

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K
MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L I X / 1
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 3



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L I X / 1
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 3



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Glavni in odgovorni urednik • Editor-in-chief

Jernej Weiss (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor

Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Svanibor Pettan (Ljubljana)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board

Michael Beckermann (Columbia University, USA)

Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)

Robert S. Hatten (Indiana University, USA)

David Hiley (University of Regensburg, Germany)

Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)

Bruno Nettel (University of Illinois, USA)

Helmuth Loos (University of Leipzig, Germany)

Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)

Lubomir Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)

Katarina Tomašević (Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia)

John Tyrrell (Cardiff University, UK)

Michael Walter (University of Graz, Austria)

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/MZ_home.htm

Prevajanje • Translations

Andrej Rijavec

Cena posamezne številke • Single issue price

10 €

Letna naročnina • Annual subscription

20 €

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Andrej Černe, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajateljja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200–300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200–300 words), an abstract (not more than 50 words), keywords and a short biographical note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za knjigo Republike Slovenije

With the support of the Slovenian Book Agency

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2013

Vsebina • Contents

Nataša Cigoj Krstulović

Glasbenozgodovinsko in glasbenoestetsko ozadje fenomena »salonska glasba« na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem

The musical-historical and musical-aesthetic background of the 'salon music' phenomenon, exemplified in bourgeois musical practice in Carniola

5

Sara Železnik

Solisti na koncertih Filharmonične družbe do leta 1872

Soloists in concerts of the Philharmonic Society up to 1872

25

Helmut Loos

Konzertorgeln in Leipzig

Konzertne orgle v Leipzigu

57

Stefan Schmidl

Interpretierte Welt

Aspekte einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs

Interpretirani svet:

vidiki zgodovine glasbe prve svetovne vojne

67

Fatima Hadžić

The institutional framework of musical activities in Sarajevo in the period between the two world wars

Institucionalni okvir glasbenih dejavnosti v Sarajevu v obdobju med obema vojnama

79

Michael Malkiewicz

Personalentscheidungen an Musikwissenschaftlichen Lehrstühlen nach 1945: Zur Bewertung von Publikationen am Beispiel von Karl Blessinger und Werner Korte

Kadrovske odločitve na muzikoloških katedrah po letu 1945: Ocenjevanje objav na primeru Karla Blessingerja in Wernerja Korteja

97

Lada Duraković

»Priti k ljudstvu« – »Glasba narodu«: soodvisnost glasbe in ideologije na primeru glasbenega življenja Pule od 1926. do 1952. leta

Approach the People – Music for the People: the interdependence of music and ideology, exemplified in the musical life in Pula from 1926 to 1952

119

Primož Trdan

Sonatno razmišljanje v *Koncertu za violino in orkester* Janeza Matičiča

Sonata-thinking in the Concerto for Violin and Orchestra by Janez Matičič

129

Christopher Norris

Metamorphosen

145

Disertacija • Dissertation

155

Imensko kazalo • Index

161

Avtorji • Contributors

183

Nataša Cigoj Krstulović

Muzikološki inštitut, Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti
in umetnosti

Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences
and Arts

Glasbenozgodovinsko in glasbenoestetsko ozadje fenomena »salonska glasba« na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem

The musical-historical and musical- aesthetic background of the 'salon music' phenomenon, exemplified in bourgeois musical practice in Carniola

Prejeto: 24. marec 2013
Sprejeto: 6. maj 2013

Received: 24th March 2013
Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: 19. stoletje, meščanska glasbena praksa, klavirska glasba, salonska glasba, slovenska glasba

Keywords: nineteenth century, bourgeois musical practice, piano music, salon music, Slovenian music

IZVLEČEK

Članek obravnava specifiko fenomena »salonska glasba« na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem v 'obdobju virtuoznosti' in po njem. Prikazani so vplivi modnega salonskega repertoarja v poustvarjalnosti in njegova recepcija pred sredino 19. stoletja ter odmevi kasnejše vsebinske preobrazbe in estetskega prevrednotenja salonske glasbe na poustvarjalno, ustvarjalno in recepcijsko raven glasbenega dela.

ABSTRACT

The paper discusses the specifics of the 'salon music' phenomenon, exemplified in bourgeois musical practice in Carniola during and after the 'period of virtuosity'. It shows the influences of the fashionable salon repertoire in its performance and reception before the mid-nineteenth century, as well as the echoes of substantial transformation and aesthetical reevaluation of salon music in keeping with the reproduction, production and reception levels of a musical work.

Pred sredino 19. stoletja, v 'obdobju virtoznosti',¹ so nekateri zapisi Roberta Schumana kazali estetsko opredeljen dvom, ali sploh, oziroma v kakšnih pogojih lahko 'salonsko glasbo' uvrstimo v umetniško glasbo. Temeljil je na opazovanju kompozicijskih značilnosti takrat modnih salonskih skladb, oblikovanih po meri prevladujočega glasbenega okusa, naklonjenega tehnično popolni virtuozi igri. Osrednji kompozicijski gradnik tehnično zahtevnih, a vsebinsko praznih, virtuozijskih skladb brez glasbene ideje je bila bravurozna figura, kar je pri ustvarjalcih spodbujalo neizvirnost (epigonstvo). Prav to je verjetno tudi razlog, da 'salonska glasba' doslej v muzikološki stroki ni bila mnogokrat obravnavana tematika in da so jo obravnavali tudi kot 'trivialno glasbo'.²

Salonska glasba kot specifičen fenomen tridesetih in štiridesetih let 19. stoletja tudi pri slovenskih muzikologih do sedaj ni bila deležna posebne pozornosti.³ Razlog za to se zdi na prvi pogled jasen; oddaljenost od velikih glasbenih središč ter drugačne družbene in glasbene prilike niso omogočali, da bi se salonska glasba na Kranjskem uveljavila v enaki meri tako kot na primer v Parizu, njenem žarišču ali na Dunaju, v tedanjem drugem velikem evropskem glasbenem centru, ki so ga vplivi te modne glasbene prakse močno zaznamovali. Po drugi strani je prezrtost teme razumljiva zaradi raziskovalnih izhodišč v dosedanjih glasbenozgodovinskih zapisih slovenskih muzikologov – iskanja nacionalnih specifik in obravnavanja razvojnih posebnosti izvirne ustvarjalnosti.

'Obdobje virtoznosti' v izvirni ustvarjalnosti z izjemo del na Kranjskem rojenega klavirskega virtuoza Jurija Mihevc (Georga Micheuza)⁴ ni obrodilo omembe vrednejših skladb, zaznamovalo pa je poustvarjalno in recepcijsko raven glasbenega dela. Raziskava koncertnega dela Philharmonische Gesellschaft (odslej Filharmonične družbe) v 'obdobju virtoznosti' predstavlja možen način prepoznavanja specifik fenomena 'salonska glasba' oziroma vplivov v evropskem prostoru tedaj modne glasbene prakse. Sklepamo lahko, da je bil virtuozijski repertoar, ki so ga izvajajoči člani – diletanti igrali na koncertih, tudi del muziciranja v domačem salonu. Ob tem pa ga je potrebno ločiti od manj zahtevnega repertoarja, ki je bil namenjen razvedrilu manj večjih ljubiteljskih pianistov zgolj v zasebnem krogu.⁵

¹ »Obdobje virtoznosti« [izv. »The age of virtuosity«] je naslov posebnega odstavka v geslu »klavirska glasba« v enciklopediji *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Označuje desetletji pred sredino 19. stoletja razvojno stopnjo v zgodovini klavirske glasbe po letu 1750. Gl. Robert Winter, »Piano music from c. 1750« [geslo Keyboard music], v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., ur. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001) 13: 541–543.

² Med tujo strokovno literaturo je poleg nekaterih člankov in enciklopedičnih gesel potrebno izpostaviti edino obsežnejše monografsko delo Andreasa Ballstaeta in Tobiasa Widmaierja, ki obravnava fenomen salonske glasbe v meščanski glasbeni praksi. Gl. Andreas Ballstaedt in Tobias Widmaier, *Salonmusik: Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989); Andreas Ballstaedt, »Salonmusik«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 1995), Sachteil, 8:854–867; Tobias Widmaier, »Salonmusik«, v *Handwörterbuch der musikalischer Terminologie*, ur. Albrecht Riethmüller, zv. 5 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989); Margareta Saary, »Salonmusik«, v *Oesterreichisches Musiklexikon* 4, ur. Rudolf Flotzinger (Wien: Verlag Österreichischer Akademie der Wien, 2005), 1987–1988; Imogen Fellinger, »Die Begriffe 'Salon' und 'Salonmusik' in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts«, v *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8, ur. Carl Dahlhaus (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967), 131–141; Ernst Lichtenhahn, »Salonmusik. Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit«, *Neue Zeitschrift für Musik* 146, št. 11 (1985): 9–13.

³ Avtorica pričujoče razprave se je ukvarjala z glasbenozgodovinskimi raziskavami salonske glasbe po koncu 'obdobja virtoznosti', torej v času, ko sta se njena vsebina in pomen predrugačila. Gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Salonska glasba v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem«, v *Historični seminar* 3, ur. Metoda Kokole idr. (Ljubljana, ZRC SAZU, 2000), 61–76.

⁴ Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevec, slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).

⁵ V repertoar, namenjen zgolj razvedrilu v zasebnem krogu, sodijo predvsem skladbe plesnega značaja, venčki nemških plesov 'deutsche', z enostavnimi glasbenimi stavkom, torej za izvajanje tehnično preproste skladbe. Več v: Nataša Cigoj Krstulović, »Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 37–56.

Na podlagi analize pomena salonskega repertoarja za klavir na koncertih Filharmonične družbe v 'obdobju virtuoznosti' in recepcijskih odmevov nanj ter z opazovanjem posledic kasnejše vsebinske preobrazbe in estetskega prevrednotenja fenomena 'salonska glasba' bo možna primerjava glasbenozgodovinskega in glasbenoestetskega ozadja v meščanski glasbeni praksi na Kranjskem s sočasnimi glasbeno-razvojnimi tokovi in idejnimi smernicami v večjih glasbenih središčih evropskega prostora, še zlasti z glavnim mestom monarhije, z Dunajem, od koder so prihajali vplivi z migracijskimi in distribucijskimi tokovi.

Glasbena praksa v prvi polovici 19. stoletja na Kranjskem med zasebnim in javnim

Pomenska zveza 'salonska glasba' (nem. Salonmusik) se je uporabljala od sredine tridesetih let 19. stoletja, ko jo je leta 1836 prvič uporabil R. Schumann.⁶ Termin je označeval po eni strani glasbeno prakso, vezano na specifičen prostor in družbeno ozadje, po drugi strani pa tudi glasbena (klavirska) dela, namenjena izvajanju v salonu.⁷ Salonska glasba je pomenila torej glasbo v salonu in glasbo za salon. V najširšem pomenu besede je pomenila zasebno glasbeno prakso. Najnovejša raziskava Metode Kokole je opozorila na ta pomemben, a prezrt del glasbenega življenja na Kranjskem, saj je na podlagi različnih virov (popisi premoženja, ikonografski viri) dokazala ne le, da je bila glasba v plemiških bivališčih do konca 18. stoletja in tudi v naslednjem stoletju tu prisotna, ampak tudi »pomemben nosilec razvoja posvetne glasbene umetnosti«.⁸ Zaradi odsotnosti avtobiografskih virov ter težje dostopnih ali celo uničenih drugih primarnih virov je predstava o tem, kakšna je bila zasebna glasbena praksa v plemiških in meščanskih salonih na Kranjskem v prvi polovici 19. stoletja še nejasna, tudi repertoar zasebnega muziciranja je do sedaj še premalo raziskan. Dopolnilni vir za razpoznavanje tega dela kulturne zgodovine sicer lahko predstavljajo tudi nekatere ohranjene izvirne skladbe iz tega časa. Na podlagi posvetil, zapisanih na naslovnica ohranjenih plesnih klavirskih skladb iz prve polovice 19. stoletja, lahko sklepamo o glasbenih ljubiteljih – poustvarjalcih in posredno tudi o lokaciji (salonu) zasebne glasbene prakse.⁹

Gotovo je, da je imela glasba pomemben delež v družabnem življenju višjih slojev v Ljubljani, kar dokazujeta tudi časopisno poročilo o nastopu diletantk plemiškega stanu¹⁰ in navedba Friedricha Keesbacherja o prvih letih delovanja Filharmonične družbe, ko

⁶ V nemščini je sestavljeno besedo »Salonmusik« prvič uporabil R. Schumann leta 1836 v oceni skladbe francoskega skladatelja Amédéeja Mérauxa *Grande Phantasie über ein Thema von Halevy*, objavljeni v reviji *Neue Zeitschrift für Musik*. Gl. Widmaier, »Salonmusik«, 2.

⁷ Widmaier, »Salonmusik«, 1.

⁸ Metoda Kokole, »Glasba v plemiških bivališčih na Slovenskem od srednjega veka do konca 18. stoletja«, v *Iz zgodovine slovenskih gradov, Kronika* 60, št. 3, ur. Miha Preinfalk (Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2012), 692.

⁹ Več o tem glej: Nataša Cigoj Krstulović, »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem«, *Kronika* 56, št. 3 (2008): 473–494.

¹⁰ Še pred ustanovitvijo Filharmonične družbe časopisni vir dokumentira glasbeno prireditev leta 1790 v čast kraljeve visokosti nadvojvodinje Elizabete, na kateri sta igrali klavikord grofici Porzia in Bonazza, pela pa je Fanny von Gassparini. Gl. »Inländische Nachrichten«, *Laibacher Zeitung*, 31. avgust 1790.

so »dame višjega plemstva igrale in pele ob klavirju.«¹¹ O vlogi glasbe v plemiških in meščanskih salonih na Kranjskem lahko sklepamo tudi na podlagi družbenega porekla posameznikov, ki so na začetku 19. stoletja podarili skladbe novoustanovljenemu glasbenemu združenju, Filharmonični družbi.¹² Znano je delovanje Zoisovega salona v Ljubljani konec 18. in na začetku 19. stoletja, v katerem je poleg literature imela pomembno vlogo tudi glasba. Zasebne glasbene večere v omenjenem salonu leta 1821 dokumentirajo dnevniški zapisi uglednega meščana, zgodovinarja in publicista Henrika Coste. Takrat je v Zoisovi palači, hiši na Bregu ob Ljubljani, prirejal družabne večere in koncerte knez Klemens Wenzel von Metternich, ki je bil tam nastanjen v času kongresa svete alianse.¹³

V prvi polovici 19. stoletja so v Ljubljani v zasebnem krogu občasno nastopili tudi znani violinski in klavirski virtuoz, ki so se ustavili na Kranjskem na svojih koncertnih potovanjih v italijanske dežele ali na povratku od tam. Časopisni vir iz leta 1818 dokumentira nastop violinskega »virtuoza« in skladatelja poljskega rodu Karla Józefa Lípinskega v zasebnem krogu in nastop na koncertu Filharmonične družbe.¹⁴ Leta 1820 je v Ljubljani poslušalce navdušil nastop klavirskega virtuoza Franza Xaverja Wolfganga Mozarta, sina slavnega skladatelja, ki se je ustavil v Ljubljani na poti v Trst. V dosedanjih zapisih o zgodovini glasbe na Slovenskem je zabeležen kot pomemben dogodek predvsem njegov nastop v dvorani nemškega viteškega reda, ki ga je organizirala Filharmonična družba.¹⁵ Manj je znano, da je ta klavirski virtuoz nastopil tudi v salonu uglednih ljubljanskih meščanov Ignaza Coste in Franza Gordona, članov Filharmonične družbe,¹⁶ kar je zabeležil H. Costa v svojem dnevniku.¹⁷ Iz kratkih Costinih beležk izvemo tudi, da je Mozartovo igranje poslušalcem ugajalo, da je bilo »prijetno in lepo«.¹⁸

¹¹ F. Keesbacher je na začetku kronološkega pregleda delovanja Filharmonične družbe med drugim zapisal: »[...] die Damen aus dem hohen Adel [...] zum Fortepiano [...] spielten oder sangen.« Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seitdem Jahre ihre Gründung 1702 bis zu ihren letzten Umgestaltung 1862* (Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1862), 18–19.

