



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

14

2000

BILTEN

## VSEBINA

### Društvene dejavnosti

Jurij Snój, <i>Slovensko muzikološko društvo od decembra 1998 do decembra 1999</i> .....	5
--	---

### Povzetki

Leon Stefanija, <i>Umevanje "starega" in "novega" v novejši slovenski glasbi</i> – povzetek disertacije .....	7	1.04 ✓
Barbara Sicherl Kafol, <i>Glasbena vzgoja v celostnem vzgojno-izobraževalnem procesu na začetni stopnji osnovne šole</i> – povzetek disertacije .....	9	

### Predavanja

Tomaž Faganel, <i>Ivan Florjanc, Ali je oblika passacaglia še živa</i> .....	11
--	----

### Odmevi

Barbara Švrljuga in Gregor Pompe, <i>Zagrebško-ljubljansko muzikološko srečanje</i> .....	14	
Borut Loparnik, <i>Krst na opernih deskah</i> .....	15	1.19 ✓

### Simpoziji

Darja Frelj, <i>Fran Gerbič pod drobnogledom</i> .....	19
Veronika Brvar, <i>Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki</i> .....	20

### Ocene in poročila

#### ... monografij

Ivan Florjanc, <i>Jurij Snój, Gregorijanski koral. Glasboslovni prikaz</i> .....	22	
Aleš Nagode, <i>Metoda Kokole, Isaac Posch</i> .....	25	1.15



Jože Sivec, <i>Manica Špendal, Iz mariborske glasbene zgodovine</i> .....	27
Ivan Florjanc, <i>Janez Osredkar, Glasbeni stavek. Kontrapunkt 1</i> .....	30
Lidija Podlesnik, <i>Pino Mlakar, Ples kot umetnost in gledališče</i> .....	34
Alenka Tomc, <i>Henrik Neubauer, Baletni besednjak. Leksikon baletnega strokovnega izrazja</i> .....	38
Simona Moličnik Šivic, <i>Ferdinand Dragotin Ripšl (ur.), Pesmarica za kratek čas</i> .....	40
Darja Frelih, <i>Marija Barbieri in Marjana Mrak, Josip Gostič. Pevec, kakršnega danes ni</i> .....	42
Tomaž Faganel, <i>Franc Štolfa in Zvonka Zupanič Slavec, Zdravnik in skladatelj dr. Anton Schwab</i> .....	43
Leon Stefanija, <i>Nikša Gligo, Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije</i> .....	44
<b>... zbornikov</b>	
Gregor Pompe, <i>Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca</i> .....	48
Alenka Bagarič, <i>Muzikološki zbornik, zvezek XXXV</i> .....	51
Marjeta Gerkišič, <i>Josip Ipavec in njegov čas</i> .....	53
Aleš Nagode, <i>Zagreb i glazba 1094–1994.</i> .....	54
Gregor Pompe, <i>Študijski prispevki iz srednjeveške glasbe</i> .....	56
<b>... prevodov</b>	
Katarina Bedina, <i>Michel Parouty, Mozart – ljubljenec bogov</i> .....	59
<b>... notnih izdaj</b>	
Jurij Snoj, <i>Iacobus Gallus, V rokopisu ohranjene skladbe</i> .....	61 ✓
Jurij Snoj, <i>Daniel Lagkhner, Flores Jessaei (1606), Florum Jessaeorum (1607)</i> .....	63 ✓
<b>... in nosilcev zvoka</b>	
Metoda Kokole, <i>Antologia Musicae Histriae A. D. 1500-2000</i> .....	66
Metoda Kokole, <i>Francesco Spongia – Usper, Arie francesi et Symphonia prima a 8</i> .....	68

**Objava**

Dalibor Miklavčič, <i>Nove orgle in orgelski tečaj v Zavodu sv. Stanislava v Ljubljani</i> .....	69
--	----

**Novosti – s knjižnih polic**

... v <i>Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani</i> , Simona Moličnik Šivic .....	72
... v <i>Glasbeni zbirki Univerzitetne knjižnice Maribor</i> , Karmen Salmič .....	84
... na <i>Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU</i> , Darja Frelih .....	87
... na <i>Glasbenonarodopisnem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU</i> , Maša Komavec .....	90
... v <i>knjižnici Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani</i> , Lidija Podlesnik .....	92 ✓

**Obvestila**

Simpozij <i>Muzikološki simpoziji na mednarodni računalniški mreži</i> .....	94
--	----

## DRUŠTVENE DEJAVNOSTI

### Slovensko muzikološko društvo od decembra 1998 do decembra 1999

Predsednikovo poročilo s sedmega občnega zbora SMD

Dovolite, da za začetek poročila o Slovenskem muzikološkem društvu v zadnjem letu kratko naštejemo vse tisto, kar je bilo v tem času zamišljeno in izvedeno. Zadnji občni zbor, šesti, je bil 16. decembra 1998. Od takrat do danes sta izšli dve razmeroma obsežni in vsebinsko bogati številki društvenega Biltena, delo uredniškega odbora, ki ga sestavljajo Tomaž Faganel, Metoda Kokole, Leon Stefanija in Zoran Krstulović. Številki Biltena sta člane in druge naslovnike seznanjali z novimi doktorati, z novimi deli oz. izdajami slovenskih muzikologov, s strokovnimi srečanji, ki so se jih aktivno ali pasivno udeležili člani društva, posredovali pa sta tudi mnogo koristnih informacij.

V zadnjem letu je bilo tudi več društvenih predavanj. Svoje doktorsko delo je predstavila Darja Koter, ki je spregovorila o glasbilarstvu na Slovenskem. Enega od tematskih sklopov svoje disertacije je prikazala Mira Omerzel-Terlep, ki je v svojem predavanju govorila o prazgodovinskih glasbilih in zvočilih. O pritrkavanju, slovenski posebnosti, je razpravljal Julijan Strajnar; o klasicistični skladateljici Marianni Martines pa je predaval Irving Godt z Indiana University of Pennsylvania. Poleg teh so bila tudi tri izrecno etnomuzikološka predavanja, ki jih je organizirala Slovenska etnomuzikološka študijska skupina. Svanibor Pettan je podal etnomuzikološko videnje Kosova; Roberto Starec je govoril o obrednih pesmih iz Furlanije; Jane Sugarman s State University of New York pa je razpravljala o albanski glasbi v tujih medijih. Slednjič je Slovensko muzikološko društvo skupaj z Oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete leta 1999 organiziralo ljubljansko-zagrebsko srečanje, v okviru katerega je kot gost nastopil Bojan Bujić, ki se je v nizu štirih predavanj posvetil vprašanjem italijanske glasbe 16. stoletja in italijanskega humanizma.

V zvezi z društvenim delom naj omenim, da so nekateri društveni projekti šele na poti k realizaciji, zaradi česar bo mogoče o njih govoriti šele na naslednjem občnem zboru.

Kot je bilo omenjeno na zadnjem občnem zboru, je Ministrstvo za kulturo društvu za leto 1999 dodelilo dvakrat manjšo količino sredstev kot v

predhodnih letih. To dejstvo je po eni strani vplivalo na obseg društvenega dela, po drugi strani pa prisililo vodstvo, da je za društvene dejavnosti začelo iskati dodatne vire. Kljub temu da je bilo društvo pri pridobivanju dodatnih sredstev uspešno, prihodki v letu 1999 še vedno niso dosegli tiste vsote, s katero je društvo razpolagalo v prejšnjih letih. S tem je finančna pozicija na začetku leta 2000 – dejanska dediščina leta 1999 – nekoliko slabša.

Ob koncu tega kratkega poročila se želim zahvaliti vsem sodelavcem; članom Izvršilnega odbora, sodelavcem, ki delujejo v sekcijah, članom uredništva Biltena SMD, blagajničarki, predavateljem, ki so nastopili v iztekajočem se letu, nenazadnje vsem, ki ste kakor koli sodelovali pri društvenem delu ali ga spremljali.

Jurij Snoj

## POVZETKI

**Leon Stefanija**

### **Umevanje "starega" in "novega" v novejši slovenski glasbi**

(Disertacija)\*

Predmet doktorske disertacije so pojmovanja "starega" in "novega" v novejši slovenski glasbi. V nalogi je prikazana predvsem simfonična tvornost osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja.

Disertacija ima dva tematska dela, ki sta obravnavana v šestih poglavjih.

Prvi del je prerez zgodovinskih postaj glasbe Zahoda, v katerih so izpričane temeljne kompozicijske in estetske novosti. Posamezna poglavja predstavljajo pojmovanja "starega" in "novega" v glasbi, ki so ohranjena v pisnih pričevanjih od 5. st. p. n. š. do sodobnosti. V zgodovinskem prerezu se izkažeta dve premisi kot izhodiščnici med seboj sicer različnih pojmovanj novega: (1) zvočno-senzualistično, ki je povezano z umevanjem novega kot širjenja zvočne krajine, in (2) kakovostno utiranje novega kot iskanja smiselne estetske povednosti. Zgodovinska obravnava o "starem" in "novem" se prevesi v okrožje sodobnih diskusij, pomembnih za obdobje postmoderne. Ključne teme o postmoderni in njihovi vplivi na sodobno glasboslovno misel so umeščene v slovenski prostor. Sledi obravnava skladateljskih umevanj estetske povednosti in njihovih pogledov na vezi s tradicijo. Poglavje razgrne problematiko izginevanja profiliranosti estetskih tradicij v sodobnosti, kajti skladateljske umetniške namere sugerirajo kot glavno značilnost glasbenih izrazil njihovo neposredno učinkovnost. Slednje je mogoče razumeti kot stičnico skladateljskih poetik na Slovenskem, ki nadalje zastavi vprašanje o "novem" kot "klasičnem" in ne o "novem" kot nasprotju "starega". Zlasti pri skladateljih, rojenih v letih 1950–1970, ki skušajo upoštevati skoraj vsa merila kompozicijskih tradicij, se estetska vodila preteklosti kažejo kot zgodovinsko "brezokvirna": kot rezultat zgodovinsko pogojene, obenem pa transhistoricistične glasbene logike, ki je ne kaže usmeriti na preteklost. "Novost" njihove muzike je morda vprašljiva, toda ob njihovih umetniških prizadevanjih se zdijo zgodovinska merila zbledela. Merila klasičnega, kakor jih je mogoče

\* Zagovarjana 15. 3. 2000 na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

razbrati iz obravnavanih skladateljskih namer, se nanašajo na dve plati "čutnega videza" glasbenih misli: (1) na razmerje med "zgodovinskostjo" in "nadčasovnostjo" ter (2) na odnos med "semantičnostjo" in "sintaktičnostjo" estetske povednosti.

V drugem delu doktorske disertacije so predstavljene analize sedemnajstih izbranih simfoničnih del, ki so nastala na Slovenskem v letih 1978–1998. Vsako analizo sklepa kratek povzetek kompozicijskih in estetskih značilnosti skladbe. Skupni izsledki, ki sledijo analitičnemu prikazu izbranih simfoničnih del, razgrnejo tri načine oblikovanja glasbenega stavka ali "tipe" estetik, ki jih je mogoče razumeti kot obzorje sicer različnih iskanj novega. Glede na dopolnjujoči se pojmovanji estetske povednosti jih je mogoče oceniti po merilih (1) "zgodovinskosti" in (2) "nadzgodovinskosti". Ker pa disertacija ne prinaša celotne obravnave naslovljene tematike – manjka obravnava solistične in komorne, vokalno-instrumentalne in vokalne glasbe, kakor tudi ni študije o recepciji sodobne glasbe – sklep ne prinaša posplošujočih ugotovitev. V njem je le poudarjeno, da se kompozicijska in teoretična izhodišča slovenske sodobne simfonične glasbe kažejo kot del pomembne in kompleksne modernistične antinomije med avtorskim in univerzalnim.

Priloženi so: seznama (1) javno izvedenih glasbenih del v zadnjem desetletju 20. stoletja in (2) partitur, med katerimi so bile izbrane v nalogi predstavljene stvaritve, izbor navedene strokovne literature in povzetek v angleškem ter slovenskem jeziku.

**Barbara Sicherl Kafol**

**Glasbena vzgoja v celostnem vzgojno-izobraževalnem procesu na začetni stopnji osnovne šole**

(Doktorska disertacija)\*

Disertacija obravnava mesto in vlogo glasbene vzgoje v celostnem vzgojno-izobraževalnem procesu na začetni stopnji osnovne šole. V teoretičnem delu opredeljuje izhodišča in temeljne značilnosti vzgoje in izobraževanja v luči glasbene vzgoje, ki jih prinaša prenova na področju edukacije. V nadaljevanju so opredeljene značilnosti načrtovanja vzgojno-izobraževalnega procesa s poudarkom na učinkoviti in procesno-razvojni strategiji. Celosten vzgojno-izobraževalen proces je predstavljen z razvojno-psihološkega in didaktičnega vidika, vključujoč razvoj in analizo ideje celostnega pouka po svetu in pri nas. Sodobni koncepti celostnega vzgojno-izobraževalnega procesa so predstavljeni skozi kritično analizo obstoječe prakse integriranega pouka pri nas. Na podlagi teorije in izsledkov raziskave so oblikovana učinkovita in procesno-razvojna izhodišča za načrtovanje celostnega vzgojno-izobraževalnega procesa, kar vključuje opredelitev vseh didaktičnih elementov. Glasbena vzgoja je v tem okviru načrtovana z vidika glasbenorazvojnih značilnosti otrok, dejavnosti glasbene vzgoje, glasbenih ciljev na afektivno-socialnem, psihomotoričnem in kognitivnem področju razvoja, glasbenih metod poučevanja in učenja, opisnega ocenjevanja glasbenih procesov in dosežkov ter vloge učitelja glasbe.

Empirični del disertacije obravnava integrativno razsežnost glasbene vzgoje, in sicer na podlagi eksperimentalnega programa, ki je v dveh oddelkih prvih razredov osnovnih šol preverjal učinke kompleksne glasbene vzgoje na glasbeni razvoj afektivno-socialnega, psihomotoričnega in kognitivnega področja. Učinkovitost eksperimentalnega faktorja je preverjena s primerjavo eksperimentalne in kontrolne skupine, ki je prav tako vključevala dva oddelka prvih razredov osnovnih šol. Rezultati raziskave so dokazali, da je načrtovani model glasbene vzgoje v celostnem vzgojno-izobraževalnem procesu učinkovit na ravni teoretične zasnove in prakse poučevanja, kar potrjujejo statistično pomembne povezave z razvojem glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj na afektivno-socialnem, psihomotoričnem in kognitivnem razvoju. Eksperimentalna skupina je pod

\* Zagovarjana 3. 11. 1999 na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani.

vplivom kompleksne glasbene vzgoje dosegla boljše rezultate v dosežkih glasbenega razvoja na omenjenih področjih v primerjavi s kontrolno skupino. Povezanost istovrstnih področij, ugotovljenih s testi glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj ter z opazovalnimi protokoli, potrjuje veljavnost merskih instrumentov, ki hkrati pomenijo dobro podlago za opisno ocenjevanje. Ugotovitve so pomembne za neposredno prakso glasbenega poučevanja ter so spodbuda in izhodišče za nadaljnje raziskave.

## PREDAVANJA

### Ali je oblika passacaglie še živa?

Habilitacijsko predavanje Ivana Florjanca na Akademiji za glasbo v Ljubljani, 17. septembra 1999

Predavatelj je naslov predavanja razumel kot retorično vprašanje, na katero je možen le pritrdilen odgovor, in kot izziv ter priložnost za premislek o glasbeni obliki passacaglie, kot se nam kaže v umetni glasbi 20. stoletja.

Pritrdilen odgovor na retorično vprašanje "Ali je oblika passacaglia še živa?", ki mu ga je zastavila habilitacijska komisija, je Ivan Florjanc med predavanjem, zlasti pa v zaključku, utemeljil v dejstvu, da je vsaka oblika, glasbena, literarna ali katera koli oblika, le okostje. Torej tudi passacaglia ni izjema. Sicer trdno in jasno izrisana, pa vendarle le skelet, ki tako včeraj kot danes zaživi le prek oživljajočega duha ustvarjalca in poustvarjalca. Passacaglia, tista od včeraj in tista od danes, spregovori, sporoča, vzbuja ter ponovno oživlja. Če pa naštetega manjka, ali le primanjkuje, pa ostane tudi passacaglia le eno od poglavij v učbeniku oblikoslovja ali geslo sveže zaprašenege leksikona.

Pritrdilen odgovor na naslov habilitacijskega predavanja je bil neizbežen tudi ob obilici citirane glasbene literature skladateljev pravzaprav še današnjega časa, tako tujih, npr. Brittna, Henzeja, Hindemitha, Ligetija, Martina, Morawetza, Ravela, Schönberga, Stravinskega in Weberna, ali npr. Morriconeja v filmu *Disclosure* in celo jazzistov Halla Schullerja, kakor tudi mnogih slovenskih: Aleksandra Lajovca, Feguša, Vladimira Horvata, Osterca, Premrla, Ljuba Rančigaja, Strmčnika, Sveteta in drugih. V večini del vseh omenjenih skladateljev zavzema passacaglia kot oblika čisto določen oblikovno-vsebinski profil: gre za glasbo, ki je pretežno resnobne in svečane narave. Gledano iz kompozicijsko tehničnega zornega kota pa so vse skladbe formalno skoraj dosledno zgrajene po modelu variacij na ostinatno temo v basu, po variacijskem modelu torej, ki ga v umetni glasbi poznamo od baroka naprej.

Resnobno svečani afekt ter gradnja po modelu variacij na ostinatno temo v basu, ti dve vsebinsko oblikovni stalnici v passacagliah tujih in slovenskih skladateljev 20. stoletja, sta bili izziv in priložnost za predavateljevo iskanje vzrokov za takšno in ne drugačno podobo sodobne passacaglie. Ob dajanju odgovorov je predavatelj nizal in osvetljeval številne

primere, vezane na vsebino in ime passacaglie, ki jim lahko sledimo od 16. stoletja naprej vse tja v romantični čas. Če so bile trditve in ponazoritve o kompozicijsko-estetskem profilu passacaglie 20. stoletja prepričljivo samoumevne, so pa bila prav predavateljeva terminološka in analitično slogovna izvajanja, s katerimi je segel daleč v preteklost, zelo osvetljuječa. Tu je imelo predavanje Ivana Florjanca največjo težo, svežino in dragocenost. Večina glasbenega zgodovinopisja namreč jemlje kot izhodišče in kot paradigmo passacaglie splošno znano Bachovo orgelsko passacaglio, ki je zares monumentalna. Ta je premočno vplivala na obliko, kot jo najdemo pri obeh romantičnih skladateljih Regerju in še prej pri Brahmsu. Oba sta nato prav s to obliko vplivala na tovrstne skladbe v 20. stoletju. Florjanc je s številnimi analitičnimi primeri skladb, grafičnimi prikazi, citati iz literature in zgodovinskih dokumentov osvetlil rdečo nit, ki je pripeljala do takšnega in ne drugačnega razvoja oblike.

Etimološko je beseda španskega izvora ("pasar y calle": hoditi, sprehajati se po ulici), njen prenos v italijansko okolje, kjer kar zamrgoli različic (passacaglie, passacagli, passacaglio, passacalio, pasagaglio, passacallo, passagallo, passicaglio ipd.) z množinsko italijansko obliko passacaglie, pa je botrovala utrditvi končnega izraza passacaglia, ki ga srečamo v večini evropskih jezikov.

Passacaglia v svojih prvih pojavnih oblikah v umetni glasbi 16. in začetka 17. stoletja še ne pozna ostanatnega vzorca, ki se ves čas ponavlja, ampak gre predvsem za nekakšne različice na kadenčnih modelov kot npr. I – IV – V – I, ki veljajo v duru in v molu. Passacaglia še ni izpisana, ampak je označena le osnova za improvizacije v diminucijski tehniki kot pesem ob spremljavi kitare, kot preludij ali/in ritornello, ali kot inštrumentalni uvod v gledališke predstave.

Izraz passacaglia se predvsem v začetku rad meša z nekaterimi drugimi glasbenimi oblikami, ki imajo svoje korenine v plesu. Tako se izraz passacaglia rad povezuje z izrazom paseo, folia, bolero in celo s fantazijo. Passacalle kot tudi paseo sta se ohranila do danes zlasti kot ritornello v ljudski glasbi

Latinske Amerike. V Italiji se zamenjuje z izrazom ritornello, kot že leta 1606 poroča G. Montesardo. S tem v zvezi je predavatelj pomenljivo opomnil na passacaglio kot na neizpisano instrumentalno točko v Monteverdijevih operah. Gre torej za improvizacijo sredi opernega dogajanja. Iz tega časa so znani tudi številni ostanatni basi, ki so jih Monteverdi in sodobniki zelo pogosto uporabljali. Okvir teh basovskih postopov je določil največkrat diatonični ali kromatični padajoči tetrakord.

Problemu mešanja pojmov in razlikovanja med passacaglio in ciaccono je Ivan Florjanc posvetil poseben del predavanja. Od začetka pojavnosti sta v glasbenem razvoju skrajno ambivalenten slogovni par. V Frescobaldijevih *Cento partite* najdemo odsek v molu označen kot Passacaglia in odsek v duru kot Ciacona. Podobno je pri obeh Couperininih in številnih drugih skladateljih. Visoka stopnja dvopomenskosti in celo ambivalentnosti med obema se je v zgodovini tako pri skladateljih kot tudi v muzikoloških razpravah nadaljevala prav do danes. Sodobnejše razprave zlasti Thomasa Walkerja in Richarda Hudsona so rešitev problema premaknile z mrtve točke. Florjanc je poudaril, da je le prav podrobna analiza nujno in tako rekoč edino sredstvo razločevanja, dasiravno je čutne in subtilne razlike morda lažje dojeti ob slušnem spremljanju kot z racionalno analizo partiture. Kljub podobnostim in tesni zvezi je razlika med passacaglio in ciaccono še vedno dobro zaznavna. Passacaglio spremlja nežnejši afekt, prednost daje molskemu občutju, stavčna misel je rada večtaktna, tendenca poudarjanja je na drugi dobi. Ciacona pa je veseljša, živahnjša, rada je v duru, melodične linije so bolj kleno usmerjene, rajši ima krajše miselne odstavke. Za razločevanje pa lahko služi tudi odnos do disonanc in oblikovanje basa, ki je različen in zato odločilen. Predavatelj je z grafikoni in notnimi primeri zlasti Frescobaldija opozoril še na številne druge podobnosti in razlike.

Ivan Florjanc je v sklepu posredoval hipotezo, da je morda prav Frescobaldijeva uporaba ciaccone in passacaglie kot par vplivala na skoraj ves romanski kulturni prostor, saj je bila njegova skladateljska avtoriteta izjemno velika. Po njem pa je krenil razvoj v dve smeri: v t. i. francosko, plesno, s passacaglio oz. ciaccono kot del suite, in v nemško, resnejše ubrano, kjer sta passacaglia oz. ciacona samostojni variaciji na ostanatno temo. Ta smer po vrsti skladateljev kulminira v znamenitih Bachovih delih BWV 582 in BWV 1004. V obravnavo pa bi po Florjancu lahko vključili tudi t. i. *Goldbergove variacije*. Bach stoji na vrhuncu nekega obdobja, od koder lahko bolje razumemo njegovo svečano zadržanje v chaconni za violino solo in orgelski passacaglie. Gre za skladateljev poklon preteklosti, ki ga poznamo kot binomij tema – variacije. Bachgesellschaft in romantični čas sta temu binomiju dodala še instrument: orgle. Vse to pa je dalo pojmu passacaglia pomen, ki ga imamo v naši zavesti še danes: svečana in dokaj resnobna glasba, zasnovana kot niz variacij (za orgle) na ostanatno temo v basu. Ivan Florjanc je s predavanjem plastično in nazorno pokazal na rdečo nit, ki je peljala od Frescobaldija do Bacha in od njega nato v 20. stoletje.



## ODMEVI

### Zagrebško-ljubljansko muzikološko srečanje Zagreb, 10. in 11. marec 2000

Marca letos je bilo v Zagrebu še eno tradicionalno srečanje med zagrebškimi in ljubljanskimi muzikologi. Ob tej priložnosti sta Oddelek za muzikologijo na zagrebški Glasbeni akademiji in Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani organizirala v sodelovanju s Hrvaškim muzikološkim društvom in Avstrijskim kulturnim inštitutom v Zagrebu niz predavanj, ki so bila posvečena problematiki cerkvene glasbe in njenega liturgičnega konteksta. Vsa predavanja so bila v prostorih Društva hrvaških skladateljev, kot predavatelja pa sta nastopila gosta iz Gradca: specialist za koral Franz Karl Prassl in liturgik Philipp Harnoncourt, brat znamenitega dirigenta Nicolausa Harnoncourta.

Franz Karl Prassl je vodja Oddelka za cerkveno glasbo na Visoki šoli za glasbo in odrsko umetnost v Gradcu. Posveča se predvsem vprašanju gregorijanske semiologije, vodi pa tudi vokalni ansambel, s katerim izvaja gregorijanski koral. Je član predsedstva nemške sekcije Mednarodnega društva za proučevanje gregorijanskega koral in predsednik Mednarodne zveze za himnologijo, sodeluje pa tudi pri urejanju letne publikacije Hymnological Annual (Seattle) in ureja časopis Singende Kirche (Dunaj). Na srečanju je imel dve predavanji. Najprej je v petek govoril o Gregorijanski semiologiji kot znanstvenemu temelju za vprašanja interpretacije koral, v soboto pa je bila tema nekoliko bolj praktična: Interpretacija koral na temelju semiološkega raziskovanja: kako znanstvena spoznanja povezati z estetskim doživljanjem? Pristopi – vplivi – nazoni. V sobotnem predavanju (naša skromna "ljubljanska delegacija" je obiskala le sobotna predavanja) je Franz Karl Prassl zelo jasno in nazorno predstavil različne načine izvajanja koral. Pripravil je analize nekaj koralov in opisal različna tolmačenja nevmatskega notnega zapisa. Mestoma dokaj nasprotujoče si pristope je osvetlil s končnimi zvočnimi realizacijami, poseben poudarek pa je namenil tudi različnim vplivom, ki so usmerjali posamezne interprete koral. Prek zvočnih posnetkov smo se tako lahko prepričali, kako bistveno se razlikujejo posamezna "branja" koralov.

Philipp Harnoncourt je predstojnik Zavoda za znanost o liturgiji, krščanski umetnosti in himnologiji na Katoliško-teološki fakulteti Visoke šole v Gradcu. Mnogo piše o liturgiji, cerkveni glasbi, cerkveni arhitekturi,

umetnosti in ekumenizmu, dejaven pa je tudi kot predavatelj, saj gostuje v mnogih državah. Temi dveh njegovih predavanj sta bili Cantare credentis est – petje kot izraz vere in Liturgija kot simbolično delo. Obe predavanji sta bili morda bolj zanimivi za ožji krog glasbenikov in muzikologov, ki se ukvarjajo prvenstveno s cerkveno glasbo, vendar pa je Philipp Harnoncourt predstavil tudi mnogo zanimivih razmišljanj o splošni vlogi glasbe v liturgiji, o glasbenem izražanju verskih čustev in o vplivu glasbe na udeležence liturgičnega obreda.

V Zagrebu smo občudovali predvsem dva izredna retorika, ki sta nam predstavila problematiko, s katero študentje v času študija le redko pridemo v stik. Prav zato je bila ta izkušnja še toliko bolj dragocena. Omeniti pa velja, da ni stekla komunikacija med zagrebškimi in ljubljanskimi študenti. Tako se je srečanje dveh Oddelkov za muzikologijo, ki ju sicer vežejo tradicionalno dobri odnosi in mnoge znanstvene vezi, spremenilo v izpraznjeno formulo – pravzaprav se nismo srečali z zagrebškimi muzikologi, temveč z dvema podkovanima retorikoma iz Gradca. Žal smo tako izgubili možnost za izmenjavo izkušenj, mnenj, pogledov, pa tudi za nove prijateljske vezi.

Barbara Švrljuga in Gregor Pompe

### Krst na opernih deskah

Čeprav redka med besedili za glasbene potrebe, kaže nova prilika o Medeji, da je antična mitologija še danes, tudi na Slovenskem, ploden operni humus. Kar je imela cene v nekdanjem glasbenem gledališču, je pri tem seveda brez pomena. Odrsko veljavni so le značaji, življenjske drže in konflikti, ki presevajajo arhetipsko moč, bodi z barvami staroveških aluzij bodi samodejno. Ne glede na dobo (in modo) črpa glasbena scena le v njih ali iz njih relevantno psihološkega naboja ter estetske verodostojnosti. Zato je Vinko Möderndorfer z različico Medeje našel pravo snov. Ariadnina nit libreta ni slikčarski (p)opis, ampak dogajanje v ljudeh, ne cvetober spektakelskih atrakcij, temveč usodovska nuja. Tako jedro ustvarja dramski relief, ki je po meri glasbenemu gledališču.

