *Deloskop*, 2004.

Rakić, Petra. *Uroš Rojko o sodobni glasbi*. Film Aljaža Bastiča, posnet v ljubljanskem Kinodvoru, 27.2.1004. https://www.youtube.com/watch?v=_EaO_-IW1KQ.

Stefanija, Leon. »Glasbena kritika«. *Delo*, 2.4.1994.

Urmetzer, Reinhold. »Donaueschinger Musiktage 1988«. *Das Orchester*, 37/1(1989).

Leon Stefanija

TIME AND SPACE IN THE MUSICAL POETICS OF UROŠ ROJKO

ABSTRACT

The composer Uroš Rojko (b 1954) often speaks of the vital importance of a composer's ethical posture: the importance of the critical posture of the artist in contemporary society. The paper defines the categories of space and consequently time in musical creativity, as far as the two categories can be interpreted from various pieces of the composer's explicit poetics, his commentaries on works and interviews with him. The analysis reveals four concepts of space: 1. space as a purely acoustic phenomenon, 2. the parallel nature of different systems (world space and music space), 3. space as a broad cultural category, and 4. the related concept of space as a global perception. From the conceptual definition of space it is possible to point to the definition of time in the case of Rojko. It is revealed by the composer's comment to The Breath of Wounded Time, as an explicitly subjective conceptual form of awareness of the environment in which we live: as subjective, psychological time, the interplay between the general, substantively broad image of society on one side, and a specifically personal experience of the world on the other.

Nada Bezić

PRISOTNOST SLOVENSKE GLASBE IN UMETNIKOV NA FESTIVALIH NA HRVAŠKEM PO OSAMOSVOJITVI HRVAŠKE (1991–2013)

Festivali so „ustvarjalni mostovi komunikacije“, ker negujejo nacionalno identiteto in imajo vlogo „komunikatorja v dialogu med kulturami“, piše Iva Hraste-Sočo v knjigi *Hrvaška – nacija kulture*.[1] Tema tega simpozija me je usmerila, da v nepreglednem področju glasbenega življenja Hrvaške izberem festivale. Z omejitvo na festivale bom ponudila sliko samo enega segmenta glasbenega življenja, ker se ne bom dotaknila številnih drugih gostovanj slovenskih umetnikov in ansamblov na Hrvaškem. Namen te raziskave je bil, zvedeti koliko se je v prvih 22 letih samostojnega življenja Republike Hrvaške spremenil odnos do Slovenije na področju glasbe. Obdobje raziskav začenjam v letu 1991, ko se je Republika Hrvaška osamosvojila (spomnimo se, da so deklaracijo o neodvisnosti Hrvaška in Slovenija sprejele isti dan) in s koncem v letu 2013, ko je 1. julija Hrvaška vstopila v Evropsko unijo. Za Hrvaško je razpad Jugoslavije pomenil predvsem prekinitev z dvema največjima in najbolj razvitima republikama: Slovenijo in Srbijo. Medtem ko smo bili s Srbijo v vojni, so s Slovenijo posli in kontakti ostali več ali manj stabilni, seveda po prvem času prilagajanja novim političnim razmeram. Za vse republike pa se je celotno tržišče (tako tudi glasbeno) zelo zmanjšalo – treba je bilo poiskati nove načine obstanka.

Na Hrvaškem se danes organizira veliko (nekateri bi rekli: preveč) glasbenih in glasbeno-scenskih festivalov, več kot pedeset.[2] Izbrala sem osem festivalov s dolgo tradicijo ki razen dolgoletne tradicije imajo samo eno skupno lastnost: da so mednarodni. Pet je poletnih festivalov (štirje so na jadranski obali in eden v glavnem mestu Zagrebu), kar kaže na osredotočenost Hrvaške na poletno sezono, ki zaradi turizma (tako tudi kulturnega turizma) polni državno blagajno.

1. Dubrovniške poletne igre (= Dubrovačke ljetne igre), Dubrovnik, 1950

Gledališke predstave, koncerti, (komorne) opere, balet, film. Najbolj znani in najstarejši hrvaški festival; najdlje traje (45 dni), stalni termin od 10. julija do 25. avgusta; največja finančna podpora. Značilnosti glasbenega programa: svetovno znani izvajalci; ambient lokacij izkoriščen za prireditve.

2. Splitsko poletje (= Splitsko ljeto), Split, 1954 →

Koncerti, opere, balet, gledališke predstave. Traja okrog mesec dni. Značilnosti glasbenega programa: opere in koncerti v ambientu Peristila, trga med katedralo in vhodom v ostanke palače rimskega cesarja Dioklecijana.

3. Glasbeni bienale Zagreb (= Muzički biennale Zagreb), Zagreb, 1961 →

Koncerti, opere, balet, jazz. Pomemben festival sodobne glasbe z dolgo tradicijo in mednarodnim ugledom. Traja povprečno osem dni (april). Repertoar: predvsem sodobna hrvaška in inozemna glasba.

4. Glasbeni večeri v sv. Donatu (= Glazbene večeri u sv. Donatu), Zadar, 1964 →

Koncerti, opere (polscenski). Traja okrog mesec dni (juli–avgust). Od sredine 70-ih do leta 1991 povsem ali vsaj delno festival srednjeveške in renesančne glasbe.

5. (Mednarodna) Glasbena tribuna Opatija/Pula (= /Međunarodna/ Glazbena tribina Opatija/Pula), Opatija in Pula, 1964 →

Koncerti, tribune. Traja okrog tri dni (november). Do leta 1991 predstavljala je jugoslovansko, a od tedaj prvenstveno hrvaško sodobno glasbo. Deset let je bila v Puli, od leta 2010 pa je že spet v Opatiji. Od 1994. do 2004. je bila mednarodna.

1 „Njegovanje nacionalnog identiteta te uloga komunikatora u dijalogu među kulturama prikazuje festivale kao stvaralačke mostove kominikacije.“, Iva Hraste-Sočo, *Hrvatska – nacija kulture*, Zagreb: Leykam international, 2013, 124.

2 Leta 2011 je hrvaško Ministrstvo za kulturu dalo finančno pomoč za 49 festivalov. Hraste-Sočo, ibid, str. 121.

6. Varaždinski baročni večeri (Varaždinske barokne večeri), Varaždin, 1971 →

Koncerti, opere. Traja okrog mesec dni (september–oktober). Značilnosti glasbenega programa: predvsem baročna glasba.

7. Osorski glasbeni večeri (= Osorske glazbene večeri), Osor, 1977 →

Koncerti. Več kot 20 poletnih koncertov se dogaja v mestu med otokoma Cres in Lošinj, v katerem živi samo kakšnih 40 stalnih prebivalcev. Repertoar: poudarek na hrvaški glasbi.

8. Zagrebški poletni večeri/Večeri na Griču (= Zagrebačke ljetne večeri/Večeri na Griču), Zagreb, 1982 →

Koncerti, opere in operete (polscenski). Trajajo okrog mesec dni (julij–avgust). Nekaj časa so se imenovale Večeri na Griču. Zasebni del festivala je Mednarodna smotra folklorja. Značilnosti glasbenega programa v posameznih letih: Zagrebški barokni festival (2004 in 2005); Festival operete in mjuzikla (2010 in 2011).

Ko sem proučevala programe teh festivalov sem iskala odgovore predvsem na dve osnovni vprašanji: – kateri slovenski reproduktivni glasbeni umetniki so nastopali na izbranih festivalih v tem obdobju, in – katere skladbe slovenskih skladateljev so bile izvedene.

Vprašanja se zdijo enostavna, ampak pokazalo se je, da ni bilo zmeraj lahko določiti čigavi glasbeni kulturi umetniki pripadajo, hrvaški ali slovenski. Glede tega je še zmeraj nejasen slučaj Amanda/Amandusa Ivančića/Ivančiča, zato ga ni na seznamih v prilogi. Drugi so slučaji podobni Händlu, ko umetnik dolgo živi v drugi državi. Takšen primer je skladatelj Nenad Firšt, Hrvat, ki je študiral v Ljubljani in se je po 25 letnem življenju v Sloveniji tako udomačil, da je postal celo predsednik Društva slovenskih skladateljev. Čeprav sem odločila v tej raziskavi postaviti državo porekla kot osnovni kriterij, je Firštovo ime seveda le ostalo na seznamu slovenskih skladateljev. Sicer pa, koliko je sploh v današnjem času živahnega glasbenega tržišča aktualno vprašanje o narodnosti umetnika, ko se oni sami izogibajo tej temi v svojih življenjepisih? Ampak sama prihajam iz države, v kateri je bila vojna in dolgo potem je bilo zelo občutljivo vprašanje narodnosti in iz katere države kdo prihaja.

Najboljši primer dobre povezanosti hrvaških in slovenskih glasbenikov sta dva Slovenca ki občasno nastopata na Hrvaškem. Oba sta člana v večinsko hrvaških ansamblih: to sta Zagrebški kvartet saksofonov in Trio Orlando. Zagrebški kvartet saksofonov so ustanovili leta 1989 diplomanti Glasbene akademije v Zagrebu iz razreda profesorja Josipa Nochte. Trije so danes profesorji na tej ustanovi, medtem ko je Matjaž Drevenšek profesor na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Povezava z Ljubljano je okrepljena tudi tako, da je pred kratkim na Dubrovniških poletnih igrah ob Kvartetu nastopil Drevenškov diplomant, Slovenec Rok Volk.

Drugi ansambel je Trio Orlando, v katerem igrajo hrvaški glasbeniki violinist Tonko Ninić in pijanist Vladimir Krpan, ter slovenski violončelist Andrej Petrač. Ime so dobili po nagradi „Orlando“ ki jo Dubrovniške poletne igre podeljujejo vsako leto najboljšim umetnikom. Petrač je že leta 1988 začel poučevati na zagrebški Glasbeni akademiji, a prisoten je na hrvaških festivalih tudi mimo Tria Orlando, kot violončelist in kot umetniški vodja Komornega orkestra Slovenske filharmonije.

V iskanju gradiva za to raziskavo sem pregledala programe okrog 2.500 glasbenih prireditev na festivalih. Bilo bi prav, da se vedno spomnimo te velike številke, ko bomo govorili o prisotnosti slovenskih glasbenikov in skladb. Pomembno je poudariti, da to še zdaleč ni popoln pregled, ker so viri včasih zelo pomanjkljivi, recimo v knjigi o Osorskih glasbenih večerih sploh niso omenjeni koncerti na katerih ni bilo nobene hrvaške skladbe.[3] Torej, rezultate je treba vzeti s rezervo, dokler ne bo mogoče narediti popolno raziskovanje. Prva priloga je seznam poustvarjalcev, na katerem so imena 94 slovenskih glasbenikov in 24 ansamblov. Daleč največ je pevcev, sledijo pianisti, godalci in dirigenti. Treba je upoštevati, da so bili mnogi pevci samo del mednarodne solistične ekipe v izvedbi vokalno-instrumentalnih skladb, a tudi med instrumentalisti je redko kdo imel celovečerni recital, večinoma

3 Dodi Komanov (ur.), *Arkadija hrvatske glazbe, 30 godina festivala Osorske glazbene večeri*, Zagreb: Hrvatska udruga Osorske glazbene večeri, 2006. Arhiva tega festivala nažalost ni dostopna v Zagrebu.

so nastopali kot solisti v posamezni točki. Posebnost so Varaždinski baročni večeri na katerih ne samo da je nastopilo veliko slovenskih glasbenikov, ampak je za nekatere (kot je Slovenski komorni orkester) to tudi bil edini hrvaški festival na katerem so nastopili. Veliki prispevek varaždinskemu festivalu je dal dirigent in zborovodja Mirko Cuderman, ki je dvakrat dobil tudi festivalske nagrade. Od leta 1994 do 2006 je Cuderman s Slovenskim komornim zborom bil skoraj vsako leto v Varaždinu kjer so sodelovali v velikih projektih kot so Händlovi oratoriji.

Dubrovniške poletne igre imajo na Hrvaškem poseben status, posebne pa so tudi zaradi prisotnosti Slovencev. Sodeč po članku Jelene Grazio *Prispevek slovenskih glasbenikov Dubrovniškim poletnim igram*,[4] v preteklih 64 let slovenskih imen ni bilo edino v treh sezonah. Dejstvo pa je, da se je v obdobju po letu 1995 število nastopov Slovencev zmanjšalo za polovico. Posebna je ljubezen med pianistko Dubravko Tomšič-Srebotnjak in Dubrovniškimi igrami, že od leta 1959 ko je prvič nastopila v svojem rojstnem mestu Dubrovniku. Ona je tudi edini umetnik, ki je dvakrat dobil prestižno festivalsko nagrado „Orlando".

Na seznamu slovenskih poustvarjalcev ima pomembno mesto skupina mladih violončelistov, študentov iz razreda znanega hrvaškega violočelista in pedagoga Valterja Dešpalja z zagrebške Glasbene akademije, to so: Tilen Artač, Alja Mandič, Katja Meljnikov in kot najbolj uspešna med njimi Karmen Pečar. Na seznamu ni Dešpaljevega študenta Luke Šulića. Zato, ker današnjo mega zvezdo iz dua *2Cellos*, sina Hrvata in Slovenke, rojenega in odraslega v Mariboru, na Hrvaškem nekateri mediji ponosno imajo za hrvaškega glasbenika.

Slovenci na hrvaških festivalih izvajajo raznovrsten repertoar, in samo včasih skladbe hrvaških skladateljev. Nekateri hrvaški muzikologi so to zamerili gostujočim glasbenikom, kot recimo Marijan Grgić ki je v tekstu o glasbi na Splitskem poletju izrecno napisal: „Gosti so izrabili priložnost, da s svojimi programi širijo dela lastne kulturne dediščine, med tem pa jim ni bilo mar za skladbe hrvaških avtorjev."[5] Ravno nasproten, sijajen primer je Slovenski komorni zbor, ki je v sezoni 1995/1996 pod taktirko hrvaškega dirigenta Vladimira Kranjčevića na treh različnih festivalih izvajal motete hrvaškega skladatelja Julija Skjavetića, kaj je tudi objavljeno na zgoščenki *Madrigali u četiri i pet glasova (Mleci, 1563.)* (Zagreb: Croatia Records, 2008).

Prej omenjeni violončelist Andrej Petrač je s Komornim orkestrom Slovenske filharmonije na Hrvaškem zmeraj predstavil vsaj eno skladbo slovenskih skladateljev. Kot član Tria Orlando pa mu le ni uspelo prispevati, da bi ansambel predvajal tudi kakšno slovensko skladbo, medtem ko so seveda igrali skladbe hrvaških skladateljev. Tu je Zagrebški kvartet saksofonov veliko boljši, ker so v omenjenem obdobju izvedli pet skladb slovenskih avtorjev. Največ zaslug za to ima gotovo Matjaž Drevenšek, ki je kot član Kvarteta postal Slovenec z največ nastopi na hrvaških glasbenih festivalih. Če pogledamo posamezne umetnike, je največkrat nastopil trobentar Stanko Arnold, pogosto z svojo stalno sodelavko, hrvaško organistko Ljerko Očić. Med ansambli je imel daleč največ nastopov Slovenski komorni zbor, s celo 29 nastopi, predvsem v Varaždinu.

V tem obdobju sta bila samo dva koncerta v celoti posvečena slovenski glasbi. V jesen 1991 je bil v Opatiji koncert, na katerem je nastopil ansambl *Ramov*š *consort* iz Slovenije. V tedaj novi politični situaciji, ko so grozeče vojne ladje plule po Kvarnerskem zalivu, se je slišala sodobna slovenska komorna glasba. Dve let kasneje je Slovenski oktet na Dubrovniških poletnih igrah predstavil skladbe skladateljev v razponu od Gallusa do Darijana

4 Jelena Grazio, Doprinos slovenskih glazbenika Dubrovačkim ljetnim igrama, *Dubrovnik*, god.21 (2010), 4, str. 84-95. Njeno diplomsko delo *Slovenski glasbeni poustvarjalci v prvih 60-ih letih dubrovniškega poletnega festivala* (Ljubljana 2010, FF, Osrednja humanistična knjižnica, Ljubljana) mi ni bilo dostopno.

5 „Gosti su se koristili prilikom da kroz svoje programe promiču djela vlastite kulturne baštine, dok za djela hrvatskih autora nisu marili.", Miljenko Grgić, Koncerti na Splitskom ljetu, v: *Splitsko ljeto [50 splitskih ljeta] = Split Summer Festival [50 Split Summer Festivals] 1954.–2004.* / [glavni urednik Petar Selem], Split : Hrvatsko narodno kazalište [etc.], 2004, 107–128, citat na str. 112.

Božiča. To si je Oktet zaslužil tudi zato, ker je bil, kako trdi Jelena Grazio, „eden od najbolj prisotnih in najboljših ansamblov, ki so sploh kdaj nastopili na Igrah“, in to vedno z „velikim uspehom, tako pri občinstvu kakor pri kritikih.“[6]

V prilogi so tudi dva seznama 59 slovenskih skladateljev: kronološki seznam glede letnika rojstva, z skupinami po nekoliko desetletij in abecedni seznam s skladbami, ki so bile izvajane, kratico festivala in letom. (Naslovi so prevzeti s programov, do nekaterih podatkov s programov pa nisem mogla priti, zato je devet neidentificiranih skladb.) Največ imen imajo skupine tistih, ki so bili rojeni med svetovnima vojnama (in so leta 1991 imeli med 50 in 80 let) ter njihovi mlajši kolegi rojeni pred letom 1960. Skladbe najstarejših, Gallusa in Dolarja, smo na Hrvaškem lahko slišali samo na Dubrovniških poletnih igrah in na Varaždinskih baročnih večerih. Na drugi strani je vrata najmlajšim skladateljem kot so Tina Mauko, Petra Strahovnik in Črt Sojar Voglar odprl samo Glasbeni bienale Zagreb, specijaliziran za sodobno glasbo. Skupno je bilo največ izvedenih skladb Lojzeta Lebiča (6), sledita Primož Ramovš in Uroš Rojko s po petimi skladbami ter Jacobus Gallus, Marijan Lipovšek in Lucijan Marija Škerjanc, vsak s po štirimi deli. Značilno je, da ni bilo na sporedih skladb Ipavca ali Antona Lajovica. Zaključno: 106 slovenskih skladb, praviloma predvajanih samo enkrat v tem obdobju, je res samo kaplja v morju repertoarja, ki so ga izvedli na 2.500 festivalskih glasbenih prireditvah.

Sodeč po rezultatih te raziskave, ki je zajela, ponavljam, samo del celotnega hrvaškega koncertnega življenja, slovensko glasbo na Hrvaškem predvajajo izključno slovenski glasbeniki. To je, seveda, tudi pričakovan rezultat. Toda napeljuje me na misel, da gotovo velja tudi obratno, torej da hrvaško glasbo v Sloveniji izvajajo samo hrvaški glasbeniki, kadar gostujejo. Sprašujem se, če lahko hrvaška glasba obstane sama za sebe, brez standardne prakse, da organizatorji države v kateri Hrvatje gostujejo, privolijo, da se ena (le redko več kot ena) hrvaška skladba uvrsti na program. Kot hrvaška muzikologinja sem prepričana, da obstaja vsaj nekaj skladb iz hrvaške glasbene dediščine, ki se lahko uvrstijo v svetovni repertoar, in ki bi jih torej tudi slovensko občinstvo moglo, ali celo moralo slišati, kot so opera *Ero z onega sveta* Jakova Gotovca, *Sinfonietta* Borisa Papandopula in zbor *Zvira voda* Josipa Štolcera Slavenskog. Seveda velja tudi obratno, kajti verjetno tudi v Sloveniji obstaja „železni repertoar“, ki bi ga svet moral slišati. Rekla bi, da so to od skladb predvajanih na hrvaških festivalih na vsak način zbor *Ecce quomodo moritur* Jacobusa Gallusa in opera *Črne maske* Marija Kogoja, kar je seveda premalo.

Če torej hrvaško občinstvo pravzaprav nima možnosti spoznati najboljše slovenske glasbe, kako je s strokovno populacijo, s hrvaškimi muzikologi? Tisti, mlajši od 40 let so študirali, ko je že prišlo do osamosvojitve Hrvaške. Tedaj, v začetku 90-ih let je bil v skladu z novimi okoliščinami, na Glasbeni akademiji v Zagrebu ukinjen kolegij, kjer so ob hrvaški predavali tudi o slovenski in srbski glasbi. Prepričana sem, da je takšen temelj nenadomestljiv, kljub temu da se danes veliko lažje pride do informacij. Ti mladi muzikologi so že na pomembnih funkcijah, kot recimo Ivana Kocelj, umetniška ravnateljica Glasbenih večerov v Osorju. Če bi sodili samo po njenem šolanju, so za njo Benjamin Ipavec in Anton Lajovic ravno tako neznani kot, recimo, kakšen portugalski skladatelj. Ampak, če lahko sodimo po dogajanjih v letu 2015, je bodočnost le zagarantirana: na Glasbenem bienalu Zagreb je nastopilo nekoliko slovenskih ansamblov in izvajalcev s slovenskimi skladbami, julija pa je na prvem koncertu Dubrovniških poletnih iger Uroš Lajovic dirigiral Slovenski filharmoniji.

In na koncu, kaj se bo zgodilo kadar preneha nastopati najstarejša generacija, ki se je etablirala še v Jugoslaviji in je obdržala pozicije tudi po letu 1991, kot denimo pianistka Dubravka Tomšič? Mladi slovenski izvajalci si bodo morali izbojevati svoje mesto na hrvaških festivalih v konkurenci z drugimi evropskimi ali svetovnimi izvajalci. (In obratno podobno!) To je doslej uspelo klarinetistu Mati Bekavcu in hornistu Boštjanu Lipovšku, uglednima gostoma hrvaških festivalov. Njima pa bodo gotovo sledili tudi mlajši umetniki. Toda izvedbe slovenskih skladb bodo tudi v bodoče odvisne v največji meri od njih.

6 „Jedan od najprisutnijih i najboljih ansambla uopće koji je nastupao na Igrama (...) svaki put s velikim uspjehom, kako kod publike, tako i kritike“. Jelena Grazio, ibid, str. 92.

PRILOGE

Viri in kratice:

Dubrovniške poletne igre (DLJI)

- *Libertas = Dubrovačke ljetne igre 1950–2009*, DVD-ROM, Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre, 2010.
- *Arhiva DLJI 1997–2013*, http://arhiva.dubrovnik-festival.hr/prethodne-igre
- posamezni prospekti za leta 1991–1996, privatna arhiva
- Grazio, Jelena: Doprinos slovenskih glazbenika Dubrovačkim ljetnim igrama, *Dubrovnik*, god.21 (2010), 4, str. 84–95.

Splitsko poletje (SLJ)

- Selem, Petar (ur.): *Splitsko ljeto [50 splitskih ljeta] = Split Summer Festival [50 Split Summer Festivals]1954.–2004.*, Split: Hrvatsko narodno kazalište [etc.], 2004.
- *Arhiva Splitskog ljeta*, za leta 1998–2013. Programi za leta 2003–2006 na tej spletni strani niso dostopni. http://www.splitsko-ljeto.hr/61.-Splitsko-ljeto/Arhiva-Splitskog-Ljeta
- za leto 2003 glej: *Muzički informativni cetar, Baza podataka "Quercus", Manifestacija* http://quercus.mic.hr/quercus/performance

Glasbeni bienale Zagreb (MBZ)

- Krpan, Erika (ur.): *Muzički biennale Zagreb, međunarodni festival suvremene glazbe 1961–2001*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000.
- Krpan, Erika (ur.): *Muzički biennale Zagreb 1961–1991*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991.
- *MBZ, Arhiva*, http://www.mbz.hr

Glasbeni večeri v sv. Donatu (GVD)

- Martinčević, Jagoda: *Glazbene večeri u sv. Donatu, 40. godina*, Zadar: Grad Zadar, 2000.
- Krpan, Erika; Segarić, Roman: *Glazbene večeri u sv. Donatu, pet desetljeća glazbe*, Zadar: Hrvatsko narodno kazalište, 2012.
- za leto 2003 glej: *Muzički informativni cetar, Baza podataka "Quercus", Manifestacija* http://quercus.mic.hr/quercus/performance
- arhiva Glasbenih večeri v Donatu

(Mednarodna) Glasbena tribuna Opatija (Pula) (TR)

- Krpan, Erika (ur.): *Međunarodna glazbena tribina, 40 godina*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja; Cantus, 2003.
- za leta 1991–2004: *Muzički informativni cetar, Baza podataka "Quercus", Manifestacija* http://quercus.mic.hr/quercus/performance
- posamezni programi, privatna zbirka

Osorski glasbeni večeri (OGV)

- Komanov, Dodi (ur.): *Arkadija hrvatske glazbe, 30 godina festivala Osorske glazbene večeri*, Zagreb: Hrvatska udruga Osorske glazbene večeri, 2006.
- za leta 1992, 1996, 1998–2004 glej: *Muzički informativni cetar, Baza podataka "Quercus", Manifestacija* http://quercus.mic.hr/quercus/performance

Varaždinski barokni večeri (VBV)

- Fišer, Ernest; Martinčević, Jagoda (ur.): *Varaždinske barokne večeri, 25 festivalskih godina*, Varaždin : Festival Varaždinske barokne večeri, 1995.
- Fišer, Ernest; Kranjčević, Vladimir; Midžić, Seadeta: *Varaždinske barokne večeri, 30 festivalskih godina 1971.–2000., spomen knjiga*, Varaždin: Festival Varaždinske barokne večeri, 2000

- Madžar, Zlatko; Tišler, Nedjeljko (ur.): *Varaždinske Barokne Večeri 1971.-2005.*, DVD, Varaždin: Varaždinske barokne večeri, 2006.
- za leta 2002 in 2003 glej: *Muzički informativni cetar, Baza podataka "Quercus", Manifestacija* http://quercus.mic.hr/quercus/performance
- za leta 2006–2008: dokumentacija Varaždinskih baroknih večeri
- za leta 2009–2013: Varaždinske barokne večeri, arhiva, http://www.vbv.hr/

Zagrebški poletni večeri /Večeri na Griču (ZLJ)
- *Zagrebačke ljetne večeri 2001.*, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, 2001.
- za leta 1991, 1993–2001 in 2003–2004 glej: *Muzički informativni cetar, Baza podataka "Quercus", Manifestacija* http://quercus.mic.hr/quercus/performance
- programi za leta 1992, 2002, 2005–2013: dokumentacija Koncertne direkcije Zagreb

1. POUSTVARJALCI

Pevci
Arnež(-Volčanšek), Mateja, sopran
Arnšek, Ivan, bariton
Cvilak, Sabina, sopran
Debevc (Debevc Mayer), Luka, bas
Dobravec, Elena, alt
Fink, Marko (Marcos), bas
Glavakova (Glavak), Božena, sopran
Gracelj, Olga, sopran
Jernejčić, Barbara, mezzosopran
Kalin, Mirjam, alt
Kovačič, Dragica, alt
Lipovšek, Marjana, mezzosopran
Lotrič, Janez, tenor
Novšak-Houška, Eva, mezzosopran
Podbregar, Sebastijan, tenor
Pusar Jerič, Ana, sopran
Robaus, Matjaž, bariton
Robinšak, Branko, tenor
Rupnik, Tanja, sopran
Stopinšek, Matjaž, tenor
Tišler, Barbara, sopran
Trček, Marjan, tenor
Vidic, Jože, bariton
Volčanšek, Janko, bas
Vrčon, Robert, bas
Zakonjšek, Andreja, sopran

Klavir
Gorišek, Bojan
Hrup, Božena
Kerševan, Nataša
Mavrič, Primož
Milivojević, Irina
Perko, Neda
Petrač, Tomaž
Sepini, Dario

Tomšič-Srebotnjak, Dubravka

Čembalo ali orgle
Kaučič, Tatjana, pozitiv
Marinčič, Domen, čembalo
Misson, Andrej, čembalo
Potočnik, Tone, orgulje
Sevšek, Tomaž, čembalo
Strmčnik, Maks, orgulje

Harmonika
Tori, Jure
Zagoranski, Borut

Violina
Balžalorsky, Volodja
Bračko, Klemen
Kolbl, Miran
Pogačnik, Miha
Porovne, Matjaž
Sonc, Tanja
Trotovšek, Lana

Violončelo
Artač, Tilen
Mandič, Alja
Meljnikov, Katja
Pečar, Karmen
Petrač, Andrej
Sever, Tomaž
Škerjanec, Ciril

Kontrabas
Matošić, Nikola
Šmom, Boris
Župan, Blaž

Kitara
Bezget, Igor
Grašič, Primož
Grgić, Mak

Harfa
Zlobko-Vajgl, Mojca

Flavta
Grafenauer, Irena
Ramovš, Klemen

Oboa
Rebolj, Matjaž

Klarinet
Bekavac, Mate
Brlek, Darko
Hladnik, Jurij
Kenig, Tadej
Kotar, Jože

Trobenta
Arnold, Stanko
Dimkarovski, Ljuben
Gradišnik, Jure
Praprotnik, Stanko
Žitnik, Jože

Rog
Kocijančič, Jože
Kutas, David
Lipovšek, Boštijan

Pozavna
Slokar, Branimir

Tuba
Šnofl, Aleš

Saksofon
Drevenšek, Matjaž
Volk, Rok

Tokala
Bretoncelj, Gašper
Krevh, Franci
Šurbek, Boris
Šurbek, Jernej

Dirigenti
Brežnik, Matja
Cuderman, Mirko
Lajovic, Uroš
Letonja, Marko
Nanut, Anton
Šarc, Matej

****

Komorni ansambli
Arvento, puhački kvintet
Flut ensemble
Funtango, ansambl
Gudački kvartet Tartini
Gudački kvaret Muzina
Komorni ansambl Slovenicum
MD7, ansambl za suvremenu glazbu

Puhački kvintet Slowind
Puhački trio Slovenske filharmonije
Studio za tokala
Trio Exultet

Vokalni ansambli
Consortium musicum
Slovenski komorni zbor
Slovenski vokalni oktet