¹² Med posamezniki, ki so darovali skladbe Filharmonični družbi, so bili predstavniki višjih slojev, osebe vojaškega stanu, profesor, zdravnik, knjigar in drugi ugledni meščani. Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 91.

¹³ H. Costa je v dnevniku zabeležil: »25. marec: Danes je pri knezu Metternichu koncert.« Zgodovinar P. Radics je zapisal, da je bila leta 1821 »Filharmonična družba povabljena narediti zasebni koncert pri kanclerju Metternichu« in navedel kot datum 24. marec. Zapisal je, da se je takrat zbrala »smetana tukajšnjega plemstva«. Repertoarja tega koncerta ni navedel. Domnevamo lahko, da so izvajajoči člani Filharmonične družbe na zasebnem koncertu igrali del repertoarja svojih rednih akademij. Prim. Eva Holz, *Ljubljanski kongres 1821* (Ljubljana: Nova revija, 1997), 61; Peter Radics, *Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft 1701–1907* (Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Glasbena zbirka. Rokopis.), 143.

¹⁴ O nastopu Karola Józefa Lípinskega je poročal dopisnik dunajskega lista *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Citirano po Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija 2005), 67.

¹⁵ Primož Kuret, »Ljubljanska Filharmonična družba in W. A. Mozart ml.«, v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelj (Ljubljana: Založba ZRC, 2000), 131–142.

¹⁶ Ignaz Costa in Franz Gordon sta bila deželna uradnika. Gl. *Verzeichniß sammtlicher wirklichen und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach. Im Jahr 1822*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Arhiv Filharmonične družbe. Mapa Philharmonische Gesellschaft – Sezname članov (1804–1863).

¹⁷ Dnevniške beležke Henrika Coste hranijo v Arhivu republike Slovenije. Odlomek iz tega dnevnika je objavila njegova vnukinja Cornelia Schollmayr-Costa v časopisu *Laibacher Zeitung*. Gl. Cornelia Schollmayr-Costa, »Alte Tagesbuche«, *Laibacher Zeitung*, 28. maj 1892, 1033–1036.

¹⁸ H. Costa je v svojem dnevniku zapisal: »15 Juli 1820: Abends war der hier durchreisende Tonkünstler Mozart bei uns und ließ sich auf den Pianoforte hören. Sein Spiel ist so angenehm als schön. 18. Juli: Heute Abend bin ich zu herrn Gordon zu einer Akademie geladen, bei welcher sich auch herr Mozart wird hören lassen.« Gl. Schollmayr-Costa, 1034.

Z razvojem srednjega sloja in pod vplivom razsvetljenskih teženj po širši dostopnosti kulture in umetnosti se je v 19. stoletju postopoma spreminjala oblika koncertnega življenja iz zasebne v javno, to je v institucionalno obliko organizacije glasbenega življenja. Meščanska glasbena kultura se je v evropskem prostoru in na Dunaju v prvi polovici 19. stoletja udeleževala v krogu glasbenih in pevskih društev ter kot zasebno muziciranje v meščanskem domu.¹⁹ Meja med javnim in zasebnim je bila v koncertnem življenju glavnega mesta Kranjske tedaj manj jasna kot na Dunaju. Struktura prireditev ljubljanske Filharmonične družbe pred sredino 19. stoletja je nekakšna prehodna oblika k organizaciji koncertnega življenja, kakršnega poznamo danes. Nosilci meščanske glasbene prakse na Kranjskem so bili večinoma ljubiteljski glasbeniki, ki so bili poslušalci in obenem tudi poustvarjalci, v nekaterih, sicer redkih primerih, tudi ustvarjalci. Navedene značilnosti veljajo za zasebno glasbeno prakso in obenem tudi koncerte Filharmonične družbe.

Akademije Filharmonične družbe so bile namenjene društvenim članom. Na večerih so nastopali večinoma »izvajajoči«²⁰ društveni člani – diletanti. Glede na to obliko glasbene prakse, ki je nekakšna vmesna oblika med zasebno in javno (institucionalno), so razumljive pomanjkljive navedbe koncertnih sporedov. Največkrat manjkajo prav imena izvajalcev. Občasno je društveni odbor iz članarin društvenih članov najel poklicne glasbenike. Virtuozni so nastopili v Reduti (stavba deželnega zbora), v dvorani nemškega viteškega reda (danes Viteška dvorana) in v gledališču. Te družbine akademije lahko do neke mere primerjamo z nastopi v t. i. 'polodprtih koncertnih salonih' pariških izdelovalcev klavirjev.²⁰

Klavirski virtuozni in salonska glasba na koncertih Filharmonične družbe pred sredino 19. stoletja

R. Schumann je v svojih kritičnih zapisih uporabljal pojem 'salonska glasba' v najširšem pomenu besede, za vse klavirske skladbe, namenjene salonu. Kot salonske je smatral tako modne tehnično zahtevne virtuosne klavirske skladbe improvizacijskega značaja (npr. Herzove), kot tudi Chopinove skladbe, ki jih je smatral za dobro salonsko glasbo.²¹

Analiza repertoarja koncertov Filharmonične družbe pred sredino 19. stoletja pokaže, da je bil delež virtuosnih klavirskih skladb sicer opazen, a ne repertoarno zaznamujoč. Na vokalno-instrumentalnih koncertih, sestavljenih iz raznorodnih glasbenih točk, je bila virtuosna klavirska skladba sicer praviloma del sporeda, vendar običajno le kot posamezna točka večera in še to ne vsakič. Koncertne programe so v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja sestavljali odlomki takrat popularnih italijanskih in francoskih oper ter modne virtuosne (violinske in klavirske) skladbe. Repertoarna politika je bila v skladu s konvencijami tedanjega časa podrejena splošnemu glasbenemu okusu poslušalcev. Na sporede so uvrščali praviloma vedno nove, takrat popularne skladbe. Repertoar se je stalno spreminjal, tedaj še ni veljala praksa dopolnjevanja stalnega, že uveljavljenega repertoarja. Na področju instrumentalne virtuosnosti je torej moda narekovala izbor repertoarja.

¹⁹ Andreas Gebesmair, »Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen«, v *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*, ur. Michael Huber idr. (Strasshof: Vier Viertel Verlag, 2001), 92–104.

²⁰ Ballstaedt in Widmaier kot »polodprti koncertni salon«²⁰ pojmujeata salone pariških izdelovalcev klavirjev, v katerih so nastopali klavirski virtuozni pred tudi do tristo poslušalci. Gl. Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik ...*, 41–44.

²¹ Fellinger, »Die Begriffe ‚Salon‘ und ‚Salonmusik‘«, 133–134; Lichtenhahn, »Salonmusik«, 12.

Med nastopajočimi pianisti na akademijah Filharmonične družbe so prevladovali diletanti, nepoklicni glasbeniki, največ je bilo poustvarjalk iz znanih ljubljanskih meščanskih družin, večinoma plemiškega rodu.²² Med njimi je potrebno izpostaviti hči ustanovitelja Filharmonične družbe Bernarda Kogla, Julijo, hčerki guvernerja Camila von Schmidburga, Eliso in Matildo, še zlasti pa hči glasbenega učitelja Andreja Herzuma, Nanette Anno Herzum ter hčerko kapelnika vojaške godbe Petra Michelija, Josephine. V Ljubljani so redko nastopali tuji pianisti. Poleg že omenjenega F. X. W. Mozarta so gostovali še drugi klavirskimi virtuozi, ki so pripotovali iz prestolnice monarhije, z Dunaja: mladi Johann Peter Pixis²³ (nastopil 1818), Maximilian Josef Leidesdorf²⁴ (nastopil 1826) in Marié Leopoldine Blahetka²⁵ (nastopila 1830).

Pred sredino 19. stoletja so zapisi o koncertih Filharmonične družbe v časopisih mnogokrat sploh izostali ali pa pisec ni naveden. Poročila o koncertih so pomanjkljiva in deskriptivne narave. Vključevala so navedbo repertoarja in največkrat nekritično hvalila vsako izvedbo. V tistem času, ko se na Kranjskem še ni uveljavilo redno poročanje in glasbeno-kritično spremljanje javnih nastopov, lahko nekaj podrobnosti izvemo le o nastopu J. P. Pixisa. Glede na tedanje pomembnost poustvarjalca pred samim glasbenim delom je razumljivo, da se je poročevalec, podpisan kot »mm«, v zapisu posvetil predvsem Pixisovi klavirski igri. Pri tem pa je ocenil predvsem njegove tehnične spretnosti, ne pa muzikalnega poustvarjanja. Zapisal je, da klavirsko igro odlikuje »dovršenost, jasnost in natančnost.«²⁶ Da Pixisove klavirske igre poročevalec še ni označil za virtuožno, kot na primer igro violinista Josepha Böhma, ki je nastopil na istem koncertu, je glede na tedanje dojemanje glasbe razumljivo. Takrat je za »virtuožno« veljala le violinska igra in je kot paradigma virtuozne igre veljala Paganinijeva tehnika.²⁷

Še pred nastopom najbolj znane generacije klavirskih virtuozov v tridesetih letih 19. stoletja so v nemškem tisku na Kranjskem tehnično popolno klavirsko igro že ozna-

²² Že leta 1816 so nastopili na koncertih Filharmonične družbe pianisti Celestina pl. Paunovich, Cecilija Webers, Matilda Claudert, Anna de Colerus, Julija Kogl, Antonija Costa, Marija Lepušič, leta 1825 Amalija Oblak, Friderika Beneš, po 1826 bančni uradnik Franz Schubert, Amalija Oblak, Marija Wagner, Anna (Nanette) Herzum, Elisa in Matilda Schmidburg, leta 1839 Alfred Jaell, osemletni sin družstvenega člana Eduarda, leta 1847 Josephine Micheli. Gl. Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919*, ..., 84–93.

²³ Johann Peter Pixis (1788–1874), sin organista in skladatelja Friedricha Wilhelma Pixisa, je med letoma 1808 in 1823 živel na Dunaju in se učil pri Albrechtsbergerju, Beethovnu, Meyerbeeru in Schubertu. Bil je učitelj in skladatelj ter koncertiral s svojim bratom ter drugimi violinisti. Na skupni turneji z violinistom Josephom Böhmom po Italiji leta 1818 se je ustavil tudi v Ljubljani. Od leta 1824 je stalno živel v Parizu, kjer je uspešno nastopal v salonih. Gl. Christoph Kammertöns, »Pixis, Johann Peter«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2005), Personenteil, 13: 652–53.

²⁴ Marcus Maximilian Josef Leidesdorf (1787–1840) je bil pianist ter skladatelj klavirskih, komornih in cerkvenih skladb. Od 1822 je imel na Dunaju glasbeno založbo in je izdal klavirske izvlečke Rossinijevih oper, pa tudi Beethovne, Webrove in Schubertove skladbe. Gl. Barbara Boisis [Waltraute Schmutzenhofer], »Leidesdorf, Marcus Maximilian«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2003), Personenteil, 10: 1520–1523.

²⁵ Marie Leopoldine Blahetka (1809–1885) je izhajala iz glasbene družine in se je klavir učila pri različnih dunajskih pedagogih ter klavirskih virtuozih, med drugim pri Josephu Czernyju, Friedrichu Kalkbrennerju in Ignazu Moschelesu in kasneje kompozicijo pri Simonu Sechterju. Gl. Freia Hoffmann, »Blahetka, [Marie], Leopoldine«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2000), Personenteil, 3: 22–23.

²⁶ »Die Fertigkeit, Klarheit, und Präcision, welche hr. Pixis auf die Pianoforte mit seiner ungemeinen Fertigkeit verbindet, und die vollkommene Beherrschung seines Instruments erheben seinen Vortrag zu einem herrliche Kunstgenüße, und bewissen dem Sachkenner, wie innig dieser Künstler vom Zauber seiner Kunst durchdrungen sey [...]«. Gl. -mm-, »Kunstnotiz«, *Laibacher Wochenblatt*, 19. junij, 1818.

²⁷ Carl Dahlhaus, »Virtuosität und Interpretation«, v *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, 2. izd., ur. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber-Verlag, 1989), 111.

čevali kot »virtuozno«. V najavah nastopov M. J. Leidesdorfa in M. L. Blahetkove sta oba pianista že označena kot »virtuoz«. Časopis *Laibacher Zeitung* je Leidesdorfa najavil kot »slavnega virtuoz in skladatelja« na fortepianu (klavikordu).²⁸ V najavi koncerta pianistke Blahetke sta bila izpostavljena njen talent in virtuozna tehnična igra, ki naj bi zagotovila poslušalcem »navdušujoč umetniški užitek«.²⁹

Poleg tehnično popolne klavirske igre je bila ena izmed značilnosti virtuozov tudi sposobnost improvizacije in komponiranja. Salonska glasba je do srede 19. stoletja pomenila predvsem tehnično zahtevne kompozicije, polne bravuroznih dodatkov, ki so jih napisali klavirski virtuozni z namenom prikazovanja spretnosti igranja. To so bile fantazije ali variacije na priljubljeno temo (melodijo) iz tedaj popularne opere, skladbe improvizacijskega značaja. Prav zaradi svobodne, odprte forme in improvizacijskega značaja skladbe same po sebi niso predstavljale središča estetskega opazovanja, temveč njihov ustvarjalec – poustvarjalec.

Pianist Pixis je igral na nastopu v Ljubljani s spremljavo orkestra med drugim svoje variacije na temo *Di tanti Palpiti* iz Rossinijeve opere *Tancredi*.³⁰ Poročevalec je zapisal, da Pixisov stavek označuje »učenost, obilje lepih misli in poznavanje glasbenih efektov«.³¹ Ker o nastopih Leidesdorfa in Blahetkove ni časopisnih poročil, ne moremo sklepati, kako so Ljubljanci sprejeli in vrednotili variacije na temo »Ah del mio cor il giubilo« iz Pacinijeve opere *Il Talismano*,³² ki jih je v Ljubljani izvedel avtor M. Leidesdorf in dve izvedeni skladbi pianistke in skladateljice Blahetke.³³ Leta 1836 je v Ljubljani na dveh »Poslovilnih koncertih« nastopil J. Mihevec. Kot skladatelj in virtuoz je s svojo igro s komolci v lastni skladbi, fantaziji na motive iz priljubljene Donizettijeve opere *Belisario*, pri občinstvu v dvorani nemškega viteškega reda vzbudil močan vtis.³⁴ Mihevec je igral tudi svoje variacije na temo iz Bellinijeve opere *Norma* ter nastop končal z improvizirano igro, na koncertnem listu navedeno le kot »Fantasie auf dem Pianoforte«. Sposobnost improvizacije je bila torej cenjena lastnost klavirskih virtuozov.

