



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

9

1997

BILTEN

VSEBINA

Društvene dejavnosti

Slovensko muzikološko društvo od maja 1996 do oktobra 1997, Jurij Snoj	3
Napoved dejavnosti v okviru SMD	5

Predavanja Slovenskega muzikološkega društva

Nataša Cigoj Krstulović: Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem od 1848 do 1872, Jurij Snoj	6
Matjaž Barbo: Zasuk v Novo članov skladateljske skupine Pro musica viva, Jurij Snoj	8
Marc Desmet: Vodnik za študije o Iacobusu Gallusu , Edo Škulj	9

Povzetki

Problem retuš orkestrskega zvoka v Beethovnovih simfonijah – povzetek disertacije, Borut Smrekar	11
Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni – povzetek disertacije, Matjaž Barbo	16
Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872) – povzetek magistrske naloge, Nataša Cigoj Krstulović	20
Glasbeno–analitični nastavki: med idejo in strukturo – povzetek magistrske naloge, Leon Stefanija	22

Odmevi

Georg Crumb v Ljubljani, Nataša Cigoj Krstulović	26
Moje srečanje z Georgom Crumbom, Gregor Pirš	28
Instabilis Clamor – koncert mesta zvonov, Veronika Brvar	30
Nekaj razmišljanj o I. Festivalu Brežice, Marc Desmet	32
35. Festival komorne glasbe 20. stoletja, Radenci 1997, Saša Frelih	35
19. Muzički bienale, Zagreb 1997, Katarina Bogunović	37
Po poteh stare glasbe – od Brugesa do Utrechta, Veronika Brvar	40
Slovenska glasba na španskem odru – gostovanje tria Viribus unitis v Barceloni, Veronika Brvar	43

Simpoziji

Giuseppe Tartini in njegov čas, Piran 1997, Marija Gombač	45
Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice, Ljubljana 1997, Darja Frelih	47
Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki – perspektive, Slovenski glasbeni dnevi 1997, Ljubljana, Nataša Cigoj Krstulović	49
Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung, Luzern 1997, Primož Kuret	51
Srednjovjekovne glazbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća, Split 1997, Jurij Snoj	52

Glasbena pedagogika med glasbeno vsestranostjo in strokovno kompetenco, Dunaj 1997, Primož Kuret	54
Die Oper als Institution in Mittel- und Osteuropa, Chemnitz 1997, Primož Kuret	55
Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII, Como 1997, Metoda Kokole	55
Mednarodno muzikološko društvo in 16. mednarodni kongres "Muzikologija in sestrške discipline: v preteklosti, danes in v bodoče", London 1997, Metoda Kokole	59
31. mednarodna konferenca baltskih muzikologov, Riga 1997, Primož Kuret . . .	61
Recenzije in poročila	
Jurij Snój: Srednjeveški glasbeni kodeksi, Jože Sivec	63
Isaac Posch: Musicalische Ehrenfreudt in Musicalische Tafelfreudt, Jože Sivec	64
Ivan Florjanc, Edo Škulj: Slovenski protestantski napevi, Aleš Nagode	65
Ciril Cvetko: Dirigent in skladatelj Mirko Polič, Leon Stefanija	67
Hubert Bergant: Ob orglah, Saša Frelih	70
Curt Sachs: Svetovna zgodovina plesa, Metoda Kokole	71
Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas, Zbornik referatov, Katarina Bedina	75
Le frottole di Andrea Antico da Montona, Metoda Kokole	77
Step Across the Border, Suzana Ograjenšek	79
Roberto Leydi: Druga Godba, Maša Komavec	81
Novosti s knjižnih polic	
... v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice, Zoran Krstulović	85
... v Glasbeni zbirki Univerzitetne knjižnice Maribor, Karmen Salmič	96
... na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete, Darja Frelih	98
... v knjižnici Glasbenega oddelka Pedagoške fakultete v Mariboru	99
... na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, Metoda Kokole	99
... na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU, Maša Komavec	102
... v knjižnici Akademije za glasbo	103
Obvestila	
... Napovedi simpozijev na mednarodni računalniški mreži	104

DRUŠTVENE DEJAVNOSTI

Slovensko muzikološko društvo od maja 1996 do oktobra 1997

Na zadnjem občnem zboru Slovenskega muzikološkega društva 8. maja 1996 so bili izvoljeni novi društveni organi, med temi tudi izvršilni odbor, ki se je kmalu po izvolitvi prvič sestal. Osnovna usmeritev društva, določena s pravili, in njegova dejavnost sta bili takrat že začrtani z delom prvega izvršilnega odbora. Novi odbor, drugi po vrsti, je tako nadaljeval delo po ustaljenih poteh, se pri tem prilagajal dejanskim okoliščinam in po možnostih širil delovanje. Dovolite, da v kratkem poročilu po točkah orišem delo SMD v zadnjem letu, vključujoč delo in delovne rezultate njegovih uredništev, komisij in posameznikov.

- Društvo izdaja dvoje periodičnih *publikacij*: zbirko *Varia musicologica* ter društveni Bilten, od katerih ima vsaka svoje uredništvo in uredniški koncept. Uredništvo zbirke *Varia musicologica* (Katarina Bedina, Marija Bergamo in Andrej Rijavec) je v zadnjem letu pripravilo nov zvezek (št. 3), ki bo vseboval prevode nekaterih teoretičnih tekstov predstavnikov dunajskih skladateljev z začetka tega stoletja.
- Od zadnjega občnega zbora sta izšli dve številki društvenega *Biltena*, ki sta bili razposlani vsem članom. Bilten je skladno s konceptom uredništva (Tomaž Faganel, Metoda Kokole in Leon Stefanija) po eni strani poročal o organizacijskih društvenih zadevah, prinašal mnogo informacij v zvezi z glasbo in muzikologijo, po drugi strani pa se odzival na sprotno dogajanje v stroki. Tako je objavljajl poročila in recenzije o strokovnih srečanjih, novih knjigah, predavanjih ter informiral o novih magistririjah, doktoratih ipd. Objavil je tudi nekaj krajših samostojnih strokovnih besedil.
- Društvo organizira muzikološka predavanja, za kar sta skrbela Matjaž Barbo in Jurij Snój. Oktobra 1996 je v smislu *ljubljsko-zagrebskega srečanja* muzikoloških društev organiziralo obisk prof. dr. Davida Greera iz Durhama v Veliki Britaniji, ki je v treh predavanjih predstavil tri teme iz angleške glasbe elizabetinske dobe. Organiziranje tega obiska je bilo pravzaprav delo prejšnjega in sedanjega vodstva, saj so se priprave na srečanje začele že leto prej.
- Poleg tega je društvo pripravilo še pet drugih *predavanj*: Prof. dr. Silke Leopold iz Heidelberga se je v svojem predavanju bližala drugačnemu

razumevanju glasbe 17. stol.; dr. Marc Desmet s francoske univerze St. Etienne je predstavil svoje delo pri bibliografiji o J. Gallusu; mag. Nataša Cigoj Krstulović je predstavila magistrsko študijo o glasbenem delu slovenskih čitalnic; dr. Matjaž Barbo svoj pogled na skladateljsko delo skupine Pro musica viva; dvestoti obletnici Schubertovega rojstva je bilo posvečeno predavanje prof. dr. Arnolda Feila; predstavil je probleme in koncept nove izdaje Schubertovih zbranih del.

- SMD je skupaj s SAZU in podjetjem Slovenicum sodelovalo pri organiziranju *enodnevnega kolokvija o skladatelju Urošu Kreku*, ki je bil dne 24. maja ob skladateljevem življenjskem jubileju na SAZU. Organizacija kolokvija je bila v rokah Tomaža Faganela.
- Finančno je sodelovalo pri izdaji *zbornika predavanj* s simpozija v okviru Slovenskih glasbenih dni.
- Ob polemikah v zvezi z mestom glasbe v splošnem šolstvu so člani SMD dali pobudo, da bi se društvo konstruktivno vključilo v prizadevanja za primeren in stanju stroke ustrezen glasbeni pouk, pri načrtovanju katerega naj bi bili upoštevani strokovni argumenti. V ta namen je bila ustanovljena *Komisija za spremljanje šolske prenove* (Julijan Strajnar, Borut Smrekar in Jurij Snoj). Ta se je pomladi letos javno oglasila in tako pripomogla k ponovnemu premisleku načrta glasbenega pouka v osnovnih in srednjih šolah.
- Ob letošnjem *kongresu Mednarodnega muzikološkega društva* (London 14. – 21. 8. 1997) je SMD, ki ima kolektivno članstvo v Mednarodnem muzikološkem društvu, sofinanciralo udeležbo na kongresu nekaterim članom, ki so hkrati tudi člani mednarodnega društva. Poleg tega je SMD pripravilo *predstavitev slovenske muzikološke literature* na knjižni razstavi, ki je bila organizirana v času kongresa. Predstavitev slovenske muzikološke literature, ki jo je organiziral Jurij Snoj, je obsegala tako izdaje Muzikološkega inštituta, izdaje Oddelka za muzikologijo kot tudi izdaje SMD.
- Ob zakonskih spremembah v zvezi z delovanjem društev je izvršilni odbor pripravil predlog *novoga statuta*, usklajenega z novim zakonom o društvih. Besedilo statuta, ki ga je izvršilni odbor obravnaval in malenkostno spremenil na svoji zadnji seji, je pripravil Borut Smrekar.

Ob koncu poročila, ki ga dajem v presojo, se zahvaljujem vsem, ki ste bili nosilci društvenih akcij ter kakorkoli sodelovali pri društvenem delu, tako članom izvršilnega odbora, njegovemu tajniku, obema uredništvoma, članom

komisij in posameznikom kot tudi vsem tistim, ki ste naše delo spremljali – če ne drugače, prek društvenega Biltena.

Jurij Snoj

Napoved društvenih dejavnosti

Do konca februarja prihodnjega leta načrtuje Slovensko muzikološko društvo več predavanj. Še letos bosta predavala Borut Smrekar (Problem retuš orkestrskega zvoka v Beethovnovih simfonijah) in Aleš Nagode (Cecilianizem na Slovenskem kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje), v januarju pa Andrej Misson (Polifonija v delih Stanka Premrla) in Leon Stefanija (Glasbeno–analitični nastavki: med idejo in strukturo). Gost društva iz tujine pa bo Andreas Hang iz Univerze Erlangen – Nürnberg (Functions of Music Writing in the Early Middle Ages). O točnih datumih predavanj Vas bomo obvestili po pošti.

Uredništvo

PREDAVANJA SLOVENSKEGA MUZIKOLOŠKEGA DRUŠTVA

Nataša Cigoj Krstulović,

Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem od 1848 do 1872

29. maj 1997

Ob izrazu "glasba čitalnic" si navadno predstavljamo glasbo, kakršno vzorčno ponazarja Jenkov *Naprej*: pesmi, narejene po vnaprej določenih oblikovnih in harmonskih vzorcih, ki ne poznajo glasbenih presenečenj in imajo tipiziran glasbeni izraz. Ko ob tem pomislimo na nesporno dejstvo, da gre za glasbo tistih slovenskih krogov, ki so se od druge polovice 19. stoletja dalje navduševali nad politično idejo nacionalne prebuje in narodnega zedinjenja, verjamemo, da gre za nekaj, kar je moralo biti v ostrem nasprotju s siceršnjo glasbeno podobo takratnih slovenskih trgov in mest. Predavateljica Nataša Cigoj Krstulović, ki je v Slovenskem muzikološkem društvu predstavila svojo magistrsko študijo, je s svojim predavanjem opozorila, da je tako običajno gledanje na čitalniško glasbo enostransko.

Uvodoma je predavateljica orisala nemško zborovstvo, znano pod imenom *Liedertafel*, ki ga je poleg hrvaškega, češkega zborovstva in zborovskih nastopov Filharmonične družbe (ta je leta 1846 prvič izvedla slovensko glasbeno delo) prikazala kot glavni vzor slovenskim čitalnicam. Izvedeli smo, da je bilo nemško zborovstvo prisotno tudi na slovenskem etničnem ozemlju in da je tržiški *Liedertafel* sprva prepeval slovenske pesmi. V nadaljevanju je opisala glasbeno delo Slovenskega društva, omenila njegove besede in se obširneje ustavila pri glasbenih določilnicah Slovenske gerlice, ki je v sedmih zvezkih prinesla precejšen del glasbenega repertoarja besed in kasnejših čitalniških prireditvev. Zatem je podala pregled čitalnic, ki jih je bilo leta 1869 kar 57, in analizirala družbeno oz. stanovsko pripadnost njenih članov, med katerimi je bilo največ trgovcev in uradnikov. Zanimivo je, da so bili nekateri člani ljubljanske čitalnice hkrati tudi člani Filharmonične družbe in da sta imeli društvi leta 1872 kar 35 skupnih članov. V nadaljevanju je podala nekaj ugotovitev o čitalniških prireditvah, ki so se navadno ponavljale ob istem letnem času, navezujoč se na nekatere praznike oz. cerkveni koledar.

Glasbeni del čitalniških prireditvev je obsegal zlasti zборе in samospeve, vendar so bili v Ljubljani na sporedu tudi odlomki iz sočasnih italijanskih ali

nemških oper, med drugim tudi Verdijevih in Wagnerjevih, med sicer redkimi instrumentalnimi izvedbami pa so bili poleg Gašparja Maška zastopani nemški zgodnjermantični skladatelji. Pri oceni skladateljskega dela je predavateljica naredila ločnico med dvema krogoma čitalniških ustvarjalcev, ki ju med drugim loči tudi vse bolj izrazit individualni izraz, viden pri ustvarjalcih drugega kroga. Svojo predstavitev je zaključila z ugotovitvijo, da je delo slovenskih čitalničarjev zamudniško in ga ni mogoče primerjati ali ocenjevati z glasbo sočasne Evrope. Glavni vzrok temu naj bi bil v ideološki odvisnosti glasbe čitalnic: ta je glasbo ovirala, da bi se razvila in uresničila kot avtonomno umetniško snovanje.

Predavateljčino razumevanje čitalniške glasbe je potekalo v smislu dihotomij slovensko – evropsko, zamudniško – sodobno, ideološko obremenjeno – umetniško avtonomno; v smislu dihotomij, ki so glasbeno delo čitalnic nujno pokazale kot skromne zamudniške začetke nacionalne glasbene kulture, ki naj bi dosegla ali ujela evropski razvoj in raven šele v osemdesetih letih 19. stoletja z deli nekaterih nečitalniških skladateljev. Predavateljica je s tem potrdila ustaljeno gledanje na slovensko glasbo v zadnjih desetletjih monarhije oz. na začetke slovenske nacionalne glasbene kulture in ni izoblikovala drugačnega gledanja nanjo. A ob posamičnih drobnih podatkih, ki jih je navedla, se je vendarle pokazalo, da je podoba čitalniške glasbe, kakršna obstoji v splošni zavesti oz. zavesti nestrokovnjakov, preozka; preozka v tem smislu, da premalo upošteva celovitost in povezanost kulturnih tokov in družabnih navad srednjeevropskega meščanstva v 19. stoletja.

Iz predavateljčinih podatkov, prikazov in primerjav je bilo mogoče dobiti vtis, da je bilo čitalništvo kot dejavnost meščanskih krogov sestavni del kulturnega, glasbenega in družabnega življenja takratne Ljubljane in drugih slovenskih krajev ter nasprotno svojemu nacionalno brezbriznemu okolju v manjši meri, kot se navadno misli. Tako se je ob njenem predavanju porajalo neodgovorjeno vprašanje: v čem – razen v omejenih možnostih – so bili zamudniški začetki slovenske glasbe drugačni in nasprotni siceršnjemu toku glasbenih idej, ki so prevevale provincialne salone slovenskih trgov in mest ter navduševale in razveseljevale njihove prebivalce v desetletjih iztekajočega se bidermajerskega stoletja?

Jurij Snoj

Matjaž Barbo,
Zasuk v Novo članov skladateljske skupine Pro musica viva

24. junij 1997

Na začetku šestdesetih let so se mladi slovenski skladatelji združili v skupino z zgovornim imenom, ki je tri desetletja po svojem prenehanju postala predmet muzikološke študije. S tem se bo *Pro musica viva* bodočim glasbenim historiografom ponujala kot izdelan glasbenozgodovinski pojem z že začrtanim vsebinskim obsegom, ki ga ne bo treba ponovno preiščati in utemeljevati. A pripadnost skupini, ki se je mladim skladateljem po drugi vojni kazala kot edini možni izhod, navsezadnje ni pomembna, ko gre za izrecno glasbena vprašanja, in more biti tudi zavajajoča, saj podreja razumevanje individualnega razumevanju skupinskega. Barbo, ki je na predavanju SMD predstavil delo skupine – predmet svoje disertacije, je skupino sicer obravnaval kot glasbenozgodovinopisno dejstvo, a jo je pri poizkusu globljega umevanja glasbenih del njenih pripadnikov – ne sicer z izrecnimi besedami – zanikal.

Razlog za formiranje skladateljske skupine *Pro musica viva* na začetku šestdesetih let je Matjaž Barbo razložil predvsem z dejstvom, da se mladi skladatelji v petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih zaradi takratnih razmer posamično niso mogli uveljaviti in so bili tako prisiljeni, da se združijo in nastopijo skupno. Glasbena usmeritev skupine je bila svobodna, vendar sodobna, kar je v takratnih slovenskih razmerah nujno pomenilo nova. Konec šestdesetih let so se pripadniki skupine še bolj razločevali kot na začetku; ker zaradi spremenjenih razmer ni bilo več prave potrebe po tem, da bi delovali kot skupina, je ta nehala obstajati.

Pri obravnavi izbranih skladb je Barbo izhajal iz uvodoma podane ugotovitve, do katere je sicer zavzel kritičen odnos, da temelji razumevanje slogov v glasbi 20. stoletja predvsem na razpoznavanju kompozicijskotehničnih postopkov. Tako se je tudi sam osredotočil na ugotavljanje in analiziranje kompozicijskotehničnih principov urejevanja in obvladanja glasbenih struktur. Predstavil je nekatera dela, komponirana z dvanajstimi soodvisnimi toni, kot je smiselno opisal izraz dodekafonija, in ugotavljal pri tem zlasti načine dela s serijami; odkrival je razmerje zlatega reza v formalnih zasnovah; predstavil je skladbe, pri katerih je izvajalski aparat (orkester) razdeljen na skupine kot elementarne vire zvoka; analiziral je kompozicijsko zasnovano ene od elektronskih skladb in omenil prve aleatorične skladbe, ki so se pojavile sredi šestdesetih let.

Barbo je z izpostavitvijo pojma "novo" v naslovu svojega predavanja nakazal, da pri delu skupine ni šlo za običajni zgodovinski premik v novo nasproti starejšemu, ampak za premik v mnogo bolj korenitem smislu: za uveljavitev tako imenovane "nove glasbe", ki naj bi z vzpostavitvijo atonalnosti, z uveljavitvijo novega zvočnega gradiva, z aleatoriko, ki je načela pojem skladatelja in skladateljskega dela, naredila pomembnejšo zarezo, kot jih razume glasbena historiografija z menjavanjem slogov. Uveljavitev te glasbe naj bi tudi na Slovenskem pomenila več kot običajen slogovni premik. A navkljub "novemu" se v daljši historični perspektivi nekaj desetletij skladbe slišijo in vidijo drugače in deležne so usode, po kateri dobivajo patino preteklosti danes tudi že šestdeseta leta. Avtor se je tega zavedel in uspešno obranil "novo" predmeta svoje raziskave: vendar z zasukom, ki – mimo vsakršne skupinske pripadnosti in tudi mimo vsakršnih slogovnih oznak – izpostavlja njihovo zunaj tehničnega in oprijemljivega prisotno umetniškost. S tem, ko je za nekatera dela skupine dopustil možnost "stopiti iz časa", je skupino dejansko razgradil, jo prepustil običajnemu historičnemu staranju, posamičnim skladbam pa kot "živi glasbi", ki je nujno vedno nova, prisodil več kot običajni zgodovinski pomen. S tem, da je ta dela razumel v smislu idealističnih estetik kot glasbo, pri kateri skladatelji "prisluhnejo večnim ustvarjalnim nagibom", pa jih je vendarle postavil v galerijo velikih umetnin, ki jih bo prihodnost – navkljub "novemu", ki so ga izkazovala – videla tako kot mnoge mojstrovine doslej: kot velika glasbena dela preteklosti.

Barbova razprava je bila strokovno neoporečna zgodovinska in analitična študija; bila je prispevek k umevanju nekaterih temeljnih glasbenoestetskih konceptov.

Jurij Snoj

Marc Desmet,
Vodnik za študije o Iacobusu Gallusu

12. junij 1997

V okviru predavanj, ki jih prireja Slovensko muzikološko društvo, je francoski muzikolog dr. Marc Desmet predaval o zgoraj nevedeni temi s širšim naslovom *O načrtovani objavi raziskovalnega projekta*. Predavanje je razdelil na tri dele:

V prvem delu *Predstavitve projekta* je prikazal stanje gallusologije v Sloveniji in v Franciji. Slovensko stran je obdelal v treh točkah: na prvem mestu

je Mantuanijevo pionirsko delo, ki ga je začel pred sto leti, na drugem so Cvetkove monografije o Gallusu, na tretjem pa izdaje ob 400-letnici skladateljeve smrti: izdaja celotnega opusa v zbirki *Monumenta artis musicae Sloveniae*, *Gallusov zbornik*, *Gallusovi predgovori* in *Gallusov katalog* ter zborniki referatov s treh Gallusovih simpozijev. Na francoski strani pa je gallusologija na pragu začetne stopnje. Zato je predstavil geopolitični položaj v severni Franciji v Gallusovem času in tri možne, a do zdaj neznane povezave: s pokrajinami Franche-Comté, Valonsko-Flamsko in Alzacijo. Nova, pa tudi oprijemljiva, je predvsem povezava med Gallusom, družino Regnard(t) in glasbenim tiskarstvom v mestu Douai. Kot vemo, je v Gallusovem času Jakob Regnard, ki se je verjetno rodil v mestu Douai, deloval v Pragi. S tem je pojasnjeno, zakaj je že leta 1603 v tem mestu Bogardus izdal ponatis Gallusovih *Moralij*, ki jih je leta 1596 skladatelj brat dal tiskati v Nürnbergu. Razlika v vrstnem redu skladb je pri obeh izdajah zanemarljiva.

V drugem delu je predavatelj odgovarjal na retorično vprašanje: *Nova bibliografija o Gallusu: zakaj?* Kot rešitev je predstavil novo zamisel: predvsem bibliografski vodnik po raziskavah o Gallusu, s predstavitvijo Gallusovih življenjepisov z dvema iztočnicama, ki ju je predavatelj poimenoval: *med upom in resignacijo* (namreč med upanjem, da bomo še kaj novega odkrili, in brezupom, da bi našli odgovor na vprašljiva dejstva).

V tretjem delu predavanja je francoski muzikolog prikazal *Trenutno stanje raziskav in napredovanje projekta*: bibliografski seznam, značaj komentarjev, ki se nanašajo na življenjepise oziroma na dela in možne pripomočke pri delu.

Razveseljivo je dejstvo, da se je vélikega Kranjca lotil tudi francoski muzikolog, saj za prizadevanja Francozov na področju raziskovanja Gallusa nismo vedeli. Od neslovencev so Gallusa obravnavali predvsem Avstrijci in Čehi. To je razumljivo. V teh dveh deželah je skladatelj deloval. Sledijo jim Nemci in Italijani, ostalim pa je Gallus skoraj neznan. Razveseljivo je tudi to, da se je Francoz samo zaradi Gallusa naučil toliko slovenščine, da lahko gladko bere. S tem mu je v resnici dostopna vsa dosedanja literatura o Iacobusu Gallusu.

Ko bo načrtovana študija končana, bo na voljo veliko gradiva, domnevno nič pretresljivo novega, vendar pa zbrano na enem kraju. Dostopno bo ne samo Slovencem, ampak tudi tujcem, predvsem Francozom. S tem pa bo Iacobus Gallus še bolj poznan. Lahko bi rekli, da bo Kranjec postal vsestranski Evropejec.

Edo Škulj

POROČILA

Borut Smrekar,
Problem retuš orkestrskega zvoka v Beethovnovih simfonijah

(Disertacija)

Pri zvočni realizaciji Beethovnovih simfonij se dirigent sooča s problemi, ki se pri izvajanju del drugih skladateljev, Beethovnovih predhodnikov ali sodobnikov, ne pojavljajo. Narava teh problemov je od sredine devetnajstega stoletja pa do danes spodbudila številne interprete, da so retuširali orkestrski zvok Beethovnovih simfonij.

Najpomembnejši cilji pričujoče raziskave so:

- identificirati mesta in pasuse v Beethovnovih simfonijah, ki so pri zvočni realizaciji povzročali največ težav in ki jih imenujem "kritična mesta",
- ugotoviti problematične momente v zvoku na kritičnih mestih,
- ugotoviti vzroke slabosti orkestrskega zvoka na kritičnih mestih,
- oceniti upravičenosti ali celo nujnosti retuš in zavzeti stališče do njihove legitimnosti.

Odgovore na zastavljena vprašanja sem izpeljal iz sistematične primerjave retuš različnih interpretov Beethovnovih simfonij. Njihove retuše izvirajo iz prakse kot odgovor na zahteve aдекватne zvočne realizacije simfonij. Sovpadanja retuš različnih avtorjev kažejo na mesta v Beethovnovih simfonijah, ki v praksi povzročajo težave. Skupni imenovalci sprememb, ki so jih v partituro vnesli različni interpreti, kažejo na moteče dejavnike na takšnih mestih. Iz teh ugotovitev so izpeljani tudi odgovori na dodatna vprašanja.

Za raziskavo so pomembne vse spremembe s strani interpretov, ki se nanašajo na zvok. Običajni pomeni termina "retuša" ne vsebuje celotnega spektra sprememb, ki so jih interpreti vnašali v svoje izvode partitur ali realizirali v praksi. Zato sem moral za potrebe raziskave izdelati novo definicijo termina "retuša", kar mi je omogočilo tudi opredelitev zvokovnih retuš.

V pričujoči raziskavi so retuše opredeljene kot manjše hotene poustvarjalčeve spremembe v skladbi, namenjene vernejši realizaciji skladateljeve predstave, ki jih je mogoče izraziti s spremembo v grafičnem glasbenem zapisu.

Za potrebe empirične obdelave sem moral opredeliti tudi spodnjo in zgornjo mejo pojma retuša. Spodnja meja je določena kot sprememba, ki jo je mogoče izraziti s spremembo v grafičnem glasbenem zapisu. Zgornja meja je definirana bolj ohlapno, ker bi izločitev večjih sprememb otežila ali celo onemogočila identifikacijo kritičnih mest. Retuše morajo biti hotene, saj ne moremo sklepati o slabostih v partituri na podlagi interpretovih slučajnih sprememb. Zelo pomemben je tudi namen retuš. Poznavanje namena namreč omogoča eliminacijo povsem arbitrarnih sprememb.

Zvokovne retuše so spremembe v inštrumentaciji in orkestraciji, spremembe dinamike posameznih inštrumentov ali inštrumentalnih skupin in posebno lokovanje ali artikulacija, kadar sta namenjena zvočnemu balansu ali razjasnitvi teksture.

Za uspeh raziskave je izredno pomemben reprezentativen vzorec interpretov. Za raziskavo so primerni predvsem interpreti, ki so imeli velik vpliv na druge interprete Beethovnovih simfonij in na splošno izvajalsko prakso. Upoštevali moramo tako prisotnost interpretovega osebnega odnosa do interpretacije Beethovnovih simfonij kot tudi historični slog interpretacije. Pomemben dejavnik pri oblikovanju reprezentativnega vzorca je tudi njegova časovna razsežnost. Za raziskavo so še zlasti zanimivi prijemi, skupni interpretom iz različnih obdobj in različnih slogovnih usmeritev.

Reprezentativni vzorec sestavljajo avtorji retuš: Richard Wagner, Gustav Mahler, Felix Weingartner, Richard Strauss, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Igor Markevich in Norman DelMar. Časovni razpon obsega obdobje od sredine devetnajstega stoletja pa do danes. Večina izbranih avtorjev retuš sodi med vodilne interprete Beethovna v svojem času. Mnogi med njimi so bili tudi sami skladatelji, kar daje vzorcu dodatno vrednost. Pri interpretih skladateljih lahko pričakujemo bolj osebni pa tudi bolj kritičen odnos do orkestrskega zvoka.

Retuše interpretov, ki sestavljajo reprezentativni vzorec, so povzete iz njihovih dirigentskih partitur, orkestrskega izvedbenega materiala kot tudi iz avtoriziranih publikacij njihovih retuš. Med retušami sem moral napraviti selekcijo.

V distribucijskih tabelah retuš je prikazano število interpretov, ki so retuširali določen takt ali pasus v Beethovnovih simfonijah. Na različnih mestih v partiturah se pojavljajo statistične zgostitve (večje število interpretov).

Mesta v isti partituri, ki jih je retuširala polovica ali več interpretov iz vzorca, so označena kot kritična mesta. Nekatere statistične zgostitve so

slučajne. V drugih primerih pa je bilo mogoče najti najmanjši skupni imenovalc retuš. Najmanjši skupni imenovalc predstavlja vrsto sprememb, ki jih retuše vnašajo v teksturo. Potrebo po teh spremembah oziroma namen sprememb označujem kot slabost v Beethovnovem orkestrskem zvoku.

Slabosti v Beethovnovem orkestrskem zvoku lahko razdelimo v štiri osnovne skupine:

- slabosti v razmerjih med posameznimi inštrumentalnimi skupinami,
- slabosti znotraj posameznih inštrumentalnih skupin,
- slabosti, povezane s posameznimi inštrumenti in
- druge slabosti.

Najbolj pogosta slabost v Beethovnovih simfonijah so neuravnotežena jakostna razmerja med različnimi inštrumentalnimi skupinami v orkestru. Prisotnost pihal v teksturi je navadno prešibka, medtem ko je prisotnost trobil pogosto premočna.

Več avtorjev retuš je motila nizka lega nekaterih pihal na mestih "tutti f" kot tudi neizraba nekaterih inštrumentacijskih možnosti (npr. možnost podvanjanja z nezasedenimi istovrstnimi inštrumenti).

Največ retuš se nanaša na trobila. Avtorje retuš v določenem kontekstu motijo postopi naravnih inštrumentov, ki imajo za posledico velike skoke, neuravnoteženost zvoka zaradi pogostega igranja *a due* in vrzeli, ki nastanejo v teksturi ob odmikih v bolj oddaljene tonalitete. Nekateri avtorji retuš so namenili posebno pozornost vzpostavitvi jakostnega ravnotežja v dinamiki *f* med trobentami in rogovi. Opaznejša slabost je tudi dinamična nediferenciranost v partih trobilnih inštrumentov.

Najmanj slabosti je v godalih in še te so pogosto posledica spremenjenega sedežnega reda v orkestru.

Med posameznimi inštrumenti velja omeniti korekture, ki se nanašajo na povečanje obsega flavte in violine nad ton a^3 . Nekatere melodične linije v Beethovnovih delih so prelomljene, ker je skladatelj dele linij nad omenjenim tonom transponiral oktavo niže. Pri fagotu je slabosti več. Interprete moti na nekaterih mestih karakter inštrumenta, drugje nizka lega, ponekod pa inštrument ni zadosti probojen za uspešno opravljanje funkcije, ki mu je v teksturi namenjena. Retuše kažejo tudi na neustrezno obravnavanje pikola, ki je pogosto pisan v neizraziti legi, tudi v primerih, ko dobi melodično funkcijo. Nekaj retuš se nanaša na povečanje obsega kontrabasa navzdol, največ pa jih

srečamo v partih rogov in trobent. Slabosti pri teh inštrumentih izvirajo predvsem iz neobstoja določenih tonov na naravnih inštrumentih.

Med druge slabosti sodijo primeri, v katerih gre za verjetne skladateljeve miskalkulacije ali neskladnost med skladateljevimi intencami in realizacijo zamisli v partituri.

Vzrokov slabosti je več. Upoštevati je treba spremenjene okoliščine izvedb Beethovnovih del, kamor sodijo spremembe številčnosti zasedbe, spremembe inštrumentov, akustičnih pogojev izvedb in tehnične usposobljenosti izvajalcev. Vendar je tako mogoče pojasniti le manjši del slabosti. O tem nas prepriča že dejstvo, da se pri sodobnih izvedbah del Beethovnovih predhodnikov in sodobnikov takšni problemi navadno ne pojavljajo.

Del vzrokov leži v recepciji Beethovnovih del, ki v veliki meri pogojuje interpretova estetska izhodišča in odnos do glasbenih del. V zgodovini se je spreminjal odnos do zvoka kot estetske kategorije, kar je imelo pri nekaterih avtorjih retuš za posledico, da so prilagajali Beethovnov orkestrski zvok novim zvokovnim idealom (Mahler).

Poglavitne vzroke slabosti pa kaže iskati pri Beethovnu. V literaturi se pogosto omenja kot vzrok slabosti njegova gluhost, vendar bi težko našli korelacijo med napredovanjem skladateljeve bolezni in slabostmi v njegovem orkestrskem opusu.

Glavni razlog tiči v Beethovnovi zastavitvi orkestrskega zvoka. Beethoven je več simfonij kompozicijsko zasnoval na način, ki je daleč presegal znane in ustaljene vzorce. Pri realizaciji takšnega koncepta pa v glavnem ni presegel ustaljenih orkestracijskih prijemov obdobja dunajske klasike. Prijemi omenjenega orkestracijskega sloga so bili preizkušeni in so v okviru klasičnega kompozicijskega koncepta tudi uspešno funkcionirali, medtem ko za realizacijo Beethovnovih zamisli pogosto niso več zadoščali. Med kompozicijskim konceptom in adekvatnostjo sredstev za njegovo realizacijo je torej nastal razkorak. Ta razkorak pojasnjuje, zakaj naletimo v Beethovnovih delih na mesta, kjer ni mogoče zvočno realizirati vseh bistvenih zvokovnih komponent in kvalitet, medtem ko pri večini Beethovnovih predhodnikov in sodobnikov takšnih primerov ne srečujemo.

Retuše interpretov, ki so zajeti v raziskavi, z izjemo Mahlerja, v večini ne spreminjajo temeljnih značilnosti klasičnega orkestrskega zvoka. Avtorji retuš so uporabili uveljavljene prijeme klasične orkestracije, razen v primerih, ko ni možno zvočno realizirati vseh bistvenih komponent teksture. Na takšnih mes-

tih pa spremembe količinsko ne ogrožajo bistva zvočne podobe celotnega stavka ali skladbe.

Gre za mesta, kjer je interpret postavljen pred odločitev, da dosledno spoštuje v partituri zastavljeni zvok na račun nekaterih bistvenih komponent teksture ali pa uporabi retuše. Večina interpretov se odloči za retuše, saj jih v to prisilijo sodobni standardi, ki veljajo na področju glasbene interpretacije. Vendar tudi retuše pogosto ne morejo celovito rešiti problemov. Interpreti na takšnih mestih zgolj vzpostavijo določeno hierarhijo posameznih komponent v teksturi. Ta hierarhija je pogojena z njihovo osebno estetsko odločitvijo.