Libretistove in z njimi, nikakor za njimi, skladateljve intence kajpak odločajo, kako in do kod bo dramaturška topografija izostrila bistveno v zgodbi. Kje in koliko se bo pisec varoval literarnosti in odrskega pleteničenja, kdaj, kako dolgo in s kakšnim namenom bo glasbenik razklepal obvezujoči

lok dogodkov ter mu iskal žanrsko vezivo. Tem pastem se avtorja nista vedno ognila in prejkone so ju vanje več ko enkrat zmamile nepretehtane izkušnje; lastne in tiste, o katerih vemo na Slovenskem domala popolno anamnezo, le zdravila že dolgo nobenega. Pod dvomljivimi globinami literarnosti je, denimo, težko uganiti smisel izumetničene retrospektive, ki odmika ekspozicijo zgodbe v drugo dejanje. Še teže razvozlamo organski delež prostodušno postmodernistično imitirane epode. Res je opredeljena kot epilog, a zato ne bolj na mestu, bolj verjetna: oratorijske prvine so drobir, ki zlahka ustavi operno kolesje in mu je kos malokatera glasbena dramaturgija – Fidelio ni edini zgled nevarnosti. Tudi Möderndorferju in Golobu je šel patetični finale po zlu, kljub formalnemu ravnovesju, ki ga epodi zagotavlja "scenska uvertura" (tako libreto). Po gledališki plati sta namreč libretistova domisleka preobložena didaskalija za uvod, kjer naj bi (vokalno ali ne) govoril skladatelj, in literaturno umovanje post factum, ko ima občinstvo pravico do asociacij brez kažipota. Golob ju je sicer štel med potrebne prizore, "scenska uvertura" ga ni motila – toda uporabljeni zborovski recitativ krojita majhen kompozicijski razpon in, kakor je domišljen, muzična negibnost. Facit je okvir, tonska opora, ozadje besedilu, ki ni agens dogajanja, ampak njegov odrsko poljubni avizo ter odpoved.

Naravno se zdi, četudi je dragocena prednost, da sta avtorja zasnovala Medejo kot "glasbeno dramo iz vsakdanjega življenja". Odločitev jima je dovolila skoraj nedeterminiran prostor gledališke naracije in psiholoških poudarkov, ki je imaginativnemu zaletu puščal veliko, morda še preveč svobode. Kljub temu je bila naloga – celó brez pojmovnih determinant, ki jih opredelitev evocira hote ali nehote – vsaj toliko zahtevna kakor občutljiva. Zahtevna v razmerju do tragične snovi, ob kateri se maščuje vsakršno prelahkotno beganje iz ukletega risa zgodbe. In občutljiva zavoljo krhke sinergije dramatičnega ter vsakdanjega, ki nista istorodna parametra; ne kaže ju zapletati v grobe kontraste, da bi spet (še enkrat, še drugič, še ...) ponovili videno in umljivo. Take "nazornosti" niso prida, nobenega impulza nimajo, le epizode spreminjajo v tehtne dogodke in avditorij v družino dokaj skromnih perceptivnih zmogljivosti – oboje na škodo delu. Edini, ki more kdaj upravičiti samostojnost obrobne, je pač skladatelj, a niti on kadarkoli, ne v imenu besedila in gotovo ne zoper estetsko raven teme. Ekskurz mu je dovoljen (se obnese), če je glasbeno pomemben, vsaka druga dramaturška zastranitev razblini muzično napetost in kmalu še celoto. Povedano z naukom zgodovine: na odru sme obveljati le njegova, glasbena intenca, h kateri štejejo tudi spremembe v libretu, končna sodba o pomenu prizorov in kajpak odgovornost za dramaturški izid, za komple-

mentarno ujemanje opernega dogajanja. Avtorj(ja), ki te rokodelske uzance vrže(ta) med staro šaro, tvega(ta) funkcijo muzike v glasbenem gledališču, ker ji namesto nujnega odmeri(ta) neobvezen delež scenske ilustracije, domače na dramskem odru, platnu ali ekranu. In nekaj tega se je primerilo z deležem Mirine (Medejine) antagonistke ter z obrobniimi liki v zapozneli ekspoziciji opere.

Premetanka, ki si je tu ne znam razložiti, so libretistovi enačaji med "plesnim, božičnim, operetnim". Kako naj bi slednje konvergiralo s tragedijskim, ni mogel pokazati niti Golob, čeprav je do pike upošteval didaskalijo in verjel kontrastu zaradi kontrasta (komedijantstvu, ki slika – čigavo? – atmosfero). V resnici je ozračje natanko izrisal uvodoma: spret-na parafraza Chopinovega Minutnega valčka pove dovolj in reminiscence nanjo bi lahko rabile tudi (predolgemu) nadaljevanju. Vsekakor bolje od fakture zborovskih pasusov ansambla, ki ni prav utemeljen določek značaju glasbene drame niti verjeten tableau "vsakdanjega življenja": iz katere dobe se je neki vzela ta vsakdanjost? A če je zanjo na voljo vsaj načelna "obramba", denimo Kavalir z rožo, dosežeta nastop in pesem Prve damice paradoxon, ki ga žene v odrski tek gola nebrižnost postmodernega historizma. Vrinjen med okolje in jedro zgodbe kot ludistična enklava, je napota stopnjevanju, nekakšen teatra trud zaman, njegova kitičnost pa je tolikanj poudarjena, da zbledi (kmalu nato) sorodno oblikovana Materina arija o prijateljstvu. In napon dogajanja upada. Kratkosapno zaporedje variant enakega kalupa – rondojski odpevi v ansamblu, pesem, arija, dramaturško pomembni in smiselni, toda znova ponavljajoči se parlendo Služkinje – tega multipliciranja je preobilo, mali odtenki pa niso zaležna opora, še manj cezura(-e) v enosmernem, vsebinsko nerazčlenjenem dogajanju. Kakor besedilo se izčrpajo v ilustracijah kmalu dojetih in pojasnjenih slikovitosti, z rabo bolj ko ne klišejskih poant (tempo, dinamika, nekaj barv). Tudi drugod Golobu niso vedno po duši ostre, če že ne globlje poteze. Sem in tja umanjajo karakterno do gnana melodična dikcija, v teksturi opredeljena nasprotja, iz gradnje delov strukturirana celota. Opera, še celo glasbena drama, je pač organizem psiholoških spopadov z glasbenim nabojem, odrsko zrcalo neubesedljivega odzivanja likov, dramaturški stroj, ki se mora dokazati "iz sebe". V nasprotnem so značaji bliže ponazorjenim kakor "živim" bitjem. Ne le solistično, še znatno bolj v ansamblih, koder se brez jasnih konotacij razblinijo in zgrešijo pomen, ki jim je odmeril vlogo med ključnimi trenutki. Takšno zabrisano sled pušča v Medejinem konfliktu Dragica, četudi je na odru in naj bi torej bila glasbeno njena poglavitna protiigralka.

Da sta se avtorja z novim delom ustavila nekje na pol poti, bo spričo omenjenega bržkone dovolj blizu dvomom, ob katerih tipa refleksija za odgovori. Toda v njihovi senci ne gre pozabiti enako očitne, dasi "eksterne", zunajtekstualne plati dogodka, t. i. avspicij slovenskega glasbenega odra. Nikakor ni zanemarljiv premik, ki po desetletjih morda obeta konec (le) na dramska ali književna besedila vezanih libretov. Tudi ni brez pomena znamenje, da je našim pesnikom in pisateljem (Möderndorfer, Jesih, Fritz) oblika metadramske operne predloge dandanes bliže kakor v minulih časih. Obenem so na dlani razlike med Krpanovo kobilo in Medejo, ki govore o Golobovem spoprijemanju z gledališčem: tokrat je bil zahtevnejši do sebe, strožji ob izvedbi kompozicijskih nalog, bolj izbirčen v instrumentaciji. In seveda ni karsibodi pripravljenost ansambla (dirigiral je Uroš Lajovic), ki je Medejo krstil po najboljših močeh. Nemara se slovenski operi le obetajo boljša vremena.

Borut Loparnik

## SIMPOZIJI

### Fran Gerbič pod drobnogledom

Ljubljana, 26. november 1999

Vrsti simpozijev o slovenskih skladateljih (Sattner, Foerster, Tomc, Hochreiter idr.), ki jih vsako jesen že vrsto let prirejata Akademija za glasbo in Teološka fakulteta v Ljubljani, se je 26. novembra 1999 pridružil še simpozij o skladatelju Franu Gerbiču. Prireditelja sta ga kratko poimenovala Gerbičev simpozij.

V dveh dopoldanskih in dveh popoldanskih sklopih predavanj o posameznih področjih skladateljevega delovanja so se, ob bolj ali manj ustaljeni predavateljski zasedbi na tovrstnih simpozijih, pojavila tudi nekatera "nova" imena. Po uvodni besedi je Primož Kuret v referatu, ki je otvoril dopoldanski "blok" bolj splošnih, s skladateljevo biografijo povezanih tem, orisal Gerbičev življenjski čas in prosor, Nataša Cigoj Krstulović je predstavila referat z naslovom Gerbič in Glasbena matica, Nada Bezić iz Zagreba pa je govorila o skladateljevem delovanju in njegovih pomembnih kulturno-umetniških povezavah v tej hrvaški prestolnici. Branka Rotar Pance je predstavila Gerbiča – pedagoga, Edo Škulj pa Gerbiča – urednika in pisca.

V popoldanskem delu simpozija so svoj poglobljeni pogled v skladateljev opus predstavili: Ivan Florjanc s prispevkom o Gerbičevih cerkvenih skladbah, Tomaž Faganel je spregovoril o samospevih, Jože Sivec o obeh operah (Kres in Nabor), Andrej Misson o dveh kantatah in o posvetnih skladbah ter Darja Koter o skladateljevih instrumentalnih delih.

Kljub temu da Gerbič ni tako neobdelana tema, kot se morda zdi na prvi pogled (dva letnika študentov muzikologije sta obravnavala njegov opus in njegovo izdajateljsko dejavnost v okviru seminarja iz zgodovine slovenske glasbe pod vodstvom pokojnega Dragotina Cvetka), so vendarle drugačni pristopi avtorjev in nekoliko večja časovna oddaljenost od obravnavane snovi (160. obletnica Gerbičevega rojstva) z različnih zornih kotov zanimivo osvetlili njegovo skladateljsko, pedagoško in solopevsko delo ter v večji ali manjši meri ovrednotili njegov prispevek k slovenski glasbi in njeni reprodukciji.

Kot je v navadi, bodo referati tega simpozija (kot verjetno tudi še predhodnega o Hochreiterju) izšli v posebnem zborniku.

Darja Frelj

**Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki**  
**Mednarodni simpozij ob 140. obletnici rojstva skladatelja Huga Wolfa**

Slovenj Gradec, 10. marec 2000

Društvo Huga Wolfa v Slovenj Gradcu je ob skladateljevi 140. obletnici rojstva pripravilo mednarodni muzikološki simpozij, ubran na temo Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki. Vodja simpozija je bil dr. Primož Kuret. Na enodnevem simpoziju je sodelovalo osem predavateljev iz Slovenije (Tomaž Faganel, Igor Grdina, Primož Kuret, Andrej Misson), Avstrije (Leopold Spitzer, Hartmut Krones, Andreas Holzer) in Nizozemske (Ian Borthwick).

Znanstveno srečanje je obogatil koncert komornega mešanega zbora Carinthia Cantat pod vodstvom Toneta Gašperja s skladbami Antona Schwaba, Josipa Ipavca in tremi pesmimi Huga Wolfa, koncertni večer v skladateljevi rojstni hiši pa je bil namenjen spoznavanju samospevov v interpretaciji mezzosopranistke Elisabeth Wilke iz Dresdna in slovenskega pevca, basbaritonista Marcosa Finka. Spremljala ju je pianistka Breda Zakotnik. Wolfova pisma je na koncertu oživil gledališki igralec Jurij Souček.

Mednarodni simpozij je izpostavil široko temo, ki je spodbudila predavatelje k odkrivanju okolja in časa, v katerem je skladatelj Hugo Wolf deloval. Smernice razpravljavcev je v uvodnem predavanju z naslovom "Vsa krajina je utrip duše ..." nakazal Primož Kuret. Izpostavil je predvsem slovensko okolje, v katerem sta delovala Anton Schwab ter Josip Ipavec, zanimiva pa je bila tudi primerjava z delovanjem Josepha Marxa, ustvarjalcem slovenskega rodu, ki se je na Dunaju uveljavil kot predavatelj kompozicije na Visoki šoli za glasbo.

Na primerjave Huga Wolfa s slovenskimi skladatelji se je v naslovu svojega referata – "Hugo Wolf, Gojmir Krek in Anton Lajovic" osredotočil Andrej Misson, v svojem predavanju pa je orisal slovenske razmere na področju kulture v Wolfovem času.

Igor Grdina je v predavanju "Hugo Wolf in Josip Ipavec" raziskoval vzporednice v življenju in delu dveh izjemnih ustvarjalcev. Slovenskemu kulturnemu okolju se je posvetil še Tomaž Faganel, z natančnim opisom življenja in dela priljubljenega ljudskega skladatelja Antona Schwaba. Že v naslovu referata – "Anton Schwab – med medicino in glasbo" – je predavatelj razkril poljudno naravnost Schwabovega skladateljskega opusa.

Analiza samospevov Wolfovega sodobnika na Dunaju je bila tema mladega avstrijskega muzikologa Andreasa Holzerja. V svojem referatu "Pluralni slog v samospevih Josepha Marxa" je poudaril, da so dela nekdanjega zelo priljubljenega skladatelja še vedno neznana in neupravičeno zapostavljena.

Naslovna tema simpozija "Hugo Wolf in sodobniki" je bila iztočnica predavatelju iz Nizozemske Ianu Borthwicku. Temo je apliciral na svoj prostor in pripravil primerjalno analizo med sprejemom Wolfove glasbe v srednjeevropskem prostoru ter v severnejših državah zunaj avstroogrške monarhije. Sprejem Wolfove glasbe je omejil na čas do prve svetovne vojne.

Skladateljsko delo Huga Wolfa sta osvetlili predavanji avstrijskih muzikologov. Hartmut Krones je v predavanju "Tradicija glasbenoretoričnih figur v Wolfovih samospevih" razkril skladateljevo najpomembnejše gradivo za glasbeno slikanje. Pri uporabi besednjaka glasbenoretoričnih figur se je Wolf, po Kronesovem mnenju, zgledoval pri starih mojstrih iz zgodnjega 19., 18., pa tudi 17. stoletja.

Ustvarjalni proces skladatelja Huga Wolfa je bila tema predavanja Leopolda Spitzerja. V referatu z naslovom "Pogled v Wolfovo skladateljsko delo" je predavatelj zanikal številne trditve biografov o Wolfovem "nezavednem", ekstatičnem ustvarjanju. Na številnih primerih je dokazal, da Wolfova dela niso nastajala samo v trenutkih navdiha, ampak tudi kot rezultat načrtne uporabe tehničnega znanja kompozicije.

Veronika Brvar

## OCENE IN POROČILA

### ... monografij

**Jurij Snój, *Gregorijanski koral. Glasboslovni prikaz.*** Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999. 260 str.

O gregorijanskem koralu je bilo v slovenskem prostoru sicer že pisano. Najobširnejšo tovrstno razpravo doslej je objavil Josip Mantuani v *Cerkvenem glasbeniku* v letih 1909–1910. Vendar se je Mantuani glede na potrebe svojega časa osredotočil na "postanek, razvoj in uporabo", kot je razvidno že iz naslova. To je bil čas, ko je bil gregorijanski koral še samoumevni del splošne humanistične izobrazbe in zato ni bilo treba posebej pisati širših prikazov o njem. V takratnem času bi zato Snojeva knjiga v obliki in obsegu, kot smo jo dobili, ne bila potrebna tako zelo, kot je danes.

Mantuanijeva in druge dosedanje slovenske razprave v literaturi Snojeve knjige niso navedene. Avtor je svoje delo želel zastaviti samostojno oz. še točneje: v luči specifičnih potreb, da ne rečemo tovrstnega kulturno-znanstvenega primanjkljaja sedanjega slovenskega glasbeno-kulturnega okolja. Tu gre avtorju Juriju Snoju prvo priznanje. Knjiga je dobesedno "prvi celoviti prikaz gregorijanskega koralu v slovenskem jeziku" (str. 21) in glede na sedanje razmere izpolnjuje vrzel v več ozirih.

Najprej zato, ker je prav specifičen razvoj znanstvenega študija o gregorijanskem koralu v našem stoletju doživel ogromen kvalitativni in kvantitativni razmah. Pionirji in gonilna sila raziskovanj so bili in so še vedno benediktinci, zlasti tisti iz opatije Solesmes v Franciji. Dolžni smo omeniti osebnost Eugèna Cardina, ki je sredi 20. stoletja usmerjal velik semiološki napor številnih gregorijanistov širom po Evropi in Ameriki in iz katerega se je rodil sedanji *Graduale Triplex* – neobhodno in vsakdanje gradivo vsako-gar, ki se s to snovjo srečuje, bodi raziskovalec ali izvajalec. Danes na voljo do nepreglednosti obširno in v podrobno specifične smeri razvejano vedenje o gregorijanskem koralu. Poleg tega si številne razprave in gregorijanistične šole celo nasprotujejo. Zato se je Jurij Snój v svoji knjigi, ki jo podnaslavlja *glasboslovni prikaz* razumljivo raje naslonil na tri velike znanstvene sinteze 20. stoletja: na Petra Wagnerja, Willyja Apla in Davida Hileyja. Kaže, da je bil zlasti slednji avtorju v veliko oporo. Ostala dva sta namreč prav zaradi velikega razvoja po letu 1950 v nekaterih ozirih malo manj uporabna.

Dejstvo, da Snojevo delo želi biti in je "prvi celoviti prikaz gregorijanskega koralu v slovenskem jeziku", postavlja pisca pred čisto določene

dodatne probleme in naloge, ki jih mora nujno razrešiti in izpolniti. S tem, ko je delo "prvi prikaz" v slovenskem prostoru, se mora najprej in nujno soočiti npr. z nezanemarljivim primanjkljajem ustrezne terminologije na širokem področju, ki ga knjiga obravnava. Avtor je imel tu srečno roko, marsikateri izraz je moral sam skovati oz. poiskati (npr. "podkovnik" ali izraz "spev" za osnovne glasbene tvorbe gregorijanskega koralu ipd.).

Knjiga je poleg že naštete vrline tudi uspel ter jedrnat "prikaz temeljnega muzikološkega vedenja o gregorijanskem koralu" (str. 18). Avtor je celotno snov pozorno in s posrečenim izborom izbral iz grmade podatkov, ki so danes na voljo. Vse skupaj je vzorno metodološko razporedil in izpeljal na tak način, da je lahko knjiga odličen učbenik za vse, ki se s snovjo kakor koli ukvarjajo. Ob dejstvu, da so posredovani podatki in njihova izpeljava vedno strokovno na visoki ravni, zaznamo Snojevo prizadevanje, da razumljivost podajanja snovi približa načelom poljudnega pisanja. Zaznamo način, kot ga poznamo iz Trstenjakovih knjig: strokovne termine spremljajo v neposredni bližini neterminološki prevodi kot razlaga in osvetlitev.

V hitrem premikanju po razporedu snovi sta dragoceni zlasti tudi obe kazali: vsebinsko in analitično. Analitično kazalo teče s podnaslovi po treh in celo štirih ravneh. V tem oziru je prav tako dodatno dragocen Indeks pojmov in imen, ki obenem tvori svojevrstno kazalo njihovih razlag, označenih s krepko tiskanimi številkami strani. Navedbe literature ob koncu poglavij se omejujejo na že omenjene tri velike znanstvene sinteze 20. stoletja (Wagner, Apel in Hiley) ter na leksikografske razprave, ki jih sicer sorazmerno lahko najdemo. Morda na tem mestu pogrešimo napotke, ki bi podrobneje radovednega bralca vsebinsko usmerjali po pragozdu specifičnih monografij. Morda avtor s tem ni tvegala in se je raje držal ustaljenih bibliografskih virov, čeprav v tem okviru zaznamo odsotnost osebnosti Jeana Clairaja kot ene vodilnih osebnosti s področja sodobnih raziskav specifično srednjeveške modalnosti. Vsekakor pa je na oktoekosu počivajoča modalnost iz mnogih praktičnih ozirih daleč najuporabnejša; in to še danes.

Glavna prednost knjige je njeno vsebinsko bogastvo, razporejeno v pet poglavij. V prvo poglavje je avtor vključil prikaz srednjeveškega bogoslužnega obredja, kamor je gregorijanski koral po svoji naravi neločljivo vsajen. Današnja izvajanja koralu v obliki koncertov so sicer nujno zlo, saj lahko le tako to glasbo sploh slišimo. Ostaja pa dvom, saj delujejo takšne izvedbe zaradi iztrganosti spevov iz svojega prvotnega okolja kot muzejske razstave delčkov neke sicer popolnoma nedeljive

celote. Marsikomu izmed današnjih bralcev je vsebina prav tega poglavja izredno dragocena, saj je tovrstno vedenje in znanje danes v plasteh splošne kulturne in glasbeniške razgledanosti večinoma odsotno, postavlja pa nujen temelj za vsako strokovno razpravljanje o gregorijanskem koralu in posredno tudi o določeni glasbi renesanse in baročnega časa. Morda bi bilo treba opozoriti in posvetiti nekaj več prostora bogoslužnemu cikličnemu pojmovanju časa in opredeliti drugačno (hebrejsko) pojmovanje v štetju začetka dnevov, ki je v bogoslužju celo še danes prisotno.

Ker gre pri gregorijanskem koralu za časovno izredno oddaljeno glasbo, je nujno omenjati osnove glasbenoteoretskih konceptov v luči tedanjih teoretikov. Temu je posvečeno celotno drugo poglavje Snojeve knjige. Spet gre za vsebinsko dragocenost, ki določa in postavlja in utemeljuje slovensko izrazje za vse tiste vsebine in zvočne pojave, ki so danes že oddaljeni in jih nismo več vajeni. Tonalen in modalen sta dva taka ključna pojma, ki se neizbežno med seboj prepletata. Izraz tonalen pa na tem mestu ni posrečen, saj je za današnjega bralca zavajajoč zaradi sinonimnosti s funkcijskim mišljenjem. Dalhausova avtoriteta pri tej terminološki izbiri je najbrž premalo, saj izhaja iz današnjega trenutka, razumevanje koralu pa potrebuje vedenja takratnih sodobnikov, kar skuša Jurij Snój tudi storiti. To se zlasti pokaže v razpravljanjih tretjega poglavja, ko avtor govori o glasbi sami in razlaga nastanek tega ali onega gregorijanskega speva. Ob tem pogrešimo pojme kot npr. centonizacija (že pri Mantuaniju ga najdemo prevedenega s "skrpucalo") ali pa pojem "maquam". Ti nas lahko popeljejo na prikladnejša pojmovna obzorja pri tipološkem, arhetipskem in oblikovnem razčlenjevanju koralnih spevov. Avtor teh v vsebini in v indeksu pojmov ne omenja. V odstavku Koralni ritem ne zasledimo npr. interpretacijsko pomembne miselne opore, ki primerja koralni ritem z oratorijskim. Razlikovanje nosilnih, okrasnih in prostih tonov je brez gregorijanske semiologije zelo tevgano. Zato bi bilo na to mesto nujno pritegniti spoznanja petega poglavja (v nekaj opombah je bralec povabljen tja), ki je posvečeno kratkemu povzetku gregorijanske semiologije. To bi dalo knjigi še povezanjšo zasnovo in vsebinsko razpredanje.

Tretje poglavje izredno lepo in plastično opisuje posamezne oblikovne zvrsti koralnih spevov; poglavje je spet ena od pomembnih vsebinskih dragocenosti knjige. Četrto poglavje pa razpravlja o zgodovinskih okoliščinah gregorijanskega koralu. Kljub temu da želi razpravljanje podati le "osnovno zgodovinsko podobo, ki je potrebna za časovno orientacijo v zvezi z nastajanjem in širjenjem srednjeveškega liturgično-glasbenega izročila" (str. 20), bi vendarle želeli poznati vire in avtorje, na katere se

Snoj opira, saj gre namreč za delikatno poglavje. Pri nastajanju npr. zgodnjekrščanskega bogoslužja in glasbe je imelo judovstvo, zlasti njegov sinagogalni sloj, večji pomen, kot mu ga avtor pripisuje (str. 202 sl.). Ker avtor virov za svojo opredelitev ne navaja, ne vemo, na katere "novejše raziskave" se v sodbah opira. Takšne sodbe so sicer zelo redke. Jurij Snój sicer skoraj dosledno uporablja pojme kot "hipotetično" in "hipoteza". Ti so ravno na področju gregorijanskega koralu dobesedno obvezni za vsakogar, ki želi biti verodostojen in znanstveno točen. Snój pa je ravno v tem – razen na obeh navedenih mestih in še ob nekaterih izjemah – dosleden in skrajno previden, kar daje knjigi dodatno pozitivno težo.

Vzorna metodologija vsebine je lepo uglašena z zunanjo privlačnostjo knjige. Na naslovnici z Gvidovo roko bi sicer pričakovali podobo iz npr. kakšnega slovenskega nevmatskega kodeksa, saj gvidojanska roka kot vsebinski in vidni simbol ustvarja predvsem most v polifonijo, ki je že od samega začetka drugega tisočletja močno pritiskala na vrata koralne monodije in jo kmalu tudi izpodrinila.

Knjiga zasluži dobrodošlico, širokemu krogu strokovnjakov in vednja željnih ljubiteljev bo nepogrešljiv priročnik pri vsakdanjem temeljnem glasboslovnem študiju. Njena vsebina se posveča srednjemu veku in seže daleč naprej, prek renesanse vse tja v barok, mnogokaj pa velja še danes. Avtorjev strokovni in ustvarjalni napor bosta poplačali vsebinska gotovost in hvaležnost pozornih bralcev.

Ivan Florjanc

**Metoda Kokole, Isaac Posch. "Deditus Eois Hesperisque plagis – Slavljén v deželah zore in zatona". Zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem.** Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999. (Zbirka ZRC, 23). 296 str.

Na Slovenskem žal le poredko doživimo izid nove muzikološke monografije, še zlasti take, ki bi se posvečala življenju in delu katere od pomembnih osebnosti slovenske glasbene zgodovine. Zato je vsaka, ki se prebije od pisalne mize avtorja do javnosti, toliko bolj dragocena že sama po sebi. Zmotno pa bi bilo mišljenje, da je nova knjiga Metode Kokole dobrodošla le zaradi velikega pomanjkanja muzikološke literature pri nas. Delo, ki je nastalo kot doktorska disertacija, je celovita, sistematična obravnava življenja in dela Isaaca Poscha, napisana z veliko mero znanstvene

natančnosti, tako pri odkrivanju kot pri interpretaciji virov.

Avtorica je že v prvem poglavju postavila temelj svojemu poznejšemu raziskovanju s tem, da je natančno zbrala in ocenila prispevke raziskovalcev, ki so se z izbrano temo ukvarjali v preteklosti, ter opozorila na njihove prispevke in morebitne zmote. Na tej podlagi in z obsežnim raziskovalnim delom, ki je razkrilo vrsto doslej neznanih okoliščin Poscheve življenjske poti, ji je uspelo v drugem poglavju očrtati sedaj že dokaj popolno skladateljevo biografijo. Tako je podrobno raziskala usodo in položaj ljubljanske veletrgovske družine Posch, ene pomembnejših mecenskih rodbin 16. st. v Ljubljani. Prišla je do sklepa, da bi bil Posch lahko eden od potomcev te, v času protireformacije izseljene družine, da pa tega dejstva za sedaj ni mogoče dokazati. Bistven prispevek avtoričinega raziskovalnega dela pa je ugotovitev, da se je Isaac Posch v letih od 1598 do ok. 1606 šolal na protestantski gimnaziji v Regensburgu ter da je tja prišel iz Kremisa, kjer je bil verjetno tudi rojen. Ti novi podatki ne določajo le skladateljevega rojstnega kraja ter leta rojstva (1591), temveč nam prinašajo dragocene podatke o okolju, v katerem se je izobraževal in glasbeniško oblikoval. V nadaljevanju se je avtorica posvetila še skladateljevemu delu v službi koroških deželnih stanov, njegovemu delovanju kot graditelj in popravljalec orgel, stikom s Kranjsko ter okoliščinam in dataciji njegove smrti. Vsa ta poglavja niso le golo nizanje znanih in novo odkritih zgodovinskih dejstev ter sklepov, ki jih ti dopuščajo, temveč poskuša avtorica vse postaje Poschevega življenja in dela postaviti v kontekst časa in kulturnozgodovinskih potez okolja, v katerem je deloval. To daje besedilu večjo berljivost in ga dviga nad stilno raven suhoparne znanstvene razprave. Drugo poglavje končuje temeljit pregled geografske razširjenosti ohranjenih natisov, ponatisov in prepisov Poschevih skladb, iz katere avtorica sklepa na odmev in ugled, ki so ga le-te, z njimi pa tudi njihov avtor, uživale v prvi polovici 17. stoletja.

Naslednja tri poglavja so posvečena Poschevemu delu, vsako eni od tiskanih zbirk, ki predstavljajo danes znano skladateljevo zapuščino. V prvem avtorica osvetli značilnosti zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* iz leta 1618. Njeno opazovanje se ne ustavlja ob golem glasbenem tekstu, temveč se ukvarja tudi s funkcionalno zaznamovanostjo teh – kot je mogoče razbrati iz skladateljevega uvoda k zbirki – plesu namenjenih skladb. Podrobno in na podlagi sodobnih virov osvetli povezave med glasbeno zasnovo in koreografskimi zakonitostmi obravnavanih plesov. Posebno pozornost namenja tudi vplivu angleško-nemške figurativne ansambelske glasbe na oblikovanje skladateljevega glasbenega stavka

ter utemeljuje Poschev prispevek k razvoju zgodnjebaročne instrumentalne ansambelske suite. Ob tem ponovno opozarja na neprimernost oznake variacijska suite, saj so tematske zveze med uvodnim plesom (*couranta* oz. *gagliarda*) in ostalima plesoma trojic (*nemški ples*, *poples*) prešibke in nedosledne.