Salonski repertoar, ki so ga v tridesetih letih 19. stoletja Ljubljanci slišali v izvedbi domačih diletantov, je bil aktualen in moderen. Takrat se je v evropskem glasbenem prostoru pojavila nova generacija klavirskih virtuozov – skladateljev z izjemno tehniko igranja, s katero so pridobivali do tedaj še nesluteno popularnost. Nekateri skladbe tedaj slavnih virtuozov – Ignaza Moschelesa, Henrija Herza, Ferdinanda Riesa, Carla Czernyja, Sigismonda Thalberga in Franza Liszta – so igrali tudi izvajajoči člani Filharmonične

²⁸ *Laibacher Zeitung*, 12. december, 1826.

²⁹ »[...] Die ehrenvollste Aufnahme, welche diese Künstlerin aller Orten gefunden, ist Bürgerschaft ihres ausgezeichneten Talentes, und ihre seltene Virtuosität verspricht den edlen Bewohnern dieser Hauptstadt den überraschendsten Kunstgenuss.« *Laibacher Zeitung*, 2. september, 1830.

³⁰ Več kot deset let po Pixisovem gostovanju v Ljubljani so bile variacije tega klavirskega virtuoz zнова na koncertnem sporedu Filharmonične družbe (16. marca 1832).

³¹ »Studium, Fülle an schönen Gedanken, und Kenntniß des musikalischen Effectes bezeichnen seinen Tonsatz.« Gl. -mm, »Kunstnotiz«.

³² Variacije *Ah del mio cor il giubilo*, ki jih je klavirski virtuoz in skladatelj Leidesdorf igral v Ljubljani leta 1826, je leta 1830 izdal Ricordi. »Leidesdorf, Maximilian, Joseph«, Petrucci Music Library, obiskano 15. januarja 2013, http://imslp.org/wiki/Variations_sur_le_th%C3%A0me_favori_Ah_del_mio_cor_il_giubilo.

³³ Dostopni so le podatki o eni od dveh skladb, ki jih je Blahetka izvedla leta 1830 v Ljubljani. To so bile *Variations brillantes sur un thème de Gallenberg* op. 29 za klavir in orkester. Kasneje sta bili na koncertih Filharmonične družbe izvedeni še dve skladbi L. Blahetke: *Variations brillantes sur un thème hongrois* op. 18 (1833) in Variacije za klavir na temo iz Auberove opere *La Muette de Portici* (izv. Ana Nanette Herzum leta 1830).

³⁴ Cit. po Škerjanc, *Jurij Mihevec ...*, 38.

družbe, večkrat v priredbah za štiriročno izvajanje.³⁵ Leto po izidu sta Lisztovo skladbo *Grande valse di bravura* op. 6 za klavir štiriročno na koncertu, ki ga je Filharmonična družba priredila leta 1839 ob godu svojega zaščitnika Camilla von Schmidburga, izvedli slavljencevi hčerki.³⁶ Poročevalec Leopold Kordeš, tudi urednik časopisa za umetnost, literaturo, gledališče in družabno življenje *Carniola*, je pohvalil umetniško dovršenost najmlajše Schmidburgove hčerke Matilde in navedel, da je številno občinstvo poleg Lisztove dobro sprejelo tudi Thalbergovo virtuosno skladbo, fantazijo in variacije na temo iz Bellinijeve opere *Montecchi e Capuletti (Grande fantasia et variations sur des motifs de I Capuletti* op. 10),³⁷ ki je bila prvič natisnjena pet let prej.³⁸ Vrednostna sodba o skladbah, ki so bile v Ljubljani najverjetneje prvič javno izvedene, je izostala.

Tudi v zapisih drugih glasbenih piscev je osrednja pozornost veljala poustvarjalcem in njihovim sposobnostim, ne pa samim skladbam. Glasbeni diletant in član Filharmonične družbe Leopold Ledenig je leta 1839 v vabilu na recital Ane (Nanette) Herzum kot odlike njene virtuosne klavirske igre navedel »moč, vzdržljivost, okus in gracioznost«.³⁹ Pisec W. St. pa je v poročilu pohvalil njeno »lepo igro« in svojo oceno lepe igre pojasnil s kriteriji »umetniška dovršenost, igranje brez napak, udarec in interpretacija«.⁴⁰

V štiridesetih letih 19. stoletja so bili poročevalci še vedno naklonjeni virtuosni igri, glasbena dela niso bila v središču estetskega opazovanja. Leta 1847, šele dvajset let po nastanku in šestnajst let po natisu, je bilo v Ljubljani najverjetneje prvič izvedeno danes manj znano zgodnje delo Frédéricica Chopina, v katerem je že R. Schumann prepoznal genialnost tega skladatelja, variacije na temo *Là ci darem' la mano* iz Mozartove opere *Don Giovanni* op. 2 za klavir in orkester. Ledenig se v časopisnem poročilu ni posvetil ocenjevanju tega zanimivega dela, temveč kot doslej virtuosni klavirski igri. Pianistko Josephine Michelli je imenoval »klavirska umetnica« ter pohvalil njeno »čisto igro pasaž«,

³⁵ S priredbami popularnih skladb za štiri roke so klavirski virtuozni – skladatelji izvajanje svoje ali tuje tehnično zahtevne skladbe prilagodili za izvedbo manj veščih ljubiteljskih glasbenikov. Med domačimi ustvarjalci sta skladbe za štiriročno igranje prirejela Gašper Mašek in Elise von Schmidburg. Elisa Schmidburg (1811–1838), hčerka guvernerja barona Josepha Camila Schmidburga, tudi pokrovitelja Filharmonične družbe, je leta 1830 na koncertu Filharmonične družbe igrala svojo priredbo Herzovih briljantnih variacij na francosko božično pesem *Le petit tambour* za klavir štiriročno s spremljavo orkestra. Čeprav jo P. Radics omenja kot skladateljico, pa drugih dokumentov o njenem skladateljskem delu do sedaj med arhivskim gradivom ni moč zaslediti. Peter Radics, *Frau Musica in Krain: Kulturgeschichtliche Skizze* (Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1877), 41.

³⁶ Prvič je bilo Lisztova skladba *Grande valse di bravura* izdana pri založbi Bretkopf & Härtel istega leta kot je nastala, se prvič 1836. Naslednjega leta je pri založbi Ricordi izšla priredba te skladbe za 4 roke. Gl. »Franz, Liszt«, Petrucci Music Library, obiskano 15. januarja 2013, http://imslp.org/wiki/Grande_valse_di_bravura_S.209.

³⁷ »[...] Baronesse Mathilde, Seiner Excellenz jüngste Tochter, am Pianoforte in der großen Valse de bravour zu vier Händen von Franz Liszt, die mit großer Kunstfertigkeit vorgetragen wurde [...] und zahlreich versammelte Auditorium wurde durch die, im Geiste des Tondichters wieder gegeben Fantasie Sieg. Thalberg aus ‚Montecchi und Capuletti‘ für das Pianoforte, zu laudem Beifall hingerissen.« Leopold Kordeš, »Concert der philharmonische Gesellschaft in Laibach«, *Carniola*, 22. marec, 1839.

³⁸ Thalbergova skladba je bila natisnjena prvič leta 1834 v Milanu. Gl. »Thalberg, Sigismond«, Petrucci Music Library, obiskano 15. januarja 2013, http://imslp.org/wiki/Grande_Fantaisie_et_Variation_brillante_sur_l%27Opera_%27I_Montecchi_e_Capuletti%27_de_Bellini,_Op.10.

³⁹ Ledenig je v najavi koncerta zapisal: »Mit der ungläublichsten Fertigkeit, und (wodurch diese erst lobenswerth wird) mit der größten Reinheit des Spieles verbindet die Künstlerin Kraft, Ausdauer, Geschmack und Anmuth, Eigenschaften, deren sich nicht Viele in solcher Einheit zu erfreuen haben dürften.« Gl. Leopold Ledenig, »Waterländische Kunst«, *Illyrisches Blatt*, 2. maj, 1839.

⁴⁰ »[...] Frl. Herzum spielt wirklich schön (darunter subsumieren wir Künstlerigkeit, Reinheit, Anschlag, Vortrag, wovon ein schönes Spiel stets bedingt ist); nur können wir die Wahl des letztes Stückes nämlich der Phantasie aus den ‚Puritanern‘ von Liszt nicht billigen; nicht etwa darum, daß Frl. Herzum, bei dem, Vortrage dieser schwierigen Piece es an der erforderlichen Kunstfertigkeit hätte ermangeln lassen, sondern vielmehr darum, weil diese gigantische Fantasie, die, einem entsetzten Orkane gleich, in dumpfem Gebrause nur wenige heitere Sonnenblicke während, dahin stürmt [...]«. Gl. W. St., »Tonkunst«, *Carniola*, 6. maj, 1839.

v navedbi »dovršenost ljubke izvedbe« pa lahko le zaslutimo naklonjenost Chopinovi skladbi.⁴¹

V štiridesetih letih 19. stoletja so ljubljanski knjigarnarji le izjemoma imeli na zalogi Chopinove skladbe. Čeprav časopisni vir iz leta 1842 dokumentira v ponudbi knjigarnarja Kleinmayr Chopinovo *Polonaise* (verjetno gre za Chopinovo *Polonezo* op. 44, ki je bila izdana leto prej) in Czernyjevo priredbo iste skladbe za štiroročno igranje,⁴² naslednje leto pa album z »briljantnimi skladbami« desetih skladateljev, med katerimi je bila tudi Chopinov *Preludij* op. 45,⁴³ so se Chopinova dela v primerjavi z drugimi modnimi skladbami klavirskih virtuozov (npr. Herzovimi ali Czernyjevimi) na Kranjskem, prav tako kot tudi drugod, uveljavljala počasi, šele precej let po nastanku in celo po skladateljevi smrti. To dejstvo je povezano tudi z natisom in z distribucijo Chopinovih skladb, ki sta bila zaradi skladateljeve osebnosti mnogo manj podvržena komercializaciji kot izdajanje modnih skladb drugih, že omenjenih skladateljev.⁴⁴

Razen skladb J. Mihevca na Kranjskem pred sredino 19. stoletja ni bilo slišati drugih virtuoznih skladb tu rojenih ustvarjalcev. Odsotnost izvirnih virtuoznih klavirskih skladb, kakršne so navduševale občinstvo koncertov Filharmonične družbe v 'obdobju virtuoznosti', pojasnjuje preprosto dejstvo, da na Kranjskem takrat ni bilo sposobnih poklicnih glasbenikov – klavirskih virtuozov, ki bi tovrstne skladbe tudi pisali. Kakšna je bila skladba v Ljubljani delujočega Čeha Gašparja Maška (Casparja Maschka), priredba uverture Rossinijeve opere *Eduardo in Cristina* za dva klavirja, ki je bila leta 1822 izvedena na koncertu Filharmonične družbe, zaradi odsotnosti glasbenega vira ne moremo sklepati. Časopisni viri sicer navajajo še druge Maškove priredbe iz takrat popularnih oper za klavir dvo- ali štiroročno, ki pa se niso ohranile. Prav transkripcije tem iz popularnih oper za dva klavirja oziroma za štiroročno igranje, so bile, po mnenju Karla Gustava Fellererja, v 19. stoletju značilne za domače muziciranje (nem. Hausmusik).⁴⁵

Salonska glasba in estetsko distanciranje od virtuoznosti v drugi polovici 19. stoletja

Pred sredino 19. stoletja v avstrijsko-nemškem prostoru salonska glasba že postane predmet estetskega vrednotenja in kot virtuoзни modni žanr pridobiva slabšalen pomen.

⁴¹ Ledenig je zapisal: »[...] Anfangs etwas befangen – was aus mancherlei Rücksichten sehr erklärlich ist – gewann sie sehr bald das Terrain und bewies, daß sie das Instrument zu beherrschen verstehe. Reines Spiel in der großartigsten Passagen, richtiger Anschlag in der Scalaläufen, Fertigkeit und zarter Vortrag zeichnen die Künstlerin aus. Nur schien das letzte Stück zur Aufführung vor einem gemischten Publikum nicht ganz geeignet zu seyn, daher es auch kam, daß die Theilnahme desselben bei diesem Schlüße weit weniger sich kund gab, als dieses bei den ersteren Compositionen der Fall war, wo die Künstlerin jedesmal mit mehrmaligem Hervorruuf beehrt wurde, wozu ich ihr um so mehr Glück wünsche, als ich die volle Überzeugung hege, daß sie dieser Auszeichnung durchaus würdig ist.« Gl. Leopold Ledenig, »Concert der Josefine Michelli«, *Illyrisches Blatt*, 4. december, 1847.

⁴² *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 13. oktober, 1842.

⁴³ Chopinov preludij je bil poleg skladbic Czernyja, Döhlerja, Hanselta, Kalkbrennerja, Liszta, Mendellsohna, Moschelesa, Tauberta in Thalberga objavljen v albumu, ki ga je na Dunaju izdal Pietro Mechetti v korist izgradnje Beethovnovega spomenika. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 24. oktober, 1843.

⁴⁴ Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 100–101.

⁴⁵ Karl Gustav Fellerer, »Hausmusik«, v *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert 1, Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts* 60 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1984), 281.

Takrat v poročilih o koncertih Filharmonične družbe največkrat še manjkajo estetske sodbe o vrednosti posameznih del. V tem pogledu je vredno omeniti kratko opazko iz zapisa v časopisu *Carniola* leta 1839, oceno Lisztove skladbe, »gigantske« fantazije na temo iz Bellinijeve opere *Puritanci* (*Réminiscences des Puritains de Bellini*, komp. 1836), ki jo je poročevalec W. St. označil kot težavno za izvedbo in skladbo brez ume-tniške dovršenosti.⁴⁶

V skladu z novimi idejnimi tokovi ter preobrazbo iz zasebne v javno obliko koncertnega življenja so v drugi polovici 19. stoletja v evropskih glasbenih središčih postopoma prenehali koncerti klavirskih virtuozov, nadomeščali so jih pianistični recitali. Med sicer redkimi gostovanji tujih virtuozov v petdesetih in šestdesetih letih v Ljubljani je potrebno omeniti koncerte Czernyjevega in Moschelesovega učenca, avstrijskega pianista Alfreda Jäella (1850), dunajskega pianista in skladatelja Gustava Satterja (1852, 1853), dunajskega pianista Antona Doora (1855), angleške pianistke Arabelle Goddard, Kalkbrennerjeve in Thalbergove učenke (1855), dveh čeških pianistk, Marie Prokscs (1856, 1857) ter Albertine Zadrobilek (1862). Med domačimi oziroma na Kranjskem delujočimi klavirskimi virtuozji je potrebno omeniti nastope Eleonore Glantschnigg (1856), diletantke Eme von Schöppl (žene predsednika družbe), Guida (Viktorja) Raaba von Rabenau (1858), Ane Šuklje in Josefa Zöhrrerja (od 1862).

Postopoma se je spremenila struktura koncertnih programov Filharmonične družbe. Virtuozne fantazije ali variacije na priljubljeno temo iz opere (Herz, Droyschock, Thalberg, Liszt, C. Czerny) so bile vse redkeje na sporedu. Poleg skladb variacijskega tipa zasledimo na repertoarju tudi virtuozne salonske skladbe plesnega žanra (Schullhoff, Gorja, Wallace). Namesto odlomkov popularnih opernih del in predstavljanja vedno novih takrat modnih skladb po okusu najširših slojev so tako kot drugje na sporede uvrščali celotna glasbena dela;⁴⁷ simfonija ali večstavčni instrumentalni koncert sta postala osrednja točka koncertnega večera Filharmonične družbe.