Avtorji retuš se razlikujejo predvsem v odnosu do spoštovanja notnega teksta v okviru grafičnega glasbenega zapisa. Sodobne estetske opredelitve so bolj naklonjene doslednemu spoštovanju notnega teksta, kar pomeni, da se na problematičnih mestih že vnaprej odrekajo določenim momentom v teksturi. Starejši avtorji retuš so imeli do notnega teksta manj strog odnos. Z gledišča legitimnosti med obema pristopoma ni bistvenih razlik. Izvedba, kjer interpret nekoliko spremeni notni tekst, da lahko pridejo do izraza nekatere bistvene komponente v teksturi, ne more biti manj verna od izvedbe, kjer interpret notni tekst dosledno spoštuje, pri čemer pa določene zvokovne komponente ne pridejo do izraza.

Za uspešno zvočno realizacijo Beethovnovih simfonij, skladno s sodobnimi interpretativnimi standardi, se mora interpret soočiti tudi s kritičnimi mesti. Kritična mesta navadno zahtevajo določene intervencije za zagotovitev kvalitete in uravnoveženosti zvoka, preglednost izvedbe kot tudi za uspešno interpretacijo formalne strukture skladbe. Zato so retuše legitimno sredstvo za doseganje verne realizacije Beethovnevega orkestrskega zvoka.

Borut Smrekar

Matjaž Barbo,
Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni

(Disertacija)

Nova glasba 20. stoletja je poudarila pomen kompozicijsko–tehničnih novosti in jih povzdignila na raven estetskih kategorij. Tudi zgodovinopisje, oblika periodiziranja slogovnih premen, se je v 20. stoletju z nastopom modernizma opirala na kompozicijsko–tehnične zasuke, ne pa na globalne spremembe filozofske paradigme in z njo povezane estetske obrate. Izključnostno pravico do opredeljevanja slogovnih prvin so dobile kompozicijsko–tehnične poteze, na katere se je posledično vezal tudi filozofski premislek. Tako se je predstavitev dogajanja v glasbi 20. stoletja pogosto spreminjala v "kartografijo" glavnih značilnosti glasbene strukture. V ospredje so vse bolj prihajale individualizirajoče lastnosti posameznega dela, ki so odražale zlom vere v substancialnost splošnega, potrjevale pa so se v temeljni idejni paradigmi časa: nedvomni legitimnosti zakonitosti historičnega napredovanja "kompozicijskih sredstev" in s tem povezanega estetskega utemeljevanja individualizirajočega Novega.

Petdeseta in šestdeseta leta v slovenski glasbi bi lahko podobno kot drugje v Evropi označili kot obdobje "novega začetka", leta "nič". Mladi skladatelji, ki so se v teh letih začeli predstavljati javnosti, so najavljali novo generacijo glasbenikov. Tuja so jim bila populistična socrealistična načela, ki jih je aktualna politična ideologija po 2. svetovni vojni postavljala za merodajne estetske norme. Novi rod glasbenikov se jim je zoperstavil in oblikoval novo modernistično estetiko, ki je znova zagovarjala normative glasbene avtonomnosti. Modernistični odpor se je kazal v vedno izrazitejšem zanikanju "splošno razumljivega" dur–molovskega tonalno–funkcionalnega sistema, namesto katerega so skladatelji iskali novih poti za sistematiziranje in urejevanje kompozicijskih prvin.

Prvi javni nastopi prihajajoče generacije skladateljev so bili kompozicijski večeri dijakov Jurija Gregorca v letih 1952 in 1953. Sledili so jim med letoma 1954 in 1958 koncerti *Kluba komponistov*, ki je nastal kot iskanje priložnosti za predstavitev del študentov kompozicije, nezadovoljnih s preveč redkimi možnostmi za uveljavitev svojih del. Člane *Kluba komponistov* je povezoval le skupni študij na Akademiji za glasbo, o kakšni estetski enovitosti pa ni bilo sledu. Z "neodvisnim" uveljavljanjem v okviru *Kluba komponistov* je v odnosu starejših skladateljev do mlajših kolegov raslo medsebojno nezaupanje,

zaznati je bilo celo sledove zavistne tekmovalnosti. Mlada generacija skladateljev je namesto pri neposrednih predhodnikih začela iskati svoje vzore drugje. Vedno odločneje je presenečala slovensko glasbeno javnost s svojo drugačnostjo, ki jo je obenem skušala prepričljivo utemeljevati kot splošno priznano estetsko vrednoto. Pri tem so v zagovor tehtnosti svojega kompozicijskega jezika posegali bodisi v slovensko zgodovino – osrednji idejni figuri, s katerima se je istovetil ves rod mladih skladateljev, sta bila Marij Kogoj in Slavko Osterc – ali pa v sodobno dogajanje prek meja domovine, v katerem je bilo ravno tako zaznati navezovanje na zgodovinsko avantgardo dvajsetih in tridesetih let. Skladatelji tega kroga so v svojih delih prevzemali značilnosti Nove glasbe, ki se je tedaj oblikovala v svetovnih glasbenih središčih in se nezadržno uveljavljala tudi v slovenskem glasbenem prostoru. Vse od leta 1952 naprej je postajala vedno pomembnejši del koncertnih programov. Na svojih koncertih jo je predstavljalo društvo *Collegium musicum*, pozneje tudi komorni *Ansambel Slavko Osterc* in številni drugi. Slovenski prostor se je vedno bolj odpiral informacijam iz tujine. Skladatelji so se udeleževali najpomembnejših glasbenih festivalov, srečanj in tečajev. V domačem tisku je bilo vse več zapisov o Novi glasbi, poglobljen vpogled v najaktualnejše dogajanje je omogočalo širjenje radijskega in televizijskega programa ter nepojmljiva rast števila gramofonskih plošč, magnetofonskih posnetkov ipd.

Mladi skladatelji so se po končanem študiju čutili zapostavljeni. Bili so prepričani, da je bilo bistveno premalo priložnosti za izvedbe njihovih del, perspektive posameznikov pa niso bile spodbudne. Ker so imeli že nekaj izkušenj s sorodnimi skladateljskimi združenji, so tisti, ki so tvorili najbolj avantgardno jedro skladateljskega rodu, na začetku šestdesetih let ustanovili skupino *Pro musica viva* (prvi koncert skupine je bil 10. januarja 1962). Čeprav je bil temeljni razlog za povezovanje skladateljev – podobno kot pri *Klubu komponistov* – afirmacija njihovih del, pa je tokrat moralo njihovo združenje – da bi bilo navzven prepričljivo – temeljiti na vsaj delno enovitem skupnem estetskem imenovalcu. Razumljivo je bilo, da bodo kot skupina lažje organizirali koncerte, izdajali partiture, našli pot na radijske in televizijske programe, dobili sredstva za izdajo gramofonske plošče ipd., prav tako pa je bilo tudi jasno, da bodo lahko estetsko prepričljivi, samo če med njimi ne bo večjih razlik v temeljnem zavzemanju za Novo glasbo. Formula, ki so se je ob ustanovitvi skupine oklenili, je v Osnutku statuta skupine izražena z naslednjimi besedami: "Stilna in estetska usmeritev članov je svobodna, toda s pogojem, da je sodobna. Pisati "sodobno" je kot povezovalni temelj pomenilo zavračati kompozicijsko–tehnične postulate starejših kolegov, "sodobni" jezik pa je bil v pogojih estetike

Novega *conditio sine qua non* prepričljivejšega in umetniško vrednejšega glasbenega jezika.

Osrednji programski cilji skupine *Pro musica viva* so bili troji: uveljaviti "sodobno" slovensko glasbo (predvsem skladbe članov skupine), predstaviti "sodobne" tuje tokove in v glasbeni zavesti obuditi slovensko zgodovinsko avantgardo. Skupina se je predstavila s široko razvežano dejavnostjo: organizirali so koncerte in pogovore, izdajali muzikalije, se predstavljali na radiu in televiziji ipd. Člani so se zbirali v zaprtem krogu, kjer so pripravljali javne nastope ter skupaj poslušali posnetke skladb in študirali partiture. To je bil tudi prostor intenzivnih pogovorov o bistvenih estetskih vprašanjih, skladatelji so spoznavali in polemično soočali različne kompozicijske koncepte, razpravljali o kompozicijsko–tehničnih vprašanjih itn. Redno druženje in skupno spoznavanje aktualnih kompozicijskih tokov je verjetno vplivalo tudi na to, da lahko v delih več skladateljev istočasno zasledimo enake kompozicijsko–tehnične poteze, ki sledijo kronološkemu zaporedju uveljavljajočega se Novega v evropski glasbi – izrazita izjema med člani skupine *Pro musica viva* je bil morda le Kruno Cipci, ki si v vsem času ni prizadeval bistveno spreminjati svojega kompozicijskega sloga in je do konca ostajal zavezan tradicionalnim tonalno–funkcionalnim okvirjem.

Prve skladbe članov skupine *Pro musica viva* v petdesetih letih so napisane še povsem v risu tonalno–funkcionalnih dur–molovskih odnosov, a so se nekateri skladatelji že v času študija začeli oddaljevati od dur–molovskih okvirov, izogibali so se funkcionalnih povezav in iskali novih kompozicijskih izrazil. Eden najbolj priljubljenih načinov, ki se je pri nas uveljavljal prav v času ustanavljanja skupine *Pro musica viva*, je bila tehnika komponiranja z dvanajstimi soodvisnimi toni. Skladatelji so jo spoznavali iz pičle literature in partitur, ki so jim bile na voljo. Nastale so prve slovenske skladbe, v katerih so skladatelji s pomočjo te tehnike urejevali tonsko gradivo. Posebno veliko takšnih del je napisal Alojz Srebotnjak, ob njem tudi Ivo Petrić in Igor Štuhec. Z vrstami dvanajstih tonov so komponirali tudi drugi člani skupine: Milan Stibilj, Darjan Božič in Jakob Jež. Pozneje so skladatelji poleg tonske višine skušali vedno dosledneje organizirati tudi druge parametre, npr. Milan Stibilj, Igor Štuhec in Darjan Božič. Ivo Petrić in Lojze Lebič sta pri oblikovanju horizontale, vertikale in časovnih odnosov prenašala v svoje skladbe tudi razmerja zlatega reza. Modno komponiranje z orkestrskimi skupinami je našlo odmev v številnih skladbah članov skupine, nastalih skorajda sočasno (skladbe ok. 1964 Igorja Štuheca, Darjana Božiča, Iva Petrića, Alojza Srebotnjaka, Milana Stibilja). Posebna pozornost skladateljev je v teh letih veljala raziskovanju novih zvočnih

možnosti, eksperimentalnih izvajalskih načinov, nenavadnih instrumentalnih kombinacij ipd. V šestdesetih letih so nastale tudi prve slovenske elektronske skladbe in elektroakustična dela, v katera so skladatelji vključevali različne elektronske proizvajalce zvoka. Poleg Milana Stibilja se je s tem zlasti ukvarjal Darjan Božič. Tudi na Slovenskem je sledilo obdobje postopnega razveza stroge organiziranosti kompozicijskih parametrov v aleatorično svobodo, ki je v trenutku izvedbe pričakovala od izvajalcev namesto nekdanje natančne uresničitve do podrobnosti predpisanih zahtev improvizacijsko inovativnost, dovoljevala glasbenikom več možnosti izvajanja, ritmično prostost, svobodno izbiro tempa, celo prepuščala njihovi odločitvi, katere dele skladbe bo izvajalec izvedel in katere izpustil ter kakšne oblike bo končno predstavljena skladba.

Ob koncu delovanja skupine so si bili skladatelji kompozicijsko–tehnično povsem vsaksebi. Vsak od njih je izdelal lastno poetiko, svojo kompozicijsko tehniko. "Sodobnost" kompozicijskega jezika so uresničevali na tako različnih ravneh, da ni bilo med njimi nobene enovitosti več. Hkrati s tem so se od sredine šestdesetih let člani skupine vse bolj uveljavljali v slovenski glasbeni javnosti in si enakovredneje delili prostor s starejšimi kolegi. Tudi s tem so izgubljali veljavo temeljni razlogi za njihovo povezovanje. Logična posledica vsega je bila, da je skupina razpadla.

Skupina *Pro musica viva* je gotovo pomembno vplivala na temeljni estetski premik v slovenski glasbi poznih petdesetih in šestdesetih let, po katerem se je Nova glasba uveljavila kot estetsko relevantna. Najverjetneje je, da bi prišlo do takega zasuka tudi mimo skupine, kakršna je bila *Pro musica viva*, saj je bilo v tem času na Slovenskem tudi izven njenih okvirov dovolj skladateljev, ki so v svojih delih prevzemali modernistične vzorce, pa tudi druge institucije so na različne načine propagirale Novo glasbo, katere vpliv se je v svetu širil. Vendar je dejstvo, da je avantgardno jedro tega gibanja pri nas predstavljala prav *Pro musica viva*. Pomemben ni le neposredni premik v Novo, kot ga lahko opazujemo v skladbah njenih članov v letih delovanja skupine, ampak tudi posredni vpliv, ki ga je imela skupina na oblikovanje javnega mnenja zlasti s svojimi koncerti, na katerih so predstavljali poleg lastnih skladb tudi najtehtnejša dela sodobnega evropskega modernizma. Vzoredno s tem je skupina *PRO MUSICA VIVA* skupaj z *Ansambлом Slavko Osterc* najtehtneje pripomogla k novemu ovrednotenju in oživitvi slovenske zgodovinske avantgarde.

Matjaž Barbo

Nataša Cigoj Krstulović
Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice
(1848 – 1872)

(Magistrsko delo)

Namen magistrske naloge o zgodnjem obdobju čitalnic na Slovenskem, ki ga je slovenska muzikološka misel že označila kot glasbeno "čitalništvo", je bil dvoplasten. Po eni strani je skušala obogatiti informacijsko vsebino z novimi podatki o delu čitalnic iz doslej še nepregledanih arhivskih in časopisnih virov, po drugi strani pa osvetliti dogajanje pod podatkovno vrhno s poudarjenim socialno–zgodovinskim izhodiščem. Se pravi, v nasprotju z glasbeno imanentnim zgodovinopisjem, ki glasbo obravnava avtonomno, v povezavi z družbenimi in političnimi okoliščinami časa in slovenskega etničnega prostora, je naloga želela pojasniti: prvič, kako so primarno vplivale zunajglasbene okoliščine na glasbeno življenje in delo, in drugič, kako so se zrcalile v ustvarjalnih dosežkih.

Uvodna razmišljanja osvetljujejo te okoliščine, ki so vplivale na slovensko glasbeno delo tretje četrtine prejšnjega stoletja. Fenomen "čitalništva" pojasnjujejo idejni, motivni in žanrski zgledi (nemški in češki) ter neposredne glasbene osnove pri nas, z drugega zornega kota pa oris mesta in pomena slovenske posvetne glasbene dejavnosti sredi 19. stoletja, funkcij, ki jih je imela glasba, položaja glasbenikov in recepcije glasbe. Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem moremo pravilno presojati le, če pojasnimo tudi vlogo Janeza Bleiweisa, ki je takrat krojil vse družbeno in kulturno življenje ter programa Zedinjene Slovenije. Z glasbenega stališča je bilo potrebno osvetliti delo Gregorja Riharja, ki je bilo vzor ne samo ustvarjalcem prvega ampak tudi drugega čitalniškega kroga.

Osrednji poglavji sta namenjeni organizaciji in delu Slovenskega društva (njegov pomen v glasbenem oziru zrcalijo izdaje Slovenske gerlice in besede) ter čitalnic. Razvrstitev v dve časovni skupini se je zdelo smiselna zaradi komplementarnosti zgodovinskih in glasbenih dogodkov. Delo prvega čitalniškega kroga glasbenih ustvarjalcev je bilo povezano predvsem z delovanjem Slovenskega društva (le–to je bilo ustanovljeno 1848), delo drugega pa s čitalnicami, ki so jih po letu 1861 začeli ustanavljati na Slovenskem. Mejna letnica zgolj je okvirna, saj gre prej kot za dogodke za razliko v duhovnem ozračju, ki je spodbujalo ustvarjalce. Glede na regionalno specifiko je bilo gradivo razdeljeno po posameznih deželah. Faktografski zapisi o čitalnicah, ki so na voljo, so v

preglednicah dodani na koncu naloge. Omejujejo se na letnico nastanka, število članov in predsednika, podatke o prireditvah in pevskem zboru. Podoba glasbene prakse čitalnic dopolnjuje pregled sporedov in izvajalcev glasbenega dela prirediteljev.

Idejna izhodišča in značilnosti ter pregled tvornosti in dosežkov dela Jurija Flajšmana, Miroslava Vilharja in delno Kamila Maška s kasnejšim ustvarjanjem Antona Nedvěda, Davorina Jenka, Gustava Ipavca in Antona Hajdriha je bilo izhodišče za primerjavo v sklepu naloge.

Pojasniti je bilo potrebno tudi v dosedanjih razpravah premalo opaženo mentorsko in organizacijsko delo Gašparja Maška, sopotnika prve generacije, ter upoštevati zgodnja dela vodilnih osebnosti slovenske glasbene romantike: Benjamina Ipavca, Frana Gerbiča in Antona Foersterja, ki so bili vsak na svoj način povezani s čitalnicami.

Spremembe v delovanju čitalnic je konec šestdesetih let 19. stoletja prinesla diferenciacija njihove kulturne dejavnosti, posamezni odseki so prerasli v samostojna društva. Najprej se je to zgodilo v Ljubljani, kjer so 1867 ustanovili Dramatično društvo, potreba po profesionalizaciji glasbenega dela pa je dozorela z ustanovitvijo Glasbene matice leta 1872. Njun vpliv na glasbeno delo ljubljanske Narodne čitalnice je pojasnjen v naslednjem poglavju.

Pri vrednotenju dosežkov prvih dveh skladateljskih generacij in glasbenega dela čitalnic je bilo v zaključku potrebno upoštevati, da glasba kot umetnost na Slovenskem ni imela možnosti avtonomnega razvoja. Zaradi specifik okoliščin (družbenopolitičnih, socialnih in glasbenih) avtonomni umetnostni kriteriji niso relevantni. Z glasbenozgodovinske perspektive so bile uglasbitve v nacionalnem (slovenskem) jeziku takrat aktualne, v luči razvoja slovenske glasbe pa pomenijo osnove samobitni slovenski glasbeni ustvarjalnosti. Čeprav sta bila volja in talent mnogokrat močnejša od zmožnosti in rezultatov, je vendarle tudi v glasbenem oziru zaslediti razvoj od skromnih, s pomanjkljivim znanjem zapisanih, pesmi do "pravega" štiriglasnega moškega zbora, kantate, od igre s petjem do spevoigre.

Kdaj in zakaj je "čitalniško" glasbeno ustvarjanje postalo stranski tir, ki ni več vodil nikamor, bo mogoče bolje pojasniti s preučevanjem delovanja po letu 1872. Torej je magistrska naloga lahko tudi uvod v raziskovanje naslednjih desetletij čitalniškega dela.

Nataša Cigoj Krstulović

Leon Stefanija,
Glasbeno–analitični nastavki: med idejo in strukturo

(Magistrsko delo)

V nalogi je podan prerez pojma *analiza* s teoretičnega, danes vse bolj aktualnega stališča (*raz*)umevanja glasbenega stavka v smislu zgodovinsko pogojenega sistema simbolov. Kot pomemben pojem glasbene nomenklature, katerega so posamezni avtorji – kot pričajo ohranjeni viri – oblikovali v skladu s vsakokratnimi "teoretičnimi" ("the verb theoreo, meaning to inspect, look at, behold, observe, contemplate, consider")* predpostavkami, je tako tudi *analiza* predstavljena kot pojem, ki ga je težko "izolirati" od procesa spreminjanja pomena tonskih pojavov. Prerez pojma *analiza* torej kronološko zasleduje tista teoretična kompozicijsko–analitična izhodišča ali "nastavke" – avtor je prepričan, da je možno prispevati k poglobljenejšemu (*raz*)umevanju današnje "analitične mrzlice" predvsem s študijem zgodovinskih premen pomena pojma *analiza*, kar izkazujejo posamezna obdobja –, ki jih zgodovinsko prišteva v kanon nauka o glasbi. Gradivo raziskovanja tako izhaja iz pričevanj pomembnejših piscev, katerih refleksije o tonskem stavku, pomenu, ki so mu ga pripisovali, in konotacij, ki so nanj vezane, današnja literatura umeva kot vplivne izkaze pojmovanja tonskih pojavov.

Vzgib za zastavljeno nalogo?

Analiza tonskega stavka v današnjem pomenu sodi med tiste teoretične panoge, ki se ukvarjajo predvsem z zgrajenostjo glasbenega stavka, in je kot eden od predmetov muzikologije zakoličena tako rekoč v relativno mladi predočbi, katere izhodišče bi lahko označili kot: t.i. "formalistični koncept". Vsekakor upravičeno in docela legitimno vztrajanje na tem, da bistvo glasbenega predstavlja notni zapis per se, pa – na današnji ravni stroke, ki si prizadeva v svoj delokrog vključiti na prvi pogled "zunaj–glasbene" dejavnike, ki so nepogrešljivi za (*raz*)umevanje "čisto–glasbenih" dejstev – ne zadovolji kriterijev celostnejšega umevanja zastavljene teme. Vključitev nekaterih poglavij, ki so pomembna predvsem za širši teoretični kontekst, v katerega je vpet pojem *analiza* in brez katerega je težko razumeti njeno vlogo – bodi v splošni

* The New Grove Dictionary of Music and Musicians, zv. 18, ur. Stanley Sadie, London 1980, geslo *Theory, theorists*, 741.

pedagogiji, bodi v razmerju do drugih predmetov, ki jih obsega študij glasbe – sicer presega okvir analize glasbe in se navezuje na vrsto estetskih, psiholoških, filozofskih ali teoretičnih postavk, ki pa so sestavni del toposa o analizi v glasbi.

Izhajam iz definicije pojma *analiza* v leksiki in vprašanj, vezanih na njegovo področje, ki se preklaplja tako s praktičnim naukom o kompoziciji kot njegovimi estetskimi in poetičnimi postavkami. Skušam slediti premisi, po kateri je tonski stavek – bodi kot nauk o kompoziciji, bodi v okviru glasbene recepcije – vezan pravzaprav na vzporejanja ali analogije glasbenega gradiva z "zunaj–glasbenimi" vodili kot sta (1) za glasbo do približno 18. stoletja najpomembnejši platonistično–pitagorejski nauk o "naravnih" proporcih ali glasbeni aritmetiki in (2) vzporejanje glasbenega ustroja z ustrojem jezika (*glasbena gramatika, glasbena retorika*). Do sredine 18. stoletja, kot rečeno, analizo narekujeja predvsem dve področji: vzporejanje tonskih zakonitosti z zakonitostmi, po eni plati, pitagorejske aritmetike in, po drugi, jezikovne oz. stavčne logike. Na področje o stavčni logiki sodi koncept glasbene retorike, v katerem je vse pomembnejši pomen posameznega pojma in ne le sintaktične zasnove besedila. Te kompozicijske principe je sicer treba med seboj razmejiti, vendar jih je nujno razumeti kot tri oblikovna vodila, ki se med seboj dopolnjujejo, čeprav posamezna obdobja poudarjajo enkrat "bolj–to", drugič "bolj–drugo".

Tako sem, denimo, v nadaljevanju sledil glasbeni aritmetiki v antiki, čeprav še v renesansi predstavlja eno od pomembnejših poglavij glasbene teorije, medtem ko sem v srednjem veku pozornost usmeril na glasbeno gramatiko – kljub temu, da pomen posameznih pojmov, kar je poudarjala glasbena retorika, tvori obsežno poglavje tudi v času pred humanizmom. Vsak od teh treh kompozicijskih principov seveda predstavlja samostojno področje raziskovanja, kar ni predmet zastavljene naloge. V nalogi skušam navedena kompozicijska načela opazovati s stališča (*raz*)umevanja zgrajenosti glasbenega stavka "po analogijah z...", torej s stališča koncepta posnemanja (*mimesis*), v katerem vidim eno od osnovnih gibal, stalnico, ki spremlja tako analizo, torej razumevanje glasbe, kot njeno področje – kompozicijo – skozi vso zgodovino.

Oris pojma *analiza*, katerega so glasbeniki v različnih obdobjih različno utemeljevali, pač na podlagi tisti čas aktualne epistemološke opredelitve glasbe, je osredinjen v naslednjih poglavjih:

1. Analiza, ki razkriva značilnosti tonskega sistema (systema) praviloma po analogijah z univerzalnimi aritmetičnimi proporci (canon monochordi),

le–ti pa so podvrženi postulatoma praktične filozofije – moralnemu nauku –, je značilna za pitagorejsko–platonistično tradicijo. (Prvotno se tovrstna analiza nanaša na teorijo, tako da obravnavano skladbo opazuje v smislu "pravilne" aplikacije določenih kompozicijsko–teoretičnih vodil v praksi.)

2. Analiza, ki razkriva značilnosti oblikovanja tonskega stavka po analogijah z ustrojem jezika. Po eni plati je zanjo merilo predvsem stavčni ustroj oz. skladna ureditev tonskega gradiva in jezikovne strukture, torej stavka ali povedi (*glasbena gramatika*). Vsaj od prvih srednjeveških traktatov o večglasju dalje (*Musica* in *Scolica enchiridias*; druga polovica 9. stol.) in vsaj do baročnega nauka o figurah oz. afektih predstavlja *glasbena gramatika* osnovno vodilo opazovanja glasbenega stavka.
- 2.1. Analiza, ki razkriva značilnosti oblikovanja tonskega stavka po analogijah z ustrojem jezika, ob tem pa upošteva tudi pomen, smisel, konotacije, intence itn. posameznega pojma. Tovrstno analitično opazovanje se v kulturi vokalno–instrumentalne glasbe pravzaprav izmika natančni časovni zamejitvi, čeprav je topos o "ekspresivnosti" posameznega pojma v teoretski refleksiji vse pogostejše izpričan od renesanse dalje, predvsem v zvezi z *glasbeno retoriko*, katere najbolj izčiščeno obliko izkazuje baročni nauk o afektih oz. figurah.
3. Analiza, ki razkriva značilnosti oblikovanja tonskega stavka predvsem na podlagi oblikovnih vzorcev; paradigma: klasicistična "periodologija" utemeljena na zgledih "uporabnih oblik" (Heinrich Christoph Koch) – plesnih stavkov – in kasnejše oblikoslovje. Značilno klasicistično–romantično opazovanje tonske zgradbe izhaja iz kochovskega "mehanskega" dela kompozicijskega nauka, akustično (v alikvotni vrsti) utemeljenega – za razliko od antike, ki je tonski sistem utemeljevala aritmetično – umevanja tonske zgradbe na podlagi paradigme harmonskega mišljenja: kadence. Od konca 18. in v 19. stoletju je ob harmonskem vse pomembnejši tudi motivično–tematski ustroj, kar gre razumeti predvsem v smislu "der Umakzentuierung des Formsinns"* ki ga izkazuje krovni kompozicijsko–analitični koncept instrumentalne glasbe od konca 18. stoletja, koncept *glasbene logike*. Če je namreč Johann Nikolaus Forkel leta 1788 z *glasbeno logiko* označil predvsem načela harmonske gradnje, se je v 19.

* Dahlhaus, Carl, *Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?*, v zbirki: *Geschichte der Musiktheorie* 1, Darmstadt 1985, 34.

stoletju pojem nanašal v prvi vrsti na motivično in tematsko mrežo v skladbi. Ravno v konceptu glasbene logike so glasbeniki dobili kompozicijsko–analitično kategorijo, ki je omogočila refleksije o *pomenu* tonskih konstelacij brez analogij z jezikovno zgradbo (glasbena gramatika), pomenom pojmov (glasbena retorika) ali aritmetičnimi proporci. Tonska struktura naj se torej ne bi ravnala po "zunajglasbenih" analogijah, temveč naj bi se generirala po imanentnih, "čisto, absolutno glasbenih" vodilih, za katera pa se zdi – kar posrečeno izkazujejo prizadevanja t.i. "energetikov" in "strukturalistov" –, da se pravzaprav nikoli niso mogla izogniti "zunajglasbenim" analogijam. (Primer: Schenkerjeva analitična teorija.) Nasprotno: v analitičnih teorijah 20. stoletja ponujene analitične kategorije izhajajo iz "univerzalizirajoče" nomenklature fizike, matematike in lingvističnega strukturalizma.

Leon Stefanija

ODMEVI

George Crumb v Ljubljani

Talent in popularnost sodobnega ameriškega skladatelja Geoga Crumba (roj. 1929) dokazujejo številne izvedbe različnih njegovih del po vsem svetu (precejšen del njegovega opusa je natisnila založba C. F. Peters), obsežna diskografija (posnetke njegovih del so izdali v Ameriki, Kanadi, Avstraliji in nekaterih evropskih državah) ter nenazadnje tudi mnoge nagrade in priznanja, ki jih je dobil za svoje delo. O njegovem delu so bili napisani številni poljudni, strokovni in znanstveni članki, muzikologi (predvsem ameriški) so o njegovih skladbah napisali čez dvajset doktorskih disertacij. Leta 1986 je izšla knjiga *George Crumb: Profile of a Composer*, ki jo je uredil Don Gillespie, tik pred izidom pa je knjiga o Crumbovi glasbi dr. Stevena Bruna.

S precejšnjo mero zavzetosti, s pomočjo somišljenikov ter finančno pomočjo slovenskih in ameriških sponzorjev je vodji projekta Amy Lynn Barber in formalnemu organizatorju Festivalu Ljubljana uspelo v celoti izpeljati v naslovu omenjen festival. Potekal je zadnji junijski teden (24. – 28.) v Ljubljani. *Crumbovi dnevi* so se začeli s ponedeljkovim dopoldanskim seminarjem za študente kompozicije na Akademiji za glasbo, pozno popoldne pa je bilo v okviru mednarodnega simpozija *Slovenski glasbeni dnevi* v dvorani hotela Holiday Inn srečanje s skladatelji: Georgom Crumbom, Marto Ptaszynsko, Dietrom Kaufmannom in Urošem Rojkom. Enourni pogovor o njihovih umetniških načelih in kompozicijskih postopkih ter perspektivah sodobne resne glasbe je imel delovni naslov simpozija: Pota glasbe ob koncu tisočletja.

Omenjenima uvodnima dogodkoma so v naslednjih dneh sledili štirje koncerti v dvorani Slovenske filharmonije. Slišali smo približno četrtno Crumbovega opusa, osem komornih in eno orkestralno delo: *Music for a Summer Evening*, *Makrokosmos III* (Glasba za poletni večer) za dva ojačana klavirja in tolkala, *Ancient Voices of Children* (Starodavni glasovi otrok) za sopran, deški sopran, oboo, mandolino, pojočo žago, harfo, klavir in tolkala, *A Haunted Landscape* ("Strašljiva" pokrajina) za orkester, *Makrokosmos II* za ojačani klavir, *Quest for Solo Guitar and Ensemble* (Iskanje) za solo kitaro, saksofon, harfo, kontrabas in tolkala, *Vox Balanae* ("Voice of the Whale") for Three *Masked Players* (Vox Balanae, "Glas kita" za tri maskirane glasbenike) za

flavto, violončelo in klavir, *An Idill for the Misbegotten* (Idila za pogubljene) za ojačano flavto in tolkala, *Black Angels* (Črni angeli) za električni godalni kvartet in *Night of the Four Moons* (Noč štirih lun) za mezzosopran, flavto, banjo, violončelo in tolkala.

Značilno za Crubovo glasbo je ravnanje s tonsko barvo in zvočnostjo, ki je postala enakovreden, včasih celo prevladujoč glasbeni parameter. Skladatelj je iskal nov način igranja "klasičnih" inštrumentov, najprej klavirja, saj je sam tudi pianist. (Skladba *Five pieces for piano*, nastala leta 1962, je bila znanilka njegovega "osebnega sloga".) Njegove klavirske skladbe so izredno zahtevne za izvajalca, saj mora tudi brenkati, trzati, praskati in udarjati po strunah, včasih pa zraven še peti, zvižgati, kričati ali šepetati (*Makrokosmos II, III*). Tehnično in muzikalno morajo biti dobro pripravljene vsi izvajalci njegovih del, kar so na omenjenih koncertih tudi dokazali.

Zaradi razločevanja barv je skladatelj predpisal električno ojačani klavir (*Makrokosmos II, III*), flavto (*An Idill for the Misbegotten*) ali godalni kvartet (*Black Angels*). Inštrumentalna zasedba njegovih komornih del je vedno drugačna; poleg "klasičnih" je uporabil vrsto manj običajnih glasbil npr. pojočo žago, banjo, saksofon in raznovrstna tolkala. Izkoristil je tudi akustično dimenzijo zvoka (deški sopran za odrom v *Ancient Voices of Children*). V vokalno-inštrumentalnih skladbah je simbolno uporabil nadrealistične Lorcove verze (*Ancient Voices of Children* in *Night of the Four Moons*), ki so ne le zaradi pomena ampak tudi zvočnosti španskega jezika idealno vkomponirani v glasbo.

Toda bogastvo originalnih tonskih barv in zvočnosti je več kot le hedonistično uživanje v zvoku, prepriča nas z emocionalno neposrednostjo glasbenega izraza. Poslušalca pritegne popolnost vsakega zvočnega trenutka, pa vendar ne izgubi občutka za urejeno glasbeno celoto.

Atribut "ameriškosti" se pri Crumbu morda najlaže pojasni s svobodnim ravnanjem in neobremenjenostjo do dediščine zahodnoevropske glasbe. Nanjo se navezuje v direktnih glasbenih citatih, ki imajo simbolični pomen povezave s preteklostjo in jih v partiturah "literarno" označi z navednicami (Beethoven, *Hammerklavier* sonata v *Makrokosmos II*). Skladatelj je sam omenil, da so nanj poleg učitelja Rossa Lee Finnleya vplivala tudi dela "klasikov 20. stoletja": Béle Bartóka, Antona Weberna, Oliviera Messiaena in Luciana Beria, najbolj pa je na njegovo glasbeno mišljeneje vplival Claude Debussy.*

* Pogovor Crumb-Schuffet v : George Crumb: Profile of a Composer, ur. Don Gillespie, izd. C. F. Peters, New York, London, Frankfurt, 1986, str. 34.

Skladateljev odziv na metafizična vprašanja o življenju in smrti odmeva v njemu lastnemu zvočnemu svetu, viden je na vizualni ravni s kaligrafsko izpisanimi partiturami in ponekod s simbolnimi zapisi v krogu, spirali ali križu. Tudi aluzije deskriptivnih naslovov skladb in stavkov ter podrobno zapisanih komentarjev za izvajalce imajo le simboličen in nikakor programski namen.

Crumbova glasba je ena izmed redkih sodobnih umetnih glasb, ki je uspela v komunikaciji, ne da bi pri tem izgubila na estetski vrednosti. Skladatelj je s pravo mero uravnotežil emocionalno in racionalno. Izredno asociativna, "nadrealistična" glasba prepušča poslušalcu, da poišče svoj odgovor na vprašanje o poti glasbe ob koncu tisočletja.