Orkestri
Komorni orkestar Slovenske filharmonije
Omladinski komorni orkestar glazbene škole u Celju
Simfonijski orkestar Akademije za glazbu u Ljubljani
Simfonijski orkestar RTV Slovenije
Slovenska filharmonija
Slovenski komorni orkestar

Opera in balet
Balet Slovenskog narodnog gledališča Ljubljana
Balet Slovenskog narodnog gledališča Maribor
Koreodrama Ljubljana
Slovensko narodno gledališče, Maribor

2. SKLADATELJI, KRONOLOŠKI PO LETNIKU ROJSTVA

16. stoletje:
Gallus, Jacobus

17. stoletje:
Dolar, Janez Krstnik

1. pol. 19. st.:
Förster, Anton
Gerbič, Fran

1850–1890:
Ferjančič, Fran
Jereb, Peter
Kimovec, Franc
Prelovec, Zorko
Premrl, Stanko
Šattner, Hugolin
Švikaršič, Zdravko
Vodopivec, Vinko

1891–1910:
Bravničar, Matija
Kogoj, Marij
Leskovic, Bogo
Lipovšek, Marijan
Osterc, Slavko

Ravnik, Janko
Škerjanc, Lucijan Marija
Tomc, Matija

1911–1940:
Adamič, Bojan
Ajdič, Alojz
Božič, Darijan
Globokar, Vinko
Gregorc, Janez
Jež, Jakob
Krek, Uroš
Lebič, Lojze
Matičič, Janez
Merku, Pavle
Mihelčič, Pavel
Petrić, Ivo
Privšek, Jože
Ramovš, Primož
Rijavec, Mario
Simoniti, Rado
Štuhec, Igor
Vremšak, Samo

1941–1960:
Arlati, Adalbert (?)
Firšt, Nenad
Golob, Jani
Jezovšek, Janko
Jež Brezavšček, Brina
Kumar, Aldo
Majcen, Igor
Mihevc, Marko
Prinčič, Žarko
Rojko, Uroš
Turel, Bor
Zupančič, Brina

1961– :
Glavina, Bojan
Kržišnik, Borut
Lazar, Milko
Mauko, Tina
Pompe, Urška
Sojar Voglar, Črt
Solovera, Aljoša
Strahovnik, Petra
Šavli, Peter

3. Skladatelji in skladbe, KRATICA festivala in leto

Adamič, Bojan: V gorjah zvoni, DLJI, 2003

Ajdič, Alojz: Impresija za trubu, trombon i oruglje (praizvedba), ZLJV, 2007
Arlati, Adalbert: Impresija za gudački kvartet, TR, 1992
Božič, Darijan: [zbor], DLJI, 1993
Bravničar, Matija: Kralj Matjaž, predigra, DLJI, 2007
Dolar, Janez Krstnik: Miserere mei Deus in F, solisti, zbor i orkestar, VBV, 2002
Dolar, Janez Krstnik: Sonata à 13, DLJI, 1998
Ferjančič, Fran: [zbor], DLJI, 1994
Firšt, Nenad: Pogledi za gudače, MBZ, 1999
Firšt, Nenad: V tistem trenutku postanka, MBZ, 2011
Förster, Anton: [zbor], DLJI, 1993
Gallus, Jacobus: Ascendit Deus, DLJI, 2003
Gallus, Jacobus: Dulces exuviae, VBV, 1991
Gallus, Jacobus: Ecce quomodo moritur, DLJI, 2003
Gallus, Jacobus: Eripe me Domine, VBV, 1991
Gallus, Jacobus: [zbor], DLJI, 1993 + 1996
Gerbič, Fran: Ružmarin, DLJI, 2003
Gerbič, Fran: Ave Maria, GVD, 2013
Glavina, Bojan: Proljetna glazba, za klavir četveroručno, TR, 2007
Globokar, Vinko: Prestop II, za trombon i procesor zvuka, TR, 2000
Globokar, Vinko: Traumdeutung, psihodrama za 4 zbor i instrumentalni kvartet, MBZ, 1991
Golob, Jani: Cool voices za gudače, MBZ, 1995
Golob, Jani: Lepa Vida, MBZ, 1997
Golob, Jani: Preludij za četiri saksofona , TR, 1992
Golob, Jani – obr. G. Tartini: Concerto in D, DLJI, 2008
Gregorc, Janez: Koncert za klarinet i gudački kvintet, TR, 2007
Jereb, Peter: [zbor], DLJI, 1994
Jezovšek, Janko: Pozor, note! glazbeni cabaret, MBZ, 1991
Jež, Brina: Chain za gudački kvartet, MBZ, 1993 + TR, Z994
Jež, Brina: Birds – Ptiči za kljunastu flautu i čembalo, TR, 1991
Jež Brezavščček, Brina: Zatočišča, glazba sa scenskim elementima, MBZ, 2007
Jež, Jakob: Bukolika za Gallusa za četiri puhača, TR, 1991
Kimovec, Franc: Pojte zvonovi, GVD, 2013
Kogoj, Marij: Črne maske, MBZ, 2013
Kogoj, Marij: Requiem, MBZ, 1993
Kogoj, Marij: Večernji zvon, GVD, 2013
Kogoj, Marij: [zbor], DLJI, 1993
Krek, Uroš: Sonatina za gudače, GVD + TR+ ZLJV+ DLJI, 1997
Kržišnik, Borut: Songs for the Matig Season, MBZ, 2013
Kumar, Aldo: Istarska suita, TR, 1997
Kumar, Aldo: Post Art ali Glej, piše ti Wolfgang za glasovirski kvintet i kontrabas, MBZ, 1993
Kumar, Aldo: Sonata z igro 12 za glasovir, TR, 1991
Lazar, Milko: Kaskade za kvartet saksofona, TR, 1998
Lazar, Milko: Koncert za kvartet saksofona br.1, DLJI, 2001 + OGV, 2008
Lebič, Lojze: Barvni krog , MBZ, 2009 + 2011
Lebič, Lojze: Illud tempus za trubu i orgulje, TR, 1998
Lebič, Lojze: Invokacija (à Primož Ramovš), za alt-saksofon i glasovir, MBZ, 2005
Lebič, Lojze: Musica Concertata, za rog i orkestar, MBZ, 2005
Lebič, Lojze: Od blizu in daleč, sedem podob, za kljunaste flaute i pomoćnika, TR, 1991
Lebič, Lojze: Uvertira za tri instrumentalne skupine, MBZ, 1991
Leskovic, Bogo: Dva gamelanska plesa, TR, 2009
Lipovšek, Marijan: Balada za violončelo i glasovir, DLJI, 2008
Lipovšek, Marijan: Druga suita za gudače, DLJI, 1999
Lipovšek, Marijan: Sedam minijatura za gudače, DLJI, 2001

Lipovšek, Marijan: Slovenske narodne pjesme, DLJI, 2006
Majcen, Igor: Grand Detache za gudački kvartet, MBZ, 1993 + TR, 1994
Matičič, Janez: Kvartet saksofona, MBZ, 2005
Mauko, Tina: Sence, MBZ, 2009
Merku, Pavle: Musica per la mani minute di Doriana za glasovir, TR, 1991
Mihelčič, Pavel: Corellijev vrt, DLJI, 1998
Mihelčič, Pavel: Sedmi angel za sopran, trubu i orgulje, TR, 1998
Mihelčič, Pavel: Timber-Line (nova verzija), MBZ, 2011
Mihevc, Marko: Mutatio eroicae za puhački trio, TR, 2003
Osterc, Slavko: Četiri minijature za puhački trio, TR, 2003
Osterc, Slavko: Pravljica in resnica o svetovnem miru za glasovir, TR, 1991
Petrić, Ivo: Burleska za kvartet saksofona, TR, 1998
Petrić, Ivo: Mosaiques za klarinet i komorni ansambl, MBZ, 2011
Pompe, Urška: Dan za dnem, za 2 alt-saksofona, MBZ, 2005
Pompe, Urška: Srž, MBZ, 2009
Prelovec, Zorko: Sedem si rož porezala mi, DLJI, 2003
Premrl, Stanko: [zbor], DLJI, 1994
Prinčič, Žarko: Trio za trio klarineta, TR, 1996
Privšek, Jože: Ideja za ansambl udaraljki, ZLJV, 1998
Ramovš, Primož: ABBSA za kljunaste flaute, TR, 1991
Ramovš, Primož: Cinque o quatro za kvartet flauti, TR, 1994
Ramovš, Primož: Ekspanzija, za alt flautu, TR, 2004
Ramovš, Primož: Syrigma za flaute, TR, 1991
Ramovš, Primož: Tri misli za harfu, DLJI, 2003
Ravnik, Janko: Kam si šla, mladost ti moja, DLJI, 2003
Rijavec, Mario (obr.): O Waly, Waly, DLJI, 2003
Rojko, Uroš: Diapento, MBZ, 2011
Rojko, Uroš: Ja za violončelo, MBZ, 1993
Rojko, Uroš: Krog II, MBZ, 2013
Rojko, Uroš: Ottoki, ciklus za puhački kvintet, TR, 1995
Rojko, Uroš: Tongenesis za orkestar, MBZ, 2001
Sattner, Hugolin: Ave Maria za glas i glasovir, ZLJV, 1999
Simoniti, Rado: Pjesma galebu, DLJI, 2003
Simoniti, Rado (obr.): Katrca, slov. narodna, DLJI, 2003
Sojar Voglar, Črt: Trio op. 67, TR, 2003
Solovera, Aljoša: In Verso, MBZ, 2001
Strahovnik, Petra: Between East & West, MBZ, 2013
Šavli, Peter: Je dois m'abattre, za klavir, MBZ, 2003
Šavli, Peter: The Road Less Traveled za kvartet saksofona, TR, 1992 + MBZ, 1999
Škerjanc, Lucijan Marija: 2. suita za gudače, GVD + ZLJV, 2001
Škerjanc, Lucijan Marija: Preludij za gudački orkestar, DLJI, 2011
Škerjanc, Lucijan Marija: Puhački kvintet, GVD, 2012
Škerjanc, Lucijan Marija: Serenada za puhački trio, TR, 2003
Štuhec, Igor: Godalni kvartet, TR, 1994
Švikaršič, Zdravko: [zbor], DLJI, 1994
Tomc, Matija: [zbor], DLJI, 1993 + DLJI, 1994
Turel, Bor: Iz trupa trobente za trubu i elektroniku, TR, 1991
Vodopivec, Vinko: Ave Maria, GVD, 2013
Vremšak, Samo: Koralne varijacije za orgulje, MBZ, 2001
Vremšak, Samo (obr.): Zagorska, slov. narodna, DLJI, 2003
Zupančič, Brina: Rapsodija giovanile za klarinetu, glasovir i gudače (praizvedba), DLJI, 2001

Nada Bezić

THE PRESENCE OF SLOVENIAN MUSIC AND ARTISTS AT CROATIAN FESTIVALS IN CROATIA FOLLOWING CROATIAN INDEPENDENCE (1991 – 2013)

ABSTRACT

This text explores how far the Croatian attitude to Slovenia in the area of music changed in the first 22 years of the independent Republic of Croatia (from independence in 1991 to accession to the European Union in 2013). The basic questions were: which Slovenian performers appeared in this period and which compositions by Slovenian composers were performed. We selected eight international festivals with a long tradition: Dubrovnik Summer Festival (since 1950), Split Summer Festival (since 1954), Music Biennale Zagreb (since 1961), Musical Evenings in St Donat (since 1964), the (International) Music Tribune of Opatija/Pula (since 1964), Varaždin Baroque Evenings (since 1971), Osor Musical Evenings (since 1977) and Zagreb Summer Evenings/Evenings in Grič (since 1982). We looked at the programmes of around 2,500 musical events at these festivals, although because the sources are at times very deficient, the results need to be taken with some reservation until the research is complete. The list of performers contains 94 Slovenian musicians and 24 ensembles; for the most part they are vocalists, followed by pianists, string players and conductors. Of the individual performers, the one with the most appearances was trumpeter Stanko Arnold, and of the ensembles the Slovenian Chamber Choir (29 appearances, mainly in Varaždin). Slovenians are regular guests at the Dubrovnik Summer Games, and they missed this in only three seasons, although the number of appearances since 1995 was halved. At all the festivals, only two concerts were devoted entirely to Slovenian music: in 1991 the Ramovš consort ensemble performed in Opatija, and in 1993 the Slovenian Octet appeared in Dubrovnik with a programme of compositions ranging from Gallus to Darijan Božič. In total, compositions by 59 Slovenian composers were performed. Judging from the chronological list of composers, the most commonly performed pieces were composed by those born between the two world wars and those born before 1960. The highest number of compositions performed were by Lojze Lebič (6), followed by Primož Ramovš and Uroš Rojko (5 each) and then Jacobus Gallus, Marijan Lipovšek and Lucijan Marija Škerjanc (4 each). The conclusion is that the 106 Slovenian compositions, as a rule performed just once in this period, make up just a small proportion of the enormous festival repertoire. Slovenian music is performed in Croatia exclusively by Slovenian musicians, so it therefore depends on them to what extent the Croatian audience will be familiar with this music.

Peter Andraschke

KOMPOSITIONSPROZESS UND ANALYSE: ARNOLD SCHÖNBERGS MELODRAM *NACHT* OP. 21 NR. 8

In seinem Text *Herz und Hirn in der Musik* (1946) schreibt Arnold Schönberg (1874-1951), der „in der Einflußsphäre von Brahms erzogen worden war",[1] über sein frühes kompositorisches Vorbild und zitiert ihn:

„'Wenn ich nicht zum Komponieren aufgelegt bin, schreibe ich ein bißchen Kontrapunkt.' Leider vernichtete Brahms vor seinem Tode alles, was er nicht für der Veröffentlichung wert hielt. Das ist bedauerlich, denn ein Blick in die Werkstatt eines so gewissenhaften Mannes tun zu dürfen, wäre äußerst lehrreich. Man würde sehen, wie oft er hart gearbeitet hat, um seine Grundgedanken für die Schlußfolgerungen, die er voraussah, zuzubereiten."[2]

Ein solcher Blick sei auf Schönbergs Vertonung *Nacht* aus *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot lunaire (Deutsch von Otto Erich Hartleben)* für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baß-Klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncell opus 21 gerichtet. Die Quellenlage der 21 Melodramen ist insgesamt gut. Für den gesamten Zyklus sind überliefert:[3]

1. Die Textvorlage **A**: eine von Kopistenhand für Schönberg geschriebenen Abschrift von 56 Nachdichtungen Hartlebens; bei einigen finden sich Skizzen und Annotationen von Schönberg.[4] Schönberg besaß seit dem 11. Januar 1912 – so der autographe Besitzvermerk – die erste im Druck erschienene Ausgabe *Pierrot lunaire. Deutsch von Erich Otto von Hartleben*, Berlin: *Der Verlag deutscher Phantasten*, 1893.[5]

2. Schönbergs von März bis Juli 1912 entstandene Erstniederschrft **B** aller 21 Nummern mit den Zwischenspielen.[6]

3. Das Sammelautograph **C**, ein gebundenes Konvolut sämtlicher autographer Reinschriften, von Schönberg geschrieben von März 1912 bis Januar 1914.[7] Es ist die Stichvorlage.

4. Der Erstdruck **D**, eine große Partitur in limitierter Vorzugsausgabe auf Bütten vom Juli 1914, U.E. 5334a.

---

1 Arnold Schönberg: *Herz und Hirn in der Musik*, in: *Stil und Gedanke. Ausätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtech (*Gesammelte Schriften* 1), S. 115.

2 Ebenda, S. 116.

3 Die Siglen sind entnommen Arnold Schönberg: *Melodramen und Lieder mit Instrumenten*, Teil 1: *Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht. Studien zur Genesis. Skizzen. Dokumente*¸ hrsg. von Reinhold Brinkmann (Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*, Abteilung VI: *Kammermusik*, Reihe B, Bd. 24, 1), Mainz und Wien 1995. Hier finden. sich auch ausführliche Beschreibungen der Belege. Zum Entstehungsprozeß vgl. auch Ders.: *Was uns die Quellen erzählen…Ein Kapitel Werk-Philologie,* in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Fs. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 679-693.

4 Arnold Schönberg Center, Wien (ASC), *Nacht* Nr. 717.

5 Das heute im Schönberg Center befindliche Exemplar (Albert Giraud/Otto Erich Hartlebens: *Pierrot lunaire: Mit vier Musikstücken von Otto Vrieslander*, München 1911) ist eine neuere Anschaffung.

6 The Library of Congress, Washington, D.C., Gertrude Clarke Whittall Foundation. ML30, 8b. S3 op. 21. *Nacht* hat die Datierungen 9.5.1923 am Anfang (S.21) und 21.5.1912 am Ende (S. 22). Ich danke Herrn Lawrence Schoenberg für die Erlaubnis, die Autographe aus den beiden amerikanischen Bibliotheken zu veröffentlichen.

7 Pierpont Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection (*Nacht* S. 27-31).

Die Erstniederschrift **B** des Melodrams Nr. 8 *Nacht* ist mit 9.5.1912 und 21.5.1912 datiert. Das ist im Vergleich mit den meisten anderen Nummern ein verhältnismäßig langer Zeitraum. Denn viele entstanden in kurzer Zeit, die Nummern 4 (*Eine blasse Wäscherin*) und 7 (*Der kranke Mond*) gar an einem Tag (18.4.1912). In die Vertonung von *Nacht* hat Schönberg laut Kritischem Bericht „nach dem Augenschein der Quellen (Skizzen, Überklebung, Streichungen, Neuansätze etc.) die meiste kompositorische Anstrengung investiert".[8] Das belegen auch die uns bekannten fünf Skizzen **S9**, **S11**, **S12**, **S15** und **S16**. Sie sollen im folgenden untersucht werden.

Das französische Original des Gedichts stammt von dem Belgier Albert Giraud (1860-1929).

Papillons noirs

Des sinistres papillons noirs
Du soleil ont éteint la gloire,
Et l'horizon semble un grimoire
Barbouillé d'encre tous les soirs.

Il sort d'occultes encensoirs
Un parfum troublant la mémoire:
Des sinistres papillons noirs
Du soleil ont éteint la gloire,

Des monstres aux gluants suçoirs
Recherchent du sang pour le boire,
Et du ciel, en poussière noire,
Descedent sur nos désespoirs.
Des sinistres papillons noirs.

Giraud war ein Dichter des Symbolismus. Der Text ist, wie der Titel der Sammlung *Pierrot lunaire: Rondels bergamasque* (Paris 1884) ausweist, ein Rondel. Diese französische Gedichtform war besonders bei den Symbolisten beliebt, man denke an Stéphane Mallarmé (1842-1898). Sie hat 13 bzw. 14 Zeilen und in der Regel zwei Reime, im vorliegenden Text nur einen. Hartleben hat reimlos übertragen.[9]

Nacht

An Otto Julius Bierbaum

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlorner Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

8 Kritischer Bericht (Anm. 3), S. 195.

9 Otto Erich Hartlebens Neudichtung der Gedichtsammlung von Albert Giraud: *Pierrot lunaire: Rondels bergamasque* (Paris 1884) erschien zuerst als autographierte Erstausgabe von 60 Exemplaren bei A. Liebmann, Berlin, 1892, als gedruckte Ausgabe in Berlin 1893.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder…
Finstre, schwarze Riesenfalter.

Die Zeilen 1 und 2 kehren in der Mitte als Zeilen 7 und 8, hier am Ende der 2. Strophe und am Schluß wieder; hier ist es nur die Zeile 1. Sie enthalten die Quintessenz des Gedichts. Die übrigen Verse wandeln das Thema ab.

Die beiden Refrainzeilen entwerfen ein bedrohliches Bild der Nacht. Das Dunkelwerden wird beschrieben mit „schwarzen Riesenfaltern", die die Sonne töten. Der Sinn der übrigen Verse ist symbolhaft verborgen, gleichsam „ein geschlossenes Zauberbuch", „verschwiegen". Aber die Thematik des Refrains wird in ihnen aufgenommen, deutlich in den beiden räumlichen Ebenen von Sonne und Erdentiefe und den Ab- und Aufwärtsbewegungen zwischen ihnen. Das Aufsteigen des Dufts aus den Tiefen, der vergessen macht (Pflanzen, aus denen Opiate gewonnen werden: Absinth, Opium)[10], und das Niedersinken unsichtbarer Ungetüme aus der Höhe, die das Herz der Menschen belasten, weisen auf schicksalsschwere Urängste, Alpträume, denen der Mensch ausgeliefert ist. Sie liegen im Unterbewußten und sind vielleicht nur tiefenpsychologisch zu deuten. Die Bilder leben von der magischen Wirkung der Worte. Die düsteren Szenen prägen die Besetzung Schönbergs in diesem Melodram (Abb. 1a-c).[11] Neben dem Klavier sind mit dem Violoncello und der Baß-Klarinette nur tiefe Instrumente einbezogen. Sie reichen bis in ihre tiefsten Lagen: die Baß-Klarinette zum *D* (T. 26), das Violoncello zum *C* (T. 26), das Klavier bis zum *Subkontra-A* (T. 25f.), die Rezitation hat als tiefsten Ton das *e* (T.22) und als Singstimme das *es* (T.10).

Die Einzelskizze **S9** (Abb.2)[12] zeigt eine frühe Konzeption des Anfangs. Sie unterscheidet sich grundlegend vom späteren Melodram. Der Text ist als Singstimme vertont, die Notenköpfe daher nicht durchkreuzt. Es ist der Anfang eines Klavierliedes, denn weitere Instrumente sind nicht vorgesehen. Eine der verschiedenen Überlegungen für die Bewertung dieser Skizze, die Reinhold Brinkmann im Kritischen Bericht anbietet, bestätigt diesen Befund. Die Niederschrift von **S9** liegt sicher vor der Anfangsdatierung des Melodrams in **B.** Daß Schönberg Hartlebens Nachdichtungen seit dem 11. Januar 1912 besaß, wußte die Forschung bislang nicht. Das Exemplar befand sich nämlich in Privatbesitz und wurde erst 2015 durch die Veräußerung der *Collection of Jacob Lateiner Part VI: Arnold Schoenberg 1874-1951. Alban Berg 1885-1935-1935. Anton Webern 1883-1945* bekannt. Im Katalog 74 des amerikanischen Antiquariats J & J Lubrano. Music Antiquarians[13] findet sich auf S. 42 das Verkaufsangebot mit Abbildung des illustrierten Titels und einer ausführlichen Beschreibung des Inhalts zum Preis von $ 850.[14] Durch den Besitzvermerk sind Überlegungen im Kritischen Bericht, ab wann Schönberg Hartlebens Nachdichtungen gesichert in Händen hatte, hinfällig geworden. Möglichkeiten, sie schon früher zu kennenzulernen, waren durchaus gegeben.

10 Der Drogenrausch war zu dieser Zeit auch bei den Kunstschaffenden ein wichtiges Thema, siehe Thomas De Quincey: *The Confessions of an English Opium-Eater* (1821), ein Buch, das Hector Berlioz in seiner *Symphonie fantastique* (1830) rezipiert hat. Auch Charles Baudelaire, ein Vorläufer der Symbolisten war davon beeinflußt und berichtet in seinem Essay *Les paradis artificiels, opium et haschisch*, 1869 (*Die künstlichen Paradiese, Opium und Haschisch)* von Rauscherlebnissen. Vor allem Absinth wurde von Künstlern und Literaten konsumiert und thematisiert. So findet sich auch in Girauds *Pierrot lunaire* ein Rondel *Absinth*.

11 Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*. Abteilung VI: *Kammermusik*, Reihe A, Bd. 24,1. *Melodramen und Lieder mit Instrumenten*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz und Wien 1996, S. 40-42.

12 ASC, MS21, Übertragung im Kritischen Bericht, S. 195.

13 6 Waterford Way, Syosset NY 11791 USA.

14 Das Arnold Schönberg Center erhielt die Information erst nach Verkauf des Buches. Den Hinweis auf den Katalog erhielt ich von der Archivleiterin Therese Muxeneder. Ihr verdanke ich vielfache Anregungen.

Sie waren seit 1893 auf dem Markt und wurden mehrfach aufgelegt. Schönberg konnte daher das Buch einsehen, beispielsweise im Freundeskreis.

Zwei Jahre vor dem Besitzvermerk liegt eine Rezension Richard Spechts der Klavierlieder Vrieslanders (1880-1950) nach Texten aus dem Pierrot in der Zeitschrift *Der Merker* unter der Rubrik *Von neuen Noten*.[15] Schönberg hat sie sicher gekannt, denn dieses Heft enthält auch seinen Text *Über Musikkritik*.[16] Möglicherweise haben Spechts zum Teil kritische Anmerkungen Schönberg veranlaßt, mit der fragmentarischen Konzeption des Klavierliedes [*Nacht*] seine eigenen musikalischen Vorstellungen zu formulieren. Das wäre ein zusätzliches Argument für eine Datierung der Skizze **S9** für die Zeit bevor ihm sein Konzertagent Emil Gutmann am 25. Januar 1912 das Angebot von Albertine Zehme (1857-1946) zur Komposition der Melodramen für ihr eigenes Repertoire übermittelte. Schönberg schätzte Vrieslanders Vertonungen nicht. So notierte er in sein *Berliner Tagebuch* am 1.2.1912 nach einem Besuch bei der Diseuse: „Aber ich werde ihr andere Aufgaben stellen als die Musik Vrieslanders (schlecht!).“[17] Und am 12.3.1912 hält er fest:

„Gestern, 12. März, schrieb ich das erste von den ‚Pierrot lunaire’-Melodramen.[18] Ich glaube es ist sehr gut geworden. Das gibt viele Anregungen. Und ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen. Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen. Fast als ob alles direkt übertragen wäre. Ich bin begierig, wie das weitergeht.“[19]

In der Skizze **S9** beginnt die Vertonung mit einem langen Vorspiel in „sehr langsamer“ Viertelbewegung im ¾ (bzw. 3/2)-Takt. Es gibt drei akkordische Verlaufsschichten in tiefer, mittlerer und hoher Lage. Sie ergeben 4-15tönige Zusammenklänge mit je einmal 4, 7 und 8 verschiedenen Tönen, zweimal mit 10 und dreimal mit neun verschiedenen Tönen. Die Harmonik ist mithin stark chromatisch geprägt. In der Vertonung finden sich direktere Bezugnahmen auf den Text als im späteren Melodram. Die Musik setzt im Takt 6* zunächst den düster-beklemmenden Ausdruck des Vorspiels fort, der das Bild der finsteren schwarzen Riesenfalter einfängt. Aber die tiefe Baßfigur im Klavier am Beginn dieses Taktes enthält bereits eine aufstrebende Geste. Sie erklingt im Instrument am Ende von Takt 7* als Variante in hoher Lage zu den Worten „der Sonne Glanz“. Der musikalische Gegensatz zwischen dem Bild des Riesenfalters und dem der Sonne bestimmt die beiden letzten Takte des Fragments. In der Singstimme ist es zum einen der Abwärtsgang im Takt 6* vom *d*[1] zum *fis* mit den synkopisch einsetzenden punktierten (Seufzer-) Achteltriolen, die die Silben durch Pausen absetzen und „Riesen“-Falter zudem durch eine längere Note und einen Akzent betonen. Den Kontrast dazu bildet die Aufwärtsbewegung im Takt 7* hin zu „Sonne“. Deren Verdunklung wird durch den Septfall vom *fis*[1] zum *g* verklanglicht, der einen Kontrapunkt zum hellen Klaviermotiv bildet. Es findet sich in dieser Skizze noch kein Hinweis auf die spätere Passacaglia-Struktur des Melodrams.

Sich in kontrapunktischen Formen zu üben, gehörte in Schönbergs Unterricht zur kompositorischen Ausbildung.[20] Anregungen gaben die Niederländer und Johann Sebastian Bach. Deshalb war es für die Vertreter der Wiener Schule selbstverständlich,

15 Richard Specht: *Otto Vrieslander: Pierrot lunaire. Dichtungen von Giraud, deutsch von Otto Erich Hartleben für eine Singstimme und Klavier. (München [o.J.], Dr. Heinrich Lewy.)*, in: *Von neuen Noten,* in: *Der Merker* 1, 1909, Heft 2., S. 86f.

16 Ebenda, S. 60-64.

17 Arnold Schönberg: *Berliner Tagebuch.* Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer, Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1974, S. 20.

18 *Gebet an Pierrot*.

19 *Berliner Tagebuch* (Anm. 17), S. 34.

20 Ulrich Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk* (*Alban Berg Studien* 4, hrsg. von Rudolf Stephan), Wien 1996; Ders., *Alban Berg, Sämtliche Werke* II/2: *Musikalischer Nachlaß*, Bd. 2: *Kompositionen aus der Studienzeit*, Teil 1: *Instrumentalmusik und Chöre*, Wien 1998, Teil 2: *Instrumentalmusik 2 (Einzelne Stücke, Variationen, Sonatenentwürfe)*, Wien 2007..

diese Erfahrungen in ihre Kompositionen einzubeziehen. Im *Pierrot lunaire* finden sich drei Beispiele. Sie stehen im Kontext mit anderen historischen Formen. Schönberg verweist in einem unveröffentlichten Text auf „die Tanzformen Walzer und Polka, die Kontrapunkt-Studien der Passacaglia, Doppelfuge mit Kanon und Krebs des Kanons und dergl.“ [21] in diesem Opus. *Parodie* Nr. 17 und *Der Mondfleck* Nr. 18 sind durch strenge kanonische Verfahren geprägt, *Nacht* ist mit *Passacaglia* überschrieben. Zahlreiche „Übereinstimmungen im Aufbau“ belegen, daß Bachs *Passacaglia c-Moll* für Orgel BWV 582 „Schönberg als Vorbild für die *Variationen* [für Orchester op. 31 (2.5.1926-21.8.1928)] diente und daß die von Schönberg benutzte Variationstechnik der von Bachs *Passacaglia* ähnelt.“[22] Vorausgegangen waren Vorarbeiten für eine Passacaglia für Orchester (vermutlich Sommer/Herbst 1925 – 5.3.1926), die nicht vollendet wurde. Als erster aus dem Schönberg-Kreis hat Anton Webern bereits im Sommer 1908 eine *Passacaglia* für großes Orchester als sein op. 1 komponiert. In unmittelbarer zeitlicher Nähe von Schönbergs *Pierrot lunaire* vertonte Alban Berg das letzte der *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten von Peter Altenberg* für Singstimme und Orchester (1912) als Passacaglia. Im folgenden Jahr konzipierte er eine sinfonische Passacaglia mit einem zwölftönigen Thema, die allerdings Fragment geblieben ist. Und der Doktorszene (1. Akt, 4. Szene) im *Wozzeck* liegt eine Passacaglia-Struktur zugrunde.