Virtuozna igra in virtuozne skladbe so bile v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja pri ljubljanskih poslušalcih še vedno dobro sprejete. Domnevamo lahko, da je zgodovinar in časnikar Peter Radics, ki je v Ljubljani bival od 1858, kot poslušalec tudi sam izkusil navdušenje, ki sta ga s svojimi virtuoznimi nastopi spodbudila pianista E. Schöppl in V. Raab von Rabenau, saj je oba poustvarjalca posebej izpostavil v svojem kulturnozgodovinskem orisu.⁴⁸ Leta 1855 je pianist A. Door predstavil Ljubljancanom skladbo danes pozabljenega skladatelja in klavirskega virtuozna irskega rodu Williama Vincenta Walaca *Grande Polka de Concert op. 48*. Pisec, podpisan kot C., jo je označil za »elegantno salonsko skladbo«.⁴⁹ Salonski repertoar briljantnega stila (fantazije, parafraze), naravnani na efekt virtuozno odigranih figur, so na koncertih Filharmonične družbe postopoma nadomeščale kompozicije trdne, logično grajene

⁴⁶ »[...] nur können wir die Wahl des letztes Stückes nämlich der Phantasie aus der Puritanern von Liszt nicht billigen nicht etwa darum, daß Fr. Herzum, bei dem, Vortrage dieser schwierigen Piece es an der erforderlichen Kunstfertigkeit hätte ermangelt lassen, sondern vielmehr darum, weil diese gigantische Fantasie, die, einem entfesselten Orkane gleich, in dumpfem Gebrause nur wenige heitere Sonnenblicke während [...]«. Gl. W. St., »Tonkunste«.

⁴⁷ Dahlhaus, »Virtuosität und Interpretation«, 115.

⁴⁸ Radics, *Frau Musica in Krain ...*, 47.

⁴⁹ C., »Lokales«, *Laibacher Zeitung*, 27. junij, 1855.

glasbene forme, znova cenjena dela klasicističnih skladateljev in dela takrat sodobnih skladateljev, komponirana v novem slogu. Ljubljancani so od petdesetih let 19. stoletja slišali poleg klavirskih del Beethovna in Mozarta tudi skladbe Schumanna, Mendellsohna in Webra.

Postopno preobrazbo vrednotenja virtuoze klavirske igre in tovrstnih salonskih skladb kažejo nekateri zapisi o glasbi in glasbene kritike v ljubljanskih časopisih. Interes piscev se je s poustvarjalca – virtuoza postopoma preusmeril na glasbeno delo samo po sebi. Namesto virtuoze igre se je vse bolj cenila interpretacija posameznih glasbenih del. V nemški in avstrijski glasbeni publicistiki je bilo takrat že značilno negativno stališče do salonske glasbe in do glasbenega okusa občinstva, ki je v preteklosti sledilo modnim zapovedim.⁵⁰ Tudi v glasbeno-kritičskih odmevih ljubljanskega koncertnega življenja je zaslediti estetsko distanciranje od virtuoznosti. Simptomatična v tem pogledu sta repertoar in kritika nastopa pianistke A. Zadrobilkove leta 1862. Klavirska virtuoziinja, ki je navduševala z nastopi v zasebnih salonih in na javnih koncertih (o njenem nastopu na Dunaju leta 1860 je poročal E. Hanslick⁵¹), je bila učenka virtuoza in skladatelja Alexandra Dreyschocka. Poleg virtuoze etude *Turnoi* Josefa Schullhoffa je v Ljubljani izvedla tudi Chopinovi skladbi *Polonaise-impromptu* v cis-molu in *Nocturno* v Es-duru ter Mendellsohno skladbo *Spinnerlied*. V primerjavi s preteklimi zapisi v ljubljanskih časopisih, ki so hvalili predvsem klavirsko igro, torej tehnični del izvedbe nastopov klavirskih virtuofov, se je kritik Ludwig Ißleib osredotočil predvsem na posamezna dela oziroma njihovo interpretacijo. Izpostavil je tudi repertoar, še zlasti je pohvalil izbor Chopinove in Mendellsohnove skladbe, omenil je pianistkino izvrstno tehniko, izpostavil pa njen muzikalni talent in izvedbo.⁵²

Do diktata publike in podrejanju njegovemu okusu pri sestavljanju sporedov je bil leta 1862 kritičen zdravnik in član Filharmonične družbe Friedrich Keesbacher. Kritiziral je preteklo estetsko držo in repertoarno politiko te družbe od konca dvajsetih let 19. stoletja, naklonjeno predvsem italijanskim operam, še zlasti Rossinijevim. Zapisal je, da se je s tako repertoarno usmeritvijo slabšal glasbeni okus. Zavzel je kritično stališče do sentimentalne melodike priljubljenih opernih arij po eni strani in po drugi strani tudi do prazne virtuoze instrumentalne igre, polne okraskov in kot primer navedel igranje J. Mihevca.⁵³

⁵⁰ Widmaier, »Salonmusik«, 1.

⁵¹ Dietmar Strauß, ur., *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften: Historisch-kritische Ausgabe, Aufsätze und Recensionen 1859–1861*, zv. I/5, (Dunaj: Böhlau Verlag, 2005), 260–261.

⁵² »[...] Auch Fräulein Zadrobilek besitzt eine ausgezeichnete Technik, aber dieselbe dient ihr nur dazu, um ihrem Spiele die letzte Vollendung zu geben, denn ihre Vorzüge beruhen in der Tiefe des Gefühls, in der Reinheit, in den Weiche des Tons, in der Verständnißsinnigkeit, und in dem Duft der Poesie, der über dem Vortrage schwebt. Fräulein Zadrobilek hat uns mit dem Pianoforte wieder ausgesöhnt, und besonders deshalb, weil sie uns wieder einmal mit langentbehrten Genuß verschaffte, Werke von Chopin und Mendellsohn in vollendeter Weise zu hören.« Gl. Ißleib Ludwig, »Laibacher Plauderein«, *Laibacher Zeitung*, 8. februar, 1862.

⁵³ Keesbacher je zapisal: »Mit dieser Geschmackrichtungen kamen auch Geschmackverirrungen eigentümlichen Art. [...] ein gewisser Micheuz spielt einer Fantasie für drei und vier Hände mit zwei Händen. [...] man wollte sentimentale Lieder; eine einfache Arie war eintönig, man wollte Rouladen und Triller und alle möglichen und unmöglichen Schnörkeleien.« Prim. Keesbacher, *Die Philharmonische Gesellschaft ...*, 79.

Vsebinska preobrazba pojma 'salonska glasba' v drugi polovici 19. stoletja na Kranjskem

Hkrati s spreminjanjem družbenih pogojev, s širjenjem meščanskega sloja, se je v drugi polovici 19. stoletja postopoma spreminjala tudi vsebina pojma 'salonska glasba'. Z njim so glasbeni pisci nemškega prostora poslej označevali tudi glasbo, ki je bila namenjena vsakodnevnemu izvajanju ljubiteljev v okviru meščanskega salona.⁵⁴ Poleg virtuosnih klavirskih skladb so kot 'salonske' v drugi polovici 19. stoletja označevali tudi krajše efektne klavirske skladbe, repertoar, ki so ga lahko brez posebnega napora izvajali ljubiteljski glasbeniki.⁵⁵ To so bile klavirske skladbe različnih žanrov, poleg variacij na popularne, zlasti ljudske melodije, tudi karakterne in plesne skladbe in pedagoška literatura.⁵⁶

V časopisnem oglasu, objavljenem leta 1857, je ljubljanska knjigarna Ign. v. Kleinmayr & F. Bamberg med različnimi zvrstmi ponujala tudi »salonsko glasbo za klavir za dvo- ali štiriročno igranje« (»Salonmusik für Pianoforte zwei und vier händig«).⁵⁷ V razdelku »salonska glasba« so ponujali zbirke uvertur in potpurijev znanih melodij iz starejših in novejših oper, ter dve zbirki modnih klavirskih skladb *Das Pianoforte*⁵⁸ in *Pianoforte-Bibliothek*. Poleg »salonske« je knjigarna oglašala še druge glasbene zvrsti in sicer: didaktično glasbeno literaturo za učenje klavirja, petja violine in kitare, skladbe za petje s klavirsko spremljavo, plesne skladbe za klavir ter skladbe za različne inštrumente. Salonska glasba za klavir je bila torej takrat še ločena od plesne glasbe za klavir, čeprav so drugod slednjo že vključevali v zvrst salonske glasbe.

V domovih ljubljanskih meščanov se je klavir vse bolj uveljavljal hkrati z večjo dostopnostjo tega inštrumenta, ki je bila posledica tehnološkega razvoja.⁵⁹ Tovrstna zasebna ljubiteljska glasbena praksa meščanov je bila leta 1857 v časopisu *Laibacher Zeitung* opredeljena kot »Hausmusik«.⁶⁰ Izvirnih skladb, namenjenih ljubiteljem, je bilo takrat v primerjavi z bogato ponudbo tujih skladb le skromno število. Glede na rabo lahko izvirne klavirske skladbe plesnega značaja, nastale v drugi polovici 19. stoletja na Kranjskem, uvrstimo med salonske, saj so bile namenjene razvedrilu nepoklicnih glasbenikov v domačem krogu meščanskega salona.⁶¹ Takšne so bile preproste polke in valčki ljubiteljskih glasbenikov Miroslava Vilharja in Josipine Turnograjske ter valčki *An*

⁵⁴ Widmaier, »Salonmusik«, 8.

⁵⁵ Widmaier, »Salonmusik«, 9.

⁵⁶ Saary, »Salonmusik«, 1987.

⁵⁷ V oglasu je navedena bogata ponudba posameznih salonskih skladb različnih tujih skladateljev. Poleg del mnogih, danes že pozabljenih, ustvarjalcev so bile naprodaj tudi skladbe F. Liszta, izostale pa so skladbe F. Chopina. *Laibacher Zeitung*, 31. oktober, 1857.

⁵⁸ Zbirka *Das Pianoforte* je izhajala dve leti, med 1857 in 1859. Zvezki s po 2 do 5 skladbami različnih skladateljev so izhajali vsak mesec. Gl. »Das Pianoforte«, Petrucci Music Library, obiskano 18. januarja 2013, [http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_(Various)).

⁵⁹ Tehnični razvoj inštrumenta, ki je omogočal izdelavo klavirja v obsegu 7 oktav kot ga poznamo danes, je bil končan šele sredi 19. stoletja.

⁶⁰ Leta 1857 je v prilogi časopisa *Laibacher Zeitung*, *Blätter aus Krain*, izšel podlistek z naslovom »V družini« (nem. »In der Familie«) s poglavjem »Domače muziciranje« (nem. »Hausmusik«). Pojem »Hausmusik« je bil verjetno v časopisih, ki so izhajali na Kranjskem, takrat prvič zapisan. Avtor v podlistku na humoren način opiše, kako so potekale zasebne klavirske ure in domače muziciranje v meščanskem domu. Dr. L. I., »In der Familie«, *Blätter aus Krain* 1, št. 11 (1857): 42–43.

⁶¹ Cigoj Krstulović, »Salonska glasba«, 62–64.

der grünen Laibach Gašparja Maška in francoska polka *Sangergruß* Antona Nedvéda, skladbi z naslovoma, tipičnima za salonske skladbe.⁶²

Potrebno je omeniti tudi dve skladbi, ki sta kot plod na Kranjskem delujočih klavirskih virtuofov nastali v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja. Gre za variacije na ponarodeli Vilharjevi pesmi. Prvo, z naslovom *Mila lunica. Melodie nationale de Slovenie*,⁶³ je napisal Rudolf Degen, izvajajoči član Filharmonične družbe, po poklicu deželni uradnik. Da je tedaj med Ljubljancani užival ugled kot izvrsten pianist, priča tudi poročilo o prireditvi v narodnem salonu – Narodni čitalnici, kjer je kot dodatek izvedel Degen svoje variacije.⁶⁴ Degenova skladba je rapsodičnega, improvizacijskega značaja in brez prave logično komponirane forme. Vsebuje bravurozne figure, kakršne so bile značilne za virtuofozne salonske skladbe. Med izvirne virtuofozne klavirske skladbe briljantnega stila lahko štejemo še parafrazo ponarodele Vilharjeve pesmi *Po jezeru bliz' Triglava* Antona Foersterja. Da je bil njen ustvarjalec tudi sam večš pianist, dokazuje repertoar njegovih nastopov.⁶⁵ Zaradi rabe tehnično težko izvedljivih pasaž in figur ta skladba ni bila primerna za izvedbo manj spretnih ljubiteljskih glasbenikov.

Produkcija tujih salonskih skladb, namenjenih ljubiteljem, je v drugi polovici 19. stoletja hitro rasla hkrati z razvojem tiskarstva in posledično širjenjem glasbenega založništva.⁶⁶ E. Hanslick je bil kritičen do komercializacije glasbenega ustvarjanja in hiperprodukcije tovrstnih skladb na Dunaju. Kritičen je bil do množice skladateljev, ki so »salonske in modne skladbe« pisali brez ideje, znanja in talenta za potrebe glasbenega trga.⁶⁷ Tudi ljubljanske knjigarne so ponujale številne modne salonske skladbe. Iz njihove ponudbe je razvidno, da so bile v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja salonske skladbe popularne in iskane tudi na Kranjskem, vendar so bile v knjigarnah na voljo le izdaje tujih, zlasti dunajskih in drugih avstrijskih ter nemških založb. Nepodpisani pisec je tožil, da ni moč kupiti izvirnih salonskih skladb za klavir in da se zaradi tega »toliko denarja iz naše domovine potroši v Nemčijo za glasbene skladbe«.⁶⁸

⁶² Ballstaedt in Widmaier sta naslove salonskih skladb razvrstila v štiri skupine: skupino skladb z liričnimi naslovi, ki nakazujejo tonsko slikanje, v drugo skupino razvrščata skladbe z naslovi, ki nakazujejo tipične glasbene idiome časa in prostora (npr. *Alpski zvoki*), tretja skupina naslovov nakazuje dramatično oziroma programsko vsebino, največjo skupino pa predstavljajo skladbe z naslovi, ki opisujejo občutja. Prim. Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 315–325.

⁶³ V ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici je ohranjen le prepis te skladbe s signaturo MZ 1671/1955. Na naslovnici je žig Arhiv Glasbena Matica Ljubljana. Partitura obsega 16, s črnilom kaligrafsko napisanih strani nepodpisanega prepisovalca. Na notranji strani ovoja je Srečko Stegnar zapisal »Ker je to jedin eksemplar, kateri eksistira od te kompozicije, zato prosim varovati ta rokopis«.

⁶⁴ Poročevalec prve besede v Narodni čitalnici, ki je bila novembra 1861, je med drugim zapisal: »S samoigro, ki je potem sledila na klaviru, si je gosp. Degen poterdil slavno ime, ki ga vživa ta mojster glasovira v Ljubljani, in ko je končal, spet ni bilo ploska pred konca in kraja, dokler nas ni poslušavce razveselil z 'Milo lunico', ki jo je v izvrstni variacii zložil za klavir.« *Novice gospodarske, obertniške in narodne*, 27. novembra, 1861.