Naslednje poglavje opozarja na stilno individualnost mlajše zbirke *Musicalische Tafelfreudt* iz leta 1621. Avtorica upravičeno meni, da je iz druge skladateljeve zbirke moč razbrati izrazite vplive italijanske glasbe (eho, dinamika, poudarjena kromatika) ter drugačen pristop k oblikovanju teh, predvsem poslušanju namenjenih skladb. Podobno ugotavlja tudi pri obravnavi Poscheve tretje, do sedaj po krivici nekako prezrte zbirke *motetov – Harmonia concertans* iz leta 1623. Prav ta zbirka, mogoče še bolj kot njegove suite, zagotavlja Poschu pomembno mesto v evropski glasbeni zgodovini. Avtoričino raziskovanje je iz ohranjenih del izluščilo različne vplive italijanskih skladateljev – Lodovica da Viadana na eni in Alessandra Grandija ter Claudia Monteverdija na drugi strani – ter pokazalo, da Poschevo izrabljanje novih izraznih sredstev (ekspresivnost melodike, dramatsko obarvani dialogi med glasovi in skupinami glasov, kontrast homofonija–polifonija) nima para v sočasnih delih drugih nemških skladateljev. S tem se nam prav Posch kaže kot eden prvih severnjaških protestantskih skladateljev, ki je prevzemal glasbene novosti katoliške Italije.

Povzetku izsledkov raziskave, ki nosi naslov *Mesto Isaaca Poscha v slovenskem in avstrijsko-nemškem glasbenem zgodovinopisju*, sledi obsežen dodatek, v katerem so zbrane notne in tekstovne ilustracije k predhodnim poglavjem, ter – kar je za zainteresiranega bralca izredno pomembno – prvič objavljeni diplomatski prepisi vseh Poschevo življenjsko pot zadevajočih virov. Delo končuje pregled literature, notnega gradiva in diskografija.

Aleš Nagode

**Manica Špental, *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor, Obzorja, 2000. 318 str.**

Manico Špental, avtorico več kot 300 strani obsegajoče knjige *Iz mariborske glasbene zgodovine*, že dobro poznamo po njenih razpravah, s katerimi je med drugim tehtno osvetlila glasbeno dogajanje v Mariboru tako v



preteklosti kot sedanjosti. V knjigi, nedavno izšli pri založbi Obzorja, svoja raziskovanja v tej smeri še dopolnjuje, nadgrajuje in zaokroža. V skladu s povsem primerno izbranim naslovom delo torej ni zamišljeno kot celovita glasbena zgodovina mesta, ampak kot zbirka večinoma poprej objavljenih, a tokrat prenovljenih razprav in krajših zapisov, ki so posvečeni temu ali onemu pomembnemu vprašanju omenjenega tematskega področja. Ne glede na to pa je obravnava snovi izpeljana tako premočrtno in logično, da se v naši predstavi, potem ko smo knjigo prebrali od začetka do konca, že zarisuje kar precej celovita črta glasbenega razvoja Maribora od konca 18. stoletja naprej. Gre za glasbeni razvoj mesta v vseh njegovih parametrih, mesta, ki je bilo, kot avtorica na nekaj mestih pravilno izpostavlja, v svoji zgodovini v podrejenem položaju nasproti bližnjemu Gradcu, glavnemu mestu nekdanje vojvodine Štajerske, kakor tudi bolj oddaljeni Ljubljani, ki je že od 16. stoletja vse bolj postajala slovenska kulturna metropola. V knjigi tudi ni prezrto usodno dejstvo, da so se Slovenci v Mariboru, na robu našega etničnega ozemlja, morali dolga desetletja upirati nemškemu pritisku in se boriti za svoj nacionalni obstoj. To pa pomeni, da je Manica Špendal v svojem razpravljanju ustrezno upoštevala splošne politične in ekonomske dejavnike, pri čemer se je tudi v zadostni meri ozirala na naš splošni kulturni in glasbeni razvoj. Delo iz mariborske glasbene zgodovine je napisano stvarno, jasno in preprosto, a dovolj povedno. Čeprav je obilno dokumentirano in vsebuje številne opombe, kjer najdemo marsikatero zanimivo podrobnost, je vseskozi berljivo in privlačno za vsakega kulturno razgledanega izobraženca.

Prvi obsežnejši del zavzema več kot dve tretjini knjige in prinaša celovito podobo glasbenodramatskih predstav od leta 1785, ko se je začelo sistematično gledališko delovanje, pa do leta 1945. Plod novih in temeljitih raziskav je obdelava obdobja od leta 1862 do razpada avstroogrške monarhije ter let nemške okupacije. Mislim, da v tej zvezi lahko soglašamo z avtoričinim mnenjem, da je za celovit prikaz razvoja gledališča, kot je mariborsko, treba upoštevati tudi obdobje, ko je bilo to pod tujo nemško upravo. Prav pri tem pa se je morala Manica Špendal soočiti s težavno oviro, izhajajočo iz pomanjkanja gradiva, saj se je lahko večinoma oprla le na posamezne časopisne kritike, kar seveda ni omogočalo primerjanja in presoje različnih ocen določene izvedbe. V tem pogledu so bile ugodnejše razmere v času med obema vojnoma – tega je tokrat še izpopolnila z rezultati dodatnih, natančnejših raziskav – ko je na voljo več ocen v različnih, sočasno izšlih časnikih. Kot je pokazala skrbna rekonstrukcija sporedov posameznih sezon, so na mariborskem odru podobno kot v drugih majhnih avstrijskih gledališčih v prvi polovici 19. stoletja prevladovala veseloigre in

burke s petjem. Poglavitni vzrok za nizko kvaliteto repertorja in reprodukcije vidi avtorica povsem utemeljeno v zakupnem značaju gledališča (v njem so se navadno iz leta v leto menjavale potujoče družbe) in strukturi mariborskega meščanstva, ki si je želelo predvsem zabave, kar pa se tudi ni dosti spremenilo pozneje. V drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja so največ uprizarjali operete Offenbacha, Suppéja, J. Straussa ml., pa prek Leharja do Stolza, ki je svojo skladateljsko in dirigentsko kariero začel prav v Mariboru. Ob produktih vedre muze so se zdaj občasno pojavljale še opere skladateljev, kot so Weber, Kreutzer, von Flotow, Humperdinck, Lortzing, Rossini, Verdi, Donizetti, Bizet in Mascagni.

Novo poglavje nas seznanja z ustanovitvijo stalnega slovenskega gledališča leta 1919, z začetki slovenskega opernega uprizarjanja in njegovim vzponom pod vodstvom hrvaškega dirigenta Mitrovića. Tedaj je imel Maribor vrsto rednih opernih sezon, ki so se dvignile nad provincialno raven, občinstvo pa je prvič poslušalo v domačem jeziku standardna dela francoske, italijanske, nemške in slovenske operne literature ter tudi v obilni meri spoznavalo glasbenodramatsko ustvarjalnost lastnega kapelnika Viktorja Parme.

Dosti manj ugodno sliko glasbenoodrske dejavnosti nam predstavlja poglavje, ki zajema obdobje med letoma 1928 in 1941. Avtorica logično pripisuje prenehanje stalnih opernih sezon predvsem zmanjšanju subvencije, zaradi česar se je morala gledališka uprava omejiti le na občasno uprizarjanje oper. Hkrati opozarja na njeno izredno nacionalno ozaveščenost, saj so navzlic neugodnim razmeram izvedli kar štiri slovenske opere in devet slovenskih operet.

Zajeten prostor je dodeljen obravnavi glasbenogledaliških predstav in koncertov nemškega gledališča v letih 1941–1944, kar je razumljivo, ker je bila njegova dejavnost zelo bogata. Kot dokazuje gradivo, je bilo vsako sezono povprečno deset opernih in devet operetnih premier ter pet koncertov. Prvič so bila izvedena velika dela kot Beethovnov *Fidelio*, Mozartovi *Beg iz seraja* in *Figarova svatba* ter Verdijev *Othelo*. Tako so hoteli Nemci prispevati "k utrditvi nemške kulture v najbolj jugovzhodnem mestu rajha". Vsekakor pa je upravičen dvom avtorice o tako izredni izvajalski ravni, kot jo izkazujejo kritike v *Marburger Zeitung*, edinem ohranjenem dokumentu tega časa, saj se ji vzbuja misel, da so kritiki ocenjevali prireditve po direktivi kar se da ugodno.

Kot dodatek je na koncu prvega dela vključeno še poglavje o slovenskih novitetah v repertoarju slovenskega gledališča po letu 1945. Tu je predstavljen značilen sklep, da je to gledališče zdaj še bolj kot poprej kazalo razumevanje za slovensko, zlasti sodobno operno ustvarjalnost. To



zgovorno potrjuje podatek, da je ansambel v 40 sezonah pripravil kar 13 domačih glasbenoscenskih novitet in da redko mine sezona brez slovenskega dela.

Drugi del knjige govori o slovenskih društvih, ki so imela v Mariboru pomen za razmah glasbe v času do leta 1941. Najprej je predstavljena Slovanska čitalnica, katere delovanje je pregledno razdeljeno na dve fazi: ustanovitev pevskega zbora in njegov prvi skromnejši zagon vse do prihoda Emerika Berana leta 1899 ter opazna prizadevanja, da se čitalniške prireditve približajo koncertom. Ob vsem tem je za obdobje pred prvo svetovno vojno tudi kritično ocenjen prispevek nemškega Filharmoničnega društva, Cecilijinega društva in Glasbenega društva, ki je uspešno nastopalo s čitalničnim zborom. V nadaljevanju se avtorica še osredotoči na Glasbeno matico med obema vojnama, predvsem pa njen zbor, orkester in njeno glasbeno šolo.

Nova obsežna knjiga Manice Špendal je delo, ki nedvomno vsebuje marsikaj zanimivega in dopolnjuje naše vedenje o slovenski glasbeni preteklosti, še posebno pa o tisti mesta Maribor. To je tudi trdna in zanesljiva osnova za celovito in sintetično zasnovano zgodovino glasbe naše štajerske metropole za čas od 18. stoletja. Kdorkoli bo pisal takšno monografijo, ne bo mogel mimo dosežkov, ki jih prinaša obravnavana knjiga.

Jože Sivec

**Janez Osredkar, *Glasbeni stavek. Kontrapunkt 1*.** Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1999. 129 str.

Pred časom smo na teh straneh pozdravili pedagoški priročnik *Glasbeni stavek: Harmonija I in II*, Ljubljana 1995, ki ga je napisal slovenski pedagog glasbeno teoretičnih predmetov Janez Osredkar. Sedaj je pred nami njegovo drugo tovrstno delo *Glasbeni stavek: Kontrapunkt I*. Izdal in založil ga je Zavod Republike Slovenije za šolstvo v Ljubljani 1999. Strokovni svet Republike Slovenije za vzgojo in izobraževanje je s sklepom št. 612-54-99 z dne 24. 3. 1999 potrdil učbenik *Kontrapunkt I* za pouk kontrapunkta pri predmetu Glasbeni stavek v glasbeni gimnaziji. Le teh je zadnji čas kar nekaj po Sloveniji. Ker je Osredkarjev *Kontrapunkt I* trenutno edino besedilo na tržišču in ker gre – tudi – za uradno besedilo, je pred nami učbenik, na katerem bo v bodoče vsebinsko temeljilo vse tovrstno gimnazijsko glasbeno izobraževanje. Publikacija zasluži že zato vso pozornost.

Založnik in izdajatelj – Zavod Republike Slovenije za šolstvo – si je pridržal vse pravice, ki vključujejo prepoved kakršnega koli reproduciranja. Ker gre za uradno, dvakrat recenzirano (Andrej Misson, Tomaž Habe) besedilo v Sloveniji prepotrebne tovrstnega učbenika za praktičen pouk, je želeli, da omenjena prepoved ne bo zaviralno delovala pri razširjanju in vsebinskem osvajanju stvarine. "Pridržane pravice" so ravno na področju osnovnega izobraževanja malce omejevalne in anahronistične. Prvi razlog je v dejstvu, da je vsak avtor katerega koli učbenika ponosen, če se njegovo delo čim bolj razširi in osvoji. Drugi razlog pa počiva na zahtevi, da učbeniki niso in ne smejo biti – po svoji naravi – nekašne iznajdbe, ki bi potrebovale patentno zaščito. Vsak učbenik že po svoji notranji zakonitosti prinaša "ukaščeno" in večkrat preverjeno znanje preteklosti, ki skoraj redno ni sad piščevih iznajdb. Učbeniki so – namreč in predvsem – ključ do zgodovinskega vedenja in ne priročniki za bodoče izume. Izumi potrebujejo drugačno duhovno in umsko zadržanje in služijo drugačnim kulturno družbenim potrebam.

Z ozirom na pravkar povedano nas zato ne moti očitna sorodnost – mestoma celo dobesedna odvisnost – s tovrstnimi deli iz preteklosti, bodisi s slovenskimi (Lucijan Marija Škerjanc) kot tudi tujimi avtorji dvajsetega stoletja (zlasti Kund Jeppesen, slovenski prevod iz 70-tih let, ciklostiliran za interno uporabo na Akademiji za glasbo, moj izvod je brez letnice izdaje) in nenazadnje očitna sorodnost s starejšimi primeri tako v zasnovi stvarine kot v praktičnih vzorcih (zlasti Luigi Cherubini in še prej Johann Joseph Fux). Povedano je lahko vzeto kot opravičilo za avtorjevo dosledno nenavajanje virov, bibliografije in literature, dasiravno bi si jo želeli in to kljub dejstvu, da je sorodnost s tradicijo otipljivo zaznavna.

Z ozirom na bibliografsko sorodnost z ostalimi deli nam je v oporo prva in skoraj dobesedno enaka inačica Osredkarjevega dela – *Glasbeni stavek: Kontrapunkt I* –, ki je v skoraj nespremenjeni obliki izšlo že leta 1990 pri reviji Cerkevni glasbenik, v zbirki Priročnik za organiste pod naslovom Kontrapunkt. V tej izdaji najdemo na prvi strani navedeno literaturo, ki naj bi avtorju služila kot vodilo in opora. V tej literaturi navedenih delih gre – razen nekaj izjem (npr. Jeppesen in Cervencia) – za učbenike, ki so napisani z namenom podajanja določenega nauka v obliki teorije, to pomeni, brez ozira na umetniška dela preteklosti, ki bi soglašala s snovjo. Takšen abstraktno teoretičen pristop je v svojem učbeniku kontrapunkta za gimnazije zavzel tudi Janez Osredkar. Podoben pristop je sicer običajen iz časov, ko sta generalni bas najprej in kamalu nato še harmonija – kot samostojen nauk o sozvočjih – izpodrinila na linearno-melodičnih načelih

počivajoč nauk o kompoziciji 16. in 17. stoletja. Le ta – namreč nauk o kompoziciji 16.–17. stol. – pa je svojčas (na prelomu 16. stoletja) izpodrinil nauk o sozvočjih, ki so uravnavala dvo- in večglasno melodično skladanje in ki so lepo povzeta v Tinctorisovem delu iz leta 1477 *Liber de arte contrapuncti*. Še – sicer malo ekscentrični – Adrianus Petit Coclico je v svojem delu *Compendium musices* (1552) v poglavju o De compositionis regula (str. 84 in dalje) zatrdil, da nam "regula compositionis & regula contrapuncti parum differt." V toliko je Osredkarjev Kontrapunkt v skladu z izročilom, tudi zelo starim.

Način podajanja snovi, zlasti pa vsebinska stran učbenika postavlja ta – potemtakem – Osredkarjevo delo v vrsto priročnikov, ki uvajajo šolsko mladino v svet najosnovnejših zakonov tonalnega linearnega vodenja glasov v glasbi. Ob Osredkarjevem učbeniku bi težko govorili o vseobsegajočem vedenju zakonov "tehnik skladanja renesančnih mojstrov, zlasti Palestrine," kot sam navedel v Predgovoru. Za kaj takšnega manjka v učbeniku poglobljen nauk o modusih in o vsem kar je s tem v zvezi (npr. modalni kadenčni sistem, zakoni skladanja glasov ipd, da navedemo le najnujnejše). Tovrstnega znanja v našem učbeniku niti ne pričakujemo, saj bi stvarino svojim prvim namembnikom – današnji gimnazijci – naredil neužitno. Temeljiti študij v to smer bo zahteval zato nujno nadgradnjo na visoki stopnji, če bo hotel glasbenike (tudi specialistično) uvesti v zakonitosti te ali one dobe, tega ali onega sloga.

Osredkarjev tako imenovani "strogi stavek" ni zato nič drugo, kot osnovni pouk o prvem poizkusu skladanja melodij, kjer je točno določena razlika med disonančnimi in konsonančnimi sozvočji in njih metrično mesto v skladbi. Teh pravil je v učbeniku na pretek in se – razen nekaj izjem – res ujemajo z "destilatom" pravil renesančnega kontrapunkta. Opravičujem se ob uporabi snovne metafore o destilatu. Vendar so tovrstni učbeniki po svoji metodološki in vsebinski strani prav to. Tudi Osredkarjev ni izjema. To je lahko njegova – in njihova – prednost in hiba. In prav je tako. Osnovno in srednje šolanje mora pač učencem nuditi predvsem in najprej celotno paleto osnovnih podatkov in vedenj, oziroma v prenesenem pomenu povedano, enako bogastvo glasbenih besed, izrazov in glasbeno-slovnih zakonitosti, kot sem že zapisal ob Osredkarjevi harmoniji.

Prednosti učbenika so mnogotere. Najprej moram omeniti avtorjev napor v iskanju in ustvarjanju slovenskega izrazoslovja. Kakor na mnogih področjih prav to primanjkuje. Nekateri izrazi so bolj posrečeni (npr. prehajalni oz. menjalni skok, proste note, eno- ali dvozvočje, višek, cerkveni tonski načini ipd.) drugi pa zopet manj (npr. nižek ipd.). Razporeditev

snovi dosledno sledi vsebinsko – že stoletja – ustaljenim načinom (tako imenovane "species") posameznih disciplin, dasiravno jih izrecno ne omenja. Glede na izdajo iz leta 1990 je izpustil štiriglasje, kar v kontrapunktu ne pomeni hibe, saj so v triglasju zajeta skoraj vsa najpotrebnejša vedenja. Nekatera druga poglavja je na primer obogatil tako z razlago kot s primeri. Celoten učbenik je namreč lepo opremljen z vajami in primeri. Žal nekateri primeri vsebujejo – tudi glede na avtorjeva pravila – določene netočnosti in napake (npr. št. 129a, 138a, 144a, 150a, 163a, da omenim najnujnejše), ki bi jih bilo potrebno v naslednjih izdajah nujno odpraviti. Prav tako so nekateri paralelizmi obravnavani preveč strogo (npr. primer 16č, I ipd.) nekateri pa nepopolno, kot npr. v poglavju o tritonusnih paralelah, kjer je potrebno – za določitev omejitve – videti njihov kontekst, to pomeni njihov konkreten razvez. Poglavje o razločevanju konsonanc in disonanc je že od 14. stoletja temelj vsakega kontrapunkta in bi potrebovalo večjo razvidnost, morda samostojno razpredelnico, podobno onim, ki jih avtor drugje tako posrečeno in umestno postavi. Nauk o obsegu glasov (str. 10 in v glasbenih primerih) je preveč ohlapen in zdi se, da avtor sledi instrumentalnemu stilu kontrapunkta, kar je v očitnem neskladju z osnovno vokalno postavko učbenika. Takšne in podobne nepopolnosti pa bo – pri tem študiju neobhodno potrebna – prisotnost živega učitelja sposobna popraviti in premostiti.

In prav tukaj bi rad podčrtal potrebo po učitelju, ki bi naj imel na voljo toliko pedagoškega časa, da bi lahko sledil skoraj vsakemu učencu posebej, če hočemo, da jih zares uvede v skrivnosti melodičnih sozvočij. Tovrstno znanje je prav v 20. stoletju zopet – paradoksalno se sliši – zelo pridobilo na veljavi in to ne le v delih H. Schenkerja in njegovih številnih pristašev ampak – seveda na drugačen način – tudi v krogih sodobnih kompozicijskih tokov. Zato se kar neverjetno sliši, da so tovrstna dela edini učbeniki, ki jih imamo na slovenskem tržišču. Je res, da je naše tržišče majhno. Vendar je ravno pluralizem raziskovalnih naporov in prevajanje takšnih spoznanj v prakso znak duhovne prebujenosti in živosti določenega naroda na nekem področju kulturnega življenja.

Skratka. Tudi tokrat moramo biti hvaležni Janezu Osredkarju za nov – namembnikom didaktično lepo prirojen – ključ, ki je neobhoden do nekaterih vedenj iz glasbene zakladnice preteklosti. Kaj lepšega si od tovrstnega učbenika ne moremo želeli.

Ivan Florjanc

**Pino Mlakar, *Ples kot umetnost in gledališče*.** Celje, Mohorjeva družba, 1999. 229 str. ilustrirano.

Ples kot umetnost in gledališče je knjiga, ki jo je plesalec in koreograf Pino Mlakar posvetil soplesalki in ženi Pii za devetdeseti rojstni dan, ki ga je praznovala v letu 1998, kot zahvalo za skupna leta, posvečena umetnosti in družini. V času pisanja te recenzijske ocene je gospa Pia Mlakar preminula, izid knjige v decembru 1999 pa je še pravočasno dosegel Mlakarjev namen. Skupaj sta ustvarjalno preživela več kot sedemdeset let, se dopolnjevala kot plesni par, v koreografskem delu in v neprestanem premišljanju o zakonitosti umetnosti nasploh in posebej o plesu. V zadnjih letih sta svoj trud vložila v raziskovanje zgodovine gledališkega plesa – natančno sta preučila in dokumentirala tristoletno zgodovino baleta v münchenski operni hiši, o kateri sta izdala monografijo v dveh delih z naslovom Unsterblicher Theatertanz. Tokrat je pisec knjige Mlakar sam, vendar je v njegovih besedah ves čas zaznati Pijino prisotnost.



Pia Mlakar v vlogi Jele (Vrag na vasi) leta 1935

Založba Mohorjeva družba se je pridružila čestitki za visoki jubilej z zelo bogato izdajo velikega formata s trdimi platnicami ter posebnim dekorativnim oblikovanjem ozadja teksta – vsaka stran v knjigi ima drugače zloženo draperijsko podlago v treh različnih barvah in z mnogimi odtenki.

Knjigo bogatijo skrbno izbrane fotografije in likovne priloge, ki dopolnjujejo in razlagajo tekstovno informacijo; veliko oblikovalnih strani žal ostaja tudi praznih. Pri skrbnem prebiranju vsebine knjige se nehote pojavi dvom o smiselnosti oblikovalskega posega, in čeprav je bil namen dober, se zdi, da je postalo v tem primeru oblikovanje zgolj samemu sebi namen in je Mlakarjevi značajski posrednosti in preprostosti tuj ter nasproten njegovemu skozi življenje skrbno negovanemu odnosu do umetnosti in lepote. Njena podoba tako ni uglašena z vsebino knjige in bralca zavaja v plesno iluzornost, podobno kot tudi nekatere druge knjige o baletu, ki kvarijo stvarni pogled na zahtevno plesno umetnost s prelepimi fotografijami baletnih simbolov, kot so svetlikajoči baletni copatki in podobno. Mlakarjeva knjiga hrani pomembne misli, izklesane iz plesnih izkušenj, ki so rezultat neprestanega garanja plesnega para, in ustvarja mesta, ki jih mora bralec šele domisliti, kar pomeni, da je treba imenovano knjigo večkrat vzeti v roke. Želimo si, da bi publikacija dobila tudi cenovno dosegljivejšo in hkrati uporabnejšo izdajo.

Knjiga je razdeljena na dva dela; v prvem delu je avtor predstavil zgodovinski pregled gledališkega plesa v tistih točkah in bistvenih plesnih prelomih, ki jih je izluščil iz tristoletne zgodovine in povezal s svojim pogledom na to umetnost, v drugem delu pa se kronološki pregled nadaljuje z opisovanjem njune (Pinove in Pijine) plesne zgodbe. V njej se na določenih mestih smiselno naveže na prej razloženo zgodovinsko situacijo, kar oba dela knjige združuje v enovito celoto oziroma v tako zastavljenem konceptu knjige postane zgodovinski pregled gledališkega plesa nujen uvod za razumevanje dogajanja v plesni umetnosti 20. stoletja. Naslov knjige ni zgolj naključen, temveč temeljito premišljen in v tekstu večkrat naglašen in pojasnjen na podlagi zgodovinskih okoliščin, ki so avtorju potrjevale smiselnost takšnega poimenovanja.

Predgovoru sledijo prva tri poglavja z naslovi Oznaka predmeta, Oznaka balleta in Dozoritev baleta, ki zaokrožujejo posamezna zgodovinska obdobja gledališkega plesa. Drugi, avtobiografski del knjige je prav tako oblikovan v treh enotah z naslovi Pristop mladostnih samorastnikov, Usodno izgubljeni čas ali referat plesalca starostnika in Poglavje brez besed. Knjigo končuje Sklepna beseda, kjer avtor zapiše, da naloga, ki si jo je zamislil v okviru naslova Ples kot umetnost in gledališče, nima konca, zato zadnjo besedo prepusti prevodu pesmi Thomasa Stearnsa Elliota, Mirujoča točka. Posebno je predzadnje poglavje, v katerem so natisnjene izbrane plesne grafike poklicno izobraženega plesalca in likovnika Helmuta Rudolpha.

Dokumentirani avtobiografski del v knjigi ima za naslednje rodove velik pomen, saj nam ohranja podatke o delovanju umetniškega para tako rekoč iz prve roke in brez ponarejanja, čeprav popis njenega življenja in dela ni glavni namen pisanja, saj je v knjigi izpuščeno kar nekaj njenih koreografskih del. Mlakarjeva domačija ob Krki, kjer je na enem mestu zbrano vse potrebno gradivo in literatura, ostaja kot prijazno vabilo za dopolnitev tega dela. Umetnika sta si vedno želela, da bi domačija prerasla v dom slovenskega baleta, zato sta jo namenila plesnim umetnikom in strokovnjakom. Izid biografije in ovrednotenje njenega dela bi bila pravi poklon zares izjemnima ustvarjalcema.

Poseben pomen ima sporočilnost knjige, ki je rezultat življenjskih izkušenj plesnega in koreografskega para. Spoznamo njuno iskanje lepote in bistva ter pot do oblikovanja svojega plesa, ki je bila vedno v skladu z notranjim prepričanjem o drugačnem, še ne raziskanem gibu in pravi plesni impulz, a hkrati tudi pot v neznanu. Svoje delo oziroma zahtevnost koreografskega dela, ki se lahko prenese tudi na druge umetnosti, Pino Mlakar opiše v knjigi na strani 150: "Za vsak gibni vokabular najde tvorbo koreograf, ali pa jo iznajde, najsi gre za kratko ali daljšo plesno variacijo. Iznajti jo mora zato, ker dognane plesne oblike, kolikor obstajajo, niso zadostne. Nove naloge zahtevajo izvirne oblike. Ni vsakomur dano, četudi bi bil dober plesalec, da jih iznajde. Zateče se k preskušeni vzorcem, po lastni presoji prispeva svoj delež in naloga je opravljena, polovično opravljena, zato je pre-malo prepričljiva. Tako koreografijo imenujemo šablonsko, nad njo se tudi radi zmrdujemo. Če pa jo strokovno razčlenjujemo, nemalokrat ugotovimo, da tudi taka vsebuje gibne prvine s substanco, da imajo iste prvine na pravem mestu in v pravem trenutku presenetljivo valeur. Paradoks nasproti pavšalni presoji šablone kaže na zapletenost te umetniške discipline."

Intenzivno plesno-koreografsko obdobje Pie in Pina Mlakarja v tridesetih letih je bilo povezano z evropskim sočasnim plesnim dogajanjem, njun mladostni ustvarjalni zagon pa je zastal z začetkom vojne, čeprav sta po vojni svoje delo uspešno nadaljevala; med drugim sta v Ljubljani postavila tudi državno baletno šolo. Kot učenca Labanove šole sta se sicer ukvarjala z raziskovanjem giba in pojmovanjem plesa kot prvinske umetnosti, hkrati pa sta se navezovala tudi na baletno tradicijo; s proučevanjem (dalmatinske) folklorne, ki sta jo uporabila kot muzikalno-plesno gradivo in kot postopek oblikovanja, sta s sintezo izraznega plesa in baleta ustvarila izvirni prispevek k modernemu baletu. Koreografsko soočenje s folkloro ne preseneča, saj so nekateri skladatelji, med njimi Bartók in Stravinski, (prav tako) s prenosom folklornih elementov v struk-

turo umetne glasbe, videli eno izmed možnosti prestopa v novo glasbo na začetku 20. stoletja. Plesni prelom se je zgodil s predstavo Vrag na vasi, premierno uprizorjeno v Zürichu leta 1935 na glasbo Frana Lhotke (1883–1962). Prelomni dogodek je Mlakar v knjigi dokumentiral na strani 157 s citatom baletnega poznavalca Heinricha Stahla, ki je po predstavi v Münchnu v letu 1939 zapisal: "Povezava načel tradicionalnega baleta z načeli izraznega plesa postavlja novo načelo, ki ima pravico do naziva (moderne) balet." O predstavi je podobno pozneje v letu 1955 zapisal tudi londonski plesni kritik Richard Buckle: "Plesanje ima lastnosti baleta in plesa Marthe Graham, zdi pa se nam, da nastaja instinktivno vse iz vsebine tako, da imamo občutek naravnosti, kakršnega so mogle izzvati le maloštevilne Fokinove koreografije." Delo je hkrati tudi prvi celovečerni balet po šestdesetih letih premora v evropskih gledališčih, katerih program je bil sestavljen iz krajših večdelnih baletnih del (pariška operna hiša ni imela celovečernega baletnega dela od premiere Délibes-Merantove Sylvia leta 1876, v milanski Scali je bila zadnja taka premiera v letu 1881 – Marengo-Manzottijev Excelsior, v Petersburgu pa Ivanov Hrestač v letu 1892, na glasbo Čajkovskega). Takšna je bila zahteva tega vmesnega časa in celo skupini Ballet russe, pod vodstvom Djagileva, ni uspelo londonski publikli uspešno predstaviti – sicer njihovega edinega poskusa – celovečernega baleta Trnuljčice na glasbo Čajkovskega.