Crumbove dneve sta zaokrožila še dva dogodka: razstava partitur s komentarji dr. Stevena Brunsa in predstavitev treh plošč z njegovo klavirsko glasbo nizozemske založbe Blaricum v koprodukciji z ljubljansko Digitalio ter Radiom Slovenija. Prvo in tretjo je posnel Bojan Gorišek sam (*Makrokosmos I, II, Five pieces for piano, Little suite for Christmas, a.d.1979 in Gnostic Variations*), drugo pa skupaj s Tatjano Ognjanović, Borisom Šurbekom in Lojzeto Gradiškom (*Makrokosmos III in IV*).

Nataša Cigoj Krstulović

Moje srečanje z Georgom Crumbom

Prva stvar, ki mi je padla v oči, ko sem se srečal z njim, je bila prijaznost. Prijazen videz, dobrodušnost, nekakšen topel žar, ki ga je obdajal. Osem-inšestdesetletni ameriški skladatelj George Crumb je nedvomno človek, ki niti sebi, niti drugim ne povzroča pretiranih problemov, je bil moj prvi vtis. Gospod Crumb je ravno predaval o svojih delih v dvorani Akademije za glasbo. Pozorno sem ga poslušal, govoril je namreč zelo počasi, sem in tja pa je svojo razlago sunkovito in nenadejano obrnil v duhovit in iskričovit tip.

Navzlic temu sem kmalu postal nekoliko besen nanj. Ne nanj, pač pa na njegovo govorništvo. Iskreno rečeno, dobil sem občutek, da nikakor ne more z besedo izraziti bistva svoje glasbe in da je njegovo označevanje samega sebe zgolj površinsko. Nekaj karakteristično ameriškega je velo iz njegovega govorjenja. Način, kako se je loteval tako glasbenih kot filozofskih problemov je bil strašansko preprost in neizumetničen. Za (včasih rahlo nadutega) evropskega

poslušalca skorajda otročji v svojem pomanjkanju duhovne povezave s kakršnokoli obliko obrtniškega šovinizma, v svojem pretiranem spogledovanju z evropskim izročilom, predvsem pa v svojem večnem "začenjanju iz nič". Gospod Crumb mi ni uspel povedati praktično ničesar. Ničesar globokega, ničesar globinskega, ničesar zares primarnega, popolnoma dorečenega. Vseskozi je ostajal na nivoju opisovanja sredstev svojega glasbenega izraza ali pa zgledov, ki mu služijo kot osnova pri komponiranju. Prvi osebnotni vtis, ki ga je pustil name, je bil nekoliko mlačen.

Na predavanju smo poslušali dve njegovi skladbi, *Night of the four moons* na besedila Federica Garcíe Lorce za alt, altovsko flavto/piccolo, banjo, električni čelo in tolkala ter *Quest* za kitaro, sopranski saksofon, harfo, kontrabas in dva tolkalca. Priznati moram, da Crumbovega opusa poprej nisem dobro poznal. V oči sta mi najprej padli popolna linearnost, tako zvočna kot idejna, in pa izreden občutek za zvočno niansiranje, ter ogromen, lahko bi rekli svetovljanski spekter različnih zvočnih barv in efektov, s katerimi skladatelj pri svojem delu operira. Njegova glasba se mi je zazdela domiselna, iskriva, na trenutke razvlečena, osvobodjena kakršnekoli perversnosti ali ego-centričnosti. Sladka, skorajda pravljíčna Crumbova fabula je pravzaprav vedno pravljíca za otroke. Večja je mladostnost in sposobnost poslušalčevega življenja v preprosti svet glasbene pripovedi, večji bo učinek skladateljeve kompozicije.

Tudi ostali glasbeni dogodki v okviru Crumbovega gostovanja, ki sem jih obiskal letos v Veliki dvorani Slovenske filharmonije, so me prepričali v Crumbovo pionirstvo in včasih skoraj genialno samoniklost, ki je tako blizu, tako na meji z infantilnostjo, prozornostjo in plehkostjo, pa vendar taka nikoli ne postane. Zvočni učinek njegovih skladb je za doslej že najhujšega vajeno svetovno glasbeno javnost osvežujoč. Neizprieno glasbeno poglobljanje, lahko bi mu rekli celo neke vrste kontemplacija v najpreprostejše sosledje glasbenih dražljajev naredi na občinstvo – seveda je naredilo tudi name – prijeten in prepričljiv vtis, vtis zadovoljstva in izpolnitve. Zanimivo je, da njegova glasba nikoli ni dolgovezna niti dolgočasna, kljub temu, da teče počasi in enosmerno ter se razvija iz preprostega sosledja primarnih kontrastov.

Razmišljal sem o glasbi Georga Crumba. Na eni strani tisto, kar me je prepričalo, na drugi strani to, kar pogrešam; namreč ravno odsotnost barske, spontane, Beethovnovske drznosti, osupljivo in fascinantno, um parajočo in v sladkosti transa vodečo potezo, ki bi dregnila v razdražljivo jedro glasbenega konzervativizma in ortodoksnosti. Ne, Crumb si ne more nakopati na

glavo nikogaršnjega srda, Crumb ni Globokar, to je očitno. Crumb ni desetmegavatni agregat, je miren potok, ki v na nek način skromni naravni lepoti vtira sebi svojo strugo nekje med kamnitim bregom modernistične pustinje in obetajočimi, toda še vedno dokaj banalnimi novodobnimi poizkusi. Res pa je tudi, da nikakršno mnenje ali sodba, podana na dveh tipkanih straneh ne more biti pravična, in modro je, da človeka sodimo tako, da njegove kvalitete cenimo, to, kar nam ni všeč pa sprejmemo z razumevanjem.

Lahko rečem, da se je moje mnenje o skladatelju v tistih nekaj dneh spoznavanja temeljito spremenilo. Prepoznal sem ga kot resničnega umetnika, zanimivega umetnika, vrednega svojega umetniškega in pedagoškega slovesa.

Gregor Pirš

Instabilis Clamor – koncert mesta zvonov

Koncert ljubljanskih zvonov v okviru *Evropskega meseca kulture** je dobro ogrel slovensko javnost in prav gotovo je bilo malo takšnih, ki jih je ta prireditelj pustila povsem ravnodušne. Koncert, ki bi bil lahko pomenil uradno slavnostno otvoritev in sklep največje kulturne prireditve pri nas, če bi le ne prevladali ozki interesi posameznikov, bo na svojo posebnost prav gotovo opozarjal še vrsto let. Kot soustvarjalka in končno tudi edina pobudnica in nosilka projekta, bi težko pripravila objektivno oceno. Naj mi bo zato dovoljen le zunanji opis.

Španski skladatelj in muzikolog Llorenc Barber je strokovni javnosti v Sloveniji svoj projekt koncertov za mesto prvič predstavil na simpoziju *Glasba v tehničnem svetu* v okviru festivala Slovenskih glasbenih dni. Dve leti po predavanju je, po predhodno opravljenih meritvah ljubljanskih zvonov, pripravil prvi načrt prireditve. V projekt so bili vključeni zvonovi dvanajstih cerkvenih zvonikov, Mestne hiše in Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Velikim zvonovom so bili pozneje dodani še mali, nameščeni na ključne točke v središču mesta Ljubljane (terasa na Wolfovi ulici 1, balkon na Prešernovem trgu 1, zvoniki Frančiškanske cerkve, Stolnice in Uršulink). Orografija prostora

je narekovala eno samo jedro v strogem centru Ljubljane (Uršulinke, Stolnica, Frančiškani, Sv. Peter), harmonsko zaledje sta tvorili dve najbolj oddaljeni točki (Rožnik, Kodeljevo), posebno barvanje in virtuozne priložnosti pa so bile zaupane dvema sosednjima cerkvenima zvonikoma na Starem trgu (Sv. Jakob in Sv. Florjan), zvonovom v Trnovem in v cerkvi Srca Jezusovega na Taboru. Skladatelj je v delo vključil izvorni, slovenski način igranja na zvonove. Štiri skupine slovenskih pritrkovalcev so bile razmeščene po treh cerkvah (Sv. Jakob, Sv. Florjan, Trnovo, ob drugi ponovitvi se je skupina iz Trnovske cerkve preselila v Stolnico), pritrkovalci z malimi zvonovi pa so zasedli teraso na Wolfovi 1. Mali virtuozni solo je bil zaupan tolkalci na balkonu Prešernove ulice 1.

Llorenc Barber je svoje delo posvečeno mestu Ljubljani zasnoval kot tridelno zborovsko skladbo. Devetminutnemu uvodu, kjer kot vabilo k poslušanju izzvenijo zvonovi z najglobljimi toni, sledi jedro z dvema glavnima temama. Prva tema je izpeljana iz popularnega pritrkovskega motiva, druga pa poudarja nestanovitno igro med tri in dvodobnim ritmom. Ta naj bi priklicala v spomin poudarek iz naslova skladbe *instabilis*. Solistični nastop pritrkovskih melodij nas pripelje do vrhunca skladbe, temu pa sledi veliki finale z igro vseh sodelujočih zvonov.

Na koncertu ljubljanskih zvonov je poleg slovenskih pritrkovalcev sodelovalo še šestdeset prostovoljcev (študenti Akademije za glasbo in Teološke fakultete, novinarji Vala 202, poklicni glasbeniki – tolkalci in predani navdušenci). Vaje za koncert z improviziranimi glasbili so pod skladateljevim vodstvom potekale teden dni, vsaka skupina "zvonarjev" pa je predhodno večkrat obiskala svoj zvonik in se samostojno pripravljala na naporni koncert. Z vajami "na suho" so zvonarji dosegli časovno ubranost oz. enotnost po diktatu kronometra, kakor jo je narekoval kronološki izpis partiture in se naučili vrsto ritmičnih posebnosti, s katerimi je mogoča barvita igra zvonov.

V tednu priprav na prvi koncert 15. maja je skupina "zvonarjev" skupaj s skladateljem Barberjem v Mestni hiši slavnostno izročila partituro *Instabilis Clamor* mestu Ljubljani, dan pred koncertom je bila pred mestnimi vrati javna generalka oz. ilustrativna ponazoritev koncerta.

V četrtek 15. maja je ob 23. uri zazvonil največji ljubljanski zvon, pet minut pred polnočjo je izzvenela prva skladba za ljubljanske zvonove – *Instabilis Clamor*. V soboto 5. julija je odzvonila prva repriza.

Veronika Brvar

* 15. maj 1997 – 5. julij 1997, skladatelj Llorenc Barber, producentka Veronika Brvar in zvonarji prostovoljci.

Nekaj razmišljanj o I. Festivalu Brežice

V kulturnem življenju večine zahodnoevropskih dežel so izvedbe stare glasbe poslušalcem že nekaj časa enakovredno na voljo. Pa vendar se pri tem vsakič znova pojavlja problem izbire primerne prostora s čim ugodnejšimi pogoji za poslušanje koncerta. Ko smo bili v šestdesetih letih priče pionirskim izvedbam "novo odkritega" baročnega repertoarja, ko so glasbeniki predlagali povsem nove interpretacije Bachove, Monteverdijeve ali Händlove glasbe, je bilo samo po sebi umevno, da je šlo z roko v roki s "čiščenjem" izvajalne prakse tudi iskanje prostorov, ki bi bili drugačni od tradicionalnih koncertnih dvoran. Pa tudi, ali ni ta repertoar v bistvu starejši od same ideje o koncertih, vsaj takih v današnjem smislu? Dvorska glasba, cerkvena glasba, glasba za plemiško razvedrilo ali domače zabave, za javne prireditve ali ljudska slava: vse te različne glasbe predklasičnega obdobja imajo en skupni imenovalac, to, da nikoli niso bile namenjene koncertni izvedbi, temu shodu poslušalcev, ki pridejo z enim samim ciljem, da poslušajo glasbo in to neodvisno od vsake prejšnje funkcije.

Če je že treba zapustiti tradicionalne koncertne dvorane, da bi to glasbo postavili v njen izvorni kontekst, pa ni tako lahko odpraviti naše zakoreninjene ideje o koncertu kot posebnem dogodku. Sprašujem se tudi, če je bila prava tista največkrat uporabljena kompromisna rešitev: da se koncert izvaja v zgodovinskih ambientih. S tem se je nedvomno močno povečala nevarnost, da se zanika ideja o historičnosti, ki smo jo zgoraj zagovarjali, nevarnost "muzeifikacije" glasbe, to je tega, da bi na koncu pristali na njeno ustaljenost, o kateri smo mislili, da ji želimo uteči. In ker je bilo v veliko primerih težko najti prostor, ki bi bil skladen z glasbo, so se koncerti izvajali v vsakovrstnih prostorih s kar najmanj sredstvi. V za take namene prevelikih, preslovesnih prostorih s težko akustiko – v cerkvah, kapelah ali katedralah s svojimi skrivnostnimi a poudarjenimi odmevi – smo lahko le z nostalgijo pomislili na abstraktno udobje starih koncertnih dvoran. Obstaja pa tudi druga skrajnost: da glasba postane preprosto sredstvo za poudarjanje blišča določenega ambienta, ne glede na zvočnost, in tako kaj lahko pridobi predznak odvečnosti.

Izjemni uspeh Festivala Brežice leži najprej in predvsem v uspelem, čeprav težko dosegljivem, soglasju med samim prostorom in konkretno glasbo. Velika Viteška dvorana, biser Brežiškega muzejskega gradu, je bil posrečen izbor za koncertni prostor, privalčen tako z vizualnega kot tudi s scenografskega vidika: bogato stensko okrasje – predvsem freske z mi-



Viteška dvorana Posavskega muzeja Brežice

tološko–alegoričnimi prizori – se odlično staplja z razporeditvijo vhodov (nekoliko dvignjena vrata na vrhu in pod simetričnima stopniščema na obeh straneh dvorane), ki omogočajo nemotene prihode in odhode nastopajočih glasbenikov in poslušalcev.

Od devetih koncertov so bili vsaj trije taki, na katerih smo poslušali glasbo iz obdobja nastanka baročnega slikarskega okrasja, glasbo bleščečega 18. stoletja, na primer Bachove cerkvene kantate (v izvedbi *Academie Daniel Israel* 2. avgusta), posvetne kantate beneškega in neapeljskega baročnega stila (v izvedbi ansambla *Scatola degli Aghi* 5. avgusta) ali pa tudi koncerti in sonate iz časa francoskega kralja Ludvika 15. (*Musica ad Rhenum* 9. avgusta). Vsak na svoj način so ti koncerti prinašali tiste redke trenutke estetske popolnosti, ki jo je omogočilo preprosto dejstvo, da smo se nahajali v arhitekturnem in slikarskem dragulju, ki je bil do popolnosti uglešen z glasbo in je v poslušalcih vzbujal prijeten vtis, da so privilegirane priče nekega plemiškega sprejema.

Z ambientom so se zelo dobro ujeli tudi trije koncerti, katerih programi so ilustrirali barok 17. stoletja: Monteverdi (ansambel *Suonare e Cantare* 7. avgusta), predvsem pa južnonemški repertoar – predvsem avtorji kot sta Biber (*La Romanesca* 10. avgusta) ali Muffat (*Musica Antiqua Köln* 12.) – ki je v tem viteškem okolju deloval prav domače.

Da vendarle ne bi preveč hvalili le arhitekturne in optične lepote ter primernosti Viteške dvorane Brežiškega gradu, moramo končno poudariti tudi izjemno akustičnost, ki je morda celo prva prednost tega prostora. Akustika, ki jo srečamo zelo redko celo na najslovitejših evropskih festivalih tega značaja, transparentna, jasna in čista, taka, ki vsako linijo, najsi vokalno najsi instrumentalno, prenaša do poslušalca kar se da pristno, ne da bi se pri tem izgubil najmanjši barvni odtonek, se zameglil, pridušil ali se izgubil. Prav ta glasbena akustika je morda največji adut novega festivala, kjer se vse fineše zvoka neokrnjeno slišijo do najoddaljenejših koticov dvorane, tako, da poslušelac lažje prenaša tako pregretost avgustovskega večera (če seveda ne štejemo užitka ob samem poslušanju) kot tudi neizogibno prostorsko oddaljenost zadnjih vrst, kjer je gledalec ob velik del razgleda in zaradi nedvignjenega odra komajda lahko vidi glasbenike. Prav zaradi tako jasne zvočnosti smo lahko enako uživali tudi v pestrem inštrumentariju, ki ga je za izvedbo angleških gostilniških nepevov v prav nalezljivo razposajenem vzdušju uporabila skupina *Dufay Collective* (14. avgusta), nič manj pa ob dveh koncertih s srednjeveškim nadihom: ob sicer anahronični izvedbi sefardskega repertoarja skupine *Mo-*

dus Vivendi (3. avgust) in vzhodnjaško nadihjeni mediteranski glasbi 13. stoletja v izvedbi skupine *Cantilena Antiqua* (16. avgusta) – morda edini koncert, katerega vsebina je bila povsem odmaknjena od prostora, v katerem se je odvijal.

Z glasbenega vidika bo v naši zavesti nedvomno ostal vtis o izjemni homogenosti in kompaktnosti festivalskega programa kot celote. Festival je bil odlično zastavljen z veličastno in lirično izvedbo Bachovih kantat, ki so jih poustvarili člani ansambla *Academia Daniel Israel*, predvsem izstopajoči solisti (Barbara Schlick, Tuva Semmingsen, Guy de Mey, Klaus Mertens). Nadalje bi lahko izpostavili še vrsto nepozabnih trenutkov, kot na primer brezprimerno virtuoznost Andrewa Manzeja na vrhuncih Bibrovih violinskih sonat, ali pa primerno eleganco, ki je prevevala najresnejše trenutke interpretacij skupine *Musica ad Rhenum*, pa tudi neponovljivo tonsko preciznost, ki je predznak danes že skoraj legendarne skupine *Musica Antiqua Köln*.

Vendar pa nam I. Festival Brežice v spominu ostaja predvsem kot prireditev, ki je že ob rojstvu dobila svojo podobo, ton in vgrajenost v kulturno ponudbo; to je dandanes sicer zelo redko in v tem primeru gre vsekakor vsa zahvala organizatorju Klemenu Ramovšu in odličnemu sodelovanju mesta Brežice, ki se je že od začetka z vsem srcem zavzelo za uspešni sprejem tega elitnega glasbenega festivala.

Marc Desmet
(prevedla Metoda Kokole)

35. Festival komorne glasbe 20. stoletja, Radenci 1997

Letošnji *Festival komorne glasbe 20. stoletja* (Radenci, 2. – 5. 10) je bil na nek način jubilejni festival in zato en dan daljši. O tej slavnejši zasnovi so že med pripravami razmišljali organizatorji, programski odbor in svet festivala. Štirideseta obletnica bo namreč segla že v naslednje stoletje in tisočletje, tako da bo enaindvajseto stoletje zahtevalo vsaj novo poimenovanje festivala.

Tokrat se je na festivalu zvrstilo pet koncertov ter muzikološki kolokvij, sam festival pa je uvedla otvoritev razstave, ki jo je iz razpoložljivega gradiva vzorno pripravil dr. Danilo Pokorn. Ob njem je impozantne statistične podatke razgrnil predsednik Sveta festivala Ladislav Vöröš. Podatkov ne bom ponavljal, Marijan Zlobec jih je sproti objavljval v Delu.

Koncertno dogajanje se je začelo z ansamblom *New Art* iz Avstrije. Skladbe Rudija Springa, Slavka Osterca, Božidarja Kantušerja, Petra Engla in Wernerja Pirchnerja, je izvajalska skupina izvedla podpopprečno, nivo nikakor ni ustrežal njihovim umetniškim referencam. Svetla izjema je bil baritonist Nicholas Isherwood v delu Maurizia Kagla *Knez Igor, Stravinski*. Izjemno težak part je obvladal vzorno in tudi dialog z dirigentom in umetniškim vodjem Fuatom Kentom je bil uspešna umetniška kreacija. Povsem drugačno vzdušje je ustvaril godalni kvartet *Brodsky*. Z izvedbo del Dmitrija Šostakoviča, Benjamina Brittna, Michaela Thomasa, Viktorja Šonca in Béle Bartóka, je požel nedeljeno priznanje. Na sobotnem popoldanskem koncertu v cerkvi sv. Cirila in Metoda smo slišali *Trio barocco forte*. Izvedli so skladbe za sopran, trobento in orgle Maksimiljana Feguša, Uroša Kreka, Pavela Mihelčiča, Lojze Lebiča, Lee Hoibya in Bernharda Krola. Na sobotnem klavirskem večeru je namesto obolele pianistke Tatjane Ognjanović nastopil Eugene Mursky. Namesto napovedanih del Slavka Osterca, Arnolda Schönberga, Antona Weberna, Bora Turela in Aleksandra Skrjabina, smo poslušali izvrstne izvedbe Sergeja Prokofjeva, Georga Crumba, Aleksandra Skrjabina, Maurice Ravela in Claude Debussyja. Na nedeljskem dopoldanskem koncertu je koncertno dogajanje letos zaključila odlična tolkalistka Amy Lynn Barber s sodelavcem Matjažem Drevenškom (saksofon) in Zoltanom Petrom (klavir). V nekoliko spremenjenem programu so izvedli dela Bertolda Hummla, C. Deanea, Maksa Strmčnika, Janeza Matičiča, Slavka Osterca in Akire Yuyama.

Na kolokviju se je referent dr. Matjaž Barbo posvetil delovanju *Ansambla Slavka Osterca*. Simpatično je orisal nastanek ansambla in njegovo delovanje ter dileme, s katerimi se je ansambel srečeval. Kolokvij je popestrila navzočnost skladateljev, ki so sodoživljali ta razvoj v kritičnih in nekritičnih pripovedih (Primož Ramovš, Lojze Lebič, Jakob Jež, Milan Stibilj). Pogrešali smo sicer povabljenega vodjo ansambla, dirigenta in skladatelja Iva Petriča, ki bi s svojimi pričevanji lahko obogatil in dopolnjeval v predavanju na ogled postavljeno podobo.

K izvedbi festivala so prispevali Kulturni odsek veleposlaništva R Avstrije v Ljubljani, The British Council, Ministrstvo za kulturo R Slovenije ter predvsem pokrovitelj Festivala komorne glasbe 20. stoletja – Radenska.

Prireditve je v celoti uspela, nekaj več agresivnosti pri managementu s strani organizatorjev pa bi k uspešnosti uveljavljenega festivala samo doprineslo.

Saša Frelih – Mišo

19. Muzički bienale, Zagreb 1997

Mednarodni bienale sodobne glasbe, festival, ustanovljen leta 1961 na pobudo skladatelja Milka Kelemana, je v svoji dolgoletni tradiciji dobil pomen srečanja skladateljev in glasbenikov Vzhoda in Zahoda. Bienale je kot izrazito odprt in neinstitucionaliziran oder sodobnih glasbenih dogajanj izhodišče za preboj domače glasbene ustvarjalnosti v svet. Letošnji že 29. glasbeni bienale je potekal od 4. do 12. aprila v Zagrebu. Rdeča nit letošnjega festivala je bila glasbena scena, poudarjena pa je bila predvsem raznovrstnost pristopov in dojemanja glasbenega gledališča.

Po obsegu festival ni zaostajal za prejšnjim. Predstavilo se je enaindvajset ansamblov, petintrideset solistov, dirigentov in režiserjev iz enajstih držav: Hrvaške, Češke, Avstrije, Italije, Nemčije, Nizozemske, Velike Britanije, Združenih držav Amerike, Francije, Belgije in Slovenije. Obsežni program devetih festivalskih dni je potekal v Hrvaškem narodnem gledališču, v koncertni dvorani Vatroslav Lisinski, baziliki Srca Jezusovega, dramskem gledališču Gavella in v dvorani Hrvaškega društva skladateljev.

Prireditve je svečano uvedla opera *Priče iz bečke šume* hrvaškega skladatelja in dirigenta Mira Belamarića. Opera je sestavljena iz treh delov, nastala pa je po naročilu Mestnega gledališča v Karlsruheju, kjer je bila 4. aprila 1993 uspešna krstna izvedba. Drugi večer bienala je bil v obeh dvoranah Vatroslav Lisinski. Prinesel je kar štiri koncerte: simfonični orkester praškega radia je pod vodstvom Vladimira Váleka izvedel dela Otomarja Kvecha, Jiřia Kalacha, Stanka Horvata, Igorja Stravinskega, Srđana Dedića in Sande Majurec. Slednja sta učenca Stanka Horvata in imetnika vrste domačih in tujih nagrad. Glyss quartet se je predstavil z deli Lešnika, Huberja, Matouška in Mikija. Sledil je koncert Zagrebškega kitarskega tria in v poznih večernih urah še nastop skupine Studio Percussion. Devetčlansko skupino tolkalcev je ustanovil Günther Meinhart leta 1976. Avstrijski ansambel se je osredotočil na sodobni glasbeni repertoar, od 1981 pa se ukvarja predvsem z glasbenim gledališčem.

V nedeljo je občinstvo nedvomno najbolj navdušila italijanska baletna skupina Gruppo Contemporaneo dell teatro alla scala, ki je v koreografiji Rolandia Petita uprizorila Satiejev balet *Tout Satie*. Komorni balet, ali *plesni koncert*, kakor ga Petit imenuje, je nastal leta 1988, odseva pa simbiozo glasbe in koreografije osvobodjene kakršnekoli dramaturgije. Četrty dan so nastopili zbor in simfonični orkester Hrvaške radiotelevizije, Simfonični pihalni orkester

hrvaške vojske in Festivalni ansambel (M. Svoboda, V. Ratković, V. Gura) z deli pretežno hrvaških skladateljev: Josipa Magdića, Zorana Juranića, Mladena Tarbuka, Željka Brkanovića, Milka Kelemena in drugih. Posebno pozornost je pritegnilo delo študenta tretjega letnika kompozicije Krešimira Seletkovića. Njegova skladba *Minimo*, ki jo je napisal za Simfonični pihalni orkester hrvaške vojske, je avtorjevo prvo večje samostojno delo. Predstavlja naj bi proces, v katerem se izhodiščno tonsko jedro male sekunde krči in širi do neskončnih meja.

Visoka izvedbena raven kvarteta *Avance* je pri poslušalcih nedvomno vzbudila globlje razumevanje nove glasbe. Kvartet je izvedel *Fantastični rondo* Atlia Sveinssona, *Polychromie* Zygmunta Krauzeja, *Quartet set* Scotta Rollerja, *Szenen* in *Standbilder* Michaela Rendenbacha, *A neat slice of saraband* Michaela Nymana, *Half a minute* Mortona Feldmana, *D-S-C-H* Edisona Denisova in krstno izvedbo *Tri krokija za četvoricu* Branka Lazarina. Že sam spored kaže na vsestransko izbiro skladateljev; omeniti je treba prefinjenost v kvaliteti zvoka in izvajalsko preciznost.

Ensemble 20. Jahrhundert je prikazal monodramo *Johannes Stein oder der Rock des Kaisers* Ericha Urbannerja. Libretist Richard Bletschacher in skladatelj sta s skupnimi močmi zasnovala navedeno monodramo. Njena vsebina je prevzeta iz policijskega zapisnika, shranjenega v arhivu državne uprave na Spodnjem Avstrijskem. Pripoveduje o usodi nesrečne žene, ki je življenje preživela kot moški, vojak, potepajoč se po mnogih evropskih bojiščih. Urbannerjeva glasba vključuje orkestrske stavke, bojevito vojaško glasbo s koračnicami, ki so jo izvedli ansambel šestnajstih glasbenikov in moški pevski kvartet, ki sodeluje v nekaterih dramskih situacijah. Igralka Annette Gleichmann je pretresljivo poustvarila osebo Johanesa, nezakonsko hči generala von Steina, ki jo je mati predstavljal kot fanta.

Scensko atraktiven nastop skupine The Rajesh Mehta collective je poslušalstvo neizmerno zabaval. Vodja Rajesh Mehta, indijsko-ameriški trobentač in skladatelj, je pred leti okrog sebe zbral devet glasbenikov: pet pihalcev, tri godalce in enega tolkalca. Izvajajo predvsem njegovo glasbo, ki je nenavadna mešanica avantgardnega zvoka, indijske glasbe in jazza. Večer je zaključil oboist Bart Schneeman. Z eksperimentalnim nizanem različnih piskov je glasbenik razširil dinamično izraznost oboe. Njegovo virtuosno igro so opazili že mnogi sodobni skladatelji. Schneeman je predstavil dela Beria, Burgersa, Andriessena, Tsoupakia, Bukvića in Lazarina.

V sredinem večernem programu so nastopili Zagrebški pihalni ansambel z novima skladbama Bradića in Ruždjaka, britanska glasbenoscenska skupina Lontano ter violončelist Hans Peter Jahn z dvema igralkama. Izvedli so skladbo, ki je mejila na glasbeno gledališče. Izjemen uspeh je na četrtkovem večeru požel Braunschweig Ballet. Eno najmlajših baletnih skupin v Nemčiji je ustanovil Pierre Wyss leta 1993. Tradicionalni pristop je zamenjal z novim, svežim pojmovanjem giba, hkrati pa je uspešno inauguriral svoj baletni teater kot neodvisno plesno skupino. Tri različne koreografije na glasbo Philipa Glassa, Ernesta Blocha in Kodo Ubu–Sunaja je povezovala scenska enostavnost, primerna kostumografija in mojstrska izbira svetlobnih efektov.

Ratko Vojtek, eden najboljših hrvaških klarinetistov, je s skladbo za klavir, basklarinet in magnetofonski trak pokazal svoja vrhunška merila. Največ pozornosti je Vojtek pritegnil z delom Zlatka Tanodia *Air*. Geslo skladbe je "zrak si bil, zrak si in v zrak se boš spremenil." Zvok obravnava kot posebno agregatno stanje zraka, potrebno tako za slušno percepcijo kot gibljivost npr. basklarinetne resonance. Hrvaško narodno gledališče iz Splita je pripravilo prvo izvedbo opere *Komorni trio* mlade skladateljice Olje Jelaska. Libreto je po istoimenski lirični drami Slavka Batušića napisala Dora Ruždjak.

Zagrebški saksofonist Goran Merčep je izvedel *Tri komada* za sopran saksofon italijanskega skladatelja Giacinta Scelsia, *Sevenco IX b* Luciana Beria ter *Sense* za alt saksofon Berislava Šipuš. Virtuosno igro so spremljali številni izvajalski učinki. Paleta vseh možnih načinov igranja na saksofon je demonstriral tudi belgijski kvartet Blindman s skladbami Reicha, Pousseurja, Bartholoméa, Cagea in Sleichima. Ameriški glasbenik ali t.i. virtuoz na odpadkih Donald Knaack se je predstavil z zanimivo kombinacijo nenavadnih tolkal (med drugim tudi steklenice, pile, konzerve itd.) in elektronike.

Zagrebški bienale je letos zaokročila predstava ljubljanske Koreodrame in Slovenskega mladinskega gledališča *Lepa Vida* ter Zagrebških solistov in Zagrebškega dua kontrabasistov.

Katarina Bogunović

Po poteh stare glasbe – od Brugesa do Utrechta

Belgija in Nizozemska med poznavalci stare glasbe slovita kot državi z največjo tradicijo in najbolj kultiviranim načinom poustvarjanja stare glasbe. V teh dveh državah, tako pripoveduje anekdota, študenti klavirja na konservatoriju "prosijo" za posebno dovoljenje, da bi lahko igrali Bacha na svojem glasbilu, seveda pa mora tudi njihova pianistična izvedba zveneti v zgodovinsko ustrezni interpretaciji. Stari glasbi je radikalno podrejen tudi glasbeni program nacionalnega radia. Bachove suite v npr. zaneseni, romantični izvedbi Jeana Luisa Steurmana sodijo med nezaželeno, uveljavljajo pa se tudi že interpretacije pozne romantike, ponekod celo začetka 20. stoletja na izvornih glasbilih. Težo njihovim prizadevanjem dajeta dva velika festivala: v Brugesu (Belgija) in v Utrechtu (Nizozemska). Belgija se lahko pohvali z najstarejšim specializiranim festivalom v Evropi. Festival stare glasbe v Brugesu je letos praznoval štiriintridesetletnico obstoja, Nizozemska pa navdušuje z najbolj ambicioznim projektom, pravim maratonom ponudbe prireditev na temo *musica antiqua*. Mesto Bruges že po tradiciji gosti svojo prireditev zadnji teden v juliju in prvi teden v avgustu, Utrecht pa v zadnjih dneh avgusta in prvi teden septembra.

Bruges

Festival v Brugesu pomeni odskočno desko za vse mlade glasbenike, saj se v Belgiji lahko vsako leto preizkusijo na posebnih tekmovanjih. V ciklu treh let se zvrstijo vsa izvorna glasbila. Posebno leto je namenjeno solistom na orglah in dvojicam na starih inštrumentih s tipkami, orgelskemu letu sledi tekmovanje na čembalu, tretje leto pa gosti raznovrstne inštrumentalne skupine in soliste na preostalih zgodnjih glasbilih od viole da gamba do kljunaste flavte.

Letošnje leto je bil Bruges v znamenju orgel. Na tekmovanje so se prijavili številni mladi glasbeniki iz vse Evrope, Japonske, Koreje ter ZDA in Kanade. Prvi dve nagradi sta si prislužila francoska organista Damien Simon in Francis Jacob, tretje pa so bil veseli domačini, saj jo je prejel mladi belgijski glasbenik Wim Winters. Med dvojicami na instrumentih s tipkami so se v finale prebili le čembalisti. Žirijo sta z izjemno virtuozno igro povsem očarali študentki praškega konservatorija Edita Keglerova in Iva Vedralova, ki sta tako postali prvonagrajenki letošnjega tekmovanja instrumentalnih duov. Drugo mesto sta si enakovredno razdelili dvojici iz Francije (S. Guillot in P. Dubreuil) ter Kanade (O. Fortin in K. Leblanc), na tretje pa je bil uvrščen par iz Italije (D. Villani in M. Stefania).

Na dan slavnostnega koncerta finalistov so se predstavili tudi vsi člani žirije. Orgelska ekskurzija po šestih belgijskih mestih je razkrila šest zgodovinskih instrumentov, člani žirije pa so na njih lahko pokazali vse svoje mojstrstvo in poznavanje stare orgelske prakse.

Obiskovalcem festivala in vsem ljubiteljem stare glasbe je bilo namenjeno tudi vodstvo po dveh razstavah manj znanih instrumentov. Svetovno znani nizozemski organist Peter Van Dycke je pripravil pregledno zgodovinsko razstavo pozitivov, belgijski organist Joris Verdin pa jim je približal harmonij. Razstava partitur orgelske literature je ponudila dovolj gradiva poklicnim glasbenikom, ljubiteljem in tudi začetnikom. Ljubitelje stare glasbe so v Brugesu seveda najbolj pritegnili koncertni dogodki. Snovalci programa jih vsako leto povežejo v več različnih tem, dve osrednji pa sta stalni prireditvi. Tudi letos je bilo največ koncertov ubranih na temi *Musica Sacra* in *Musica Britannica*, vendar pa so organizatorji festivala želeli obeležiti tudi obletnice treh velikih skladateljev romantike. Na petnajstih večernih koncertih so nastopili svetovno znani ansambli, med njimi *Il Giardino Armonico*, *Freiburger Baroque Consort*, *Musica Alta Ripa*, *The Orchestra of the Golden Ages*, *Salzburger Hofmusik*.