Das dreitaktige Vorspiel des Melodrams *Nacht* (Abb. 1a) verwendet ausschließlich das Motiv **a**. Es ist eine dreitönige Folge von kleiner Terz aufwärts und großer Terz abwärts. Das Auf- und Ab zwischen den beiden Bildebenen im Text ist hier essentiell versinnbildlicht. Das Motiv erscheint mehrfach transponiert und mit Überschneidungen viermal im Klavier (*Kontra E-Kontra G-Kontra Es*, *Kontra G-Kontra B- Kontra Ges*, *Kontra B-Des-Kontra A*, Kontra A-*C-Kontra As*), einmal zwischen Klavier und Violoncello (*Des-E-C*) und in der Ausgangsform *E-G-Es* nochmals in Violoncello und Baß-Klarinette. Die Einsätze erfolgen im Intervall einer kleinen Sekunde und ergeben somit einen verminderten Septakkord, eine Harmonik, die in vielen Nummern des *Pierrot* wichtig ist.[23] Das Motiv erklingt durch liegende Töne jeweils als Wechsel von kleinem zum großen Terzklang. Das Öffnen von kleiner zu großer Terz bedeutet keine Aufhellung. Die Intervallvergrößerung wird jeweils durch eine abwärtsführende Sekunde in den beiden tiefen Tönen erreicht, einer sogenannten Seufzersekunde. Insgesamt ergeben sich vor allem dadurch in den einzelnen Stimmen beständig Sekundfolgen abwärts. Im vierstimmigen Klaviersatz sind es, von unten nach oben gelesen: *Kontra E-Kontra Es*, *Kontra B-Kontra A-Kontra As*, *Kontra G-Kontra Ges*, *Des-C* und im Violoncello *E-Es*. Die Darstellung des Motivs **a** ist derart verwoben, daß der Eindruck einer chromatisch dichten, in sich bewegten Klangfläche entsteht, die an spätere Strukturen bei György Ligeti in den 1960er Jahren denken läßt. Das Vorspiel schließt mit einem sechstönigen Fermatenklang, durch den es von der eigentlichen Vertonung abgesetzt ist. Nach Terzen geschichtet hat er die Töne *as-c-es*, *es-ges/g*. Durch die Verdopplung des Tones *es* enthält der Klang Kombinationen von kleinen und großen Terzen, Dur-, Moll- und verminderten Dreiklängen.

Die Einzelskizze **S11** (Abb. 3) ist eine Vorstufe der instrumentalen Einleitung. Sie steht in Schönbergs Exemplar des *Konzert-Taschenbuchs für die Saison 1911/12*, Jahrgang 4 (Konzert Bureau Emil Gutmann).[24] Die Bewegung schreitet in halben Noten fort. Der Satz ist stimmig notiert. Er beginnt wie die endgültige Version mit dem Motiv **a** in tiefster Lage: *Kontra E-Kontra G-Kontra Es* (bei der ersten und dritten Note fehlen die vierten Hilfslinien). Notiert sind neben vertikalen Wechseln von Groß- und Kleinterzen vor allem Sekundschritte abwärts, einmal auch in zweimaliger Folge, allerdings mit anderen Tönen als in der

21 Arnold Schönberg: *Die Jugend und ich* [1923], ASC T34.31. Typoskript, ASSV 3.3.12.

22 Ethan Haimo: *Variationen für Orchester op.* 31, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Bd. 1, Laaber 2002, S. 468.

23 Hartmut Krones: *Pierrot lunaire op. 21*, in: *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke* (Anm. 15), S. 296-320.

24 ASC, Diaries 1911, S. 71. Übertragung im Kritischen Bericht (Anmerkung 3), S. 196.

Endfassung. Die stimmige Darstellung erinnert an die letzten Takte des Melodrams, die ja in deutlicher Beziehung zum Anfang stehen. Eine Überlegung wäre daher, daß sich die Skizze **S11** auf den Schluß bezieht, denn alle ihre Sekundfolgen finden sich oktavtransponiert in den Schlußtakten, sogar die dreitönige *E-Es-D*, die mit diesen Tönen in der Einleitung nicht vorkommt.

Schönberg hat, wie zu sehen sein wird, im Melodram *Nacht* die historische Passacaglia mit ihren Variationen über ein ostinates Baßmodell neu und erweitert gedeutet. Das Baßostinato ist bei ihm durch die ostinato-Präsenz des Motivs **a** in allen Stimmen und in variativen rhythmischen Erscheinungen wie ein dichtes Netz über die Vertonung ausgebreitet.

Im Takt 4 des Melodrams beginnt die Baß-Klarinette das dreiteilige Kanonthema, das drei Takte lang ist. Es fügt sich zusammen aus dem Motiv **a**, einem chromatischen Abwärtsgang **b** vom verlängerten Schlußton *es* zum *A* und dem abschließenden Septintervall aufwärts **c** vom *A* zum *ges*. Die Zahl 3 ist diesem Melodram prägend. Auf sie wird neben der im Zyklus wichtigen anderen Zahl 7 bereits im Titel hingewiesen: *Dreimal sieben Gedichte*. Das Rondel hat drei Strophen, der Refrain erscheint dreimal. Das Vorspiel umfaßt drei Takte, das Metrum ist dreizeitig. Es werden drei Instrumente eingesetzt. Durch die Konzentration auf das dreitönige Motiv **a** erklingen große und kleine Terzen und der verminderte Septakkord als Summe von drei kleinen Terzen. Der Schlußklang der Einleitung ist sechstönig (2x3). Die Zahl 3 symbolisiert im Weltlichen und im Religiösen etwas Abgeschlossenes, Endgültiges („Aller guten Dinge sind 3“, „der dreieinige Gott“). Sie bedeutet eine vollkommene Einheit. So wird die dreizeitige rythmische Ordnung in der Mensuralnotation des Mittelalters, das tempus perfectum, durch einen Kreis angezeigt, die zweizeitige, da sie nicht vollkommen ist, das tempus imperfectum, durch einen halben Kreis. Den Komponisten der Wiener Schule waren diese historischen Fakten wohlbekannt. Anton Webern beispielsweise hat seinen Dr. phil. an der Wiener Universität bei Guido Adler mit einer Arbeit über Heinrich Issacs *Choralis Constantinus* (1450-1517) erworben.[25]

Das Kanonthema erklingt im Verlauf der 1. Strophe viermal im Abstand von je einem Takt: zuerst in der Baß-Klarinette, dann im Violoncello und in der Unterstimme des Klaviers. Abschließend in der Oberstimme des Klaviers steht als Ausnahme an Stelle der Septime **c** eine kleine Terz aufwärts zum *Des*, von dem chromatisch abwärts mit dem Ton *Kontra A* der Schlußklang erreicht wird. Das Motiv **a** ist in den Instrumenten beständig präsent, zunächst als Themenkopf, dann ab Takt 8 beschleunigt in einer von Pausen unterbrochenen Achtelbewegung in der Baß-Klarinette, ab Takt 9 in der unteren Klavierstimme. Die Rezitation fügt sich in den strengen Instrumentalsatz ein und hat deutliche Bezüge zum Kanonthema. Ihr Beginn nimmt sogar dessen erste Darstellung vorweg: von *des*^{1}, dem dritten Ton des Abwärtsgangs **b** einschließlich der Septime **c**. Dieses weite Intervall bildet „Riesenfalter“ ab, die beiden Punktierungen betonen das Anfangswort „finstre“ und das Riesige des Ungetüms. Die anschließende Abwärtsgestik ab Ende des Taktes 5 deutet sein Herabsinken, das die Sonne verdunkelt. „Ein geschlossenes Zauberbuch“ ist durch eine in sich geschlossene bogenförmige Melodik mit gleichem Anfangs- und Schlußton gestaltet.

Die tiefsten Klanglagen im Klavier stehen jeweils am Ende der Strophen. Im Takt 10 wechselt die Sprechstimme das einzige Mal in diesem Melodram zum Gesang, der mit dem Motiv **a** bis zum *es* reicht. Der tiefste Ton in der Klavierbegleitung ist hier das *Kontra Cis*. In allen Stimmen finden sich Abwärtsgänge. Im Takt 16, dem Schluß der zweiten Strophe, führt das Motiv **a** zum *Kontra D*. Es ist eine dramatische Explosion, die den Text des Refrains ausdeutet. Sie setzt in der Rezitation im Takt 14 mit einem abrupten Wechsel zum Forte ein und entfaltet sich in den Instrumenten mit einem Crescendo bis zum dreifachen Forte im Klavier. Das Tremolo des Klaviers im Schlußklang unterstreicht den heftigen Ausdruck. Zum liegend verklingenden Klavierakkord setzt die leise Überleitung zur 3. Strophe im Tempo des Anfangs ein. In die Höhe strebende Gesten pianissimo diminuendo weisen zum Bild des „Himmels“, um gleich danach zu „erdenwärts“ die Richtung zu wechseln. Auch vor dieser Passage, in den Takten 12f., haben

25 Anton Webern: *Einleitung*, in: Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus II*, bearbeitet von Anton von Webern, Wien//Leipzig 1909, Teil VII-XII (DTÖ XVI/1, Bd. 12).

Aufwärtsbewegungen in den Instrumenten, beginnend in der Baß-Klarinette, den aus den Tiefen aufsteigenden Duft gedeutet. In der Rezitation dazu hat Schönberg die „Tiefe“ durch abwärtsführende Terzen vertont, den steigenden Duft und seine rauschhafte Wirkung durch große Intervalle aufwärts, die an Höhe zunehmen.

Die Skizzen **S15** (Abbildungen 4a, 4b: Original und Übertragung) und **S16** (Abbildungen 5a, 5b: Original und Übertragung) zeigen gestrichene Entwürfe während der Niederschrift des Melodrams in **B** zu den Schlüssen der zweiten und dritten Strophen. Sie unterbrechen den Notentext und stehen direkt vor der endgültigen Version. Im Autograph der Erstniederschrift **B** haben die Akkoladen in der Regel sieben Systeme (siehe den Beginn von **S16)**. Die Rezitation ist die oberste Stimme. Darunter befindet sich ein leeres System. Es läßt Platz für den Text; hier sind auch Vortragsanweisungen eingetragen. Im dritten und vierten System stehen Baß-Klarinette und Violoncello. Ein weiteres freies System trennt sie vom Klavierpart. Die Skizzen **S15** und **S16** und die anschließenden Takte der Reinschrift bilden die einzige Ausnahme ändert sich diese Anordnung im Verlauf des Kompositionsprozesses. Daran kann man erkennen, daß Schönberg hier von unten nach oben komponiert hat, beginnend mit dem Klavier und endend mit der Rezitation.

Die Skizze **S15** zeigt eine erste Überlegung für die Takte 14f. Man kann zunächst noch die ursprüngliche Anordnung der Stimmen erkennen, siehe am Beginn die Zusammenfassung der Systeme 3-4 (Baß-Klarinette, Violoncello) und 6-7 (Klavier), sowie den Violinschlüssel für die Rezitation im zweiten Versuch für den Takt [14]. Der erste gestrichene T. [14] im Klavier sollte in der Oberstimme des Klaviers die Aufwärtsgeste des Taktes [13] zum a^2 weiterführen, um danach mit chromatischen Abwärtsgängen eine Gegenbewegung einzuschlagen. Ein Wechsel zu einer neuen und dichteren Satzstruktur ist im unteren Klaviersystem bereits vorgesehen. In diesem ersten Versuch sind keine weiteren Stimmen notiert. Im zweiten Versuch ist im Klavier nur das untere System notiert. Es unterscheidet sich in einigen Details, z.B. in der ergänzten Phrasierung, vor allem aber durch die Erniedrigung der ersten Note zum *Kontra B*, was in der Übertragung fehlt. Sie leitet die Abwärtsbewegung in der untersten Stimme ein. Notiert sind auch die Baß-Klarinette und das Violoncello, die mit Ausnahme eines Auflösungszeichens mit der endgültigen Fassung übereinstimmen. Nicht eingetragen ist die Rezitation.

Im Takt 14 der anschließenden Reinschrift ist dann der Klavierpart mit der ergänzten Oberstimme ein System höher gerückt. Schönberg hatte wohl bemerkt, daß unter dem letzten Notensystem wegen des Seitenrandes der Raum für die tiefen Noten sehr eng war. Direkt darüber, d.h. ohne Leersystem dazwischen, steht hier deshalb die bereits zuvor formulierte Version von Baß-Klarinette und Violoncello. Beim Violoncello geriet dann Schönberg im Takt 15 versehentlich in das System der Baß-Klarinette, vielleicht wegen der Nähe ihrer Stimme zu der variierten Aufwärtsbewegung im Violoncello zuvor. Deshalb notierte er die richtige Stimme der Baß-Klarinette darüber im zweiten System. Das hatte Konsequenzen. Denn der Text mußte jetzt ausnahmsweise über den Noten der Rezitation geschrieben werden. Das wäre im Takt 14 noch nicht notwendig gewesen. Doch nach dem Wechsel der Baß-Klarinette in ein höheres System war im Takt 15 kein Platz mehr.

Das eindeutige Notenbild der Übertragung von der Skizze **S16** täuscht über die Schwierigkeiten hinweg, die Schönberg mit der Fassung des Schlusses hatte. Nur eine genaue genaue Untersuchung des Originals läßt die verschiedenen Arbeitsschritte zu erkennen, die selbst bei einer farbigen Reproduktion nicht im Detail sichtbar werden. Der Kommentar dazu im Kritischen Bericht hält diese fest:

„**S16** ist eine 1. Version der instrumentalen Stimmen von T. 24-25 1/4. Wegen mehrfacher starker Korrekturen im Klav I/II[26] gestrichen, T. 24 in Klav II neu begonnen, erneut gestrichen und dann endgültig notiert. Problematisch war offensichtlich die gültige Form des 1. Akkords in T. 25, der zunächst notiert, dann notiert, dann radiert, erneut geschrieben (bei BsKl Vcl auf der Rasur, in Klav I/II rechts daneben) und wieder korrigiert wurde. Beim Neuansatz für T. 24

26 Die römischen Zahlen bezeichnen die beiden Systeme des Klaviers.

Klav II ging es dann nur noch um die Oktavierung. Die Endversion notiert die tiefe Lage ohne Oktavierung, was noch nach **C** übernommen ist und dann in **D** wieder aufgegeben wurde."[27]

In keiner der überlieferten Skizzen ist die Sprechstimme notiert. Brinkmann deutet die Möglichkeit an, daß die Nummer 8 zunächst instrumental gedacht war. In diesem Fall aber wäre es eine programmatische Musik über die Nachdichtung Hartlebens gewesen. Eher aber scheint es, daß Schönberg zuerst den instrumentalen Satz als Passacaglia komponiert hat, jedoch nicht in seiner Gesamtheit, sondern schrittweise und als letztes die Rezitationsstimme zufügte. Zumindest läßt es der Kompositionsprozeß in der Erstniederschrift **B** vermuten, wie am Beispiel der Skizze **S15** beobachtet werden konnte. Dabei bot besonders die Vertonung der Refrainzeilen Schwierigkeiten, denn alle Skizzen bis auf **S11** betreffen diese Passagen.

Es fällt auf, daß die untere Akkolade des Klaviers in den Takten 24-26 durch das Oktavierungszeichen für den wenig Geübten lesbarer ist als die ausgeschriebenen tiefen Oktavlagen am Beginn des Melodrams, die aber durch die optische Wirkung als eine Art Augenmusik den düsteren Klang, von dem die Vertonung ihren Ausgang nimmt, einfangen. Diese Änderung erfolgte endgültig ganz spät im Erstdruck **D**. Noch in der Stichvorlage **C** ist sie nicht so vorgesehen. Diese schwer zu verstehende Entscheidung ist möglicherweise eine Forderung des Verlags gewesen oder eine Empfehlung des Pianisten und Schönberg-Schülers Eduard Steuermann zu sein, der an der Einstudierung der Uraufführung entscheidend mitgewirkt h. Die Entwicklung zu dem Notationswechsel zeigt der Arbeitsprozeß.

In der gestrichenen Skizze **S16** sind im unteren System des Klaviers die Noten der Takte [24f.] per Oktavierungszeichen transponiert. In der anschließenden verbesserten Reinschrift sind sie ausgeschrieben und nur der Schlußklang, der als tiefsten Ton das *Subkontra-A* enthält, hat ein Oktavierungszeichen.

In der Stichvorlage **C** (Abb. 6) hat Schönberg dann das Oktavierungszeichen auf den Takt 25 ausgeweitet. Hier scheint das Firmenlogo des Papiers eine tiefe Notierung unmöglich gemacht zu haben. Warum dann im Druck die Oktavierungszeichen auf den ganzen Takt 24 ausgeweitet wurden, bleibt unerklärlich und unverständlich. Es widerspricht der Gesamtaussage des Melodrams, denn es geht die optische Wirkung der Klangtiefe verloren, die sichtbar die Einleitung und die darauf bezogenen tiefen Stellen an den Strophenenden verdeutlicht hat. Sie hätten demnach dem Pianisten auch hier am Satzende beim Lesen keine Schwierigkeiten geboten.

Bereits im Verlauf der Skizze **S16** wurde der Klavierpart von zwei auf drei Systeme erweitert, was in der anschließenden Niederschrift beibehalten wird. Es dient dazu den tiefen Klaviersatz mit seinen meist chromatisch absteigenden Verläufen, die durch Phrasierungen kenntlich gemacht sind und mit denen der Baß-Klarinette korrespondieren, optisch herauszuheben. Diese Bögen fehlen noch in den beiden untersten Klavierstimmen, siehe die Druckfassung.[28] Das oberste der drei Klaviersysteme ist auf den abschließenden Quartfall der Rezitation bezogen. Zunächst erklingt der Schlußton *G*, der anschließende Dreiklang in diesem System und auch der Schlußklang im Klavier sind aus zwei Quarten gebildet. Die chromatische Folge *Fis-Kontra G* verbindet sie. Diese Strukturen sind durch die Reduzierung auf zwei Klaviersysteme im Druck nicht mehr so deutlich erkennbar.

Die drei Schlußtakte des Melodrams beziehen sich auf die Einleitung. Das wird durch die abrupt einsetzende langsame Halbe-Bewegung nach den belebten Achtel-Sextolen, die extrem tiefe Lage und die leise pp-Dynamik deutlich. In den instrumentalen Satz hinein klingt mit „Riesenfalter" das Schlußwort der Rezitation. Es gibt rückblickend dem instrumentalen Beginn eine semantische Bedeutung. Für den letzten Refrainvers in den Takten 23-25 übernimmt die Rezitation, in ihre Stimmlage oktavtransponiert, mit wenigen Ausnahmen das Kanonthema der Baß-Klarinette aus den Takten 4-6. Das Motiv **a** wird in sich verschränkt wiederholt: e^1 -g^1- es^1-[es^1]- ges^1-d^1. Der Abwärtsgang **b** reicht verkürzt vom es^1 zum c^1.

27 Kritischer Bericht (Anm. 3), S. 198.

28 Der unterste Ton am Beginn von Takt 24, das *Subkontra H* wurde von Schönberg versehentlich geschwärzt. Den richtigen Notentwert punktierte Ganze schrieb er direkt darunter. Es ist demnacb keine eigene Tonhöhe.

Die vier Punktierungen (die letzte ist das übergebundene c^1) entsprechen der Rezitation in den Takten 4f., die auf das gleichzeitig erklingende instrumentale Thema bezogen ist. Durch die langsame Bewegung verdoppeln sich die punktierten Viertel hier am Schluß zu punktierten Halben und deuten damit „Riesenfalter“ gewichtiger aus als in den Takten 4f.. Eine Änderung ist die abschließende Quarte abwärts vom c^1 zum *g.* Sie erinnert strukturell an die vierte Darstellung des Kanonthemas, wo das ursprüngliche Schlußintervall der Septe **c** ebenfalls geändert war, um mit einer Terz aufwärts den Schluß der ersten Strophe einzuleiten. Das Ende des Melodrams ist durch Abwärtsbewegungen in fast allen Stimmen geprägt. Die fallende Quarte steht in diesem Kontext. In den Instrumenten werden hier durch den stimmigen Satz die Sekundschritte abwärts stärker sichtbar als in der Einleitung, meist sind es dreitönige Folgen. Die Terzstrukturen sind dennoch vorhanden.

Am Schluß werden die Töne *a* und *es* herausgestellt. Es sind die Anfangsbuchstaben von Arnold Schönberg. Möglicherweise hat der Komponist, wie er es verschiedentlich tat, seinen Namen in der Tradition alter Meister in sein Werk eingefügt und damit der aufwendigen Arbeit an dieser Nummer eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Auch die Töne *c*, *h* und *e* erklingen in diesem Zusammenhang, wobei der Ton *c* zudem auf Gott verweist (siehe Schönbergs geistliche Vokalwerke) und der Ton *e* als dritte Solmisationssilbe [*ut*, *re*] *mi* auf Mathilde, die Schwester Alexander Zemlinskys, mit der er seit 1901 verheiratet war.

II. Teil

8. Nacht

(Passacaglia)

Gehende ♩ (ca. 88)*

Baßklarinette [in B]

Violoncello

REZITATION

Klavier

Fin- stre, schwarze Rie - sen- fal - ter tö - te- ten der

BsKl [B]

Vcl

Son - ne Glanz. Ein ge- schloß - nes Zau - - ber - buch,

Etwas rascher

am Steg.

(pp aber deutlich hörbar)

ppp gesungen (womöglich die tieferen Noten)

gesprochen

ruht der Ho - ri- zont – ver- schwie - gen. Aus dem Qualm ver - lor - ner

[* 1923: Gehende ♩ (ca. 80)]

Abb. 1a

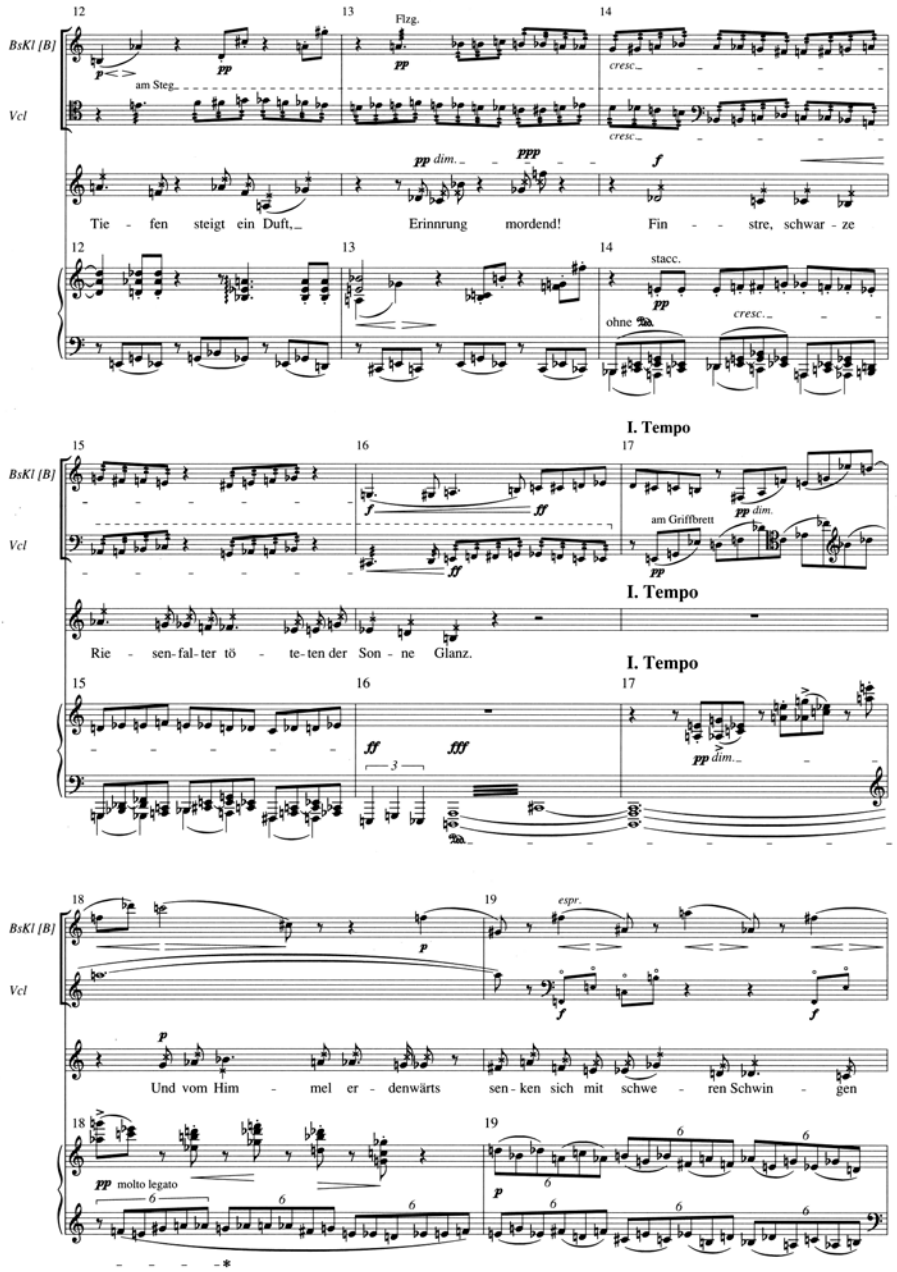

BsKl [B]
Vcl
Flzg.
am Steg
cresc.
pp dim.
ppp
f
Tie - fen steigt ein Duft, Erinnrung mordend! Fin - - stre, schwar - ze
stacc.
ohne
I. Tempo
am Griffbrett
Rie - sen-fal-ter tö - te-ten der Son - ne Glanz.
ff
fff
espr.
Und vom Him - mel er - denwärts sen - ken sich mit schwe - ren Schwin - gen
pp molto legato

Abb. 1b

20 21
BsKl [B]
Vcl
p dim.
un - - sicht - bar die Un - - ge - tü - me auf die Men - schen -
22 23
her - - zen nie - der... fin - stre, schwar - ze
mf
24 25 26
nimmt Kl. [in A]
Rie - - sen - fal - - ter.
sehr große Pause, aber quasi im Takt, dann folgt:
Gebet an Pierrot
Klavier, Klarinette in A

Abb. 1c
Nacht

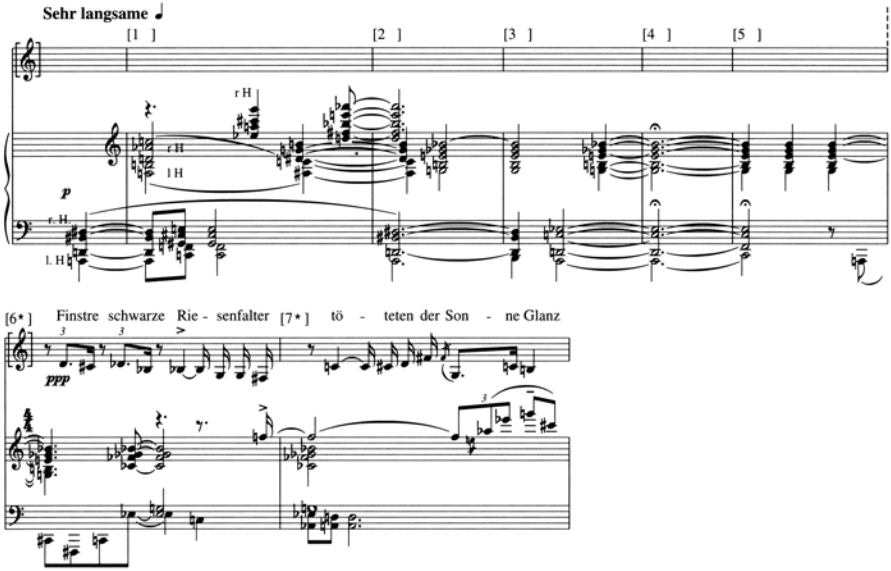


Abb. 2
Übertragung (Kritischer Bericht S. 195)

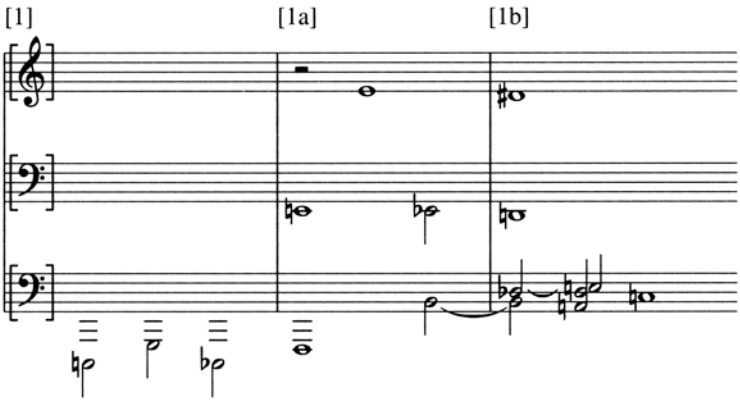


Abb. 3
Übertragung (Kritischer Bericht S. 196)