Mlakarjeva knjiga nas spodbudi tudi k terminološkem razmisleku in skrbnejši uporabi oznak kot so predvsem "ples – balet" ter "moderno – sodobno"; med njimi je najširša "sodobni ples", medtem ko je oznaka "moderne balet" časovna in zaobjema obdobje delovanja skupine Ballet russe (1909–1929) ter je hkrati Mlakarjeva slogovna oznaka. "Izrazni ples" je vezan na nemško ekspresionistično plesno šolo, "balet" pa avtor v knjigi določi kot oznako za celotni gledališki ples.

Izbrali in omenili smo le najnujnejše premisleke o knjigi, v kateri je še veliko zanimivega, vendar naj bralcu recenzije ostane zapisano za spodbudo, da poseže po knjigi sami. Mlakarju je z zanimivim opisovanjem dogodkov in nevsiljivim načinom pisanja uspelo doseči neposreden stik z bralcem, kar ne preseneča, saj v knjigi spoznamo, da je bilo tudi v to vrsto komunikacije, v odnosu plesalec – koreograf – gledalec, vloženo veliko pozornosti in prizadevnosti obeh plesalcev, ki se je prenesel oziroma ohranil tudi v pisanju. Razkriva nam skrite kotičke umetnosti na dojemljiv in dostopen način, kar je dobrodošla kvaliteta knjige.

Lidija Podlesnik

**Henrik Neubauer, *Baletni besednjak. Leksikon baletnega strokovnega izrazja.*** Ljubljana, Forma 7, 1999. 40 str.

Henrik Neubauer je priznan strokovnjak na baletnem in opernem področju in se slovenski javnosti predstavlja na različne načine. Svojo kariero je začel kot plesalec solist – odplesal je več kot sedemdeset likov v različnih baletnih predstavah – nadaljeval pa je s koreografiranjem. Poznamo ga kot vodjo ljubljanskega baleta (1960–1972), direktorja Festivala (1973–1982) in umetniškega direktorja SNG Maribor (1984–1986). Danes je predsednik Društva baletnih umetnikov Slovenije in aktivni član mednarodnih organizacij s področja gledališča pri UNESCO in ITI (International Theatre Institut).

Njegova obsežna publicistična dejavnost, ki obsega članke o glasbenogledaliških delih in osebnostih s področja opere in baleta ter kritike glasbenogledaliških predstav, dragoceno prispeva k poznavanju naše operne in baletne umetnosti. Vrhunec pa so Neubauerjeve monografije o plesu,<sup>1</sup> ki predstavljajo prvence v tovrstni literaturi v slovenskem jeziku.

Z najnovejšo knjižico poskuša avtor predstaviti baletno terminologijo in se s posvetilom: "ljubljski baletni šoli, ki mi je dala trdno znanje za moje delo", s hvaležnostjo in spoštovanjem spominja svojih učiteljev, predvsem Lidije Wisiak, izredne umetnice in baletne pedagoginje. V uvodu je avtor zapisal, da je delo namenjeno strokovnjakom z baletnega področja, učencem in ljubiteljem, ki želijo spoznati nekatere baletne pojme, hkrati pa naj bi bilo dopolnilo metodološkim učbenikom za pouk klasičnega baleta in karakternih plesov.<sup>2</sup>

V nadaljevanju uvoda nas avtor pouči, da so plesni izrazi francoskega izvora, in čeprav se do danes ohranja baletna terminologija v francoščini, jih za boljše razumevanje prevajamo. Avtor je v knjižico poleg baletnega izrazja vključil tudi druge plesne pojme z angleškim prevodom, vendar se te svoje zasnove ne drži sistematično. Pojme, za katere nimamo ustreznega slovenskega prevoda, pušča v francoščini in jih ne prevaja v angleščino (divertissement, ballet d'action, tutu, danseur noble, entrée, mančge, promenade, ballon, port de bras, tour de main, épaulements, volée itd.). Tudi francoskih izrazov, ki se tako pri nas kot tudi drugod po svetu uporabljajo

<sup>1</sup> Od leta 1992 so izšla njegova dela: Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev, Ljubljana, Gledališki in filmski muzej Slovenije, 1992. Pri založbi Forma 7 iz Ljubljane pa naslednja: Gib skozi stoletja, 1997; Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I, 1998; Klasični balet I, 1998; Ples skozi stoletja, 1998 in Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II, 1999.

<sup>2</sup> Leta 1998 je pri založbi Forma 7 izšel avtorjev metodološki učbenik z naslovom Klasični balet I.

jalo le v originalu, ne prevaja, čeprav je prevod mogoč in bi bil za razumevanje zanimiv (pas de deux – ples v dvoje, aplomb – stabilnost, en l'air – po zraku, par terre – po tleh, simple – enojen ali enostaven, double – dvojen). Da pa bi to le bilo mogoče, nam sam nakaže pri geslu številka 197a, reverence – poklon. Presenetljivo je tudi, da določene izraze dopolni samo z ruskim prevodom, čeprav obstaja tudi angleški prevod (tour lent – obvodka; pivot), in čeprav je veliko izrazja pri karakternih plesih ruskega, nas avtor v baletnem besednjaku seznanil le s prisjadjko, pri tem pa izpušča golubce ali pa pritope, ki jih pri poučevanju karakternih plesov še vedno tako poimenujemo.

V uvodu preberemo, da namen besednjaka ni predstaviti posamezne plese, korake in gibe; za podrobno seznanjenje s to vsebino nas avtor napoti na branje domačih in tujih metodoloških učbenikov. Iskanje dodatnih razlag zaplete dejstvo, da so angleška, ruska, italijanska in danska šole baleta razvijale izraze z ohranjanjem francoskih osnov ob upoštevanju svojih posebnosti. V uvodu namreč ni omenjeno, ali gre za eklektični prikaz teh šol ali pa za "določene" posamezne nacionalne šole. Leksikon baletnega strokovnega izrazja očitno ni mišljen kot prikaz nacionalnega baletnega prispevka, saj se ob prebiranju tega dela upravičeno postavlja vprašanje, ali ta sploh obstaja. Avtor bralcem ponudi le razvrstitev širše baletne terminologije po vsebinsko zaokroženih poglavjih z razlago gesel.

Uvodu sledita dva dela. Vsebina knjige je predstavljena v šestih vsebinsko zaokroženih poglavjih s posameznimi oznakami in skupnim naslovom Stvarno kazalo po posameznih poglavjih. S številkami označena gesla so že v prvem delu knjige oblikovana kot kazalo. Prvi del knjige dopolnjuje drugi z naslovom Razlaga gesel, razvrščenih po abecedi, kjer so zelo na kratko opisana posamezna gesla.

Izvirna je avtorjeva razdelitev baletnega besednjaka na posamezna poglavja: I. Plesne vrste zajemajo različne plesne zvrsti, kot so dvorni balet, moderni ples, s tem, da ne navaja sodobnega plesa! II. Prostor, oprema, izvajalci in ustvarjanje je naslov drugega poglavja in obsega sedemintrideset gesel, kot so oder, baletni copati, plesalka in koreografija. V tretjem, najkrajšem poglavju so naštet plesne oblike (variacija, adagio, allegro itd.). V četrtem poglavju Temeljne vaje, gibi in položaji so razvrščeni izrazi, ki so za klasični balet zelo pomembni in vsebinsko dopolnjujejo Gibe in korake klasičnega baleta, ki tvorijo predzadnje poglavje. Zadnje poglavje Starinski in ljudski plesi, je zgodovinski dodatek pregleda nekaterih plesov. Zapisal jih je v različnih jezikih: francoskem (allemande, basse danse) slovenskem (čardaš, kolo, valček), španskem (fandango, jota),

angleškem (hornpipe), nemškem (Länder), dve gesli pa sta prevedeni, in to francoski gigue v slovenski žiga in slovenski mrtvaški ples v francosko danse macabre. V drugem delu knjige je naveden izvor posameznega plesa, ker pa so ga plesali v različnih deželah, so tudi imena plesov dobila jezikovne inačice; npr. francoska basse danse se je v Italiji imenovala bassadanza, slovensko bi to pomenilo nizki ples, kar pa iz Neubauerjeve knjižice ni razvidno. Avtor se pri svojem delu očitno ni oziral na slovenske prevode plesov, objavljene v Leksikonu Cankarjeve založbe Ples, izdanem v Ljubljani leta 1989 (npr. alemanda, galiarda).

Ne moremo tudi mimo primerjave z leksikonom Dictionary of Classical Ballet Terminology avtorice Rhonde Ryman, ki ga je izdala Royal Academy of Dancing v Londonu v letu 1997. V njem so ob vsakem geslu dodani izgovarjave z mednarodno in angleško fonetično obliko, izvor besede, besedna vrsta, spol, prevod in pomen ter podrobna razlaga. Želeli bi, da bi bil Baletni besednjak podobno oblikovan, kar pomeni, da ne bi ostal na ravni informatorja, temveč da bi bil koristna pomoč. Ta je ostala v Neubauerjevi knjižici le na dodanem listu, na katerem so po abecedi napisani francoski izrazi in njihova izgovarjave v mednarodni fonetični pisavi, brez prevoda in dodatnih primerov. Upajmo, da bo naslednja izdaja baletne terminologije, ki jo pripravlja Iko Otrin s širokim krogom različnih sodelavcev, končno ponudila slovenskim ljubiteljem in poznavalcem plesa delo, ki bo bližje zasnovi zgoraj navedenemu angleškemu slovarju baletne terminologije in bo vključevala tudi dosedanji slovenski prispevek.

Alenka Tomc

**Ferdinand Dragotin Ripšl (ur.), *Pesmarica za kratek čas*.** Šentjur, Občina idr., 1999. 38 str.

V kupu izdaj, ki jih je v zadnjem času kot obvezni izvod prejela Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, je tičala tudi drobna, v karton vezana muzikalija: *Pesmarica za kratek čas*. Na svitlo dali ino vsim pošteno-veselim Slovcem podarili trije domorodci iz Šentjurja poleg Celja. Pervi zvezek. V Beču, natisnila Kek & Comp. 1859. Gre za faksimilni ponatis izvornika iz ptujske knjižnice Ivana Potrča, ki je nastal na pobudo Mitje Gobca ob lanskim Ipavčevih dnevih. Izid so omogočile občina Šentjur, Zveza kulturnih društev in Ljudska univerza v Šentjurju.

Izdaji te in njej sorodnih pesmaric pred 140 leti, v času t. i. kulturnega molka, je botroval val nacionalnega ozaveščanja, več kot deset let prej prebujen med različnimi narodi habsburške monarhije. »Trije domorodci« – urednik in pesnik Dragotin Ferdinand Ripšl (duhovnik, zborovodja, tudi sadjar, tedaj pomožni duhovnik pri Sv. Miklavžu nad Laškimi) ter Benjamin in Gustav Ipavec, avtorja večine viž, so Slovencem, predvsem Štajercem, ponudili dvajset svetnih pesmi za petje ob različnih priložnostih. Kar polovico je takih, ki sodijo k »žlahtni kapljici«, z namenom »gerdi nespodobnosti nekoljko u okom priti«. Muzikalija je plod tedanje čitalniške miselnosti, njenih potreb in vrednostnih meril, ko je glasba pomagala utrjevati slovensko besedo in narodno zavest. Njen namen je zgolj uporabnost in pesmi »ne iščejo nobene večne slave«, v predgovoru opozarja urednik.

Besedila so dolga, nekatera moralizirajo in opisujejo različna duševna stanja (*Moje veselje, Sitnoba, Noč ino dan* itd.), druga opevajo domovino ali naravo (*Škerjanček, Hrepenenje po domovini, Bleško jezero* itd.), tretja so napatniška (*Majolka* itd.). Eno- ali dvoglasni napevi so silabični, v durovih tonalitetah, z jasnimi ritmom in za tisti čas dokaj »dolgega diha«, Benjaminovi tudi z dinamičnimi in agogičnimi oznakami – predvsem pa dopadljivi in blizu ljudskemu občutenju.

»Domorodci« obljubljenih izdaj niso nadaljevali, prvi zvezek je edini, ki je ohranjen ostal v kateri od arhivskih map. Redki se v današnjem času nanj še spominjajo, čeprav predstavlja pomemben prispevek v nastajanju nacionalne glasbene kulture. Je ena od zgodnjih izdaj slovenskih svetnih pesmaric, sopotnica petega in šestega zvezka Fleišmanove *Slovenske gerlice* (1859), katere estetska merila so presegle po vsebini in namenu sorodno Slomškovo *Šolo veselega lepega petja* (1853) kakor tudi druge predhodnice: Ahačlove *Pesmi po Koroškem ino Štajirskim snane* (1833), Hašnikove *Dobrovoljke* (1853) in Cvekovo zbirko *Šestdeset pesmi z napevi za cerkev, šolo in kratek čas* (1854). Vsekakor je dokument minulega, pri čemer ne gre le (ali sploh ne) za začetek narodnozabavne glasbe, kot meni pisec skromne spremne besede v reprintu. Sorodne melodije so bržkone bolj priljubljene med zborovskimi pevci, saj so del (ne)obveznih repertoarjev.

Gobčeva skrb za ponovno izdajo se mi vsekakor zdi hvalevredna. Zaščitil jo je pred zobom časa, morda pa nanjo opozoril tudi tiste, ki jim je »ušla« pri preučevanju lastne glasbene dediščine (npr. geslo Pesmarice v Enciklopediji Slovenije). Naj bo to spodbuda za naprej, kajti ponatise muzikalij so na Slovenskem silno redki, če ne kar izjemni. Brez zadrege bi



jim smeli posvetiti več pozornosti – morda s strokovnejšo spremno besedo namesto dolgih in nekoliko ostarelih citatov ter z manjšo naklado, ki bi ohranila status raritete in nemara povečala njeno vrednost.

Simona Moličnik Šivic

**Marija Barbieri in Marjana Mrak, Josip Gostič. Pevec, kakršnega danes ni.** Homec, Kulturno društvo Jože Gostič, 2000. 304 str. (Slikovno gradivo)

Kulturno društvo iz Homca, ki nosi ime po znamenitem slovenskem opernem pevcu, je ob stoletnici Gostičevega rojstva poleg monografije ponudilo v prodajo tudi dvojno zgoščenko (na njej so posnetki Gostičevih interpretacij vlog v operah Verdija, Wagnerja, Puccinija, Giordana, Lisinskega in Gotovca ter nekateri samospevi), ki ima enako likovno opremo kot knjiga, in je izšla v koprodukciji z založniki iz Zagreba.

Zaradi Gostičevega dolgoletnega delovanja v tem mestu, kjer so pevca tako rekoč sprejeli za svojega in kjer znajo svoje spoštovanje do opernih umetnikov odprto in iskreno izražati, so tamkajšnji prireditelji, skupaj s slovenskimi iz Homca, letos organizirali niz prireditev v počastitev pevčevega spomina. V ta sklop sodi med drugim tudi izid omenjene monografije, ki so jo v soboto, 8. aprila letos, predstavili v ljubljanski Operi. Pogovor je vodil direktor opere Borut Smrekar, v njem pa so sodelovali predsednik Društva Josip Gostič Borut Jenko, obe avtorici in naš operni poznavalec Peter Bedjanič.

Knjiga je dvojezična, s povzetki v nemščini in angleščini, njeni avtorici sta Marija Barbieri, urednica za operno glasbo na hrvaškem radiu, in Marjana Mrak, sodelavka uredništva za resno glasbo na Radiu Slovenija. Kot tretji avtor se jima je pridružil še Edo Šulj, ki je na začetku knjige prispeval krajšo uvodno razpravo o Leopoldu Gostiču, Josipovem očetu, v svojem času znanem organistu, ki je deloval v raznih krajih na Gorenjskem.

Avtorica Mrakova je prispevala poglavje o Gostiču kot solistu ljubljanske Opere v letih 1929–1937, avtorica Barbierijeva pa je predstavila Gostičevo zagrebško obdobje (v Operi Hrvatskega narodnega kazališta je pel kot gost v letih 1930–37, bil stalno angažiran v obdobju 1937–1960 in stalni gost v letih 1960–63) ter obdobje Gostičevega delovanja na Dunaju, ki se je začelo v petdesetih letih, trajalo eno desetletje in sovpada z zagrebškim.

Monografija prinaša še prikaz Gostičevih gostovanj, popis njegovih vlog, tonskih zapisov in nastopov, slikovito pa je prikazano tudi posebno poglavje o njegovih pomembnejših vlogah. Popisani so tudi Gostičevi zadnji dnevi in spomini ljudi, ki so ga poznali oz. bili njegovi sodelavci (od kolegov iz Zagreba do domačinov s Homca in Preserij ter domačih glasbenikov, kot so Vilma Bukovec, Mirko Cuderman, Samo Hubad in Ksenija Vidali).

Kakor so poudarili tudi na predstavitvi, monografija po svojem prijetnem videzu, obsegu in izčrpnosti podatkov nima primerjave med domačimi knjigami, ki predstavljajo operne umetnike, pa tudi med tovrstnimi tujimi izdajami bi jo težko našli. Za to ima v prvi vrsti zasluge Kulturno društvo Jože Gostič s Homca, skrbno zbrano in izbrano slikovno gradivo (velik del slednjega je avtorica Barbierijeva že prikazala leta 1998 v Zagrebu, na razstavi ob 35. obletnici Gostičeve smrti) in ne nazadnje oblikovalca naslovnice Mojca Dariš in Toni Igljč (slednji je prispeval tudi oblikovanje in prelom), Fotolito Dolenc, ki je imel v rokah grafično pripravo, ter tiskarna Simič iz Ljubljane.

Knjiga bo pomembno prispevala k ohranjanju zgodovinskega spomina v našem in širšem kulturnem prostoru, tako da bo tudi mlajšim generacijam, ki pevca niso imele priložnosti slišati v živo, omogočila vpogled v to, kdo je Jože Gostič v resnici bil.

Darja Frelj

**Franc Štolfa in Zvonka Zupanič Slavec, Zdravnik in skladatelj dr. Anton Schwab.** Ljubljana, Inštitut za zgodovino medicine Medicinske fakultete, 1999. 158 str.

Vsebinsko knjige o zdravniku in glasbeniku Antonu Schwabu sta v zgoščeni obliki povzela na obeh straneh ovitka oba avtorja in v uvodu nakazala njeno vsebinsko zasnovo, župan Prebolda Vinko Debelak pa ji je zaželel dobrodošlico.

Knjiga je razdeljena na štiri obširnejša poglavja s posebej naslovljenimi podpoglavji, ki opisujejo Schwabovo mladost, poklicno in glasbeno zorenje, zdravniško in glasbeno delovanje, zapletena leta prve svetovne vojne ter zadnja leta njegovega življenja s prikazom razvoja družinske veje in razgibanega poklicnega dela njegovih naslednikov in njihovega zanimanja za umetnosti.

Monografsko zastavljena pripoved o Antonu Schwabu niha med včasih precej svobodno romaneskno zasnovo, številnimi premimi govori oz. dialogi, pripovedovano življenjsko potjo in zgoščenejšimi enciklopedičnimi navedbami. Vlogo pripovedovalca prevzame velikokrat Schwab sam, pripovedovalec pa je tudi tretja oseba. Razvoj vsebine se nanaša na leksikografske podatke, splošne zgodovinske orise, očitno pa tudi na Schwabove osebne kroniške zapiske, čeprav avtorja virov za dovolj podrobne navedbe ne navajata. Spoznamo tudi razmeroma bogato družinsko izročilo, ob katerem prav tako ne izvemo za vir. Ko v knjigi sle-dimo skladateljevemu življenju, spoznavamo tudi siceršnje družbene okoliščine krajev, kjer je živel in deloval, predvsem Celja, ter družabna in kulturna okolja, v katerih se je gibal, čeprav opisano marsikdaj ni neposredno povezano s Schwabovim življenjem, medicinskim ali glasbenim delovanjem in se od začrtane vsebine večkrat nevarno oddalji.

Kot dodatek je besedilu dodan prvi celoviti seznam Schwabovih skladb, ki ga je v obliki bibliografije, razdeljene na opis skladateljevih zbirk in podroben pregled posameznih skladb, pripravil Zoran Krstulović. Iz bibliografije lahko jasno sledimo intenzivnosti Schwabovega skladateljskega dela in razberemo njegovo prisotnost v takratnem glasbenem založništvu. Knjigo zaokroži razmeroma zgoščen povzetek v angleščini.

Izdajo sta pripravila in založila Inštitut za zgodovino medicine Medicinske fakultete v Ljubljani ter Znanstveno društvo za zgodovino zdravstvene kulture Slovenije. Njena recenzenta sta bila Pavle Kornhauser in Herbert Zaveršnik. Za jezikovno enovitost knjige je poskrbela Blanka Husu. Razmeroma obsežno slikovno gradivo je povedno vključeno v celoto, ki jo je grafično oblikoval Blaž de Gleria.

Tomaž Faganel

**Nikša Gligo, *Zvuk – znak – glasba: Rasprave oko glasbene semiografije*. Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999. 248 str. ISBN 953-96779-5-5.**

Konec minulega leta je Nikša Gligo predstavil hrvaškim bralcem sedem tematsko povezanih študij o glasbenem znakopisju. Zbrani izvorni znanstveni prispevki so bili pred tem objavljeni (z izjemo zadnjega) v različnih, večji del tujih znanstvenih publikacijah med letoma 1985–1999.

Avtorski zbornik vsebuje krajši predgovor, kazalo imen, kazalo pojmov in skupno bibliografijo. Posvečen je enemu avtorjevih znanstvenih mentorjev, nemškemu muzikologu Hansu Heinrichu Eggebrechtu, ki je umrl dobre tri mesece pred izidom Gligove knjige.

Kompleksnost Gligovega zastavljanja vprašanj in ponujeni odgovori nanje so zagrebškega recenzenta napeljali na zanimivo vprašanje, ki bolj ali manj zadeva vse v knjigi predstavljene študije. Dalibor Davidović se je vprašal,<sup>3</sup> ali "so v knjigi orisane teoretične predloge primerne tudi za raziskovanje glasbe drugih tradicij ali gre za semiotiko N/nove glasbe" iz zgodovine, v kateri Gligo črpa gradivo za posamezne razprave. Po eni plati se zdi vprašanje pomembno zlasti zaradi dejstva, da posamezne študije spodbujajo k nadaljnjemu premisleku o povezavah med fenomenološkim pojmom glasbe in posameznimi glasboslovnimi toposi (glasbeno delo, glasbena semioza, medijskost), česar ni mogoče zamejiti na glasbo 20. stoletja. Po drugi plati pa je zastavljeno vprašanje utemeljeno v zasnovi knjige. Jasno opredeljenemu izhodišču, da je "semiografija semiotika notacijskih sistemov", namreč sledi avtorjevo opozorilo o prepletenosti med študijami, ki jih kaže razumeti kot celoto, v kateri tudi določena "ponavljanja" (rajši: navezovanja) prispevajo k "najbolj plodni vrsti branja", "navzkrižnemu potovanju po knjigi".

V prvi študiji, Zapis je glasba? Doprinos aktualizaciji jednog samo prividno zastarjelog protuslovlja, Gligo pretresa razmerje med glasbenim tekstom in glasbenim delom. Razgrne razsežnosti pojma "notacionalno-sti" Nelsona Goodmana in kritizira njegovo idealizacijo "notacionalnosti" kot razsodnika glasbenosti. Avtor utemeljuje svoje stališče s pomočjo eggebrechtovskega "opisa" predvsem treh (glavnih) konkretnih "glasbenih del" iz opusov Johna Cagea (Variations I, 1958), Dietra Schnebla (MO-NO, 1969) in Toma Johnsona (Private Music, 1967). Najdaljši, v naslednjih študijah tudi večkrat omenjeni sestavek v knjigi izčrpno predstavi vsebinski obseg Goodmanove iztočnice, ki jo kaže razumeti pravzaprav kot avtorjevo rdečo nit po okljukah celote, razpete med sodobna vprašanja znanosti o glasbi in zahtevami, ki jih postavlja pojem glasbe kot fenomenološke umetnosti.

Kakvo glasbeno djelo predstavlja Zbirka kamenova Johna Cagea? Doprinos determinaciji djela u eksperimentalnoj glazbi je naslov druge študije, v kateri avtor raziskuje razmerje med zapisom in izvedbo. Skladba A Collection of Rocks je avtorju izhodišče razmisleka o glasbenosti, kot jo je mogoče razkriti iz Cage-e-vega "svojevrsnega sociometričnega postop-

<sup>3</sup> O problemima notacijskih sustava, Zarez 1/21-22, Zagreb 23. 12. 1999, str. 45.



ka", ki "izhaja iz poskusa ukinitve meje med umetnostjo in življenjem".

Tretja študija nosi naslov Sredstvo za kontrolu procesa glazbene semioze u neverbalnom znakovnom sustavu: partitura za slušanje Ligetieve Artikulacije Rainera Wehingera. Gligo – navezujoč se na Ligetijevo zamisel "agregatnih stanj", ki jih je skladatelj poudaril kot poetološki temelj svoje skladbe iz leta 1958 (Ulrich Dibelius: "imaginarni pogovor v umetnem jeziku") – v tej študiji prikazuje vez med "izbranim gradivom, postopki in jezikom oziroma govorom". Ustrezno naslovu se razmislek osredotoča na pomenotvorne razsežnosti "partiture za poslušanje" (= "celostnega sistema raznobarvnih grafičnih znakov") te skladbe, ki jo je Rainer Wehinger priobčil leta 1970.

Četrta študija – Grafička notacija ili glazbena grafika? Nenotacionalni znakovni sustavi u Novoj glazbi i njezin multimedijalni, intermedijalni, proširenomedijalni i miješanomedijalni karakter – je prerez novih zapisov. V sklepnem poglavju, vsebinskem stičišču študije, avtor posrečeno strne razpravo, ko razkrije vsebinsko zavedljivost v podnaslovu navedenih predpon k pojmu "medij" kot določil, s katerimi se glasboslovna misel izteka v aktualno, predvsem spoznavno vprašanje: ali gre za medsebojno stapljanje umetnosti ali podaljševanje medija?

Peta študija – Vrijeme kao doprinos determinaciji djela u Novoj glazbi. O jednom aspektu glazbene kronemike – razgrne problematiko časovnih mer in jo podrobneje predstavi ob izbranih novoglasbenih zgledih (med drugimi: K. Stockhausen Zeitmaße, B. A. Zimmermann Tempus Loquendi ..., O. Messiaen Chronochromie). Avtorja zanimajo predvsem plati nastajanja "semiotičnih odtisov" v fizikalnem času in njegova zamejena, vendar ne zanemarljiva vloga, ki jo ima pri determinaciji glasbenega dela v N/novi glasbi.

Šesta študija ima naslov Glazba kao tekst. O nekim dodirima i mimoilaženjima teorije jezika, znanosti o književnosti i znanosti o glazbi. Avtor naveže opredelitve izraza "tekst", kot jih je zaslediti v muzikološki literaturi, na nekatera pojmovanja teksta iz drugih (neglasbenih) spoznavnih predlog. Študijo sklepa "ekskurz", ki ga uvede opredelitev enačenja glasbe s tekstom ("glasba kot tekst). Avtor v njem domiselno razgrne pomen pojmovne dvojice "smisel – vsebinskost" (Sinn – Bedeutung), ki sodi med stalnice pomenoslovnega inštrumentarija.

Sedma študija – O semiografskim problemima u Novoj glazbi 20. stoljeća – razstira razloge razvejevanja glasbenega pisma in posledice, ki se iztekajo v vprašanja "odprtosti" umevanja estetskega. Sklepno misel zadnje študije se zdi – ustrezno omenjenemu, uvodoma podanemu

bralskemu napotku Nikše Gliga – smiselno razumeti kot enega tistih miselnih vozlišč, ki ne le spodbujajo k dodatnemu "navzkrižnemu potovanju po knjigi", temveč od bralca tako rekoč zahtevajo nadaljnji razmislek, ki ga razpira – za avtorja tudi sicer značilno – sugestivno in domišljeno "vpletanje neizrečenega".

Gligo namreč opozarja, da je (nekdanja?) "kriza na področju semiografije [...] kriza samo s stališča tradicionalnega pojmovanja, po katerem je identiteto skladbe [...] treba fiksirati z notacijo". Avtor ob koncu tudi jasno začrta (glasbeno)raziskovalni domet pomenoslovja, tega spoznavnega veziva vseh sedmih študij. Gligo tako z mislijo J.-J. Nattieza, da bi bilo vprašljivo vztrajati pri "znanstveni redukciji ... 'jezika na pismo'", nakaže "večpomensko življenje Nove muzike". Poudari torej fenomenološko plat zvočnega kot sestavni del identitete glasbenega dela, ki sicer izhaja iz eksaktne in preverljive vizualne podobe, kakršno omogoča zapis. S tem pa skladateljske namere, ohranjene v partituri, kakor tudi domnevane, smiselne ali pa le možne določilnice estetskega (p)ostanejo nekakšno bežišče, igra identitet. "Odprtost" umevanja estetskega, na katero avtor očitno meri kot na analitični "diferencial" glasbenega znakovslovja, torej zaokroži zastavljeno temo s tem, da jo prestavi na polje percepcije.