Za program opoldanskih koncertov je poskrbel belgijski nacionalni radio, vse koncerte pa je neposredno prenašal na svoj program resne glasbe. Majhno in slikovito mesto Bruges je v dveh tednih intenzivno živelo s svojo prireditvijo, saj so bili koncerti na kar enajstih različnih prizoriščih, z orgelsko ekskurzijo pa se je festivalski duh razširil po vsej Belgiji. Za celotno organizacijo Festivala že od samega začetka skrbi družina De Witte, umetniški vodja z nezmotljivim čutom za dobro in kakovostno pa je gospod Robert de Witte.

Utrecht

V kratkem poročilu bi težko opisali vse bogastvo in pestrost festivala, ki v svojem šestnajstem letu delovanja daleč presega večino tovrstnih evropskih prireditev. O njegovi razsežnosti govorijo podatki: več kot petnajst prireditev, triintrideset koncertnih prizorišč, dva simpozija, postavitev štirih baročnih oper, glasbeni sejem, osem programskih tem, dvajset video predstav, noč stare glasbe... Desetdnevni festival izzveni kot prava univerza najkakovostnejše ponudbe s področja stare glasbe, vsak dan pa kot ubrana celota, kjer je vsaka podrobnost tehtno premišljena. Za organizacijo festivala skrbi več kot dvajset strokovnjakov, umetniško vodstvo pa je že dolga leta v rokah muzikologa Jana Nuchelmansa.

Na letošnjem festivalu je bilo v ospredju pet programskih sklopov: vokalni koncerti glasbe Francesca Landinija in obdobja 14. stoletja, glasbeni biseri letošnjega jubilaranta Johannesa Ockeghema, napolitanska glasba med leti 1500 in 1800, skriti baročni zakladi Južne Amerike in Schubertova klavirska glasba.

Malo raziskani glasbi Južne Amerike je bil posvečen 1. mednarodni simpozij, koncertno uprizoritev pa sta doživeli tudi dve južnoameriški operi Domenica Zipolija (*San Ignacio*) in Tomasa de Torrejona y Velasca (*La purpura de la rosa*). Razkošje baročne opere je prišlo do izraza v dveh postavitvah opernih del Giovannija Bononcinija. Festival je bil producent operne predstave *Il Trionfo di Camilla*, gostje iz Berlina pa so uprizorili Bononcinijevo opero *Amore Doppio*.

Drugi festivalski simpozij je bil posvečen temi improvizacije v glasbi, na njem pa je sodelovalo trinajst mednarodno uveljavljenih glasbenikov. Največ poslušalcev so privabila predavanja in glasbene delavnice harfista Andrewa Lawrenca Kinga in pianista Roberta Levina. Zanimivo vzporednico improvizaciji v evropski glasbi so ponudili koncerti glasbe iz islamskega sveta. Organizatorji so na festival uspeli privabiti goste iz Bengalije, Uzbekistana, Pakistana pa tudi iz Bosne in Hercegovine.

Glasbeni akcent, ki mu je v festivalskih dneh lahko na vsakem koraku sledil tudi slučajni in običajni obiskovalec mesta, se je razlegal z mestnih zvonikov. Stolnična ura je vsake četrte ure z izbranim glasbenim odlomkom skladateljev Schuberta, Bononcinija in Duranteja naznanila, da mesto v teh dneh proslavlja svoj praznik. Stolni zvonar Arie Abbenes je na *carillonih* (malih cerkvenih zvonovih) pripravil dva enourna koncerta z glasbo Franza Schuberta in z deli napolitanskih mojstrov.

Ob tako veliki ponudbi se navadno porodi vprašanje, komu so vsi ti dogodki namenjeni in ali uspejo privabiti dovolj občinstva? Nizozemski organizatorji si nikakor ne dovolijo neprijetnih presenečenj. Vsak izmed koncertov oz. dogodkov s svojo enkratnostjo privabi obiskovalce od blizu in daleč. Namesto počitnikovanja na plažah kulturne puščave, svojim obiskovalcem ponudijo živahni oddih na "bregovih" stare glasbe.

Veronika Brvar

Slovenska glasba na španskem odru – gostovanje tria *Viribus unitis* v Barceloni

Slovenska sodobna glasba na tujih koncertnih odrih redkokdaj zaživi v vsej svoji bogati raznolikosti in le malokdaj ji je ponujena možnost celostne predstavitve. Vsesplošno in modno poudarjanje "odpiranja na tuje trge" in "približevanja k Evropi" zveni v slovenski glasbi kot paradoks in več kot očitno je, da je tovrstna skrb prepuščena zanesenim posameznikom. Da se na tem področju vendarle nekaj svetlika, tudi in predvsem zaradi razsvetljenih posameznikov, je pokazal dobro organizirani koncert Društva slovenskih skladateljev v Španiji.

Slovenski skladatelji so za svojo predstavitev v Španiji sicer lahko najbolj hvaležni svojemu predsedniku skladatelju Janezu Gregorcju. Trio *Viribus unitis* je 23. oktobra v okviru Društva slovenskih skladateljev gostoval na 1. festivalu sodobne glasbe v Centru sodobnih umetnosti v Barceloni. Center je bil zgrajen oz. obnovljen šele pred štirimi leti, organizatorji prireditelji pa so na enem samem kraju želeli uresničiti projekt sobivanja različnih področij umetnosti. Vsem navdušencem nad sodobno umetnostjo oz. vsi njeni "porabniki" so končno dobili možnost celostnega pregleda današnjega trenutka. Koncert slovenske glasbe je tako zazvenel v prostoru, kjer je bila nedavno odprta pregledna razstava najbolj znanega katalonskega filmskega ustvarjalca Luisa Buñuela in kjer sta se skozi kulturo zadnjih sto let predstavljali dve mesti – tekmi – Barcelona in Madrid. V španskem "patiu" je na obiskovalce prežala zvočna instalacija, v avli pa jih je pričakala video projekcija s portretom Franka Zappe. Trio *Viribus unitis* je kot prvi tuji ansambel nastopil v ciklu Društva katalonskih skladateljev, v njem pa bo, poleg vrhunskih španskih poustvarjalcev, nastopila še skupina za sodobno glasbo – ansambel *Avance* iz Nemčije. Na vsak koncert sodobne glasbe bo obiskovalce pripravilo poglobljeno muzikološko predavanje. Med predavatelji se bodo zvrstili ugledni španski muzikologi, kakor tudi skladatelji in poustvarjalci. Španski skladatelj D. M. Gonzalez de la Rubia se je pol ure pred koncertom tria *Viribus unitis* posvetil predstavitvi slovenske kulture, posebej pa se je poglobil v življenje in delo slovenskih skladateljev, s katerimi je slovenski ansambel obogatil svoj nastop.

Trio v zasedbi Tomaž Lorenz (violina), Jerko Novak (kitara) in Franc Žibert (harmonika) je pripravil izbor osmih del sodobnih slovenskih skladateljev. Zaigrali so skladbe Alojza Srebotnjaka, Uroša Kreka, Lojzeta Lebiča, Iva Petrića, Vladimirja Hrovata, Janeza Gregorca, Maksa Strmčnika in Primoža

Ramovša. Solistu na kitari Jerku Novaku je pripadla še nelahka naloga krstne predstavitve dela sodobnega katalonskega skladatelja Lluisa Gasserja. Z Gasserjevo *Fantazijo* je kitarist zaokrožil prvi del koncerta, kjer so se člani tria predstavljali kot solisti, drugi del pa je pokazal na nenavadno in prav zato toliko bolj zanimivo in izvirno zvočno sožitje kitare, violine in harmonike. Prav nenavadna sestava tria je na koncert pritegnila številne obiskovalce, nastop so navdušeno spremljali študenti katalonskega konservatorija in ti so od naših izvajalcev po koncertu želeli dobiti kar največ informacij o slovenski kulturi, izvajalski praksi in seveda o slovenski novi glasbi. Izvedbi svojih del v Španiji so prisostvovali tudi trije slovenski skladatelji: Janez Gregorc, Ivo Petrič in Maks Strmčnik.

Društvo slovenskih skladateljev je v avli Centra sodobnih umetnosti pripravilo razstavo svojih edicij in zgoščenk slovenskih sodobnih del in na željo predsednika Društva katalonskih skladateljev Agustina C. Solerja je vse gradivo ostalo v Barceloni. Španski študenti glasbe bodo tako imeli možnost globljega spoznavanja naših partitur, zato lahko pričakujemo tudi izvedbo katere izmed slovenskih skladb v njihovi interpretaciji. Koncert tria *Viribus unitis* so obiskali tudi številni katalonski kulturniki, španski nacionalni radio pa ga je v celoti posnel za svoj elitni klasični program – *Radio Dos*. Dan po slovenskem nastopu so organizatorja koncerta, predsednika Društva katalonskih skladateljev Agustina C. Solerja, povabili v oddajo popularnega radijskega programa na pogovor o Sloveniji in njeni kulturi. Slovenska sodobna glasbena ustvarjalnost je v Kataloniji skoraj neznana, zato je nastop tria *Viribus Unitis* v Barceloni pomenil pravo odkritje. Nekaj podobnega lahko pričakujemo tudi prihodnje leto tukaj v Slovenji, ko nam bodo katalonski glasbeniki vrnil obisk.

Veronika Brvar

SIMPOZIJI

Giuseppe Tartini in njegov čas

Tudi letos se je uresničila "zaobljuba Tartiniju". Mednarodni kolokvij *Giuseppe Tartini in njegov čas* v organizaciji Avditorija Portorož in Muzikološkega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU iz Ljubljane je bil prvo soboto v aprilu 1997 v Tartinijevi rojstni hiši v Piranu. Po simpoziju je bil v Avditoriju še koncert violinista Črtomirja Šiškoviča in Komornega orkestra Slovenicum z dirigentom Urošem Lajovicem.

Večni Tartini že vrsto let vedno znova "preseneča" poklicane strokovnjake kot občudovalec sozvočij, strastni raziskovalec "resnične znanosti o harmoniji", ognjeviti snovalec drugačnih uglasbitev, sloviti "vzgojitelj narodov", mojster podajanja na violini ... Razpravljanje o Tartinijevem snovanju vedno znova odkriva stik človeka in umetnosti, filozofa in vesolja, glasbenika in matematike ...

Na letošnjem simpoziju o Tartiniju so svoja razmišljanja in spoznanja predstavili Darja Mihelič, Boris Šinigoj, Boris Horvat, Veronika Brvar, Pierluigi Petrobelli, Pierpaolo Polzonetti in Dalibor Miklavčič.

V uvodnem pregledu o Piranu v Tartinijevem času je Darja Mihelič najprej predstavila vrsto zgodovinskih značilnosti samega mesta in istrskega okolja ter orisala čas, v katerem je živela rodbina Tartini. Posebno pozornost je posvetila tudi politični razdelitvi Istre in njenega zaledja, utripu Pirana s pristaniščem, trgom in cerkvijo sv. Jurija pred tristoletimi leti. Kot nadaljevanje uvodne predstavitve bi se lepo vključil tudi pregled kulturnega utripa tistega časa, še posebej pa razdelana piranska, in tudi kopraska, "muzikaličnost" Tartinijevega obdobja.

V razpravi o Tartiniju kot filozofu se je Boris Šinigoj poskušal približati temeljnemu vzgibom Tartinijevih glasbeno–spekulativnih prizadevanj in iskal odgovor na filozofsko vprašanje o spekulativnem pomenu Tartinijeve glasbene misli. V širšem kontekstu metafizike glasbe je poskušal osvetliti njeno zakoreninjenost v izročilu in jo predstaviti kot še vedno živ in resen duhovni izziv današnjemu dožemanju glasbe.

V razpravi o Tartiniju – matematiku ali diletantu je Boris Horvat z matematičnim pristopom razčlenil spekulativno aplikacijo matematike, ki jo je Tartini

uporabil za potrditev matematičnih konstruktov in izpeljav. Z njimi je leta 1745 v knjigi *Traktat o glasbi, ki temelji na pravilni znanosti o harmoniji* razložil zakonitosti v harmoniji. Ali bi bil Tartini, če ne bi bil glasbenik in komponist, matematik, muzikolog ali filozof? Kot čisti matematik pa Tartini danes za matematike nikakor ni dovolj prepričljiv.

Moderator je predstavil tudi prispevek sicer zadržane Veronike Brvar o prisotnosti Tartinija v glasbenem arhivu RTV Slovenija.

V popoldanskem delu je Pierluigi Petrobelli predstavil zadnja dognanja v študijah o Tartiniju: številne razprave, objave, portrete, publikacije, doktorske disertacije in referate, v katerih so se muzikologi, skladatelji, inštrumentalisti in filozofi iz Italije, Nemčije, Anglije, Slovenije in Združenih držav Amerike karkoli ukvarjali s Tartinijevim igranjem violine, poučevanjem, skladanjem in razmišljanjem. Za vse preučevalce Tartinijevega opusa je značilna ugotovitev, da so njegove stvaritve, ki jih ni nikdar opremiljal z datumi in se je vedno vračal k njim, nekakšen continuum spreminjanja. To dejstvo še bolj zapleta odkrivanje njegove genialnosti.

Veliki Pirančan je namreč violinsko virtuoznost žrtvoval na račun melodične spevnosti, zato pa so Tartinijeve stvaritve med najlepšimi, kar jih premore italijanska violinska literatura. Ostalo pa je odprto vprašanje, ali je možno špekulirati tudi o razmerju med Tartinijevo glasbo in istrskim ljudskim izročilom, s čemer se je poigral Pierpaolo Polzonetti.

Skozi analizo štirih Tartinijevih del z vidika nauka o afektih je Dalibor Miklavčič poudaril, da je za izvajanje del iz minulih obdobij potrebno poznavanje stilnih značilnosti duha tistega časa. Šele to dodatno vedenje omogoča glasbenikom živo, dihajočo, jasno in do zadnjih koticov srca prepričljivo izpoved. Tako kot se morajo plesalci voljno učiti plesnih korakov baroka, se morajo tudi glasbeniki seznaniti s "historično izvajalsko prakso".

Na žalost predavatelji na letošnjem aprilskem simpoziju niso čutili potrebe po predstavitvi žive Tartinijeve glasbe. Zato pa smo več glasbeno-duševne harmonije doživeli na večernem koncertu v dvorani Avditorija, na katerem je Komorni orkester Slovenicum, s solistom Črtomirjem Šiškovičem in dirigentom Urošem Lajovicem, predstavil dela Tartinija, pa tudi Vivaldija in obeh Mozartov, očeta in sina.

Violinist Črtomir Šiškovič je po koncertu med pogovorom o Tartinijevi glasbi zatrdil, da ga vse partiture potrjujejo kot genialnega skladatelja, violinista in pedagoga. Ker pa je njegovo delo premalo znano, ker so skladbe teh-

nično težke, pri občinstvu pa ne dosežejo velikega učinka, se ga mnogi violinisti izogibajo.

Umetniški vodja in dirigent Komornega orkestra Slovenicum Uroš Lajovic je potrdil Šiškovičevo razmišljanje in dodal, da je Tartini za izvajalce tako težak zaradi baročne "preobloženosti". Tartini je bil večni iskalec, kar je razvidno tudi iz nekaterih njegovih harmonij, ki bi jih človek, po Lajovčevem pričanju, lahko mirno pripisal tudi Dvořáku. Nikakor pa se ne strinja s tistimi raziskovalci, ki skušajo dokazati, da je v njegovi glasbi mogoče čutiti sledove istrskega ljudskega izročila. "Ni govora," odločno zatrjuje Lajovic.

Celodnevni kolokvij in večerni koncert sta potrdila prepletenost duhovnih vzgibov piranskega baročnega motrilca skrivnosti z glasbenim snovanjem. "Naj je ubiral liro ali premišljeval, vedno je bil on – Tartini".

Marija Gombač

Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice

V dneh 19. – 20. junija letos je Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti pod pokroviteljstvom akademije izvedel mednarodni simpozij z naslovom *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice*. Na prireditvi, ki je bila vključena v spored Evropskega meseca kulture, so se v dveh dopoldanskih in popoldanskih sejah zvrstili domači in tuji predavatelji, ki vsi poklicno bolj ali manj poglobljeno raziskujejo naslovno tematiko.

Simpozij je uvedel predstojnik Muzikološkega inštituta Ivan Klemenčič, ki je govoril na temo Srednji vek – temelj slovenskega samozavedanja. Otvoritvi je dal pridih slovesnosti nastop skupine študentov Akademije za glasbo pod vodstvom njihovega profesorja Toneta Potočnika, ki je uvodoma izvedla introit *Resurrexi* iz stiškega graduala, ob zaključku otvoritve pa prvič javno odpela triglasno lekcijo iz srednjeveškega notnega zapisa, ki se je ohranil v Kranju.

V prvem referatu simpozija je domači strokovnjak za srednjeveško glasbo Jurij Snój predstavil Zgodovinsko glasboslovje o srednjem veku na Slovenskem. Drugi domači muzikologi so nastopili z naslednjimi temami: Marija Bergamo je prispevala k opredelitvi kompozicijskega idioma zgodnje evropske glasbe, Metoda Kokole je predstavila pričevanja o evropskem poznosrednjeveškem plesu na Slovenskem, Mira Omerzel – Terlep je obrav-

navala srednjeveške glasbene instrumente med umetnim in ljudskim, referat odsotnega Primoža Kureta o Popotnem dnevniku Paola Santonina je prebral Jože Sivec, prebrali pa so tudi povzetek referata Janeza Höflerja o Glasbi v poznosrednjeveških benificijah na Slovenskem. Edo Škulj je govoril o modalnih lesticah v slovenski ljudski pesmi.

K interdisciplinarnosti simpozija so prispevali še: zgodovinarja Franc – Martin Dolinar s predstavitvijo Svetne in redovne kleriške skupnosti v srednjem veku na Slovenskem in Jože Mlinarič iz Maribora, ki je govoril o Dveh srednjeveških epih o Marijinem življenju ter umetnostna zgodovinarica Nataša Golob, ki je "nasula" Nekaj kodikoloških drobtin o slovenskih srednjeveških glasbenih rokopisih. Od muzikologov iz tujine so nastopili: Rudolf Flotzinger iz Gradca z referatom o Glasbenih kodeksih in fragmentih iz žičke kartuzije, Stefan Engels iz Salzburga, strokovnjak za nevrne in srednjeveške glasbene pisave, je govoril o notaciji srednjeveških koralnih kodeksov iz Salzburga, in Bojan Buijč iz Oxforda je prispeval k vprašanju terminov "srednjeveški" in "pozno srednjeveški" v glasbeni historiografiji. Hana Breko iz Zagreba je govorila o Misalu MR 70 iz zagrebške Metropolitanske knjižnice. V odsotnosti Galliana Cilibertija iz Perugie so prebrali njegov referat, ki obravnava Nekatero vidike recepcije srednjeevropskega glasbenega repertoarja v papeški državi, referata druge hrvaške muzikologinje Katarine Livljanič, ki trenutno deluje v Parizu, niso predstavili, pač pa bo, kot vsi ostali prispevki, natisnjen v zborniku.

Na prvi dan simpozija so opoldan v galeriji Zebra odprli razstavo srednjeveških glasbenih kodeksov na Slovenskem, ki jo je pripravil Jurij Snoj. Zvečer je v atriju Narodnega muzeja nastopila skupina Clemencic Consort z Dunaja s koncertom srednjeveške posvetne glasbe. Ob koncu simpozija je bil še koncert vokalnega seksteta Singer Pur iz Regensburga, ki je v Frančiškanski cerkvi ob delih Philippa de Vitryja, Perotina, Gillesa Binchoisa, Guillaume Dufaya in Jacoba Obrechta izvedla tudi primere koral in zgodnje polifonije iz srednjeveških rokopisov ohranjenih v Kranju.

Simpozij je bil skrbno pripravljen potekal je na profesionalni ravni in uravnoteženo glede na zastopanost specialne in splošnejše tematike, ki jo je obravnaval. Tudi poslušalec "ne-medievalist" je s simpozija lahko odnesel vrsto zanimivih strokovnih in splošnih izkušenj.

Darja Frelj

Slovenski glasbeni dnevi 1997 Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki – perspektive

Mednarodni muzikološki simpozij v okviru vsakoletne manifestacije Slovenski glasbeni dnevi je bil letos dvanajsti po vrsti. Organizator Festival Ljubljana ga je iz utečenih spomladanskih mesecev prestavil v za prireditelja finančno ugodnejši časovni okvir Evropskega meseca kulture. Potekal je v zadnjem junijskem tednu, celo na praznični dan, v dvorani hotela Holiday Inn.

V dveh dneh in pol, od 23. do 25. junija 1997, se je zvrstilo 20 referentov iz Slovenije (4), Avstrije (4), Nemčije (4), Poljske (3), Italije (1), Anglije (1), Norveške (1), Hrvaške (1) in Slovaške (1). Čeprav je tematika vsako leto naravnana k aktualnim problemom in vprašanju glasbe 20. stoletja, dopušča številne možnosti njene obravnave. Letošnji simpozij je s svojim naslovom ponujal ne samo predstavitev različnih ožjih tematskih in problemskih področij temveč tudi njihove različne obravnave.

V skladu z omenjenimi pristopi so referenti podali različne odgovore na zastavljeno vprašanje o perspektivah glasbe ob koncu drugega tisočletja. Nekateri so videli možnost umetnosti in tudi glasbe v univerzalnosti in glasbenih delih kot multikulturalnih dogodkih (Manfred Wagner, *Priložnosti in meje multikulturalnosti v umetnosti* in Kjell Skyllstad, *Glasba kot mesto srečanja kulturnih različnosti*). V težnji po osvetlitvi problematike z različnih vidikov so segali na področje t. i. "sestrskih" disciplin: sociologije, psihologije in filozofije. Druge so zanimala vprašanja razvoja glasbe znotraj posameznih etničnih oz. nacionalnih meja (Jana Lengová, *Ljudska in umetna glasba; metamorfoze in zgodovinski okvir*). Med slednje lahko uvrstimo tudi slovenske referente.

Primož Kuret (*Slovenska glasbena razpotja*) je kritično orisal razvojne posebnosti slovenske glasbe v tem stoletju. Časovni okvir je razdelil na pet skupin, v skladu z zgodovinskimi dogodki in z njimi povezanimi političnimi smernicami, ki so zaznamovale slovensko glasbeno delo. To so bili: prva in druga svetovna vojna, povojni socialistični realizem, samoupravni socializem in osamosvojitve leta 1991. O perspektivah slovenske glasbe ob koncu tisočletja je razmišljal na osnovi števila izvedb del slovenskih skladateljev v tujini, ki je eno od meril uspešne ustvarjalnosti. S tega vidika naj bi slednja lahko kaj kmalu ostala na brezpotju.

Edo Škulj (*Slovenska cerkvena glasba 20. stoletja*) je uvodoma opozoril na že uveljavljen, a manj ustrezen prevod termina "cerkvena glasba" iz nemščine in po njegovem ustrežnejši latinski izraz "musica sacra". Razvoj

slovenske cerkvene glasbe je osvetlil s treh vidikov: političnega, cerkvenega in glasbenega. Upoštevajoč vse tri, je zgodovinski prikaz njenega razvoja razdelil na pet časovnih skupin z mejniki 1903, 1918, 1945, 1963 in 1991. Med njimi predstavlja razvojni vrh druga (1918 – 1945), s skladatelji Hugolinom Sattnerjem, Stankom Premrlom in Matijo Tomcem.

Borut Smrekar (*Opera na prehodu v novo tisočletje*) je razmišljal o bodočnosti opere na Slovenskem (predvsem opere kot institucije) z vidika kulturne politike, ustvarjalnosti, poustvarjalnosti in kritike. Kot glasbenega praktika ga je najbolj zanimal problem poustvarjalnosti: število in kvaliteta predstav, repertoar, skrb za pevce in njihova izkoriščenost, profil opernega režiserja, problem orkestra, delovna disciplina in odgovornost. Primerjal je trenutne razmere na tem področju s stanjem pred trinajstimi leti in ob koncu pesimistično ugotovil, da takšna pot ne vodi v razvoj, ampak v razkroj.

Andrej Misson (*The Unanswered Question*) je v skladu z naslovom svojega referata nakazal mnoga vprašanja in probleme glasbe kot jezika (oziroma kot pravi sam "glasbene govornice"), na katera ni moč dokončno odgovoriti. Razmišljal je o razsežnostih dojetja glasbe s psihološkega in filozofskega vidika. Kot skladatelj vidi njene možnosti v emocionalni plati njenega izraza. V zaključku je opozoril, da je slovenski prostor "brez glasbenih del, ki bi tvorila neizbrisno znamenje kulturne identitete" in da razen redkih izjem "svetovne glasbene javnosti nismo prepričali".

Vsakoletno srečanje muzikologov različnih evropskih držav je tudi priložnost za premislek o poteh muzikologije ob koncu tisočletja, njenih dosežkih in perspektivah, ki so znotraj posameznih držav odvisni od stanja in potreb stroke.

Opozoriti velja tudi na naslednji simpozij v okviru prireditve Slovenski glasbeni dnevi 1998 z okvirnim naslovom *Glasba in družba*, ki bo od 12. do 15. maja 1998 v Ljubljani.

Nataša Cigoj Krstulović

Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung

Pod zgornjim naslovom so švicarski kolegi (prof. Josef Scheidegger) od 24. do 26. januarja 1997 zglede pripravili glasbeno pedagoški kongres v Luzernu kot multidisciplinarno srečanje znanstvenikov iz različnih področij: pedagogike, psihologije, sociologije, nevrologije in filozofije. Tematični spektrum so obogatili multidisciplinarni diskurzi ob živi in plodni izmenjavi mnenj teoretikov in praktikov. Tema je danes v svetu aktualna, zato je bilo zanimanje za kongres, ki se ga je udeležilo več sto udeležencev, med njimi tudi številni slovenski glasbeni pedagogi, izjemno veliko.

Okvir simpozija, ki se je sicer odvijal v več sekcijah, ateljejih, delavnicah in diskusijskih skupinah, sta predstavljala dva referata, ki sta obravnavala glasbo in glasbeno pedagogiko iz kulturnofilozofske perspektive (Urs Frauchinger, *Neue Bedeutung für Kultur?* in Hans Saner, *Globalisierung und Multikulturalität*). Vmes smo slišali zanimive znanstvene prispevke, ki so zadevali različna področja: petje, ples, poslušanje, komponiranje in igro. Teme so bile: glasbeni razvoj, glasbeno učenje, glasbena nadarjenost in inteligenca ter aktiviranje mislenih procesov pri poslušanju glasbe in komponiranju. Posebna sekcija je bila namenjena pogledom na zunajglasbene učinke glasbe, namreč učinkom razširjenega glasbenega pouka in kognitivne, emocionalne in socialne kompetence učencev. Končno je bil del konference namenjen glasbi v družbenih okvirih in praktičnemu glasbenemu pouku ter vzgojni politiki.

Kongresni prispevki so medtem izšli tudi že v posebni publikaciji z naslovom *Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung* v zbirki *Wege Musikpädagogische Schriftenreihe 10* (Musikedition Nepomuk, Aarau) v redakciji Josefa Scheideggerja in Huberta Eiholzerja.

Primož Kuret

Srednjovjekovne glazbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća

Od 21. do 24. maja 1997 je bil v Splitu mednarodni muzikološki simpozij z naslovom *Srednjovjekovne glazbene kulture na istočnoj i zapadnoj obali Jadrana do početka 15. stoljeća*. Uspešno ga je priredilo Hrvatsko muzikološko društvo, organizacijska dela je vodil *Stanislav Tuksar*. Na simpoziju je bilo v štirih srečanjih predstavljeno šestnajst medievističnih prispevkov; z izjemo enega, ki je bil zgodovinski, so bili muzikološki ali liturgičnozgodovinski in vsi so se bolj ali manj neposredno dotikali vprašanj v zvezi z imenovanim prostorom.

Sam naslov simpozija je skušal poudariti večkrat zapaženo, vendar v sodobni muzikološki medievistiki ne dovolj uzaveščno dejstvo, da je imel jadranski prostor v srednjem veku kljub politični in narodnostni raznolčnosti določene skupne lastnosti, razločno vidne v glasbenoumetnostnih oz. liturgičnoknjižnih kot tudi likovnoumetnostnih spomenikih časa. Vsebinsko osrednji referati so se tako ukvarjali z vprašanji liturgičnoglasbenih repertoarjev na posamičnih mestih jadranskega oboda ter iskanjem in ekspliciranjem njihovih povezav.

Med osrednje so med drugimi sodili referati, ki so obravnavali prisotnost beneventanskega koralu v Dalmaciji oz. posamična vprašanja v zvezi z njim, upoštevaje pri tem tudi rokopise z jadranskega vzhoda. Thomas F. Kelly s Harvardske univerze, avtor monografije o beneventanskem koralu in prvi poznavalec področja, je vzporejal južnoitalijanske in dalmatinske, v beneventanskih nevmah pisane vire za beneventansko melodijo speva *Exultet*. Čeravno imajo štirje ohranjeni dalmatinski oz. vzhodnojadranski viri standardno, frankovsko–rimsko besedilo, so njihove melodije beneventanske, kar pomeni, da se je glasbena tradicija beneventanskega koralu v Dalmaciji ohranjala tudi v čas, ko je v južno Italijo in tudi Dalmacijo prešel gregorijanski, v srednjem veku sicer standardni liturgičnoglasbeni repertoar. Kelly je nakazal možnost, da se je repertoar liturgičnih besedil širil ločeno, neodvisno od pripadajočega korpusa melodij. Richard F. Gyug z ameriške Fordham University (država New York) je skušal osvetliti dejstvo, da je ostal beneventanski koral v Dalmaciji vsaj delno prisoten vse do 13. stol., se pravi daleč v čas, ko je v južni Italiji pod vplivom montecassinskega benediktinskega samostana njegovo mesto prevzel gregorijanski koral. Razloge za to je iskal predvsem v političnozgodovinskih – torej zunajglasbenih dejstvih, ki so določala ustrezen

položaj jadranskega vzhoda. Beneventansko nasproti gregorijanskemu, kot je razvidno v glasbi enega od montecassinskih kodeksov, pa je bilo predmet referata Katarine Livljanić (Zavod za povijest hrvatske glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti). Referentka, ki se z mednarodno skupino *Dialogos* uveljavlja tudi kot izvajalka, je prek analiz zapisane glasbe skušala najti sledi prehoda od beneventanskega h gregorijanskemu, ki je bil formalno uresničen sredi 11. stol.

Medtem ko so se imenovani razpravljalci posvečali srednje– oz. južnojadranskemu prostoru, se je druga skupina referatov ukvarjala z repertoarji na jadranskem severu. Andreas Haug z univerze Erlangen–Nürnberg je predstavil svoje raziskave o prisotnosti tropov transalpinskega izvora v liturgičnoglasbenih repertoarjih centrov Oglej, Benetke, Padova in Ravenna. Primerjave virov, t. j. dejanskih rokopisov, v katerih so ti tropi ohranjeni, so pokazale nova, mestoma težko razložljiva razmerja in povezave. Zanimivo in novo v Haugovem predavanju je bilo to, da si v raziskavi ni zastavljala le historiografskih in pozitivistično odgovorljivih vprašanj. Ob vprašanju, katere rokopise je moral imeti kompilator novonastajajočega kodeksa pred seboj, da je v kodeks mogel vključiti določeni repertoar tropov, je pokazal možnost nasprotnega razmisleka: O miselnem svetu kompilatorjev srednjeveških kodeksov ne govori le prisotnost določenega repertoarja, pač pa tudi odsotnost tistega, kar bi predvidoma moglo postati del njegove vsebine. S podobnimi vprašanji transferja se je ukvarjala tudi mlada zagrebška raziskovalka Hana Breko (Zavod za povijest hrvatske glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti), ki je skušala ugotoviti in na podlagi primerjalnega študija repertoarja povelikonočnih aleluj tudi eksplicirati povezave med severnoitalijanskimi (tudi oglejskimi) in madžarskimi liturgičnimi kodeksi. Njena raziskava je pokazala, da ujemanje v repertoarju imenovanih aleluj ni naključno, saj izkazujejo njihove melodije v severnoitalijanskih in madžarskih rokopisih iste melodične variante. Ugotovitve so jo vodile k utemeljeni domnevi, da je plast liturgičnoglasbenega repertoarja madžarskih in nekaterih drugih vzhodnoevropskih kodeksov prešla vanje iz severne Italije. Zanimivo, če ne tudi pomenljivo je ob tem dejstvo, da se z istim repertoarjem povelikonočnih aleluj pridružuje imenovanim rokopisom tudi eden od ljubljanskih kodeksov, kar bi po avtoričinem mnenju moglo nakazovati smer prodora oglejskega repertoarja prek ozemlja današnje Slovenije na Madžarsko.

Novo v poznavanju srednjeveških liturgičnoglasbenih repertoarjev je zelo obsežno delo, ki ga je z veliko mero raziskovalne akribije opravila Raffaella Camilot – Oswald. Kaj je oglejski obred, ki je bil vsaj formalno prisoten tudi na

Slovenskem, doslej ni bilo natančneje znano. Mlada raziskovalka z univerze Erlangen–Nürnberg je v Splitu predstavila svoje delo na nekaj deset ohranjenih oglejskih kodeksih iz Ogleja in Čedad. Raziskava temelji na natančnih inventarjih, prek katerih je omogočen detajlen vpogled v liturgijo in liturgično glasbo obeh ključnih stolnic patriarhata (Oglej in Čedad) in ugotavljanje vsebinskih plasti in povezav med zajetimi rokopisi. Raziskava Raffaella Camilot–Oswald, ki bo dostopna v seriji *Monumenta monodica mediaevi*, je ključnega pomena tudi za študij repertoarja slovenskih rokopisov.

Od ostalih prispevkov naj bodo omenjene študije raziskovalcev z univerze v Padovi (Giulio Cattin, Anna Vildera, Licia Cavasin, Francesco Facchin, Antonio Lovato), ki so prispevali tehtne liturgičnozgodovinske ali muzikološke analize dalmatinskih kodeksov oz. njihovih posamičnih plasti. Jurij Snoj (Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti) je predstavil italijanske, s slovenskega stališča zahodne vplive v srednjeveških kodeksih na Slovenskem ter z orisom koprskih kodeksov referiral o slovenskem delcu Jadrana v srednjem veku. Jerko Bezić (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti) je orisal glagoljaštvo, Koraljka Kos (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti) srednjeveške likovne upodobitve z glasbeno vsebino, Marie–Noël Colette (Pariz, Sorbonne) je odzivno predstavila novoodkriti palimpsest, ki bi mogel pričati o zgodovinsko gledano v temo zavitem prenosu rimskega liturgičnoglasbenega repertoarja v Galijo v 9. stol.

Simpozij je potekal v prijetnem predpoletnem vzdušju starodavnega in živahnega mediteranskega mesta.