⁶⁵ V letu, ko je bila natisnjena njegova virtuofozna parafraza *Po jezeru bliz' Triglava*, je Foerster v gledališču igral virtuofozno skladbo svojega nečaka Josefa Bohuslava, rapsodijo na temo iz Gounodove opere *Faust*. Gl. »Domače stvari«, *Slovenski narod*, 14. maj, 1874.

⁶⁶ Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 79–109.

⁶⁷ Hanslick je leta 1847 v časopisu *Wiener Allgemeine Musik Zeitung* objavil zapis o novo izdanih glasbenih delih in zapisal: »[...] so darf die Kritik einer Musikzeitung wohl damit begnügen, aus den Salon- und Modestücken nur mit ausdrücklichem Lobe hervorzuheben, welche über jene mittlere Beschaffenheit hinausreichen, indem sie die Postulate der Mode mit Geist, Kenntniß und wahrem Talent erfüllen; so wie sie sich andererseits beruhigen kann, nur gegen jene Compositionen speziell den Bannstrahl geschleudert zu haben, in welchen Talentlosigkeit, Unwissenheit oder anmassende Pretension die Grenze des Erlaubten oder besser Geduldeten) entschieden überschreiten.« Gl. Dietmar Strauß, ur., *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Aufsätze und Recensionen 1844–1848*, Historisch-kritische Ausgabe, zv. 1/1 (Dunaj: Böhlau Verlag, 1993), 94–95.

⁶⁸ Zapisal je: »Gledimo na slovensko glasbeno literaturo kar se tiče salona in doma. Sram me je vselej, kadar me kateri tujec vpraša, kje so naprodaj slovenske kompozicije za glasovir, kajti odgovoriti mi moram, da razen dveh do treh polk in dveh

Vzpostavitev kriterijev estetskega vrednotenja salonske glasbe na izhodišču izvirne ustvarjalnosti

Mnogo kasneje kot v npr. v zapisih Schumanna in Hanslicka je bila na Kranjskem salonska glasba obravnavana tudi kot estetski problem. Razlog za to je potrebno iskati v odsotnosti tovrstne izvirne ustvarjalnosti. Estetska dihotomija, kakršna se je v Ledenigovih kritičnih zapisih v štiridesetih letih 19. stoletja v obrisih komaj nakazovala, je bila konec stoletja jasno izražena v vzpostavljenem sistemu estetskega vrednotenja.

Na začetku osemdesetih let 19. stoletja so slovenski glasbeni pisци s salonskim označevali repertoar za »diletante«, lahek za izvajanje in »posluhu dopadajoč«. Vojteh Valenta je leta 1882 ob izidu Vilharjeve *Fantazije* za klavir zapisal: »F. S. Vilharjeva fantazija za glasovir je mična salonska kompozicija in te vrste skladb zelo pogrešamo za naše diletante, ki radi igrajo lahke, posluhu dopadajoče komade.«⁶⁹ Salonska glasba je bila torej razumljena kot »lahka« glasba, namenjena razvedrilu ljubiteljskih glasbenikov v domačem salonu. Proti koncu 19. stoletja pa salonska glasba v nekaterih zapisih pridobi celo slabšalen pomen in se vrednoti kot »plitva glasbena literatura«. Nepodpisani pisec je leta 1893 opozoril na škodljiv vpliv prevlade takšnih modnih (tujih) skladb v glasbi tedanjega časa in na umetniško vrednost nekaterih del, ki so nastala v preteklih desetletjih: »V obče nas je preplavila dandanes taka plitva glasbena literatura, da je v prejšnjih časih niti slutili niso. Ena sama sonata starega, dobrovoljnega očka Haydn-a, ena sama sonata Mozart-ova ali Clementijeva – o Beethoven-u niti ne govorim je brez vse dvojbe več vredna, kakor visoki kupi takozvane 'salonske' glasbe.«⁷⁰

Razmišljanje o glasbi je temeljilo na praktičnih izhodiščih, se pravi na temelju analize sicer še vedno maloštevilnih izvirnih klavirskih del. Leta 1892 sta v založbi Glasbena matica izšli tudi dve klavirski skladbi: *Zagorska. Lahka koncertna fantazija na slovensko národno pesem za klavir op. 51* Antona Foersterja in *Rapsodija na slovenske národne pesni za klavir op. 4* Karla Hoffmeistera, ki ju je nepodpisani pisec vzel kot primer dveh načinov skladanja. Prvo je označil za »salonsko«, drugo »po vsebini in obliki za umetnejšo« in kot kriterij izpostavil kompozicijske značilnosti glasbenega stavka. Zapisal je: »Kar se tiče transkripcij, variacij, fantazij in rapsodij, ki se skladajo na narodne pesmi ali narodne motive, mislimo, da sta možni dve obliki skladanja. [...] Druga oblika je ona umetna, da skladatelj uporablja narodne pesmi ali motive tako kot na primer Smetana ali Dvořák, ki snujeta iz njih v polifoniji in v umetnih oblikah najkrasnejša dela resnično velike narodne umetnosti [...] G. Foerster in Hoffmeister sta vtisnila svojima skladbama umetnejšo obliko. Foersterjeva skladba ni koncertna fantazija najvišjega sloga, nego zgolj lepo zveneča salonska skladba o narodni pesmi. Motivi, vzeti iz melodije, spremljani z razloženimi trizvoki [...]. G. Hoffmeister je izvedel svojo rapsodijo umetneje, bodisi po obliki ali vsebini [...]«⁷¹

Estetsko prevrednotenje salonske glasbe je v zapisih slovenskih glasbenih piscev s konca 19. stoletja preseglo pretekle nejasne vsebinske značnice tega pojma. Hkrati z

četvork nimamo nič od tega. Edino večje delo 'Variacije po pesmi Mila lunica', katere je zložil Nemeč Degen [Rudolf Degen, op. avtorice], in Jenkove 'Slovenske pesmi za glasovir' so pripravne za salon ali žalibog dobiti jih nij več, ker prodani so že vsi iztisi.« Glasboljub, »Glasbena matica«, *Slovenski narod*, 10. september 1872.

⁶⁹ Gl. Vojteh Valenta, Glasbena matica, *Ljubljanski zvon* 3, št. 2 (1883): 137.

⁷⁰ Nepodpisano, »Priateljski list. O zasebnem pouku sedanjega časa«, *Cerkveni glasbenik* 16, št. 7-8 (1893): 58.

⁷¹ Nepodpisano, »Muzikalije 'Glasbene Matice'«, *Ljubljanski zvon* 12, št. 12 (1892): 766-767.

idejnimi spremembami se je razmejitev med salonsko in umetn(iš)ko glasbo kazala tudi v vse bolj raznorodni izvorni klavirski ustvarjalnosti. Ločnice so se zavedali tudi sami skladatelji in z naslovi svojih skladb jasno označili, da je skladba namenjena razvedrilu ljubiteljev, npr. Viktor Parma: *Jour fixe* (obj. 1883), Benjamin Ipavec: *Vila, salonska polka* (obj. 1900) in Fran Gerbič: *Salonska mazurka* (obj. 1900). Salonska glasba je bila po prvi vojni po mnenju Ballstaedta in Widmaierja sicer v (nemški) meščanski glasbeni praksi »zgodovinsko zaključen fenomen«,⁷² njeno bistvo – razvedrilo,⁷³ ki je bilo v pogledu glasbenih značilnosti v različnih obdobjih zgodovine tudi na Kranjskem odvisno od prevladujočega okusa, pa se je poslej obdržalo v t. i. 'popularni glasbi' in polariziralo tovrstno (funkcionalno) od avtonomne glasbe.



Primer 1: Rudolf Degen: *Mila lunica. Melodie nationale de Slovenie*, prepis b.k.l. Narodna in univerzitetna knjižnica (z dovoljenjem)

⁷² Ballstaedt in Widmaier, *Salonmusik* ..., 5.

⁷³ Irmgard Keldany-Mohr, »*Unterhaltungsmusik*« als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977), 9.

Bibliografija

Ballstaedt, Andreas in Widmaier, Tobias. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989.

Ballstaedt, Andreas. »Salonmusik«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Urednik Ludwig Finscher. Sachteil. Zvezek 8. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995, 854–867.

Boisits, Barbara [Waltraute Schmutzenhofer]. »Leidesdorf, Marcus Maximilian«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. izdaja. Urednik Ludwig Finscher. Personenteil. Zvezek 10. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2003, 1520–1523.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem«. *Kronika* 56, št. 3 (2008): 473–494.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Salonska glasba v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem«. V *Historični seminar* 3. Urednica Metoda Kokole idr. Ljubljana: ZRC SAZU, 2000, 61–76.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem«. *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 37–56

Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.

Dahlhaus, Carl. »Bürgerliche Musikkultur«. V *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. 2. izdaja. Urednik Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 34–43.

Dahlhaus, Carl. »Romantik und Biedermeier«. V *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. 2. izdaja. Urednik Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 139–146.

Dahlhaus, Carl. »Virtuosität und Interpretation«. V *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6. 2. izdaja. Urednik Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 110–117.

Dr. L. I. »In der Familie«. *Blätter aus Krain* 1, št. 11 (1857): 42–43.

Fellerer, Karl Gustav. »Hausmusik«. V *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert* 1. Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 60. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1984, 267–291.

Fellinger, Imogen. »Die Begriffe 'Salon' und 'Salonmusik' in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts«. V *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8. Urednik Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967, 131–141.

Gebesmair, Andreas. »Bürgerliche Öffentlichkeit und Distanzierung. Zur gesellschaftlichen Verortung pianistischer Darbietungen«. V *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*. Urednik Michael Huber idr. Strasshof: Vier Viertel Verlag, 2001, 92–104.

Glasboljub [verjetno Vojteh Valenta]. »Glasbena matica«. *Slovenski narod*, 10. september, 1872.

Hoffmann, Freia. »Blahetka, [Marie], Leopoldine«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. izdaja. Urednik Ludwig Finscher. Personenteil. Zvezek 3. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2000, 22–23.

- Holz, Eva. *Ljubljanski kongres 1821*. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 13. oktober, 1842.
- Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 24. oktober, 1843.
- Ißleib, Ludwig. »Laibacher Plauderein«. *Laibacher Zeitung*, 8. februar, 1862.
- Kammertöns, Christoph. »Pixis, Johann Peter«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. izdaja. Urednik Ludwig Finscher. Personenteil. Zvezek 13. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2005, 652–653.
- Keesbacher, Freidrich. *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seitdem Jahre ihre Gründung 1702 bis zu ihren letzten Umgestaltung 1862*. Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1862.
- Keldany-Mohr, Irmgard. »*Untehaltungsmusik*« als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977.
- Kokole, Metoda. »Glasba v plemiških bivališčih na Slovenskem od srednjega veka do konca 18. stoletja«. V *Iz zgodovine slovenskih gradov*. Kronika 60, št. 3. Urednik Miha Preinfalk. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2012, 667–698.
- Kordeš, Leopold. »Concert der philharmonische Gesellschaft in Laibach«. *Carniola*, 22. marec, 1839.
- Krones, Hartmut. »Das Laibacher Musikleben der Jahre 1817–1824 im Spiegel der Wiener Musikkritik«. V *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničā*. Urednik Primož Kuret. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001, 61–74.
- Kuret, Primož. »Ljubljanska Filharmonična družba in W. A. Mozart ml.«. V *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Urednika Jurij Snój in Darja Freljih. Ljubljana: Založba ZRC, 2000, 131–142.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska Filharmonična družba 1794– 1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- Laibacher Zeitung*, 31. avgust, 1790.
- Laibacher Zeitung*, 12. december, 1826.
- Laibacher Zeitung*, 2. september, 1830.
- Laibacher Zeitung*, 31. oktober, 1857.
- Ledenig, Leopold. »Vaterländische Kunst«. *Illyrisches Blatt*, 2. maj, 1839.
- Ledenig, Leopold. »Concert der Josefine Michelli«. *Illyrisches Blatt*, 4. december, 1847.
- Lichtenhahn, Ernst. »Salonmusik. Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit«. *Neue Zeitschrift für Musik* 146, št. 11 (1985): 9–13.
- mm-. »Kunstnotiz«. *Laibacher Wochenblatt*, 19. junij, 1818.
- Nepodpisano. »Muzikalije ‚Glasbene Matice‘«. *Ljubljanski zvon* 12, št. 12 (1892): 766–767.
- Nepodpisano. *Slovenski narod*, 14. maj, 1874.
- Nepodpisano. »Prijateljski list. O zasebnem pouku sedanjega časa«. *Cerkveni glasbenik* 16, št. 7–8 (1893): 58–60.
- Novice gospodarske, obertniške in narodne*, 27. november, 1861.
- Petrucci Music Library. »Das Pianoforte«. Obiskano 18. januarja 2013. [http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Das_Pianoforte_(Various)).

Petrucchi Music Library. »Leidesdorf, Maximilian, Joseph«. Obiskano 15. januarja 2013. http://imslp.org/wiki/Variations_sur_le_th%C3%A0me_favori_Ah_del_mio_cor_il_giubilo.

Petrucchi Music Library. »Liszt, Franz«. Obiskano 15. januarja 2013. http://imslp.org/wiki/Grande_valse_di_bravura,_S.209.

Petrucchi Music Library. »Thalberg, Sigismond«. Obiskano 15. januarja 2013. http://imslp.org/wiki/Grande_Fantaisie_et_Variation_brillante_sur_l'Opera_%27I_Montecchi_e_Capuletti%27_de_Bellini,_Op.10.

Radics, Peter. *Die Geschichte der Philharmonische Gesellschaft 1701–1907*. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Glasbena zbirka. Rokopis.

Radics, Peter. *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze*. Ljubljana: Philharmonische Gesellschaft, 1877.

Saary, Margareta. »Salonmusik«. V *Oesterreichisches Musiklexikon*. Urednik Rudolf Flotzinger. Zvezek 4. Wien: Verlag Österreichischen Akademie der Wien, 2005, 1987–1988.

Schollmayr-Costa, Cornelia. »Alte Tagesbuche«. *Laibacher Zeitung*, 28. maj, 1892.

Strauß, Dietmar (ur.). *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Aufsätze und Recensionen 1844–1848*. Zvezek I / 1. Dunaj: Böhlau Verlag, 1993.

Strauß, Dietmar (ur.). *Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Aufsätze und Recensionen 1859–1861*. Zvezek I / 5. Dunaj: Böhlau Verlag, 2005.

Škerjanc, Lucijan Marija. *Jurij Mihevec, slovenski skladatelj in pianist*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.

Valenta, Vojteh. »Glasbena matica«. *Ljubljanski zvon* 3, št. 2 (1883): 136–138.

Verzeichniß samtllicher wirklichen und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach. Im Jahr 1822. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana. Arhiv Filharmonična družba. Mapa Philharmonische Gesellschaft – Sezname članov (1804–1863).

W. St. »Tonkunst«. *Carniola*, 6. maj, 1839.

Widmaier, Tobias. »Salonmusik«. V *Handwörterbuch der musikalischer Terminologie*. Urednik Albrecht Riethmüller. Zvezek V. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989.

Winter, Robert. »Piano music from c. 1750« [geslo Keyboard music]. V *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. izdaja. Urednik Stanley Sadie. Zvezek 13. London: Macmillan Publishers, 2001, 533–544.