Z drugimi besedami: študija je tematsko sklenjena, vsebinsko pa le odpira pot nadaljnemu raziskovanju N/nove glasbe. Vrednost Gligovih semiografskih študij kaže tako iskati predvsem v pogosto kompleksnejših stičnicah med spoznavnimi nastavki in novoglasbenimi deli. Bogata recentna literatura, ki jo Gligo navaja – zlasti pa posamezni odseki, v katerih avtor izhaja iz dosedanjih ugotovitev oziroma jim utemeljeno oporeka – pa ponuja tehten vpogled ne le v obravnavano problematiko, temveč tudi v zahteven glasboslovni inštrumentarij, dragocen za razvoj stroke.

Leon Stefanija

### ... zbornikov

**Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca, ur. Jurij Snaj in Darja Frelih.** Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2000. 316 str.

Slovensko muzikološko društvo je ob življenjskem jubileju zaslužnega profesorja dr. Jožeta Sivca izdalo zbornik razprav, da bi se tako dolgoletnemu profesorju, marljivemu raziskovalcu in spoštovanemu znanstveniku zahvalili za življenjsko delo in mnoge znanstvene dosežke, ki so v marsičem oblikovali današnjo podobo slovenske muzikologije. Obširna publikacija – poleg uvodne besede Danila Pokorna in Sivčeve bibliografije, ki jo je na kronološki način pripravila Darja Frelih – prinaša kar dvajset prispevkov. Tako je zajet širok spekter muzikoloških tem, urejenih v kronološkem vrstnem redu glede na obravnavano obdobje, srečamo pa tudi najrazličnejše metodološke prijeme, s katerimi poizkušajo avtorji osvetliti izbrane probleme.

Dujka Smoje (*Le Liber Sequentiarum de Šibenik: à la recherche de sources perdues*) skuša razvozlati izvor šibeniškega rokopisa Liber Sequentiarum iz 11. stoletja s posebno metodo primerjanja alelujskih verzov. Pri tem izključi hrvaški izvor in ugotavlja, da je moral nastati nekje v geografskem trikotniku Bavarska – Tirolska – Oglej, kar potrjuje lombardsko-germanske vplive na dalmatinsko glasbeno kulturo. Marijan Smolik (Fragment sekvencarija iz knjižnice Marka Grbca) raziskuje fragment sekvencarija, ki se je ohranil na platnicah knjige iz knjižnice Marka Grbca (1658–1718), člana ljubljanskega združenja Academia Operosorum. S primerjanjem z Oglejskim misalom ugotavlja, da je sekvencarij moral nastati na ozemlju, kjer so bili močni oglejski vplivi, in pri tem ne izključuje, da bi se lahko uporabljal na slovenskih tleh. Jurij Snaj (*Pesniški oficij Kancijev v antifonalu iz Kranja*) natančno preučuje pesniški oficij iz Kranja, namenjen praznovanju Kancijev. Poleg pariškega je to edini pesniški oficij Kancijev, očitno pa ga je naročila župnijska cerkev v Kranju (posvečena Kancijem) za svoje lastne potrebe. Triinpetdeset kitic dolgo pesniško besedilo je delo zgolj enega samega neznanega avtorja, saj ostaja pesniška struktura ves čas konstantna. Iz natančne analize je moč razbrati, da je pesnjenje potekalo pred razporeditvijo besedila, sledil je načrt zaporedja modusov, šele nato pa komponiranje. Za glasbeno podobo je značilno nizanje fraz s kadenca-mi na strukturno pomembnih tonih modusov.

Edo Škulj (*Gallusova navodila za izvajanje njegovih skladb*) je pre-gledal navodila glede števila glasov, števila zborov, kanonov in druge

označbe v ohranjeni Gallusovi zapuščini. Bojan Bujčić (*La Dafne between Florence and Mantua*) proučuje prvi operni libreto *Dafne Ottaviana* Rinuccinija. Libretist je črpal snov iz firenških intermedijev in *Ovidovih Metamorfoz*, vendar je zgodbo nekoliko poenostavil, tako da ne gre prezreti nekaterih dramaturških slabosti. V drugi verziji libreto, ki ga je Rinuccini pripravil za skladatelja Marca de Gagliana, je nekaj izboljšav, kar dokazuje, da se je Rinuccini učil iz svojih poznejših libretov (*Euridice*, *Arianna*) in iz rešitev, ki sta jih predlagala Peri in Caccini v uglasbitvi *Euridice*.

Metoda Kokole (*Plesna glasba zgodnjega 17. stoletja: instrumentalne suite Isaaca Poscha*) skuša s pomočjo italijanskih traktatov o plesu s konca 16. stoletja in Arbeaujevega dela *Orchésogryphie* (1588) razložiti, kako je bilo moč kljub stilizaciji in kompleksnosti plesati na plese iz Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* in tako tudi na druge variacijske suite. Tomaž Faganel (*Sobivanje modalnosti in tonalnosti v psalmu Nisi Dominus Janeza Krstnika Dolarja*) ugotavlja, da v Dolarjevem glasbenem stavku sobivata dva tonska svetova – usidran je v modalni preteklosti, a na nekaterih mestih že vpeljuje baročne novosti.

Ivan Klemenčič (*Šesta simfonija Ludwiga van Beethovna in njegove zveze z Ljubljano*) razkriva, da gre pri ohranjenem rokopisu Beethovnovne Pastoralne simfonije za prepis kopista. Tako partituro je skladatelj poslal v Ljubljano za priložnostno izvedbo. Tako se je ljubljanski Filharmonični družbi oddolžil za izvolitev v častnega člana, čeprav je obljubil "še neobjavljeno delo". Tudi Primož Kuret (*Ljubljanska filharmonična družba in W. A. Mozart ml.*) se ukvarja s častnim članom ljubljanske Filharmonične družbe. Opisuje obisk Mozartovega sina Wolfganga Amadeusa ml. iz leta 1820, ko je sam celo igral na koncertu v Ljubljani. Z Ljubljano je povezan tudi Nikola Algarotti, lastnik obsežne glasbene zbirke. Leta 1819 je deloval tudi v Ljubljani in zato najdemo v njegovi zbirki po mnenju Vjere Katalinić (*Nikola Algarotti /Krk, 1791 – Vienna, 1838/ – his Ties with Ljubljana*) tudi dela skladateljev, ki so ta čas živeli tu (J. Leitermayer, A. Höller, G. in V. Mašek, F. B. Dusík, L. F. Schwerdt, K. W. Wratny itd.). Stanislav Tuksar (*An Outline for Chronology of the Musical Theatre from 12th to the 18th Century*) predstavlja ogrodje za zgodovino glasbenega gledališča na Hrvaškem. Pri tem ugotavlja, da so bile glasbeno-gledališke oblike do nastopa jezuitov enake kot drugod po Evropi. Po letu 1640 je bila hrvaška opera le "neuresničen cilj", šele od 18. stoletja pa je urbano občinstvo vzpostavljalo stik z opero prek potujočih opernih družin.

Na primeru dveh ljudskih pesmi (o sv. Jedrt in o sv. Florjanu) nam Zmaga Kumer (*Zgodovina, legende in ljudska pesem*) dokazuje, da nam

ljudske legende zaradi različnih variant in odstopanj, ki so posledica ustnega izročila, ne morejo služiti kot zgodovinski vir. Cvetko Budkovič (*Začetki glasbenega šolstva v Ljubljani*) je pregledal delovanje javnih glasbenih šol v Ljubljani. Najprej omenja glasbeno šolo pri ljubljanski stolnici (1807–09), kjer je učil L. F. Schwerdt, in nato še Javno glasbeno šolo pri ljubljanski normalni (1816–1875). Poseben pomen pa ima tudi nemška glasbena šola Filharmonične družbe, kjer se je vendarle šolalo mnogo Slovencev. Nataša Cigoj Krstulović (*"Povzdignimo krepke glase Domovini v slavo!"* Koncerti Glasbene matice do prve vojne) analizira repertoarno politiko koncertov Glasbene matice v luči razmerja med utilitarizmom in avtonomijo glasbe.

Katarina Bedina (*Slovenska percepcija Richarda Wagnerja – wagnerjanstva in wagnerizma do tridesetih let dvajsetega stoletja*) ugotavlja, da so bili Wagnerjevi vplivi pri nas vedno dovolj močni. Najprej so segli do literarnih simbolistov (Župančič, Cankar) z idejo o dematerializaciji in muzikalizaciji jezika, o Wagnerjevi glasbi se je veliko pisalo tudi v Novih akordih, šele po koncu prve svetovne vojne pa se začne zanikanje "Wagnerjevih krasot", čeprav v operi še vedno tečejo uspešne izvedbe njegovih del. Borut Loparnik (*Poličeva doba slovenske opere: ozadja in meje*) predstavlja pomemben del zgodovine ljubljanske opere, ko je bil njen ravnatelj Mirko Polič (1925/26–1938/39). Razširil je repertoar, pripravil mnogo izvedb slovenskih in slovanskih del ter tako utemeljil ljubljansko gledališče kot vodilno operno ustanovo v Jugoslaviji.

Marija Bergamo (*"Lep vrt ob boku zgodovine." O nekaterih opornih točkah poetike in glasbene dramaturgije Leoša Janáčka*) razpravlja o osebni skladateljski poetiki L. Janáčka in pri tem izpostavlja skladateljevo "stopnjo tveganja" in psihološke temelje njegove estetike. Slednja odloča o skladateljevi selekciji glasbenega materiala, ki poteka v psihološkem procesu doživljanja – transpozicija – stilizacija – simbolni pomen. Na primerih govornih motivov (napevki) odkriva, kako se pri Janáčku stvarno udejanja v umetniškem – v ospredju je resnica psihološkega stanja in ne estetski zakon. Koralka Kos (*Od lirске minijature do ciklusa za glas i orkestra. Uz vokalno stvaralaštvo Krešimira Baranovića uoči 25. godišnjice njegove smrti*) je pregledala skladbe za glas in klavir ter glas in orkester hrvaškega skladatelja Krešimirja Baranovića (1894–1975), ki se je ukvarjal predvsem z glasbo za gledališče, kot dirigent pa je razvil tudi smisel za orkestralno barvitost. Oboje odseva v njegovih vokalnih skladbah, v katerih je mogoče zaslediti že tudi impresionistične poteze.

Matjaž Barbo (*Orgelske improvizacije Primoža Ramovša med liturgično procesualnostjo in konceptom dela*) odkriva paradoksalno naravo Ramovševih orgelskih improvizacij in drugih "zaključenih" skladb. Tudi pri ustvarjanju slednjih ga je pogosto vodilo improvizacijsko načelo, medtem ko njegove improvizacije težijo k objektivnosti, vendar pa jih je nujno vključiti v liturgični kontekst. Kot take niso glasbeni objekti, temveč del liturgičnega procesa. V zadnjem članku Leon Stefanija (*Izhodišča oblikovanja glasbene stavke v slovenski sodobni simfonični glasbi*) raziskuje poetska izhodišča sodobnih slovenskih skladateljev in jih obravnava v luči razmerja med skladateljevimi namerami in deležem tradicije. Pri tem je odločilnega pomena odnos do klasičnega, ki se razkriva v dvojnostih med transhistoricističnim in historicističnim ter sintaktičnim (oblikovanje) in semantičnim (oblika).

S svojo pestrostjo, obsežnostjo in kakovostjo razprav zbornik nadaljuje visoko stopnjo angažiranosti naše današnje muzikologije, ki bo skušala nadaljevati pot po stopinjah jubilaranta prof. dr. Jožeta Sivca.

Gregor Pompe

**Muzikološki zbornik, zvezek XXXV;** ur. Matjaž Barbo. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1999. 182 str.

Petintrideseti zvezek oz. letnik edine muzikološke znanstvene revije pri nas so s svojimi prispevki sooblikovali štirje slovenski in trije tuji muzikologi oz. raziskovalci glasbene preteklosti. Tematsko je razdeljen v dva sklopa. Prvega je urednik posvetil lani preminulemu skladatelju Primožu Ramovšu, v drugem delu, ki je vsebinsko raznolikejši, pa – podobno kot v predhodnih številkah – prevladujejo razprave historične narave.

Uvodni tekst (Nakon sabranih sjećanja. Primožu Ramovšu u spomen), razmišljanja o Ramovšem šolanju, skladateljskem nazoru in spomine na srečanja z njegovo glasbo, je v esejističnem besedilu strnil hrvaški muzikolog Nikša Gligo. Skozi izbrane skladbe zadnjih dveh desetletij je poskušal najti odgovor na vprašanje, kam v "novem zvočnem svetu", ki ga je skladatelj sam postavil v začetku osemdesetih let.

Ramovšev notranji razvoj in skladateljska identiteta sta zanimala Ivana Klemenčiča (Zvočni svet Primoža Ramovša). Sledil je skladateljevim ustvarjalnim obdobjem, pri čemer so ga ob podrobnem poznavanju

obsežnega Ramovševega glasbenega opusa v razčlenjevanju in sklepanju vodila skladateljeva zapisana in izrečena razmišljanja.

Sklop zaokroža seznam Ramovševih del, ki je temeljit popis vseh njegovih skladb. Sestavil ga je Zoran Krstulović, urejen pa je po abecedi naslovov. Vsebuje navedbo zasedbe ter kraj in čas nastanka, temu pa sledi še opis ohranjenega rokopisa, čistopisa in (ali tudi) tiska. Dodani so kronološki seznam del, kazalo zasedb in kazalo oblik in zvrsti.

V razpravi o primerih oblikovanja teorije v muzikologiji (Beispiele der Theoriebildung in der Musikwissenschaft) se je Dalibor Davidović soočil z v novjšem času precej aktualno problematiko pretoka teorij iz ene discipline v drugo oziroma z opazovanjem pretoka teorij konkretno v muzikologiji. Za konceptualni okvir tega opazovanja muzikologije je izbral sistemsko teorijo sociologa Niklasa Luhmanna in konkretni primer, ki ga opazuje, je prav muzikološko opazovanje te teorije. Obenem se je spoprijel z vprašanjem, kje to opazovanje je oz. kako lahko določimo njegovo mesto.

V prispevku Italijanske operne predstave pri Auerspergih sredi 17. stoletja – drobtinica k slovenskemu glasbenemu zgodovinospisju je Metoda Kokole zbrala in pretehtala pisne vire o operni predstavi ob obisku cesarja Leopolda I. v Ljubljani leta 1660 in njihove interpretacije od druge polovice 19. stoletja do danes, omembe opernih predstav pri Auerspergih v letih 1652 in 1655 ter nekatere druge, za rekonstrukcijo davnih dogodkov pomembne zapise. Avtorica je verjetnost izvajanja oper pri Auerspergih pred letom 1660 ovrgla, dodaja pa nekaj novih sklepanj o naravi in avtorstvu tega leta izvedene opere.

Niall O'Loughlin se je posvetil preučevanju Mahlerjeve rabe oblik v njegovi Peti, Šesti in Sedmi simfoniji, kjer je večina stavkov navidez rondojska (The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies: Valid Model or Useful Abstraction). Želel je dognati, "ali je Mahlerjeva očitna raba rondoja resničnost ali le slepilo", in s pomočjo analize posameznih stavkov ponudil tri možne izbire.

Darja Koter je svoj prispevek namenila "zgodovinskemu razvoju izdelovanja pihal" v naših krajih (Izdelovalci pihal na Slovenskem in njihova dediščina), s čimer je hotela "dopolniti sliko o pojavu in razvoju glasbilarstva, o ohranjeni dediščini ter o stopnji razvitosti tako imenovanih glasbenih obrti v domačem okolju". Avtorica ugotavlja, da intenzivnejše proizvodnje glasbil v naših krajih ni bilo, hkrati pa opozarja na nekaj dobrih domačih mojstrov.

Zbornik končujeta povzetka disertacije Isaac Posch in njegov glasbeni opus Metode Kokole, obranjeni 18. maja 1999, in magistrskega dela

Značilnosti kompozicijskega stavka L. F. Schwerdta s posebnim ozirom na njegove maše Zorana Krstulovića, obranjenega 10. marca 1999, oba na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

Alenka Bagarič

**Josip Ipavec in njegov čas; ur. Igor Grdina. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000. 158 str.**

V Ljubljani je v začetku aprila 1998 pod okriljem ZRC SAZU potekal simpozij ob 125. obletnici rojstva skladatelja in zdravnika Josipa Ipavca (1873–1921).

Vseh štirinajst razprav, ki so jih prispevali: Matjaž Kmecl (Slovenski konec stoletja), Vasilij Melik (Habsburška monarhija na prelomu stoletja), Janez Cvirn (Politične razmere na (Spodnjem) Štajerskem na prelomu stoletja), Igor Grdina (Kako se je kalilo jeklo. Mlada leta Josipa Ipavca), Primož Kuret (Josip Ipavec in njegov čas), Hartmut Krones (Zum Wort-Ton-Verhältnis in Josip Ipavec' Operette "Prinzessin Tollkopf"), Simon Robinson (A Conducted Tour: Princesa Vrtočglavka), Pavel Mihelčič (Vse je zapisano v notah), Danilo Pokorn (Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe), Peter Andraschke (Die Heinevertonungen von Josip Ipavec), Manica Špendal (Pogledi na Ipavčev opus samospevov), Tomaž Faganel (Zborovske skladbe Josipa Ipavca), Zvonka Zupanič Slavec (Šentjurski medikus. Iz ambulantne knjige dr. Josipa Ipavca (1873–1921)) in Aleš Krbavčič (Farmakoterapija v ambulantni knjigi dr. Josipa Ipavca (1873–1921)), je zbranih v zborniku s skupnim naslovom Josip Ipavec in njegov čas, ki ga je uredil in mu uvod napisal Igor Grdina.

Obravnavano je duhovno, prostorsko, časovno, rodovno in glasbeno okolje Ipavčevega dozorevanja in ustvarjanja. Analizirana so nekatera njegova dela, katera današnji čas odkriva na novo, jih vrednoti, predvsem pa radikalno spreminja pogled nanje: baletna pantonima Možiček, opera Princesa Vrtočglavka, samospevi in zborovske skladbe. Na podlagi ohranjenih zdravniških zapisov je predstavljena tudi Ipavčeva medicinsko-farmaceutska praksa.

V zvrsti slovenskega (romantičnega) samospeva so odmevno recepcijo do danes doživeli le samospevi Josipovega strica, Benjamina Ipavca. Proti koncu 19. stoletja, ko je začel svojo ustvarjalno pot tudi Josip Ipavec, pa njegovi samospevi, kljub presenetljivi izpovedni moči, večinoma komponirani na besedila nemških pesnikov, prav zaradi tega ostajajo neodkri-

ti, neustrezno ovrednoteni ter nevrščeni med priznane skladbe slovenske glasbene literature. Dokazano je, da so skladatelju prav nemška besedila omogočila najboljšo afirmacijo doživljajskosti in varen vstop v subjektivni glasbeni svet.

Elegičnemu in mračnemu razpoloženju samospevov nasproti stoji izjemen smisel za plesni ritem, humor in grotesko, kar je Ipavec uspešno združil v Možičku (1901), ki je doživel vrsto odmevnih izvedb takoj po nastanku. Tudi Gojimir Krek je zapisal, da ga je delo povsem navdušilo.

"Komična opera v starem številčnem slogu" Princesa Vrtoglavka (1904–1910) pa je "zamudnica", saj je svojo prvo uprizoritev doživela šele po nekaj manj kot devetdesetih letih od nastanka, 29. novembra 1997. Dobri kompozicijski zasnovi, s katero je Ipavec daleč presegel svoje okolje, je "škodoval" preobširen libreto v nemškem jeziku Mare Berksove. Ko ga je prepesnil in v slovenski jezik prevedel Igor Grdina, je delo na odru mariborske operne hiše doživelo izjemen uspeh.

Temeljni prispevek k slovenski glasbeni zgodovini pa kljub številčni skromnosti pomenijo tudi zborovske skladbe; enkrat hoteno preprosto stilizirane, drugič koncertno ambiciozno zasnovane.

Ko se je Ipavec podal po poti rodbinske tradicije in je medicino v prostem času uspešno dopolnjeval z umetniško nujnostjo, so njegove skladbe brez dvoma prodrle v sam vrh slovenske glasbene ustvarjalnosti obdobja fin de siecla. V letih 1904/5 se je v kompoziciji in inštrumentaciji zasebno izpopolnjeval celo pri Alexandru Zemlinskem. Za časa življenja je bil bolj priznan v širšem srednjeevropskem glasbenem prostoru; v Gradcu so mu celo naredili vzdevek "slovenski Mozart", doma pa so ga hladnokrvno odpisali. Izbruh neozdravljive bolezni je prekinil Ipavčevo skladateljsko pot. Še več, botroval je neutemeljenim ocenam o "neuravnovešenosti" njegov-ega dela, ki pa bi bile danes povsem neupravičene in neutemeljene.

Marjeta Gerškšič

**Zagreb i glazba 1094–1994. Hrvatske zemlje kao most između srednjoevropskih i mediteranskih glazbenih kultura**, ur. Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1998. 640 str. (Muzikološki zbornici, 5).

V naravo človekovega razuma je položena želja, da bi v nepregledni širjavi časa, ki drvi mimo nas, našel neke oporne točke, časovne prelom-

nice. Te potrebujemo za to, da nam ponazorijo včasih neopazno spreminjanje vsega, hkrati pa so trenutek, ko poskušamo reinterpretirati in ponovno ovrednotiti preteklost, ter jo – ne brez subjektivne sebičnosti – postaviti v službo prihodnosti. Prav ta želja, razumeti preteklost in na njej graditi prihodnost, je bila verjetno vzrok za simpozij Zagreb 1094–1994: Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoevropskih i mediteranskih glazbenih kultura, ki ga je leta 1994, ob dveh obletnicah pomembnih zgodovinskih dogodkov – 900. obletnici prve omembe mesta Zagreb in ustanovitve zagrebške škofije – organiziralo Hrvaško muzikološko društvo. Prispevki s tega simpozija so sedaj izdani v zborniku z naslovom Zagreb i glazba 1094–1994.

Sodeč po naslovu bi bralec pričakoval vrsto sintetično povzemajočih prispevkov o glasbeni preteklosti mesta Zagreba. Vendar je Stanislav Tuksar, avtor vsebinskega koncepta simpozija in urednik zbornika, že v uvodu pojasnil svoje razloge, da se je taki, gotovo konvencionalni shemi izognil. Izhajal je iz prepričanja, da "večine pojavov v glasbenem Zagrebu ni mogoče raziskati in interpretirati brez kontekstualne povezanosti s hrvaškimi zgodovinskimi deželami in njihove pripadnosti dvem večjim evropskim kulturno-civilizacijskim vzorcem – srednjeevropskemu in mediteranskemu". Tak pristop je sodelujočim predavateljem ponudil veliko svobodo pri izbiri obravnavanih tem, urednika pa gotovo postavil pred nevarnost, da se zbornik spremeni v notranje nepovezano zbirko prispevkov, ki jih povezuje le kraj in čas njihove predstavitve. V zborniku, ki je pred nami, o tej nevarnosti ni sledu. Kljub monumentalnemu obsegu (vsebuje kar 40 prispevkov na 640 straneh) se večina prispevkov posveča najrazličnejšim problemom, povezanim z glasbeno kulturo Zagreba in Hrvaške, le nekaj pa občim temam oz. problematiki sosednjih glasbenih kultur. Zbornik tako ni le pregled že znanega, temveč je – zaradi tematske pestrosti in odprtosti – predvsem aktualen in z veliko mero ustvarjalne svežine zasnovan pregled sodobne znanstvene misli o problemih hrvaške glasbene preteklosti.

Obsežna zasnova zbornika praktično onemogoča predstavitev posameznih prispevkov. Le-ti se dotikajo kar najširšega razpona historično-in sistematičnomuzikoloških, pa tudi etnomuzikoloških vprašanj. Zgodovini starejše hrvaške glasbene zgodovine pripada opazovanje koralnega repertoarja (Richard Francis Gyug, Katarina Livljanić, Gorana Doliner, Izak Špralja) in pojavov v hrvaški glasbi renesanse (Andrea Luppi, Ennio Stipčević), baroka (Marco di Pasquale, Jean-Luc Gester, Andrew D. McCredie, Christopher Kent, Ivano Cavallini) in klasicizma (Vjera Katalinić, Alina Zórawska-Witkowska, Lilian P. Pruett, Marie-Danielle Audbourg-Popin).

Največ avtorjev se je posvetilo hrvaški glasbi 19. in 20. stoletja, torej časa, ko je ta doživela razmah in nacionalno emancipacijo (Mirjana Škunca, Trpimir Matasović, Elena Ostleitner, Vedrana Juričić, Koraljka Kos, Detlef Gojowy, Snježana Miklaušić-Čeran, Sanja Majer-Bobetko, Miljenko Grgić, Zdenka Kapko-Foretić, William A. Everett, Zdravko Blažeković, Nada Bezić). Naslovu simpozija ostaja najbolj zvest prispevek Stanislava Tuksarja, ki razmišlja o zaznamovanosti glasbe v mestu Zagrebu od srednjega veka do sodobnosti, z vplivi iz srednje Evrope na eni in Sredozemlja na drugi strani.

Sliko zaokrožajo prispevki etnomuzikologov (Ursula Hemetek, Tvrtko Zebec, Jerko Bezić, Miroslava Hadžihusejnović-Valašek). Zbornik pa vsebuje tudi nekaj referatov, ki se ne dotikajo izrecno hrvaške glasbene kulture, temveč bodisi vzpostavljajo primerjave s sorodnimi glasbenimi kulturami srednjeevropskih dežel – med njimi tudi s slovensko – (Katarina Bedina, Ivan Klemenčič, Darina Mudra, Maurizio Padoan) bodisi se ukvarjajo z obćimi, deloma sistematičnimi temami (Marija Bergamo, Hans-Peter Reinecke, Eva Sedak).

Referati, zbrani v zborniku Zagreb i glasba, so brez dvoma zanimivi tudi za slovenskega bralca: kot sooćenje s temeljnimi vprašanji o glasbi kot delu nacionalne kulture, kot informacija o glasbeni kulturi sosednje dežele, ki odkriva do danes še premalo poznane kulturne stike, kot pogled na probleme glasbene kulture, ki se je stoletja sooćala s podobnim kulturno-zgodovinskim položajem kot slovenska. Predvsem pa je lahko primer bogatega, v izhodiščih različnega, a hkrati organizacijsko enotnega delovanja muzikologov sosednje države, ki jih povezuje skupni cilj. Hrvaškim kolegom lahko zato le čestitamo za ta monumentalni pregled sodobne muzikološke misli o hrvaški glasbi, ki s tem, ko odkriva vpetost Hrvaške v srednjeevropsko in mediteransko kulturo, postavlja temelj naši skupni evropski kulturni prihodnosti.

Aleš Nagode

**Študijski prispevki iz srednjeveške glasbe;** ur. Ksenija Brišar. Ljubljana, Društvo MUZINA, 1999. 51 str.

Ob koncu študijskega leta 1998/99 smo dobili še eno publikacijo s prispevki študentov muzikologije. Tokrat so se njihova razmišljanja ustavila ob problematiki srednjeveške glasbe, s katero so se čez leto srećevali na

predavanjih iz zgodovine starejše svetovne glasbe na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Prav gotovo predstavlja izbrano obdobje glasbe najtrši oreh za mladega človeka, čigar predznanje in slušne izkušnje so v veliki meri odvisne od tega, kar je slišal na radiu ali standardnem simfoničnem koncertu. Tam pa je srednjeveške glasbe le za vzorec. Prav odsotnost "zvočnih izkušenj" še dodatno zapleta že tako kompleksen hermenevtični problem razumevanja glasbe oddaljenezjih zgodovinskih obdobj, ki se s svojim specifičnim politično-socialnim in predvsem estetskim kontekstom bistveno razlikujejo od današnje tehnološko in informacijsko (pre)polne postmoderne družbe. Na to opozarja v predgovoru tudi Jurij Snoj, mentor študentov avtorjev, in dodaja, da ima ukvarjanje s srednjeveško glasbo "specifično vrednost, saj zelo prepričljivo dokazuje relativnost vsakršnega glasbenega dogodka in nazorno zastavlja vprašanje o tem, kaj je glasba".

Zapisati misel o glasbi, ki se zdi iz našega sodobnega gledišća večkrat nerazumljiva, pa zahteva še posebno spretnost. In prav tekoč in prečišćen jezik kaže tako na prizadevnost urednice zbornika kot tudi študentov, ki so skušali pod budnim mentorskim očesom svoje refleksije ujeti v smiselne celote. Poleg razmišljanj o vseh zgodovinskih in teoretičnih problemih, ki jih prinaša stara glasba, je prav vaja v oblikovanju jasnih besedil gotovo pomemben del študija naše vede. Vsi prispevki so logično členjeni, napisani v razumljivem, četudi včasih suhem jeziku, in to najbolj potrjuje napredek študentov.