Jurij Snoj

Glasbena pedagogika med glasbeno vsestranstvijo in strokovno kompetenco

Delovna skupnost glasbenih pedagogov *ArGeSüd* je na to temo organizirala letos med 8. in 11. majem na Dunaju že 19. srečanje glasbenih pedagogov iz raznih evropskih dežel. Uvodni referat je imel prof. Josef Sulz iz Innsbrucka, sicer pa so se srečanja udeležili glasbeni pedagogi iz Avstrije, Nemčije, Italije, Luksemburga, Slovenije, Švice in Turčije, ki so s svojimi referati in diskusijskimi prispevki osvetlili temo iz različnih vidikov in izpostavili zlasti naslednje cilje glasbenega pouka: posredovanje informacij, spodbujanje učenčevih sposobnosti in ustvarjanje pogojev za možnost individualnega

vrednotenja. Gostitelj je bila dunajska Hochschule für Musik und darstellende Kunst, oz. njen oddelek za glasbeno pedagogiko, ki ga vodi prof. dr. Franz Niermann.

Primož Kuret

Die Oper als Institution in Mittel– und Osteuropa

Katedra za historično muzikologijo Tehnične univerze Chemnitz–Zwickau je tudi letos skupaj z Institutom za nemško glasbo na Vzhodu iz Bergisch–Gladbacha med 29. in 31. majem organizirala mednarodni muzikološki simpozij, ki ga je vodil prof. dr. Helmut Loos. Opero kot institucijo v raznih deželah so predstavili muzikologi iz baltskih držav, Rusije, Češke, Poljske, Nemčije, Ukrajine, Madžarske, Romunije, Slovenije (podpisani: *Ständes-theater in Ljubljana; Über die italienischen Opern am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts*) in Hrvaške. Duša in motor pomembnega dela je prof. dr. Helmut Loos. V pripravi je poseben znanstveni projekt, kamor sodi tudi štipendiranje mladih muzikologov iz dežel vzhodne in srednje Evrope, izmenjava informacij, izdajanje ustrezne literature ipd. Potrebna je namreč znanstveno kritična obdelava dosedanjega pisanja nacionalnih glasbenih zgodovin in presoja, koliko je takšno pisanje za določena obdobja in določene regije sploh zgodovinsko primerno. Ugotoviti bo treba, kakšne alternative so možne za prikaz zgodovinskokritične, vsakršni situaciji primerne predstavitve dejanskega glasbenokulturnega stanja s pomočjo raziskav kulturnih regij.

Primož Kuret

Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII

Mednarodni muzikološki simpozij o *Italijanskem gledališču v Svetem rimskem cesarstvu v 17. in 18. stoletju* je bil že sedmi v vrsti srečanj, ki jih na dve leti organizira združenje raziskovalcev stare italijanske glasbe A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi) iz Coma v Italiji v sodelovanju z italijansko–nemškim centrom Ville Vigoni v kraju Lovenno di Menaggio ob Comskem jezeru, ki je gostitelj prireditve.

Letošnji simpozij je potekal od 15. do 17. julija v zgoraj omenjeni vili. Organizirali so ga člani A.M.I.S.–a Andrea Luppi, Alberto Colzani in Maurizio Padoan (Katoliška univerza v Milanu) z zunanjimi sodelavci: Norbertom Dubowyjem (Univerza v Heidelbergu), Michaelom Talbotom (Univerza v Liverpoolu) in Robertom Kendrickom (Univerza v Chicagu). Tako kot organizacijski odbor so bili tudi referenti izbrani v smislu čim širše mednarodne zasedbe: iz Italije, Nemčije, Avstrije, Češke, Poljske, Anglije, Irske, Združenih držav Amerike in Slovenije). Referati so bili predstavljeni v italijanščini, nemščini oz. angleščini, avtorji pa so k naslovni tematiki pristopili na različne načine, od splošnih orisov, do podrobnih analiz posameznih oper ali besedil.

Splošna izhodišča za razmišljanje o italijanski baročni operi v Svetem rimskem cesarstvu je v uvodnem razmišljanju predstavil Norbert Dubowy. Reinhard Strohm iz Oxforda je na primeru potovanj italijanskih opernih skupin odlično prikazal prehodnost celotnega imperija in s tem dejansko razširjenost italijanske opere v 18. stoletju. Osredotočil se je predvsem na obdobje od 1691 do 1741.

Italijanskemu gledališču v nenemškogovorečih predelih cesarstva so bili posvečeni trije prispevki. Tomislav Volek iz Prage je napovedani širši naslov *Italijanska opera v Čeških deželah v 18. stoletju* v zadnjem trenutku zožil na predstavitev novih podatkov, ki jih Daniel Freeman še ni vključil v svoj pregled italijanske operne tradicije v Pragi.* O italijanskem gledališču v Varšavi v času Avgusta II. Močnega (1697 – 1733) je spregovorila Alina Zorawska – Witkowska iz Varšave, podpisana pa sem predstavila italijansko opero baročne dobe v Ljubljani. V prvem delu sem govorila o dokumentiranih opernih predstavah od začetka 17. do srede 18. stoletja, drugi del pa je bil analitičen pregled italijanskih opernih besedil (1612 – 1737), ki jih hrani ljubljanska Semeniška knjižnica.

V zvezi z našim področjem je bil zanimiv prispevek dunajčana Herberta Seiferta, ki je pretežni del svojega referata namenil zgodnji operi Antonija Cestija *L'Argia*, katere izvod je ohranjen tudi v Semeniški knjižnici v Ljubljani in za katero je leta 1877 Peter Radics v svoji knjigi *Frau Musica in Krain* predvideval, da je bila 1655 izvedena tudi pri Auerspergovih v Ljubljani. Njena izvedba novembra 1655 v Innsbrucku je bogato dokumentirana. Seifert je opozoril, da je bila to najzgodnejša beneška opera v tem delu Svetega rimskega cesar-

stva. Ohranjenih je več izvodov libreta, nekateri imajo tudi podatke o pevcih in navodila za scensko dekoracijo. Ohranila se je tudi Cestijeva glasba.

Ožje strokovno področje sta zajela referat Petra Wollnyja iz Leipziga *Od nos med opero in oratorijem poznega 17. stoletja v Hamburgu* in prispevek Dorotheje Schröder iz Hamburga, ki je spregovorila o zgodovini prizorov peklenskega žrela od renesanse do Goethejevega *Fausta II*, nato pa se je pomudila še pri primeru Bononcijineve opere *Il Pommo d'Oro*.

Antonio Sartori (1630 – 1680) je eno izmed pomembnejših imen beneške opere poznega 17. stoletja. O njegovih operah sta govorila kar dva udeleženca simpozija. Reinmar Emans iz Göttingena je Sartorijevo opero *Orfeo* (1672) analiziral s filološkega vidika. Primerjal je tri vire iz 17. stoletja: partiture iz Dunaja, Neaplja in Benetk ter navedel razlike, opozoril na opombe prepisovalcev, spremembe ključev, odstopanja v besedilih, ipd. Za zaključek je podal osebni pogled na dunajsko različico. Na osnovi Sartorijeve opere *Giulio Cesare in Egitto* (1676) je Vassilis Vavoulis iz Oxforda z referatom *Afektii in vprašanje ekspresivne vsebine beneške opere poznega 17. stoletja* razjasnil izvor in baročno terminologijo italijanskega izraza *affetto*.

Kot je narekovala že okvirna vsebina simpozija, je bila kar polovica prispevkov posvečena italijanskemu gledališču oziroma libretistom in skladateljem na dunajskem habsburškem dvoru, ki je že od srede 17. stoletja na široko odprl vrata novi italijanski glasbeni zvrsti. Lowell Lindgren iz ameriškega Cambridgea je govoril o vezeh Giovannija Bononcinija z Dunajem v letih 1697 do 1737. K problemu je pristopil zgodovinsko, navedel je tudi nekaj novih biografskih podatkov ter dodal seznam vseh skladateljevih del za cesarski dvor.

Francesco Degrada iz Milana je pod geslom *Politična satira na Dunaju Mozartovega časa* sistematično obdelal Paisiellovo opero *Il re Teodoro a Venezia* (1784) na Castijev libreto. Postavil jo je v zgodovinski okvir, izpostavil njeno aktualnost v tedanji politični situaciji, predstavil je libreto, pevce in uglasbitev. Tudi Francesco Paolo Russo iz Livorna se je zadržal pri dveh Paisiellovih komičnih operah iz 1786: *Le gare generose* in *Il mondo della luna*. O vplivih italijanskega opernega sloga na oratorij *La passione de Gesù* (Dunaj, 1776) Antonia Salierija pa je razpravljala Elena Biggi Parodi iz Verone. Nekoliko se je neposredno od glasbenega gledališča oddaljil tudi Irec Harry White, ki je na primerih iz Fuxovega opusa predstavil vplive arkadske pastoralne tradicije na dunajski oratorij.

O italijanskih operah za cesarski dvor so spregovorili tudi John Whigham iz Birminghama, ki je analiziral poslednji operi *Aristomene Messenio* in

* Njegov referat je bil prebran na simpoziju v Lovenu leta 1993.

Mednarodno muzikološko društvo in 16. mednarodni kongres "Muzikologija in sestrške discipline: v preteklosti, danes in v bodoče"

Appollo deluso Giovannija Feliceja Sancesa (1600 – 1679). Deli sta bili posvečeni cesarici Mariji Tereziji, za katero je bila napisana tudi manj znana opera *Sofonisba* skladateljice Marie Terese Agnesi iz Milana; o tej operi in njenem političnem ozadju je govoril Američan Robert Kendrick. Med drugim je med seboj primerjal različne uglasbitve te znane teme iz klasične latinske literature: opere Antonia Caldare in Christopha Willibalda Glucka iz leta 1708 oz. 1744, Niccolòja Jommellija iz 1745 in Marie Terese Agnesi iz 1748.

Michael Talbot iz Liverpoola se je lotil primerjave različnih verzij libretov komičnega intermezza Pietra Pariattija *Pimpinone e Vespetta*, ki ga je leta 1717 za dunajski dvor uglasbil Francesco Conti. Opozoril je na spremembe, ki so nastale pri prenosu beneške tematike v dunajsko okolje. Analiziral je tudi edini ohranjeni glasbeni izvornik izpod peresa Tomasa Albinonija; med drugim so Albinonijev intermezzo *Pimpinone* leta 1740 izvedli tudi v Ljubljani, libreto pa je natisnil Reichhardt.

Marco Coltellini (1719 – 1777) je kot libretist sredi 18. stoletja deloval na Dunaju. Njegovo delo je sistematično povzela italijanska raziskovalka Carolina Baldi iz Livorna. Podobno je Piero Gargiulo iz Ferrare obdelal šest ohranjenih besedil firenškega libretista in akademika Giovannija Andree Moniglie (1624 – 1700) za enajst predstav na dunajskem dvoru med 1661 in 1696. Italianistka Rosy Candiani iz Milana pa je libreto *Amiti ed Ontario* Ranierija de' Calzabigija (1714 – 1795) ovrednotila z literarnega stališča.

Nekoliko šolski je bil prispevek Američana Ernesta Harrissa o klasični estetiki in operi *Priamo e Tisbe* (1769) Johanna Adolfa Hasseja, ki ga je referent označil kot predhodnika Gluckovih reform. Povsem novo tematiko pa je načela Silke Leopold iz Heidelberga, ki je pod naslovom *Konec italijanske opere v Nemčiji* analizirala pred kratkim odkrito opero Ignaza Holzbacherja *Morte di Didone*.

Tudi ob letošnjem simpoziju je izšel že tradicionalni zbornik z referati prejšnjega srečanja. Zbornikov na teme glasbenih odnosov med nemškim in italijanskim svetom je izšlo že deset in so dostopni v knjižnici Muzikološkega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Metoda Kokole

Mednarodno muzikološko društvo (International Musicological Society) je organizacija, v kateri so vključeni tako posamezni muzikologi kot tudi muzikološka društva z vsega sveta. Število članov, ki se je v zadnjem desetletju sicer zmanjševalo, se je letos ponovno nekoliko povečalo, tako da je imelo društvo avgusta letos 1191 posamičnih članov. Vodstvo pogreša predvsem večjo udeležbo Vzhoda in obžaluje, da ni niti enega člana iz Rusije. Trenutni predsednik društva z administrativnim centrom v Baslu, Švica, je Stanley Sadie, ki ga sicer vsi poznamo kot odgovornega urednika glasbene enciklopedije *The New Grove Dictionary*. Med člani so tudi Slovensko muzikološko društvo in nekateri posamezniki iz Slovenije. Mednarodno muzikološko društvo vsakih pet let organizira kongres, na katerem se lahko aktivno, z novimi idejami in odkritji predstavijo člani društva in drugi muzikologi. Kongresi so namenjeni predvsem izmenjavi mnenj v najširšem okviru, skoraj bi lahko rekli, da je to nekeksen petletni sejem svetovne muzikologije. Letos je v Londonu potekal že šestnajsti tovrstni kongres, o katerem nekaj besed pozneje.

Mednarodno muzikološko društvo izdaja strokovno revijo *Acta Musicologica*, ki jo trenutno ureja Rudolf Flotzinger. Na letošnjem društvenem občnem zboru smo izvedeli, da je bila pred nedavnim revija v velikih finančnih težavah, ki jih je zaenkrat rešila založniška hiša Bärenreiter, ki je prevzela polovico tiskarskih stroškov. Urednik je izrazil željo, da bi se revija vsebinsko razširila v smislu letošnjega londonskega kongresa. Pričakuje tudi več prispevkov mlajše muzikološke generacije. Upa tudi, da bo zaživel načrtovani debatni del v obliki pisem uredniku.

V okviru društva poteka tudi več mednarodnih projektov, od katerih naj v prvi vrsti omenim RILM (Répertoire International de la Littérature Musicale; popis glasbene literature) in RISM (Répertoire International des Sources Musicales; popis glasbenih virov), v katerih sodeluje tudi Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Poleg že omenjenih so zanimivi še trije projekti, v katerih Slovenija še ne sodeluje. Gre za RldIM (Répertoire International de l'Iconographie Musicale; popis ikonografskih virov), RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale; retrospektivni sezname glasbenih revij) in DDM (Doctoral Dissertations in Musicology; sezname doktorskih disertacij s področja muzikologije dostop je prost po mednarodni računalniški mreži). Morda nekaj besed o projektu RIPM,

ki bi bil verjetno zanimiv tudi za slovensko muzikologijo. Projekt od leta 1988 vodi Center za študij glasbe 19. stoletja na College Park Univerze Maryland. Sezname glasbenih revij zajemajo čas od konca 18. do začetka našega stoletja in so pomembno gradivo za študij glasbe preteklega stoletja. Repertorij objavlja sezname člankov iz revij prejšnjega stoletja in v nekaterih primerih izdaja tudi mikrofilmske kopije celotnih revij. Letos se bodo projektu pridružili Čehi in Hrvati in morda bi ob tem veljalo razmisliti tudi o sodelovanju slovenske stroke.

Letošnji 16. kongres Mednarodnega muzikološkega društva je potekal od 14. do 20. avgusta v Londonu. Glavna organizatorja sta bila David Fallows in Tim Carter z *Royal Holloway College* Univerze v Londonu. Prostore za to veliko prireditev so dobili v centru mesta na *Imperial College* in *Royal College of Music*. Kongres je bil letos posvečen "Muzikologiji in sestrskim disciplinam: v preteklosti, danes in v bodoče", sicer pa je bil kot ponavadi odprt prav vsem predlaganim temam, ki so bile nato razvrščene v posamezne študijske sekcije in okrogle mize. Neke resnične rdeče niti ni bilo, kar je glede na razsežnost prireditve in veliko število (817 registriranih) udeležencev tudi razumljivo. Na sporedu je bilo 89 različnih sekcij, kar je seveda pomenilo, da je vsako dopoldne in popoldne vzporedno potekalo do 17 predavanj ali predstavitev. O celoti si zato posamezni udeleženeec ni lahko ustvaril mnenja.

Društvo je že pred kongresom izdalo več priložnostnih publikacij, ki so vse na vpogled na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Gre za seznam vseh prispevkov in spremljevalnih prireditev (*Timetable*), abstrakte z vsebino posameznih sekcij (*Abstracts*) in junijsko, v glavnem kongresu posvečeno, številko *Acta musicologica* (št. 69), v kateri je predstavljeno gradivo za osem okroglih miz, ki so se vsebinsko neposredno navezovala na naslov celotne prireditve. Prispevki so bili skoraj izključno v angleškem jeziku.

16. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva sta se aktivno udeležila dva slovenska kolega. Jurij Snaj je sodeloval s predstavitvijo svoje računalniške baze podatkov o obsežnem srednjeveškem glasbenem rokopisu, ki ga poznamo kot Kranjski antifonal (konec 15. stoletja). V okviru študijske sekcije, ki je predstavila mednarodni projekt *Kulturelle Traditionen in Mitteleuropa: Musikleben zwischen Zentralismus und regionaler Spezifik am Beispiel der Rolle von Vereinen* (Kulturne tradicije v srednji Evropi: glasbeno življenje med centralizmom in regionalnimi posebnostmi na primeru vloge društev), je Zoran Krstulović govoril o pojmu glasbenega mesta, enem izmed

aspektov omenjenega projekta. Več o tem bo objavljeno v naslednji številki *Biltena*.

Kongres je spremljala tudi prodajna razstava glasbene literature vseh večjih založniških hiš. Zanimivo je bilo, da so se predvsem na skupnem razstavnem mestu predstavile tudi manjše založbe in nekatere nacionalne muzikološke zbirke in serije, ki so sicer mednarodni stroki težje dostopne. Med temi je bil nedvomno izbor slovenske muzikološke literature, ki jo je posredovalo Slovensko muzikološko društvo: nekaj zadnjih zvezkov *Muzikološkega zbornika, Biltena SMD*, zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae*, pa *Varia musicologica* in knjiga *Medieval Musical Codices* Jurija Snoja.

Udeleženci so si v času kongresa lahko ogledali tudi bogato zbirko glasbil (okrog 600 primerkov od ok. 1840 do danes) in Oddelek portretov in dokumentov o zgodovini glasbenega izvajanja v *Royal College of Music*. Edina glasbena prireditev, ki je bila organizirana kot del kongresa, je bil otvoritveni koncert v Kulturnem centru južnega nabrežja. Nastopili so BBC Singers pod taktirko Stephena Cleoburryja, izvajali pa so angleške skladbe druge polovice tega stoletja: *Narration: A Description of the Passing of a Year* (1964) Sira Harrisona Birtwistlea, *Il Rozzo Martello*, ki ga je po naročilu Mednarodnega muzikološkega društva za 16. kongres uglasbil Sir Peter Maxwell Davies in *Magnificat* (1982) Gilesa Swaynea.

Naslednji kongres bo leta 2002, zanj pa kandidirata dve mesti: Louvain v Belgiji in Canberra v Avstraliji. Izid volitev je bil neodločen in tako zaenkrat ni jasno, ali bo naslednje svetovno muzikološko srečanje v deželi kengurujev ali pa na dobri stari celini.

Metoda Kokole

31. mednarodna konferenca baltskih muzikologov

Glavna tema letošnjega srečanja baltskih muzikologov (Riga, 9.–11. 10. 1997), ki se že 31 let redno srečujejo vsako leto v drugi baltski prestolnici, je bila pred iztekom stoletja posvečena značilnostim in slogovnim smerem glasbe devetdesetih let ter ustvarjalnosti skladateljev. Baltski muzikologi so predstavili novejša dela svojih skladateljskih kolegov, kar naj bi prispevalo k zanimanju za novejšo glasbo pa tudi za pospeševanje profesionalne rasti stroke. Letošnje srečanje je pripravilo Društvo latvijskih skladateljev in njegova

predsednica prof. dr. Vita Lindenberga. Kot gostje so se konference udeležili muzikologi iz Finske, Nemčije in podpisani iz Slovenije, ki sem predstavil *Slovensko glasbo v zadnjih desetletjih*.

Primož Kuret

RECENZIJE IN OCENE

Jurij Snoj, *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, Muzikološki inštitut, 1997, 76 str.

Knjiga *Srednjeveški glasbeni kodeksi*, ki jo je napisal Jurij Snoj in izdal Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, predstavlja posrečen in preudaren izbor vzorčnih primerov iz zelo obsežnega in raznolikega gradiva, ki ga na Slovenskem tvori sedemnajst glasbenih kodeksov, na stotine celih ali nepopolnih folijev, pripadajočih okoli stodvajsetim nekdanj popolnim glasbenim kodeksom, posamezne krajše notalne zabeležbe v neglasbenih rokopisih in kopije glasbenih teoretičnih razprav. Tako prinaša publikacija dvaindvajset mikavnih barvnih fotoreprodukcij in k tem odgovarjajoče opise oziroma komentarje. Slednji so jedrnati, stvarni in hkrati dovolj izčrpni ter kažejo vso potrebno avtorjevo razgledanost po srednjeveški glasbeni, predvsem koralni literaturi in tedanjem glasbeno teoretskem razpravljanju. Hkrati moramo poudariti njegovo suvereno obvladanje glasbeno paleografske problematike, kar je seveda osnovni pogoj za uspešno raziskovalno dejavnost te vrste. Pred nami je torej delo, ki ga lahko cenimo kot pomembno nadaljnjo razširitev vedenja o naši srednjeveški glasbeni kulturi.

Povsem razumljivo je, da pripada večina prikazanih spomenikov gregorijanskemu koralu, saj je ta nasploh osnova vse srednjeveške glasbe, a na Slovenskem tudi skoro vse, kar se je ohranilo kot konkretna priča glasbe tistega časa. Na tem področju odločno vodijo pri nas fragmenti iz uničenih, a nekoč celotnih manuskriptov, ki so se ohranili kot knjigoveško gradivo v vezavah mlajših rokopisov ali tiskanih knjig. Zato skuša avtor, kolikor je mogoče, ugotoviti pripadnost fragmentov posameznim pevsko liturgičnim knjigam in določiti vrsto le-teh. Prav po tej strani pa kaže Snoj dosti iznajdljivosti in prepričljivosti, a hkrati tudi previdnosti. Enako kot pri fragmentih je v ospredju časovna in prostorska opredelitev ter izvor pri primerih, vzeti iz obstoječih koralnih kodeksov. Ob tem ne gre prezreti avtorjevo kompetentno poznavanje liturgične teorije in prakse, ki mu je omogočilo dovolj sigurno gibanje po tem, nikakor gladkem terenu. Tako gleda povsem pravilno na koral kot zaporedje spevov, ki so organski in neločljivi del bogoslužja, kjer sta besedilo in melodija enota, ki je odraz iste duhovne resničnosti. Poleg gregorijanike vključuje knjiga še primer glasbenega zapisa glagolskega besedila, izredno redkost, če vemo, da je doslej znan le še en sam srednjeveški glagolski rokopis z glasbeno za-

beležbo. Nič manj pozornosti ne zasluži najstarejša partitura naših hranišč: triglasni glasbeni obrazec za prvo lekcijo božičnih jutranjic kot zgled primitivnega neritmiziranega večglasja. Ob tem sta po svoje zanimiva še fragment rokopisa z menzuralnimi skladbami druge polovice 15. stoletja – le–ta vsebuje med drugim Sanctus in Agnus Dei burgundskega mojstra Gillesa Binchoisa – in pesem iz stiškega kodeksa z zlogovno notacijo. Vse tako različne glasbene zapise tudi smiselno dopolnjujejo faksimili in prikazi glasbeno teoretskih spisov kot so stiški prepis Etimologij Izidorja iz Sevilje, rokopis s spisi Gvidona Aretinskega in kartuzijanski traktat o psalmodičnih obrazcih.

Ker odlikuje Snojevo pisanje ne le znanstvena eksaktnost ampak tudi razumljivost in preprostost, bo knjiga lahko dostopna ne le ožjemu krogu glasbenih zgodovinarjev, temveč tudi vsem, ki se zanimajo za srednjeveško pismenstvo.

Jože Sivec

Isaac Posch, *Musicalische Ehrenfreudt* in *Musicalische Tafelfreudt*, Ljubljana, SAZU, ZRC SAZU, Muzikološki inštitut (Monumenta artis musicae Sloveniae 30 in 31), 1996, 79 in 127 str.

V seriji *Monumenta artis musicae Sloveniae*, ki jo izdajata Znanstveno-raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti in njegov Muzikološki inštitut, sta nedavno kot nova zvezka izšla zbirki Isaaca Poscha z naslovom *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) in *Musicalische Tafelfreudt* (1621). Gre za objavo instrumentalnih kompozicij evropsko pomembnega skladatelja, čigar delovanje je bilo tesno povezano z nekdanjo vojvodino Kranjsko. Medtem ko vsebuje prva zbirka štiri ballete in petnajst plesnih ciklov po troje plesov, prinaša druga enaindvajset plesnih dvojic. Izdaja prve je za mednarodno glasbeno in muzikološko javnost popolna novost, saj je ta čakala na obelodanjenje v sodobni notaciji vse do zdaj. Skladbe druge zbirke so bile že objavljene v znani seriji *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* leta 1929, toda tedaj se je urednik Karl Geiringer poslužil drugačne predloge, poleg tega se je po toliko letih že spremenila metoda transkribiranja in revidiranja.

Vse skladbe naše zbirke *Monumenta* je transkribirala in revidirala Metoda Kokole, ki je za vsak zvezek tudi napisala uvod in revizijsko poročilo. V natančno dokumentiranem in z obsežno literaturo podprtem uvodu sta v obsegu, kot je običajno za to vrsto publikacij, strnjeno in pregledno prikazana mojstrovo življenje in njegova ustvarjalnost, ki ju namerava urednica v teku

nadaljnjih raziskav še popolneje osvetliti. Vsekakor pa je treba poudariti, da je že doslej prišla do nekaterih novih izsledkov, bistveno dopolnjujočih skladateljev lik. V zvezi z biografijo tako zasluži pozornost ugotovitev, da se je Posch šolal v letih 1598 do 1606 oziroma 1607 na protestantski gimnaziji v Regensburgu, kamor je prišel iz Kremsa. Glede zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* pa je osnovna trditev, da sicer že trdno uveljavljeni termin *variacijska suita* tu pravzaprav ne velja v celoti, ker ni v vrsti ciklov mogoče govoriti o kakršnikoli zaznavnejši ritmični in melodični povezanosti med plesi. Jasno je tudi izpostavljena oblikovna in slogovna razlika med obema zbirkama in nakazana primerjava z nekaterimi drugimi tedanjimi ustvarjalci suite.

V svoji redakciji je Metoda Kokole glede izbora ključev sledila dobro utemeljeni metodi Johna Caldwella. Revizijsko poročilo je sestavila zelo skrbno in natančno. Prav je, da se je tu dotaknila vprašanja tempa in instrumentacije. V zvezi s prvim se med drugim ozira na nikakor zanemarljiv gibno plesni moment, glede drugega pa najde dovolj trdno oporo pri tedaj tako veliki avtoriteti kot je Michael Praetorius; to jo privede do sklepa, da bi bila pri izvedbi poleg godal povsem umestna uporaba pihal in tolkal. Ob vsem tem pa nazadnje tudi ni prezrta možnost sodelovanja sicer nezabeleženega continua, kar bo lahko, poleg prejšnjih ugotovitev, koristilo izvajalcem, ki bodo oživljali Poschevo glasbeno zapuščino.

Jože Sivec

Ivan Florjanc, Edo Škulj, *Slovenski protestantski napevi*, Ljubljana, Družina (separati iz Cerkenega glasbenika 87, 1994), 1996, 127 str.

V drugi polovici 16. in na začetku 17. stoletja je podobno kot druge evropske dežele slovensko etnično ozemlje pretresal idejni spopad med pristaši protestantizma in zagovorniki katolištva. Čeprav je močno razdelil duhove in končno privedel tudi do bolj ali manj pogostih izbruhov nasilja, je hkrati tudi močno poživil do tedaj v dremež obrobne province nemškega cesarstva zazibano kulturno delovanje. Obe strani sta namreč v umetnostnem in kulturnem delovanju našli dobrodošlo in učinkovito sredstvo za propagiranje svojih idej. Reformacija je tako ob izrednem razmahu literarnega dela v slovenskem jeziku, ki je doseglo višek v Dalmatinovem prevodu celotnega Svetega pisma, pustila sled tudi v glasbi svojega časa. Petje cerkvenih pesmi v slovenskem jeziku je bilo pomembno, če ne skoraj ključno sredstvo za širjenje novih idej. Zato ni čudno, da so slovenski protestanti posvečali izredno pozornost tudi

izdajanju potrebnih pesmi, deloma v samostojnih izdajah, deloma pa kot dodatek drugim delom, zlasti katekizmom.

Temu obsežnemu in na slovenskem ozemlju do tedaj edinstvenemu repertoarju se posveča nova knjiga Ivana Florjanca in Eda Škulja z naslovom *Slovenski protestantski napevi*. Kot v uvodu pojasnjuje Edo Škulj, so v njej zbrani separati, ki so že izhajali v Cerkvenem glasbeniku od leta 1994 do 1996. Knjiga je nastala kot začetek široko zastavljenega načrta, da bi na podoben način predstavili vse bogato gradivo cerkvenih pesmaric, ki so izhajale na Slovenskem. Prva knjiga tako obsega pesmi, objavljene v osmih protestantskih pesmaricah, od prve, ki je izšla kot dodatek k prvi slovenski knjigi, *Catechismu* leta 1550, do zadnje iz leta 1595.

Prvi razdelek vsebuje vse napeve protestantskih pesmaric transkribirane v sodobno notacijo. Vrstni red sledi izvornim izdajam. Vsak napev je opremljen s številnimi uredniškimi opombami, ki posredujejo podatke o tem, v katerih drugih pesmaricah lahko obravnavamo pesem še najdemo, o razlikah med znanimi verzijami in o morebitnih različnih naslovih, ki jih pesem nosi v različnih izdajah. Besedilo je urejeno po ustaljenih strokovnih načelih. Transkripcije besedila je pripravil oziroma pregledal Jože Faganel. Pesemsko gradivo posamezne pesmarice dopolnjujejo obsežni in dobro izbrani citati iz uvodov, objavljenih v izvornih izdajah. Ti dajejo jasno sliko o namenih njihovih avtorjev, pa tudi o težavah, s katerimi so se srečevali pri svojem delu. Pomembno in izredno zanimivo dopolnilo objavljenim napevom so opombe k pesmim, ki so vzete iz razprave Josipa Čerina, prvega slovenskega doktorja muzikoloških znanosti. Dotikajo se izvora posameznih napevov, njihovih glasbenih značilnosti in morebitnih inačic. Čeprav je od njenega nastanka minilo že skoraj stoletje in so kasnejše raziskave v njej objavljene ugotovitve v mnogočem dopolnile in korigirale, ostaja pomemben spomenik začetkov slovenske muzikologije ter njene visoke strokovne ravni.

V drugem delu knjige so vsi napevi objavljeni še v harmonizaciji Ivana Florjanca za štiriglasni mešani zbor. Avtor v poglavju *Beseda k stilnim priredbam* pojasnjuje svoja izhodišča. Čeprav so bili napevi obdelovani že poprej – o tem pričajo že Hubadove priredbe iz leta 1900, še bolj reprezentativno pa pesmarica *Pesmi slovenskih protestantov v priredbah slovenskih skladateljev* – si je avtor tokrat prizadeval predvsem za stilno primerno harmonizacijo, ki bo tudi v štiriglasnem stavku ohranila modalni značaj napeva. Ob tem se je naslanjal na dela glasbenih teoretikov in skladateljev 16. stoletja. Odločal se je predvsem za štiriglasni kontrapunkt *nota contra notam*, v katerem vsak od pevskih

glasov ohranja svojo linearno zasnovanost ter v melodičnem poteku ni vključen v postope, ki mu jih narekuje sosledje akordov. Delo zaokroža sestavek *Cerkvene pesmarice* izpod peresa Eda Škulja, ki kratko orisuje načrt izdajanja cerkvenih pesmaric ter dosedanje literaturo o glasbenem delu protestantov. Hitro orientacijo po knjigi omogočata kazalo in abecedno kazalo napevov.

Knjiga *Slovenski protestantski napevi* je pomembno obogatila naše poznavanje glasbene ustvarjalnosti slovenskih protestantov. Zanimiva bo za strokovnjaka ali študenta muzikologije, saj mu omogoča hiter pregled nad gradivom, ki je sicer raztreseno v številnih, mnogokrat težko dostopnih izdajah. Njen pomen bi bil še večji, če bi vsebovala tudi prepise v menzuralni notaciji, ki bi lahko dajala jasnejšo sliko o notacijski podobi originala. Poseben pomen pa ima za praktičnega glasbenika, saj mu posreduje kvaliteten in lahko čitljiv prepis za enoglasno izvedbo ali pa slogovno korektno štiriglasno harmonizacijo, ki ne izkrivlja modalnega značaja napevov. S tem je protestantski glasbeni ustvarjalnosti znova olajšana pot na slovenske koncertne odre, pesmi pa bi lahko postale tudi pomemben vir za obogatitev repertoarja slovenske cerkvene glasbe.

Aleš Nagode

Ciril Cvetko, *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*; Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1995, 173 str.

Marca 1995 je Ciril Cvetko zaključil uvodnik k svoji zadnji knjigi *Dirigent in skladatelj Mirko Polič*. Biografija je izšla v zbirki *Dokumenti slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, ki jo ureja Bojan Kavčič.*

Verjetno ni treba posebej poudariti, da je Poličev življenjepis resnično dobrodošel v našem prostoru. Njegovo vrednost velja navezati na dejstvo, da Poličevo delo in njegov pomen za slovensko glasbo – stroka ga sicer večkrat poudarja! – do sedaj ni bilo natančneje orisano. Tokrat je dirigentovo življenje in glasbeno delovanje prvič natančneje predstavljeno od njegovih začetkov v Trstu, kjer se je rodil 3. junija 1880, do 2. oktobra 1951, ko je v Ljubljani umrl.

Ciril Cvetko, tudi sam dirigent, pedagog, skladatelj in glasbeni pisec – pred petimi leti je v isti zbirki objavil monografijo o Juliju Betettu – se je tudi tokrat lotil zastavljenih naloge sistematično. Knjiga je pregledno zastavljena, razdeljena na šestindvajset poglavij, ki jim sledijo povzetka v slovenskem in

* Dokumenti slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, letnik 31, št. 64–65.

angleškem jeziku, seznam premierno izvedenih in obnovljenih opernih, operetnih in baletnih predstav v letih 1910 – 1950 po institucijah, kjer je Polič deloval, in seznam pomembnejših koncertnih del, ki jih je Polič izvedel med letom 1927 in 1949.

Cvetko je na stotriinšedemdesetih straneh kronološko podal odmeve in pričevanja o delu Mirka Poliča, kakor ga je zaznavala tedanja kritika, sestavke o njem, pa tudi njegovo pisano besedo v gledaliških listih in časopisju. Knjiga je sestavljena navedb o Poličevih predvsem dirigentskih dosežkih, ki so vpeti med zgovorne, a nevsiljive komentarje Cirila Cvetka. Dokaj težavno delo, ker "manjka pričevanj", kot je zapisal avtor biografije v uvodu. Ohranjeni niso niti posnetki, najti jih je v skromni meri, ki ni vredna omembe. Vrhu tega je Polič večkrat menjal delovna mesta: Trst (do 1914), Osijek (do 1923), Zagreb (do 1924), Beograd (do 1925), Ljubljana (do 1938), Beograd (do druge svetovne vojne) in nazadnje spet Ljubljana. Dve poglavji sta posvečeni Poličevima največjima stvaritvama, operama *Matere Jugovičev* in *Desetemu bratu*.