SUMMARY

'Salon music' found its specific expression also in bourgeois musical practice in the nineteenth-century Carniola, which was induced by conditions for musical activities in the province on the margin of the Habsburg Monarchy. The influences from the monarchy's capital Vienna may be identified particularly on the level of performance and reception.

In the first half of the nineteenth century, Carniola would only exceptionally witness appearances of famous piano virtuosos: Johann Peter Pixis (1818), Franz Xaver Wolfgang Mozart (1820), Maximilian Josef Leidesdorf (1826), Marié Leopoldine Blahetka (1830), and Carniola-native Georg Micheuz (Jurij Mihevec, 1836). They would come from Vienna, making a stop in Ljubljana on their journey to or from Italy, and play their own virtuoso improvisations. During the 'period of virtuosity', in the eighteen-thirties and forties, the inhabitants of Ljubljana could listen to the then fashionable virtuoso piano compositions by Ignaz Moscheles, Henri Herz, Ferdinand Ries, Carl Czerny, Sigismund Thalberg, and Franz Liszt. These were performed by domestic dilettantes, often in arrangements for four-hand playing. Before the mid-nineteenth century, there were no virtuoso piano compositions to be heard of native composers in Carniola other than those by Georg Micheuz.

In the second half of the nineteenth century, Ljubljana's audience would be enthralled by the virtuoso piano playing of the native pianists

Ema von Schöppl and Guido (Viktor) Raab von Rabenau, who later moved to Vienna and worked there as a music teacher and composer. From the eighteen-fifties onwards, the brilliant salon repertoire (Dreyschock, Thalberg, C. Czerny, Schullhoff, and Wallace) was being gradually replaced at the Philharmonic Society's concerts by newly appreciated works of Classicist composers and Romantic-style compositions. That was also the time at which two original virtuoso 'salon' piano compositions came to light, variations to Vilhar's popular tune *Mila lunica* (Rudolf Degen, 1861) and variations to his popular tune *Po jezeru bliz' Triglava* (Anton Foerster, 1874).

Before the mid-nineteenth century, virtuoso piano music was given positive connotations by critical evaluations in Ljubljana's newspapers that primarily applied to the aesthetics of piano playing, while musical works were yet to be placed at the focus of aesthetic judgement. It was only in the second half of the nineteenth century that the appreciation of virtuoso playing would gradually give way to the interpretation of individual musical works; there was a noticeable aesthetic distance from masterly piano playing to suit the audience's musical taste. Much later, as e.g. in the ideas of Schumann and Hanslick, 'salon music' in Carniola came to be treated also as an aesthetic problem and as a special genre. The aforementioned critical writings bring to the fore the issues of musical taste and autonomy of a musical work, which are the crucial questions of musical-aesthetic thought of the nineteenth century.

Sara Železnik

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Solisti na koncertih Filharmonične družbe do leta 1872

Soloists in concerts of the Philharmonic Society up to 1872

Prejeto: 15. april 2013

Sprejeto: 6. maj 2013

Received: 15th April 2013

Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: Filharmonična družba, koncertni sporedi, solisti, 19. stoletje**Keywords:** Philharmonic Society, concert program, soloist, 19th century

IZVLEČEK

ABSTRACT

Na koncertih Filharmonične družbe v Ljubljani do leta 1872 so bili solistični nastopi zelo pogosti. Delež domačih glasbenikov je bil v razmerju do tujih solistov mnogo večji. Najpogostejši so bili pevski solisti, tem so sledili pianisti in violinisti. Navajanje solistov je bilo na koncertnih sporedih nedosledno, zato je nastopajoče nemogoče natančno identificirati.

Soloist concerts were extremely common at the Philharmonic Society up to the year 1872. The share of local musicians was much larger in relation to foreign soloists. Most common were singers, followed by pianists and violinists. The names of soloists were written very inconsistently. Due to this incomplete information it is not possible to identify precisely all the performers that appeared at the concerts.

Filharmonična družba v Ljubljani, združenje glasbenih izvajalcev in poslušalcev, je bila osrednji nosilec glasbenega dogajanja v Ljubljani v 19. stoletju. Velja tudi za eno najstarejših tovrstnih glasbenih združenj v Evropi.¹ Ustanovljena je bila leta 1794, vendar njena kal sega precej globlje v preteklost. 1701 je bila v Ljubljani namreč zasnovana *Academiae Philharmonicorum* (Akademija filharmonikov), katere delo so kasnejši člani Filharmonične družbe oz. njeni ustanovitelji zagotovo poznali, saj o njej poroča v zgodovini delovanja Filharmonične družbe tudi njen član Friedrich Keesbacher². Natančnih podatkov o dejstvu, kako dolgo je bila Akademija filharmonikov aktivna,

¹ Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 17.

² Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1792 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862* (Ljubljana: Kleinmayr & Bamberg, 1862), 7–12.

nimamo. Do prenehanja delovanja naj bi prišlo nekje na začetku sedemdesetih let 18. stoletja.³ Ustanovitev Filharmonične družbe ni pomenila obnovitve Akademije filharmonikov, kljub temu pa so člani družbe svoje delovanje razumeli kot nekakšno nadaljevanje že prej vzpostavljene tradicije Akademije filharmonikov. O tem priča dejstvo, da je Keesbacher v svoji zgodovini zapisal, da dokumenti iz leta 1794 govorijo o drugem nastanku družbe ter da smo za ta začetek lahko hvaležni Karlu Moosu in Karlu Bernhardu Koglu⁴. Arhiv družbe je, žal, nekonsistentno ohranjen in dokumentov, na katere se sklicuje Keesbacher, danes ne poznamo. Pri pregledu delovanja in organiziranosti družbe so nam tako poleg dokumentacije, ki je ohranjena, na voljo tri zgodovine, poleg že omenjene Keesbacherjeve še Radicseva *Frau Musica in Krain*⁵ ter kasnejša *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach* Emila Bocka⁶, ki se delno opira na Keesbacherjevo delo. Zlasti neprecenljiv vir so ohranjeni koncertni sporedi, ki so dostopni v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani⁷ in iz katerih črpa podatke pričujoči prispevek.

Aktivnost Filharmonične družbe je bila usmerjena v muziciranje in prirejanje koncertov, hkrati pa je združevala obiskovalce oz. poslušalce na teh dogodkih. Tako sta se sočasno razvijala izvajalski in poslušalski aparat. Pravila o članstvu so bila natančno predpisana v statutih. Koncerte so od jeseni do pozne pomladi običajno prirejali vsak teden; ti dogodki so se imenovali akademije. Večinoma so potekali ob petkih, vendar je potrebno opozoriti, da to vsekakor ni bilo pravilo in da najdemo ogromno koncertnih sporedov, ki navajajo kot dan izvedbe katerikoli dan v tednu. Tudi ura začetka koncertov je bila zelo raznolika, od dopoldanskih do pozno večernih, prednjačijo pa dogodki s začetkom ob sedmi uri zvečer. Sporedi akademij so bili zelo mnogovrstni, skozi različna obdobja so se spreminjali in se enkrat bolj, drugič manj prilagajali okusu poslušalcev. Vsekakor pa je bil repertoar Filharmonične družbe izrazito sočasen.

V prispevku bo prikazan pregled vseh poznanih domačih in tujih solistov, ki so nastopali na koncertih Filharmonične družbe do leta 1872. V tem letu je bilo namreč ustanovljeno slovensko društvo Glasbena matica, ki je pomenilo močno protiutež nemško delujoči Filharmonični družbi. Ker pa so družbini koncertni sporedi ohranjeni šele od leta 1816 dalje, bo realen pregled solistov obsegal obdobje med obema omenjenima letnicama. Nastopajoči na koncertih Filharmonične družbe so bili poleg domačih solistov, ki so bili velikokrat tudi člani družbe, še mnogi ugledni tujci, ki so sodelovali na družbinih koncertih.

Navajanje solistov na koncertnih sporedih Filharmonične družbe v Ljubljani je bilo precej nedosledno. Nikakor ne gre pričakovati, da so bila imena pripisana prav ob vsaki solistični skladbi. Navedki so se spreminjali skozi različna obdobja družbinega delovanja. V nekaterih, tudi daljših obdobjih, sploh ni zaslediti kakršnekoli navedbe

³ Ivan Klemenčič, *Slovenska filharmonija in njene predhodnice* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1988), 16.

⁴ Keesbacher, *Die philharmonische ...*, 12. »Die philharmonische Gesellschaft hat ihre zweite Entstehung im Jahre 1794 vorzüglich dem Herrn Karl Moos, Bürger und Rauchfangkehrer und dem Med. Dr. Kogl zu verdanken.«

⁵ Peter Radics, *Frau Musica in Krain: kulturgeschichtliche Skizze: Festgabe zur Feier des 175. Gedenktages der Gründung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach* (Ljubljana: Kleinmayr & Bamberg, 1877).

⁶ Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach* (Ljubljana: Kleinmayr & Bamberg, 1902).

⁷ Gl. Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka. Arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi.

imen izvajalcev. Spet v drugem časovnem obdobju pa so take opombe pogoste, celo stalnica vsakega koncerta. Zanimivo je, da so na nekaterih sporedih navedbe solistov sicer prisotne, vendar zgolj pri določenih solističnih točkah, ne pa pri vseh. Ohranjeni koncertni sporedi so tiskani, razen nekaj najzgodnejših letnikov. Nemalokrat se je zgodilo, da izvajalci niso bili natisnjeni hkrati s sporedom, vendarle pa so bili kasneje rokopisno pripisani. To velja še zlasti za koncertne sporede šolskih produkcij, kjer so bila vedno rokopisno dodana imena prav vseh učencev. Imena solistov, tudi kadar so bila navedena, mnogokrat niso bila popolna ali pa je med istimi imeni prihajalo do več različic. Tako najdemo navedbe zgolj priimkov, na primer Wenzel, Recchia, Zilioli, Prahl, Hysel itd. Pogosto je bilo navajanje imen samo s prvo črko priimkov, kot Amalie O., Julie K., Nannette F., Eleonora H., Franziska R. Sledijo še bolj asketski zapisi imen, zgolj s črko ali dvema: S., Herr W., C., Lj., Herr H., Frau R., Herr R. S., Bo., St., Fr. A. E. D., Frau v. W. in celo takšne skrajnosti, kot je sledeča Fr. ***. So pa omenjeni zapisi zgolj z eno črko bolj značilni za zgodnejše obdobje delovanja Filharmonične družbe, in sicer nekje do leta 1826, kasneje so redkejši.

Mestoma so bili poleg imen navedeni tudi inštrumenti, katere so solisti igrali oz. glas, če so bili pevci. Zgled za takšen zapis je četrta točka koncerta, ki je bil 7. 6. 1816. Izvajan je bil Farinellijev duet *Il mio primo e viro ardore est*. Kot izvajalca sta zapisana »Sopran Fräulein Klementina Kappus v. Pichelstein, Tenor Joseph Miksch«⁸. Ponovno je potrebno poudariti, da je takšen navedek izjema in v primeru, da je bilo pri isti točki solistov več, večinoma ne moremo razbrati funkcije posameznega solista, če nam njegovo ime in vloga nista že od prej poznana. Najštevilčnejši nastopi so bili pevski, klavirski in violinski. Zlasti pevski so zavzemali daleč največji delež vseh solističnih izvedb. To je povsem logična posledica dejstva, da je bilo tudi sicer na programih Filharmonične družbe izjemno veliko pevskih, predvsem italijanskih del. Zagotovo pa obstaja povezava med izvajanim repertoarjem in solisti. Če je bilo na voljo veliko pevskih solistov, so bile nedvomno številčnejše tudi pevske skladbe, ki so jih uvrščali na akademije, saj so program prilagajali posameznim solistom oz. trenutnim razpoložljivim razmeram. Potreba po pevcih je bila v ljubljanskem okolju očitno velika, zato so si člani Filharmonične družbe globoko prizadevali za ustanovitev pevske šole, katere namen je bil poleg vzgoje pevcev za filharmonični pevski zbor tudi izobrazba solističnih pevcev. Takšne pevce lahko pogosto zasledimo na koncertnih sporedih, sprva še kot učence glasbene šole, kasneje pa kot samostojne soliste (npr. Amalija Sassenberg). Razen klavirja in violine, so bili preostali inštrumenti skopo zastopani, nekateri izmed solistov na manj pogostih inštrumentih so bili Johann Hindle na kontrabasu, Girolamo Salieri, Franz Sokoll in Ignac Skrabal na klarinetu, Eduard in Johann David Buschmann na terpodionu, Josip Mikš na fagotu, Vimercati je igral mandolino, Alois Pešek in Sandbüchler kitaro, Johann Sedlaczek in Jožef Bosizio flavto, Joseph Kleindl violončelo, Lebrecht Fischer in Heinrich Steinbauer oboo in Vincenz Kittrey rog.

Slovensko ozemlje je imelo v toku zgodovine pomembno strateško pozicijo. Ljubljana je bila vmesna postaja mnogim potujočim glasbenim izvajalcem, ki so naše kraje prečkali

⁸ *Koncertni spored 7. 6. 1816*. Gl. NUK. Arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi.

največkrat na poti proti italijanskemu ozemlju. Kot običajno so se v večjih mestih ustavljali, saj jim je to pomenilo dodatno možnost zaslužka. Nekateri potujoči glasbeniki so se v Ljubljani ustavili večkrat, spet drugi pa so si tu celo ustvarili dom in ostali preostanek življenja. Koncerti takšnih gostujočih umetnikov so bili dosti bolj transparentni. Ker so to bili večji in pomembnejši dogodki, so bili poustvarjalci vedno navedeni, in sicer ne zgolj pri posameznih točkah, ampak so bili celo posebej izpostavljeni na koncertnem listu, kjer je najti tudi krajši umetnikov opis. Takšni primeri so:

- 23. 7. 1818 Karl Lippinski, Violin-Virtuose aus Lemberg bey seiner Rückreise aus Italien;
- 1. 9. 1826 Joseph Kieninger, Professor der Violine bey dem steyermärkischen Musikvereine zu Gräs, auf eine Rückreise aus Italien;
- 3. 9. 1830 Leopoldine Blahetka, Tonkünstlerin aus Wien;
- 26. 5. 1832 Girolamo Salieri, Virtuos auf dem Clarinette und Bassett-Horne, erster Clarinettist bei dem k. k. Patriarchal-Kathedrale von St. Marcus zu Venedig;
- 4. 4. 1835 Professor Buschmann und Sohn aus Berlin auf dem von ihnen erfundenen Tasten-Instrument Terpodion;
- 13. 7. 1855 Arabella Goddard, Pianistin aus London, und Ludwig Straus, Violinist aus Wien.⁹

Gostovanja tujih instrumentalistov in pevcev so bila relativno pogosta, glede na ohranjene koncertne sporede lahko ugotovimo, da vsako sezono večkrat. Ti dogodki so bili zelo pomembni v takratnem ljubljanskem glasbenem življenju, mnogi so bili že vnaprej najavljeni v časopisu Laibacher Zeitung. Prav tam so bile dostikrat objavljene tudi kritike koncertov. Te tako imenovane izredne akademije so bile večinoma odprte za vse poslušalce, ne zgolj člane Filharmonične družbe. Drugi pol poustvarjalcev solistov so tvorili domači umetniki in teh je bilo bistveno več.