Med desetimi prispevki je večina takih, ki v središće postavljajo izbrano skladbo in sledijo ustaljenemu vzorcu predstavitve zgodovinskega okolja, skladateljevih biografskih podatkov in enostavnejše analize glasbenega stavka. Vendar veliko avtorjev skuša v ta krog zajeti še problematiko izbrane oblike (organum, srednjeveški motet, izoritmični motet, pastorala, rondo) in značilnosti povezovanja glasbe in besedila. Tako Milena Košir ugotavlja razhajanja med oblikovanostjo melodije in pesniško obliko v pastoralih zgodnjega trubadurja Marcabruja, podobno razklanost med "besedilno povezanostjo" in individualnostjo posameznih voklanih glasov odkriva v srednjeveškem motetu Ksenija Dragojević, Ksenija Brišar nam z analizo Dufayeve skladbe predstavlja izoritmični motet, Nina Grom pa na kratko analizira enega izmed poslednjih Josquinovih šansonov. Na znanem primeru rondoja Baudea Cordiera nam Teja Saksida odpira svet manierističnega stila ars subtilior, Lovorka Nemeš pa odkriva povezanost med načinom notacije in idiomatskostjo najzgodnejših del za inštrumente s tipkami. Še boljši se zdijo prispevki, ki že v naslovu zaobjemajo pro-



blemsko izhodišče. Mojca Kolbezen razkriva Perotinove konstrukcijske postopke in se smiselno sprašuje, če se v organumu Sederunt principies ne srečujemo že z motivi, Mojca Fir pa skuša povezati pojem perfektnosti v menzuralni teoriji s teološkimi spoznanji, matematičnimi idejami in specifičnim zgodovinskim estetskim okusom. S primerjalno analizo treh verzij ofertorija Elegerunt in ugotovitvijo, da ostaja oblikovna zasnova nespremenjena, spreminja pa se melodična linija, Ida Cmrečnjak opozarja na ustnoizročilni značaj predkarolinške glasbe, v glavno misel celotnega zbornika pa bi lahko zaokrožili spoznanje Rebeke Križanič, ki ob študiju notredamskega organuma ugotovi, "da se je skladateljstvo v srednjem veku pojmovalo predvsem kot dodajanje novega k staremu in ne kot ustvarjanje nečesa povsem novega" – torej bistveno drugače kot danes.

Prav ob problemskih tekstih je zaznati rahlo neskladje med smiselno zastavljenim problemom in končno izpeljavo, ki je večinoma še prešibka. Študijski prispevki dokazujejo, da so si študentje že pridobili osnovna znanja ubesedenja misli in izbire strokovne literature, pogrešamo pa nekoliko več samostojnih misli, ustvarjalnega nemira in živnega odnosa do glasbe. A z nadaljevanjem podobno zastavljenega dela tudi do tega naslednjega koraka ni več daleč, zato bi študenti morali razmisliti o lastnem zborniku, v katerem bi zbrali najboljše prispevke, nastale v posameznem študijskem letu. Za kaj takega pa bi morali prestopiti meje pedagoškega in se samostojno vključiti v vsakodnevno muzikološko stvarnost, kot jo odpira naš kulturni prostor.

Gregor Pompe

### ... prevodov

**Michel Parouty, *Mozart – ljubljenec bogov***, prevedla Dušanka Zabukovec. Ljubljana, DZS, 1998. (Zbirka Mejniki). 192 str.

Pod tem naslovom je izšla z letnico 1998 v zbirki Mejniki pri DZS, d. d., poljudna monografija francoskega sodobnega muzikologa srednje generacije (naslov izvirnika: *Mozart – aimé des dieux*, Paris, Gallimard Jeunesse 1988). Za prevod je dovolj vestno poskrbela Dušanka Zabukovec, za jezikovni pregled pa Aleša Valič.

Avtor je na srečo poskrbel za to, da se je v mladini namenjenem branju zavestno izognil konvencionalnim oznakam Mozartove genialnosti in znanim, večinoma anekdotičnim povedim o njegovi glasbi in za glasbo narojeni osebnosti. Namesto tega je monografijo zasnoval v šestih poglavjih z mnogimi kratkočasnimi postajami skozi Mozartovo življenjsko in ustvarjalno pot. Tej je dodal v sklepnem poglavju nekatera druga pričevanja in dokumente, bogato slikovno gradivo pa poskuša bralce na drugi način seznaniti z znanimi, pa tudi nekaterimi manj znanimi likovnimi upodobitvami oseb, krajev ter duha sodobnosti v Mozartovem življenju.

S privlačnim videzom te monografije v žepni izdaji se izvrstno ujema pisčev način pripovedovanja, ki ga je razčlenil v celo galerijo duhovito naslovljenih podpoglavij (za zgled: *Otrok in čarovnije*, *Čaj pri princu de Contiju*, *Italija se smehlja*, *Humor in domišljija*, *Cena svobode*, *Don Juan*, *Neobetavna naložba*, *Andante za Constanzo*, *Škandalozna "Figarova svatba"* ipd.).

Kar tretjino od skupaj 192 strani obsega sklepni del monografije s pričevanji in dokumenti. Tu se je avtor le deloma ravnal po običajnem povzemajočem kronološkem prikazu umetnikovega življenja in dela, kakor smo ga vajeni pri sorodnih, tudi francoskih žepnih monografijah (denimo pri Solfčges v založbi Le Seuil). Delo je avtor posrečeno zaključil z bežnimi, a značilnimi pogledi v nekdanjo in poznejšo recepcijo Mozarta v svetu, posebej pa še v Franciji. Nekaj prostora je namenil tudi Mozartovim pismom (ta sodijo zagotovo med najbolj zgovorna pričevanja), Mozartu v očeh sodobnikov in pestremu izboru izjav nekaterih (zlasti francoskih) interpretov o fenomenu in poustvarjalnih ugankah "mozartiane". Trije operni vrhovi (*Čarobna piščal*, *Così fan tutte* in *Figarova svatba*) so predstavljeni s kratkimi vsebinami libretov, podatki o krstnih izvedbah z značilnimi oznakami.

Avtor ni izpustil niti priložnosti, da Mozarta ne bi označil s "književnim junakom devetnajstega stoletja" (Aleksander Sergejevič Puškin, Mozart in Salieri; odlomki tega dramskega besedila so objavljeni v slovenskem prevodu Mileta Klopčiča) – ter v sodobnosti s filmskim junakom z mojstrovino Miloša Formana.

Prevod tega dela v slovenščino je imel na poti do slovenskih knjižnih polic razmeroma majhno zamudo. Upati je, da bo našel ugoden odmev pri bralcih, saj bi ga po pravici tudi zaslužil. Nobena založba ne po svetu ne pri nas ni neposredno zadolžena (odgovorna) za boljšo percepcijo tuje glasbene umetnosti na naših tleh, četudi gre za vrhunske dosežke. Toda ob tem delu velja ponovno postaviti javno vprašanje slovenskim založnikom, do kod (ali kam) so se premaknili (ali pokrenili) njihovi načrti za sistematično dograjevanje prevodne literature o glasbi, ki šteje pri nas med najbolj, kar sramotno deficitarne založniške veje. V času menedžmentske histerije, ki da jo sodoživljamo, najbrž ni odveč vprašanje, kaj bi lahko založbe še postorile (same s svojim kulturnim vplivom ali v povezavi z glasbenimi, gledališkimi, filmskimi ustanovami), preden zaloga knjig klavrno ne konča kot razprodajno blago. Žal se tudi slovenska šolniška zavest ne more pohvaliti z boljšimi uspehi. K temu, da se bo živahneje odzivala na to, kako Mozart kaže osle vsakršnemu površinskemu (dehumaniziranemu) odnosu do sveta, utegne pripomoči obravnavano delo.

Katarina Bedina

### ... notnih izdaj

**Iacobus Gallus, V rokopisu ohranjene skladbe; transkribiral in reviziral Edo Škulj.** Ljubljana, SAZU – Muzikološki inštitut ZRC, 1996. (Monumenta artis musicae Sloveniae, 28). 123 str.

Kot osemindvajseti in domnevno zadnji zvezek sodobne izdaje celotnega Gallusovega glasbenega opusa, ki je izšel v zbirki *Monumenta*, so bile slednjič izdane še Gallusove v rokopisu ohranjene skladbe, se pravi tiste njegove ali domnevno njegove kompozicije, ki jih Gallus ni vključil v svoje zbirke, pač pa so se ohranile le v rokopisnih prepisih. Izdajatelj Edo Škulj se je ob zbiranju gradiva za ta zvezek srečeval s težkim vprašanjem, katere Gallusu pripisane skladbe so v resnici njegove in katere ne, saj avtorstvo na podlagi razpoložljivih kazalcev ni vedno nedvoumno. Za iskanje rokopisno ohranjenih kompozicij je imel na voljo, kot sam navaja, Mantuanijev seznam, podatke o rokopisih z Gallusu pripisanimi skladbami iz RISM, kjer je evidentirano okoli 190 rokopisov Gallusovih skladb, za katere pa se je izkazalo, da so večinoma prepisi njegovih tiskanih del, ter vrsto razprav. V razpoložljivem gradivu je kot Gallusove ali domnevno Gallusove prepoznal osem skladb, štiri parodične maše in štiri motete ter jih pripravil za objavo: Missa super *Apri la fenestra*, Missa super *Iam non dicam*, ki obsega le *kyrie* in *glorio*, Missa super *Levavi oculos meos* – ta obsega le *kyrie*, *glorio* in *credo*, Missa super *Maria Magdalena*, ki jo sestavljata prav tako le prva dva stavka cikla, motet *Veni Sancte Spiritus*, dve motetni uglasbitvi besedila *Ave Maria*, štiri- in šestglasna, in motet *lubilate Deo*.

Missa super *Levavi oculos meos* in moteti so objavljeni prvič, za ostale tri maše pa izdajatelj, kot omenja, žal ni bilo mogoče dobiti rokopisov, v katerih so zapisane in od katerih sta dva domnevno v Državni knjižnici v Berlinu, eden pa v Saški deželni knjižnici v Dresdnu. Objava teh treh kompozicij je bila tako v celoti odvisna od njihove izdaje v zbirki *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (št. 94/95 iz leta 1959 in št. 119 iz leta 1969). Kot ugotavlja izdajatelj, je avtorstvo obeh motetov *Ave Maria* sporno in sta objavljena kot domnevno Gallusovi deli. (Ko Edo Škulj v zvezi z avtorstvom enega od motetov poroča o razpravi med njim in Rudolfom Flotzingerjem, imenuje sebe "urednik", kar bi bilo glede na to, da je v zvezku kot urednik naveden Ivan Klemenčič, lahko tudi zavajajoče.)

Transkripcijska načela so v tem zvezku drugačna kot v nekaterih drugih zvezkih zbirke (npr. v Sivčevi izdaji Lagkhnerjevih motetov). Čeprav



niso navedena, je očitno, da sledijo na začetku objavljanja Gallusovih del navedenemu vodilu: "Notne vrednosti so reducirane v razmerju 1 : 2, tako v dvodelni kot tridelni menzuri." (*Monumenta artis musicae Sloveniae*, 5, str. XI). Pri tistih skladbah, ki so prevzete iz *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, si lahko predstavljamo, da sledijo načelom tamkajšnje objave. Glede na to, da zbirka *Monumenta* nima in tudi ne more imeti enotnih transkripcijskih načel, bi morala biti ta v zvezku navedena; še zlasti zato, ker ni gotovo, da bo izvajalec, ki bo izvajal skladbe te zbirke, imel pri roki in mogel konzultirati druge zvezke Gallusovih skladb v Škuljevi izdaji. Vse tridobne menzure so tako v tej izdaji prevedene v tripolovinski takt, ki pomeni v sodobni transkripciji brez vsakršnih oznak za tempo nasproti štiričetrtinske-  
mu alla breve taktu znatno upočasnitev; a tridobne menzure so v originalnih zapisih označene s *proportio tripla* v *tempus imperfectum diminutum*. Tudi če imamo pomisleke glede veljavnosti teorije proporcev v drugi polovici 16. stoletja, je jasno, da je v vseh teh primerih prisotno pospešenje tempa, ki ga bo moral teoretično nepodkovani izvajalec prepoznati zgolj intuitivno, brez podpore v transkripciji. Med objavljenimi skladbami je le eno mesto, kjer je tridobna menzura označena s *proportio sesquialtera* (v motetu *lubilate Deo*). Po transkripciji sodeč izdajatelj med tripla in sesquialtera ne priznava razlike; a razlikovanje ni le teoretično utemeljeno, pač pa v navedenem primeru tudi glasbenointerpretativno smiselno.

Ne glede na odprtost nakazanih vprašanj je objava Gallusovih v rokopisu ohranjenih skladb dobrodošla, saj bodo domači zbori zdaj lahko segali tudi po teh, teže dostopnih ali doslej celo neznanih skladbah, izdaja pa je namenjena tudi vsem tistim, ki se kako drugače zanimajo za delo znamenitega kranjskega glasbenika in humanista. Uvod v Gallusove v rokopisu ohranjene skladbe, ki bi mu bilo treba odpraviti nekaj tiskarskih in pravopisnih napak ter tudi vsebinski lapsus (sta bila izdajatelju maše *Aprila fenestra* v *Denkmäler* na voljo samo *Kyrie* in *Gloria*?), pa z razkritjem problematike skladateljevih rokopisno tradiranih skladb opozarja, da so v zvezi z Gallusom in njegovim opusom še vedno odprta vprašanja.

Jurij Snoj

**Daniel Lagkhner, Flores Jessaei (1606), Florum Jessaeorum (1607); transkribiral in revidiral Jože Sivec.** Ljubljana, SAZU – Muzikološki inštitut ZRC, 1998. (*Monumenta artis musicae Sloveniae*, 34). 56 str.

Leta 1983 je v zbirki *Monumenta artis musicae Sloveniae* v redakciji Jožeta Sivca izšla zbirka motetov *Soboles musica* skladatelja Daniela Lagkhnerja; z objavo dveh nadaljnjih zbirk motetnih kompozicij tega na Spodnjem Avstrijskem delujočega Mariborčana v transkripciji in redakciji istega avtorja je v sodobni izdaji dostopen domnevno ves Lagkhnerjev sakralni opus.

V uvodu je predstavljen in komentiran žanr objavljenih skladb; prvo zbirko, v kateri je osemindvajset triglasnih kompozicij, pisanih skoraj izključno za enake glasove, je skladatelj po lastnih besedah v uvodnem posvetilu zasnoval po načinu sočasnih italijanskih vilanel. Kot "*tricinia ad aequales*" so bile te kompozicije verjetno namenjene šolski rabi, z ozirom na besedila pa so to uglasbitve posamičnih verzov iz Knjige psalmov ali odlomkov iz drugih starozaveznih knjig; nesvetopisemsko besedilo je le eno. Kompozicije druge, leto mlajše zbirke so za štiriglasni mešani zbor; tudi te skladbe, ki so po žanru sorodne skladbam prve zbirke, so uglasbitve svetopisemskih iztržkov, večinoma psalmskih. Žal iz druge zbirke ni bilo mogoče objaviti vseh kompozicij, saj edini znani primerek glasovnega zvezka za cantus ni v celoti ohranjen. Objava se je tako morala skraćiti le na dvanajst od več kot dvajset skladb zbirke. V nadaljevanju so predstavljene osnovne kompozicijske in slogovne lastnosti obeh zbirk: kot ugotavlja avtor, si je njihov "retrospektivni" značaj mogoče pojasniti z dejanskimi okoliščinami njihovega nastanka, pa tudi s tem, da je bilo Lagkhnerjevo okolje, še vedno protestantsko usmerjena Spodnja Avstrija, najbrž zadržano do sprejemanja vplivov iz katoliške Italije.

V revizijskem poročilu so natančno predstavljeni viri, na osnovi katerih je bila narejena transkripcija, in natančno so podana transkripcijska načela. Z njimi in z navedbami originalnih znakov za menzure in proporce v samem notnem tekstu je vedno mogoče rekonstruirati originalno notacijsko podobo Lagkhnerjevih tiskov, kot se zahteva za načela znanstvenokritične izdaje. V transkripciji sta uporabljena le dva takta: štiričetrtinski alla breve in tričetrtinski. Štiričetrtinski alla breve je uporabljen povsod tam, kjer je tudi v izvorniku, le da so notne vrednosti diminuirane za polovico. Tričetrtinski takt pa je uporabljen za vrsto različnih znakov za tridobno menzuro in proporc. Pri tistih originalnih znakih, kjer je enota tridelne menzure polovinka, so v transkripciji vrednosti razpolovljene: namesto treh polovink (minim) nastopajo v transkripciji tri četrtinke. Pri tistih originalnih znakih, kjer je enota tridelne menzure celinka, pa so notne vrednosti pomanjšane v razmerju 1 : 4, se

pravi, da so namesto treh celink v transkripciji tri četrtinke. To razločevanje je umestno, saj so primeri, pri katerih je enota tridobne menzure celinka (semi-brevis), v proportio tripla. Seveda se ob tem postavlja težko odgovorljivo vprašanje, zakaj je skladatelj uporabil različne proporce za isti učinek in sodobnemu poznavalcu se more vzbuditi sum, ali je proportio tripla z enoto semibrevis v razmerju do alla breve zares isto kot proportio sesquialtera z enoto minimo v razmerju do alla breve. Sum o istem pomenu različnih znakov za tridobno menzuro se še nekoliko poveča v primeru znaka za sesquialtera z enoto tridobne menzure celinko: sledeč teoriji proporcev je četrtinka transkripcije, ki nadomešča to celinko, daljša kot četrtinka, ki nadomeščajo polovinko v sesquialtera ali celinko v tripla. Tudi z glasbenointerpretativnega stališča napeljuje mesto, kjer se pojavi ta proporc (začetek *Excita potentiam tuam*), na misel, da je tempo tridobne menzure tu drugačen kot v drugih primerih. Interpret, ki bo izvajal te kompozicije, se bo moral zavesti, da v zgodnjem 17. stoletju menjava menzurnega znaka in znaka za proporc ne pomeni le menjave menzure, ampak tudi menjavo tempa, saj v nobenem prehodu iz štiričetrtinskega takta v tričetrtinski takt notnih vrednosti ni mogoče izenačiti. Vendar je treba poudariti, da so vsi originalni znaki in originalne vrednosti razvidne iz same transkripcije, se pravi, iz same izdaje, ki je s tem zasnovana tako, da nudi verodostojno gradivo za razpravljanje o težkem vprašanju pomena menzurnih znakov in znakov za proporc v zgodnjem 17. stoletju, s tem pa tudi o vprašanju taktovnega v razmerju do menzuralnega. To vprašanje je prisotno pri mnogih objavah zbirke Monumenta.

Kot je razvidno iz revizijskega poročila, Lagkhnerjeva tiska iz let 1606 in 1607 nista brez napak; popravki so skrbno navedeni. Napake v samih notnih vrednostih so hitro razvidne, teže pa je prepoznati napake v melodičnem poteku glasov. V revizijskem poročilu so omenjene tudi te. Ponekod se vsiljuje dvom o tem, ali je bilo natisnjeno tako tudi mišljeno ali ne. Tako mesto je na koncu moteta *Venite exsultemus*. Skok v disonanco v taktu sedemnajst bi bilo sicer mogoče razumeti v smislu novega, revolucionarnega, monteverdijevskega razumevanja disonanc; a "cadentiae duriusculae", kakor bi disonance naslednjega takta poimenovala prav v Lagkhnerjevem času nastajajoča glasbenoretorična teorija, vsebujejo najbrž tiskarsko napako, morda pa so skladateljski spodrslijaj.

Ob siceršnji skrbnosti in natančnosti objave so obrobne drobne pomanjkljivosti tiste vrste, ki jih po navadi bolj vidi bralec kot pa urednik in izdajatelj. Naslov druge zbirke bi moral biti naveden popolno, tudi s tretjo besedo, "semina", saj se prvi dve besedi, roditeljski brez odnosnice, nanašata nanjo. Torej: *Florum Jessaeorum semina*. Tako bi bil poudarjen

tudi nadaljevalni značaj druge zbirke v odnosu do prve, ki prinaša le "flores", cvetove, ne pa tudi njihovih "semina", semen. Na začetku objave so faksimilirane prve strani obeh tiskov. Faksimile, zlasti prvi, je tako droben, da besedila ni mogoče prebrati; tisti, ki se bo spopadal z zgodovinskimi vprašanji v zvezi z Lagkhnerjevo glasbo in vprašanji o simbolnem pomenu "Jesejevih cvetov" in njihovih "semen", bo tako še vedno odvisen od izredno težko dostopnih originalnih tiskov. Lepše in pozorneje do sodobnega bralca bi bilo, ko bi bila ta besedila tudi prevedena v slovenščino in angleščino: tako bi bila njihova gotovo zanimiva vsebina dostopna katere-mu koli izvajalcu, raziskovalcu ali študentu. Tudi notografija ni najlepša; mnoge strani vzbujajo vtis natlačenosti in prekomernosti informacij, še zlasti, ker je notni tekst opremljen z mnogimi redakcijskimi znaki (menzurna črta, oznake koloriranih vrednosti, ponavljaji, oznake za prima in secunda volta); ponavljaji so nediskretno veliki in neestetski. V prvi zbirki so nekateri naslovi opremljeni z nepotrebniimi pikami. Standardizirani latinski pravopis bi pri predponskih glagolih s korensko osnovo "s" zahteval izpis tega glasu: "expecto" in ne "expecto", "exsulto" in ne "exulto". Čeprav je povsem razumljivo, da sta v zvezku objavljeni dve zbirki, bi bilo lepo in s stališča oblikovanja samostojne knjižne objave tudi pravilneje, če bi bila vsaka zbirka uvedena s posebno stranjo in si na str. 32 in 33 ne bi brez pojasnila neposredno sledili kompoziciji s št. XXVIII in I (slednja z napako v naslovu). Glede na to, da je objava obeh Lagkhnerjevih zbirk znanstvena, ne le izvajalska, bi vanjo sodile tudi nepopolne kompozicije zbirke *Florum Jessaeorum semina*. Te bi bilo mogoče objaviti v dodatku, v manjšem tisku, ki nikakor ne bi bistveno povečal obsega knjige. Tako bi bila razvidna zasnova zbirke, saj ta že s tem, da se začne s prvim verzom invitatorialnega psalma, očitno kaže, da ni zgolj poljuben nabirek skladb iz Lagkhnerjeve skladateljske delavnice, poleg tega pa bi imeli raziskovalci z objavo ostalih nepopolnih kompozicij na voljo vse za študijsko delo potrebno gradivo.

Omenjene pomanjkljivosti pa so lahko le obrobne glede na dejstvo, da je s tem zvezkom Lagkhnerjev sakralni skladateljski opus v celoti dostopen sodobnemu interpretu in sodobnemu raziskovalcu v skrbno in znanstveno verodostojno pripravljeni izdaji.

Jurij Snoj

### ... in nosilcev zvoka

***Antologia Musicae Histriae A. D. 1500–2000. Istarski solisti/ solisti istriani.*** (CD: Antico, Laurana, F. Spongia, Tartini, Smareglia, Donorà, Brajkovič). Žminj, MARES d. o. o., 1998. (brošura: [28 str.]).

Istra je že od nekdaj povezana s Slovenijo, tako kulturno kot tudi ozemeljsko. Ta orientacija je razvidna tudi iz priložnostne promocijske brošure *Antologia Musicae Histriae* in spremljevalne zgoščenke, saj sta kot reprezentativni del istrske glasbene dediščine vključena tudi dva tria Giuseppa Tartinija, rojenega v Piranu, in skladba srednje generacije istrskih sodobnih skladateljev Massima Brajkovića, ki je študij kompozicije končal v razredu Daneta Škerlja na ljubljanski Akademiji za glasbo.

Pred menoj je torej lepo opremljen izvod promocijskega gradiva o istrski glasbeni dediščini od konca 15. stoletja do danes, s skupnim naslovom *Antologia Musicae Histriae A. D. 1500–2000 (1504–1998)*. Gradivo obsega zgoščenko, na kateri so ambientalni posnetki skladb *Andree Antica*, *Filippa da Laurana*, *Francesca Spongie*, *Giuseppa Tartinija* (vseh na izvornih glasbilih oz. njihovih kopijah), *Antonia Smareglie*, *Luigija Donore* in *Massima Brajkovića* v izvedbi Istarskih solistov (I solisti istriani) iz Pulja, *Adamusovega tria* iz Prage, *Tria Luigi Donorà* iz Torina in *Massima Brajkovića* pod umetniškim vodstvom *Borisa Jurevinija*.

Izbor skladateljev in skladb kaže zanimivo sliko istrske glasbene zgodovine, iz katere je jasno razvidno, da je bil ta jadranski polotok, predvsem zaradi izrazitih beneških povezav, kulturno pomemben predvsem v dobi t. i. renesanse in baroka do sredine 17. stoletja, nato pa je tam vladal kulturni vakuum vse do zadnjega stoletja, ko se na glasbeni sceni zopet pojavi nekaj skladateljskih imen, med njimi seveda predvsem na Dunaju šolani operni skladatelj *Antonio Smareglia (1854–1929)* in v Milanu diplomirani *Luigi Donorà (r. 1935)*, ki sta na zgoščenci vsak predstavljena z lepim izborom kompozicij: *Smareglia* s tremi samospevi za glas in klavir, dva sta iz zbirke *Canzoni Gradesi*, tretji pa je naslovljen *Ruhelos*; *Donorà* pa prav tako s tremi samospevi za sopran in klavir *El pianto de me mama*, *L'Altarin* in *La tera arada* ter z *notturnom* za solo klarinet.

Najstarejše skladbe antologije so štiri frottole *Andrea Antica* iz *Motovuna (1470/80–1540?)*, ki je bil v drugem desetletju 16. stoletja v Rimu med najbolj iskanimi glasbenimi tiskarji. Sam je napisal sedemnajst frottol, izdal pa je tudi številne tovrstne posvetne skladbe drugih skladateljev. Na pričujoči zgoščenci so Anticove frottole prirejene za glas in inštru-

mentalno spremljavo (čembalo, orgle ali virginal; z vložki za ansambel pihal). Podoben repertoar je pisal tudi njegov sodobnik *Filip iz Lovrana (1469/70–1523?)*, ki je na zgoščenci predstavljen z dvema frottolama. Približno stoletje pozneje je Istra prispevala še enega pomembnejšega skladatelja, *Francesca Spongio*, imenovanega tudi *Usper (1561–1641)*, ki s svojim cerkvenim in posvetnim glasbenim slogom sodi v zgodnjebaročno obdobje. Na zgoščenci je predstavljen z dvema francoskima arijama v izvedbi skupine kljunastih flavt.

Morda glasbeno na najvišji ravni posnetkov starejše glasbe so štirje stavki iz dveh triov (v G- in A-duru) *Giuseppa Tartinija (1692–1770)* v izvedbi praške skupine *Adamusovo trio*.

Omenimo še zadnjo skladbo posnetka; to je komorno delo *Mosaico Istriano* za čembalo puljskega skladatelja *Massima Brajkovića (r. 1955)*, ki je nastalo v letu snemanja obravnavane zgoščenke in ga na posnetku izvaja avtor sam, kar daje posnetku še dodatno pristnost.

Kakor sem že omenila, zgoščenko spremlja tudi priložnostna brošura, ki je skoraj v celoti dvojezična hrvaško-italijanska. Besedilo je večinoma pripravil *Boris Jurevini* in obsega krajše predstavitev vseh vključenih skladateljev, pri katerih pa glasbeno podkovani bralec v večini primerov pogreša vsaj nekaj podatkov o konkretnih skladbah, ki jih prinaša posnetek. Ker tudi besedila vokalnih primerov niso navedena, lahko upravičeno sklepamo, da je publikacija izdana predvsem v promocijske namene. Temu v prid govori tudi razmeroma bogata slikovna oprema, ki vključuje nekaj faksimilnih slik, npr. stran iz rokopisa *Filipa iz Lovrana*, in dve *Usprovi* naslovnici, žal ne tistih del, ki so na zgoščenci izvajana. Krajši splošni uvod ima naslov *Glasbena kultura v Istri od 178 p. n. š. do Mosaico Istriano (1998)*.

*Antologia Musicae Histriae* je torej v celoti zgledno pripravljena kratka promocijska predstavitev glasbenih dosežkov nekega področja in je kot gradivo lahko nedvomno zanimiva tudi za pripravjalce podobnih publikacij s slovenskega geografskega prostora.

Metoda Kokole

**Francesco Spongia – Usper, Arie francesi et Symphonia prima a 8.**  
CINI 1999 (CD: Aria francese prima, seconda, terza, quarta, Synphonia prima a 8 – 19:09 min).

Pred novim letom je uredništvo Biltena SMD prejelo zgoščenko s štirimi arijami in eno synphonio po rodu istrskega zgodnjebaročnega skladatelja Francesca Spongie, po svojem beneškem mecenu imenovanega tudi Usper (Rovinj 1561 – Benetke 1641).

Na zgoščenci je Nuova accademia di Venezia pod umetniškim vodstvom Fabbia Reggia izdala posnetek s koncerta, ki sta ga 15. septembra 1999 v cerkvi sv. Frančiška v Rovinju izvedli skupini Nuova academia iz Trsta (v sestavi: Stefano Casaccia – umetniški vodja, Manuel Staropoli, Vittorio Torbianelli in Tamara Giorgi – vsi kljunaste flavte) in Istrski solisti iz Pulja ("I solisti Istriani" v sestavi: Boris Jurevini – fagot, Alberto Godas in Elena De Stabile – violini, Cristina Semeraro – viola, Elena Soranzio – violončelo in Cristina Spadaro – čembalo) pod umetniškim vodstvom Massima Brajkovića. Za pripravo notnega gradiva, torej transkripcijo, sta poskrbela Giuseppe Radole iz Trsta in Boris Jurevini, ki trenutno deluje v Vidmu. Zadnji je tudi pobudnik nastanka zgoščenske in umetniški vodja celega projekta.