Že ob začetku je razvidno, da gre v življenjepisu Mirka Poliča za poljudnejši način predstavitve dogodkov in okoliščin, kjer vse poteka bolj ali manj jasno po časovnem zaporedju. Prvo poglavje vsebuje daljši pregled zgodovine Slovenskega Primorja in sledi "preoptimističnemu dirigentu", kot ga je označil Emil Adamič, od šolanja na tržaškem konservatoriju in prvih nastopov do prve svetovne vojne. Drugo poglavje *Zorenje v Osijeku* temelji na Poličevi brošuri iz leta 1922 z naslovom *Prvih petnaest godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku* oziroma Poličevem pisanju v gledaliških listih. Za Zagrebom in Beogradom, kjer je živel krajši čas – v Beograd se je vrnil še enkrat pred drugo svetovno vojno – je obširneje opisano njegovo delo v Ljubljani. Sledijo poglavja: *Konec Rukavinovega obdobja v ljubljanski Operi*, *Polič – ravnatelj ljubljanske Opere*. Orisane so posamezne sezone v ljubljanski Operi, med katerimi so nekatera poglavja posvečena pomembnejšim praiizvedbam (Kogojevim *Črnim maskam*, Wagnerjevemu *Parsifalu* in Beethovnovi *Missi sollemnis*), Poličevemu prevzemu vodstva zbora ljubljanske Glasbene matice, gostovanjem po tujini in nazadnje odhodu iz Ljubljane. Knjiga se nadaljuje s poglavji: *Drugič v Beogradu*, *Honorarni profesor ljubljanske Akademije za glasbo*, *Po osvoboditvi znova ravnatelj Opere v Ljubljani*, *Oživitev Matičinega zbora*, *Premiera Matere Jugovičev*, *Zadnje Poličeve izvedbe*, *Krstna uprizoritev Desetega brata*, *Smrt*.

V teh štiriindvajsetih poglavjih se podoba Poličevega poustvarjanja in snovanja kaže ustrezno osvetljena tako glede zaslug in šibkosti pri delu, ki so

mu jih pripisovali razni glasbeniki, kot tudi težav, s katerimi se je kot dirigent vselej soočal. Cvetko si je v knjigi prizadeval ohraniti objektivnost prikaza. Pohvale in kritike, naslovljene na Poliča, so postavljene v širši, čeprav strnjeno podan kontekst dogajanja.

Po zasnovi izstopata zadnji poglavji: *Polič kot pedagog* ter *Ksenija Vidali in Ladko Korošec o Poliču*. Cvetko je predstavil Poličevo pedagoško delo – poglavje *Honorarni profesor ljubljanske Akademije za glasbo* – kot nujo, ki (je) redno spremlja(la) operno reprodukcijo. Na to se delno navezujeta tudi pričevanja sopranistke Ksenije Vidali in basista Ladka Korošca, ki se Poliča spominjata kot organizacijsko izredno sposobnega, čudovitega človeka in sijajnega dirigenta. Poličeve organizacijske prožnosti in pedagoška iznajdljivost, ki so bile ne le zaželeni, temveč nujni "predpogoj" dirigentskega poklica, je Cvetko posrečeno predstavil tudi na drugih mestih v knjigi. Ob tem gre omeniti še osebne izkušnje Cirila Cvetka s svojim starejšim kolegom, ki pričajo o avtorjevi naklonjenosti do Poliča.

Življenjepis Mirka Poliča je kot celota dobro izpeljana. Mestoma je sicer zaznati kakšen včasih begajoč "pripovedni preskok" ali pa se zdi obravnavani izsek teme nezaključen. Čeravno je to po eni strani tudi razumljivo, saj je bržkone krivo pomanjkanje gradiva, kar je avtorja zaviralo pri pisanju, in seveda namen knjige, ki ni muzikološka študija, temveč poljuden zgodovinski oris glasbenika in tistih dogodkov, ki so predvsem neposredno vplivali nanj. Marsikaj iz enega poglavja se dopolni na drugem mestu, posameznosti se navezujejo druga na drugo, tako da razločnejša podoba nastaja sproti.

Zaradi zasnove knjige je Poličevo pisanje o glasbi neločljivo od zanj pomembnejše dirigentske dejavnosti, čeprav bi bilo povsem umestno in koristno posebno poglavje, namenjeno njegovi pisani besedi. To ni slabost Poličevega življenjepisa, pač pa pečat pristopa k snovi. Ta je primerno zbrana in pregledno razvrščena. Pristop orisa Mirka Poliča se sicer izogne problem-skemu sistematiziranju posameznih vprašanj, kar upoštevajoč historicistično izhodišče ne moti. Nastavkov za razširitev posameznosti je dovolj, njihova izvedba pa bi skoraj popačila zasnovo knjige.

Zato pa gre Poličevemu življenjepisu pripisati vrednost predvsem zaradi zbranih podatkov, v katerih najdemo vrsto navidez navrženih nadržbnosti, ki so zanimivi in pomembni izvorni dokumenti dobe. Tako oblikovan skupek zgodovinskih dejstev je nedvomno dosegel svoj namen, da predstavi to pomembno osebnost širšemu krogu poklicnih in nepoklicnih glasbenikov. Cvetku je uspelo izoblikovati posrečeno zrcalo Poličevega časa, ki ga je z vtisi Vidalijeve

in Korošca navezal tudi na pričevanja včerajšnjika. To nekoliko nejasno izenačuje sicer dve povezani, a ne isti perspektivi. Predstave o tem, kar je Polič bil in pojmovanja o tem, kar je danes, sta dve različni perspektivi kljub temu, da gre za isto osebo. Petdeset let od Poličeve smrti namreč niti ni tako kratka doba za zadostno zgodovinsko razdaljo, ki bi dovolila tudi v njegov življenjepis vnesti več misli o tem, kaj nam lahko predstavlja danes. Že v uvodu lahko zaslutimo, da gre pri Poliču za "še eno" zgodovinsko osebnost, ki ni dovolj prisotna v naši glasbeni zavesti. To je, žal ali ne, dejstvo, ki bi mu bilo v knjigi vredno posvetiti nekaj prostora.

Leon Stefanija

Hubert Bergant, *Ob orglah*; Nova Gorica, Branko, 1996, 174 str.

Kdor je od začetka (1962/63) sledil publicističnemu delu Huberta Berganta, si bo lahko ob knjižni izdaji člankov opernega korepetitorja, koncertanta na orglah in rednega profesorja na Akademiji za glasbo osvežil in utrjeval glasbeno vedenje. Mlajšim generacijam je pričujoči knjižni cvetober izvrstna priložnost, da se poljudno in strokovno sprehajajo po neizmernih širjavah, po katerih se prof. Bergant sproščeno suče.

Ne morem posebej izpostaviti nobenega izmed poglavij, kajti iz branja zvemo veliko več, kot slutimo iz obsega in vsebine v naslovu. Razmišljanja so izhajala v gledaliških listih, Naših razgledih, Delu, Cerkvenem glasbeniku, Primorskih novicah in programskih knjižicah ob orgelskih tekmovanjih. Omeniti je treba, da je prof. Bergant kot diplomirani umetnostni zgodovinar napisal veliko tudi o tej tematiki – knjiga je že v pripravi. V Bergantovem razmišljanju se zvočne podobe skoraj praviloma spajajo z likovnimi in imajo enako težo. Vsekakor pa je za nas pomembna in izstopajoča misel Berganta – organista, poustvarjalnega in koncertantnega praktika.

V naši literaturi na orgelskem področju manjka svobodno razmišljajočih besedil. Recenzije, kritike, opisi orgelskih kolavdacij največkrat ne dosegajo lastnosti poljudnoznanstvenega eseja, ki bi ga lahko mirno uvrstili v literaturo v pravem pomenu besede. Pri Bergantu tega problema ni. Seveda so se mnoge stvari, tudi po njegovi zaslugi, premaknile na boljše. Zato so nekatera razmišljanja odsev časa, v katerem so nastala in imajo tudi zgodovinsko pričevanjsko vrednost. Pa zato niso nič manj duhovita razmišljanja orglarja v avtobusu, pa o starih glasbilih, o cerkvenih in grajskih stolpnih orglah, znanih tudi na slovenskem ozemlju, o raznih obletnicah, o registraciji in interpretaciji,

o orgelskih tekmovanjih. Hubert Bergant, ki je najmanj dvakrat koncertiral z zbranim orgelskim delom Johanna Sebastiana Bacha, v skoraj štirih desetletjih pa je predstavil tako rekoč nepregledno število svetovnih in domačih avtorjev, razmišlja in piše iz tega lastnega izkustva.

Z istim naslovom je založba Branko letos poslala na trg ploščo (B 053 CD SAZAS), ki ponuja zvočno dopolnilo Bergantove besede. Avtor je ploščo posnel na tromanualnih orglah op. 1090 mojstra Mascionija, ki so jih leta 1988 postavili v moderni cerkvi Kristusa Odrešenika v Novi Gorici in jim je sam tudi botroval z zamisljivo dispozicije. Na zgoščenki so dela starih italijanskih, nemških in slovanskih starih mojstrov, v novejši čas pa sežejo dela Marcela Dupréja, Olivierja Messiaena, Stanka Premrla, Jeana Langlaisa in Hansa Haselböcka.

Saša Frelih – Mišo

Curt Sachs, *Svetovna zgodovina plesa*; prevedla Mojca Vogelcnik; Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče (zbirka Sophia 1), 1997, 549 str., 35 slikovnih prilog.

"Začeti pri majhnem in posameznem, ali – obratno: povzpeti se na vrh hriba, si 'od zgoraj' ustvariti pregled in iskati povezave, ki obsegajo celoto in vanjo usklajujejo vse umetnosti, ljudstva in čase. Pisec se je odločil za drugo možnost. Kajti že obstoječim raziskavam manjka ravno poznavanje celote. Šele celota lahko da posameznemu pravo težo in primerno mesto. Tako je naše delo preraslo v poskus zaobseči in prikazati ples kot celoto – kot nagonsko gibanje in kot umetnost, kot čarodejno početje in kot družabno zabavo, skozi vse prostore in čase, od južnih morij do Evrope, od živalskih plesov in kamene dobe pa vse do dvajsetega stoletja." To je zapisal Curt Sachs, eden velikih polihistorjev prve polovice tega stoletja, na pot svoji knjigi leta 1932.

Curt Sachs (1881 – 1959) je leta 1904 v rodnem Berlinu doktoriral iz umetnostne zgodovine, vendar se je že od leta 1909 posvečal predvsem muzikologiji in sistematizaciji, predvsem v zvezi z glasbili in plesom. Leta 1937 je že kot uveljavljen strokovnjak emigriral v ZDA, kjer je svoje delo nadaljeval. Njegova bibliografija je leta 1957* štel čez dvesto samostojnih enot, med najzgodnejšimi monografijami pa velja navesti vsaj *Real-Lexikon der Musikin-*

* Prim. K. Hahn, Verzeichnis der wissenschaftlichen Arbeiten von Curt Sachs, *Acta musicologica* 29 (1957), str. 94–106.

strumente iz leta 1913. Med Sachsovimi samostojnimi knjigami omenimo še *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Leipzig 1920), *Musik des Altertums* (Breslau/Wrocław 1924), *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Berlin 1933), *The History of Musical Instruments* (New York 1940), *The Rise of Music in the Ancient World: East and West* (New York 1943), *The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance* (New York 1946), *Our Musical Heritage* (New York 1948)* in *Rhythm and Tempo* (New York 1953).

Svetovna zgodovina plesa je izšla leta 1933 v Berlinu in je že v naslednjih letih doživela prevode v najpomembnejše svetovne jezike: leta 1937 v angleščino, 1939 v francoščino, 1944 v španščino. Letos se je prevodom pridružila še slovenska izdaja, ki jo je založilo Znanstveno in publicistično središče v zbirki *Sophia*, ki je namenjena avtorskim in prevodnim delom s področja družboslovnih in humanističnih ved.** To je prva knjiga s plesno, etnološko ali glasbeno vsebino pri tej založbi, kar je seveda vzpodbudno, saj morda obeta nove naslove s teh v prevodni literaturi zapostavljenih področij.

Svetovna zgodovina plesa je prevod ponatisa ameriške izdaje (*World History of the Dance*, New York 1937) iz leta 1963. Angleško predlogo je prevedla **Mojca Vogelnik**, ki je prispevala tudi krajši uvod. Temu sledijo prevod avtorjevega predgovora k nemški izdaji leta 1933 in avtorjev uvod, na koncu knjige pa so opombe ter bibliografija (žal samo do leta 1932).

Knjiga je tematsko razdeljena na dva tako rekoč samostojna dela: Ples po svetu (sistematični del) in Ples skozi stoletja poimenovan zgodovinski del. Prvi del ima štiri poglavja: Gibanje, Teme (vsebine) in vrste, Oblike in Glasba, medtem ko ima zgodovinski del le tri: Kamena doba, Razvoj v gledališki ples in vzhodne civilizacije, Evropa od antike dalje. V nadaljevanju se bomo nekoliko pomudili pri slednjem, še posebej pri zadnjem obširnem poglavju z naslovom "Evropa od antike dalje", ki je z vidika muzikoloških raziskav starejše glasbe nedvomno pomembnejši segment Sachsove knjige in obravnava ples od srednjega veka do obdobja tanga, s tem da se avtor dlje ustavlja pri starejših, manj znanih plesih 15., 16. in 17. stoletja.

* Katero knjigo je imel založnik v mislih, ko je v Beležki o avtorju navedel delo *Združena država umetnosti* (1948) ni jasno. Morda je to ponesrečen poskus prevoda dve leti mlajše knjige *The Commonwelath...*, ki pa bi jo bilo bolje prevajati na primer kot "Sožitje umetnosti...".

** V zbirki so v zadnjem času izšla tudi naslednja dela: I. Lukšič, *Liberalizem versus korporativizem*; C. Toth, *Spontanost in avtonomnost mišljenja*; S. Sajama idr., *Misel in smisel – uvod v fenomenologijo*.

O prvi polovici knjige za ilustracijo povzemam komentar prevajalke: "V prvem delu z naslovom 'Ples po svetu' nam avtor podaja izčrpen prikaz načinov in delitev plesnega gibanja v raznih delih sveta. Pripoveduje o harmoničnih, telesu bližjih gibanjih; o krčevitih ter trzavičnih plesih; o odprtem in zaprtem gibanju, o plesnih vsebinah in temah, ki jih najdemo v zdravilskih, posvetitvenih, poučnih, živalskih, pogrebnihi, zvezdnih in mnogih drugih plesih. Potem razčleni mnoge plesne oblike in koreografije - sedeče plese, plese z dlanmi, plese z baklami, mostne plese, falične plese itd. Razpravlja o ritmu in melodiji ter o glasbi, ki je spremljala plese primitivnih ljudstev na vseh celinah." Z nekaj redkimi izjemami Sachs obravnava neevropske plese. Podaja tudi nazorne tabele, iz katerih je razvidno, kje in pri katerih ljudstvih se obravnava plesna vsebina, način ali oblika pojavljajo. Sicer pa je bila Sachsova "univerzalna sistematika" nedvomno vsaj deloma že presežena** in določeni izsledki popravljeni, tako da je knjiga kot eno temeljnih del danes uporabna bolj v smislu še kako potrebnega opozorila, da je plesna problematika nujno tudi del muzikoloških in etnoloških raziskav.

Curt Sachs je bil predvsem muzikolog in je na lastni koži občutil potrebo in nujno po povezovanju glasbe, ne le melodij in inštrumentalnih napevov, z ritmi in hitrostjo dejanskih plesnih izvedb. Sam piše: "Naj govorimo o posameznikih ali o celih plemenih, ljudstvih ali rasah – vedno moramo njihove melodije povezovati z njihovimi plesi. Kajti oboje sproža enak gibni impulz. Raziskovanje v tej smeri bi lahko odprlo nove razvojne poti za zgodovino glasbe. Za zdaj so take raziskave zelo težke, ker narodoslovna poročila navadno opisujejo plese, ne da bi zraven prikazala spremljajočo glasbo. In obratno: muzikologi zapišejo glasbene note, ne da bi zraven opisali plesne oblike, ki jih zapisana glasba spremlja."***

Danes se tega v splošnem smislu tako etnologi kot muzikologi verjetno zavedamo, vendar je na drugi strani očitno še daleč čas, ko bomo tudi glasbene analize vokalne in inštrumentalne glasbe do srede ali celo do konca 17. stoletja dovolj podprli tudi z izsledki strokovnjakov za takratne plese. Kako naj določimo pravo hitrost izvajanja neke inštrumentalne skladbe (tako rekoč do konca 16. stoletja so bile vse namenjene plesu ali pa so vsaj izhajale iz zgod-

* Navedek je iz uvodnega dela "Slovenski izdaji na pot", str. 13.

** Prim. S. Youngerman, Curt Sachs and his Heritage, v: *Committee on Research in Dance News* 6 (1973/74), str. 6–11 in tudi V. Saftien, *Ars Saltandi*, Hildesheim & New York 1994, str. 8–10.

*** C. Sachs, *Svetovna zgodovina plesa*, Ljubljana 1997, str. 192–3.

nejših plesnih oblik), če ne pomislimo na to, ali bi se točno določene plesne korake v času, ki ga predvidevamo za izvedbo glasbene fraze, dalo fizično izvesti, ne da bi se zaradi naglice spotaknili. Menim, da zelo pogosto današnji glasbeniki preveč hitijo in mislijo le na svojo virtuozno igro, ki naj bi na poslušalca napravila "dober" vtis. Naloga muzikologov je torej, da opozarjamo na druge okoliščine, kot so umirjeni koraki in sociološka plat plesne glasbe. V tem smislu je slovenski prevod Sachsove knjige velika pridobitev za siceršnji skromni fond pomožne muzikološke literature, dostopne v slovenskem jeziku.

Sachsova *Svetovna zgodovina plesa* je nedvomno eno izmed temeljnih del o plesu. Čeprav je bilo delo napisano pred več kot šestdesetimi leti, je v marsičem še danes aktualno in, kot je predvideval že avtor sam, bralcu omogoča "pogled od zgoraj" – torej osnovno orientacijo za nadaljnje specialistično raziskovanje. Pa vendar bi bilo potrebno upoštevati, da so se stroke kot sta muzikologija in etnologija medtem močno razvile in da je tudi o plesu v zadnjih šestdesetih letih izšla vrsta študij, na katere bi veljalo slovenske bralce z dodatkom literature in uvodno študijo opozoriti. V zadnjih desetletjih je na ožjem muzikološkem področju prišlo do velikega zanimanja za inštrumentalno–plesno glasbo 15. in 16. stoletja; na svetovnem knjižnem trgu se je pojavila vrsta faksimilnih izdaj in prevodov traktatov o plesu, navodil za korake in gibe, pa tudi notnih izdaj. Trenutno smo priča pravi modi študija gladališke in dvorske plesne glasbe 17. in 18. stoletja.*

Žal pa je bralce in strokovnjake, ki bi slovenski prevod želeli uporabljati kot referenčno literaturo, treba opozoriti na nekatere nedoslednosti in nespo- razume, do katerih je tu in tam prišlo v slovenski izdaji in bi jih kazalo v more-bitnem ponatisu odpraviti. Pri navedbah virov izvernih besedil, ki jih avtor v iz- virnih jezikih ali v prevodih navaja kot ilustracije, v slovenski knjigi pogrešamo enotnost, saj pod posamičnimi besedili navedki so, pod drugimi pa manjkajo.

Nadalje se sprašujem, zakaj je prevajalka naslov znane srednjeveške alegorične pesnitve *Le Roman de la Rose*, ki je v nemški izdaji citiran ležeče v francoščini,** poslovenila kot "Romanca o roži", čeprav je ustaljen termin v lite- rarni vedi "Roman o Roži" oziroma "Roman o Vrtnici".*** Spodrsljaji so žal tudi

* Najnovejši katalog (poletje 1997) znane londonske specializirane knjigarne "Dance Books" (Cecil Court, London) na primer obsega celih 35 strani drobno tiskanih seznamov trenutno na trgu dostopne literature o plesni umetnosti.

** C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim & Zürich & New York 1992, str. 185.

*** Prim. A. Lah, *Pregled književnosti I*, Ljubljana 1992, str. 128–9; in *Leksikon Cankarjeve založbe*, Ljubljana 1988, str. 903.

v podrobnostih, ki bi jih poustvarjalka lahko preverila. Na strani 54 je prevajalka na primer zapisala: "angeli, ki jih je naslikal Agostino di Duccio..." V nemškem izvorniku se odlomek glasi: "Bildwerke wie der gottbesessene Engelreigen des Agostino di Duccio" (str. 29). Celo v slovenski umetnostnozgodovinski literaturi je mogoče preveriti, da je bil Agostino di Duccio kipar in torej angelov ni nasli- kal, temveč jih je izklesal, saj gre za reliefe.*

Z muzikološkega stališča pa me je najbolj motilo, da je tu in tam preva- jalka celo izraze, ki so jasno opredeljeni, prevajala napačno. V zvezi s sprem- ljavo nizkega plesa (*basse danse*) v 15. stoletju Sachs piše, da je šlo za "Dreiergruppe aus Schalmeyen und Trompeten oder Laute, Harfe, Trommel" (str. 213 nemškega izvornika), v slovenščini (str. 323) pa: "glasbeni trii sestav- ljeni iz piščali (žvegelj) in trobent, ali pa lutnje, harfe in bobna." V *Glasbenem terminološkem slovarju; glasbila in izvajalci* (poskusni snopič, Ljubljana, 1983) in celo v lažje dosegljivem *Leksikonu – Glasba Cankarjeve založbe* je opisano glasbilo šalmaj, ki ga nikakor ne moremo enačiti s splošnejšim izrazom piščal in še manj s slovenskim ljudskim glasbilom žveglja, ki ga je prevajalka dodala v oklepaju kot pojasnilo (?). Prevajalka pa je očitno tudi spregledala, da se srednjeveško glasbilo *Zink* v slovenščini piše cink.

V svoji široki zasnovi je to nedvomno delo svojega časa, ki dandanes ne more biti preseženo in ga je zato tudi leta 1997 še smiselno prevajati. Kljub navedenim spodrslijajem je *Svetovna zgodovina plesa* kot priročnik nedvomno dobrodošla za izobraževanje najširšega kroga bralcev, ki se zanimajo za plesno umetnost.

Metoda Kokole

Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas; Lipica, 29. maj – 1. junij 1996; Zbornik referatov; Ljubljana, Oddelek za zgo- dovino Filozofske fakultete (Historia), 1997, 262 str.

HISTORIA – nova znanstvena zbirka

Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani je začel izdajati spomladi letos novo knjižno zbirko, *Historio*. Njen namen so javno predstavili na tiskovni konferenci ob izidu prvenca te zbirke. Takrat smo slišali, da želijo v njej publicirati še neobjavljene zgodovinske študije (tudi prezgodaj umrlih avtorjev), simpozijske (predvsem večdisciplinarne) zbornike, zanimive dnev-

* L. Menaše, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, str. 26.

niške zapise pomembnih osebnosti in drugo zgodovinsko gradivo, ki bi utegnili izpopolniti védnost o daljni in bližji zgodovinski preteklosti na slovenskih tleh. Nova zbirka torej napoveduje tematsko širino, v kateri bodo našli prostor tudi netipični zgodovinarski prispevki. Zaradi tega se je založnik odpovedal stalnemu uredniku zbirke; urednika, po potrebi tudi skupino urednikov, bodo izbirali sproti.

Zbirko je uvedel zbornik referatov z naslovom *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas*. Uredniško delo je zanj opravil profesor Dušan Nečak, ki je bil hkrati še organizacijski vodja in koordinator širše zastavljene raziskave o slovenski narodni identiteti skozi stoletja. Tému tega zbornika je podprlo Avstrijsko ministrstvo za znanost na Dunaju kot eno od primernih snovi (zgodovinskih "projektov") ob praznovanju tisoče obletnice zapisa ("Ostarrichi"), kakor se je glasilo prvo poimenovanje naše severne sosede.

V Lipici se je ob koncu maja 1996 zbrala na tridnevnem zaključnem sestanku pisana družina referentov, ki smo sodelovali pri interdisciplinarno zamišljeni obravnavi slovenske narodne (etnične, regionalne) identitete. Osebnostno srečanje referentov je bilo namenjeno razpravi o vsakem referatu posebej (med muzikologi sva sodelovala podpisana in etnomuzikolog Igor Cvetko), ki bi naj pripeljala do sklepnih spoznanj. Ta je strnil profesor Nečak v prvem prispevku Zbornika. Po njegovem so rezultati razprave presegli pričakovanja, ker je bil zagotovljen "interdisciplinarni pristop k obravnavani tematiki", omogočeno soočenje različnih metodologij, s tem v zvezi pa tudi razlik v merilih: ali segajo začetki slovenske narodne identitete v drugo polovico 19. stoletja, in kako tolmačiti etnično samobitnost na Slovenskem v prejšnjih stoletjih. V razpravi (še bolj kot v natisnjenih referatih) je prišla do izraza precejšnja terminološka negotovost okrog pravilne uporabe pojmov: "narodno" in "nacionalno"; "identiteta" in "zavest"; "država" in "nacija", zato se je sklenilo srečanje v Lipici z mnenjem, da bo treba poseben simpozij posvetiti "pomenu terminološke jasnosti pri proučevanju narodnih vprašanj".

Referate na témo Slovenska narodna identiteta skozi čas je pripravilo enaindvajset referentov: največ med njimi (13) je bilo "čistih" zgodovinarjev, po dva za območje slovenske literature in muzikologije, en sam referent ali referentka pa za vse druge stroke – filozofijo (Frane Jerman), versko pripadnost (Božidar Jezernik), umetnostno zgodovino (Nace Šumi), jezikoslovje (Albina Nečak – Lük) in psihologijo (Janek Musek). Slednji referat je vključeval tudi analizo slovenske samopodobe, ki bi se morala imaginarno odzrcaliti v večini

drugih, zlasti umetnostnih referatih, ostala pa je – nedoročena. V resnici je ostala téma slovenske narodne identitete po srečanju v Lipici še brez celovite podobe; od prvega interdisciplinarnega poskusa je niti ni bilo mogoče pričakovati, zato se ponuja novim raziskovalnim pobudam. Priobčeni referati sami po sebi izpričujejo, da sodi proučevanje slovenske samobitnosti med temelje humanističnih disciplin. Pomen izdanega Zbornika vidim kot začetno dejanje za bodoče raziskave in kot morebitno osnovo za iskanje novih metodologij z bolj določnimi merili.

Katarina Bedina

Le frottole di Andrea Antico da Montona; ur. Boris Jurevini, Giuseppe Radole in Sergio Puppis; Bibliotheca istriana št. 13, Trst 1996, 148 str.

Pred kratkim je uredništvo *Biltena SMD* prejelo v recenzijo komentirano notno izdajo frottol renesančnega skladatelja, založnika in tiskarja Andrea Antice. Knjiga, ki jo spremlja tudi plošča, na kateri so posnete vse transkribirane skladbe, je nastala na pobudo enega od številnih Istranov, ki so muzikologijo študirali na Oddelku za muzikologijo Univerze v Ljubljani. Čeprav knjiga ni neposredno v zvezi z delom in aktivnostmi Slovenskega muzikološkega društva ali kakega člana, se mi zdi glede na avtorjev študij v Sloveniji in vzpodbude, ki jih je za svoje delo dobil od profesorjev Cvetka, Rijavca in Sivca, prav in upravičeno, da se z njim seznanijo tudi bralci *Biltena*.

Andrea Antico se je med 1470 in 1480 rodil v istrskem Motovunu, po katerem se je kasneje tudi sam poimenoval "da Montona". Sla po glasbeni izobrazbi in veččinah ga je popeljala v glasbeno prestolnico tistega časa – Benetke. Tam je do 1509 sodeloval s takrat najslavnejšim glasbenim založnikom Petruccijem. V njegovih antologijah je tudi izdal nekaj svojih frottol, takrat modnih štiriglasnih skladb, predhodnic kasnejšega madrigala. Leta 1510 se je preselil v Rim in tam odprl samostojno tiskarsko delavnico – tako je postal eden od prvih tiskarjev v zgodovini glasbene umetnosti. Kasneje je opustil samostojni posel in se vrnil v Benetke, kjer je sodeloval s številnimi tiskarji. Umril je okrog leta 1540.

Anticove frottole so izšle kot 13. zvezek serije *Bibliotheca istriana*, s podporo Italijanske skupnosti v Motovunu, Ljudske univerze v Trstu, Regionalnega inštituta za istrsko kulturo in družine Montonese iz Trsta. Knjiga je izšla v nakladi 1200 izvodov. Pred notnim delom je uvodno italijansko besedilo o Motovunu, življenju Andrea Antice in njegovem delu miniaturista, glasbenega

FROTTOLE INTABULATE DA SONARE ORGANI
LIBRO PRIMO.



založnika, tiskarja in skladatelja. Notni del je razdeljen na dve enoti; obe z natančnim revizijskim poročilom: prvo predstavlja 17 štiriglasnih vokalnih skladb, predvsem frottol, 3 sonetti, 2 strambotta in 1 oda, ki jih je transkribiral Boris Jurevini, besedila pa za tisk pripravil Sergio Puppis; druga enota pa je transkripcija avtorjevih frottol za orgle (*Frottole intabulate da sonar organi*) iz leta 1517. Slednje je iz orgelske tabulature v sodobno notacijo transkribiral Giuseppe Radole. Notni del je zelo pregleden in uporaben tako za muzikološke raziskave in primerjave kot tudi za praktične izvedbe.

Kot sem že omenila, je skupaj s knjigo izšla tudi plošča *Andrea Antico da Montona – Venetus (1470/80 – 1540?)*: *Frottole* (ISTRIA–1513; 75:25 min). Glasbo izvajajo Istrski solisti (*Solisti istriani*) v sestavi Annamaria Dell'Oste – mezzosopran, Cristiano Dell'Oste – čembalo in orgle, Paolo Paroni – virginal, Annamaria Zanetti, Cinzia Francescato, Nataša Dragun in Samanta Stell – kljunaste flavte, Boris Jurevini – dulcian in umetniško vodstvo.

Na koncu omenimo še dve plošči, na katerih so tudi dela starih istrskih skladateljev. Najprej omenimo drugo ploščo Istrskih solistov (Annamaria

Dell'Oste – sopran, Alessandra Valvasori – mezzosopran in čembalo, Katja Rados – alt, Paolo Paroni – virginal, Nataša Dragun, Cinzia Francescato, Annamaria Zanetti in Samanta Stell – kljunaste flavte, Boris Jurevini – dulcian, fagot in umetniško vodstvo) v zbirki *Musica histriae redidiva* (Sony – DADC; ISTRIA–1612; 44:39 min). Na plošči z naslovom *Musica sacra et profana XVI – XVII sec.* so dela Andrea Antica, Don Filippa da Laurana, Francesca in Gabriella Spongie Usperja ter Gabriella Pulitija.

Druga plošča *Musica mediterranea XVII – XVIII* je nekoliko starejša (Praga 1990) in prinaša izbor bolj znanih italijanskih in hrvaških skladateljev: Archangelo Corelli, *Sonata No. 1 op. 4 v C–duru*; Giuseppe Tartini, *Trio v G–duru*, Giuseppe Tartini, *Trio v A–duru*, Antonio Sacchini, *Sonata v G–duru*, Vinko Jelić, *Ricercare* in Luka Sorkočević, *Sinfonia št. 7 v G–duru*. Glasbo izvajajo Jan Adamus – oboa, Jitka Adamusová – violina, Boris Jurevini – fagot in Květa Novotná – čembalo.

Metoda Kokole

Step Accross the Border; ur. Helmut Rösing; Beiträge zur Populärmusikforschung 19/20 1997, 248 str.

Dvojna številka *Prispevkov k raziskovanju popularne glasbe* je zbornik referatov lanskoletne letne konference članov združenja ASPM (*Arbeitskreis Studium populärer Musik*), ki je pod naslovom *Step accross the border: Neue musikalische Trends – neue massenmediale Kontexte* potekala od 31. maja do 2. junija 1996 v Oldenburgu.

Theodor W. Adorno v svojem *Uvodu v sociologijo glasbe* načinja vprašanje, koliko produktivne moči (glasbeniki, skladatelji) in produkcijski odnosi (glasbeni instrumenti, mediji posredovanja glasbe) vplivajo drug na drugega. Ravno to vprašanje je v današnjem času izredno zanimivo, saj je svet medijev zaznamovan z nenehnimi tehničnimi novostmi (vidik glasbenega posredovanja), uporaba računalnika kot glasbenega instrumenta in *Komponiermaschine* je že sama po sebi umevna (vidik kompozicije in produkcije glasbe), hkrati pa se pojavljajo nove potrebe pri poslušanju in gledanju glasbe (vidik recepcije). Vse to lahko razumemo kot primer Adornove ugotovitve o soodvisnosti produktivnih moči in produkcijskih odnosov. Seveda je jasno, da novi tehnični mediji ne delujejo kot nevtralni posredniki, temveč posegajo v glasbeni svet s spreminjajočim učinkom. Člani ASPM so na svojem simpoziju iskali odgovore na vprašanja, kakšne vrste so ti učinki in kakšne so njihove

posledice za krog, ki ga sestavljajo glasbena produkcija, distribucija in recepcija.

Prispevki so bili razvrščeni v tri sklope: *Musikalische Aufbrüche und die Medien, Globale Dorfmusik – Fiktion, Lifestyle, Markt?* ter *Audiovisuelle Medien und populäre Musik*. Najbolj obsežno je bil zastopan prvi sklop s šestimi prispevki (navajam celotne naslove, ker so zelo zgovorni):

- Thomas Münch: *Medienregulierung und musikalische Vielfalt. Das Beispiel Radio*
- Michael Christianen: *The State of Independents. The evolution of the independent music sector in the Netherlands*
- Björn Teske: *Musik in interaktiven Medien. Theorie und Praxis*
- Wolfgang Hagen: *Silencetechno. John Cage und das Radio*
- Peter Niklas Wilson: *Aufbrüche im Abseits. Medientechnologie und musikalische Kreativität – eine Ensemble der Widersprüche*
- Helmut Rösing: *Digitale Medien und Musik. Dritte Revolution oder Fortführung des Elektrifizierungsprozesses?*

Drugi sklop obsega le dva prispevka:

- Wolfgang Martin Stroh: *Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik*
- Heinz Steinert: *Musikalischer Exotismus nach innen und außen. Über die kulturindustrielle Aneignung des Fremden*

Trije zanimivi prispevki se ukvarjajo tudi z avdovizualnimi mediji in popularno glasbo:

- Hans–Peter Rodenberg: *Dirty Dancing – Kult für die Massen? Vom Tanzfilm zum Musikvideo;*
- Ute Bechdorf: *De–und Rekonstruktionen von Geschlecht beim Musikfernsehen. Eine Fallstudie*
- Winfried Pape/Kai Thomsen: *Zur Problematik der Analyse von Videoclips*

Kot že omenjeno, izhaja tema simpozija iz Adornove sociologije glasbe. Naj samo pripomnim, da je v prispevkih, ki so pred nami, bolj zaznati poudarek na sociološkem kot na glasbenem; vse od raziskovanja števila izdanih albumov na Nizozemskem pri velikih založbah in takih, ki so neodvisne, do izsledkov raziskave, ki je ugotovila, da si dekleta ob glasbi raje pripevajo kot fantje in da ob poslušanju pogosto napravijo tudi kakšen plesni korak. To je silno zanimivo branje, ki je, ker je popularna glasba eden ključnih dejavnikov pop–

kulture, ta pa je vsepovsod okoli nas, pravzaprav refleksija o naši realnosti ali vsaj o njenem obsežnem delu.