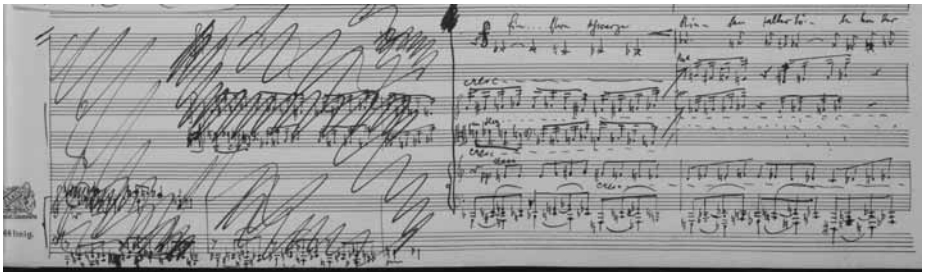


Abb. 4a
Erstniederschrift B T. [14], T. [14], T. [15], T. 14-15

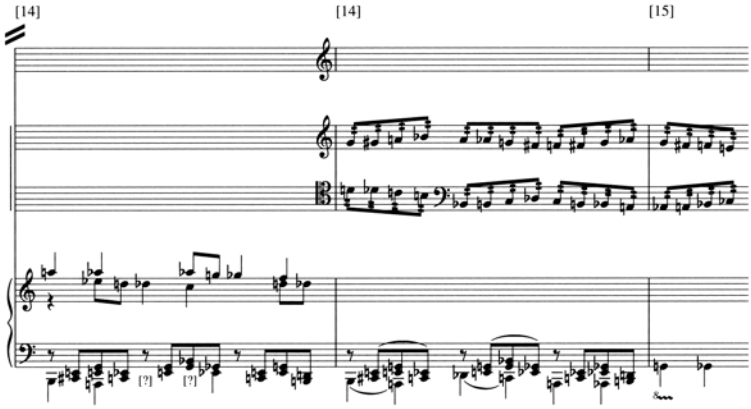


Abb. 4b
Übertragung (Kritischer Bericht S. 197)

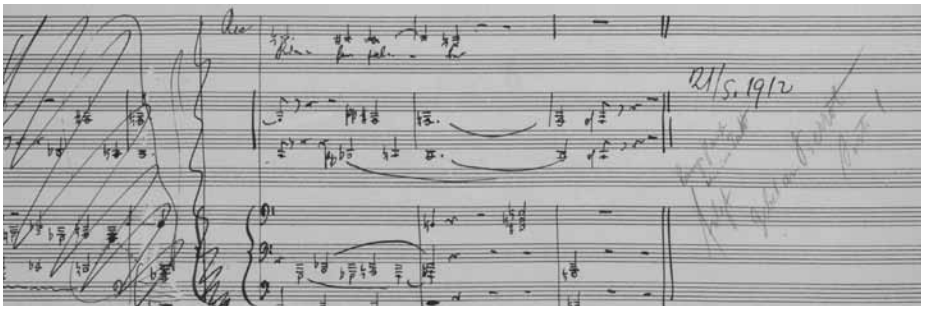


Abb. 5a
Erstniederschrift B T. [24], T. [25], T. 24-26

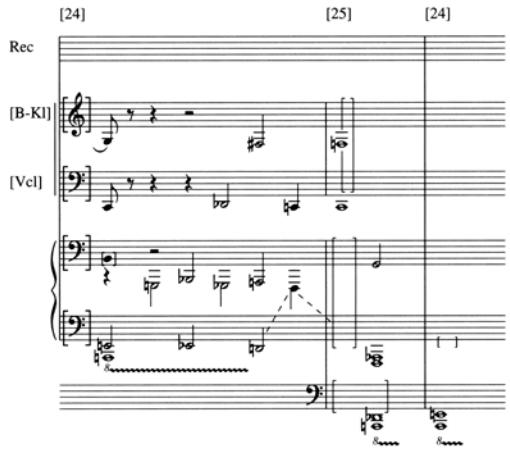


Abb. 5b
Übertragung (Kritischer Bericht S. 198)

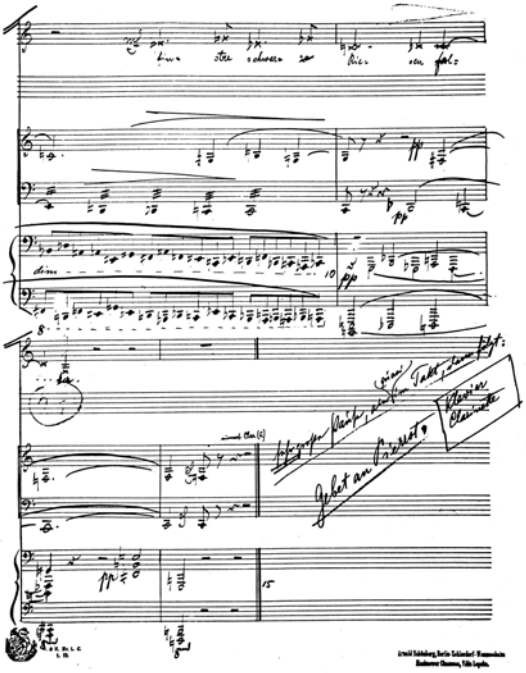


Abb. 6
Reinschrift C, Schluß

Peter Andraschke

KOMPOZICIJSKI PROCES IN ANALIZA MELODRAME ARNOLDA SCHÖNBERGA NOČ OP. 21 ŠT. 8

POVZETEK

Melodrama Arnolda Schönberga Noč op. 21 št. 8 iz dela Tri krat sedem pesmi iz Pierrota Lunairea Alberta Girauda (nemška izvedba Otta Ericha Hartlebna) za govorni glas in inštrumente je vzorčno predstavljena v njegovem kompozicijskem procesu od skic prek stopenj obdelave v prvem zapisu, čistopisu (ki je bil osnovna predloga) in naposled v prvem natisu. Obravnavani primeri so prikazani kot avtorski rokopisi in ilustrirani s prepesnitvami. Temeljno besedilo prepesnitve in njegova kompozicijska interpretacija sta analizirana ter interpretirana kot passacaglia.

Andrej Misson

OB TRIDESETLETNICI, KRATEK PREGLED MINULE TRETJINE STOLETJA ZBOROVSTVA NA SLOVENSKEM

Pomlad vstaja; v slednjem kraju
Se življenja vir odpre:
In v duhtečih vertov raju
Mnogo rožic v cvetje gre.

V pevcu večna pomlad sije,
Blagrovirni dar neba;
In, enako cvetju, klije
Mnogo pesmic mu 'z serca.

Cvetju zvirate iz zemlje
Nežnost in dišave sla;
In kdar spomlad slovo jemlje,
Vse opade spet na tla.

(Cvetje in petje, Rodoljub Ledinski, »svobodno po Anastaziju Grün-u«). [1]

UVOD

Zborovsko petje ima med Slovenci posebno mesto. Vse, kar je z njim povezano neposredno ali posredno, lahko uvrstimo v zborovstvo. Člani zborov smo svojevrstni popotniki, ne le po evropskih deželah, pač pa tudi po zelo različnih glasbenih pokrajinah.

Številni avtorji, od muzikologov (Nataša Cigoj Krstulovič), etnomuzikologov (Zmaga Kumer, Robert Vrčon), do zgodovinarjev (Stane Granda), so poudarjali pomen petja in zborovskega petja med Slovenci. Petje ni bilo zgolj spontano, med ljudmi, ampak so si zanj premišljeno in močno prizadevali učitelji, duhovniki in pozneje, ko smo jih imeli, tudi poklicni glasbeniki.

Tako so bili že zelo zgodaj v 19. stoletju objavljeni napotki za izboljšanje petja, kmalu so se pojavile tudi pevske šole (Kamilo Mašek, Anton Foerster, Hinko Druzovič idr.).

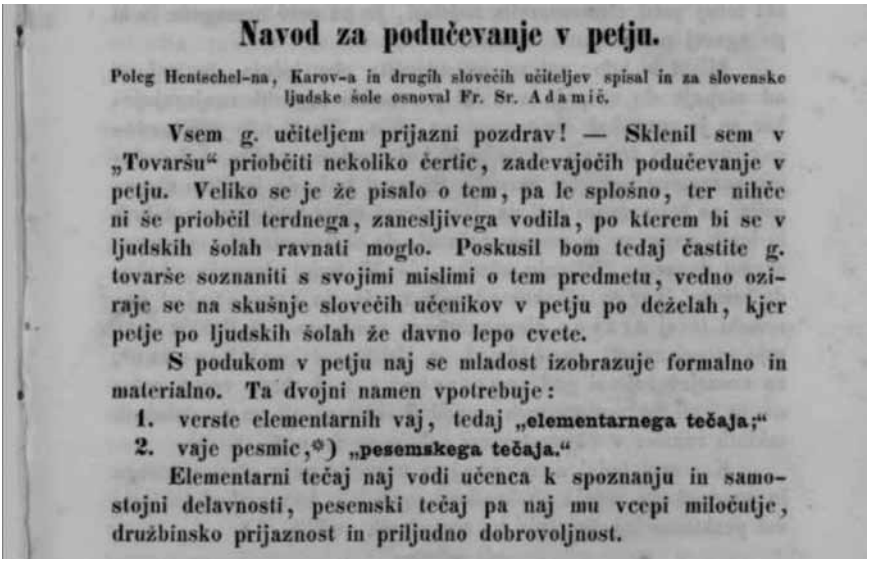
O vitalnosti in pomenu zborovstva navsezadnje priča tudi zgodovina zborov in zborovskih društev na Slovenskem, o katerih smo razpravljali tudi na 18. Slovenskih glasbenih dnevih (*Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih kultur*).

Tako so o petju na Slovenskem razmišljali leta 1868 v publikaciji *Učiteljski tovariš*:

»Petje, glavni del veličastne muzike, štejemo k najboljšemu in pripravnišemu sredstvu za povzdigo nravne omike, za vzbujenje blagih, žlahtnih čutil, pa tudi za pospeševanje poštenega, modrega družbovanja. Zveden pedagog sedanjega časa o petji tako le govori: ‹Petje zbuja mnogo, mnogo čutil in odpira svetišče polnega serca s svojimi mirnimi radostimi in neizrekljivimi čutili. Kar je oko za um, ki razločuje in razsoja , to je uho za notranjega, občutljivega človeka. Po glasu se razodeva misel, v melodični lestvici in v premembi meroglasja se spoznavajo naj manjši občutki nježnega serca, in kar nobena beseda zaznamovati ne more,

1 Rodoljub Ledinski. »Cvetje in petje.« Kmetijske in rokodelske novice, letnik 13, številka 86 (27. 10. 1855); http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BXO6LENE, marec 2015.

to izrekuje prijetni glas›. Veselo je , da se dan danes petje vedno dalje razširja in povsod skerbneje goji; ker to kaže očitno pot do prave omike in olike.«[2]



Navod za podučevanje v petju.

Poleg Hentschel-na, Karov-a in drugih slovečih učiteljev spisal in za slovenske ljudske šole osnoval Fr. Sr. Adamič.

Vsem g. učiteljem prijazni pozdrav! — Sklenil sem v „Tovaršu" priobčiti nekoliko čertic, zadevajočih podučevanje v petju. Veliko se je že pisalo o tem, pa le splošno, ter nihče ni še priobčil terdnega, zanesljivega vodila, po kterem bi se v ljudskih šolah ravnati moglo. Poskusil bom tedaj častite g. tovarše soznaniti s svojimi mislimi o tem predmetu, vedno oziraje se na skušnje slovečih učenikov v petju po deželah, kjer petje po ljudskih šolah že davno lepo cvete.

S podukom v petju naj se mladost izobrazuje formalno in materialno. Ta dvojni namen vpotrebuje:

1. verste elementarnih vaj, tedaj „**elementarnega tečaja;**"
2. vaje pesmic,*) „**pesemskega tečaja.**"

Elementarni tečaj naj vodi učenca k spoznanju in samostojni delavnosti, pesemski tečaj pa naj mu vcepi miločutje, družbinsko prijaznost in priljudno dobrovoljnost.

Slika 1, odlomek iz *Navoda za podučevanje v petju.*[3]

Zanimivo je tudi delovanje učitelja Frana Serafina Adamiča (1830/1829–1877), ki je skrben in kakovosten učitelj, publicist, organist in skladatelj. Že leta 1861 se je v svojem članku *Navod za podučevanje v petju* sistematično lotil problematike petja v šoli. Poudaril je tako teoretični, elementarni pouk, kot praktični, to je petje pesmic. Zapisal je, naj »elementarni tečaj vodi učenca k spoznanju in samostojni delavnosti, pesemski tečaj pa naj mu vcepi miločutje, družbinsko prijaznost in priljudno dobrovoljnost«. V članku še zapiše, da se je zgledoval po slavnih učiteljih petja, v katerih »petje po ljudskih šolah že davno cvete«.[4]

ČASOVNI OKVIR TRIDESETIH LET/KRONIKA

V tridesetih letih se je zgodila ključna politična sprememba, osamosvojitev Slovenije (1991), in zatem še pridružitev Evropski uniji (2004, 2007). To je pomenilo spremembe v financiranju kulture, v umetniškem smislu pa so se olajšale poti v evropske države in iz njih k nam. Po letu 1991 smo še bolj kot prej navezovali poklicne, umetniške, strokovne in družabne vezi, tudi glede zborovstva. Če smo po letu 1991 z odnosi z bivšimi republikami sprva imeli težave, pa smo kar kmalu obnovili številne stare povezave, tudi v kulturi in umetnosti.

2 J. L. (15. 9. 1868), *O petji*, *Učiteljski tovariš*, letnik 8, številka 18. URN:NBN:SI:DOC-LZGV32KB, http://www.dlib.si, marec 2015.

3 *Navod za podučevanje v petju* (1. 12. 1861). *Učiteljski tovariš*, letnik 1, številka 12. URN:NBN:SI:DOC-1RAF3RVK from http://www.dlib.si, marec 2015.

4 *Navod za podučevanje* v petju (1. 12. 1861). *Učiteljski tovariš*, letnik 1, številka 12. URN:NBN:SI:DOC-1RAF3RVK from http://www.dlib.si, marec 2015.

OSNOVNA STATISTIKA[5]

Zdaj je v Sloveniji po ne najbolj natančnih ocenah, vendar pa metodološko kolikor toliko ustreznih:

- odraslih pevcev, starejših od 18 let (N = 700) okrog 8,3 % (od 1702850 odraslih jih v zborih poje 141190). Moških je nekoliko manj (6,75 %), žensk nekoliko več (9,78 %), pri čemer je moških 49 %, žensk pa 51 %.
- pevskih otrok in mladine pa je med vrstniki 16,3 %, pri čemer je njihov delež v populaciji 21 % (358773).
- skupni delež pevcev, otrok, mladine in odraslih je 9,69 % ali slaba 1/10 prebivalstva.

Samo nekaj poudarkov iz statističnih ugotovitev:

- Temeljni razlog za pomanjkanje pevcev v moških zborih je že posledica dejstva, da je pevcev tudi sicer manj, poleg tega moški nastopajo tako v mešani kot moški zasedbi. Vsi pa opažamo, da je izkušenih pevcev manj kot pevk.
- V Sloveniji imamo precej veliko število zborov z razmeroma majhnim številom pevcev.
- Nekoliko me čudi velik osip pevcev med mladimi in odraslimi. Eden od razlogov je morda v sami organizaciji. V šoli je na kupu mnogo otrok, ki se lahko ob dobri motivaciji povežejo v zbor. Odrasli ansambli so oblikovani izključno na prostovoljni podlagi. Vseeno bi veljalo težave glede osipa pevcev natančneje raziskati.

Slika 2, graf prikazuje delež kulturnih društev, vir: Mihela Jagodic, JSKD.

V Sloveniji je po podatkih JSKD v letu 2008 na področju glasbe delovalo 1800 društev.[6]
V istem letu je po metodološko dobro utemeljeni oceni v Sloveniji delovalo:

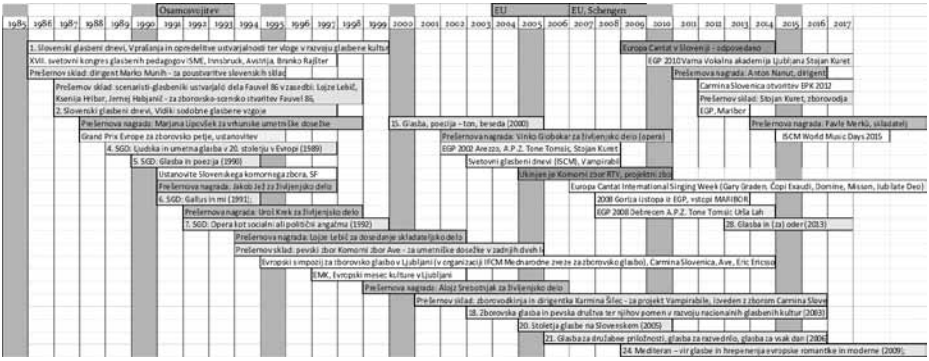
- okrog 1100 odraslih zborov,
- okrog 800 mladinskih zborov,
- okrog 800 odraslih cerkvenih zborov,
- okrog 400 otroških in mladinskih cerkvenih zborov.

Odrasle zasedbe sestavlja:

- okrog 340 mešanih zborov,
- okrog 233 moških zborov,
- okrog 167 ženskih zborov,
- okrog 101 oktetov,
- okrog 180 raznih malih skupin.

5 Vir: Statistični urad RS, Ministrstvo za notranje zadeve, Centralni register prebivalstva in Direktorat za upravne notranje zadeve, migracije in naturalizacijo; avtor Roman Bartel, http://www.singingeurope.org/, marec 2015; http://www.thevoiceproject.eu/, marec 2015.

6 Začetki delovanja slovenskih društev na Slovenskem segajo v drugo polovico 19. stoletja. Najbrž pa so naša prva formalno pravno ustanovljena društva začela nastajati že po letu 1848, npr. Slovensko društvo v Ljubljani, bolj množično pa šele po letu 1867.



Slika 3, kronika nekaterih pomembnejših dogodkov, povezanih s slovenskim zborovstvom.

POSKUS KRONOLOŠKE RAZVRSTITVE POMEMBNIH DOGODKOV V ZADNJIH TRIDESETIH LETIH

Naj povzamem nekaj dogodkov zadnjih 30 let, ki, bolj ali manj, ponazarjajo dogajanje na zborovskem področju.

- Več skladateljev, ki pišejo zborovsko in vokalno glasbo, je dobilo Prešernovo nagrado, najvišje priznanje Slovenije na umetniškem področju. Ti so: Jakob Jež, Uroš Krek, Lojze Lebič, Alojz Srebotnjak, Vinko Globokar in Pavel Merku.
- Prešernovo nagrado sta dobila tudi Marjana Lipovšek in Anton Nanut.
- Nagrado Prešernovega sklada so prejeli: Marko Munih, Lojze Lebič, Jernej Habjanič (APZ), Ksenija Hribar za delo Fauvel 86, pevski zbor Ave, Karmina Šilec za projekt *Vampirabile* (Carmina Slovenica) in Stojan Kuret.
- Leta 1991 je bil ustanovljen poklicni Slovenski komorni zbor.
- Trije naši zbori so zmagali na tekmovanju Evropski Grand Prix (EGP).
- V Sloveniji smo gostili več mednarodnih projektov, zborovskih tekmovanj in festivalov. Vsepovsod smo uspešno predstavili našo zborovsko kulturo (skladbe, zbore, zborovodje).
- Tudi na Slovenskih glasbenih dnevih so različni predavatelji, avtorji obravnavali teme, povezane z zborom, zborovsko kulturo in petjem.
- Bila pa sta vsaj dva negativna dogodka, leta 2005 je bil ukinjen Komorni zbor RTV Slovenija, poleg tega smo kandidirali za organizacijo festivala Europa Cantat, žal pa država tega projekta ni podprla.

VIDIKI ZBOROVSTVA

Lahko bi posebej poudarili tri:

- umetniškega (umetnost od skladateljeve mize do poslušalčevih ušes);
- organizacijskega (družbena urejenost zborovskega področja);
- ekonomskega (financiranje zborovstva).

Naj jih še na kratko komentiram.

EKONOMSKI VIDIK

Glede na staro, preizkušeno misel, da gre ljubezen skozi želodec, bom začel kar z gospodarskim in finančnim vidikom. Problem s financiranjem je vedno bil in se danes morda celo zaostruje. Razlogov za to je veliko. Naj jih nekaj posebej omenim:

- država, naša skupnost, ima očitne gospodarske in proračunske težave;
- kandidatov za proračunski denar na področju kulture je čedalje več;
- društva bi za svoje delovanje potrebovala več sredstev, saj se je prav s tem, ko smo vstopili v EU, povečala želja po mednarodnem sodelovanju, za kar pa je potreben denar.

Financiranje poteka na državni in občinski ravni, z razpisi. Politika uveljavlja t. i. javni interes na področju kulture. Oblikovanje »javnega interesa« je del zapletenega političnega in družbenega, demokratičnega odločanja, pri čemer ima pri nas zaradi okoliščin, ki so posledica naše majhnosti, posebno vlogo osebni interes.

		2002 %	2003 %	2004 %	2005 %	2006 %	2007 %	2008 %	2009 %	2010 %	2011 %	2012 %
01	UPRIZORITVENE UMETNOSTI	15,98	15,69	14,91	14,25	13,84	13,37	13,12	13,10	13,97	14,29	15,14
02	GLASBENA DEJAVNOST	17,79	17,53	16,82	16,81	15,82	14,95	15,06	14,49	15,69	15,66	16,60
03	VIZUALNE UMETNOSTI	5,24	4,81	4,62	4,51	4,52	4,91	5,35	4,83	4,37	4,51	4,76
04	INTERMEDIJSKE UMETNOSTI [3]		0,31	0,29	0,27	0,62	0,37	0,34	0,40	0,52	0,49	0,39
05	ZALOŽNIŠTVO	2,64	2,52	3,28	3,10	3,22	3,09	3,25	3,04	3,49	3,33	2,59
06	KNJIŽNIČARSTVO	6,53	6,57	6,34	6,57	6,87	6,37	6,09	5,69	5,69	5,66	5,72
07	FILMSKA DEJAVNOST	3,93	3,12	3,07	3,50	3,70	3,63	3,31	2,76	3,00	3,32	3,22
08	MEDIJI [1]	0,53	0,62	1,87	3,59	3,12	3,08	2,90	2,69	2,39	2,35	1,31
09	LJUBITELJSKA DEJAVNOST	2,56	2,51	2,40	2,48	2,47	2,38	2,29	2,48	2,72	2,71	2,51
10	VARSTVO PREMIČNE KULT. DED.	17,94	18,28	17,51	16,94	16,84	18,50	18,98	18,04	16,25	16,71	17,36
11	VARSTVO NEPREMIČNE KULT. DED. [6]	11,66	11,56	9,75	11,30	11,78	11,97	10,07	9,32	13,48	13,35	12,65
12	MANJŠINSKE SKUPNOSTI V RS	0,55	0,48	0,52	0,62	0,69	0,71	0,74	1,36	1,27	1,31	1,53
13	SLOVENCI ZUNAJ RS [5]	0,82	0,76	0,73	0,70	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00
14	MEDNARODNO SODELOVANJE [2]	0,25	0,27	0,24	0,37	0,33	0,63	1,02	0,21	0,31	0,38	0,40
15	SAM. USTV. NA PODR. KULTURE	3,02	3,15	3,08	2,98	2,92	2,99	2,88	2,40	2,76	3,08	3,65
16	ŠTIPENDIJE	0,40	0,47	0,50	0,53	0,50	0,47	0,44	0,41	0,43	0,43	0,37
17	INVESTICIJE IN INV. VZDRŽEVANJE	6,80	7,67	9,36	6,37	8,13	7,62	9,58	14,33	8,20	5,61	1,79
18	DRUGO [7]	0,57	0,47	0,58	0,98	0,44	0,57	0,58	0,61	1,46	2,22	6,20
19	UPRAVNI ORGAN MK [4]	2,78	3,21	4,11	4,13	4,19	4,39	4,00	3,84	3,99	4,58	3,81
	SKUPAJ	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

Slika 4, Pregled strukture državnega proračuna za kulturo po ključnih programskih sklopih oz. dejavnostih v obdobju 2002–2012, vir: POROČILO O (SO)FINANCIRANJU KULTURNIH PROGRAMOV IN PROJEKTOV V LETU 2012, str. 72, Ljubljana, junij 2013, http://www.mk.gov.si***, december 2015. Zanimiva je rahla rast »upravnega organa MK«, ponovno večanje sredstev za glasbene dejavnosti ter velik skupni delež za varstvo premične in nepremične kulturne dediščine (skupaj gre skoraj tretjina sredstev za »muzejske« dejavnosti).***

Zdaj je financiranje programsko, ki je nekoliko trajnejše in projektno, časovno omejeno ter krajše.

Npr., v letu 2010 je Ministrstvo za kulturo financiralo programsko te zbore in organizacije, povezane z zborovstvom (PRORAČUNSKA POSTAVKA 2324 – GLASBENI PROGRAMI, PROJEKTI NEVLADNIH OGRANIZACIJ IN POSAMEZNIKOV):

- AKADEMSKI PEVSKI ZBOR TONE TOMŠIČ UNIVERZE V LJUBLJANI,
- ZBOR CARMINA SLOVENICA, posredno pa še
- AKADEMSKA FOLKLORNA SKUPINA FRANCE MAROLT ŠOU (ljudsko petje) in
- DRUŠTVO SLOVENSKIH SKLADATELJEV (financiranje zborovskih skladb, cedejev, notnih edicij).

Skupaj je MK financiralo 22 programov, zanje je namenilo 1.332.110,00 evra.

Za projektno financiranje je MK namenilo 997.317,25 evra. S tem je financiralo 130 projektov, med katerimi je bilo z zborovstvom neposredno ali posredno povezanih 17 projektov (13 %).

Neposredno zbori (5 %):

- DRUŠTVO MEŠANI KOMORNI ZBOR – LJUBLJANSKI MADRIGALISTI (tekmovanje v Pragi);
- KULTURNO DRUŠTVO KOMORNI ZBOR AVE (tekmovanje GPE v Varni);
- MEŠANI PEVSKI ZBOR OBALA KOPER (tekmovanje v Miltenbergu);
- MEŠANI MLADINSKI PEVSKI ZBOR VETER (Zborovska pesem skozi čas in prostor);
- RTV SLOVENIJA JAVNI ZAVOD, Komorni zbor RTVS (Gallus, Protestantski napevi, Zborovske zasedbe iz Novih akordov, Dekliški pevski zbor Škofijske klasične gimnazije Šentvid pri Ljubljani);
- ZAVOD CHOREGIE – NOVOGLASBENO GLEDALIŠČE MARIBOR, Koncertni cikel in
- VAL VOKALNA AKADEMIJA, Slovenski dragulji v evropski zakladnici.

Podobno velja tudi za občinsko raven. Ljubiteljsko kulturo financira tudi JSKD, ki mu je v letu 2010 MK dodelilo skupaj 4.411.723 evrov. Del tega denarja je namenjen ljubiteljski zborovski kulturi.

Tudi v občinah najbrž velja preprosto načelo, tam, kjer je več denarja, se ga lahko več razdeli tudi med zbore.

Stran **458** / Št. **6** / **24. 1. 2014**

5. člen

Prireditve, oproščene plačila avtorskega honorarja oziroma nadomestila

Enkrat letno, v okviru neprofitne kulturne dejavnost kulturnih društev in kulturnih skupin v okviru društev upokojencev, je ena prireditev, na kateri se predstavi celoletno delo društva, v celoti oproščena plačila avtorskega honorarja oziroma nadomestila. S tem Združenje SAZAS prispeva k razvoju tovrstnega kulturnega udejstvovanja.

Beseda »neprofitne« iz prejšnjega odstavka tega skupnega sporazuma pomeni, da je prireditev brez vstopnine in brez honorarja izvajalcev. »Ena prireditev, na kateri se predstavi celoletno delo društva in je v celoti oproščena plačila avtorskega honorarja oziroma nadomestila« pomeni, da se uporabnik po tem skupnem sporazumu odloči, ali bo to ugodnost izkoristila katera od njegovih sekcij ali pa bo to ugodnost izkoristilo društvo, kot celota.

Posamezno društvo oziroma njegova sekcija po tem skupnem sporazumu lahko izjemoma zaprosi, da se mu v izjemnih primerih, ki pa so skladni z namenom tega skupnega sporazuma, prizna dodatno tarifno ugodnost iz tega člena, čeprav ta v celoti ne izpolnjuje meril iz tega člena. Vloga se pisno naslovi na UO Združenja SAZAS.

Slika 5, 5. člen dogovora s SAZAS-om o oprostitvi plačila avtorskega honorarja za letni koncert društva oziroma zbora; Uradni list Republike Slovenije, št. 6, 24. jan. 2014, str. 458.

Sicer pa se čedalje več zborov financira še s članarinami, pridobivanje sponzorskih sredstev pa je v današnjih razmerah zelo zahtevno in običajno pičlo. Zbori lahko zaslužimo tudi z nastopi. Država omogoča, da se 0,5 % dohodnine nameni financiranju izbranih društev, med katerimi so tudi zbori. Kakor koli že, za delovanje zborov je potreben denar, saj moramo z njim poravnati čedalje več stroškov.

Boj za kulturno finančno pogačo poteka med umetniki in neumetniki (MK – povečanje mase za samo delovanje, glej tabelo; menedžerji, svetovalci, napovedovalci, tehnika, kulinarika) ter tudi med umetniki samimi (SAZAS, IPF, ZAMP).

S SAZAS-om je bil dosežen sporazum o znižanju tarif. Grozi pa, da bomo zbori čedalje teže izvajali dela sodobnih skladateljev (še živečih in umrlih, do 70 let po njihovi smrti), ker si njihovih/naših del preprosto ne bomo mogli privoščiti. Zato je bi sporazum vsekakor dobrodošel.

Financiranje je urejeno sorazmerno dobro, seveda bi denarja za svoje delo vsi potrebovali še veliko več.