Zgoščenci je priložena zloženka, ki na dveh straneh v italijanskem jeziku povzema osnovne podatke o Borisu Jureviniju kot umetniškem vodji projekta, o Massimu Brajkoviću in Stefanu Casaccii, vodjih obeh skupin, ter o skladatelju, Francescu Spongi, ki se je iz rodne Istre že pred letom 1586 preselil v Benetke, kjer je bil med drugim učenec Andree Gabrielija. V letu 1622/23 je imel celo tako prestižno mesto, kot je bila služba organista pri Sv. Marku, najpomembnejši cerkvi lagunskega mesta. Pisal je tako cerkvene kot posvetne glasbene zvrsti, ki so bile v modi na prelomu 17. stoletja.

Na posnetku so tako dobro in z dovoljšnjo mero glasbenega okusa izvedene štiri krajše štiriglasne francoske arije, ki jih tu izvaja ansambel štirih kljunastih flavt, torej Nova academia iz Trsta, medtem ko osemglasno synphonio izvajata družno obe umetniški skupini. Ker je posnetek koncerta "v živo", se seveda žal ni dalo izogniti nekaterim nepotrebnim šumom in rahlim nenatančnostim v izvedbi, ki bi jih pri študijskem snemanju gotovo ne bilo. Škoda je le, da je zgoščenska tako kratka, saj bi bilo smiselno posneti več raznovrstnih del tega razmeroma pomembnega zgodnjebaročnega skladatelja.

Metoda Kokole

## OBJAVA

### Nove orgle in orgelski tečaj v Zavodu sv. Stanislava v Ljubljani

Aprila letos so bile v kapeli Zavoda sv. Stanislava v Ljubljani dokončno postavljene nove orgle. Glasbilo, ki ga je izdelala Mariborska orglarska delavnica, so v evropskem merilu vrhunske orgle, namenjene predvsem pedagoški in koncertni dejavnosti. Imajo petdeset zvonečih registrov na treh manualih in pedalu ter so tako tretje največje tovrstno glasbilo v Sloveniji (poleg orgel v Cankarjevem domu in v frančiškanski cerkvi v Ljubljani), hkrati pa tudi najsodobnejše, saj ima po najkakovostnejših evropskih zgledih zelo direktne in lahne trakture ter nekaj posebnih registrov.

Ob otvoritvi – med 25. aprilom in 4. majem – je napovedan cikel štirih orgelskih koncertov z vrhunsko mednarodno zasedbo in zelo raznolikimi programskimi poudarki. Programi, ki jih bodo poleg podpisanega izvajali Lorenzo Ghielmi, Philip Neville Scriven in Christoph Bossert, prinašajo celotno paleto orgelskih slogovnih govoric od 14. do 20. stoletja.

S tem se v Zavodu sv. Stanislava začenja orgelsko koncertno življenje, katerega osnovno načelo bo prirejanje vrhunskih koncertov s čim večjo raznovrstnostjo programskih zasnov. Koncerte bodo večkrat – tudi že ob otvoritvenem ciklusu – spremljala krajša predavanja, ki bodo kot uvod namenjena tudi morebitnim poslušalcem koncertov.

Konec poletja Zavod sv. Stanislava napoveduje tudi mojstrski tečaj orgelske igre, ki ga bosta vodila Dalibor Miklavčič in gostujoči organist Carlo Hommel (Luksemburg). Tečaj, ki bo potekal med 28. avgustom in 1. septembrom 2000, bo zaobjemal orgelsko igro, oplemenitili pa ga bodo tudi štiri predavanja in dva koncerta (30. in 31. avgusta).

Za člane Slovenskega muzikološkega društva naj na tem mestu navedemo okvirno vsebino predavanj, katerih drugo in zadnje bosta muzikološko naravnani.

V ponedeljek, 28. avgusta, bo Dalibor Miklavčič govoril o *Pedagoških metodah J. S. Bacha*. Kako je Bach, slavni virtuoz, poučeval orgle, klavikord in čembalo? Carl Philipp Emanuel je njegovo metodo takole opisal Forklu: "Prvo, kar je storil, je bilo, da je učence naučil svoj posebni prstni udarec. V ta namen so morali več mesecev igrati zgolj vaje za vse prste obeh rok in stalno paziti na jasen in čist udarec. Nihče se ni teh vaj rešil prej kot v nekaj mesecih in po njegovem prepričanju so bile potrebne vsaj šest do dvanajst mesecev." S to metodo je Bach v učencih temeljito in zanesljivo zasedel svojo prstno tehniko, o kateri Forkel pravi, da ima

"mnogo različnih prednosti ... odpravi razmetavanje moči zaradi nepotrebne napore in prisiljenih gibov ... omogoča najvišjo stopnjo jasnosti posameznega tona ... kot bi bil vsak ton biser ..." Genialnost in enkratnost Bachove metode je v tem, da z učenci najprej poišče brezpogojno sproščenost in jo utrdi s ponavljanjem in zbranim opazovanjem, takoj nato pa jih že "vodi k svojim večjim skladbam, kjer so si lahko, kot je prav dobro vedel, najbolje nabirali moči".

V torek, 29. avgusta, bo na sporedu predavanje *Razvoj in značaji takovskih načinov in oznak za tempo od 16. do začetka 19. stoletja*, ki ga bo prav tako pripravil Dalibor Miklavčič. Zakaj baročni mojstri skladajo v 6/16-, 24/16- ali 4/2-taktu? Zakaj se šele v 18. stoletju pojavi 2/4-takt? Je 6/4-takt drugačen od dveh 3/4? Kaj je hitreje, andantino ali un poco andante, allegro molto v alla breve ali allegro assai v 4/4-taktu? Pomenita adagio in presto pri Bruhnsu isto kot pri Bachu? Če so Händel, Vivaldi in Bach lahko shajali brez oznak, kot sta andantino ali larghetto, zakaj jih potrebuje Mozart? Zakaj v svojem celotnem opusu – npr. za 3/8-takt niti enkrat samkrat ne uporabi oznak adagio ali largo? Stari mojstri so ta skladateljska sredstva obravnavali izredno tankočutno in jih precizno uporabljali, skozi stoletja se je oblikovala jasna hierarhija odtenkov; gre za domišljen sistem, ki ga velja zopet odkriti. Pravi tempo je "najpotrebnejša, najneizprosnejša in glavna stvar v glasbi" (Mozart). "Brez dvoma nastane popolna igra predvsem iz dojemanja pravih tempov" (Frescobaldi).

V sredo, 30. avgusta, bo predaval Carlo Hommel. Govoril bo o *Pravilih registriranja v stari francoski glasbi*. Predavanje bo predstavilo zvočni svet orgel stare Francije in obrazložilo, odkod določene registrske kombinacije ter kakšen način igre zahtevajo. Zvočni kozmos starih francoskih orgel je slovenskim ušesom nekoliko manj znan, ker takih inštrumentov nimamo, zato je zanimivo slišati razlago iz ust umetnika, ki jih dobro pozna. Poučno je tudi videti, kako se organist, ki ima izkušnje na starih inštrumentih, poskuša njihovem zvoku približati na modernih orglah.

V četrtek, 31. avgusta, bo kot zadnje predavanje in uvod v sledeči koncert predstavljena tema *Bach in galantni stil*. Dolgo je veljalo, da je Bach kot skladatelj odklanjal galantni slog, ki je bil okoli leta 1730 zelo v modi. Gojil naj bi izključno resni, "polifoni" slog, ki je takrat že zastarel. To pa ne drži, saj je v zrelem obdobju kar krepko posegal po izraznih sredstvih modernih "galanterij", kadar mu je to ustrezalo, seveda ne da bi se odpovedal staremu: bil je izrazit človek sinteze. Zanimiva je npr. izjava Bachovega prijatelja in zagovornika Mizlerja leta 1738: "Gospod Bach ... se je včasih... ravnal po stilu izpred dvajsetih, petindvajsetih let. Lahko pa

napravi tudi drugače, če želi." Kantata *Willkommen! Ihr herrschenden* je po Mizlerju "napravljena popolnoma po najnovejši modi in jo je vsak hvalil. Tako dobro se zna Bach ravnati po svojih poslušalcih". Tudi sin C. Ph. Emanuel še trideset let po Bachovi smrti pravi, da so očetove trisonate "tako galantno zložene, da še danes zelo dobro zvenijo ...". Celotna dela, ki so sicer vrhunec kontrapunktske umetnosti, npr. Glasbena daritev, so oblečena v modni plašč galantnosti; prav zanimivo je tudi, da Bach včasih ravno z uporabo galantnega sloga poudari resno teološko sporočilo svojih skladb. Predavanje skuša, opirajoč se na sodobne vire (Mattheson, L. Mozart, C. Ph. E. Bach, Koch, Quantz ...), definirati pojem galantnega sloga, spoznati njegova izrazna sredstva ter preveriti, v kolikšni meri jih Bach uporablja. To je pomembno za interpretacijo njegovih poznejših orgelskih del, saj galantni stil zahteva svojo značilno izvedbo oz. "branje" notnega teksta.

Dalibor Miklavčič

## NOVOSTI S KNJIŽNIH POLIC

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

### Knjige

ALBAN Berg und seine Zeit. Herausgegeben von Anthony Pople. Laaber, Laaber, 2000. (Große Komponisten und ihre Zeit).

COMPANION to baroque music. Compiled and edited by Julie Anne Sadie. Foreword by Christopher Hogwood. Oxford – New York, Oxford University Press, 1998.

COMPANION to medieval and renaissance music. Edited by Tess Knighton and David Fallows. Oxford – New York, Oxford University Press, 1997.

CVETKO, Ciril: Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungenac v ljubljanski operi. Ljubljana, Slovenski gledališki muzej, 1999.

DEMŠAR, Gojmir: 90 let glasbene matice. Trst, Glasbena matica, 1999.

ENCYKLOPEDIA muzyczna. K – Ł. Część biograficzna pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997.

FINSCHER, Ludwig: Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber, Laaber, 2000. (Grosse Komponisten und ihre Zeit).

GLAZBA, ideje i društvo. Svečani zbornik za Ivana Supičića. Urednik Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1993. (Muzikološki zbornici. Br. 2).

HOTTETERRE, Jacques-Martin: Principi di flauto traverso, flauto a becco e oboe. A cura di Irena Pahor. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1992.

HRVATSKI biografski leksikon. Zv. 1 – 4. Glavni urednik Trpimir Macan. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1983–1998.

JOŠIP Ipavec in njegov čas. Uredil Igor Grdina. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.

KATALOG rokopisov Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani Ms 1385 – 1470. Uredil Gorazd Kocjančič v sodelovanju z Jasno Hrovat in Mihaelom Glavanom. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 1999.

KLANGKUNST. Tönende Objekte und klingende Räume. Herausgegeben von Helga de la Motte-Haber. Laaber, Laaber, 1999. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 12).

KRSTO Odak – život i djelo. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20.–22. listopada 1988. Urednica Eva Sedak. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo – Hrvatski glasbeni zavod – Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU, 1997. (Muzikološki zbornici. Br. 4).

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2, Bag – Bi. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999.

MUZIKOLOŠKI zbornik. Uredil Matjaž Barbo. 35. zvezek. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 1999.

MUZIKAL'NYJ Peterburg. Enciklopedičeskij slovar'. XVIII vek. Knjiga 1, A – I. Sankt-Peterburg, Kompozitor, 1996.

ORATORIENFÜHRER. Herausgegeben von Silke Leopold und Ullrich Scheideler. Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler; Kassel /etc./, Bärenreiter, 2000.

PAVLE Merku. Katalog skladb. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

65 /PETINŠESTDESET/ let Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. 1934–1999. Uredil Marko Terseglav. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.

PETRIČ, Ivo: Opus musicum 1951–1999. Katalog skladb. Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1999.

SCHMIDT, Carl B.: The music of Francis Poulenc (1899–1963). A catalogue. Oxford, Clarendon press, 1995.

SCHNEIDER, Klaus: Lexikon Programmusik. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999.

SMOTLAK, Ljuba: Naša pesem je srca odmev. 50 let cerkvenega in društvenega MePZ Mačkolje. Mačkolje, Prosvetno društvo, 1999.

TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda. Izbor in ureditev dokumentarnega gradiva Breda llich Klančnik in Igor Zabel. Ljubljana, Moderna galerija, 1999.

TARTINI, Giuseppe: Lettera del defonto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini, inserviente. Ad una importante Lezione per i suonatori di violino. Europa Letteraria 1770. Udine, Pizzicato edizioni musicali, 1992.

UROŠ Krek. Katalog skladb. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

VENDAR peti on ne jenja. Kronika Akademskega pevskega zbora France Prešeren Kranj (1969–1999). Zbirala, zbrala in uredila Mija Mravlja. Kranj, Akademski pevski zbor France Prešeren, 2000.

WERCKMEISTER, Andreas: *Musicae mathematicae hodegus curiosus* oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1687. Hildesheim – New York, G. Olms, 1972.

Z LJUBEZNIJO do korenin. 50 (1948–1998) in 100 (1900–2000) let razseljenih goriških harmonij. Pripravila in uredila Tatjana Gregorič. Nova Gorica, Glasbena šola, 2000.

ZBORNIK ob jubileju Jožeta Sivca. Uredila Jurij Snoj in Darja Frelih. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2000.

#### Notne izdaje

ADAMIČ, Bojan: *Ne glej nazaj, sine za trobento solo in pihalni orkester*. Maribor, Hartman, 1999. (Bojan Adamič in njegov opus).

ADAMIČ, Bojan: *Polka za pihalni orkester*. Maribor, Hartman, 1999. (Bojan Adamič in njegov opus).

ANTICH, Josep Lluís Guzmán i: *Quatre cançons tradicionals Catalanes*. /Barcelona/, Federacio Catalana d'entitats corals, 1996.

BACH, Johann Sebastian: *Sechs kleine Präludien, BWV 933–938*; Einzelne überlieferte Klavierwerke 1. Herausgegeben von Uwe Wolf. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 5, Bd. 9.2).

BACH, Johann Sebastian: *Toccaten, BWV 910–916*. Herausgegeben von Peter Wollny. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 5, Bd. 9.1).

BARNENS svenska sång bok. Urval och kommentarer Anders Palm, Johan Stenström. Malmö, Albert Bonniers förlag, 1999.

BEETHOVEN, Ludwig van: *Schottische und walisische Lieder*. Herausgegeben von Petra Weber-Bockholdt. München, G. Henle, 1999. (Beethoven Werke. Abt. 11, Bd. 11).

BRUCKNER, Anton: *Abendklänge für Violino und Klavier*. Herausgegeben von Walburga Litschauer. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1995. (Sämtliche Werke. Bd. 12/7).

BRUCKNER, Anton: 1. Symphonie C-Moll. 2. Satz Adagio (ursprüngliche Fassung), 3. Satz Scherzo (ältere Komposition). Vorgelegt von Wolfgang Grandjean. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1995. (Sämtliche Werke. Bd. 1/1).

BRUCKNER, Anton: *Lieder für Gesang und Klavier*. Vorgelegt von Angela Pachovsky. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1997. (Sämtliche Werke. Bd. 23/1).

BRUCKNER, Anton: *Ouverture G-Moll*. Vorgelegt von Hans Jancik und Rüdiger Bornhäft. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1996. (Sämtliche Werke. Bd. 12/5).

BRUCKNER, Anton: *Psalm 114; Psalm 22; Magnificat*. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1996–1997. (Sämtliche Werke. Bd. 20/1–3).

BRUCKNER, Anton: *Vier Orchesterstücke*. Vorgelegt von Hans Jancik und Rüdiger Bornhäft. Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1996. (Sämtliche Werke. Bd. 12/4).

CVEK, Leopold: *Kdo je naučil ptičice pet?* Dvanajst mladinskih pesmi na besedilo škofa A. M. Slomška. Priredba za dvoglasno petje in violončelo, za troglasni zbor in mladinski mešani zbor Janez Močnik. Celje, Mohorjeva družba, 1999.

DEBUSSY, Claude: *Nocturnes*. Édition de Denis Herlin. Paris, Durand, 1999. (Œuvres complètes. Sér. 5, vol. 3).

FORT, Rafael Aragonès i: *La dama de Mallorca*. Tradicional Catalana. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals, cop. 1996.

GLUCK, Christoph Willibald: *Le Cadi dupé*. Opéra-comique in einem Akt von Pierre-René Lamonnier, deutsche Version von Johann André. Herausgegeben von Daniela Philippi. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Sämtliche Werke. Abt. 4, Bd. 6).

HÄNDEL, Georg Friedrich: *Israel in Egypt*. Oratorio in three parts, HWV 54. Herausgegeben von Annette Landgraf. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Hallische Händel-Ausgabe. Ser. 1, Bd. 14).

HÄNDEL, Georg Friedrich: *Kantaten mit Instrumenten III*, HWV 250, 165, 166, 170, 171, 173. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Hallische Händel-Ausgabe. Ser. 1, Bd. 5).

HAYDN, Joseph: *Messen Nr. 3-4 und Fragment der Missa Sunt bona mixta malis*. Herausgegeben von James Dack und Marianne Helms. München, G. Henle, 1999. (Haydn Werke. Reihe 23, Bd. 1b).

HAYDN, Joseph: *Pariser Sinfonien. 2. Folge*. Herausgegeben von Sonja Gerlach und Klaus Lippe. München, G. Henle, 1999. (Haydn Werke. Reihe 23, Bd. 13).

HINDEMITH, Paul: *Klavierlieder 3*. Herausgegeben von Howard Boatwright. Mainz, Schott, 1999. (Sämtliche Werke. Bd. 6, 3).

JELIĆ, Vinko: *Tre ricercari per flauti dolci (S, A)*. A cura di Irena Pahor. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

JOSQUIN, Desprez: *Masses based on secular polyphonic songs, 1*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1997. (New Josquin edition. Vol. 7).



JOSQUIN, Desprez: Masses based on secular polyphonic songs, 2. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1995. (New Josquin edition. Vol. 8).

JOSQUIN, Desprez: Masses based on secular polyphonic songs, 3. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1994. (New Josquin edition. Vol. 9).

JOSQUIN, Desprez: Masses based on sacred polyphonic songs. Edited by Willem Elders. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1999. (New Josquin edition. Vol. 10).

JOSQUIN, Desprez: Motets on text from the new testament. Edited by Martin Just. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1998. (New Josquin edition. Vol. 19).

JOSQUIN, Desprez: Secular works for three voices. Edited by Jaap van Benthem and Howard Mayer Brown. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1997. (New Josquin edition. Vol. 27).

KREK, Uroš: Canto per viola e arpa. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

KREK, Uroš: Cantus gratias agentis per soprano, tromba e organo. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

KREK, Uroš: Capriccio notturno za violino in harfo. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1997.

KREK, Uroš: Contrapunctus IX po J. S. Bachu za kvintet trobil. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

KREK, Uroš: Humoreska per violino e pianoforte. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

KREK, Uroš: Invocazione per oboe e pianoforte. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

KREK, Uroš: Jutranja pesem (Morgengesang) za mešani zbor in trobilni kvintet z zvonovi. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1996.

KREK, Uroš: Kolovrat za trobilni kvintet. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

KREK, Uroš: Meditacije za orgle. Obvezna skladba na 4. tekmo vanju mladih orglavcev 1998. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1997.

KREK, Uroš: Sarabanda per Nataša per clarinetto e pianoforte. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

KREK, Uroš: Vester, Camenae (Quintus Horatius Flaccus) za mešani zbor. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1995.

LEVI, Vito: Musiche corali. A cura di Giuseppe Radole. /Udine/, Pizzicato edizioni musicali, 1999. (Choraliamusica, 3).

LISZT, Franz: Freie Bearbeitungen 3. Herausgegeben von László Martos, Imre Sulyok. Budapest, Editio Musica, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 2, Bd. 8).

LISZT, Franz: Freie Bearbeitungen 8. Herausgegeben von Adrienne Kaczmarczyk, Imre Sulyok. Budapest, Editio Musica, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 2, Bd. 8).

LJUDSKE in ponarodele pesmi s klavirjem. Zbral in uredil Mitja Gobec. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1999. 2 zv.

LOCATELLI, Pietro Antonio: Composizioni senza numero d'opera. A cura di Albert Dunning. London /etc./, Schott, 1999. (Opera omnia. Vol. 9).

LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduard: Rondel. Tradicional Valenciana. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals, /ok. 1995/.

MERKÛ, Pavle: Dremle mi se, dremle; Ej, hory hory. Per chitarra. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1990.

MERKÛ, Pavle: Piumini da canto per coro a una e a due voci bianche. Su versi di Roberto Piumini. Udine, Pizzicato, 1999.

MERKÛ, Pavle: Musica per le mani minute di Doriana per pianoforte. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1993.

MERKÛ, Pavle: Semi di suono per coro di voci bianche 1–4. Su versi di Roberto Piumini. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1999.

MERKÛ, Pavle: Trittico per Henri e Evert. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1997.

MONTI, Vittorio: Csardas for tenor trombone and brass band. Arranged by Marc Reift. Crans-Montana, Marc Reift, 1997. (Collection Branimir Slokar).

MONTI, Vittorio: Csardas for trombone and piano. Arranged by Marc Reift. Crans-Montana, Marc Reift, 1997. (Collection Branimir Slokar).

MORERA, Enric: La santa Espina. Lletra Àngel Gimerà. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals, 1993.

NOGUERA, Ramon: Baixant de la font del gat. Melodia popularitzata a Catalunya. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals, /ok. 1995/.

OBLAK, Breda: Glasbena slikanica 1. Učbenik za prvi razred devetletne šole. Priročnik za učitelje. Ljubljana, DZS, 1999.

OBRECHT, Jacob: Missa Adieu mes amours; Missa Ave regina celorum. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1983. (New Obrecht edition. Vol. 1).



OBRECHT, Jacob: *Missa Beata viscera; Missa Caput*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1984. (New Obrecht edition. Vol. 2).

OBRECHT, Jacob: *Missa Cela sans plus; Missa Gracuuly et biaux*. Edited by Martin Staehelin. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1993. (New Obrecht edition. Vol. 13).

OBRECHT, Jacob: *Missa De sancto Donatiano; Missa De sancto Martino*. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1984. (New Obrecht edition. Vol. 3).

OBRECHT, Jacob: *Missa De tous biens playne; Missa Fors suelement; Missa fortuna desperata*. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1986. (New Obrecht edition. Vol. 4).

OBRECHT, Jacob: *Missa Grecorum; Missa Je ne demande*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1986. (New Obrecht edition. Vol. 5).

OBRECHT, Jacob: *Missa Je ne seray plus; Missa N'aray-je jamais*. Edited by Tom. R. Ward. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1994. (New Obrecht edition. Vol. 13).

OBRECHT, Jacob: *Missa L'homme armé; Missa Libenter gloriabor*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1986. (New Obrecht edition. Vol. 6).

OBRECHT, Jacob: *Missa Malheur me bat; Missa Maria zart*. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1987. (New Obrecht edition. Vol. 7).

OBRECHT, Jacob: *Missa O lumen ecclesie; Missa Petrus apostolus*. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1988. (New Obrecht edition. Vol. 8).

OBRECHT, Jacob: *Missa Pfauenschwanz; Missa Rose playsante*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1989. (New Obrecht edition. Vol. 9).

OBRECHT, Jacob: *Missa Plurimorum carminum 1; Missa Plurimorum carminum 2*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1991. (New Obrecht edition. Vol. 10).

OBRECHT, Jacob: *Missa Salve diva parens; Missa Scaramella; Missa Sicut spina rosam*. Edited by Barton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1990. (New Obrecht edition. Vol. 11).

OBRECHT, Jacob: *Missa Si dederō; Missa Sub tuum presidium; Missa Veci la danse Barbari*. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1992. (New Obrecht edition. Vol. 12).

OBRECHT, Jacob: *Motets 1*. Edited by Chris Maas. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1995. (New Obrecht edition. Vol. 15).

OBRECHT, Jacob: *Motets 2*. Edited by Chris Maas. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1996. (New Obrecht edition. Vol. 16).

OBRECHT, Jacob: *Secular works and textless compositions*. Edited by Leon Kessels and Eric Jas. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1997. (New Obrecht edition. Vol. 17).

OBRECHT, Jacob: *Supplement*. Edited by Eric Jas. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1999. (New Obrecht edition. Vol. 18).

OLTRA, Manuel: *Joan del Riu. Tradicional del Rosselló. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals*, 1988.

PÉREZ Moya, Antoni: *La pastora caterina. Nadala tradicional catalana. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals*, 1999.

PESEK, Albinca: *Glasba 1, zapojmo, zaigrajmo, zaplesimo. Priročnik za učitelje prvega razreda 9-letne osnovne šole. Ilustriral Gorazd Vahen. Ljubljana, Mladinska knjiga*, 1999.

PESMARICA za kratek čas. *Pervi zvezek. Na svitlo dali ino vsim pošteno-veselim Slovencom podarili trije domorodci iz Šentjurja poleg Celja. Reprint po izvorniku. Šentjur, Občina – Zveza kulturnih društev – Ljudska univerza*, 1999.

PETRIĆ, Ivo: *Alla marcia za violončelo (fagot) in klavir. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.*

PETRIĆ, Ivo: *Brass minimusic no. 2 za dve trobenti in dva trombona. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.*

PETRIĆ, Ivo: *Burleska za štiri saksofone. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1996.*

PETRIĆ, Ivo: *De profundis for tuba, tam-tam and grancassa. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.*

PETRIĆ, Ivo: *Diptychos za 12 saksofonov. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.*

PETRIĆ, Ivo: *Fantasia per tromba e organo. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.*

PETRIĆ, Ivo: *Godalni kvartet. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.*

PETRIĆ, Ivo: *Impromptu za harfo. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.*

PETRIĆ, Ivo: In signo Librae za violino in violi. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Klavirski trio št. 2. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Landscapes for oboe and viola. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

PETRIĆ, Ivo: Mala suita za pihala. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Pezzo in forma di sonatina za flavto, oboo in fagot. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

PETRIĆ, Ivo: Preludij za Burlesko für Saxofon und Klavier. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

PETRIĆ, Ivo: Quatre pièces d'été pour violon et harpe. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1995.

PETRIĆ, Ivo: Solemn Music. Fanfare for brass. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Sonata per saxofono e pianoforte (versione in Mi bem.). Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

PETRIĆ, Ivo: Sonata per saxofono e pianoforte (versione in Si bem.). Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

PETRIĆ, Ivo: Sonata za violino in klavir. Udine, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Suite in Si bemolle per 3 clarinetti e clarinetto basso. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1996.

PETRIĆ, Ivo: Summer games for clarinet, violoncello and piano. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

PETRIĆ, Ivo: Three short pieces for bassoon and piano. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Tri skice za flavto in godalni kvartet. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1999.

PETRIĆ, Ivo: Trio '95 für Oboe, Klarinette und Fagott. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

PETRIĆ, Ivo: Trio sonata per flauto (piccolo), viola e contrabbasso. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1998.

POSCH, Isaac: Surge propera a tre voci (flauti dolci S, A, T). A cura di Irena Pahor. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

PULITI, Gabriello: Capo d'Istria unica a tre voci (flauti dolci S, A, T). A cura di Irena Pahor. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

PULITI, Gabriello: Tre fantasie per flauti dolci (S, T). A cura di Irena Pahor. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

SCHÖNBERG, Arnold: Kammermusik 1. Herausgegeben von Dorothee Schubel. Mainz, Schott; Wien, Universal Edition, 1999. (Sämtliche Werke. Abt. 6, Reihe A, Bd. 22).

SCHUBERT, Franz: Sinfonien Nr. 4–6. Vorgelegt von Arnold Feil und Douglas Woodfull-Harris. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 5., Bd. 2).

SLAMA, Dina: Agnus dei per oboe e voce. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Brez naslova per contralto, flauto e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Chant pour violoncelle. Basel, Pizzicato Verlag Helvetia, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Che vuoi, pastore d'aria? per contralto, flauto, corno inglese o viola su versi di Salvatore Quasimodo. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1995.

SLAMA, Dina: Fantasy per corno inglese e pianoforte. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Iluzije per contralto, flauto e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Jesenska per contralto e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Jutro v gozdu per contralto, flauto, corno inglese o viola su versi di Mila Kacič. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1995.

SLAMA, Dina: Mehko doma per contralto, flauto in sol (flauto in do) e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Očenaš per contralto, flauto e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Pesnikova uspavanka per contralto, flauto e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Škržat per voce e oboe. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SLAMA, Dina: Zima per contralto e corno inglese o viola. Udine, Pizzicato edizioni musicali, cop. 1994.

SORTA, Herta: Tam v starodavnih časih. Kraške ljudske pesmi. 1. zvezek pesmi naših non. Sežana, Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, območna izpostava Sežana, 1999.

ŠTRUCL, Vinko: Bohinjska koračnica /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Igrive trobente /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Konzul /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Mimohod. Koračnica, pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Mladinska koračnica /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Narodna koračnica. Št. 1, Planinska. Pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Narodna koračnica. Št. 2, Fantovska. Pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Promenada /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Show music no. 1. Koračnica /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Tabor '98 /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

ŠTRUCL, Vinko: Zlatorog. Koračnica /za/ pihalni orkester. Maribor, Hartman, 1998.

TALBULL, Christófol: Cant de maig, cant d'alegria per a cor mixt i piano. Poema de Joan Maragall. /Barcelona/, Federacio catalana d'entitats corals, 1991.

TELEMANN, Georg Philipp: Miriways, TWV 21–24. Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Samuel Möller. Herausgegeben von Brit Reipsch. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Musikalische Werke, 38).

#### Kritična poročila

BACH, Johann Sebastian: Toccaten. Kritischer Bericht von Peter Wollny. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 5, Bd. 9.1).

JOSQUIN, Desprez: Masses based on secular polyphonic song, 1. Critical commentary. Edited by Thomas Noblitt. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1997. (New Josquin edition. Vol. 7).

JOSQUIN, Desprez: Masses based on secular polyphonic song, 2. Critical commentary. Edited by Burton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1996 (New Josquin edition. Vol. 8).