Filharmonična družba je bila izrazito meščansko usmerjena. Njeno jedro so tvorili izobraženci, poklicni glasbeniki, umetniki, trgovci, obrtniki, duhovniki in drugi ter v manjšem obsegu tudi plemstvo. Od leta 1862 dalje je družba izdajala letna poročila (Jahresbericht). V vsakem letniku so kot dodatek zapisana imena vseh v organizacijskem odboru, priložen je seznam častnih članov, seznam članov izvajalcev in seznam članov poslušalcev. Seznam je neprecenljiv vir, kljub temu, da prihaja do pogostih nedoslednosti (npr. v poročilu leta 1870 je med častnimi člani naveden Josef Beneš, naslednje leto pa ga v seznamu ni več moč najti). Ker so imenom in priimkom članov dodani še poklici, si na podlagi tega seznama lahko ustvarimo približno sliko izobrazbene in poklicne sestave sodelujočih v Filharmonični družbi. Za primer si oglejmo seznam moških članov izvajalcev iz leta 1872¹⁰.

⁹ *Koncertni sporedi* 23. 7. 1818, 1. 9. 1826, 3. 9. 1830, 26. 5. 1832, 4. 4. 1835, 13. 7. 1855. Gl. NUK. Arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi.

¹⁰ *Neunter Jahres-Bericht der philharmon. Gesellschaft in Laibach vom 1. Oktober 1871 bis letzten September 1872*. Gl. NUK. Arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi. Gre za dobeseden prepis v nemščini, z morebitnimi nepravilnostmi v navajanju imen.

Herr Arlt Josef, Handlungscommis
 Herr Belar, Hauptschullehrer
 Herr Beseg Johann, Musiklehrer
 Herr Burgarell Robert, k. k. Finanz-
 Rechnungsofficial
 Herr Cantoni Alois, Hausbesisser
 Herr Dornig Josef, Comptoirist
 Herr Eder Franz, Hausbesisser
 Herr Finger Josef, k. k. Professor
 Herr Fink Franz, Schneidermeister
 Herr Frühwirth Ernst, Lehrer
 Herr Graf Tobias, Lehrer
 Herr Gerstner Johann, Musiklehrer
 Herr Hamann Carl, Handlungscommis
 Herr Hudabiunig Carl,
 Magistratsbeamter
 Herr Kalisch Johann,
 Magistratsbeamter
 Herr Kaps Ferdinand, k. k.
 Tabakfabriks-Official
 Herr Kasch Franz, Handlungscommis
 Herr Keesbacher Fried., Dr. der
 Medizin
 Herr Kneschaurek Franz, Lehrer
 Herr Kukla Wenzel, Buchhalter

Herr Kummer Valentin, Lehrer
 Herr Laiblin Carl, Handlungsbuchhalter
 Herr Ledenig Alfred, Handelsmann
 Herr Ledenig Julius, k. k.
 Staatsanwaltssubstitut
 Herr Levitschnigg Johann, Lehrer
 Herr Mayr Wilhelm, Apotheker und
 Realitätenbesisser
 Herr Mayer J., Lehrer
 Herr Moravec Gustav, Musiklehrer
 Herr Müller Franz, Redacteur
 Herr Nedvéd Anton, Musikdirector
 Herr Newecklowsky Carl, Verwalter
 Herr Petraczek Wilhelm, Apotheker
 Herr Pohl Adalbert, Comptoirist
 Herr Putre Lorenz, Doctorand der
 Rechte
 Herr Rudholzer Nikolaus, Uhrmacher
 Herr Samassa Albert, Realitätenbesisser,
 Glockengiesser und Besisser des
 goldenen Verdienstkreuzes
 Herr Schäffer Alfred,
 Handschuhmacher
 Herr Scheer Friedrich, Lehrer
 Herr Schmalz Emanuel, k. k. Postbeamter

Herr Schmitt Ferd., Handelsmann
 Herr Schöppl Anton, k. k.
 Regierungsrath
 Herr Schulz Josef,
 Handlungsbuchhalter
 Herr Steidl Wilhelm, Photograph
 Herr Stöckl Ernst, Handelsmann
 Herr Supan Simon, Comptoirist
 Herr Terdina Josef, Handelsmann
 Herr Treffer Jul., Handlungscommis
 Herr Till Carl, Buchhändler
 Herr Tscheleschnigg Otto, k. k.
 Postbeamter
 Herr Trwrdy Josef, k. k.
 Landesregierungsbeamter
 Herr Wissiak Anton, Lehrer
 Herr Witt J., Schneidermeister
 Herr Woschnagg Vincenz,
 Fabriksbesisser
 Herr Zegner Blasius, Agent
 Herr Zeman Anton, k. k. Militär-
 Verpflegsbeamter
 Herr Zöhrer Josef, Musiklehrer
 Herr Zumer Andreas, Lehrer

Iz pregleda nastopajočih na koncertih Filharmonične družbe je razvidno, da je bilo tovrstno glasbeno udejstvovanje, bodisi diletantsko bodisi profesionalno, pogosto značilno za več družinskih članov. Tako zasledimo na koncertih zakonske pare, še pogosteje pa brate in sestre. Med drugim najdemo med solisti člane najstarejše zvonarske rodbine v Ljubljani Samassa¹¹, trgovske rodbine Pesiak¹² ter ljubljanskih tiskarskih družin Sassenberg¹³, Mayr¹⁴ in Eger¹⁵. Član družbe je bil Janez Nepomuk Oblak, predsednik ljubljanske odvetniške zbornice¹⁶, ter njegova otroka Amalija in Evgen Oblak, ki sta precej pogosto sodelovala na koncertih. Prav tako so mnogokrat na družbinih koncertih nastopali otroci barona Jožefa Kamila Schmidburga. Antonija, ena izmed njegovih hčera se je ustalila v Ljubljani, kjer se je poročila z baronom Antonom Codellijem¹⁷, prav tako solistom Filharmonične družbe. Kot je dobro znano so bile številčno zastopane tudi družine Mašek, Ledenik in Nedvéd.

Niso pa bili vsi domači solisti, ki so nastopili na koncertih Filharmonične družbe tudi njeni redni člani. Večkrat so nastopali sodelavci ljubljanskega Stanovskega gledali-

¹¹ Silvo Kranjec, »Samassa«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. Alfonz Gspan, 3. zv. (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1960–1971), 190–192.

¹² Rudolf Andrejka, »Pesiak«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. France Kidrič in Franc Ksaver Lukman, 2. zv. (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1933–1952), 313–316.

¹³ Janez Logar, »Jožef Sassenberg«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. Alfonz Gspan, 3. zv. (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1960–1971), 203–204.

¹⁴ Janko Šlebinger, »Mayr«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. France Kidrič in Franc Ksaver Lukman, 2. zv. (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1933–1953), 74, 75.

¹⁵ Janko Šlebinger, »Eger«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. Izidor Cankar in Franc Ksaver Lukman, 1. zv. (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1925–1932), 150.

¹⁶ France Kidrič, »Janez Nepomuk Oblak«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. France Kidrič in Franc Ksaver Lukman, 2. zv. (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1933–1953), 212.

¹⁷ Silvo Kranjec, »Jožef Kamilo Schmidburg«, v *Slovenski biografski leksikon*, ur. Alfonz Gspan, 3. zv. (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU 1960–1971), 223, 224.

šča, ki so bili sicer pevci, a največkrat hkrati še igralci.¹⁸ Najpogosteje beležimo nastope Rudolfa Frenyja, Carla Moserja, Carla Reinholda, Augusta Emmela, A. Denkenbergerja, Ludwiga Blacha, Adolfa Anderja, Kittkeja, Steinerja in Schneiderja. Takšna praksa je bila značilna tudi za zgodnejša obdobja, zlasti pred ustanovitvijo pevske šole, ko so na koncertih sodelovali poleg pevcev iz gledališča tudi pevci iz gostujočih italijanskih opernih družin.

Preglednica v nadaljevanju prikazuje seznam vseh nastopajočih solistov na koncertih Filharmonične družbe v Ljubljani med letoma 1816 in 1872. Ker se popis opira izključno na ohranjene koncertne sporede in letna poročila, so nekateri, sicer poznani solisti, izpuščeni. Najvidnejši tak primer je Wolfgang Amadeus Mozart mlajši, o gostovanju katerega je prispevek napisal Primož Kuret.¹⁹ Imena v prvem stolpcu predstavljajo dobeseden prepis iz koncertnih sporedov in letnih poročil, v drugem stolpcu pa so imena dopolnjena oz. zapisana v celoti, in sicer v primeru, ko je bilo ime mogoče natančno identificirati. V nekaj primerih so bile pri tem v najvidnejšo pomoč publikacije Dragotina Cvetka, Primoža Kureta in Slovenski biografski leksikon.²⁰

DATUM	IZVAJALCI	
17. 5. 1816	Herr Fabri Fr. Julia Kogl Herr Eisler Herr Höller Fr. Alojzija Kokal Herr Miksch Herr Novack	g. Fabri Julija Kogl Jurij Eissler Anton Höller Alojzija Kokalj Josip Mikš g. Novak
31. 5. 1816	Fr. Anna de Colerus Herr Joseph Miksch Fr. Clementina Kappus v. Pichelstein Herr Hiller Capelle des löblichen k. k. Marquis Lusignan. Infantin Regimento No. 16	Anna de Colerus Josip Mikš Clementina Kappus von Pichelstein Johann Hiller Godba pehotnega polka markiza Luizignana št. 16
7. 6. 1816	Fr. Wilhelmina Kappus v. Pichelstein Herr Joseph Miksch	Wilhelmina Kappus von Pichelstein Josip Mikš
14. 6. 1816	Fr. Cecilia Weber Frau v. Neumann	Cecilija Weber Margareta Neumann
21. 6. 1816	Mathilda Coudert Cecilia Weber Herr Joh. Georg Altenburger	Matilda Coudert Cecilija Weber Janez Jurij Altenburger
28. 6. 1816	Caëstine v. Paunovich	Celestina von Paunovich
5. 7. 1816	Julia Kogl Frau v. Neuman Fr. Cecilia Weber	Julija Kogl Margareta Neumann Cecilija Weber
12. 7. 1816	Fr. de Colerus	Anna/Nanette de Colerus
19. 7. 1816	Wilhelmina Kappus v. Pilchelstein Frau v. Neumann Herr De Zour	Wilhelmina Kappus von Pichelstein Margareta Neumann Karl de Zur
2. 8. 1816	Mathilde Coudert Herr Miksch	Matilda Coudert Josip Mikš

¹⁸ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 125.

¹⁹ Primož Kuret, »Ljubljanska Filharmonična družba in W. A. Mozart mlajši«, v *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000), 131–142.

²⁰ Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919* (Ljubljana: Nova revija, 2005). Primož Kuret, *Zanesenjaki in mojstri: častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011). Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, II, III* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960). *Slovenski biografski leksikon* (Ljubljana: Zadruga gospodarska banka, 1925–1991).

	Frau v. Neumann	Margareta Neumann
20. 9. 1816	Julia Kogl	Julija Kogl
	Herr Hiller	Johann Hiller
27. 9. 1816	Thadäus v. Nitel, k.k. Bancal Assessor	Tadeus von Nitel
	Frl. Clementina Kappus von Pichelstein	Clementina Kappus von Pichelstein
	Herr prof. Miksch	Josip Mikš
7. 10. 1816	Herr Oberlieutenant v. Janson	g. Janson
	Herr Franz Sokoll	Franc Sokoll
11. 10. 1816	Malinger	Malinger
	Frl. Nannette de Colerus	Nannette de Colerus
18. 10. 1816	Herr Oberlieutenant v. Janson	g. Janson
	Herr DeZour	Karl de Zur
	Herr Johann Hiller	Johann Hiller
25. 10. 1816	Frl. Antonia Kosta	Antonija Costa
	Herr Johann Hiller	Johann Hiller
13. 11. 1816	Wilhelmina Kappus	Wilhelmina Kappus
	Frau von Neuman	Margareta Neumann
	Herr Johann Hiller	Johann Hiller
	Franz Sokoll	Franc Sokoll
29. 11. 1816	Mathilde Coudert	Matilda Coudert
	Herr Joh. Hiller	Johann Hiller
9. 12. 1816	Frl. Celestina von Paunovich	Celestina von Paunovich
	Herr Franz Sokoll	Franc Sokoll
	Herr Johann Hiller	Johann Hiller
	Herr Miksch	Josip Mikš
16. 12. 1816	Marie Lepuschitz	Marija Lepušič
	Frau v. Neumann	Margareta Neumann
23. 12. 1816	Anna de Colerus	Anna de Colerus
	Julie Kogl	Julija Kogl
	Fr v. Neumann	Margareta Neumann
	Herr DeZur	Karl de Zur
24. 1. 1817	Frl. Weber	Cecilija Weber
	Hiller	Johann Hiller
	Herr Altenburger	Janez Jurij Altenburger
10. 2. 1817	Frl. Julie Kogl	Julija Kogl
21. 2. 1817	Frl. Wilhelmina Kappus v. Pichelstein	Wilhelmina Kappus v. Pichelstein
26. 2. 1817	Herr Jansen	g. Jansen
	Herr Hiller	Johann Hiller
4. 3. 1817	Herr Jansen	g. Jansen
14. 3. 1817	Johann Hiller	Johann Hiller
	italienischen Dilletantin	diletantke iz Italije
2. 8. 1817	Zumsteg	Johann Rudolf Zumsteg
29. 12. 1817	Lipinski	Karol Lipiński
	Herr Hiller	Johann Hiller
	Schaper	Schaper
27. 5. 1818	Maria Theresia de Sessi	Maria Theresia de Sessi
10. 6. 1818	Joseph Böhm	Joseph Böhm
	Johann Peter Pixis	Johann Peter Pixis
26. 6. 1818	Anton Höller	Anton Höller
23. 7. 1818	Karl Lippinski	Karol Lipiński
18. 9. 1818	Johann Hiller	Johann Hiller
26. 10. 1818	vier blinden Virtuosen aus Italien	štirje slepi virtuoziz iz Italije
18. 12. 1818	Carl Handschuh	Carl Handschuh
16. 2. 1821	Benesch	Josef Beneš
23. 2. 1821	Joseph Benesch	Josef Beneš
	Ignatz Skrabal	Ignac Skrabal
	Wiseneder	Carl Wiseneder
16. 3. 1821	Altenburger	Janez Jurij Altenburger
30. 3. 1821	Kogel	Julija Kogl
	Maschek	Mašek
	Skrabal	Ignac Skrabal
	Wiseneder	Carl Wiseneder