ORGANIZACIJSKI VIDIK

Šolski zbori: otroški, mladinski, odrasli.	**Odrasli zbori, društva**	**Cerkveni zbori**	**Profesionalni zbori**	**Stanovski zbori**
Vrtci	SATB	Otroški	SKZ	Obrtniški
Osnovne šole	TTBB	Mladinski	Komorni zbor RTV	Lovski
Nižje glasb. šole	SSAA	Odrasli	Operni zbor (2)	Delavski (tovarniški)
Srednje šole			Slovenski oktet	Upokojenski
Akademije in visoke šole				Zdravniški
				Univerzitetni zbori

Slika 6, možna sistematična delitev zborov.

Zbori so lahko urejeni različno, glede na to, ali sodijo pod okrilje nekega sistema ali so samostojni, kot zbori ali društva. Morda bi jih lahko sistematično razdelili na šolske, odrasle zbore in društva, cerkvene zbore, profesionalne in stanovske zbore. Vsi zbori so lahko za enake glasove (ad aequales, moški, ženski, otroški, mladinski) ali mešane (ad voces mixtas, ad inequales, za mešane odrasle ali mladinske zbore ter druge kombinacije, npr. deški in moški zbor).

Nekatera društva in zbori imajo že daljšo tradicijo (npr. Glasbena matica, kamniška Lira, Lijak Vogrsko idr.). Zbori delujejo vsepovsod in na različnih kakovostnih ravneh. Naj omenim, da na ljubljanski Akademiji za glasbo uspešno deluje več zborov, med njimi tudi zbor za gregorijanski koral, ki ga odlično vodi kolega Tone Potočnik.

Slika 7, spletna stran JSKD za zborovsko glasbo, http://www.jskd.si/glasba/zborovska/uvod_zborovska.htm***, december 2015.***

Ljubiteljsko kulturo strokovno uspešno podpira JSKD, področje za zborovsko glasbo, ki ga zavzeto in prizadevno vodi samostojna strokovna svetovalka za vokalno glasbo Mihela Jagodic. JSKD prireja tudi kakovostna izobraževanja za zborovodje in pevce, tako domačih kot tujih strokovnjakov.

Seveda se z izobraževanjem prav tako ukvarja nekaj pevskih društev samih oziroma zborov, pa tudi drugih ustanov, med njimi Glasbena matica, Akademija za glasbo ipd.

Naj posebej omenim dve zelo odmevni izobraževanji:

- Evropski simpozij za zborovsko glasbo v Ljubljani, leta 1995 (v organizaciji IFCM Mednarodne zveze za zborovsko glasbo), nastopila sta zbora Carmina Slovenica in Ave, na simpoziju je bil Eric Ericsson;
- Mojstrski tečaj za zborovske dirigente v Ljubljani, leta 2015 (v organizaciji Akademije za glasbo in ljubljanske Glasbene matice), nastopili so: Komorni zbor Akademije za glasbo, Dekliški pevski zbor Akademije za glasbo in Mešani pevski zbor ljubljanske Glasbene matice, tečaj je vodil Gary Graden.

Sicer deluje še več organizacij, ki prispevajo k razvoju zborovstva. Med njimi so:

- DSS (ima zborovsko sekcijo, pripravlja edicije, cedeje);
- Glasbena matica (pripravlja izobraževanja, koncerte);
- ZRC SAZU (Znanstveno raziskovalni center SAZU), Glasbenonarodopisni inštitut in Muzikološki inštitut (pripravlja zborovske edicije, strokovne publikacije);
- ZKP RTV (izdaja zborovske cedeje);
- Slovensko muzikološko društvo (neposredne in posredne raziskave na področju zborovstva);
- Zveza kulturnih društev Slovenije (spodbuja delovanje ljubiteljskih skupin, pripravlja delovno gradivo Zakona o ljubiteljski in ljudski kulturi)
- idr.

1	Adoramus	moški pevski zbor
2	Aeternum	kvintet
3	Akademski pevski zbor Alojzij Mav	akademski pevski zbor
4	Akademski pevski zbor France Prešeren Kranj	akademski pevski zbor
5	Akademski pevski zbor Maribor	akademski pevski zbor
6	Akademski pevski zbor Ptuj (KUD)	akademski pevski zbor
7	Akademski pevski zbor Rogaška Slatina	akademski pevski zbor
8	Akademski pevski zbor Sv. Cecilije	akademski pevski zbor
9	Akademski pevski zbor Tone Tomšič	akademski pevski zbor
10	Akademski pevski zbor Univerze na Primorskem	akademski pevski zbor
11	Canticum	mešani pevski zbor
12	Carmina Slovenica	ženski pevski zbor
13	Celjsko pevsko društvo	mešani pevski zbor
14	Cerkveni mešani pevski zbor Zvon	mešani pevski zbor
15	Cerkveni mladinski pevski zbor Hozana	mladinski pevski zbor
16	Cerkveni ženski pevski zbor Andreja Vavkna	ženski pevski zbor
17	De Profundis	komorni zbor
18	Dekliški pevski zbor Radost Godovič	dekliški pevski zbor
19	Domžalski komorni zbor	komorni zbor
20	DPZ Kraški slavček	dekliški pevski zbor
21	DPZ Pole poje Razkrižje	dekliški pevski zbor
22	Gloria	komorni zbor
23	Goriški oktet Vrtnica	oktet
24	Grajski Oktet	oktet
25	Grudnove šmikle	ženska vokalna skupina
26	Klapa Mali grad	vokalna skupina
27	Klapa Tugare	vokalna skupina
28	KMoPZ Davorina Jenka	moški pevski zbor
29	KMoPZ Slavček	komorni moški zbor
30	Komorni moški zbor Izola	komorni moški zbor
31	Komorni moški zbor Lek	moški pevski zbor
32	Komorni zbor Ave	komorni zbor
33	Komorni zbor Carus	komorni zbor
34	Komorni zbor Hugo Wolf	komorni zbor
35	Komorni zbor Ipavska	komorni zbor
36	Komorni zbor KROG	komorni zbor
37	Komorni zbor Limbar Moravče	komorni zbor
38	Komorni zbor Nova Gorica	komorni zbor
39	Komorni zbor Orfej	komorni zbor
40	Komorni zbor Osti Jarej	komorni zbor

Slika 8, prvi del seznama pomembnejših slovenskih zborov, oblikovan po spletnem seznamu (https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_pevskih_zborov***, marec 2015) in dopolnjen z nekaterimi mojimi podatki.***

Od približno 1100 odraslih slovenskih skupin naj omenim najodmevnejše. Seznam sem oblikoval po spletnem in mu dodal še nekaj skupin, ki manjkajo.

Seznam je zgolj ilustrativen, saj zbori nastajajo in ugašajo, zamirajo ali se prebujajo.

41	Komorni zbor Stanislav Škrabec	komorni zbor
42	Komorni zbor Trbovlje	komorni zbor
43	Koroški oktet	oktet
44	Lira	moški pevski zbor
45	Ljubljanski madrigalisti	mešani pevski zbor
46	Ljudske pevke	ženska vokalna skupina
47	Ljutomerski oktet	oktet
48	Lovski oktet LD Peca Mežica	oktet
49	MeMPZ Quo Vadis	mešani mladinski zbor
50	MeMPZ Veter	mešani mladinski zbor
51	MePZ A Cappella	mešani pevski zbor
52	MePZ Adriatic	mešani pevski zbor
53	MePZ Akademik	mešani pevski zbor
54	MePZ Cantemus	mešani pevski zbor
55	MePZ Cum anima	mešani pevski zbor
56	MePZ Dr. France Prešeren	mešani pevski zbor
57	MePZ Dramlje	mešani pevski zbor
58	MePZ Duri	mešani pevski zbor
59	MePZ Groblje	mešani pevski zbor
60	MePZ Horjul	mešani pevski zbor
61	MePZ Hrast	mešani pevski zbor
62	MePZ Igo Gruden	mešani pevski zbor
63	MePZ Jacobus Gallus	mešani pevski zbor
64	MePZ KUD Gameljne	mešani pevski zbor
65	MePZ KUD Janko Živko	mešani pevski zbor
66	MePZ KUD SCT	mešani pevski zbor
67	MePZ KUD Svoboda -Medis-Črnuče	mešani pevski zbor
68	MePZ Mavrica	mešani pevski zbor
69	MePZ MISMOMI Gimnazije in ŠC Slovenj Gradec	mešani pevski zbor
70	MePZ Musica viva	mešani pevski zbor
71	MePZ Oljka - Polzela	mešani pevski zbor
72	MePZ Podgora pri Gorici	mešani pevski zbor
73	MePZ Pomlad	mešani pevski zbor
74	MePZ Postojna	mešani pevski zbor
75	MePZ sv. Ladislava	mešani pevski zbor
76	MePZ Šmartno ob Paki	mešani pevski zbor
77	MePZ Tabor	mešani pevski zbor
78	MePZ Vevče	mešani pevski zbor
79	MePZ VIVA	mešani pevski zbor
80	Mešani komorni zbor Carinthia Cantat	mešani komorni zbor

Slika 9, drugi del seznama pomembnejših slovenskih zborov, oblikovan po spletnem seznamu (https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_pevskih_zborov***, marec 2015) in dopolnjen z nekaterimi mojimi podatki.***

81	Mešani kvartet Shalom	kvartet
82	Mešani mladinski pevski zbor Veter	mladinski pevski zbor
83	Mešani pevski zbor Vocalis	mešani pevski zbor
84	Mladost Pesem Prijateljstvo	študentski pevski zbor
85	MoPZ Dramlje	moški pevski zbor
86	MoPZ Eho (Šentjur)	moški pevski zbor
87	MoPZ Franc Zgonik Branik	moški pevski zbor
88	MoPZ Kajuh Velenje	moški pevski zbor
89	MoPZ Markovci	moški pevski zbor
90	MoPZ Razpotje	moški pevski zbor
91	MoPZ Srečko Kosovel	moški pevski zbor
92	MoPZ Tabor Občine	moški pevski zbor
93	MoPZ VRES Prevalje	moški pevski zbor
94	Moški pevski zbor - KUD Pošta Maribor - Pošta Slovenije	moški pevski zbor
95	Moški pevski zbor Slava Klavora Maribor	moški pevski zbor
96	Moški pevski zbor Vinograd	moški pevski zbor
97	MPZ Igo Gruden	mladinski pevski zbor
98	MPZ RTV Slovenija	mladinski pevski zbor
99	Obrtniški MoPZ Stanko Rek	moški pevski zbor
100	Oktet Arion	oktet
101	Oktet Deseti brat	oktet
102	Oktet Jurij Dalmatin	oktet
103	Oktet Suha	oktet
104	Oktet TEŠ	oktet
105	Oktet Vrelec	oktet
106	Otroški PZ RTV Slovenija	otroški pevski zbor
107	Pevski zbor Maj	moški pevski zbor
108	Pevski zbor Planina	mešani pevski zbor
109	Pevsko društvo Alenčice	ženska vokalna skupina
110	Pipi Romeo	vokalna skupina
111	Posavski oktet	oktet
112	Primorski akademski zbor Vinko Vodopivec	akademski pevski zbor
113	Ptujski nonet OOZ Ptuj	nonet
114	Razkriški oktet	oktet
115	Rudarski oktet Premogovnika Velenje	oktet
116	Skupina VOXON	vokalna skupina
117	Slovenski komorni zbor	komorni zbor
118	Slovenski oktet	oktet
119	Šaleški akademski pevski zbor	akademski pevski zbor
120	Škofjeloški oktet	oktet

Slika 10, tretji del seznama pomembnejših slovenskih zborov, oblikovan po spletnem seznamu (https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_pevskih_zborov***, marec 2015) in dopolnjen z nekaterimi mojimi podatki.***

121	Učiteljski PZ Slovenije Emil Adamič	mešani pevski zbor
122	Vasovalci	vokalna skupina
123	Vokalna skupina Cantemus	vokalna skupina
124	Vokalna skupina Chorus '97 Miren	moški pevski zbor
125	Vokalna skupina Liguster	vokalna skupina
126	Vokalna skupina Mladi Veseljaki	vokalna skupina
127	Vokalna skupina Pegazove muze	vokalna skupina
128	Vokalna skupina Sonus	moški pevski zbor
129	Vokalna skupina Unica	mešani pevski zbor
130	Vokalni ansambel Musica	vokalni ansambel
131	Vox Carniolus	mešani pevski zbor
132	Zagoriški fantje	moški pevski zbor
133	Zagorski oktet	oktet
134	Zbor Chorus	mešani pevski zbor
135	Zbor svetega Nikolaja	mešani pevski zbor
136	ŽAPZ Vugaš Murska Sobota	ženski akademski pevski zbor
137	Ženski pevski zbor Gotovlje	ženski pevski zbor
138	Ženski pevski zbor LAZ	ženski pevski zbor
139	Ženski pevski zbor Rogaška Slatina	ženski pevski zbor
140	ŽPZ Dramlje	ženski pevski zbor

Slika 11, četrti del seznama pomembnejših slovenskih zborov, oblikovan po spletnem seznamu (https://sl.wikipedia.org/wiki/Seznam_slovenskih_pevskih_zborov***, marec 2015) in dopolnjen z nekaterimi mojimi podatki.***

UMETNIŠKI VIDIK

Naslov vidika v oklepaju je bil »zborovska umetnost od skladateljeve mize do poslušalčevih ušes«. V tem delu lahko iz bogatih dejavnosti slovenskih zborov povzamem le nekaj poudarkov, odbirek odbirka.

Produkcija novih zborovskih del različnih slogov je zelo živahna, skladatelji vseh generacij ustvarjamo raznovrstna dela, od preprostih do najzahtevnejših, s katerimi naši zbori uspešno tekmujejo doma in na tujem. Prav tako je živahno založništvo, je pa v današnjem digitalnem času dostopnost not izjemno lahka, mislim na zakoniti dostop.

Iz tabele lahko razberemo, da slovenski zbori veliko pozornosti namenjamo ljudskim pesmim, sicer pa programsko bistveno ne odstopamo od primerjanih držav.

Prav tako imamo veliko vrhunsko usposobljenih zborovodij in glasbenikov, ki lahko izvajajo tudi najzahtevnejši zborovski repertoar.

Recepcija zborovskega petja je dobra, ponudba koncertov pa zelo velika, kar pogosto pomeni težave z obiskom. Prav tako zelo manjka dobrih pevcev, izrazito visokih in nizkih glasov, sopranov, altov, še posebej pa tenorjev in basov. Razlogov za to je več, med drugimi so tudi biološki, genetski.

Glasbeni slog	**Slovenija** N=726	**Madžarska** N=251	**Nemčija** N=513	**Francija** N=641
Srednji vek, barok, renesansa	14	70	39	44
Klasicizem in (post) romanticizem	27	67	58	57
Sodobna glasba	54	79	50	55
Gospel, črnska duhovna glasba (spiritual)	15	17	27	23
Pop glasba	29	8	40	14
Ljudska in tradicionalna glasba	91	36	32	33

Slika 12, tabela z izbrano primerjavo programov, ki jo je pripravil Roman Bartel, raziskovalec pri singingeurope.org (http://www.singingeurope.org/***, januar 2016); Slovenci smo zelo navezani na ljudsko glasbo, manj na staro (srednjeveška, renesančna in baročna glasba). Med tem je izšlo tudi poročilo, ki je dostopno v datoteki PDF na njihovi strani.***

Številni slovenski zbori se udeležujejo tekmovanj različnih zahtevnostnih stopenj; doma v Mariboru (odrasli), v Zagorju ob Savi in Celju (otroški in mladinski) ali v tujini.

Tudi pri tem nam je v pomoč JSKD[7], prav tako drugi, npr. lokalna zastopnica ene večjih mednarodnih organizacij Interkultur (http://www.interkultur.com/).

Naj poudarim, da zbori domov pogosto nosimo priznanja. Izjemno uspešni smo tudi na vrhunskih tekmovanjih, kar prikazuje tabela z rezultati zborovskega tekmovanja European Grand Prix (Evropska velika nagrada).

Laureates of the European Grand Prix for Choral Singing per country

Country	Laureates	Notes
Sweden	7 wins	Four choirs from Stockholm
Lithuania	3 wins	All from Vilnius
Slovenia	3 wins	All from Ljubljana; APZ Tone Tomšič winning twice
Hungary	2 wins	
United States	2 wins	
Philippines	2 wins	Philippine Madrigal Singers winning twice
Latvia	2 wins	Jauniesu koris "Kamer..." winning twice
Argentina	1 wins	
Denmark	1 win	
Japan	1 win	
Russia	1 win	
Total	**25 wins**	

Slika 13, preglednica z dosežki zborov na evropskem zborovskem tekmovanju za Grand Prix (veliko nagrado); Slovenci smo z dosežki naših zborov na visokem mestu; vir: https://en.wikipedia.org/wiki/European_Grand_Prix_for_Choral_Singing***, januar 2016.***

7 Glej tudi publikacijo *Choral Singing in Slovenia*, ki jo je izdal JSKD in je dosegljiva na njihovi strani v datoteki PDF, https://www.jskd.si/, https://www.jskd.si/english/choral_singing/choral_singing_slovenia.pdf, januar 2016.

Imamo tudi več pevskih srečanj in festivalov, naj omenim vsakoletne:
- ŠENTVID PRI STIČNI,
- PRIMORSKA POJE,
- KOROŠKA POJE,
- SLOVENSKI OTROŠKI ZBOR (leta 2014 je bil trinjastič).

Obiskujemo tudi festivale zunaj Slovenije (npr. LIRA v Londonu, na koncertu združenih moških zborov sveta na t. i. kulturni olimpijadi pred odprtjem olimpijskih iger leta 2012).

Naj prikažem še nekaj zvočnih in slikovnih utrinkov iz naše zborovske dejavnosti raznih sestavov.

Od mešanih zborov sem izbral:
- SLOVENSKI KOMORNI ZBOR,
- KOMORNI ZBOR RTV,
- APZ TONE TOMŠIČ,
- ZBOR SVETEGA NIKOLAJA,
- MEŠANI ZBOR ORFEJ,
- MEGARON,
- PERPETUUM JAZZILE,
- CONSORTIUM MUSICUM idr.

Slovenski komorni zbor, zdaj imenovan Zbor Slovenske filharmonije, je leta 1991 ustanovil Mirko Cuderman in je del Slovenske filharmonije. Zdaj ga vodi Martina Batič.

Zbor je pripravil številne praizvedbe slovenskih novitet, dve pomembni zbirki cedejev s slovenskimi skladbami, antologiji *Musica sacra Slovenica* in *Slovenska zborovska glasba*. Ima številne koncerte doma in na tujem, izvedel je veliko vokalno-instrumentalnih del, tudi veliko slovenskih novitet (http://www.filharmonija.si/slo/zbor).

Slika 14, zbor Slovenske filharmonije; vir: njihova spletna stran http://www.filharmonija.si/slo/zbor***, januar 2016.***

APZ Tone Tomšič, leta 1926 ga je kot moški zbor ustanovil France Marolt. Zdaj ga vodi Jerica Gregorc Bukovec. Pred kratkim so izdali cede s posnetki slovenskih avtorskih del in priredb *Večni čas v hip ujet* (http://www.apz-tt.si/).

Slika 15, zbor APZ Tone Tomšič z nekdanjim zborovodjem Sebastjanom Vrhovnikom; vir: njihova spletna stran http://www.apz-tt.si/***, marec 2015.***

Consortium musicum je eden naših najboljših zborov, ki ga je leta 1968 prav tako ustanovil Mirko Cuderman. Zanj je značilno tudi petje večjih vokalno-instrumentalnih del svetovne in domače literature. 27. maja leta 2015 so izjemno uspešno nastopili v sakralnem abonmaju s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija pod vodstvom Gregorja Klančiča, zdajšnjega zborovodje. Izvedli so *Requiem* Gabriela Fauréja in moj *Slovenski vojni requiem*.

Slika 16, mešani zbor Consortium musicum z zborovodjem Gregorjem Klančičem in Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija na koncertu sakralnega abonmaja 27. maja 2015; vir: fotografija iz arhiva zbora.

Od moških zborov naj opozorim na te:
- SLOVENSKI OKTET,
- VAL, Vokalna Akademija Ljubljana,
- PAZ VINKO VODOPIVEC,
- MOŠKI PEVSKI ZBOR SREČKO KOSOVEL,
- LIRA idr.

Slovenski oktet, ki poje že od leta 1951, je eden naših najuglednejših in znanih pevskih ansamblov. Tudi v zdajšnji sestavi nadaljujejo s skrbno izbranimi tradicionalnimi in novimi skladbami (http://www.slovenski-oktet.si/).

Slika 17, zdajšnji Slovenski oktet, vir: njihova spletna stran http://www.slovenski-oktet.si/***, marec 2015.***

Primer sposobnosti naših umetniških vodij, dirigentov in sodelovanja odličnih amaterskih ansamblov, zbora in orkestra je tudi moški zbor Srečka Kosovela z zborovodjem Matjažem Ščekom. 18. oktobra leta 2014 so ob svoji 70-letnici v domači Ajdovščini priredili slavnostni koncert, na katerem so odlično izvedli tudi mojo večjo *Kantato Primorsko* za moški zbor, soliste in komorni orkester.

Slika 18, moški zbor Srečka Kosovela z dirigentom Matjažem Ščekom na slavnostnem koncertu ob 70-letnici, s solistko Ano Kodelja in člani orkestra NOVA filharmonija; vir: njihova spletna stran http://www.zbor-kosovel.si/***, januar 2016.***

Med ženskimi sestavi imamo izjemno kakovostne zbore. Naj poudarim te:

- CARMINA SLOVENICA,
- CARMEN MANET,
- ČARNICE,
- GRUDNOVE ŠMIKLE idr.

Eden boljših zborov na Gorenjskem, poln mladostne svežine in energije, je ženski zbor Carmen manet pod vodstvom Primoža Kerštanja. Uspešno so nastopile na zborovskem tekmovanju leta 2012 v kitajskem Guangzhouju.

Slika 19, ženski zbor Carmen manet z zborovodjem Primožem Kerštanjem; vir: http://www.gimkr.si/dogodki-in-projekti/koncerti/carmen-manet-v-guangzhou/***, januar 2016.***

Eden najbolj kakovostnih cerkvenih zborov je Mešani zbor Anton Foerster, ki so ga leta 1974 ustanovili nekateri ljubljanski cerkveni pevci, prvo vodstvo so zaupali Jožetu Troštu, duhovniku, skladatelju, zborovodji in pedagogu. Danes ga uspešno vodi Damijana Božič Močnik. Tudi ta zbor ima bogat in obširen repertoar raznovrstnih skladb, predvsem sakralnih, med njimi tudi vokalno-instrumentalnih.

Slika 20, mešani zbor Anton Foerster z zborovodkinjo Damijano Božič Močnik pri izvedbi oratorija Jožeta Trošta *Blaženi Anton Martin Slomšek****, v Slovenski Filharmoniji leta 2012; vir:*** http://nasizbori.jskd.si/ob-40-letnici-mepz-anton-foerster-ljubljana/***, januar 2016.***

Med OTROŠKIMI IN MLADINSKIMI ZBORI sta najbolj ugledna otroški in mladinski zbor RTV Slovenija.

Predvsem mladinski je dobil številne ugledne nagrade.

Veseli me, da je leta 2013 začel delovati tudi *Deški zbor Schellenburg*.

Slika 21, Mladinski pevski zbor RTV Slovenija z zborovodjem Tomažem Pirnatom; vir: https://www.rtvslo.si/kultura/glasba/trojno-slavje-mladih-pevcev-rtv-slovenija-v-zagorju-ob-savi/333730***, januar 2016.***

Slika 22, nastop zbora Perpetuum Jazzile v Stožicah (november 2013), vodja zbora je Peder Karlsson; vir: http://www.radio1.si/24993***, januar 2016.***

V novi dvorani v Stožicah lahko priredimo tudi masovne koncerte. Omenjam dva:

- koncert Tržaškega partizanskega pevskega zbora Pinko Tomažič in
- koncert našega mešanega zbora PERPETUUM JAZZILE, ki izvaja pop in jazz skladbe.

Slika 23, koncert ob dnevu upora proti okupatorju Tržaškega partizanskega pevskega zbora Pinko Tomažič z gosti, 27. apr. 2013, zbor vodi Pia Cah; vir: http://www.mladina.si/143802/teden-v--fotografijah/***, januar 2016.***

Naj za konec omenim še zgledno sodelovanje številnih zborov, ki jih druži ljubezen do petja. Ob 130-letnici kamniške Lire smo nastopili skupaj s Slovenskim oktetom in tamburaškim orkestrom Vipavski tamburaši, ki jih vodi Neža Žgur. Slavnostni dogodek je počastil tudi predsednik Republike Slovenije Danilo Türk s svojo soprogo Barbaro.

a

Slika 24, slavnostni koncert kamniške Lire ob njeni 130-letnici, s predsednikom Danilom Türkom in njegovo soprogo Barbaro, Slovenskim oktetom in Vipavskimi tamburaši; vir: http://www.lira--kamnik.si/fotogalerija/galerija20.html***, januar 2016.***

SKLEP

H zborovstvu so svoj pomemben, mednarodno odmeven delež prispevali tudi *Slovenski glasbeni dnevi*, tako v koncertnem kot muzikološkem delu. Z zborovstvom smo se posredno ali neposredno ukvarjali na vseh srečanjih, še posebej denimo na srečanjih: *Vidiki sodobne glasbene vzgoje* (1987), *Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju v Evropi* (1989), *Glasba in poezija* (1990), *Gallus in mi* (1991), *Glasba in družba v 20. stoletju* (1998), *Glasba, poezija – ton, beseda* (2000), *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur* (2003), *Stoletja glasbe na Slovenskem* (2005), *Glasba za družabne priložnosti, glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan* (2006), *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne* (2009) in tudi letos, z mojim prispevkom. Spomnili smo se skladateljev, ki so pomembno prispevali h zborovstvu, npr. Jacobusa Gallusa, Huga Wolfa, Lojzeta Lebiča idr. Prav tako je veliko zborovske glasbe skoraj vsako leto prinesel koncertni del, npr. *Zborovska glasba 2009* Društva slovenskih skladateljev, *Zborovska glasba 2007* Društva slovenskih skladateljev, *Zborovske skladbe Sama Vremšaka in Vilka Ukmarja* leta 2005, leta 2003 je nastopil Zbor Opere in baleta SNG Maribor s programom izbranih slovenskih skladateljev, prav tako pa Mešani pevski zbor Obala, leta 1997 je pod vodstvom Marka Muniha Komorni zbor RTV Slovenija zapel nekaj starejših in sodobnih slovenskih sakralnih skladb, leta 2001 je bila pod vodstvom Lovrenca Arniča izvedena *Tretja simfonija – Duma Blaža Arniča* za bariton, mešani zbor in orkester,

leta 1995 je bila izvedena skladba Marka Mihevca *Proverbia – pregovori za dva solista, zbor in orkester*, zbor Consortium musicum je leta 1988 izvedel *Misso Villano* Janeza Krstnika Dolarja in kantato *Oljki* Hugolina Sattnerja, leto pozneje pa še Lipovškovega *Orglarja* za soliste, zbor in orkester.

Iz vseh statističnih podatkov in prikaza izbrane vsebine lahko ugotovim, da je zborovsko petje pri nas izjemno pestro, vitalno in v svojih vrhovih primerljivo z vrhunskimi dosežki v znanosti in športu.

Dobro so razvite ljubiteljska, polprofesionalna in profesionalna zborovska umetnost.

Pričakoval bi večjo medijsko pozornost in večje upoštevanje teh dejstev pri politikih, da nam bo vse to zagotavljalo še boljše razmere za naše ustvarjalno in poustvarjalno delo.

Predvsem pri vrednotenju dela družbenih skupin bi politika morala poskrbeti za poštena razmerja ter bolj upoštevati dosežke in pomen zborov za Slovenijo.

Mnogi se petja spomnijo šele tedaj, ko jim pojemo na proslavah ali na grobu …

Petje ,z radosti izvira,
Iž nje raste in cvete;
In kdar nebogljena vmira,
K nji pobegne — ž njo umre.

Al kdar nova pomlad sije,
Novo cvetje oživi;
In kdar nova radost dije.
Novo petje se budi.
(*Cvetje in petje*, Rodoljub Ledinski, »svobodno po Anastaziju Grün-u«).[1]

1 Rodoljub Ledinski. »*Cvetje in petje*.« Kmetijske in rokodelske novice, letnik 13, številka 86 (27. 10. 1855); http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-BXO6LENE, marec 2015.

Andrej Misson

CELEBRATING THE THIRTIETH JUBILEE; A SHORT REVIEW OF THE PAST THIRTY YEARS OF CHORAL SINGING IN SLOVENIA

ABSTRACT

Choral singing has a special place among Slovenes. Everything directly or indirectly associated with it can be classified as choral works. Ever since the 19th century we have been building up a choral culture in our artistic, pedagogical and scientific practice. In the last thirty years, choral singing has also been the subject of European statistical research. The author presents a brief chronology of the most significant events associated with choral singing in the past. He gives a brief description of three significant aspects of choral singing: artistic, organisational and economic. The article ends with a brief presentation of selected recent achievements in choral singing and in the conclusion notes the importance of Slovenian Music Days for choral singing.

The author concludes that choral singing is exceptionally diverse and vital in Slovenia, and at its best is comparable with elite Slovene achievements in science and sport. Therefore we can expect increased media attention and political support for choral singing in Slovenia.

Michael Walter

MATERIALITÄTEN DER MUSIKGESCHICHTE: DIE REISEN VON SÄNGERN UND KOMPONISTEN

Auf dem Programm der diesjährigen Slovenian Music Days steht (am 15. März) auch František Josef Benedikt Dusíks 2. Sinfonie. Dusík, der kein Slowene, sondern Böhme war, hat bekanntlich als Komponist etliche Jahre äußerst erfolgreich in Ljubljana gewirkt, weshalb er sein Werk dieses Jahr Teil des Konzertprogramms ist. Es gastiert aber auch das Ensemble Modern aus Frankfurt am Main mit zeitgenössischer Musik. Man kann in beiden Fällen beispielhaft die Frage stellen, wie die Musiker – der eine im 18. Jahrhundert, die anderen im 21. Jahrhundert – nach Ljubljana gekommen sind. Das scheint zunächst keine wesentliche Frage zu sein, was sich allerdings bei näherem Hinsehen als Irrtum erweist.