JOSQUIN, Desprez: Masses based on secular polyphonic song, 3. Critical commentary. Edited by Burton Hudson. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1995 (New Josquin edition. Vol. 9).

JOSQUIN, Desprez: Masses based on sacred polyphonic song. Critical commentary. Edited by Willem Elders. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1999 (New Josquin edition. Vol. 10).

JOSQUIN, Desprez: Motets on text from the new testament. Critical commentary. Edited by Martin Just. Utrecht, Koninklijke vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis, 1998 (New Josquin edition. Vol. 19).

MOZART, Wolfgang Amadeus: Il re pastore. Kritischer Bericht von Pierluigi Petrobelli und Wolfgang Rehm. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1999. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 2, Werkgruppe 5, Bd. 9).

#### Zapuščine (1997–1999)

ADAMIČ, Bojan (del): 757 enot.

GOBEC, Radovan: 538 enot.

KUHAR, Janez: 1600 enot.

RAMOVŠ, Primož: 1677 enot.

ŠČEK, Ivan: 276 enot.

ŠIVIC, Pavel: 505 enot.

#### Plošče

BACH, Johann Sebastian: Cantates de Noël, BWV 122, 110 & 57. Arles, Harmonia mundi France, 1999. 901594.

BOITO, Arrigo: Mefistofelle. Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo. Milan, Ricordi; /München/, BMG Music, p 1996. 2 CD, 09026 68284 2.

CHANTICLEER: Sing we christmas. Hamburg, Teldec, p 1995. 4509-94563-2.

GODBENO društvo Prosek: Melodije 1904–1999. Prosek, Godbeno društvo, /1999/. GDP01-4.

JAKŠA, Lado. Klic maske. Glasbene refleksije na tradicionalne pustne maske. Ptuj, Znanstvenoraziskovalno središče Bistra, 1999. 001 ZRSBP

MOHORJEVA ljudska šola (Celovec). Šolski zbor in Orff skupina: Rad imam ... 10 let Mohorjeva ljudska šola. Celovec, Mohorjeva, cop. 1999. LSM002

MOZART, Wolfgang Amadeus: Così fan tutte ossia La scuola degli amanti. Drame giocoso en deux actessur un livret de Lorenzo da Ponte. Arles, Harmonia mundi France, 1999. 3 CD + 1 CD-ROM, 951 633 65

MOZART, Wolfgang Amadeus: Don Giovanni. /Wien/, BMG Entertainment, p 1998. (Wiener Staatsoper Live). 3 CD, 74321 57737 2.

MOZART, Wolfgang Amadeus: Das beste Bläserkonzerte. /Hamburg/, Philips classics, cop. 1995. (The best of the complete Mozart edition, 10). 446 232-2.

STRAUSS, Richard: Konzert für Oboe und kleines Orchester D-dur; Konzert für Waldhorn und Orchester Nr. 1 Es-dur, Op. 11; Zweites Hornkonzert (Es-dur); Duett-Concertino für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe. Hamburg, Deutsche Grammophon, p 1997. 453 483-2.

VERDI, Giuseppe: Otello. /London/, EMI Records, p 1995. 2 CD 7243 5 65751 2 7.

Izbrala in uredila Simona Moličnik Šivic

### ... v Glasbeni zbirki Univerzitetne knjižnice Maribor

#### Knjige

ALL music guide to jazz. The experts' guide to the best jazz recordings. Edited by Michael Erlwine /et al./ San Francisco, Miller Freeman Books, 1998. (All music guide series).

COLLINS, John: The blues. Roots and inspiration. London, Salamander Books, 1997.

CVETKO, Dragotin: V prostoru in času. Spomini. V Ljubljani, Slovenska matica, 1995.

DAVIES, Garfield D. & Anthony F. JAHN: Care of the professional voice. A management guide for singers, actors, and professional voice users. Oxford /etc./, Butterworth Heinemann, 1998.

FEDERHOFER, Hellmut: Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981. (Sitzungsberichte. Philosophisch-Historische Klasse. Bd. 380) (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. H. 21).

FUBINI, Enrico: Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart – Weimar, Metzler, 1997. (Metzler Musik).

GAGAKU and Serialism. A portrait of Matsudaira Yoritsune. Editors Peter Nelson, Nigel Osborne. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998. (Contemporary Music Review. Vol. 17, 4).

GOERTZ, Harald: Österreichisches Musikhandbuch. Wien – München, Jugend und Volk, cop. 1971. (J&V Musik).

HIERONYMOS Tragödistes. Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen. Herausgegeben von Bjarne Schartau. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990. (Monumenta musicae Byzantinae. Corpus scriptorum de re musica. Bd. 3).

JACOBS, Arthur: The Penguin dictionary of music. London /etc./, Penguin Books, 1998. (Penguin reference books).

KAMMERMUSIKFÜHRER. Herausgegeben von Ingeborg Allihn. Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler; Kassel, Bärenreiter, 1998.

KOKOLE, Metoda: Isaac Posch in njegov glasbeni opus. Doktorska disertacija. Ljubljana, M. Kokole, 1998.

KOSTKA, Stefan & Dorothy PAYNE: Tonal harmony. With an introduction to twentieth-century music. Boston /etc./, McGraw-Hill, 2000.

LANDON, Howard Chandler Robbins: Horns in high C. A memoir of musical discoveries and adventures. London, Thames and Hudson, 1999.

LESTER, Joel: Analytic approaches to twentieth-century music. New York – London, W. W. Norton & Company, cop. 1989.

LEWINSKI, Wolf-Eberhard von: Peter Schreier. Interviews, Tatsachen, Meinungen. Mainz, Schott; München, Piper, 1992. (Serie Musik Piper-Schott. Bd. 8280).

METZNER, Paul: Crescendo of the virtuoso. Spectacle, skill, and self-promotion in Paris during the age of revolution. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1998. (Studies on the history of society and culture, 30).

MEYERBEER und der Tanz. Herausgegeben von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Hans Moeller. Feldkirchen bei München, Bühnen- und Musikverlag – Ricordi; Paderborn, University Press, 1998. (Meyerbeer-Studien, 2).

MOTTE, Diether de la: Harmonielehre. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel /etc./, Bärenreiter-Verlag, 1997. (dtv, 4183).

MOZART und Olmütz. Olomouc, Palacky University, 1992.

OFFENBACH und die Schauplätze seines Musiktheaters. Herausgegeben von Rainer Franke. Laaber, Laaber, 1999. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Bd. 17).

OLIVER, Paul: Blues fell this morning. St. Andrä-Wördern, Hannibal, 1991.

PUGH, Aelwyn & Lesley PUGH: Music in the early years. London – New York, Routledge, 1998. (Teaching and learning in the first three years of school).

RAVNIKAR, Bruno: Osnove glasbene akustike in informatike. Ljubljana, DZS, 1999.

RECLAMS Kammermusikführer. Herausgegeben von Arnold Werner-Jensen. Stuttgart, P. Reclam jun., 1997.

ROSTROPOVIČ, Mstislav: Mstislav Rostropovich and Galina Vishnevskaya. Russia, music, and liberty. Conversations with Claude Samuel. Portland, Amadeus Press, 1995.

RUSHTON, Julian: Classical music. A concise history from Gluck to Beethoven. London, Thames and Hudson, 1996. (World of art).

SANDBERG, Herbert: Der Musikanten-Spiegel. Mit Anekdoten von Ludwig Richard Müller. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988.

SHADWICK, Keith: Blues. Keeping the faith. London, Apple, 1998. (A quintet book).

SLOVENSKE ljudske pesmi Koroške. Knj. 4, Zgornji Rož. Uredila in za tisk pripravila Zmaga Kumer. Izdal Glasbenonarodopisni inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Ljubljana, Kres, 1996.

SNOJ, Jurij: Gregorijanski koral. Glasboslovni prikaz. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999.

ŠTOLFA, Franc & Zvonka ZUPANIČ SLAVEC: Zdravnik in skladatelj dr. Anton Schwab. Za 130 – letnico rojstva. Ljubljana, Inštitut za zgodovino medicine Medicinske fakultete, 1999.

ŠUPETER je na lepa vas. Zbirka ljudskih pesmi iz Slovenske Istre. Zbrala in napisala Rožana Špeh. Ljubljana, Kres, 1999.

WAGNER-TRENKWITZ, Christoph: Durch die Hand der Schönheit. Richard Strauss und Wien. Wien, Kremayr & Scheriau – Richard-Strauss-Verlag, 1999.

WERBA, Robert: Schubert und die Wiener. Der volkstümliche Unbekannte. Geschätzter Lieferant für musikalische Salons, nach seinem Tod nur zögernd indie Konzertprogramme aufgenommen, heute ein beherrschender Faktor des Musiklebens; Im Bewusstsein der Wiener hat sich sein Bild gewandelt. Wien – München, Jugend und Volk, cop. 1978. (Wiener Themen).

WHITTALL, Arnold: Romantic music. A concise history from Schubert to Sibelius. New York, Thames and Hudson, 1999. (World of art).

WILLIAMS, Gareth: Valleys of song. Music and society in Wales 1840–1914. Cardiff, University of Wales Press, 1998.

#### Plošče

BEETHOVEN, Ludwig van: Complete Beethoven edition. Vol. 1–20. Hamburg, Deutsche Grammophon, 1997.

PÄRT, Arvo: Miserere. /München/, ECM Records, p 1991. (ECM new series, 1430). 847 539-2.

PÄRT, Arvo: Tabula rasa. /München/, ECM Records, p 1984. 817 7664-2.

MOZART, Wolfgang Amadeus: Complete Mozart edition. Vol. 1–45. /S. I./, Philips, 1991.

Izbrala in uredila Karmen Salmič

#### ...na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

#### Knjige

CAROLI de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata. Composuerunt Jiří Sehnal et Jiřenka Pešková. Pragae, Bibliotheca nationalis Rei Publicae Bohemicae – Editio Supraphon, 1998. (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae, 5). 2 zv.

CHIGLIONE, Marco: Catalogo delle opere di Cesare Barison. Nel XX anniversario della scomparsa (1974–1994). Note biografiche di Claudio Grisancich. Introduzione di Liliana Bamboschek. /S. I., s. n./, 1994 (Trieste, Riva Artigrafiche).

DARIAN, Ado: Šola lepega petja. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1951.

GROOS, Ulrike: Ars musica in Venedig im 16. Jahrhundert. Hildesheim – Zürich – New York, Olms, 1996. (Studien zur Kunstgeschichte, 108).

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. 28. Auslieferung. Stuttgart, Franz Steiner, 1999.

JOHNN, Eckhard: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart – Weimar, Metzler, 1994. (Metzler Musik).

KOKOLE, Metoda: Isaac Posch, "diditus Eois Hesperisque plagis – slavljem v deželah Zore in Zatona". Zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999. (ZRC, 23).

MASSENKEIL, Günther: Oratorium und Passion. Laaber, Laaber, 1998–1999. (Handbuch der musikalischen Gattungen, 10). 2 zv.

MEDNARODNI simpozij o življenju in delu skladatelja Huga Wolfa. Slovenj Gradec, Društvo Huga Wolfa, 1997.

MICHELS, Ulrich: dtv-Atlas Musik. Bd. 1, /Historischer Teil/, Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance. 18. Aufl. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Bärenreiter, 1998. (dtv-Taschenbücher, 3022).

MICHELS, Ulrich: dtv-Atlas Musik. Bd. 2, Musikgeschichte von Barock bis zur Gegenwart. 11. Aufl. München, Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Bärenreiter, 1999. (dtv-Taschenbücher, 3023).

Die MUSIK in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1–9; Personenteil 1–2. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel /etc./, Bärenreiter, Metzler, 1994–1999.

SCHAUB, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte. 3. Aufl. Kassel, Bärenreiter; München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. (dtv-Taschenbücher, 30384).

SNOJ, Jurij: Gregorijanski koral. Glasboslovni prikaz. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999.

TALBOT, Michael: Venetian music in the age of Vivaldi. Aldershot, Ashgate, 1999. (Variorum collected studies series, 661).

### Notne izdaje

BEETHOVEN, Ludwig van: Symphonie Nr. 6 in F-Dur, op. 68 "Pastorale". Urtext. Herausgegeben von Jonathan Del Mar. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1998.

BROSSARD, Sébastien de: Cantates françaises et italiennes. Édition de Jérôme Dorival. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1997. (Musica Gallica. Monumentales, III.4).

BROSSARD, Sébastien de: Les oratorios. Édition de Jean Duron. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1998. (Musica Gallica. Monumentales, III.5).

CHARPENTIER, Marc-Antoine: Messe à 4 voix et orchestre. Édition de Catherine Cessac. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1997. (Musica Gallica. Monumentales, I.2.2).

DANIELIS, Daniel: Petit motets d'Uppsala. Édition de Roch Jamelot. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1996. (Musica Gallica. Anthologies, III.1).

DESMAREST, Henry: La Diane de Fontainebleau. Édition de Jean Duron. Avec une introduction de Nathalie Berton. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1998. (Musica Gallica. Monumentales, V.5).

DU Mont, Henry: Benedic anima mea; Benedictus; Cantemus Domino. Édition de Laurence Decobert. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1998. (Musica Gallica. Monumentales, II.2.3).

DU Mont, Henry: Cantica sacra. Édition de Jean Lionnet. [Versailles], Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1996. (Musica Gallica. Monumentales, II.3.1).

DU Mont, Henry: Mater Jerusalem; O flos convallium; Dum esset rex. Édition de Nathalie Berton. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1995. (Musica Gallica. Monumentales, II.2.2).

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste: Six Quatuors op. III; Symphonie en ré. Édition de Maurice Barthélémy. Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque, 1997. (Musica Gallica. Anthologies, II.2).

LUKAČIČ, Ivan: Odabrani moteti. Duhovni koncerti. Obradio i s historijsko-kritičkim uvodom izdao Dragan Plamenac. Zagreb, Hrvatski glazbeni zavod, 1934.

MOULINIÉ, Etienne: Meslanges de sujets chrestiens & motet "Flores apparuerunt". Édition de Jean Duron avec une collaboration musicale de Gérard Geay. Et un avant-propos de Denise Launay. Versailles, Editions du Centre de Musique Baroque, 1996. (Musica Gallica. Monumentales, IV.1).

OCKEGHEM, Johannes: Collected works. Edited by Dragan Plamenac. Vol. 2, Masses and mass sections IX–XVI. New York, American musicological society, 1947.

PLAVEC, Gabriel: Dic Maria quid vidisti. Herausgegeben. von Adam Gottron. Heidelberg, Süddeutscher Musikverlag, /s. a./ (Musica sacra, 17).

PORDENON, Marc' Antonio: Madrigali. A cura di Franco Colussi. /Udine/, Pizzicato Edizioni Musicali, [1989].

WAGNER, Richard: Rienzi, der Letzte der Tribunen. Grosse tragische Oper in 5 Akten. Herausgegeben von Reinhardt Strohm und Egon Voss. Mainz, Schott's Söhne, 1974–1991. (Sämtliche Werke, 3). 5 zv.

### Kritična poročila

BEETHOVEN, Ludwig van: Symphonie Nr. 6 in F-Dur, op. 68 "Pastorale". Critical commentary. Edited by Jonathan Del Mar. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1998.

### Plošče

TARTINI, Giuseppe: Concerti per violino, archi e cembalo (I). Interpreti Veneziani. Treviso, Rivaolto, c 1995, p 1998. CRR 9805.

TARTINI, Giuseppe: Concerti per violino, archi e cembalo (II). Interpreti Veneziani. Treviso, Rivaolto, c 1995, p 1998. CRR 9807.

Izbrala in uredila Darja Frelih

### Knjige

BULLETIN of the International Council for Traditional Music. New York, ICTM Department of Music – Columbia University, 1999.

CHEESMAN, Tom: The shocking ballad picture show. German popular literature and cultural history. Oxford – Providence, Berg, 1994.

DIRECTORY of traditional music 1999. New York, ICTM Department of Music – Columbia University, 1999.

ENCYCLOPEDIA of folklore and literature. Editors Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg. Santa Barbara – Denver – Oxford, ABC-CLIO, 1998.

FOLKLORE, music, work of art. IV international symposium. Belgrade, Faculty of Music, 1997.

KOKOLE, Metoda: Isaach Posch, "diditus Eois hesperiisque plagis – slavljien v deželah Zore in Zatonu". Zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999. (ZRC, 23).

KOROŠKI etnološki zapisi. Glasilo Slovenskega etnološkega inštituta Urban Jarnik, letnik 1/1999. In memoriam Pavle Zablantnik. Celovec, Narodopisno društvo Urban Jarnik, 1999.

KUMER; Zmaga: Zlati očenaš. Slovenski ljudski pasijon. Ljubljana, Družina, 1999.

LAOGRAPHIA. Bulletin de la Société hellénique de laographie (Foklore – Ethnographie – Vie sociale). Vol. 37, 1993-94. Athènes, 1995.

MUSONI, Francesco: Tra gli Sloveni di Montefosca, Med Slovenci v Črnem vrhu. Špeter, Lipa, 1996.

MUZIKA, Music. Časopis za muzičku kulturo. Sarajevo, Muzička akademija u Sarajevu – Muzikološko društvo BIH, 1999.

NILES, John D.: Homo narrans. The poetics and anthropology of oral literature. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

PERNIČ, Renato: Meštri, svirci i kantaduri. Istarski narodni pjevači, svirači i graditelji glazbala. Buzet, REPRESENT, 1997.

RAMOVŠ, Mirko: Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem. Del 2, Od slovenske Istre do Trente. Ljubljana, Kres, 1999.

The STOCKHOLM ballad conference 1991. Proceedings of the 21<sup>st</sup> International ballad conference, 1991. Stockholm, Svenskt visarkiv, 1993.

ŠMITEK, Zmago: Kristalna gora. Mitološko izročilo Slovencev. Ljubljana, Forma 7, 1998.

TRANSYLVANIAN review. Vol. 8, no. 2. Cluj – Napoca, The Center of Transylvanian Studies – The Romanian Cultural Foundation, 1999.

VIDEČNIK, Aleksander: Iz roda v rod. Domači godci v Gornji Savinjski dolini. Nazarje, EPSI, 1991.

VIDEČNIK, Aleksander: Zgornjesavinjske vistorije. Mozirje, Zavod za kulturo, 1998.

ZBORNİK radova. 1. međunarodni simpozij "Muzika u društvu". Sarajevo, Muzikološko društvo, 1999.

### Plošče

ENO pesem hočmo pet. Koledovanje na Koroškem. Izbral in uredil Lajko Milišavljevič. Celovec, Krščanska kulturna zveza – Slovenski narodopisni inštitut Urbana Jarnika, 1999. SR4 012-1999.

KLAPA Jelsa: Sjećanja. Zagreb, /s. n./, 1998.

STAZIONE di Topolo, Postaja Topolove. San Pietro al Natisone – Špeter, Associazione Artisti della Benecia – Društvo beneških likovnih umetnikov, 1998. CD 01

### Kasete

FANTJE z vasi: Novo mesto, Metulj, 1999.

LADO: Iz hrvatske narodne glazbene riznice. Ansambli narodnih plesova i pjesama Hrvatske. Zagreb, Lado, 1999.

MARY Macqueen's ballads by Jo Miller. Edinburgh, The Scottish Text Society, /s. a./

### Videokasete

MAJŠPERK 1998. 24. območno srečanje pevcev in godcev, 24. 01. 1998. Gornja Radgona, Studio Radgona-kanal 11, 1998.

Izbrala in uredila Maša Komavec



### Knjige

BERENDT, Joachim Ernst: Knjiga o jazzu. Zagreb, Mladost, 1958. (Biblioteka izabranih esejaj).

BÖTTCHER, Hermann F. & Uwe KERNER: Methoden in der Musikpsychologie. Leipzig, Edition Peters, 1978. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters).

CLAUDIO Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993. Herausgegeben von Silke Leopold und Joachim Steinheuer. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1998.

DAHLHAUS, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel, Bärenreiter, 1994.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich: Musicalische Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik. Wilhelmshaven, Noetzel – Heinrichshofen-Bücher, 1999. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 46).

FINSCHER, Ludwig: Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber, Laaber, 2000. (Grosse Komponisten und ihre Zeit).

GLIGO, Nikša: Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije. Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999. (Biblioteka musica theoretica. Knj. 3).

GUSTAV Mahler. Durchgesetzt? Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, text + kritik, 1999. (Musik-Konzepte. Hf. 106, X/1999).

HANDWÖRTERBUCH der musikalischen Terminologie. Herausgegeben von Hans Heinrich Eggbrecht. 28. Auslieferung. Wiesbaden, Franz Steiner, 1999.

HANS Rott. Der Begründer der neuen Symphonie. München, text + kritik, 1999. (Musik-Konzepte. Hf. 103/104, I/1999).

HEINSHEIMER, Hans W.: Menagerie in fis-dur. Zürich – Stuttgart, Pan, 1953.

JOSIP Ipavec in njegov čas. Uredil Igor Grdina. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.

KAISER, Ulrich: Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Mit CD. Grundkurs. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1998. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Bd. 10).

KAISER, Ulrich: Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Mit CD. Aufbaukurs. Kassel /etc./ Bärenreiter, 1998. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Bd. 11).

KOKOLE, Metoda: Isaac Posch, "Eois Hesperisque plagis – slavljen v deželah Zore in Zatona". Zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999. (ZRC, 23).

KOMPONISTEN der Gegenwart. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walther-Wolfgang Sparere. 17. Nachlieferung – November 1999. München, text + kritik, 1999.

KÜHN, Clemens: Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen. Kassel, /etc./, Bärenreiter, 1998. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Bd. 9).

MERKÛ, Pavle: Katalog skladb. Adliswil, Pizzicato Verlag Helvetia, 1999.

MUSIK im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22.–27. April 1997). Herausgegeben von Bruno B. Reuer unter Mitarbeit von Lujza Tari und Krista Zach. München, Südostdt. Kulturwerk, 1999.

NAPREDEK kot estetska glasbena kategorija. Zbornik prispevkov študentov muzikologije. Uredil Gregor Pompe. Ljubljana, Študentski svet Filozofske fakultete, 1999.

ALBAN Berg und seine Zeit. Herausgegeben Anthony Pople. Laaber, Laaber, 2000. (Grosse Komponisten und ihre Zeit).

SCHERLIESS, Volker: Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte. Kassel /etc./, Bärenreiter, 1998. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Bd. 8).

ŠTUDIJSKI prispevki iz srednjeveške glasbe. Uredila Ksenija Brišar. Ljubljana, Društvo Muzina, 1999.

WORLD music days. International Society for Contemporary Music, România, Republica Moldova, 25. 9. – 8. 10. 1999. Editors Mihaela Marinescu, Constantin Secară. Romania, Info-team, 1999.

ZBORNİK ob jubileju Jožeta Sivca. Uredila Jurij Snoj, Darja Freljih. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2000.

Izbrala in uredila Lidija Podlesnik

## Muzikološki simpoziji na mednarodni racunalniški mreži

- 9<sup>th</sup> Biennial Conference on Baroque Music, Dublin, julij 2000
- *Thwarted Voices: Franz Schreker and his Pupils in Berlin (1920-1933)*, London, julij 2000
- *Musiktheorie im Mittelalter, Quellen – Texte – Terminologie, München*, julij 2000
- *ISME 2000: The Music of the Spheres (24<sup>th</sup> World Conference of the International Society for Music Education)*, Edmonton, julij 2000
- 45<sup>th</sup> Biennial Convention of the American Guild of Organists, Seattle, julij 2000
- *Nights to Remember: Memory, Modernity and the Myth of the Titanic*, Southampton, julij 2000
- *Historicizing the Ocean, c. 1500 – c. 1900*, Greifswald, julij 2000
- *VII Simpósio Brasileiro de Computação e Música, Curitiba*, Brazil, julij 2000
- 2<sup>nd</sup> Symposium on Systems Research in the Arts, Baden-Baden, julij/avgust 2000
- Thirteenth Nordic Musicological Congress, Aarhus, avgust 2000
- *New Perspectives in Czech and Slovak Studies*, Washington, avgust 2000
- *European Arts in National and Ethnic Contexts*, Bergen, avgust 2000
- Göteborg International Organ Academy, 4<sup>th</sup> Biennial Meeting, Göteborg, avgust 2000
- 6<sup>th</sup> International Conference on Music Perception and Cognition, Keele, avgust 2000
- *Medieval & Renaissance Music Conference 2000*, Oxford, avgust 2000
- *The Past in the Present*, Budapest, avgust 2000
- Fourteenth Annual Conference, Argentine Musicological Association, San Juan, Argentina, avgust 2000
- *British Society for Eighteenth-Century Studies*, Aberdeen, avgust 2000
- *Culture, Space, & The City: Berlin/Prague/Vienna*, Berlin, avgust/september 2000
- *OxMAC (Music Analysis Conference)*, Oxford, september 2000
- *Romanticism & the Physical*, Tempe, AZ, september 2000
- *Censorship: Phenomenology, Representation, Contexts*, Newcastle upon Tyne, september 2000
- *Lost Libraries*, Cambridge, september 2000
- *Erziehung und Bildung bei Hofe*, Celle, september 2000
- *City, Town and Country: A Sense of Place in Medieval and Early Modern Studies*, Johannesburg, september 2000
- *The Arts and Regional Identity*, Perpignan, september 2000
- *Connections in Contemporary Austrian Culture*, Aberdeen, september 2000
- *Die Länder der böhmischen Krone (1471–1526)*, Kutná Hora, september 2000
- *Calderón 2000*, Pamplona, september 2000
- *The Role of the Romanies*, Liverpool, september 2000
- *Polonophilia and Polonophobia of the Russians*, Bloomington, september 2000
- *Back to the Future: Twentieth-Century Futuristic Fantasies*, Liverpool, september 2000
- *Techno Music: Fastforward from Local History to Global Market*, Detroit, oktober 2000
- 4<sup>th</sup> Moravian Music Conference, Bethlehem, PA, oktober 2000
- *Musik und kulturelle Identität, DVSM Symposium 2000*, Munich, oktober 2000
- *Argentine National Musicological Institute "Carlos Vega"*, Buenos Aires, oktober 2000
- *Toronto 2000: Musical Intersections*: general page for the combined conference bringing together: American Musical Instrument Society, American Musicological Society, Association for Technology in Music Instruction, Canadian Association of Music Libraries, Archives, & Documentation Centres, Canadian Society for Traditional Music, Canadian

- University Music Society, The College Music Society, Historic Brass Society, International Association for the Study of Popular Music (Canadian & U.S. chapters), Lyrica Society for Word-Music Relationships, Society for American Music (formerly the Sonneck Society for American Music), Society for Ethnomusicology, Society for Music Perception and Cognition, Society for Music Theory
- *Toronto 2000: AMS Annual Conference*, Toronto, november 2000
- *Toronto 2000: Music Theory and Psychology Session*, Toronto, november 2000
- *Formation of Identity and Taste in the Eighteenth-Century World*, East Lansing, MI, november 2000
- *Eighteenth-Century Women in the Arts*, Denver, november 2000
- *Music and Metropolis: Recontextualizing Křenek and Weill*, London, november 2000
- *Contemporary Opera at the Millennium*, Hempstead, NY, november 2000
- *Group for Early Modern Cultural Studies, Eighth Annual Conference*, New Orleans, november 2000
- *Martinu's Stage Works*, Prague, december 2000
- *Americanization, Globalism, and the Nation State in Europe*, Notre Dame, IN, december 2000
- *Seventeenth Barnard College Medieval and Renaissance Conference: Public Performance / Public Ritual*, New York, december 2000
- *Acoustics and Music: Theory and Applications*, Montego Bay, december 2000
- *British Society for Eighteenth-Century Studies*, Oxford, januar 2001
- *Verdi 2001 International Convention*, Parma, New York and New Haven, januar/februar 2001
- *2001: A Joyce Odyssey*, Miami, februar 2001
- *Ways of Knowing (Frühe Neuzeit Interdisziplinär)*, Durham, NC, april 2001
- *Seventh International Congress, International Society for Ethnology and Folklore*, Budapest, april 2001
- *Die Frau im Bildnis 1600 bis 1750: barocke Repräsentationskultur im höfischen Kontext*, Kassel, maj 2001
- *The Music of György Kurtág*, Balatonföldvár, Hungary, junij 2001
- *Gothic Cults and Gothic Cultures*, Vancouver, junij 2001
- *Second Biennial International Conference on Twentieth-Century Music*, London, junij/julij 2001
- *Third Conference on Music in Nineteenth-Century Britain*, London, julij 2001
- *Thirty-Sixth World Conference, International Council for Traditional Music*, Rio de Janeiro, julij 2001
- *Towards Normality? Social and Cultural Change within German-Speaking Jewry, 1812–1918*, Cambridge, september 2001
- *Germania Latina – Latinitas teutonica*, Munich, september 2001
- *Berlioz Conference*, London, oktober 2002

Podrobnejše informacije o posameznih simpozijih lahko dobite na naslovu:

[www.sun.rhbc.ac.uk/Music/Conferences/index.html](http://www.sun.rhbc.ac.uk/Music/Conferences/index.html)

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

Uredništvo Biltena, tel. 425 60 68 int. 323, fax 425 77 99  
E-pošta: [bsmd@alpha.zrc-sazu.si](mailto:bsmd@alpha.zrc-sazu.si)

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 14, 2000  
Izdaja Slovensko muzikološko društvo  
Uredniški odbor: Tomaž Faganel, Metoda Kokole,  
Zoran Krstulović, Leon Stefanija  
Lektorirala: Irena Androjna Mencinger  
Tisk: Tiskarna Pleško, d.o.o.  
Ljubljana 2000  
ISSN 1318-167X