Številko zaključuje rubrika *Wo–was–wer* (koledar zasedanj, podatki o novih knjigah in o predavanjih o popularni glasbi v Nemčiji), ki ga je uredila Alenka Barber – Keršovan, med poročili pa gre omeniti članek o ljubljanskem srečanju z naslovom *Popularna glasba na Balkanu* (november 1996) Rajka Muršiča.

In mimogrede: ali ste vedeli, da je pred šestnajstimi leti MTV v ZDA kot prvi program glasbenih videov začela svoje oddajanje z videom *Video Killed The Radio Star?*

Suzana Ograjenšek

Roberto Leydi, *Druga godba*; prevedla Jelena Strajnar; spremna beseda Svanibor Pettan; Ljubljana, ŠKUC, Znanstveni inštitut FF (Studia humanitatis), 1995, 329 str.

Pisec knjige Roberto Leydi je eden vodilnih teoretikov italijanske etnomuzikologije. V bogatem življenjskem delovanju se je najprej posvečal problemom sodobne glasbe; z ljudsko se je začel ukvarjati ob koncu petdesetih let. Zbral je veliko glasbenonarodopisnega gradiva, zanima se tako za glasbo svojega naroda kot za glasbo skupin in manjšin, ki so našle domovanje na ozemlju večinsko italijanskega prebivalstva. V iskanju pomena glasbe, katero posluša večji del prebivalstva, je večkrat terensko raziskoval tudi v drugih deželah Evrope; po načelu, ki mu je posvetil tudi podpoglavje "Če hočemo vedeti, kdo smo, moramo opredeliti druge." Rezultati njegovih raziskovanj so objavljeni v razpravah in jih lahko slišimo na gramofonskih ploščah. Posnel je kar nekaj televizijskih in radijskih oddaj, seveda pa tudi ni zanemarljivo njegovo pedagoško delo, ki ga opravlja na Oddelku za etnomuzikologijo bolonjske Univerze, kjer je vzgojil kar nekaj vidnih italijanskih strokovnjakov etnomuzikologov.

Knjiga *Druga godba* je nekakšen prerez skozi zgodovino etnomuzikologije. Izpod rok široko razgledanega pisca, katerega zanimanju za to glasbeno področje ne zadosti zgolj nabiranje glasbenonarodopisnega blaga, se razkrivajo problemi in globlja spoznanja, ki so se in se še pojavljajo ob uveljavljanju te dokaj mlade znanstvene vede in njenemu iskanju prostora "pod soncem" pri obravnavi "drugačne glasbe". V knjigi večkrat ugotovi, da je še danes, in to vedno znova, smiselno razglabljanje o nalogah, mestu, vzrokih in smislu et-

nomuzikologije. Prav tako osvetljuje probleme, kot so: kdo ima bolj prav v obravnavanju glasbe: bivši primerjalni muzikologi, poznejši glasbeni folkloristi ali t.i. moderni etnomuzikologi, do kod seže področje etnomuzikologije, katere so naloge terenskega raziskovalca in opazovalca, verodostojnost preteklih zapisov, metodologija, način zapisovanja in sredstva, ki omogočajo, da se trenutek shrani za večnost. Leydi pojme razgrajuje, bogato ilustrira in podkrepi s primeri bodisi iz lastnih ali tujih izkušenj. Knjiga je vsekakor dobrodošlo branje tudi za razmislek o slovenskem prostoru in etnomuzikološki stroki, kljub temu, da se primeri večkrat nanašajo na piščevo italijansko domovino.

V štiri poglavja razdeljena knjiga začne s poglavjem *Stare in nove poti etnomuzikologije*. Govori o rojstvu glasbene folkloristike, ki ljudskega blaga ni več iskala v daljnih deželah, temveč pred domačim pragom. O romantičnem mišljenju "ljudskega pesništva in književnosti" in o "čuvarjih izvirne dediščine" ter o njenem utemeljitelju Gottfriedu Herderju (njegova zbirka ljudskih pesmi vsebuje tudi slovensko ljudsko poezijo). Beseda teče o nekaterih zgodovinskih glasbenih osebnostih in o njihovem pogledu na ljudsko glasbo (pogledi Brahmsa, Griega...), nenazadnje tudi o enem od začetnikov moderne muzikologije, Guidu Adlerju, ki je z nekaj razpravami in študijami skupaj s sorodnimi misleci pripomogel k obravnavanju etnomuzikologije kot vede. O revolucionarnem obdobju izumov in s tem tudi fonografa, ki je prvi omogočil, da se je časovno dogajanje ujelo na voščene valje. S tem se začne tudi nova pot etnomuzikologije, katere jedro se je v času nacizma večinoma preselilo v Ameriko, kjer je nadaljevalo in razvijalo začeto delo.

Po zaslugi Alana P. Merriama in njegovih sodelavcev se je glasba začela obravnavati kot del antropologije. Z definicijo "glasba je del kulture" je nastalo novo polje raziskovanja, pri katerem ni toliko pomemben prostor, kot "celoten človekov zvočni svet". Roberto Leydi razpravlja o pomembnem obdobju petdesetih let tega stoletja, ki so bila odločilnega pomena za etnomuzikologijo, o nastanku *International Folk Music* (ki se je kasneje zaradi dvomljivega imena preimenoval v *International Council for Traditional Music*). Do danes se je oblikovalo več smeri etnomuzikološkega raziskovanja, čeprav po mnenju Roberta Leydija "tisti, ki se ukvarjajo z evropsko etnomuzikologijo, še vedno silijo iz pravega območja etnomuzikologije in ostajajo navezani na folklorne ustanove in publikacije ter se ogibajo celo tistih razprav, ki bi utegnile biti koristne."

V poglavju *Podvojeni muzikolog* se avtor spomni "preroka etnologije in etnomuzikologije" Jean-Jacquesa Rousseuja, ki je že sto let pred nastankom obeh ved enačil evropskega ljudskega pevca ali godca s tistim, ki izhaja iz ek-

sotičnih dežel in opisuje še druge raziskovalce, ki so se v zgodovini ukvarjali z "drugačnostjo" v glasbi. Pogloblja se v krize načel ob čutenju glasbe zahodno-evropskega človeka in v naravne lestvice, ki jih je spodbijal A. Y. Ellis s svojo temperirano lestvico, razdeljeno na cente. Ugotovi, da je oporekanje historičnosti etnomuzikologije, ki za osnovo nima pisanih virov, ampak ustno izročilo, deloma reševalo pozitivistično mišljenje konca prejšnjega stoletja, ko naj bi bile vse glasbene oblike deležne ustrezne obravnave. In čeprav so sledila težja obdobja za tovrstno glasbeno znanost, ki se je kar nekaj desetletij morala kaliti večinoma izven akademskih krogov, ji je novo pojmovanje (predvsem so bila za to ključna sedemdeseta leta) zgodovine z novim občutenjem in gledanjem na preteklost prineslo vsaj deloma tudi recipročno zanimanje med zgodovinarji, antropologi in etnomuzikologi ter zavedanje, da je preteklost treba gledati v časovnem kontekstu. In medtem ko je etnomuzikologija sprejeta med muzikološke znanosti, na robu še vedno ostaja t.i. "popular music", glasba, ki je danes skupna največjemu delu svetovne populacije.

Sledi poglavje *Umetna in ljudska glasba*; pisec v prvi vrsti osvetli težave, ki nastopijo ob ločitvi pojmov "umetne" in "ljudske" glasbe. Najbolj očitni so pri uporabi terminov, ki še danes burijo duhove med strokovnjaki na obeh straneh, predvsem ko gre za obravnavo t.i. "lahke", "popularne", "etnične", "komercialne" itd. glasbe, ob čemer marsikdaj ni jasno, v kateri predalček spadajo. Po izumu avdio pripomočkov v tem stoletju je z novejšo glasbo lažje, zato pa je tista iz preteklih obdobj, ki je živela, pa ni bila deležna zapisa oz. shranjevanja, obsojena na pozabo in s tem nevredna obravnave. Roberto Leydi zastavlja zanimivo vprašanje, do kod in koliko si lahko pri tem pomagamo z ustnim izročilom, ki kljub temu, da nima historičnega značaja, spremlja vsakovrstno glasbo in interpretacijo. Ali je moč kot arhiv uporabljati tudi človeški spomin? Vizualna podoba notacije ni bila v vsakem obdobju enaka, še več, od časov, ko so prvi glasbeni zapisi nastajali, se spreminja in dopolnjuje.

Opredeljuje tudi pojem "ljudstva" in "ljudskega", ki dobi glede na razvoj v tem in v preteklih obdobjih, v različnih časih, čisto svoj in drugačen pomen. Tako v zgodovini kot danes je znano prepletanje ljudstva z drugimi, višjimi sloji družbe, glasbeno sodelovanje in dopolnjevanje med enimi in drugimi. Lepo podan je primer posredništva preko godcev, teza pa je še podkrepljena s primerom pojava letakov, ki so bili znani od 16. stoletja dalje (z napisanimi besedili pesmi, ki jih je prodajalec prepeval in tako ljudi učil pesmi).

Problem, ki ga Leydi razdobi v tem poglavju, je tudi veda o ljudstvu kot lastnem zgodovinopisju. Sestaviti ga je težko, saj miselnim vzorcem, ki so vedno nastajali izven tega družbenega sloja, ne gre vedno verjeti. Kljub temu še danes del etnomuzikologije sledi preživetim načelom zanimanja za samo določeno zvrst glasbe, ne upoštevajoč nastanek novih razmer, pri katerih si ljudska glasba deli prostor z ostalimi, v novejšem obdobju nastalimi zvrstmi, ki prav tako rabijo postavitev v nek kulturni prostor. Glasba, ki jo ljudstvo uporablja, je predvsem manifestacija določenega časovnega dogajanja in je zanj aktualna ne glede na njeno zgodovinsko vrednost.

Posebno mesto je posvečeno področju cerkvene glasbe, ki je skozi zgodovino vedno iskala neke vmesne poti med cerkvenimi navodili (odvisno tudi od časa in tega, kaj je cerkev zapovedovala) in ljudskim interpretiranjem ter občutkom za estetiko.

V zadnjem poglavju *Eksotično ali primitivno* gre za obravnavo glasbe drugih "primitivnih" in "eksotičnih" ljudstev s stališča superiornega starocelinskega "kulturnega" človeka. S tem, ko je prišel v stik z njo, se je začelo pojavljati vprašanje, ali ima ta glasba "srečnih divjakov" vrednosti in kvalitete, ali je to celota nekega sistema, ki ima za seboj neko zgodovinsko, sociološko in kulturno ozadje, kot so ugotovili kasneje. Žal je precej prvih predsodkov preživelo do danes in se še vedno kažejo v raznih variantah. Roberto Leydi ob tem poglavju navaja zgodovinsko obravnavanje glasbe "primitivnih ljudstev", od prvega stika z njo do pretiravanja v estetskem eksotizmu in romantičnem historicizmu, ki je prineslo novo obravnavanje eksotike in marsikdaj tako pretiravalo, da je v prikazovanju vse skupaj že mejilo na mejo dobrega okusa. Opisuje, kako so se tja do sredine 19. stoletja v največji stiski znašli prav glasbeniki, željni vnašanja eksotičnih elementov v glasbena dela, saj razen nekaj transkripcij niso imeli ničesar, kar bi jim pokazalo kakršnokoli glasbeno podobo eksotičnih dežel. Avtor poda kar nekaj zanimivih zgodovinskih dogodkov, ki so spremljali Evropo, ko se je začela množično spoznavati z "drugimi ljudskimi in psevdoljudskimi" vrstami glasbe (npr. svetovna razstava v Franciji, ki jo je leta 1899 organiziral Julien Tiersot; obiskalo jo je triindvajset milijonov ljudi in bila je "prva druga godba in prvo veliko srečanje glasbenikov sveta").

Nov veter v spoznavanju "drugačnosti" je prineslo 20. stoletje, stare glasbene vrednote so se začele rušiti, glasbena avantgarda pa išče nove izrazne možnosti. S tem se tudi temeljiteje začne spoznavati z drugačnostjo in "Svet primitivnega seže v globine duševnosti, odtod pa na področje metafizike, nadrealizma, otroštva, regresivnih sanj."

Maša Komavec

NOVOSTI S KNJIŽNIH POLIC

... v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani

Knjige

BEETHOVEN, Ludwig van: Briefwechsel Gesamtausgabe. Herausgegeben von Sieghard Brandenburg. München, G. Henle, 1996. Zv. 1–6.

BLANKENBURG, Walter: Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach. 3. Auflage. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1993.

BLANKENBURG, Walter: Einführung in Bachs h-moll-Messe. 5. Auflage. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1996.

BURDE, Wolfgang: Reclams Musikführer Igor Strawinsky. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1995.

CAESAR, Clifford: Igor Stravinsky. A complete catalogue. San Francisco, San Francisco Press, 1982.

CLAUDIO Monteverdi und die Folgen. Detmold – Paderborn, 20. – 29. November 1993. Vollständiges Programm. Detmold, Musikwissenschaftliches Seminar, 1993.

DÜR, Alfred: Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung. 2. Auflage. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel /etc./, Bärenreiter, 1992.

EDLER, Arnfried: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750. Laaber, Laaber-Verlag, 1997. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 7,1).

FALKENROTH, Christoph: Die Musica speculativa des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition. Stuttgart, Franz Steiner, 1992. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 34).

GIESELER, Walter: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Celle, Moeck, 1996. 2 zv.

GROUT, Donald Jay & Claude V. PALISCA: A history of western music. 4th edition. New York – London, W. W. Norton & Company, 1988.

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben Hans Heinrich Eggebrecht. 24. Auslieferung. Stuttgart, Franz Steiner, 1996.

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben Hans Heinrich Eggebrecht. 25. Auslieferung. Stuttgart, Franz Steiner, 1997.

HELMS, Siegmund & Reinhard SCHNEIDER & Rudolf WEBER: Neues Lexikon der Musikpädagogik. Kassel, Gustav Bosse, 1994. 2 zv.

HONEGGER, Arthur: Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst. 2. Ausgabe. Zürich, Atlantis, 1987.

HUMPERDINCK, Eva: Engelbert Humperdinck Werkverzeichnis. Zum 140. Geburtstag. Koblenz, Görres, 1994.

IMPROVISATION und neue Musik. Acht Kongreßreferate. Herausgegeben von Reinhold Brinkmann. Mainz /etc./, Schott, 1979. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Bd. 20).

INTERNATIONALER Biographischer Index der Musik. Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger. Mit einem Geleitwort von Kurt Dorf Müller. München /etc./, K. G. Saur, 1995. 2 zv.

JOHNSON, Steven: Anton Dermota. Wien, Edition Skye, 1995. (Stimmen der Welt).

KOMPONISTEN der Gegenwart. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walther-Wolfgang Sparrer. 11. Nachlieferung – Januar 1997. München, text + kritik, 1997.

KURET, Primož: Mahler in Ljubljana (1881 – 1882). Ljubljana, DZS, 1997.

LEXICON musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 1. Faszikel, Quellenverzeichnis. Herausgegeben von Michael Bernhard. München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1992.

LEXICON musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 2. Faszikel, A – authenticus. Herausgegeben von Michael Bernhard. München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1995.

MacDONALD, Malcolm: Dmitri Shostakovich. A complete catalogue. 2nd edition. London, Boosey & Hawkes, 1985.

MODEST Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk. Würdigungen – Kritiken – Selbstdarstellungen – Erinnerungen – Polemiken. Mit Beiträge von Wjatscheslaw Karatygin /et al./, Augewählt, herausgegeben und versehen von Ernst Kuhn. Berlin, Ernst Kuhn, 1995. (Musik Konkret, 8).

MOTTE, Diether de la: Harmonielehre. 9. Auflage. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel /etc./, Bärenreiter, 1995.

MOTTE, Diether de la: Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch. 5. Auflage. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel /etc./, Bärenreiter, 1994.

MOTTE, Diether de la: Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel /etc./, Bärenreiter, 1993.

MOTTE, Diether de la: Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. 6. Auflage. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1990. 2 zv.

MOTTE, Diether de la: Wege zum Komponieren. Ermutigung und Hilfestellung. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1996.

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 5, Kas – Mein. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1996.

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 6, Meis – Mus. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1997.

NEUMANN, Frederick: Performance practicés of the seventeenth and eighteenth centuries. Prepared with the assistance of Jane Stevens. New York, Schirmer Books, 1993.

NISSEN, Georg Nikolaus von: Biographie W. A. Mozarts. Mit einem Vorwort von Rudolph Angermüller. 3. unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1828. Hildesheim /etc./, Georg Olms Verlag, 1984.

PECHSTAEDT, Volkmar von: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763 – 1826). Mit einem Anhang der literarischen Arbeiten Danzis. Tutzing, Hans Schneider, 1996.

PIERRE Boulez II. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn. München, text + kritik, 1997. (Musik-Konzepte. Hf. 96, IV/1997).

PIPERS Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett. Bd. 6, Werke Spontini – Zumsteeg. Herausgegeben von Carl Dahlhaus /et al./, München – Zürich, Piper, 1997.

PRATELLA, Francesco Balilla: Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi. A cura di Domenico Tampieri. Ravenna, Longo, 1995. (Musica, cinema, immagine e teatro, 14).

RIEPEL, Joseph: Sämtliche Schriften zur Musiktheorie. Herausgegeben von Thomas Emmerling. Wien – Köln – Weimar, Böhlau, 1993. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Bd. 20). 2 zv.

SACHS, Curt: Svetovna zgodovina plesa. Prevod Mojca Vogelcnik. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče, 1997. (Zbirka Sophia, 1/97).

SARTORI, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. Cuneo, Bertola & Locatelli, 1900–1995. 7 zv.

SCHENKER, Heinrich: The masterwork in music. A yearbook. Vol. 1, (1925). Edited by William Drabkin. Cambridge, Cambridge University Press, 1994. (Cambridge studies in music tehory and analysis, 5).

SCHUBERT-Lexikon. Herausgegeben von Ernst Hilmar und Margret Jestremski. 2. Auflage. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1997.

SCHUMANN und Eichendorff. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn. München, text + kritik, 1997. (Musik-Konzepte. Hf. 95, I/1997).

SCHÜTZ, Heinrich: Gesammelte Briefe und Schriften. Herausgegeben von Erich Hermann Müller. Nachdruck der Ausgabe Regensburg 1931. Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1976.

SCHWEISTHAL, Christofer: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 4, Kolegiatsstift Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle, Dom St. Peter und Kollegiatstift zu den Heiligen Johann Baptist und Johann Evangelist in Regensburg. München, G. Henle, 1994. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Bd. 14/4).

SCHWEISTHAL, Christofer: Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 5, Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing. München, G. Henle, 1995. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Bd. 14/5).

SLONIMSKY, Nicolas: Music since 1900. 5th edition. New York, Schirmer Books, 1994.

SNOJ, Jurij: Medieval music codices. A selection of representative samples from Slovene libraries. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti – Muzikološki inštitut, 1997.

SNOJ, Jurij: Srednjeveški glabeni kodeksi. Izbor reprezentativnih primerov iz slovenskih knjižnic. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti – Muzikološki inštitut, 1997.

ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrievič: Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund. Herausgegeben und kommentiert von Isaak Dawydowitsch Gliikman, deutsche Ausgabe herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Reimar Westendorf. Berlin, Argon, 1995.

TERMINOLOGIE der musikalischen Komposition. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart, Franz Steiner, 1996. (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband II).

The THEORY of music. Vol. III, Manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany. Descriptive catalogue by Michel Huglo and Christian Meyer. München, G. Henle, 1986. (Répertoire international des sources musicales, B III³).

The THEORY of music. Vol. IV, Manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America. Descriptive catalogue by Christian Meyer, Michel Huglo

and Nancy C. Phillips. München, G. Henle, 1992. (Répertoire international des sources musicales, B III⁴).

The THEORY of music. Vol. V, Manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain. Descriptive catalogue by Christian Meyer, Elżbieta Witkowska – Zaremba and Karl–Werner Gümpel. München, G. Henle, 1997. (Répertoire international des sources musicales, B III⁵).

THRELFALL, Robert: A catalogue of the compositions of Frederick Delius. Sources and references. London, Delius Trust, 1977.

WEBERN, Anton: Der Weg zur neuen Musik. Herausgegeben von Willi Reich. Wien, Universal Edition, cop. 1960.

WEIHERMÜLLER, Manfred: Discographie der deutschen Kleinkunst. Bonn, Brigit Lotz, 1991–1992. 3 zv.

WILLIAMS, David Brian & Peter Richard WEBSTER: Experiencing music technology. Software, data, and hardware. New York, Schirmer Books, 1996.

Notne izdaje

AČKO, France: Oče naš. Nove harmonizacije in umetniške obdelave Ačkovega Očenaša. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1420) (Musica nova sacra Slovenica).

AVSEC, Vitja: Dva haiku za sopran in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1432).

AVSEC, Vitja: Gea. Simfonični stavek. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1383).

BACH, Johann Sebastian: Bearbeitungen fremder Werke. Herausgegeben von Karl Heller. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1997. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Klavier- und Lautenwerke. Bd. 11).

BACH, Johann Sebastian: Sonate za flavto in klavir. Redakcija Fedja Rupel, Vlasta Doležal – Rus. Ljubljana, DZS, 1996.

BAVDEK, Dušan: Variacije za pihalni kvintet. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1416).

BERNSTEIN, Leonard: Candide. A comic operetta in two acts. Scottish opera edition of the Opera–house version (1989). /S. I./, Jalni Publications – Boosey & Hawkes, 1994.

BERNSTEIN, Leonard: West side story. /S. I./, Jalni Publications – Boosey & Hawkes, 1994.

BOŽIČ, Darijan: Pet krokijev za trobento, klavir in kontrabas. Wiesbaden /etc./, Breitkopf & Härtel, 1980.

BOŽIČ, Darijan: Sonata in cool no. 1 za flavto in klavir. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980.

BRAHMS, Johannes: Symphonie Nr. 1, c–Moll, Opus 68. Herausgegeben von Robert Pascall. München, G. Henle, 1996. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Orchesterwerke. Bd. 1).

CIGLIČ, Zvonimir: Sublimacija za rog in harfo. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 707).

ČOPI, Ambrož: Humoreska /za klarinet solo/; Tri koncertne skladbe za klarinet solo. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1433).

FEGUŠ, Maksimiljan: Štiri miniature za pihalni kvintet. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1402).

GAŠPERŠIČ, Egi: Scherzo per 5 violini e viola. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1996.

GESUALDO di Venosa, Carlo: Madrigale. Für fünf Stimmen. Erstes Buch. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, cop. 1963. (Sämtliche Werke. Bd. 1).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Madrigale. Für fünf Stimmen. Zweites Buch. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. 3. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1988. (Sämtliche Werke. Bd. 2).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Madrigale. Für fünf Stimmen. Drittes Buch. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. 3. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1989. (Sämtliche Werke. Bd. 3).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Madrigale. Für fünf Stimmen. Viertes Buch. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, cop. 1980. (Sämtliche Werke. Bd. 4).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Madrigale. Für fünf Stimmen. Fünftes Buch. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. 3. Auflage. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1989. (Sämtliche Werke. Bd. 5).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Madrigale. Für fünf Stimmen. Sechstes Buch. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, cop. 1982. (Sämtliche Werke. Bd. 6).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Responsoria sanctae spectantia et alia ad officium hebdomadae. Für sechs Stimmen. Nach dem Stimmbüchern des Giovanni Jacomo Carlino von 1611 herausgegeben von Glenn E. Watkins. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, cop. 1959, 1987. (Sämtliche Werke. Bd. 7).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Sacrae cantiones. Für fünf Stimmen. Erstes Buch. Nach den Stimmbüchern von 1603 herausgegeben von Glenn E. Watkins. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, cop. 1962, 1990. (Sämtliche Werke. Bd. 8).

GESUALDO di Venosa, Carlo: Sacrae cantiones. Für sechs bis sieben Stimmen. Zweites Buch. Nach den Stimmbüchern von 1603 herausgegeben von Glenn E. Watkins. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, cop. 1962, 1990. (Sämtliche Werke. Bd. 9).

HÄNDEL, Georg Friedrich: Tamerlano. Damma per musica in tre atti, HWV 18. Herausgegeben von Terence Best. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1996. (Hallische Händel–Ausgabe. Serie II, Opern. Bd. 15).

HAYDN. Joseph: Londoner Sinfonien. 2. Folge. München, G. Henle, 1997. (Joseph Haydn Werke. Reihe I, Bd. 16).

HINDEMITH, Paul: Ludi Leonum. Faksimile–Ausgabe eines von Paul Hindemith kolorierten Exemplares des "Ludus tonalis " aus dem Jahre 1950. Herausgegeben von Giselher Schubert. Mainz, Schott, 1994.

KALAN, Pavle: Skladbe za Orffov instrumentarij. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1997.

KREK, Uroš: Jeux pour quatre pour 4 trombones. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1996.

KREK, Uroš: Lirična suita za mešani zbor na besedila španske lirike v prevodih Alojza Gradnika (1969). Ljubljana, Accordia, 1997.

KREK, Uroš: Piccola suite per 5 violini e viola. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1996.

KREK, Uroš: *Seconda sonata (Erinnerungen) per violino e pianoforte*. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1995.

KUMAR, Aldo: *Tantadrujeve želje za flavto solo*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1434).

LEBIČ, Lojze: *Od blizu in daleč. Sedem podob za kljunaste flavte in asistenta (neobvezno)*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, cop. 1993. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1357).

MAURI, Štefan: *Sveta gora. Mala kantata za visoki glas z orgeljsko spremljavo. Avče, Združenje pevskih zborov Primorske*, 1996.

MIHELČIČ, Alojzij: *Marijine pesmi za moški zbor. Uredil Slavko Mihelčič*. Ljubljana, Accordia, 1997.

OSTERC, Slavko: *Sonatina za dva klarineta*. Wiesbaden /etc./, Breitkopf & Härtel, 1980.

OSTERC, Slavko: *Trio za flavto, klarinet in fagot*. Wiesbaden /etc./, Breitkopf & Härtel, 1980.

PETRIČ, Ivo: *Deux portraits pour deux violons et piano*. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1994.

PETRIČ, Ivo: *Fantasy for many strings and one harp player*. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1995.

PETRIČ, Ivo: *Hommage a Sergej Prokofiev. Variacije za oboo, klarinet, violino, violi in kontrabas na temo iz op. 39*. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1996.

PETRIČ, Ivo: *Jubilee concerto for Celeia. For string orchestra*. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1996.

PETRIČ, Ivo: *Trio sonata per flauto (piccolo), viola e contrabasso*. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, 1995.

POSCH, Isaac: *Musicalische Ehrenfreudt (1618)*. Transkribirala, revidirala in uvod napisala Metoda Kokole. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1996. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 30).

POSCH, Isaac: *Musicalische Tafelfreudt (1621)*. Transkribirala in revidirala Metoda Kokole. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1996. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 31).

POTOČNIK, Milan: *Šest pesmi za mezzosopran in klavir*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1995. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1377).

POULENC, Francis: *Intégrale de la musique pour choeur a cappella*. Vol. 1, *Musique profane pour chur mixte*. Paris, Salabert – Durand, 1994.

POULENC, Francis: *Intégrale de la musique pour choeur a cappella*. Vol. 2, *Musique religieuse pour chur mixte*. Paris, Salabert, 1994.

POULENC, Francis: *Intégrale de la musique pour choeur a cappella*. Vol. 3, *Musique chorale pour voix d'hommes*. Paris, Salabert, 1994.

POULENC, Francis: *Intégrale de la musique pour choeur a cappella*. Vol. 4, *Musique chorale pour voix de femmes (ou d'enfants)*. Paris, Salabert, 1994.

RAMOVŠ, Primož: *Fonosaxia za kvartet saksofonov*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1428).

RIHM, Wolfgang: *Klavierstück Nr. 4 (1974)*. Wien, Universal Edition, 1990.

RIHM, Wolfgang: *Quartettsatz. Neuntes Streichquartett (1993)*. Wien, Universal Edition, 1993.

SCHUBERT, Franz: *Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen. Teil a. Vorgelegt von Dietrich Berke*. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1996. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Mehrstimmige Gesänge. Bd. 2).

SILVA Ibérica de Música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII. Bd. 1. Herausgegeben von Macario Santiago Kastner. Mainz /etc./, Schott, cop. 1954.

SREBOTNJAK, Alojz: *Variacije na temo Lucijana M. Škerjanca za klavir*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1427).

STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Dr. K – Sextett. Werk Nr. 28 (1969)*. London, Universal Edition, cop. 1969.

STRAJNAR, Aleš: *Sporočilo 2 za kitaro*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1435).

STRAJNAR, Aleš: *Sporočilo 3 za violino in klavir*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1400).

STRAUSS, Richard: *Intermezzo. Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Aufzügen, Op. 72. Studien-Partitur*. Wien, Verlag Dr. Richard Strauss, 1996. (Sämtliche Bühnenwerke).

SVETE, Tomaž: *Sonata za klavir*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1413).

ŠNITKE, Alfred Garrievič: *Sinfonie Nr. 6. Partitur*. Hamburg, Hans Sikorski, 1995. (Exempla nova, 201).

TELEMANN, George Philipp: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, TWV 6:6*. Herausgegeben von Ralph-Jürgen Reipsch. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1997. (Musikalische Werke. Bd. 32).

VIVALDI, Antonio: *All'ombra di sospetto. Cantata per soprano, flauto traverso e basso continuo, RV 678*. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1993.

VIVALDI, Antonio: *Concerto per oboe, due violini, viola e basso, F VII, 19, RV 462*. Edizione critica a cura di Paul Everett. Milano, Ricordi, 1992.

VIVALDI, Antonio: *Credidi propter quod locutus sum. Salmo 115 per coro a cinque voci miste, due violini, due viole e basso, RV 605*. Edizione critica a cura di Michael Talbot. Milano, Ricordi, 1994.

VIVALDI, Antonio: *Geme l'onda che parte dal fonte. Cantata per soprano e basso continuo, RV 657*. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1991.

VIVALDI, Antonio: *Il povero mio cor. Cantata per soprano e basso continuo, RV 658*. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1993.

VIVALDI, Antonio: *In exitu Israel. Salmo 113 per coro a quattro voci miste, due violini, viola e basso, RV 604*. Edizione critica a cura di Michael Talbot. Milano, Ricordi, 1990.

VIVALDI, Antonio: *Jubilate, o amoeni chori. Introduzione al Gloria per contralto (o soprano), due violini, viola e basso, RV 639/639a; Gloria per due soprani, contralto e tenore solisti, coro a quattro voci miste, tromba, due oboi, due violini, viola e basso, RV 588*. Edizione critica a cura di Denis Arnold e Michael Talbot. Milano, Ricordi, 1990.

VIVALDI, Antonio: *Laetatus sum. Salmo 121 per coro a quattro voci miste, violini unisoni, viola e basso, RV 607*. Edizione critica a cura di Michael Talbot. Milano, Ricordi, 1991.

VIVALDI, Antonio: *Laudate Dominum omnes gentes. Salmo 116 per coro a quattro voci miste, violini unisoni, viola e basso, RV 606*. Edizione critica a cura di Michael Talbot. Milano, Ricordi, 1990.

VIVALDI, Antonio: Par che tardo oltre il costume. Cantata per soprano e basso continuo, RV 662. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1992.

VIVALDI, Antonio: Perfidissimo cor! Iniquo fato! Cantata per contralto e basso continuo, RV 674. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1992.

VIVALDI, Antonio: Pianti, sospiri e dimandar mercede. Cantata per contralto e basso continuo, RV 676. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1992.

VIVALDI, Antonio: Qual per ignoto calle. Cantata per contralto e basso continuo, RV 677. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1993.

VIVALDI, Antonio: Salve Regina. Antifona per soprano, violino solo, due violini, viola e basso, RV 617. Edizione critica a cura di Michael Talbot. Milano, Ricordi, 1990.

VIVALDI, Antonio: Sì, sì, luci adorate. Cantata per soprano e basso continuo, RV 666. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1993.

VIVALDI, Antonio: Sinfonia per due violini, viola e basso, F XI, 53, RV 147. Edizione critica a cura di Manfred Fechner. Milano, Ricordi, 1991.

VIVALDI, Antonio: Sorge vermiglia in ciel la bella Aurora. Cantata per soprano e basso continuo, RV 667. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1992.

VIVALDI, Antonio: Tra l'erbe i zeffiri. Cantata per soprano e basso continuo, RV 669. Edizione critica a cura di Francesco Degrada. Milano, Ricordi, 1993.

VREMŠAK, Samo: Otroški in mladinski zbori. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1997.

VREMŠAK, Samo: Štiri pesmi za sopran in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1417).

VRHUNC, Larisa: Gratis 0 – 6 za flavto, klarinet in kontrabas. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1426).

WAGNER, Richard: Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten, WWW 75. Vorspiel und Erster Akt. Herausgegeben von John Deathridge und Klaus Döge. Mainz, Schott, 1996. (Sämtliche Werke. Bd. 7,1).

WAGNER, Richard: Orchesterwerke. Bd. II, WWV 35, 37A, 39, 42, 59 (1. Fassung), 73. Herausgegeben von Egon Voss. Mainz, Schott, 1997. (Sämtliche Werke. Bd. 18,II).

WEINGERL, Albin: Dva capriccia za klarinet in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1996. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1415).

Kritična poročila

BACH, Johann Sebastian: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht von Karl Heller. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1997. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Bd. 11).

BACH, Johann Sebastian: Kantaten zum 3. und 4. Sonntag nach Epiphany. Kritischer Bericht von Ulrich Leisinger Peter Wollny. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1996. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Bd. 6).

SCHÖNBERG, Arnold: Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Teil 1, Pierrot lunaire, op. 21. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente. Herausgegeben von Reinhold Brinkmann. Mainz, Schott; Wien, Universal Edition, 1995. (Sämtliche Werke. Abt. VI, Kammermusik. Reihe B, Bd. 24,1).

WOLF, Hugo: Der Corregidor. Oper in vier Aufzügen. Revisionsbericht. Vorgelegt von Leopold Spitzer. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996. (Sämtliche Werke. Bd. 12).

Zapuščine (1994 – 1997)

ADAMIČ, Bojan: del, 790 enot.