Vorausgesetzt das Ensemble Modern ist mit einem Direktflug aus Frankfurt am Main nach Ljubljana geflogen, betrug die Reisezeit in der Luft etwas unter anderthalb Stunden. Dazu kommt natürlich noch die Zeit zum Einchecken in Frankfurt, so dass man im günstigsten Fall wohl mit einer Reisezeit von Frankfurt am Main nach Ljubljana von 3 ½ Stunden rechnen kann. Vor 150 Jahren wäre die Situation eine ganz andere gewesen. Zunächst einmal wäre zu eruieren gewesen, welche Reiseroute man von Frankfurt nach Ljubljana am günstigsten nehmen könnte. Vermutlich hätte man die Strecke Frankfurt – Augsburg – Klagenfurt – Ljubljana gewählt. Nur kurze Strecken hätte man mit der Bahn zurücklegen können. Allein von Klagenfurt nach Ljubljana hätte man mit der »Malleposte«, also der Eilpost mit Pferd und Wagen um 1860 12 Stunden benötigt. Im März hätte man bei schlechtem Wetter unter Umständen Tage in Klagenfurt warten müssen, bis der verschneite Loiblpass wieder befahrbar gewesen wäre; die steile Straße war aber auch sonst nur mit Vorspannpferden zu bewältigen. An eine Eisenbahnverbindung wurde zu dieser Zeit schon gedacht, aber sie wurde erst Jahre später realisiert, wobei der Zeitgewinn nicht drastisch war, weil die Bahnstrecke dreimal so lange war wie der direkte Weg über den Loiblpass[2]. Außerdem konnte man in den Eilpostwagen aufgrund von deren begrenztem Platzangebot und ihrer leichten Bauweise keine großen Gepäckstücke mitnehmen. Man durfte auch nicht besonders dick sein, weil man dann nicht in die Wagen hineinpasste. Eine Gruppe wie das Ensemble Modern insgesamt war für einen »Malleposte«-Wagen ohnehin zu groß, aber ein Violoncello oder einen Kontrabass in einem solchen Eilpostwagen mitzunehmen war ebenfalls ausgeschlossen.

Wie kam Dusík nach Ljubljana? Er kam jedenfalls – und das ist bezeichnend – nicht aus Böhmen nach Ljubljana, sondern aus Italien. Dusík wurde aufgrund seines in Oberitalien erworbenen Rufs vom in Triest geborenen und kulturell italienisch orientierten Bischof Michael Leopold Brigido von Marenfels und Bresoviz 1790 nach Ljubljana berufen, auch wenn er möglicherweise unmittelbar vorher kurzfristig in Klagenfurt tätig war[3]. Sieht man sich die Lebensläufe der in Ljubljana wirkenden tschechischen Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, so ergibt sich, dass sie nicht direkt aus Böhmen zuwanderten, sondern in der Regel bereits vorher in einem Raum um die Achse Graz – Triest (bzw. Oberitalien) tätig waren[4]. Diese Musiker spezialisierten sich auf ein bestimmtes und verkehrstechnisch zumindest auf den Hauptrouten von Graz bis Triest und bis nach Klagenfurt durch Straßen gut erschlossenes Gebiet.

Anfang des 18. Jahrhunderts konnte man von Venedig nach Wien über Villach und Judenburg reisen, oder über Ljubljana, Celje, Maribor und Graz (beide Strecken wurden

2 Vgl. *Austria. Wochenschrift für Volkswirthschaft und Statistik* 15 (1863), 613.

3 Vgl. Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusík. The Biography of an Eigteenth-Century Composer*, Wien 2011, 19.

4 Vgl. Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na slovenskem*, Maribor 2012.

dann ab Bruck an der Mur wieder zusammengeführt). Die Strecke über Ljubljana bot für Einzel-Reisende die schnellste Reisemöglichkeit nach Wien, wenn sie nämlich mit dem Postillion fuhren, der die Post transportierte. Allerdings musste man dann auch nachts fahren.

Die Strecke aus Norditalien über Ljubljana und Celje wurde aber auch wegen der Annehmlichkeiten empfohlen: »Wer nicht gar zu sehr *menagiren* will, der thut wohl, wenn er diese Reise der vorhergehenden vorziehet, weil man bessere Örter *passiret*, und in den Wirths-Häusern *galanter* auffgenommen und *tractiret* wird.«[5] (»Menagieren« heisst »bescheiden essen«, woraus der Schluss zu ziehen ist, dass die Essensportionen im heutigen Slowenien und der Südsteiermark schon damals recht üppig ausfielen).

Wichtiger als das Essen waren freilich die vergleichsweise gut ausgebauten Straßen und die ebenfalls vergleichsweise wenigen natürlichen Hindernisse, die die Strecke bot. Die Strecke von Wien über Ljubljana nach Triest war wegen der aus Triest angelieferten Waren die wichtigste Handelsstraße von Österreich nach Italien[6]. Diese und die Anbindung Ljubljanas an Oberitalien über die abzweigende Strecke Vrhnika, Palmanuova, Pordenone nach Venedig erklärt wahrscheinlich die große Anzahl wandernder italienischer Operntruppen, die sich in Ljubljana im 18. Jahrhundert eingefunden haben und deren Wirken von Primož Kuret und Metoda Kokole gut erforscht worden sind[7].

Dass das Wirken dieser Truppen am Anfang des 19. Jahrhunderts allmählich ihr Ende fand hat Kuret mit den Folgen der napoleonischen Kriegen und der schwinden Macht der Stände versucht zu erklären, was sicher wesentliche Momente waren, denn ohne die Zuschüsse der Stände waren Opernaufführungen in einer kleinen Stadt, die sich wie Ljubljana in einer wirtschaftlichen Randlage befand, häufig schwer zu finanzieren. Denn die bevorzugte Gattung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die opera buffa. Um solche opere buffe aufzuführen, bedurfte es aber nur geringer Mittel im Hinblick auf Personal, Orchester und Dekorationen. Mit opere buffe im Repertorie konnte eine Truppe gut 'wandern'. Die opere buffe begannen aber Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Mode zu kommen, und das in jeder Hinsicht, nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern auch in Bezug auf Dekorationen aufwendige Repertoire des italienischen Melodramma war gewissermaßen schwer transportabel. Dass die Rolle der italienischen Truppen am Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr deutschsprachige Wandertruppen übernahmen, hängt gewiss auch damit zusammen, dass diese in der Regel die ebenfalls mit wenigen Mitteln aufführbaren deutschen Singspiel im Repertoire hatten, die vorerst nicht der Konkurrenz der ernsten Opern ausgesetzt war. Im Gegensatz zu den italienischen Opern-Truppen war Ljubljana ohne großes, zumindest in den Haupt-Saisonen bespieltes Theater für jene Sänger, die zu den reisenden Virtuosen gehörten kein lohnendes Ziel. Sie reisten im 18. Jahrhundert durch Ljubljana hindurch, oder beabsichtigten dies zumindest.

Der in Berlin und Dresden gefeierte Kastrat Felice Salimbeni wählte 1751 zur Rückreise nach Italien die Route über Ljubljana. Von Dresden aus war das durchaus naheliegend, er dürfte über Prag, Wien und Graz gereist sein. Allerdings erreichte er Italien nicht mehr,

5 [Ambrosius Peter Lehmann], *Die vornehmsten Europäischen Reisen, wie solche durch Teutschland, Franckreich, Italien, Holl- und Engeland, Dännemark und Schweden, Vermittelst der dazu verfertigten Reise-Charten, nach den bequemsten Post-Wegen anzustellen, und was auf solchen Curieuses zu bemercken. Wobey die Neben-Wege, Unkosten, Müntzen und Logis zugleich mit angewiesen werden. Welchen auch beygefüget LV. accurate Post- und Boten-Charten, von den vornehmsten Städten in Europa*, Hamburg 1709, 298.

6 Vgl. z.B. Johann Georg Heinrich Hassel, *Vollständige und neueste Erdbeschreibung des Oesterreichischen Kaiserthums nebst Einleitung zur Erdbeschreibung von Europa*, Weimar 1819, 254.

7 Vgl. Primož Kuret, *Das Ständische Theater in Ljubljana/Laibach. Über die italienischen Opernaufführungen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Ljubljana*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Heft 4 (1999), 80-91; Metoda Kokole, *Italianska opera v notranjeavstrijkih sredičih v18. stoletju: repertoar in izvajalci*, in: *De musica disserenda* 1/1-2 (2005), 75-93; Dies., *The earliest Operas in Ljubljana: The »Comedia Italiana in Musica« (1660) and »Il Tamerlano« (1732)*, in: *Italian Opera in Central Europe*, Vol. I: *Institutions and Ceremonies*, hg. v. Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy u. Reinhard Strohm, Berlin 2006, 52-66.

sondern starb in Ljubljana auf der Durchreise. Mehr Glück hatte da der Tenor Michael Kelly als er aus Venedig nach Graz reiste, um dort ein Engagement anzutreten, denn er fuhr in der Kutsche der Primadonna Benini mit, in der sich auch ihr Schoßhund, ihr Ehemann und ein Diener befanden[8]. Die Gesellschaft legte allerdings nicht in Ljubljana, sondern in Gorizia einen Tag Reisepause ein. Das Gebiet des heutigen Slowenien nahm Kelly vermutlich schon als das wahr, was er als »Germany« bezeichnete, ein Gebiet, dass sich aus seiner Sicht vor allem durch seine Kälte auszeichnete.

Die beiden Sänger sind in zweierlei Weise charakteristisch: Einerseits wissen wir sehr wenig über Reiserouten von Sängern im 18. Jahrhundert, weil entsprechende Mitteilungen nur spärlich vorhanden sind, andererseits können wir aber auch annehmen, dass sehr viel mehr Musiker als bislang bekannt ist, auf dem Weg von Oberitalien nach Wien die Route über Ljubljana genommen haben. Nur hielten sie hier nicht an, um Vorstellungen zu geben. Das ist, so scheint es, nicht untypisch. Auf der einen Seite gab es die mehr oder weniger berühmten Musiker, Komponisten wie Sänger und Instrumentalisten, die aufgrund ihres Erfolgs die großen und dadurch auch finanziell ertragreichen Städte bereisten. Für diese lag Ljubljana bestenfalls am Rande der Reiserouten und war nur eine von vielen Stationen, die man Richtung Italien passierte. Auf der anderen Seite gab es schon im 18. Jahrhundert den bereits genannten Kulturraum Graz – Ljubljana – Triest – Klagenfurt, auf den sich etwa böhmische Musiker lokal spezialisiert hatten und wo sie sesshaft wurden

Je besser die Verkehrsbedingungen wurden, desto mehr wurde der geographische Raum erweitert, in dem Musiker wirken. Sehr deutlich kann man das anhand von Sängern sehen, deren Reiserouten im Laufe des 19. Jahrhunderts immer besser erfassbar werden. Das gilt auch für jene Sänger, die nicht zu ersten Garde gehörten, also nicht zu den Stars der international führenden Opernhäuser.

Das Kriterium für den Wirkungskreis dieser Sänger im deutschen Sprachraum waren weniger kurze Distanzen als Institutionen. Diese Institutionen waren kleine, deutschsprachige städtische Theater. Auf diese Theater hatten sich auch verschiedene Theater-Direktoren spezialisiert, die über die Fähigkeit verfügen mussten, mit sehr begrenzten Mitteln und daraus resultierenden niedrigen Gagen für die Sänger und Schauspieler – denn es handelte sich immer um Mehrspartentheater – einigermaßen befriedigende Theater-Saisonen zu organisieren. Dadurch ergab sich für die Sänger in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Beispiel ein geographischer Raum, der Bayern, Böhmen und Mähren, Galizien, das heutige Kroatien und Rumänien, das südliche Österreich und das heutige Slowenien umfasste. Innerhalb dieses Gebiets waren Sänger hoch mobil, obwohl sie gelegentlich von den bequemen Verkehrsachsen, z.B. von jener zwischen Wien und Triest abweichen mussten. Man kann das als Kommunikationsraum beschreiben, in dem fast Alle fast alle Anderen kannten und einschätzen konnten. Das war gewissermaßen das kleine Model der 'großen' Opernwelt und die Grenze zwischen beiden war kaum durchlässig. Ein ähnliches Phänomen lässt sich übrigens auch in Italien beobachten, in dem es Agenten und Sänger gab, die ebenfalls überwiegend die kleinen Theater 'bedienten'. Auch hier war der geographische Raum, in dem die Sänger zirkulierten, begrenzt, reichte aber von der heute kroatischen Adriaküste über Oberitalien bis nach Portugal.

Im Februar 1870 war die erste Sopranistin am Theater in Ljubljana ein »Frl. Römer«[9]. Sie war eine Koloratursängerin, die große Koloraturrollen sang, wie etwa die Lucia in Donizettis *Lucia di Lammermoor* oder die Eudoxie in Aubers *Stummer von Portici*. Anhand zeitgenössischer Theateralmanache lässt sich der örtliche Verlauf ihrer Karriere bis 1870 nachvollziehen (bei den beiden mit einem Fragezeichen versehenen Orten ist unklar, ob sich tatsächlich um das identische »Frl. Römer« handelt):

8 Vgl. Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, including a period of nearly half a century; with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary, and musical*, 1. Bd., 2. Aufl., London 1826, 138-141.

9 Vgl. *Musikalisches Wochenblatt* vom 11. März 1870, 172.

1864	Nürnberg
1865	Ulm
1865	Köln?
1866	Hoftheater Kassel
1866	Königsberg?
1866	Dessau
1867	Bamberg
1868	Rostock und Stralsund (»Vereinigte Stadttheater«)
1869	Rostock und Stralsund (»Vereinigte Stadttheater«)
1869	Znaim [Znojmo] (»Königl. städt. Theater, vereinigt mit dem landschaftlichen Sommertheater im Kurorte Rohitsch-Sauerbrunn [= Rogaška Slatina] in Steyermark«)
1870	Graz, Landschaftliches Theater
1870	Ljubljana
1870	Basel

Der Karriereverlauf ist für eine Sängerin, deren Fähigkeiten offenbar begrenzt waren, nicht untypisch. Römer singt vorwiegend an kleineren Stadttheatern, am Hoftheater Kassel konnte sie offenbar nicht reüssieren und das dortige Engagement jedenfalls nicht zu einem Sprungbrett für eine Karriere an Hoftheatern machen. Stattdessen begann sich eine Spirale nach unten abzuzeichnen. Charakteristisch dafür sind Engagements am geographischen Rande des deutschen Opernsprachraums, also in Rostock, Znaim, Graz und Ljubljana. Ein Engagement in Ljubljana, bemerkte der Tenor Heinrich Vincent in seinen Memoiren (und bezog sich auf sein Engagement in den 1850er Jahren) »warf also mehr oder minder einen Schatten auf meine Qualität als Sänger«[10]. Vincent profitierte übrigens bei seinem Engagement in Ljubljana von dem Sachverhalt, dass 1850 bis 1853 die Leitung der Bühnen in Ljubljana und Graz in einer Hand lagen, nämlich der von Franz Thomé. Dieser hatte in den Jahren zuvor bereits das Theater in Ljubljana zusammen mit dem Deutschen Theater in Triest und 1848 bis 1850 auch zusammen mit dem Theater von Klagenfurt geleitet[11].

Die Spur der Sopranistin Römer verliert sich nach dem Engagement in Basel, was wenig verwundert, denn Engagements in der Schweiz waren in dieser Zeit häufig ein Symptom für den Tiefpunkt einer Sängerkarriere. Typisch ist auch der schnelle Wechsel zwischen den Theatern und eine gelegentliches Zwischenengagement an einem Sommertheater. Etwas untypischer ist die zeitweise nördliche Orientierung bei den Engagements, die sich wohl dem kurzfristigen Engagement in Kassel verdankt. Für Sängerinnen wie Römer wären im Regelfall eher Engagements auch in Brünn (Brno), Olmütz (Olomouc), Preßburg (Bratislava), Temesvar (Timișoara) oder Lemberg (Lwiw) zu erwarten. Neben ihren festen Engagements gab Römer im übrigen immer wieder auch Gastspiele in Prag.

10 *Memoiren eines Opernsängers*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (1881), 326.

11 Vgl. *Die Deutsche Schaubühne. Organ für Theater und Literatur* 4 (1863), 4. Heft, 43. Zwischendurch auch das deutsche Theater in Lemberg.

Zwar gab es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch geographisch kleinräumige Wechsel. Der Sänger Friedrich Henkel etwa begann seine bescheidene Karriere am Wiener Hoftheater, war ab 1838 in Ljubljana und Klagenfurt engagiert und ab 1840 in Graz[12]. Aber die kleinräumigen Engagementswechsel waren ab der Jahrhundertmitte offenbar eher die Regel. Das ist auch aus den 'doppelten' Jahreszahlen in Römers Engagementsgeschichte ersichtlich, die sich ergeben, wenn ein Engagement im Frühjahr, am Ende einer Saison beendet war, und im Herbst das nächste Engagement folgte. Diese schnellen Engagementswechsel waren durchaus normal, was mit den verbesserten und schnelleren Transportmöglichkeiten zusammenhängt. Um 1870 waren Reisen durch das vorhandene Eisenbahnnetz nicht nur beschleunigt, sondern auch verbilligt worden. Die Verlängerung der existierende Bahnstrecke Wien – Graz nach Celje war im Juni 1846 eröffnet worden und die weitere Verlängerung von Celje nach Triest 1849[13].

Es war nicht nur die durch die Bahnlinien erfolgte Beschleunigung der Reisezeiten, die den Sängern zugute kam, sondern auch die neue Bequemlichkeit und Sicherheit. Bei »Frl. Römer« ist z.B. anzunehmen, dass sie aus Gründen des Anstands und des Schutzes üblicherweise in Begleitung einer anderen weiblichen Person, vermutlich einer Verwandten, reiste. Fahrt- und Übernachtungspreise mulitplizierten sich dadurch, so dass das Eisenbahnwesen mit seinen vergleichsweise günstigen Fahrpreisen gerade für Sängerinnen vorteilhaft war.

Die Beschleunigung durch die Eisenbahn lässt sich an einem Beispiel sinnfällig machen. 1856 brauchte man mit dem Schnellzug von Wien nach Graz 7 Stunden, mit dem Personenzug 9 Stunden, von Graz nach Ljubljana mit dem Schnellzug 6 Stunden, mit dem Personenzug 8 ½ Stunden[14]. Von Wien aus war Ljubljana also in einer Netto-Fahrtzeit von weniger als 24 Stunden erreichbar. Von Ljubljana aus war wiederum Triest in 10 bis 13 Stunden mit »Eilwagen« erreichbar[15]. Um 1820 hingegen brauchte man allein für die Strecke von Maribor nach Ljubljana mit der Kutsche noch fünf Tage[16], von Wien nach Ljubljana ca. 10 Tage.

Bis auf Znaim und Rogaška Slatina lagen alle Städte, in denen Römer engagiert war, an Bahnlinien, was die Reisezeit auch dann verkürzte und bequemer machte, wenn zwischen den einzelnen Bahnlinien kein direkter Anschluss bestand, also gelegentlich noch eine Kutsche benutzt werden musste, wie etwa von Znaim nach Wien, einer Strecke, auf der man die Kutsche benutzen musste, weil die Bahnlinie noch im Bau war. Auch Rogaška Slatina war nicht mit der Bahn zu erreichen, doch konnte man mit der Südbahn nach Pöltschach (Poljčane) fahren, wo die Züge der Südbahn hielten, um dann auf die Kutsche umzusteigen. Die guten Verkehrsverbindungen erleichterten auch Gastspiele von Sängern in Ljubljana. Der aus Pest stammende Gustav Hölzel war 1833 bis 1837 an der Wiener Hofoper engagiert und nutzte seinen Sommerurlaub für Gastspiele in den umliegenden Provinztheatern, nämlich »Preßburg, Laibach, Olmütz u.A.«[17]

Im lokalen Rahmen erweist sich am Beethovenfest von 1870 in Ljubljana ebenfalls,

12 Vgl. *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe*, 2. Bd., Altenburg/Leipzig 1846, 78.

13 Vgl. *Österreichisches Eisenbahn-Jahrbuch* 1 (1868), 81.

14 Vgl. *Zuverlässiger Wegweiser in Wien u. dessen Umgebungen: Mit Plan von Wien, Karten von Wien's Umgebungen*, 4. Aufl., Berlin/Wien [1856], 57. – Vgl. auch *J. G. Kohl's Reisen in Deutschland, Erste Abtheilung: Reisen im südöstlichen Deutschland*, Leipzig 1852, 410 (Fahrtzeit von Wien nach Graz 10 Stunden) sowie *Bohemia* 19 (1846), vom 7.6.1846: »Seit die Eisenbahn von Gratz bis Cilli befahren wird (vom 2. Juni an), kann man – die Aufenthalte in Wien, Gratz und Cilli ungerechnet – die Reise von Prag nach Triest in 51 Stunden machen; 15 Stunden auf der Eisenbahn von Prag nach Wien, 10 Stunden von Wien bis Gratz, 5 von Gratz bis Cilli, 21 Stunden von Cilli über Laibach (mit Post) nach Triest.« (Diese Meldung wurde in mehreren Zeitungen verbreitet.)

15 Karl Baedeker, *Handbuch für Reisende in Deutschland und dem österreichischen Kaiserstaat*, Koblenz 1855, 216.

16 Die Reisezeit (16. bis 21. November) ergibt sich aus der Schilderung von Wilhelm Christian Müller, *Briefe an deutsche Freunde von einer Reise durch Italien über Sachsen, Böhmen und Oestreich, 1820 und 1821. Geschrieben und als Skizze zum Gemälde unserer Zeit herausgegeben*, 1. Bd., Altona 1824, 177-184.

17 Constantin von Wurzbach, B*iographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 9. Bd., Wien 1863, 114.

wie sehr die Bahn auch das Musikleben beeinflusste. Von den ca. 60 Orchestermitgliedern, die das Beethoven-Fest bestritten waren je 6 aus Graz und Zagreb, 1 aus Triest und 4 »vom Lande« gekommen. Der Chor wurde durch 50 Sänger aus Celje verstärkt (»darunter 12 Damen«). Außerdem hatten Gottschee (Kočevje), Gorizia, Triest und Maribor jeweils Deputationen gesandt. »Die mit der Eisenbahn Ankommenden wurden am Bahnhofe von Mitgliedern des Empfangskomite's begrüsst und in die Privatquartiere geleitet«[18], heißt es in einem zeitgenössischen Bericht. Und mit der Eisenbahn dürften fast alle gekommen sein, denn neben der bereits genannten Bahnlinie aus Wien war Ljubljana auch aus Zagreb seit 1862 über Zidani Most (bzw. Laško) per Bahn erreichbar. Die Eisenbahnstrecke Gottschee (Kočevje) – Ljubljana wurde allerdings erst 1893 eröffnet und auch Gorizia war noch nicht per Eisenbahn an Triest angebunden, aber immerhin mit einer guten Straße (falls die Delegation nicht die ebenfalls gut ausgebaute Straße über Idrija genommen hat).

Die Bahn machte die Reisen für die Künstler nicht nur schneller, sondern auch sicherer. Der Schauspieler Kunst etwa hatte 1848 auf seiner Gastspielreise nach Ljubljana, Zagreb und Pest Pech: Im Januar, also der ungünstigsten Reisezeit, reiste er von Zagreb nach Pest, wofür er sechs Tage brauchte. An der ungarischen Grenze wurde er von vier Wölfen angefallen, denen er gerade noch entkommen konnte. Bei einem Reiseunfall wurde er unter einem schweren Schlitten begraben, wobei er fast erstickte. Und auf der Rückreise nach Wien mit dem Dampfschiff 'Marianna' wurde ihm eine wertvolle goldene Dose gestohlen[19]. Lediglich letzteres hätte ihm auch auf einer Bahnreise zustoßen können. Die Differenz an Sicherheit durch das Bahnfahren im Vergleich zu den mit der Kutsche zu bestreitenden Reisen lässt sich um 1850 am Beispiel Oberitalien zeigen, wo man mangels Bahnstrecken immer noch mit der Kutsche reisen musste: dort drohte nicht nur der ständige Betrug durch Kutscher und Fuhrleute, sondern auch die gar nicht seltenen Überfälle der Kutschen durch Räuber.

Welchen Zuwachs die Bequemlichkeit einer Reise mit der Bahn im Gegensatz zu der mit einer Postkutsche oder eigenen Kutsche bot, zeigt das Beispiel Donizetti. Denn selbst als arrivierter Komponist, der die gehobenen Reisebedingungen in Anspruch nehmen konnte, benötigte man eine gewisse Furchtlosigkeit und starke Nerven. Als Donizetti im Frühjahr 1842 von Bologna nach Wien fuhr, wählte er nicht die Strecke über Venedig, Triest und Ljubljana. Das ist ein wenig erstaunlich, denn er hätte von Venedig nach Triest bereits die bequeme und seit den 1820er Jahren existierende Dampfboot-Verbindung und von Triest die gut ausgebaute Straße nutzen können. Donizetti zog aber die Strecke über Klagenfurt vor und schrieb im März 1842 an seinen Freund Tommaso Persico: »Du würdest Dich totlachen, wenn ich Dir von meiner Reise hierher erzählen würde – die Federn [des Wagens] gebrochen, Räder, die zerschmettert wurden, losgedrehte Schrauben, keine Pferde [zum Wechseln] an der Poststation, öliges Essen in Klagenfurt, Bahnfahrt, um nach Wien zu kommen [...]«[20]

Das bedeutete nicht, dass Donizetti ab Klagenfurt die – noch nicht existierende Bahnstrecke benutzte. Denn zunächst musste er weiter mit der Kutsche durch die obersteirischen Berge über Judenburg, Bruck an der Mur, Mürzzuschlag und Schottwien nach Neunkirchen fahren. Die Geschwindigkeit einer Kutsche betrug unter normalen Bedingungen ca. 7,5 Stundenkilometer. In der Obersteiermark war das aufgrund der

18 Hermann Josef Landau, *Die Beethoven-Feier in Laibach am l2. und 13. November 1870*, in: Ders., *Erstes poetisches Beethoven-Album. Zur Erinnerung an den grossen Tondichter und an dessen Säcularfeier, begangen den 17. Dezember 1870*, Prag 1872, 339:»Es waren im Ganzen über 60 Orchestristen anwesend, darunter 6 Herren aus Graz, 6 aus Agram, je 1 aus Triest und Marburg und 4 vom Lande. Von Gesangskräften sandte Cilli an 50, darunter 12 Damen. Deputationen sandten Gottschee (7 Herren), Görz (3), Triest (2), Marburg (2).« Vgl. auch *Signale für die musikalische Welt* 28 (1870), 855.

19 Vgl. die Meldungen in *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* vom 3.2.1848, 94 und vom 13.3.1848, 207.

20 Donizetti an Tommaso Persico, 20.3.1842, in: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo 1948, 582 (»Ti farei morir dal ridere se to raccontassi il mio viaggio sino quà – molle rotte, ruote che si rompevano, viti scappate viaa, non cavalli alla posta, pranzi d'olio a Klagenfurt, cammino di ferro per arrivare a Vienna [...]«.)

schwierigen Topographie aber wohl kaum zu erreichen. In flacherem Gelände erreichten die Kutschen der Eilpost ca. 10 Stundenkilometer, was von den Reisegästen als rasende und vielfach auch beängstigende Geschwindigkeit wahrgenommen wurde. Im März 1842 konnte Donizetti von Schottwien kommend in Neunkirchen (die Verlängerung nach Gloggnitz wurde erst im Mai 1842 eröffnet) in die Bahn einsteigen und ca. 64 Kilometer über Wiener Neustadt, Baden und Gumpoldskirchen nach Wien fahren, wobei ihn die Reise in den grünen Wagen der ersten Klasse 2 Gulden und 20 Kreuzer kostete. Die Fahrtdauer zum »Hauptstationsplatz«[1] in Wien war, obwohl Lokomotiven mit maximal 40 PS benutzt wurden, überraschend schnell und betrug ca. 1 ½ Stunden (heute ca. 1 Stunde).

Im Juli 1843 erwarb Donizetti für seine Reise von Wien nach Paris eine eigene Kutsche. Das war die luxuriöseste Möglichkeit, Paris zu erreichen, allerdings auch die teuerste. Donizetti fuhr über Linz, München, Stuttgart, Karlsruhe und Straßburg nach Paris. Die Kutsche erwies sich jedoch als Fehlkauf, denn sie war stark pannenanfällig und nicht wasserdicht, was dazu führte, dass Donizetti und seine Begleiter – sein Diener und sein Schüler Matteo Salvi – mehrfach durchnässt wurden. Er hatte jedoch insofern Glück als ihm das häufigste Kutschenmissgeschick nicht widerfuhr, nämlich das Umfallen der Kutsche

Was für reisende Sänger wichtig zu wissen war, hat der Agent C. A Sachse in der ersten Auflage seines Statistischen Handbuchs für Bühnenvorstände, Bühnenkünstler und Bühnenfreunde[2] 1853 zusammengestellt. Dieses enthielt die essentiellen Informationen für alle am Theaterbetrieb Beteiligten, zu denen eben auch die Reisemöglichkeiten und – mindestens ebenso wichtig – die Übernachtungsmöglichkeiten bei einem längeren Aufenthalt zählten. Im Hinblick auf Frankfurt am Main etwa gibt Sachse (mit Abfahrtszeiten und Preisen) die Dampfschiffahrt- und Eisenbahnverbindungen zwischen Frankfurt und den unmittelbaren Nachbarstädten an, aber auch die Anschlussmöglichkeiten an Fernverbindungen über Köln, d.h. die Anschlussmöglichkeiten nach Brüssel, Paris und London. Hinsichtlich der Wohnmöglichkeiten in Frankfurt wurden der »Weisse Schwan« (inklusive der Preisspanne für den Mittagstisch mit und ohne Wein), das »Hotel Schröder« und das »Hotel Steinberg« genannt. Für das damals nur unwesentlich kleinere Graz gibt Sachse an: »Die elegantesten Hôtels sind: Erzherzog Johann (Sackgasse) und Elephant (Murvorstadt), doch seiner Billigkeit, sowie Bequemlichkeit wegen, ist sehr zu empfehlen *die ungarische Krone* (in der Stadt, Färbergasse), welche sich sowohl durch die Güte der Küche, als auch durch die zufriedenstellende Bedienung des Reisenden auszeichnet. Ein Zimmer kostet: für einen Tag 15 Kreuzer bis zu 40 Kreuzer Conv[entions]-Münze [ca. 0,18-0,48 Taler].« An Verkehrsverbindungen werden die Eisenbahnlinien nach Wien und Ljubljana genannt.

Ljubljana selbst wird erst in der nächsten Auflage von 1854 aufgeführt. Als einzige Verkehrsverbindung wird die Eisenbahnlinie von Wien nach Triest genannt. Die Übernachtungsmöglichkeiten waren nicht schlechter als in Graz, genannt werden die Hotels »Stadt Wien«, »Wilder Mann«, »Goldener Löwe« und »Elephant«. Das Theater sei klein, aber »niedlich« und geschmackvoll dekoriert[3]. 1865 werden dann schon die mittlerweile existierenden Anschlusslinien der Südeisenbahn genannt, nämlich von Maribor nach Villach und von Zidani Most nach Zagreb (Sachse verwendet natürlich die damals gebräuchlichen deutschen Bezeichnungen Marburg, Steinbrück und Agram)[4]. Und auch 1872 hatte Sachse über Ljubljana Gutes zu vermelden: »Laibach ist bekanntlich die billigste unter allen österr. Provinzialhauptstädten. Monatzimmer zu 5–12 fl. die elgantesten, sammt

1 Es handelt sich hierbei um das Areal (»Raaber Bahnhof«, »Gloggnitzer Bahnhof«) des 2009 abgerissenen Südbahnhofs.

2 Vgl. C. A. Sachse, *Statistisches Handbuch für Bühnenvorstände, Bühnenkünstler und Bühnenfreunde. In zwei Abtheilungen. Erster Jahrgang – erste Abtheilung*, Hamburg 1853.

3 Vgl. C. A. Sachse, *Statistisches Handbuch für Bühnenvorstände, Bühnenkünstler und Bühnenfreunde. In zwei Abtheilungen. Erster Jahrgang. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage*, Hamburg 1854, 170-171.

4 C. A. Sachse, *Statistisches Handbuch für deutsche Bühnen. Für Bühnenvorstände, Bühnenkünstler und alle Freunde des Theaters*, Wien 1865, 142.

Bedienung. Mittagskost im Abbonement 3 Gänge 7–12 fl. – Das Klima ist gesund und mild, die Umgebung reizend. Die Einwohnerschaft gegen Künstler sehr zuvorkommend.«[5] Das waren für engagementssuchende Sänger gute Nachrichten.

Es ist übrigens kein Zufall, dass Sachse auch immer die touristischen Sehenswürdigkeiten der jeweiligen Orte nennt, denn auch reisende Künstler waren durchaus an diesen interessiert. Und unter touristischen Gesichtspunkten hatte Ljubljana in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den größten Vorteil aller Städte mit deutschsprachigen Theatern, nämlich die verkehrstechnische Nähe zur Adria und zu Venedig. Der bereits zitierte Tenor Vincent etwa wollte nach seinem Engagement in Ljubljana die Gelegenheit nutzen, um nach Triest und Venedig zu reisen, »um sagen zu können: *anch'io* habe das gelobte Land Italien gesehen.«[6] Zu seinem Pech kam er allerdings nur bis Triest, weil ihn dort ein Brief zu einem Engagement in Wien rief. Der Schauspieler Franz Wallner nahm auf seiner Reise zu einem Enaggement nach Zagreb ein Gastspielangebot in Ljubljana nur deshalb an, weil er von dort aus einen touristischen Abstecher nach Triest und Venedig machen konnte und weil er diesen mit dem in Ljubljana verdienten Geld finanzieren konnte[7].

5 C. A. Sachse, *Statistisches Handbuch für deutsche Bühnen. Für die verehrl. Intendanten, Direktoren, Bühnenkünstler und alle Freunde des Theater*s, Wien 1872, 132.

6 Memoiren eines Opernsängers, in Allgemeine Musikalische Zeitung 16 (1881), 327.

7 Vgl. Fanz Wallner, *Rückblicke auf meine theatralische Laufbahn und meine Erlebnisse an und ausser der Bühne*, Berlin 1864, 141.

Michael Walter

MATERIALNOST ZGODOVINE GLASBE: POPOTOVANJA PEVCEV IN SKLADATELJEV

POVZETEK

Premikanje potujočih opernih skupin in pevcev je bilo pogosto odvisno od prometnih poti. V 18. stoletju še težko govorimo o poteh potovanja. Tam, kjer so zabeležene, lahko vidimo, da sledijo dobro zgrajenim cestam. V 19. stoletju se je geografski prostor, v katerem so bili pevci dejavni, povečeval zaradi vedno boljših prometnih poti. Za tiste, ki niso sodili med slavne »zvezde«, ni bila pomembna samo kratka razdalja: pevci, ki so nastopali le v majhnih mestnih gledališčih, so bili zelo mobilni, potovali so znotraj večjih geografskih območij na kratkih razdaljah od enega mestnega gledališča do drugega, pri čemer so se oddaljevali od udobnih prometnih poti. Posebnega pomena je bila gradnja železniških prog v 19. stoletju, zaradi katerih so bila potovanja pevcev hitrejša, udobnejša in manj nevarna.

Gabriele Jonté

GUSTAV MAHLER IN AMSTERDAM

Im Mahler-Gedenkjahr 2011 stand das musikwissenschaftliche Symposium in Ljubljana unter dem Motto *Fin de siècle und Gustav Mahler*. Speziell zu Mahlers Wirkungsorten wurden Beiträge über seine Aufenthalte in Triest (Luisa Antoni), Bayreuth (Klaus Döge), den USA (Simone Heiligendorff) und meiner Heimatstadt Hamburg (Gabriele Jonté) präsentiert. Bereits 1997 erschien Primož Kurets Buch *Mahler in Ljubljana (1881-1882)* in slowenischer Sprache, 2001 gefolgt von der erweiterten deutschsprachigen Ausgabe *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881-1882*. Heute ist es mir nun eine Freude, ergänzend über Mahler in Amsterdam zu referieren. Dabei möchte ich sowohl auf Mahlers persönliche Anwesenheiten in der niederländischen Hauptstadt eingehen als auch auf die dortige Entwicklung der Mahler-Tradition bis zum heutigen Tag.

Rund um das Jahr 2011 führte das Koninklijk Concertgebouworkest[8] in Amsterdam sämtliche Mahler-Sinfonien auf, geleitet von seinem bisherigen Chefdirigenten Mariss Jansons (Nr. 2, 3 und 8), dem Ehrendirigenten Bernard Haitink (Nr. 9), den Gastdirigenten Daniel Harding (Nr. 1) und Iván Fischer (Nr. 4), dem neuen Chefdirigenten Daniele Gatti (Nr. 5), dem 2014 verstorbenen Lorin Maazel (Nr. 6), darüber hinaus von Pierre Boulez (Nr. 7) und Eliahu Inbal (Nr. 10 in der Version von Deryck Cooke), dazu als 'Extra' Fabio Luisi mit *Das Lied von der Erde*. Mit diesen Konzerten wurde ein großes Publikum erreicht, denn sie wurden auch im Fernsehen übertragen, standen außerdem eine zeitlang kostenlos im Internet zur Verfügung und sind inzwischen auf DVD erhältlich. Darüber hinaus steht eine Software namens "RCO Editions" zur Verfügung, die gegen Gebühr den Genuss von Konzerten des Orchesters mit Werken Mahlers und anderer Komponisten online ermöglicht.

Auch außerhalb von Gedenkjahren werden Mahlers Werke in Amsterdam häufig gespielt. So führten innerhalb eines halben Jahres gleich drei niederländische Spitzenorchester die 4. Sinfonie im optisch und akustisch ansprechenden großen Saal des Congertgebouw auf. Den Auftakt machte im Juni 2014 das Nederlands Philharmonisch Orkest mit seinem Chefdirigenten Marc Albrecht; zwei Monate später folgte das Radio Filharmonisch Orkest unter Leitung seines Ehrendirigenten Bernard Haitink, im Rahmen einer Festveranstaltung anlässlich seines Jubiläums "60 Jahre Dirigent". Am 25. Dezember schließlich spielte das Concertgebouworkest die Sinfonie bei seiner traditionellen Weihnachtsmatinée unter Leitung von Mariss Jansons, gefolgt von weiteren Aufführungen in Amsterdam im Februar 2015 und während einer sich anschließenden Europa-Tournee.

Begründet wurde die bis heute bestehende niederländische Mahlertradition durch den Dirigenten Willem Mengelberg (1871-1951). Er leitete das Concertgebouworkest ein halbes Jahrhundert lang, von 1895 bis 1945. Mengelberg war zuerst 1902 auf Mahler aufmerksam geworden, als dieser in Krefeld die Uraufführung seiner dritten Sinfonie in ihrer Gesamtheit dirigierte[9] - sie war bis dahin nur in Teilen öffentlich gespielt worden. Der 11 Jahre jüngere Mengelberg war von Mahlers Dirigat tief beeindruckt, ebenso von der Musik selbst. So nahm er nach dem Konzert Kontakt mit ihm auf und lud ihn ein, 1903 nach Amsterdam zu kommen. Mahler folgte der Einladung ohne Zögern und dirigierte im Herbst 1903 im Concertgebouw seine dritte Sinfonie, ein paar Tage später auch die erste.[10]

Die Qualität des von Mengelberg vorbereiteten Orchesters begeisterte Mahler. Am 22. Oktober 1903 schrieb er an seine Ehefrau Alma:

"Gestern die Generalprobe war herrlich. Zweihundert Jungen aus der Schule unter

8 Im Niederländischen häufig als KCO abgekürzt, im Englischen als RCO für Royal Concertgebouw Orchestra.

9 Am 9. Juni 1902 im Rahmen des 38. Tonkünstlerfestes.

10 22./23. Oktober und 25. Oktober.

Begleitung ihrer Lehrer (6 Stück) brüllten das Bim-bam und ein famoser Frauenchor von 330 Stimmen! Orchester herrlich! Viel besser als in Crefeld. Die Violinen ebenso schön wie in Wien."[11]

Was die Proben versprochen hatten, konnte bei den Aufführungen offenbar gehalten werden. Im *Algemeen Handelsblad* erschien am 23. Oktober 1903 unter der Überschrift "Dritte Sinfonie" eine geradezu schwärmerische Kritik:

"Ein Triumph für unser Orchester war diese Aufführung, denn so gut wie nie hat es vor einer solchen Herausforderung gestanden. Und unter der faszinierenden Leitung des großen Wiener Komponisten und Kapellmeisters hat diese Sinfonie eine Interpretation genossen, wie sie auch Mahler laut seinen eigenen Worten selbst nie von diesem Werk gehört hat, wozu der Chor der Tonkunst (d.h. der Damenchor) und der Knabenchor ebenso viel beigetragen haben. Doch wurde das meiste vom Orchester gefordert, das sich selbst übertroffen hat."[12]

Für Mahler war dieser Erfolg auch mit einer gewissen Genugtuung verbunden, da er annahm, nun den in Amsterdam sehr beliebten Richard Strauss übertrumpft zu haben. Strauss hatte im Jahr 1898 dem Concertgebouworkest und dessen Chefdirigenten sein *Heldenleben* gewidmet. Am 23. Oktober 1903 schrieb Mahler triumphierend an Alma: "Den Strauss, der hier sehr en vogue ist, habe ich um Ellenlänge geschlagen."[13]

Natürlich gab es in Amsterdam auch Menschen, die Mahlers Aktivitäten als Bedrohung empfanden. So soll die Aufführung der 3. Sinfonie eine hitzige Debatte im Direktorium des Concertgebouw provoziert haben, wobei ein Direktoriumsmitglied angeblich gegenüber Mengelberg äußerte: "Wenn dieser Kerl hier je wieder auftaucht, trete ich zurück!"[14] Doch der "Kerl" kehrte noch drei Mal nach Amsterdam zurück. Während seiner Aufenthalte logierte Mahler im Hause Mengelberg, in der schönen Wohngegend hinter dem Concertgebouw, mit Blick auf den prächtigen Vondelpark, dem zweitgrößten Park der Stadt Amsterdam. Allerdings hätte Mahler lieber in einem Hotel gewohnt, wie er Alma in seinen Briefen mehrfach anvertraute. Aus Höflichkeit verzichtete er auf Unterkünfte, die ihm besser gefallen hätten. Das hatte vor allem mit der Einrichtung bei Mengelbergs zu tun, insbesondere mit den von Mengelbergs Vater geschaffenen Kunstwerken, die dort die Wände verzierten und die Mahler als kitschig empfand. Doch waren die Gastfreundschaft und die produktiven Gespräche letzlich wichtiger. Und so schrieb Mahler nach seiner Rückkehr nach Wien dankbar an den Dirigenten:

"Laßen Sie mich Ihnen bei dieser Gelegenheit nochmals sagen, wie wol mir die schönen Tage gethan, die ich in Ihrer und Ihrer lieben Frau Gesellschaft verlebt und daß ich das Gefühl habe, daß mir in Amsterdam eine zweite Heimath erstanden ist, dank Ihrer freundlichen Fürsorge, und Ihres so innigen künstlerischen Verständniß. Nochmals herzlichsten, treuesten Dank für Alles."[15]

Dies war Mahlers subjektives Empfinden, doch in Wirklichkeit setzte sich seine Musik in Amsterdam anfangs nur schwer durch. Als Mengelberg Anfang 1904 Mahlers 1. Sinfonie dirigierte, sollen die meisten der Zuhörer sogar den Saal verlassen haben.[16] Und nachdem am 23. Oktober 1904 Mahlers 4. Sinfonie in Amsterdam vorgestellt worden war, schrieb der Kritiker des *Telegraaf*, seine Ohren seien "wie von Ruten geschlagen" gewesen[17], wobei

11 Alma Mahler-Werfel, *Erinnerungen an Gustav Mahler* / Gustav Mahler, *Briefe an Alma Mahler*, Hg. Donald Mitchell, Frankfurt 1971, S. 289.

12 Zit. nach "Gustav Mahler in Nederland", in: www.gustavmahlerstichting.nl.

13 Gustav Mahler, *Briefe an Alma Mahler*, S. 291.

14 Christian von Borries: "Willem Mengelberg, ein vergessener grosser Dirigent zwischen Mahler und Hitler", in: *dissonance* 51, Februar 1997, S. 4-15, hier S. 6.

15 *Gustav Mahler und Holland. Briefe*, Hg. Eduard Reeser, Wien 1980, S. 43. Der von Mahler nicht datierte Brief trägt den Poststempel "Amsterdam: 1.XI.1903".

16 Vgl. Christian von Borries, S. 6.

17 Ebda.

er gleichzeitig seine Ehrfurcht gegenüber Mahler als Dirigent zum Ausdruck brachte.[18] Das Erstaunliche an dieser Aufführung war, dass die Sinfonie an einem Abend gleich zwei Mal gespielt wurde. Dabei dirigierte zuerst Mahler, danach Mengelberg.[19] Leider liegen keine schriftlichen Kommentare vor, die sich mit einem Vergleich der beiden Dirigenten auseinandersetzen. Mahler selbst äußerte sich auch über diesen Abend wieder sehr zufrieden, ja sogar bewegt - die Sängerin habe **"**das Solo mit schlichtem und rührendem Ausdruck gesungen**"** und das Orchester habe sie **"**begleitet wie mit Sonnenstrahlen**"**, es sei **"**ein Bild auf Goldgrund**"** gewesen.[20]

Auf die 4. Sinfonie folgte gleich am 26. und 27. Oktober 1904 Aufführungen der 2. Sinfonie. Nach Wien zurückgekehrt, schrieb Mahler - erneut voller Dankbarkeit - an Mengelberg. Dieser Brief - ohne Datum, versehen mit dem Poststempel **"**Amsterdam: 4.XI.1904" - sei hier vollständig wiedergegeben:

Mein lieber Freund!

Nachdem ich nun in meiner Heimath angekommen, und mich ein wenig von den Strapazen meiner Reise erholt, richten sich meine Gedanken auf die so wundervoll verlebten Tage in Amsterdam, das mir so schnell eine 2. musikalische Heimath geworden.- Was ich nach dieser Richtung Ihnen zu danken habe, Ihrer jugendfrischen und thatkräftigen Initiative, Ihrer kongenialen Interpretationskunst und durchdringendem Verständniß meiner Werke - dieß gehört zu jenen Dingen, von denen wir uns gelegentlich eines freundschaftlichen Symposion[s] gesagt haben, daß man sie tief empfinden aber für sie nicht danken kann.

Und so drücke ich Ihnen im Geiste Ihre Freundeshand, und bitte Sie, mir auch fernerhin alle diese Gesinnungen zu bewahren, die mir um so viel mehr wert, als sie selten, um so viel bewunderungswürdiger sind als nur aus ihnen lebendige Kunst erwächst, als deren begeisterten Adepten ich Sie erkannt habe.-

Der Zweck meines heutigen Briefes ist hauptsächlich, Sie zu bitten bei Ihrem wundervoll[en] Chor, bei Ihrem prachtvollen Orchester der Dolmetsch meiner dankbaren Empfindungen zu sein. Was diese beiden Corporationen in jenen Tagen geleistet, kann nur ich beurtheilen und - Sie. - Dieser einzige Elan, dieser tiefe Ernst waren es allein, denen ich eine geradezu mustergiltige Aufführung des allerschwierigsten Werkes verdanke, und ich bitte allen Betheiligten zu sagen, daß ich ihren mich rührenden Eifer und ihren befeuernden Schwung nie vergessen werde.

Indem ich Sie und Ihre liebe Frau herzlichst grüße, bin ich Ihr sehr dankbarer

Gustav Mahler

Freund Diepenbrock, Boissevains und alle die lieben Freunde und Bekannten meine herzlichsten Grüße[21]

18 Vgl. Eduard Reeser, "Die Mahler-Rezeption in Holland 1903-1911", in: *Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, Hg. Rudolf Stephan, Mainz 1985, S. 81-103, hier S. 87.

19 Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, S. 100.

20 Brief vom 25. Oktober 1904, vgl. Gustav Mahler, *Briefe an Alma Mahler*, S. 293.

21 Vgl. Gustav Mahler, Briefe, Hg. Herta Blaukopf, Wien 1996, S. 319 f.

Trotz der hohen Qualität der Darbietungen blieb die Rezeption der Werke Mahlers in Amsterdam ambivalent. Im Frühjahr 1906 gab es für die 5. Sinfonie nur schwachen Applaus, wie aus dem Tagebuch der Ehefrau des Komponisten und Musikwissenschaftlers Alfons Diepenbrock hervorgeht. Ein Kritiker äußerte allein für das *Adagietto* Verständnis. Positive Reaktionen des Publikums gab es dagegen ein paar Tage später bei der Aufführung von Mahlers Frühwerk *Das Klagende Lied*.[22]

Für das Jahr 1907 gab es Pläne, die 6. Sinfonie in Amsterdam einzuführen, doch kamen Mahlers viele Konzertreisen beim Vorstand der Wiener Hofoper nicht gut an und so musste er das für den 24. Januar in Amsterdam geplante Konzert absagen, worüber Mengelberg verständlicherweise sehr enttäuscht war. Erst im Jahr 1909 setzte Mahler seinen Fuß wieder auf niederländischen Boden. Dabei brachte er seine 7. Sinfonie mit, deren handschriftliche Partitur sich noch immer im Besitz des *Concertgebouws* befindet (Alma Mahler schenkte sie Willem Mengelberg). Als Mengelberg Mahler am 27. September 1909 vom Zug abholte, hatte er eine Woche lang unter Hochspannung mit dem Orchester vorgeprobt. Doch als Mahler dazukam, gab es Differenzen. Angesichts der Loyalität des Orchesters mit seinem Chefdirigenten drohte die Angelegenheit zu eskalieren, doch zum Glück konnte ein drohender Aufstand der Musiker gegen den als tyrannisch wahrgenommenen Mahler abgewendet werden. Nach Amsterdam kam Mahler danach nicht mehr zurück. Legendär wurde seine Begegnung mit Sigmund Freund auf der Breestraat in Leiden im Jahr 1910.[23]

In den Jahren 1903 bis zu Mahlers Tod im Mai 1911 hatten insgesamt nur 26 Konzerte mit seinen Werken in Amsterdam stattgefunden. Nun aber begann Mengelberg, Mahlers sinfonische Schöpfungen regelmäßig auf das Programm zu setzen, bis 1919 in über 100 Konzerten, es war von einer regelrechten **"**Mahlerkampagne**"** die Rede.[24] In seinem ständigen Bestreben, den Orchesterklang zu verbessern, kümmerte sich Mengelberg auch um die Instrumente. So bestellte er 1919 bei dem Amsterdamer Instrumentenbauer van der Hoek eine Pauke mit gewaltigen Ausmaßen, d.h. 41**''** bzw. 105 cm Durchmesser. Hiermit wollte er die tiefen Paukentöne in Mahlers 7. Sinfonie besser zum Klingen bringen. Diese Pauke wird in restauriertem Zustand heute noch verwendet, z.B. auch für Anton Bruckners 7. Sinfonie.[25]

22 Vgl. "Gustav Mahler in Nederland", in: www.gustavmahlerstichting.nl.

23 Ebda.

24 Pauline Micheels, "'Sterben werd' ich um zu leben!' (1910-1919)", in: *Mahler in Amsterdam. Van Mengelberg tot Chailly*, Hg. Johan Giskes, Amsterdam 1995, S. 37-41, hier S. 38.

25 Johan Giskes, "De Grootste Pauk Ter Wereld", in: *Mahler in Amsterdam,* S. 61.

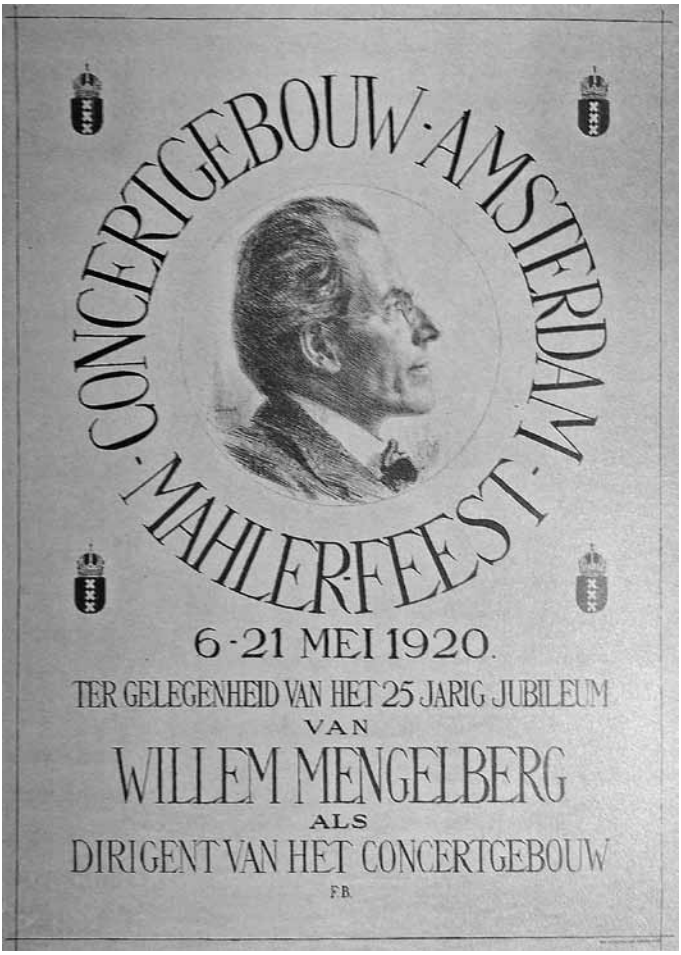


Abb.: Plakat vom Mahlerfest, Amsterdam 1920

1920 wurde in Amsterdam ein monumentales Mahler-Fest veranstaltet, anlässlich des 25jährigen Jubiläums Gustav Mengelbergs als Chefdirigent des KCO. Hierbei war Alma Mahler anwesend - und übrigens auch Arnold Schönberg. In den Jahren 1920 bis 1940 wurde Mengelberg in den Niederlanden wie ein Volksheld gefeiert und mit Orden und Ehrungen überschüttet. Das sollte sich mit dem 2. Weltkrieg radikal ändern. Als deutsche Truppen am 10. Mai 1940 die Niederlande überfielen, befand sich der ursprünglich aus Köln stammende Mengelberg in Deutschland. Am 14. Mai wurde Rotterdam durch Luftangriffe in Schutt und Asche gelegt, daraufhin erfolgte die niederländische Kapitulation. Mengelberg reiste in dieser Zeit unbekümmert zur Kur nach Bad Gastein. Im Juli begab er sich nach Berlin, für Schallplattenaufnahmen mit den Berliner Philharmonikern. Dieses wenig loyale Verhalten enttäuschte die Niederländer tief. Auch später war Mengelbergs Haltung während der Besetzung der Niederlande höchst fragwürdig. So dirigierte er Konzerte in Anwesenheit hochstehender Vertreter des Nazi-

Regimes wie des sogenannten Reichskommissars Arthur Seyss-Inquart, und ließ sich mit ihnen fotografieren. Er verteidigte seine Einstellung mit dem Argument, die Musik sei, so wie die Sonne, für jeden bestimmt.

1942 mussten alle jüdischen Orchestermitglieder das Concertgebouworkest verlassen. Musik von Mahler durfte zu Beginn der Besatzung noch aufgeführt werden, später nicht mehr. Mengelberg soll diese Entwicklungen ohne Protest hingenommen haben. 1945 verfügte ein im Rahmen der Entnazifizierung eingesetzter **"Ehrenrat"**, dass Mengelberg vom niederländischen Musikleben lebenslang ausgeschlossen werden sollte. Dies wurde später in ein sechsjähriges Dirigierverbot umgewandelt, doch starb Mengelberg, der sich in die Schweiz zurückgezogen hatte, zwei Monate vor Ablauf dieser Frist.

Eduard von Beinum wurde 1945 neuer Chefdirigent des Concertgebouworkest. Sein Nachfolger Bernard Haitink sorgte in den 60er Jahren für eine Neubelebung der niederländischen Mahlertradition, dies auch mit zahlreichen Schallplattenaufnahmen. 1995 gab es einen weiteren Höhepunkt mit einem zweiten Mahlerfest. In dieser Zeit machte sich Riccardo Chailly als Chefdirigent für Mahlers Musik stark. Ein drittes Mahler-Fest ist für das Jahr 2020 geplant. Dabei sollen vier Orchester von Weltrang, die Mahler seinerzeit alle persönlich dirigiert hat, in Amsterdam seine gesamten Sinfonien aufführen: Außer dem Concertgebouworkest die Wiener Philharmoniker, die Berliner Philharmoniker und das New York Philharmonic Orchestra - wieder ein wahrlich monumentales Unterfangen. Live-stream-Übertragungen der Konzerte sollen dann ein internationales Publikum erreichen. Auf dieses Ereignis können wir uns freuen. Mahlers Musik ist aus Amsterdam nicht mehr wegzudenken.

Gabriele Jonté

GUSTAV MAHLER V AMSTERDAMU

POVZETEK

Med letoma 1903 in 1907 je imel Gustav Mahler tesne stike z amsterdamskim orkestrom Concertgebouw in njegovim šefom dirigentom Willemom Mengelbergom. Mengelberg je v Amsterdamu dirigiral pet Mahlerjevih simfonij in je v svojih pismih izražal navdušenje nad visoko glasbeno ravnjo izvedb. Toda odzivi publike in medijev so bili različni. Kot dirigent je bil Mahler izjemno priznan, medtem ko njegova dela niso bila vedno takoj razumljena. Po skladateljevi smrti leta 1911 je bil Mengelberg pobudnik za številne naslednje izvedbe njegovih del v Amsterdamu, vse do velikega Mahlerjevega festivala leta 1920. Še danes je Mahlerjeva glasba pomemben del amsterdamske glasbene kulture. Ta prispevek upodablja razvoj od začetka 20. stoletja do današnjih dni in pojasnjuje tudi vidike v prihodnosti.

Tjaša Ribizel

PREGLED IZVEDENIH SKLADB V 30 LETIH SLOVENSKIH GLASBENIH DNI

Sestavek si prizadeva predstaviti pregled koncertnih skladb[1], ki so bile izvedene v tridesetih letih Slovenskih glasbenih dni[2], s poudarkom na prvih izvedbah ter na izboru skladateljev, predstavljenih zvrsteh ter vodilih sestavljanja koncertnega programa, torej sestavu koncertov.

Prve izvedbe

SGD predstavljajo pomemben segment glasbenega življenja v našem in v mednarodnem prostoru, saj nas poleg vsakoletnega znanstvenega simpozija že 30 let redno seznanjajo z glasbeno produkcijo tako slovenskih ustvarjalcev kot tudi poustvarjalcev. Eden izmed osnovnih namenov ob vzpostavitvi te prireditve je bil predstaviti slovensko glasbeno ustvarjalnost izven okvirov Slovenije[3] ter podati »pregled stanja naše glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti, opozorilo na dosežke v preteklosti in spodbud[o] za prihodnost«[4].