CVETKO, Dragotin: 628 enot.

GOBEC, Radovan: del, 699 enot.

RASBERGER, Pavel: 103 enote

Plošče

ADAMIČ, Bojan: Iz simfoničnega opusa. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev – Radio Slovenija – ZKP RTV, 1997. (Ars Slovenica. Portreti slovenskih skladateljev; Edicije Društva slovenskih skladateljev, 996001). 996001.

ADVENTNE pesmi. Ljubljana, Slovenski komorni zbor, 1996. (Musica sacra Slovenica). SKZ 0101.

AJDIČ, Alojz: Okno duše. Ludwig van BEETHOVEN: Simfonija št. 8 v F–duru, op. 93. Igor STRAVINSKI: Žar ptica. Suita 1919. Ljubljana, Slovenska filharmonija, 1995. SF 995022.

BEETHOVEN, Ludwig van: Simfonija št. 3 v Es–duru, op. 56. Ljubljana, Slovenska filharmonija, /1996/, 1995. SF 996023.

BIZJAK, Milko: Baroque organs. /1/, Slovenia, Italy, England. Ljubljana, Edition Bizjak, 1992. EBCD 9111.

BIZJAK, Milko: Baroque organs. 3, Slovenija. Ljubljana, Edition Bizjak, 1995. EBCD 9395.

The CASTLE of fair welcome. Courtly songs of the later 15th century. London, Hyperion, 1986. CDA 66194.

DEBUSSY, Claude: Godalni kvartet v g–molu, op. 10. Samuel BARBER: Glasba poletja za pihalni kvintet, op. 31. Dmitrij ŠOSTAKOVIČ: Komorna simfonija, op. 110a. Ljubljana, Slovenska filharmonija, 1995. SF 995021.

DENISOV, Edison Vasil'evič: Concerto for two violas, harpsichord & strings; Chamber music for viola, harpsichord & strings; Variations on "Es ist genug"; Epitaph for chamber orchestra. Djurs-holm, BIS, 1991. CD–518.

DENISOV, Edison Vasil'evič: Musique de chambre. /S. I./, Le Chant du Monde, 1993. LDC 288 058.

DENISOV, Edison Vasil'evič: Ode (1986). Für Klarinette, Klavier und Schlagzeug; Klarinettenquintett (1987); Konzert für Klarinette und Orchester (1989). Salzburg – München, Col legno, 1994. WWE 1CD 31864.

DENISOV, Edison Vasil'evič: Works for small ensembles. /S. I./, Mobile Fidelity Sound Lab, 1989. MFCD 917.

FRANÇAIX, Jean: Concerto pour clavecin et ensemble instrumental (1959); Trio pour violon, violoncelle et piano (1986); Concerto pour guitare et orchestre à cordes (1982/83). Mainz, Wergo Schallplatten, 1992. WER 6198–2.

FRANÇAIX, Jean: Concerto pour deux pianos et orchestre; Variations sur un thème plaisant; Cinq portraits de jeunes filles. Mainz, Wergo Schallplatten, p 1982, 1991. Wer 6087–2.

FRANÇAIX, Jean: Fantasia for cello & orchestra; Concert variations for cello & strings; 6 pieces for piano & cello; Scuola di celli. Paris, Pierre Verany, 1994. PV 794023.

FRANÇAIX, Jean: Musique pour faire plaisir. Mainz, Wergo Schallplatten, 1987. WER 60143–50.

FRANÇAIX, Jean: Oktett für Klarinette, Horn, Fagott, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabas; Quintett für Klarinette und Streichquartett; Divertissement für Fagott und Streichquintett. Detmold, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 1988. MD+G L 3300.

FRANÇAIX, Jean: Quintett Nr. 1 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott; Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott; Quintett Nr. 2 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Berlin, Koch Schwann, 1988. CD 310 022 H1.

FRANÇAIX, Jean: Sérénade für kleines Orchester; Dixtourt für Bläserquintett und Streichquintett; Le gay Paris für Trompete und Bläserensemble; Triade de toujours, Drei Duette für Sopran, Bariton, Bläserquintett, Streichquintett und Harfe. Utting, Ambitus, 1996. Amb 97 914.

FRANÇAIX, Jean: String trio; Wind quintet no. 1; Cor anglais quartet; Wind quintet no. 2. /S. I./, Collins Classics, 1995. 14382.

GALLUS, Iacobus: Iacobus Gallus Carniolus (1550 – 1591). Ljubljana, Ljubljanski madrigalisti, 1996. LM 003.

The GARDEN of Zephrus. Courtly songs of the early 15th century. London, Hyperion, 1986. CDA 66144.

GLASBENA dediščina Slovenije 12. Ljubljana, Edition Bizjak, 1995. EBCD 9295.

GRAFENAUER, Andrej: Works of Slovenian composers 1. Ljubljana, Edition Bizjak, 1992. EBCD 9105.

GRAFENAUER, Andrej: Works of Slovenian composers 2. Ljubljana, Edition Bizjak, 1995. EBCD 9495.

HILDEGARD von Bingen: A feather on the breath of God. Sequences and hymns. London, Hyperion, 1986. CDA 66039.

IPAVEC, Benjamin: Samospēvi. Ljubljana, ZKP RTV, 1996. DD 0352.

KANČELI, Gija Aleksandrovič: Exil. Für Sopran, Instrumente und Tonband. München, ECM Records, 1995. ECM 447 808–2.

KAUČIČ, Zlatko: Round trip. Music for drums and percussions. Bergamo, Le Parc, 1994. 517–2.

KOMORNI zbor Ave: Struna življenja. Ljubljana, Komorni zbor Ave, 1996. KZA CD 001.

KOZINA, Marjan: Simfonija; Na svoji zemlji. Ljubljana, ZKP RTV, 1997. DD 0215.

KREK, Uroš: Sonatina za godala; Concertino za piccolo in orkester; Inventiones ferales za violino in godala; Sinfonia per archi. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev – Radio Slovenija – ZKP RTV, 1997. (Ars Slovenica. Portreti slovenskih skladateljev; Edicije Društva slovenskih skladateljev, 996002). 996002.

LANCASTER and Valois. French and English music 1350 – 1420. London, Hyperion, 1992. CDA 66588.

LAZAR, Milko: Barbara. Glasba iz plesne predstave Barbara. Ljubljana, Mačji disk, 1997. CD 009.

LEBIČ, Lojze: Ajdna. Glasba o času za zборе, kljunaste flavte, tolkala in sintetizator. Celje, Mohorjeva družba, 1996. MDC CD 004.

LEBIČ, Lojze: Požgana trava za srednji glas in orkester; Glasovi za orkester godal, brenkal in tolkal; Sentence za dva klavirja; Korant za simfonični orkester; Uvertura za tri instrumentalne skupine. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev – Radio Slovenija – ZKP RTV, 1997. (Ars Slovenica. Portreti slovenskih skladateljev; Edicije Društva slovenskih skladateljev, 996003). 996003.

LIGETI, György: Konzert für Violoncello und Orchester; Lontano für großes Orchester; Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester; San Francisco Polyphony für Orchester. Mainz, Wergo Schallplatten, 1988. (Music of our century). WER 60163–50.

LIGETI, György: Musica ricercata; Capriccio Nr. 1; Invention; Capriccio Nr. 2; Monument, Selbstportrait, Bewegung. Drei Stücke für zwei Klaviere. Mainz, Wergo Schallplatten, 1987. (Music of our century). WER 60131–50.

LIGETI, György: Trio für Violine, Horn und Klavier; Passacaglia ungherese für Cembalo; Hungarian rock. Chaconne für Cembalo; Continuum für Cembalo; Monument, Selbstportret, Bewegung. Drei Stücke für zwei Klaviere. Mainz, Wergo Schallplatten, 1986. (Music of our century). WER 60100–50.

MACHAUT, Guillaume de: The mirror of Narcissus. London, Hyperion, 1987. CDA 66087.

MAHLER, Gustav: Simfonija št. 9 v D–duru. Ljubljana, Slovenska filharmonija, 1996. SF 992024, SF 992025.

MAHLER, Gustav: Simfonija št. 10 v Fis–duru; Simfonija št. 3 v d–molu. Ljubljana, Slovenska filharmonija, 1996. SF 992026, SF 992027.

MAJNIŠKE pesmi. Ljubljana, Slovenski komorni zbor, 1996. (Musica sacra Slovenica). SKZ 0112.

MARIJINE pesmi 1. Ljubljana, Slovenski komorni zbor, 1996. (Musica sacra Slovenica). SKZ 0113.

The MARRIAGE of heaven and hell. Motets and songs from 13th century France. London, Hyperion, p 1990. CDA 66423.

The MEDIEVAL romantics. French songs and motets 1340 – 1440. London, Hyperion, 1991. CDA 66463.

MERKŪ, Pavle: Per coro. Ljubljana, APZ Tone Tomšič, 1996. APZ–CD–002.

MILČINSKI, Frane: Balada o koščku kruha. Ljubljana, M'zin – Kif kif, 1994. KK 07.

MLADA pesem Velenja. 30 let srednješolskega zborovskega petja, 10 let mešanega mladinskega pevskega zbora Šolskega centra Velenje. Velenje, Šolski center, 1997.

MOSOLOV, Aleksandr Vasil'evič: Sonata for piano no. 2 in B minor, op. 4; Deux nocturnes, op. 15; Sonata for piano no. 5 in D minor, op. 12. München, ECM Records, 1996. (ECM new series, 1569). ECM 449 460–2.

MUSIC for the Lion-hearted King. Music to commemorate the 800th anniversary of the coronation of King Richard I of England in Westminster Abbey, 3 September 1189. London, Hyperion, 1989. CDA 66336.

PESMI in plesi Bele krajine. Metlika, samozal., 1996.

PETRIČ, Ivo: Integrali v barvi. Zvočna razmišljanja ob Kosovelovi poeziji; Burlesque pour les temps passés za trobento, godala in tolkala; Toccata concertante za tolkala in orkester; Musique concertante za klavir in orkester. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev – Radio Slovenija – ZKP RTV, 1997. (Ars Slovenica. Portreti slovenskih skladateljev; Edicije Društva slovenskih skladateljev, 996004). 996004.

POSTNE pesmi 1. Ljubljana, Slovenski komorni zbor, 1994. (Musica sacra Slovenica). SKZ 0106.

The SERVICE of Venus and Mars. Music for the knights of the Garter 1340 – 1440. London, Hyperion, 1987. CDA 66238.

SLOVENSKE ljudske pesmi iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta. 1, Junaške, zgodovinske, bajeslovne in pravljичne pripovedne pesmi. Ljubljana, ZRC SAZU – Radio Slovenija, 1997.

SLOVENSKI kvintet trobil: The Slovene Brass Quintet, The English Brass Ensemble. Ljubljana, Edition Bizjak, 1992. EBCD 2040.

The SPIRITS of England and France. 1, Music of the later middle ages for court and church. London, Hyperion, 1994. CDA 66739.

The SPIRITS of England and France. 2, Songs of trouvères. London, Hyperion, 1995. CDA 66773.

The SPIRITS of England and France. 3, Binchois and his contemporaries. London, Hyperion, 1995. CDA 66783.

STARE božične pesmi 2. Ljubljana, Slovenski komorni zbor, 1996. (Musica sacra Slovenica). SKZ 0103.

The STUDY of love. French songs and motets of the 14th century. London, Hyperion, 1992. CDA 66619.

ŠKERJANC, Lucijan Marija: Mařenka. Koerografska simfonična pesnitev; Koncert za violino in orkester; Gazele. Sedem orkestrskih pesnitev. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev – Radio Slovenija – ZKP RTV, 1997. (Ars Slovenica. Portreti slovenskih skladateljev; Edicije Društva slovenskih skladateljev, 996005). 996005.

VELIKONOČNE pesmi 1. Ljubljana, Slovenski komorni zbor, 1994. (Musica sacra Slovenica). SKZ 0108.

The VOICE in the garden. Spanish songs and motets 1480 – 1530. London, Hyperion, 1993. CDA 66653.

VOKALNA skupina Canticum: Vern, da je zopet pomlad. Celje, Mohorjeva družba, 1997. NP 005.

WARD, John: Sweet Philomel. Madrigals. London, Hyperion, 1987. CDA 66256.

ZUPAN, Matej: Matej Zupan, flauta. Ljubljana, ZKP RTV, 1997. DD 0314.

Izbral in uredil Zoran Krstulović

...v Glasbeni zbirk Univerzitetne knjižnice Maribor

Knjige

ANALYTICAL strategies and musical interpretation. Essays on nineteenth- and twentieth-century music. Edited by Craig Ayrey and Mark Everist. Cambridge /etc./, Cambridge University Press, 1996.

DARMSTADT-GESPRÄCHE. Die internationale Ferienkurse für Neue Musik in Wien. Markus Grassl, Reinhard Kapp (Hg.). Wien /etc./, Böhlau, 1996. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 1).

FALTIN, Peter: Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax. Wiesbaden, F. Steiner, 1979. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 18).

FISCHER, Erik: Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert. Wiesbaden, F. Steiner, 1982. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 20).

Houben, Eva-Maria: Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, F. Steiner, 1992.

LENDVAI, Ernő: Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik. Kecskemét, Kodály Institut; Wien, Universal Edition, 1995.

LEXICON musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts = Dictionary of medieval latin musical terminology to the end of the 15th century. (Zv. 1). Herausgegeben von Michael Bernhard. München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1992.

MASSENKEIL, Günther: Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts. Wiesbaden, F. Steiner, 1962.

OPERA incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht im Auftrag des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen der Konferenz der Akademien der Wissenschaften der Bundesrepublik Deutschland. Herausgegeben von Hanspeter Bannwitz /et al./ Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Stuttgart, F. Steiner, 1991. (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1991, Nr. 11).

PAPE, Winfried /und/ BOETTICHER, Wolfgang: Das Violoncello. Geschichte, Bautechnik, Repertoire. Mainz /etc./, Schott, 1996.

PROJEKT Friedrich Cerha. Programmbuch der Salzburger Festspiele 1996. Herausgegeben von Hans Landesmann. Salzburg /etc./, Festival Press, 1996. (Salzburger Festspiele).

RAMPE, Siegbert: Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1995.

RÖDER, Thomas: Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie. Stuttgart, F. Steiner, 1987. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 26).

SACHS, Klaus-Jürgen: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Wiesbaden, F. Steiner, 1974. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 13).

Die SEMANTIK der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Walter Bernhart. Tübingen, G. Narr, 1994. (AAA. Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 10).

ZENCK, Martin: Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik". Wiesbaden, F. Steiner, 1986. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 24).

ZUR Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992. Redaktionskollegium Bernd Baselt /et al./ Michaelstein & Blankenburg, Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts /etc./, 1995. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, 46).

WEGE zu einer Wiener Schule der Musiksoziologie. Konvergenz der Disziplinen und empirische Tradition. Eine Publ. der Abteilung für Musikpädagogik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Irmgard Bontinck (Hg.). Wien & Mülheim a.d. Ruhr, Guthmann & Peterson, 1996. (Musik und Gesellschaft, 23).

Izbrala in uredila Karmen Salmič

... na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Knjige

- ANDERSON, Warren D.: Music and musicians in ancient Greece. Ithaca and London, Cornell University Press 1997.
- ANSDELL Gary: Music for life. Aspects of creative music therapy with adult clients. London and Bristol (Pennsylvania), Jessica Kingsley Publishers cop. 1995.
- AVSTRIJA. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas. Zbornik. Lipica, 29. maj – 1. junij 1996. Ur. Dušan Nečak. Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete 1997.
- BARLOW, Harold & MORGENSTERN, Sam: A dictionary of musical themes. Introduction by John Erskine. Revised ed. London, Boston, Faber and Faber 1983.
- BLOOM, Peter (Ed.): Berlioz studies. Cambridge, Cambridge University Press 1992.
- DEATHRIDGE, John & DAHLHAUS, Carl: Wagner. London, Macmillan 1984. (The new Grove dictionary of music and musicians. The composer biography series).
- A DICTIONARY of opera and song themes. Revised ed. Including cantatas, oratorios, Lieder, and art songs. Originally published as A dictionary of vocal themes. Compiled by Harold Barlow and Sam Morgenstern. London, Faber and Faber 1988.
- DONORA, Luigi: Antiche musiche sacre e profane di Dignano d'Istria. Trieste – Rovigno, Unione Italiana Fiume, Università popolare di Trieste, Comune di Dignano 1997. (Collana degli atti. Extra Serie N. 2).
- EDLER, Arnfried: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente 1. Von den Anfängen bis 1750. Laaber, Laaber-Verlag 1997. (Handbuch der musikalischen Gattungen, 7/1).
- EDLER, Arnfried & RIEDEL, Friedrich W. (Hrsg.): Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur, Kunst und Musik in Spätbarock. Laaber, Laaber-Verlag 1996.
- ESSAYS in the renaissance 6. Florence, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 1995. (I Tatti Studies).
- ESTETSKO zadovoljstvo i moderna umetnost. Zbornik radova. Beograd, Estetičko društvo Srbije 1997.
- FERRUCIO Busoni, Hans Pfitzner, Alban Berg, Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo. Spisi, polemike, manifesti. Izbrala, uredila in spremno besedo napisala Marija Bergamo. Prevod iz nemščine Marija Bergamo. Prevod iz italijanščine Pina Kalc. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo & Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1994. (Varia musicologica, 1).
- FLOTZINGER, Rudolf & GRUBER Gernot: Musikgeschichte Oesterreichs. 2., überarb. und stark erw. Aufl. Wien (etc.), Böhlau Verlag 1995. Bd. 1: Von den Anfängen zum Barock. Bd. 2: Vom Barock zum Vormärz. Bd. 3: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart.
- FOLKLORE, music, work of art. IV international symposium. Belgrade, Faculty of Music 1997.
- GLASBA in likovna umetnost. Koncerti (in) simpozij. Slovenski glasbeni dnevi 1996. Ljubljana, Piran, 23. – 26. april 1996. Ur. Primož Kuret. Ljubljana, Festival 1997.
- HEINEMANN, Michael: Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit. Laaber, Laaber-Verlag 1994.
- JOHNSON, Jeffrey: Thesaurus of abstract musical properties. A theoretical and compositional resource. Westport (Connecticut) & London, Greenwood Press 1995.
- KELLER, Hans: Essays on Music. Ed. by Christopher Wintle with Bayan Northcott and Irene Samuel. Cambridge, Cambridge University Press 1994.

KOKOLE, Metoda: The compositions of Isaac Posch – mediators between the German and Italian musical idioms, v: Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Como, A.M.I.S. Centro italo-tedesco 1997. Separat.

MAJCEN, Igor: O ritmu. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo 1997.

OMERZEL – Terlep, Mira: Koščene piščali, v: Etnolog 6 (LVII). Ljubljana 1996. Separat.

PIERRE Boulez II. München, text + kritik 1997. (Musik-Konzepte, 96).

RAZVOJ slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj. Zbornik prispevkov s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24. – 27. oktober 1995. Ur. Rajko Muršič, Mojca Ramšak. Ljubljana, Slovensko etnološko društvo, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1995. (Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva, 23).

ROEDERER, Juan G.: The Physics and Psychophysics of Music. An introduction. 3. ed. New York (etc.), Springer-Verlag 1994.

ROTHFARB, Lee A.: Ernst Kurth as theorist and analyst. Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1988.

SADIE, Stanley (Ed.): The new Grove book of opera. London, Macmillan 1996.

SCHUMANN and Eichendorf. München, text + kritik 1997. (Musik-Konzepte, 95).

SLOVENSKI gledališki letopis 1995/96. Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej 1997.

SNOJ, Jurij: Srednjeveški glasbeni kodeksi. Izbor reprezentativnih primerov iz slovenskih knjižnic. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Muzikološki inštitut 1997.

STROHM, Reinhard: The rise of European music 1380 – 1500. Cambridge, Cambridge University Press 1993.

ZBORNIK ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva. Izbrala in uredila Katarina Bedina. V Ljubljani, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete & Slovensko muzikološko društvo 1995. (Varia musicologica, 2).

Izbrala in uredila Darja Frelih

... v knjižnici Glasbenega oddelka Pedagoške fakultete v Mariboru

Do zaključka redakcije žal nismo prejeli podatkov.

Uredništvo

... v knjižnici Muzikološkega inštituta ZRC-SAZU

Knjige

- ADAMS, John: John Adams. London, Boosey & Hawkes, 1995.
- BACHCHOR Gütersloh: 50 Jahre Bachchor Gütersloh 1946 – 1996, Hrsg. Bachchor Gütersloh, Chor Evangelischen Kirchengemeinde. Gütersloh, Förderverein Bachchor, 1996.
- BECKER, Heinz: Giacomo Meyerbeer; z německého originálu přeložil a Slovo úvodem napsal Milan Pospíšil. Praha, Academia, 1996.
- BEDŘIH Smetana: 1824 – 1884: Report of the International musicological conference, Praha 24th – 26th May 1994; ed. Olga Mojžišova and Marta Ottlova. Praha, Muzeum Bedřiha Smetany, 1995.
- CVETKO, Dragotin: Sovjetska glasba. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1948.
- DRUCKMAN, Jacob: Jacob Druckman. London, Boosey & Hawkes, 1996.

"... EL TARTINI in piassa..."; edizione speciale nel centenario dell'inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini; curatori Amerigo Apollonio et al. Pirano, Edizioni il Trillo, 1996 (Lasa pur dir, ed. speciale).

GREAR, James: *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

GREEK musical writings, vol. 2, *Harmonic and acoustic theory*; ed. Andrew Barker. Cambridge, Cambridge University Press, 1989 (Cambridge readings in the literature of music).

HARMONY and counterpoint: ritual music in chinese context; ed. Bell Young, Evelyn S. Rawski and Rubie S. Watson. Stanford, Stanford University Press, 1996.

HOFFMANN, Andreas: *Tugendhafte Helden – lasterhafte Tyrannen: italienische Oper am Ende des 17. Jahrhunderts*. Bonn, Orpheus Verlag, 1996 (Orpheus, Bd. 83).

HUGHES, Andrew: *Late Medieval liturgical offices: resources for electronic research*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1994 (Subsidia Mediaevalia, vol. 23).

HUGHES, Andrew: *Late Medieval liturgical offices: resources for electronic research*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1996 (Subsidia Mediaevalia, vol. 24).

KRAUSE, Ralf: *Die Kirchenmusik von Leonardo Leo (1694 – 1744): ein Beitrag zur Musikgeschichte Neapels im 18. Jahrhundert*. Regensburg, Gustav Bosse, 1987 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 151).

LEBRECHT, Norman: *The companion to 20th–century music*, New York, Da Capo Press, 1996.

LEECH – Wilkinson, Daniel: *Machaut's mass: an introduction*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

MAXWELL – Davies, Peter: *Peter Maxwell Davies*. London, Boosey & Hawkes, 1993.

MEDUNARODNI muzikološki skup Glazbeni barok i zapadni Slaveni u kontekstu europskog kulturnog zajedništva (radovi sa znanstvenog skupa održanog u Zagrebu 12. – 14. 10. 1989); ur. Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo i HAZU, 1993 (Muzikološki zbornici, br. 1).

MLEJNIK, Karel: *Česká filharmonie: deset kapitol ze stoleté historie orchestru*. Praha, Paseka, 1996.

MUSIC in early Christian literature; ed. James McKinnon. Cambridge, Cambridge University Press, 1993 (Cambridge readings in the literature of music).

MUSIC in the eighteenth–century Austria; ed. David Wyn Jones. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

MUSIC in the Medieval English liturgy: Plainsong and Medieval Music Society Centennial Essays; ed. Susan Rankin and David Hiley. Oxford, Clarendon Press, 1993.

PIPERS Enzyklopädie des Musiktheater: Oper, Operette, Musical, Ballet; hrsg. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. München & Zürich, Piper, 1997 (Piper, Bd. 1–6).

POLK, Keith: *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons and performance practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (Cambridge musical texts and monographs).

PROKOFJEV, Sergej: *Sergej Prokofieff*. London, Boosey & Hawkes, 1996.

RELAZIONI musicali tra Italia e Germania nell'età barocca: atti del VI convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII – XVIII; a cura di Alberto Colzani et al. Como, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1997 (Contributi musicologici del Centro Recherche dell'A.M.I.S., 10).

ROUSE, Christopher: *Christopher Rouse*. London, Boosey & Hawkes, 1996.

SCHWERTSIK, Kurt: *Kurt Schwertsik*. London, Boosey & Hawkes, 1996.

SMALLMAN, Basil: *The piano trio: its history, technique, and repertoire*. Oxford & New York, Oxford University Press, 1990.

SNOJ, Jurij: *Srednjeveški glasbeni kodeksi; izbor reprezentativnih primerov iz slovenskih knjižnic*. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1997.

SOURCES of Slovak music; ed. Ivan Mačák; transl. Heather Trebatická. Bratislava, Slovak National Museum, 1997.

SUNDBERG, Johann: *Die Wissenschaft von der Singstimme*. Bonn, Orpheus Verlag, 1997 (Orpheus, Bd. 86).

THURN, Martin: *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*. Bonn, Orpheus Verlag, 1995 (Orpheus, Bd. 75, 76).

VOGEL, Martin: *Musiktheater. 10, Alceste, Wielands erste deutsche Oper*. Bonn, Orpheus Verlag, 1995 (Orpheus, Bd. 77).

VOGEL, Martin: *Musiktheater. 11, Cagliostro, Goethes groß–Coptha*. Bonn, Orpheus Verlag, 1995 (Orpheus, Bd. 78).

VOGEL, Martin: *Musiktheater. 12, Lenz in Weimar*. Bonn, Orpheus Verlag, 1996 (Orpheus, Bd. 82).

VOGEL, Martin: *Musiktheater. 13, Entführung bei Rheine*. Bonn, Orpheus Verlag, 1996 (Orpheus, Bd. 84).

VOGEL, Martin: *Musiktheater. 14, Gozzi schreibt für die Ricci*. Bonn, Orpheus Verlag, 1996 (Orpheus, Bd. 85).

WARRACK, John: *The concise Oxford dictionary of opera*, 3rd ed. Oxford & New York, Oxford University Press, 1996 (Oxford paperback reference).

Notne izdaje

ADAM Micha z Otradovic: *Loutna česka; připravil Martin Horyna (studii napsal a bibliografii sestil Julius Huiekl. Česke Budějovice, Státní vědecká knihovna, 1994.*

GEVICENUS, Andreas Chrysoponus: *Bicinia nova: 1579: dvojhlásé zapěvy s nástroji ad lib; editor Milena Sršňová, Martin Horyna. Praha, Supraphon, 1989 (Thesaurus musicae Bohemiae, zv. 39).*

HUDBA české renesance: výběr polyfonních skladeb 16. století z rukopisů Státní knihovny ČSR a Památníku národního písemnictví; zapracoval Jaromír Černý. Praha, Státní knihovna ČSR, 1982 (Varia de musica, zv. 3).

KREK, Gojimir: *Pod oknom: samospev za bariton s spremljevanjem klavirja*. Ljubljana, Schwenner, 1900.

PACHELBEL, Johann: *Organ works; ed. Max Seiffert. New York, Dover Publications Inc., 1994 (Classical music for keyboard).*

POSCH, Isaac: *Musicalische Ehrenfreudt (1618); transkribirala, revidirala in uvod napisala Metoda Kokole. Ljubljana, SAZU, 1996 (Monumenta artis musicae Sloveniae, ur. Ivan Klemenčič, zv. 30).*

POSCH, Isaac: *Musicalische Tafelfreudt (1621); transkribirala in revidirala Metoda Kokole. Ljubljana, SAZU, 1996 (Monumenta artis musicae Sloveniae, ur. Ivan Klemenčič, zv. 31).*

SLOVENSKE narodne pesmi, zv. 3; zbral in uredil Marko Bajuk. Ljubljana, L. Schwentner, 1908.
ZBIRKA slovenskih narodnih pesmi, zv. 4; besede zapisal J. Debevec; harmoniziral in uredil Marko Bajuk. Ljubljana, Katoliška bukvarna, 1912.

Izbrala in uredila Metoda Kokole

... na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU

Knjige

BRENNER, Helmut: Música ranchera. Das mexikanische Äquivalent zur Country and Western Music and historischer, musikalischer und kommerzieller Sicht. Tutzing, Verlegt Bei Hans Schneider, 1996.

CVITANIČ, Slavica (zbrala in uredila): Margetnsko pevsko izročilo. Gorišnica – Maribor.

DEUTSCHE VOLKSLIEDER MIT IHREN MELODIEN, Balladen (Herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv – Band 10). Berlin–Bern, Peter Lang, 1996.

KARNIČAR, Ludvik in Logar, Bertelj (zbrala in uredila): Pesmi in glasba z južne Koroške, (12 zvezkov). Gradec, 1990.

KOZAR, Marija in MUKIČ, Franc (uredila): Porabske pesmi (Izbor iz časopisa Porabje), Murska Sobota – Monošter, Zveza Slovencev na Madžarskem, 1994.

LANGER, Roderyk: Dance Studies Vol.20, Jersey, Centre for Dance Studies, 1997.

LEYDI, Roberto, FRISANO, Roberto: Canti religiosi della comunità resiana. Tesi di laurea in Etnomusicologia. Bologna, 1995–96.

MORELLI, Renato: Identità Musicale della Vela dei Mócheni. Trento, Museo degli usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, Istituto Culturale Mócheno Cimbri, Palú del Fersina, 1996.

NOVAK, Vilko (zbral in uredil). Martjanska pesmarica. Ljubljana, Založba ZRC, 1997.

SOURCES OF SLOVAK MUSIC. Bratislava, Slovak national museum, 1977.

SPASSE Sterjo: Macedonian Folk Songs from Lower Prespa Albania, Skopje, Institut of Folklore "Marko Cepenkov" Skopje, 1992.

TURK, Ivan (uredil): Moustérienska "koščena piščal", in druge najdbe iz Divjih Bab v Sloveniji. Ljubljana, Založba ZRC, 1997.

Zvočne kasete

HRUŠIŠKI FANTI. Koper, Radio Koper–Capodistria, 1997.

KATICE. Ljubljana, Helidon, 1997.

Plošče

CHOMUS, Maultrommel–Improvisation aus dem Sibirischen Sacha–jakutien. Wien, CARE–Österreich.

LIRICHE POPLARI ITALIANE, I Musici Cantori – Trento. Udine, Nota CD 2.26, 1996.

SICILIA, Licodia Eubea – 1. La settimana Santa. Udine, Nota CD 2.40, 1997.

SICILIA, Milena – Canti tradizionali. Udine, Nota CD 2.37, 1997.

Izbrala in uredila Maša Komavec

... v knjižnici Akademije za glasbo, Ljubljana

Do zaključka redakcije žal nismo prejeli podatkov.

Uredništvo

OBVESTILA

Muzikološki simpoziji na mednarodni računalniški mreži

- *Musicological Society, Annual Meeting*, Phoenix, november 1997.
- *20th Annual Meeting, Society for Music Theory*, Phoenix, november 1997.
- *Annual Conference, Association for Technology in Music Instruction*, Cleveland, november 1997.
- *Attending to Early Modern Women: Crossing Boundaries*, College Park, MD, november 1997.
- *Creative Women During the Chicago Renaissance (c.1930 – 1950)*, Atlanta, GA, november 1997.
- *Vienna 1897: Cultural and Historical Profiles of Early Viennese Modernism*, Vienna, november 1997.
- *The Circulation of Music and Musicians in Bohemia and Moravia, 1600 – 1900: The State of the Sources and the Current Literature*, Olomouc, Czech Republic, november 1997.
- *African Studies Association (USA) 40th Annual Meeting*, Columbus, OH, november 1997.
- *Brazilian Identity and Globalization*, Washington, DC, november 1997.
- *Fiestas, Ceremonias, Ceremoniales: Pueblo y Corte, España Siglo XVIII*, Marbella/Málaga, november 1997.
- *Canovas y su epoca*, Madrid, november 1997.
- *The Sites of Culture, 1450 – 1850*, Chapel Hill, december 1997.
- *Royal Musical Association Research Students' Conference*, Southampton, januar 1998.
- *Music Library Association, Annual Meeting*, Boston, MA, februar 1998.
- *Sonneck Society for American Music, 24th National Conference*, Kansas City, februar 1998.
- *Identity in the Middle Ages, Renaissance and Baroque*, Miami, februar 1998.
- *Western Society for Eighteenth-Century Studies, Annual Meeting*, Flagstaff, AZ, februar 1998.
- *Music Theory's Nature*, Oxford, marec 1998.
- *Royal Musical Association Annual Conference*, Oxford, marec 1998.
- *The Jew and the City*, College Park, marec 1998.
- *6th Annual Conference, Society for Seventeenth-Century Music*, Urbana, IL, april 1998.
- *J. S. Bach and the Musical Instruments of His Time*, New Haven, CT, april 1998.
- *Annual Conference, Society for Latin American Studies*, Liverpool, april 1998.
- *Popular Music and Technology*, Salford, april 1998.
- *Media on the Border*, San Diego, april 1998.
- *Music Theory Society of New York State, Annual Meeting*, New York, april 1998.
- *Las Misiones de Chiquitos*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, april – maj 1998.
- *Discovery, New Frontiers and Expansion in the Iberian World*, Lisbon, maj 1998.
- *Marsilio Ficino in Central Europe*, Budapest, maj 1998.
- *Encyclopedias, Their Users, and Uses (33rd International Congress on Medieval Studies)*, Kalamazoo, MI, maj 1998.

- *Ashkenaz: Theory and Nation (Conference on Yiddish and Ashkenazic Studies)*, Kraków, maj 1998.
- *Cultural History after Foucault II*, Aberdeen, junij 1998.
- *Crossroads in Cultural Studies*, Tampere, junij–julij 1998.
- *Medieval and Renaissance Music Conference 1998*, York, julij 1998.
- *Seminar in the History of the Book to 1500*, Oxford, julij 1998.
- *Biennial Conference on 19th-Century Music*, Bristol, julij 1998.
- *1498–1998 Raizes, Rotas, Reflexoes: Conference of the Association of Hispanists of Great Britain and Ireland 1998*, Praga, september 1998.
- *Concepts of Music – Concepts of Musicology*, Halle, september–oktober 1998.
- *Making Contact: Natives, Strangers and Barbarians*, Edmonton, oktober 1998.
- *American Musicological Society, Annual Meeting*, Boston, MA, oktober–november 1998.

Podrobnejše informacije o posameznih simpozijih lahko dobite na mednarodni računalniški mreži:

<http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/Conferences/index.html>

Slovensko muzikološko društvo
Oddelek za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
1000 Ljubljana

Jurij Snoj – predsednik. Tel. 125 60 68 int. 326.
Aleš Nagode – tajnik. Tel. 176 93 70.
Metoda Kokole – uredništvo Biltena. Tel. 125 60 68 int. 323.
E-pošta: bsmd@alpha.zrc-sazu.si

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 9, 1997
Izdaja Slovensko muzikološko društvo
Uredniški odbor: Tomaž Faganel, Metoda Kokole, Zoran Krstulović, Leon Stefanija
Tisk: Planprint, Ljubljana
Ljubljana 1997
ISSN 1318-167X