Že prvi, mednarodnosimpozijsko obarvani SGD, ki jih je ob podpori Ljubljanske kulturne skupnosti, Kulturne skupnosti Slovenije in glasbene produkcije RTV Ljubljana organiziral Festival Ljubljana,[5] so v sklop prireditve vključili tudi koncerte.[6] Znotraj le-teh že v prvem letu najdemo krstne oz. prve izvedbe skladb slovenskih skladateljev. Na tem mestu se postavlja vprašanje, zakaj ravno slovenskih skladateljev. Odgovor nanj je že leta 1986 zapisal Kristjan Ukmar v časopisu *Delo*, in sicer da »nam Slovencem manjka rednega soočanja z našo [slovensko] glasbeno ustvarjalnostjo«.[7] SGD vsekakor prispevajo k spoznavanju, ozaveščenju s slovensko glasbeno ustvarjalnostjo ter ponudijo tudi vrsto prvih izvedb slovenskih avtorjev, kar je razbrati tudi iz *Tabele 1*, v kateri so po posameznih letih izpisana imena tistih skladateljev, katerih dela so bila v okviru SGD izvedena prvič.

1 Program, ki je bil izveden v okviru Slovenskih glasbenih dni, je povzet iz arhivskega gradiva, ki je hranjen v prostorih Festivala Ljubljana v Trnovem ter iz publikacije: Hermina Kovačič in Sanja Kejžar Kladnik, ur., *30 let Slovenskih glasbenih dnevov: 30 let glasbe* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2015).

2 V nadaljevanju SGD.

3 Jelka Šutej, »Pogovor ob Slovenskih glasbenih dnevih: Naša glasbena ustvarjalnost je vse premalo cenjena«, *Dnevnik,* 31. 3. 1987.

4 M. Z., »Slovenski glasbeni dnevi: Vpogled v preteklost, spodbuda za prihodnost«, *Delo*, 4. 4. 1986.

5 Prav tam.

6 KŠ, »Slovenski glasbeni dnevi«, *Glasbena mladina-Ljubljana*, 26. 3. 1986.

7 Kristjan Ukmar, »Slovenski glasbeni dnevi«, *Delo*, 5. 4. 1986.

Leto	Število prvih izvedb	Skladatelji
1986	4	Janez Gregorc, Jakob Jež, Uroš Rojko, Milan Stibilj
1987	3	Božidar Kantušer, Aldo Kumar, Igor Štuhec
1988	5	Brina Jež Brezavšček, Jani Golob, Božidar Kantušer, Primož Ramovš, Tomaž Svete
1989	0	/
1990	5	Jani Golob, Božidar Kantušer, Srečko Koporc, Marijan Lipovšek, Pavel Šivic
1991	4	Brina Jež Brezavšček, Nenad Firšt, Jani Golob, Aldo Kumar
1992	5	Jani Golob, Miklós Marós, Uroš Rojko, Milan Stibilj, Matija Tomc
1993	3	Jani Golob, Aldo Kumar, Damijan Močnik
1994	8 (vštete tudi prve izvedbe v Sloveniji)	Vinko Globokar, Uroš Krek, Damijan Močnik, Uroš Rojko, Maks Strmčnik, Samo Vremšak
1995	5	Igor Dekleva, Jani Golob, Slavko Osterc, Ljubo Rančigaj, Tomaž Svete
1996	20	Andy Arnol, Dušan Bavdek, Ambrož Čopi, Nenad Firšt, Janez Gregorc, Vladimir Hrovat, Marij Kogoj, Jakob Jež, Lojze Krajnčan, Milko Lazar, Janez Matičič, Pavel Mihelčič, Marko Mihevc, Damijan Močnik, Primož Ramovš, Maks Strmčnik, Igor Štuhec, Larisa Vrhunc, Albin Weingerl
1997	19	P. Fran Ačko, Vitja Avsec, Maksimilijan Feguš, Štefan Mauri, Pavel Mihelčič, Marko Mihevc, Andrej Misson, Damijan Močnik, Marta Ptaszynska, Primož Ramovš, Ljubo Rančigaj, Emil Spruk, Alojz Srebotnjak, Maks Strmčnik, Tomaž Svete, Igor Štuhec, Larisa Vrhunc
1998	17	Maksimilijan Feguš, Nenad Firšt, Jani Golob, Jakob Jež, Lojze Krajnčan, Igor Krivokapič, Štefan Mauri, Pavel Mihelčič, Marko Mihevc, Klaro Mizerit, Damijan Močnik, Urška Pompe, Uroš Rojko, Maks Strmčnik, Peter Šavli, Igor Štuhec, Larisa Vrhunc
1999	15	Dušan Bavdek, Brina Jež Brezavšček, Nenad Firšt, Tomaž Habe, Vladimir Hrovat, Igor Krivokapič, Marko Mihevc, Damijan Močnik, Ivo Petrić, Urška Pompe, Primož Ramovš, Uroš Rojko, Samo Vremšak, Larisa Vrhunc
2000	11	Dušan Bavdek, Maksimilijan Feguš, Jani Golob, Tomaž Habe, Vladimir Hrovat, Igor Krivokapič, Marko Mihevc, Ivo Petrić, Urška Pompe, Maks Strmčnik
2001	5	Dušan Bavdek, Jani Golob, Rok Golob, Marko Mihevc, Emil Spruk

2002	14	Vlado Batista, Igor Dekleva, Neville Hall, Igor Krivokapič, Aldo Kumar, Milko Lazar, Pavel Mihelčič, Marko Mihevc, Ljubo Rančigaj, Črt Sojar Voglar, Emil Spruk, Danilo Švara, Larisa Vrhunc
2003	19	Vitja Avsec, Igor Dekleva, Nenad Firšt, Jani Golob, Tomaž Habe, Jakob Jež, Peter Kopač, Milko Lazar, Igor Majcen, Pavle Merkù, Pavel Mihelčič, Marko Mihevc, Andrej Misson, Damijan Močnik, Urška Pompe, Alojz Srebotnjak, Maks Strmčnik, Julijan Strajnar, Tomaž Svete
2004	2	Janez Matičič, Uroš Rojko
2005	0	/
2006	4	Jani Golob, Vinko Globokar, Ljubo Rančigaj, Vito Žuraj
2007	1	Danilo Švara
2008	1	Vinko Globokar
2009	1	Ivo Petrić
2010	11	Jani Golob, Tomaž Habe, Lojze Lebič, Urška Pompe, Uroš Rojko, Petra Strahovnik, Bojana Šaljić-Podešva, Peter Šavli, Igor Štuhec, Bor Turel, Tadeja Vulc
2011	2	Vinko Globokar, Carmina Slovenica (Karmina Šilec)*
2012	5	Matej Bonin, Lojze Lebič, Nina Šenk, Igor Štuhec, Vito Žuraj
2013	16	Vitja Avsec, Tomaž Bajželj, Matej Bonin, Ambrož Čopi, Nana Forte, Jani Golob, Tomaž Habe, Andrej Misson, Katarina Pustinek Rakar, Črt Sojar Voglar, Bojana Šaljić Podešva, Peter Šavli, Luigi Verdi, Larisa Vrhunc, Alja Zore
2014	6	Vitja Avsec, Dušan Bavdek, Nenad Firšt, Pavel Mihelčič, Marijan Mlakar, Črt Sojar Voglar
2015	12 (vštete slovenske krstne izvedbe)	Hanna Eimermacher, Jani Golob, Neville Hall, Božidar Kos, Andej Misson, Karola Obermüller, Uroš Rojko, Nina Šenk, Vito Žuraj

Tabela 1: Popis skladateljev skladb prvih izvedb v 30 letih Slovenskih glasbenih dni.

SGD so v 30 letih obstoja prinesli skupaj 223 prvih izvedb, pri čemer je posamezno leto prineslo tudi do 20 prvih izvedb, kot zasledimo v letu 1996, ali pa nobene, kot zasledimo v letu 1989 in tudi kasneje (glej *Tabelo 1*). Prve izvedbe so bile razdeljene ali po posameznih koncertih ali pa jih je posamezen koncert prinesel več naenkrat. Tako prvih kot drugih je bilo v 30 letih precej, a le za prikaz koncertov, ki so prinesli hkrati več prvih izvedb znotraj enega dogodka, izpostavljam koncert v letu 1996 – leto, ki je prineslo največ prvih izvedb v 30 letih obstoja prireditve, ter koncert v letu 2013 – leto, ki najbolj izstopa po številu prvih izvedb glede na obdobje zadnjih 10 let.

10-letnica SGD, leta 1996, je na koncertu *Noč slovenskih skladateljev* predstavila kar 10 skladb, ki so bile izvedene prvič. Poleg tega je tudi pogled na skupino izvajalcev precej barvit, in sicer Slowindu je bila zaupana prva izvedba *Pihalnega kvinteta* Marka Mihevca ter istoimenska skladba Igorja Štuheca; Ljubljanskemu godalnem kvartetu *2. godalni kvartet* Albina Weingerla, *1. godalni kvartet* Dušana Bavdka in *Ondulacije za godalni kvartet* Janeza Matičiča; Hinku Haasu (klavir) in Volodji Balžalorskemu (violina) *Od – do* Primoža Ramovša,

Portret za violino in klavir Marija Kogoja/Jakoba Ježa, *Dve ljudski temi za violino in klavir* Larise Vrhunc in *O mejah, ki so ostale* Nenada Firšta ter na koncu Komornemu zboru Ave *Psalmus 118* Ambroža Čopija.

V letu 2013, ki je bilo v zadnjih 10 letih tisto leto SGD, ki je prineslo največ prvih izvedb, so bile te izvedbe v okviru prvega koncerta prireditve namenjene vokalni glasbi, in sicer so v izvedbi Slovenskega komornega zbora prvo izvedbo doživele skladbe *Angeli* Ambroža Čopija, *Svetla pesem* Črta Sojarja Voglarja, *Upočasnitev* Vitje Avseca, *Pesem o pesmi* Katarine Pustinek Rakar, *Pesem štirih* Andreja Missona*, Kanon* Nane Forte ter *Zdravica* Petra Šavlija.

Sestav koncertov

Bodisi prve izvedbe bodisi koncerti v celoti so bili v večini sestavljeni iz skladb slovenskih ustvarjalcev, a znotraj programa najdemo tudi izjeme – s tem so mišljene skladbe tujih avtorjev –, ki pa so redke. Tako je bila na primer v letu 1992 v okviru prvih izvedb izvedena *Burattinata per saxofono e fortepiano* na Madžarskem rojenega skladatelja[8] Miklósa Marósa, njemu sledijo *Charlijeve sanje, koncert za saksofon in orkester* poljske skladateljice Marte Ptaszynske leta 1997 ter dve skladbi novozelandskega skladatelja Nevilla Halla, in sicer v letu 2002 *And, Out of Nothing, a Breathing, Hot Breath on My Ankles* ter tudi ob okrogli obletnici (2015) skladba *The sound a gemmed light*.

Prve izvedbe koncertov so torej posegale tudi po delih tujih skladateljev, iz česar je razvidno, da je programska zasnova koncertov posegla tudi v širši, mednarodni okvir. O širini, ki pa ni nujno le mednarodna, je ponovno mogoče govoriti v pogledu na izbor posameznih skladateljev glede na čas, v katerem so ustvarjali – natančneje je s tem mišljeno, da v programski okvir koncertov niso bili vključeni le avtorji sodobne (slovenske) glasbe, temveč vanj sodijo tudi imena starejših skladateljev. Med kronološko starejšimi skladatelji med drugim najdemo naslednje: v letu 1988 je ansambel Consortium musicum predstavil *Misso Villano za 2 soprana, alt, 2 tenorja, bas, mešani zbor in godala* Janeza Krstnika Dolarja ter *Oljki, kantato za sopran, alt, bas, mešani zbor in orkester* Hugolina Sattnerja, v letu 1990 *Musica masarum germana – Livide quare tibi* Jacobusa Gallusa; enako so zborovske skladbe Gallusa in Janeza Krstnika Dolarja izvedli tudi v letu 1991, v letu 1994 *Let The Bright Seraphim za sopran, trobento in orgle* Georga Friedricha Händla, *The Blessed Virgins Expostulation* Henryja Purcella, v letu 1995 *Komorno simfonija op. 110* Dmitrija Šostakoviča, leta 1997 zborovske skladbe Hugolina Sattnerja, *Sonato za violino in klavir št. 2. v A-duru, op. 100* Johannesa Brahmsa, leta 2003 v izvedbi Mešanega pevskega zbora Obala zborovske skladbe Claudia Monteverdija, Felixa Mendelssohna Bartholdyja ter tudi skladatelje, predhodnike mlajših slovenskih skladateljev, kot so Danilo Švara, Lucijan Marija Škerjanc, Marij Kogoj, Anton Foerster, Risto Savin, Radovan Gobec in drugi.

Tako kot so bili koncerti z vidika skladateljev široko zastavljeni, temu okviru je sledila tudi zvrstno bogata zasnova. Koncerti niso bili omejeni le na inštrumentalno, vokalno ali vokalno-inštrumentalno glasbo, temveč so se te zvrsti v okviru koncertov prepletale; posledično so koncerti iz leta v leto postajali obsežnejši. Kot je že leta 1988 Peter Kušar v svoji časopisni objavi pod naslovom »Od orkestralnih del do opere«[9] strnil oceno koncertov, bi pod ta naslov veljalo strniti tudi njihov program, saj že v začetkih koncertov SGD srečamo takšne, ki so bili namenjeni različnim zvrstem in posledično tudi zasedbam. Že v letu 1988 imamo v okviru prireditve ob bok postavljene naslednje koncerte: koncert Big banda RTV Ljubljana, koncert solistične in komorne glasbe z deli skladateljev Lojzeta Lebiča, Milana Stibilja, Vinka Globokarja, Brine Jež Brezavšček ter Janija Goloba, koncert skladb za simfonični orkester ali simfonični orkester in solista skladateljev Tomaža Sveteta, Primoža Ramovša, Antona Lajovica, Lucijana Marije Škerjanca, koncert Slovenskega okteta, torej vokalne glasbe, in na koncu tudi operno premiero *Slovo od mladosti* Danila Švare.

8 Obiskano dne 23. januar 2015, http://www.mmaros.com.

9 Peter Kušar, »Od okrestralnih del do opere«, *Dnevnik*, 17. 4. 1988.

Že leto kasneje (1989) je k celoti uvrščeno tudi srečanje z ljudskimi pevci in godci. Skozi leta je tako mogoče opaziti, da se je programska zasnova koncertov širila in bogatila. Področje vokalne glasbe so na koncertih z izvedbami obogatili različni zborovski sestavi, med njimi Slovenski komorni zbor, Zbor Consortium musicum ter drugi.

Hkrati tudi področje operne ustvarjalnosti ni ostalo nedotaknjeno. V koncertnih programih med drugim najdemo, da je bila v letu 1990 izvedena komična opera Huga Wolfa *Corregidor*, 1992 je bila izvedena opera v petih slikah Matije Tomca *Krst pri Savici*, v letu 1995 Osterčev *Krog s kredo* – opera v petih dejanjih, v letu 1996 Šivičeva opera v treh dejanjih *Cortesova vrnitev*, leta 2003 *Kriton* Tomaža Sveteta, leta 2009 *Zlatorog* Viktorja Parme in v letu 2013 *Gorenjski slavček* Antona Foersterja. V program je treba všteti tudi balet, in sicer je bil leta 1992 izveden baletni triptih: Ukmarjeva *Lepa Vida*, Tartinijev *Koncert v g-molu* in Arničev *Povodni mož* ter leta 2006 plesno-glasbeni projekt Edwarda Cluga Mozartov *Rekviem* in Z. Preisnerjev *Rekviem za prijatelja*.

Tako prve izvedbe skladb bodisi slovenskih bodisi tujih skladateljev, skladbe sodobnih ali starejših ustvarjalcev kot tudi zvrstno bogato zastavljeni koncerti v programskem smislu kažejo različne rdeče niti oz. vodila pri sestavljanju programov koncertov.

Opaziti je mogoče tri različna vodila sestavljanja programov posameznih koncertov. Ta so:

1. Inštrument (inštrument se na različnih koncertih pojavi kot rdeča nit programa, ki je bila poudarjena tudi v časopisnih objavah); za primer navajam oceno koncertov SGD iz leta 1990:
   »Z dvema prvima izvedbama slovenskih skladb (Kantušer in J. Golob) ter nekaterimi ponovitvami (L. Rančigaj, Kumar, Stibilj, Rojko, U. Krek) so se na komornem in solističnem koncertu v dvorani SF nadaljevali letošnji Peti slovenski glasbeni dnevi 1990. Omenjeni večer bi pravzaprav lahko imenovali kar večer za slovenski klavir.«[10]
2. Skladatelj ali skladatelji; za primer navajam leto 2014, leto, v katerem smo se poleg obletnic Vinka Globokarja, Alda Kumarja, Uroša Rojka, Nenada Firšta idr. spominjali 80. obletnice rojstva dveh skladateljev – Lojzeta Lebiča in Božidarja Kosa – njima je bil posvečen tudi otvoritveni koncert SGD.
3. Zvrst ali slog; tudi določena zvrst, na primer koncerti zborovske glasbe, ali pa slog ustvarjalcev se pojavijo kot rdeča nit sestave posameznega koncerta. Za primer navajam koncerte solistične in komorne glasbe iz zgodnjih let SGD, o katerih zgovornosti so tudi poročali v dnevnem časopisju:
   »Koncert solistične in komorne glasbe je bil […] bojevit in zgovoren. To je bil pristno sodoben koncert, po svojem tempu in duhu, ki sta pričala za skrajno "prehodnost" avtorske in izvajalčeve volje, za njuno uglaševanje in zlitje. […] Najprej sta se tako rekoč pomerila Lojze Lebič in Milan Stibilj […] Dvojnost, ki je našemu večeru dala kar enakovredno kvaliteto. […] zahtevno Globokarjevo "Atemstudie" […] Kantušerjeva "Odmevi" in "Aulofonia domestica" Brine Ježeve.«[11]

Mogoče je strniti, da so kljub širokemu diapazonu skladb, ki so bile predstavljene na koncertih SGD v 30 letih obstoja te mednarodno zasnovane prireditve, le-te bile skrbno in premišljeno izbrane ter da so se oblikovalci programa precej skrbno izogibali koncertni prenakopičenosti skladb, ki bi predstavljale le koncertni nabiralnik različnih skladateljskih slogov in zvrsti.

Sklep

Simpozijski in koncertni del SGD sta vsekakor pomembna za slovenski prostor, na kar je že ob 20-letnici te prireditve opozoril Andrej Misson z besedami:

10 Franc Križnar, »Še o treh koncertih: Peti slovenski glasbeni dnevi«, *Dnevnik*, 11. 4. 1990.

11 Peter Kušar, »Prireditve Slovenskih glasbenih dni: Od orkestralnih del do opere«, *Dnevnik*, 17. 4. 1988.

»Slovenski, mednarodni glasbeni dnevi, prinašajo že vseh dvajset let obilico tem, znatno povezanih s slovensko glasbeno ustvarjalnostjo. To je pomembno za promocijo slovenskih skladateljev in naših del.«[12]

Skladbe ali bolje rečeno koncerti v celoti so bili v prvi vrsti seveda vezani na predstavitev skladb slovenskih skladateljev, znotraj tega pa so zaobjeli ne le skladbe sodobnih slovenskih skladateljev, temveč tudi dela starejših ter nekaterih tujih ustvarjalcev. Tako izbori skladb koncertnih programov izkazujejo pestrost, barvitost in bogato razsežnost v pogledu na predstavljene skladbe ter na predstavljene zvrsti in ustvarjalne opuse skladateljev ter prvih izvedb. Slednjih je bilo precej in pomembno je, da odmev le-teh ni ostal le v ušesih slovenskih poslušalcev, temveč se je širil tudi v mednarodne vode. O tej širitvi je mogoče govoriti že zato, ker so koncerte obiskovali tudi aktivni udeleženci simpozija, ki niso bili le slovenski, hkrati pa tudi zaradi tega, ker je že prireditev sama zasnovana mednarodno. Ta zasnova pa omogoča slovenski ustvarjalnosti mednarodni odmev.

Ne gre pa govoriti le o ozaveščanju javnosti o slovenski ustvarjalnosti, temveč smemo trditi tudi, da gre za neke vrste vzpodbudo predvsem mladim ustvarjalcem, mladim slovenskim skladateljem, saj so in morajo biti ravno Slovenski glasbeni dnevi tisti, ki jim ponudijo priložnost, da se s svojim delom, s svojim ustvarjalnim opusom pokažejo ter uvrstijo tudi v del širše, mednarodne strokovne javnosti.

12 Andrej Misson, »Pota Slovenskih glasbenih umetnin«, *Jubilejni 20. slovenski glasbeni dnevi: Stoletja glasbe na Slovenskem*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2006), 21.

Tjaša Ribizel

REVIEW OF PERFORMED COMPOSITIONS IN THE 30 YEARS OF SLOVENIAN MUSIC DAYS

ABSTRACT

Slovenian Music Days is an international event which has been bringing carefully and thoughtfully selected composers, particularly Slovene composers, to the concert stage for 30 years. In their 30-year history, the events have witnessed 223 premières, either in individual concerts or several within a single concert. The composers of the premières have for the most part been Slovene, but we can find various exceptions within various individual programmes, as foreign composers have also had premières here. This shows that the conception of our concert programme is broad-based, which is further supported by our selection of not only modern or still-living, but also of older composers, both Slovene and foreign. In addition to our internationally and chronologically broad selection of composers, we have also featured a wide range of forms; the concerts have not been only instrumental, vocal or vocal-instrumental, but these forms have been combined in the context of the individual concerts. All of the concerts, both with respect to the selection of composers and the selection of the represented genres, also have various fils rouges with regard to the composition of the concert programmes, and looking back at the archive materials, three major elements stand out in the composition of the concert programmes: 1) the instrument, which appears in various concerts as the fils rouge of the composition of the concert programmes; 2) the composer or composers whose work is performed either upon an important occasion for them or to whom the entire concert is dedicated; 3) the genre or style; for instance chamber music concerts, or the composers' style. The diverse concert programmes thus demonstrate a broad range of compositions performed, genres presented, and creative oeuvres, composers and premières.

Slovenski glasbeni dnevi so tradicionalna prireditev od leta 1986. Za mednarodni muzikološki simpozij je od začetka odgovoren prof. dr. Primož Kuret. Obravnavane in objavljene so bile naslednje teme:

The Slovenian Musical Days have been organized since 1986. From the very beginning, Prof. Dr. Primož Kuret has been the head of the international musicological symposium. The following are themes that have been discussed at the symposiums and subsequently also published as Collection of papers:

1986: Vprašanja in opredelitve ustvarjalnosti ter njene vloge v razvoju glasbene kulture / *Frage und Aspekte der Kreativität und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikkultur* / *Questions and Definitions of creativity and its Role in the Development of Musical Culture*; zbornik je izšel v letu 1987 / *published in 1987.*

1987: Vidiki sodobne glasbene vzgoje / *Aspekte der zeitgenössischen Musikerziehung* / *Aspect of Contemporary Musical Education*; zbornik je izšel v letu 1988 / *published in 1988*.

1988: Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti / *Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart* / *Slovenian Music in the Past and Present*; zbornik je izšel pri založbi Kres v letu 1992 / *published in 1992*.

1989: Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju v Evropi / *Volks- und Kunstmusik in 20. Jahrhundert in Europa* / *Folk and Art Musik in the 20th Century in Europe*; zbornik je izšel v letu 1990 / *published in 1990*.

1990: Glasba in poezija / *Musik und Dichtung* / *Musik and Poetry*; zbornik je izšel v letu 1991 / *published in 1991*.

1991: Gallus in mi / *Gallus und wir* / *Gallus and We*; zbornik je izšel v letu 1991 / *published in 1991.*

1992: Opera kot socialni ali politični angažma? / *Opera als soziales oder politisches Engagement?* / *Opera as Social or Political Engagement*?; zbornik je izšel v letu 1993 / *published in 1993.*

1993: Provokacija v glasbi / *Provokation in der Musik* / *Provocation in Music*; zbornik je izšel v letu 1994 / *published in 1994.*

1994: Glasba v tehničnem svetu – Musica ex machina / *Die Musik in der technischen Welt – Musica ex Machina* / *Music within the Tehnical World – Musica ex Machina*; zbornik je izšel v letu 1995 / *published in 1995*.

1995: Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc / *Music zwischen Weltkriegen und Slavko Osterc* / *Music between two World Wars and the composer Slavko Osterc*; zbornik je izšel v letu 1996 / *published in 1996.*

1996: Glasba in likovna umetnost / *Musik und bildende Kunst* / *Music and Fine Arts*; zbornik je izšel v letu 1997 / *published in 1997*.

1997: Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki – perspektive / *The Path of Music at the End of the Millennium: Achivements and Perspectives*; zbornik je izšel v letu 1998 / *published in 1998*.

1998: Glasba in družba v 20. stoletju / *Music and Society in the 20th Century*; zbornik je izšel v letu 1999 / *published in 1999*.

1999: Ideja celostne umetnine ob koncu tisočletja / *The Idea of a Total Work of Art at the End of the Millennium*; zbornik je izšel v letu 2000 / *published in 2000*.

2000: Glasba, poezija – ton, beseda – »... Koder se nebo razpenja, grad je pevca brez vratarja, v njem zlatnina čista zarja, srebrnina rosa trave ...« (F. Prešeren) / *Music, poetry – tone, word – » ... the sky above – the castle of a poet.*
Without a guardian. Within, his gold – a clear down braking, silver – dew on the grass ... » (F. Prešeren); zbornik je izšel v letu 2001 / *published in 2001*

2001: 300. obletnica ustanovitve Academiae philharmonicorum labacensis in 100. obletnica rojstva skladatelja Blaža Arniča / *The 300th anniversary of Academia Philharmonicorum Labacensis and the 100th anniversary of the birth of composer Blaž Arnič*; zbornik je izšel v letu 2002 / *published in 2002*

2002: Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri – 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare / *Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrov – The 100th Anniversary of the Bird of Composer Danilo Švara*; zbornik je izšel v letu 2003 / *published in 2003*

2003: Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur / *Choral music and choral societies and their role in the development of the national musical cultures*; zbornik je izšel v letu 2004 / *published in 2004*

2004: Kontinuiteta in avantgarda – med tradicijo in novimi izzivi / *The Continuity of the Avant-Garde – Between the Tradition and New Challenges*; zbornik je izšel v letu 2005 / *published in 2005*

2005: Stoletja glasbe na Slovenskem / *Centuries of Music in Slovenia*; zbornik je izšel v letu 2006 / *published in 2006*

2006: »Glasba za družabne priložnosti« – glasba za razvedrilo – glasba za vsak dan / »*Music for social occasions« – music for fun, music for every day*; zbornik je izšel v letu 2007 / *published in 2007*

2007: Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije / *Personality, national identity in music in era of globalisation;* zbornik je izšel v letu 2008 / *published in 2008*

2008: Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja / *Music in the twenties of the twentieth century;* zbornik je izšel v letu 2009 / *published in 2009*

2009: Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne / *The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism;* zbornik je izšel v letu 2010 / *published in 2010*

2010*:* Mitološke teme v glasbi 20. stoletja / *Mythological Themes in 20th Century Music;* zbornik je izšel v letu 2011 / *published in 2011*

2011: Fin de siècle in Gustav Mahler / *Fin de siècle and Gustav Mahler;* zbornik je izšel v letu 2012 / *published in 2012*

2012: Imaginacija narave v umetnosti ali »Glasba naj posnema naravo v njenem načinu delovanja« / *The Imagination of Nature in Art or »Music should imitate nature in her manner of operation«*, John Cage; zbornik je izšel v letu 2013 / *published in 2013*

2013: Glasba in /za/ oder / *Music and /for/ the stage*; zbornik je izšel v letu 2014 / *published in 2014*

2014: Glasba kot protest / *Music as Protest*; zbornik izšel v letu 2015 / *published in 2015*

2015: Slovenski glasbeni dnevi – 30 let glasbe / *Slovenian Music Days – 30 years of Music*; zbornik izšel v letu 2016 / *published in 2016*

Zbornik Slovenski glasbeni dnevi – 30 let glasbe / *Slovenian Music Days – 30 years of Music*
Uredil / *Edited by*
Primož Kuret

Pomočnici urednika / *Editor assistants*:
Sanja Kejžar Kladnik, Lea Čehovin

Recenzenta / *Reviewers*
Peter Andraschke, Helmut Loos

Založil / *Published by*
Festival Ljubljana
Zanj / *For the publisher*: **Darko Brlek** direktor in umetniški vodja Festivala Ljubljana ter predsednik Evropskega združenja festivalov / *General and Artistic Director of the Ljubljana Festival and President of the European Festivals Association*

Jezikovni pregled povzetkov / *Editing of the abstracts*
Nataša Simončič

Prevod / *Translation*
Amidas, d. o. o.

Oblikovanje / *Design*
ART DESIGN, d.o.o. Ljubljana

Tisk / *Printing*
Tiskarna Januš

Izvodov / *Edition*
150

Ljubljana, marec / *March 2016*

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

78(4):7.046(082)

SLOVENSKI glasbeni dnevi (30 ; 2015 ; Ljubljana)
[Trideset]
30 let glasbe : koncerti, delavnica in drugi dogodki, mednarodni muzikološki simpozij = 30 years of music : concerts, workshop and other events, international musicological symposium / [30.] Slovenski glasbeni dnevi = [30th] Slovenian Music Days, Ljubljana, 13.-17. 3. 2015 ; [organizacija Festival Ljubljana ; uredil Primož Kuret ; prevod povzetkov Amidas]. - Ljubljana : Festival, 2016

ISBN 978-961-93051-6-4
1. Kuret, Primož, 1935- 2. Festival (Ljubljana)
284150784

ISBN 978-961-93051-6-4
9 789619 305164

PROGRAM SGD FINANČNO OMOGOČATA
THE PROGRAMME OF THE SGD IS SUPPORTED BY:

EUROPEAN FESTIVALS ASSOCIATION

Mestna občina Ljubljana

LJUBLJANA Zvezda EU 2016 ZELENA PRESTOLNICA EVROPE

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Ustanoviteljica Festivala Ljubljana je Mestna občina Ljubljana.
The Ljubljana Festival was founded by the Municipality of Ljubljana.