6. 4. 1821	Costa	Antonija Costa
	Skrabal	Ignac Skrabal
	Altenburger	Janez Jurij Altenburger
17. 4. 1821	Frau Moren	Teresa Moren
	Stella	Bartolomeo Stella
22. 4. 1821	Kogl	Julija Kogl
	Skrabal	Ignac Skrabal
	Kaerer	Kaerer
27. 4. 1821	Colerus	Anna/Nanette de Colerus
	Ledeneg	Ledenik
	Kaerer	Kaerer
	Frl. Maschek	Amalija Mašek
	Skrabal	Ignac Skrabal
	Wimpfen	Wimpfen
18. 5. 1821	Schmidhaimmen	Schmidhaimmen
	Kaerer	Kaerer
25. 5. 1821	Altenburger	Janez Jurij Altenburger
2. 6. 1821	Ledenik	Ledenik
	Frl. Maschek	Amalija Mašek
22. 6. 1821	Ledeneg	Ledenik
12. 7. 1821	Vimercati	Vimercati
	Am. Maschek	Amalija Mašek
	Gašp. Maschek	Gašpar Mašek
6. 9. 1821	Bositio	Jožef Bosizio
24. 9. 1821	Georg Hellmesberger	Georg Hellmesberger
	Frl. Maschek	Amalija Mašek
12. 10. 1821	Pescheck	Alois Pešek
26. 10. 1821	Wenzel	Venceslav Wenzel
	Altenberger	Altenberger
9. 11. 1821	Julia Kogl	Julija Kogl
	Krainer	Janez Kreiner
	Kleindl	Joseph Kleindl
	Ledenik	Ledenik
16. 11. 1821	Krainer	Janez Kreiner
	Bosizio	Jožef Bosizio
27. 11. 1821	Renata Maschek	Renata Mašek
30. 11. 1821	Pescheck	Alois Pešek
	Eduard Jäll	Eduard Jaëll
4. 12. 1821	Eduard Jäll	Eduard Jaëll
	Kleinde	Joseph Kleindl
	Breiner	Breiner
	Kogl	Julija Kogl
31. 5. 1822	Recchia	Recchia
	Frau v. W.	Marija Wagner
	Frl. R.	gdč. R.
	Zilioli	Zilioli
	Prunner	Prunner
	Pedrizzi	Nicola Pedrizzi
2. 1. 1822	Johann Hindle	Johann Hindle
	Herr Krainer	Janez Kreiner
	v. M.	v. M.
18. 3. 1822	Cölestine v. P.	Celestina Paunovich
	Franziska R., Zöglinge des philharm. Gesangs-	Frančiška Blaznik
	Institutes	
	Karl T.	Karl T.
3. 5. 1822	Zebul	Zebul
	Retzer	Retzer
	Hausch	Hausch
	Prahl	Wilhelmina Prahl
	Scheidler	Scheidler
	Strangfeld	Jeanette Strangfeld
	Franz N.	Nanette Franz

	Winter	Winter
	Franz A.	Amalija Franz
	Roitz	Roitz
	Sassenberg	Amalija Sassenberg
6. 9. 1822	May	Manie May
	Prahl	Wilhelmina Prahl
	Colleretto	Victor Colloretto
	Scheidler	Scheidler
	Strangfeld	Jeanette Strangfeld
	Retzer	Retzer
	Franz A.	Amalija Franz
	Zebul	Zebul
	May	Manie May
	Hauth	Hauth
	Franz N.	Nanette Franz
	Sassenberg	Amalija Sassenberg
	Winter	Winter
11. 9. 1822	Joseph Benesch	Josef Beneš
	Frl. B. v. N.	gdč. B. v. N.
	Frau Maschek	Amalija Mašek
30. 12. 1822	Benesch	Josef Beneš
5. 3. 1823	Joseph Benesch	Josef Beneš
	Herr Saal	g. Saal
15. 4. 1823	Thekla von Werz	Thekla von Werz
12. 9. 1823	Margua	Margua
	Eckel	Eckel
	Sinn	Sinn
	Lugstein	Elise Lugstein
	Kopatsch	Kopatsch
	Strangfeld	Jeanette Strangfeld
	Hauk	Eleonore Hauk
	Scheidler	Scheidler
	Mai	Manie May
	Franz Nanette	Nanette Franz
	Retzer	Retzer
	Franz Amalie	Amalija Franz
	Winter	Regina Winter
	Sassenberg	Amalija Sassenberg
3. 12. 1823	Friderike Benesch	Friderika Benes
	Dlle. Louise Grasa	Louise Grasa
	Joseph Benesch	Josef Beneš
	Dlle. Louise Grasa	Louise Grasa
	Therese Grasa	Therese Grasa
22. 12. 1823	Frau A. M.	Amalija Mašek (?)
	Frau N. F.	Nannette Franz/Netti F. (?)
	Frau v. W.	Marija Wagner
	Freyh. v. S.	g. v. S.
	Dlle. Münch	Münch
	J. St., Zöglinge der philharmonischen Gesangschule	Jeanette Strangfeld
	A. S., Zöglinge der philharmonischen Gesangschule	Amalija Sassenberg
	Remer	Remer
	Hysel	Hysel
	Röckel	Röckel
	Thyam	Thyam
	Freyh. v. C.	g. v. C.
10. 9. 1824	Margua	Margua
	Endlicher	Endlicher
	Sinn	Sinn
	Lugstein	Elise Lugstein
	Lepuschitsch	Marija Lepušič
	Hauk	Eleonore Hauk
	Scheidler	Scheidler

	Winter	Regina Winter
	Retzer	Retzer
	Sassenberg	Amalija Sassenberg
	Franz	Amalija/Nanette Franz
	May	Manie May
7. 1. 1825	Frl. Julie K.	Julija Kogl
	Herr Jos. B.	Josef Beneš
14. 1. 1825	Frl. Amalie O.	Amalija Oblak
	Herr Franz Sch.	Franz Schubert
	Frl. Nannette F.	Nannette Franz
	Amalie S., philharm. Gesang-Instituts-Zöglinge	Amalija Sassenberg
21. 1. 1825	Herr Eduard v. K.	
	Marie M.	Marija Mey
10. 2. 1825	Herr Jos. B.	Josef Beneš
	Frl. Julie K.	Julija Kogl
	Frau Amalia M.	Amalia Mašek
	Frl. Netti F.	Netti F.
21. 2. 1825	Eduard Jäll	Eduard Jaëll
	Johann Sedlaczek	Johann Sedlaczek
	Herr Essinger	Johann Essinger
	Herr Tröll	Carl Tröll
25. 2. 1825	Frl. Antoinette v. Z.	Antoinette v. Z.
	Herr L.	g. L.
	Herr K.	g. K.
	Herr Jos. K.	Joseph K.
4. 3. 1825	Frl. Amalie O.	Amalija Oblak
18. 3. 1825	Antonie v. Z.	Antonie v. Z.
26. 3. 1825	Herr Joseph K.	Joseph K.
	Herr Franz Seraph N.	Franz Seraph N.
	Frl. Josephine v. Z.	Josephine v. Z.
8. 4. 1825	Nannette F.	Nannette Franz
	Amalie F.	Amalija Franz
15. 4. 1825	Eleon. H.	Eleonore Hauk
	Herr L.	g. L.
	Frl. Amalie O.	Amalija Oblak
	Herr Franz Sch.	Franz Schubert
22. 4. 1825	Marie M. Gesellsch. Instituts Zöglinge	Marija Mey
	Herr L.	g. L.
	Sch.	Sch.
	K.	K.
6. 5. 1825	Amalie S., Zöglinge des phil. Gesang-Institutes	Amalija Sassenberg
	Herr Sch.	g. Sch.
	B.	B.
	L.	L.
	K.	K.
13. 5. 1825	Frl. Eleonora H.	Eleonore Hauk
20. 5. 1825	Herr Joseph Kleindl	Joseph Kleindl
	Amalie Maschek	Amalija Mašek
	Herr Anton Freyh. v. Codelli	Anton Codelli
	Herr Rudolph Schneditz	Rudolph Schneditz
	Frl. A. E. D.	A. E. D.
	Frl. A. Freyinn. von Sch.	gdč. A. von Sch.
	Herr Joseph Benesch	Josef Beneš
3. 6. 1825	Frl. Julie K.	Julija Kogl
	Amalie O.	Amalija Oblak
	Johanna St., phil. Gesang-Instituts-Zöglinge	Johanna Strangfeld
2. 9. 1825	Herr Joseph K.	Joseph K.
	Frau Friderike B.	Friderika Beneš
23. 9. 1825	Georg M.	Jurij Mihevec
	Herr K.	g. K.
	Joseph B.	Josef Beneš
	Franziska R., Gesangs-Zöglinge	Frančiška Blaznik

	Herr T.	g. T.
30. 9. 1825	Frl. Julie K. Franziska R., Gesangs-Zöglinge	Julija Kogl Frančiška Blaznik
	Herr T.	g. T.
	N.	N.
	E.	E.
14. 10. 1825	Josephine v. Z. Kapelle des löbl. k. k. Fürst Reuss-Plauen Infanterie-Regiments	Josephine v. Z. Godba pehotnega polka kneza Reuss-Plauena
21. 10. 1825	Herr Franz Zierer Frau Friderike Be. Herr Be.	Franz Zierer Friderika Beneš g. Be.
	L.	L.
	Bo.	Bo.
	St.	St.
	W.	W.
	K.	K.
4. 11. 1825	Leop. L. Frau v. W.	Leopold Ledenik Marija Wagner
	Frl. Nannette Fr., Instituts-Zöglinge	Nanette Franz
18. 11. 1825	Herr Jos. B. Frl. Antoinette von Z.	Josef Beneš Antoinette von Z.
	Herr L.	g. L.
	St.	St.
	H.	H.
	Herr S.	g. S.
	K.	K.
25. 11. 1825	Carl U. Frl. Eleonora H., Instituts-Zöglinge	Karel Ullepitsch Eleonore Hauk
	Herr B.	g. B.
	W.	W.
2. 12. 1825	Friederike Benesch Joseph Benesch	Friederika Beneš Josef Beneš
	Frl. Freyinn. A. von *	gdč. A. von *
	Herr Freyherrn von *	g. von *
	Frau F. von P.	ga. F. von P.
16. 12. 1825	Herr Leop. L. Herr T. Herr Kasp. M. Frl. Eleon. H.	Leopold Ledenik g. T. Gašpar Mašek Eleonore Hauk
	Herr B.	g. B.
	K.	K.
30. 12. 1825	Frl. Jeanette St. Herr L. Herr T.	Jeanette Strangfeld g. L. g. T.
	E.	E.
	K.	K.
13. 1. 1826	Joseph B. Frl. Julie K. Herr B.	Josef Beneš Julija Kogl g. B.
	Frl. Netti F.	Netti F.
27. 1. 1826	Frl. Amalie O. Herr Joseph K. Dlle Louise K.	Amalija Oblak Joseph K. Louise K.
10. 2. 1826	Frau Marie v. W. Herr Joseph B.	Marija Wagner Josef Beneš
	Frl. Netti F., Instituts-Zöglinge	Netti F.
24. 2. 1826	Karl U. Freyh. v. C. Herr L.	Karel Ullepitsch g. von C. g. L.
	N.	N.
	K.	K.

	Frl. Jeannette St. Amalie S. Instituts-Zöglinge	Jeanette Strangfeld Amalija Sassenberg
17. 3. 1826	Joseph D. Frau Marie v. W. Joseph B. Freyh. v. C. Herr L. B. K.	Joseph D. Marija Wagner Josef Beneš g. von C. g. L. B. K.
29. 3. 1826	Herr Joseph Kleindl Frau Marie v. Wagner Herr Leopold Ledenig Herr Rudolph Schneidtz	Joseph Kleindl Marija Wagner Leopold Ledenik Rudolph Schneidtz
7. 4. 1826	Herr Jos. Doxat Frau Friderike Benesch	Josef Doxat Friderika Beneš
14. 4. 1826	Amalie Sassenberg Frl. Eleonore Hauk Jos. Benesch	Amalija Sassenberg Eleonore Hauk Josef Beneš
28. 4. 1826	Herr Jos. Bosizio Frau Marie v. Wagner	Jožef Bosizio Marija Wagner
12. 5. 1826	Frl. Sophie Lienhard Herr Jos. Kleindl Frl. Amalie Oblak Frl. Nanette Franz Jeanette Strangfeld	Zofija Heuschober Linhart Joseph Kleindl Amalija Oblak Nanette Franz Jeanette Strangfeld
26. 5. 1826	Friderike Benesch Codelli Herr L. Ledenig Nepozitek Kleindl R. Schneditz	Friderika Beneš Anton Codelli Leopold Ledenik Jurij Nepočitek Joseph Kleindl Rudolph Schneditz
2. 6. 1826	Herr Carl Ullepitsch Jos. Benesch Amalie Maschek	Karel Ullepitsch Josef Beneš Amalija Mašek
16. 6. 1826	Amalie Sassenberg Frl. Eleonore Hauck Herr Joseph Benesch	Amalija Sassenberg Eleonore Hauck Josef Beneš
1. 9. 1826	Joseph Kieninger Frau R. A. S. Frl. Sophie Linhard Herr Carl Ullepitsch Herr R. S.	Joseph Kieninger ga. R. Amalija Sassenberg (?) Zofija Heuschober Linhart Karel Ullepitsch g. R. S.
15. 9. 1826	Frau Marie v. Wagner Frau Amalie Maschek	Marija Wagner Amalija Mašek
4. 10. 1826	Herr Leop. Ledenig Frl. Jeannette Strangfeld Herr Rudolph Schneditz Herr Harm Frl. Julie Kogl	Leopold Ledenik Jeannette Strangfeld Rudolph Schneditz Carl Harm Julija Kogl
13. 10. 1826	Herr Partsch Herr Harm	Ernst Partsch Carl Harm
27. 10. 1826	Herr Joseph Bosizio Frl. Eleonore Hauk	Jožef Bosizio Eleonore Hauk
3. 11. 1826	Elise Beisteiner Pohl J. Benesch Herr Pohl Frau von Wagner Frl. Kogl	Elise Beisteiner Pohl Josef Beneš Carl Ferdinand Pohl Marija Wagner Julija Kogl
10. 11. 1826	Herr Wrany Frl. Nannette Franz	g. Wrany Nannette Franz
20. 11. 1826	Herr R. Schneditz	Rudolph Schneditz

	Frl. Julie Kogl	Julija Kogl
	Frl. Freyhinn A. von Sch.	gdč. A. von Sch.
	Frau Amalia Maschek	Amalija Mašek
	Herr Jos. Benesch	Josef Beneš
24. 11. 1826	Frl. Amalia Oblack	Amalija Oblak
	Herr Jos. Benesch	Josef Beneš
	Herr Ernst Partsch	Ernst Partsch
2. 12. 1826	Joseph Benesch	Josef Beneš
	Frl. Sophie Lienhard	Zofija Heuschober Linhart
	Frl. Therese Freyhinn von B.	gdč. Therese von B.
	Frau Marie von W.	Marija Wagner
	Frl. Julie v. K.	Julija Kogl
9. 12. 1826	Frl. Marie v. K.	gdč. Marie von K.
	Herr Jos. Doxat	Josef Doxat
	k. k. Militär-Kapelle	Vojška godba
	Frl. Nannette Franz	Nannette Franz
	Jeannette Strangfeld	Jeannette Strangfeld
	Herr Karl Ullepitsch	Karel Ullepitsch
	Jos. Benesch	Josef Beneš
13. 12. 1826	Frl. Sophie Lienhard	Zofija Heuschober Linhart
	M. J. Leidesdorf	Josef Maximilian Leidesdorf
	Jos. Benesch	Josef Beneš
16. 12. 1826	Frau Amalia Maschek	Amalija Mašek
	Herr Kandler	g. Kandler
	Frl. Regina Winter	Regina Winter
	Herr Ledenig	Ledenik
	Herrmann	Anton Herrmann
	Suppantšitsch	Carl Župančič
	Moos	Carl Moos
29. 12. 1826	Frl. Julie Kogl	Julija Kogl
	Frau Amalia Maschek	Amalija Mašek
28. 8. 1827	Joseph Paulin	Joseph Paulin
	Heinrich v. Fischer	Heinrich v. Fischer
	Felix Weidinger	Felix Weidinger
	Raimund Neckermann	Raimund Neckermann
	Alois Wasser	Alois Wasser
	Eugen Oblack	Evgen Oblack
	Alius Gaber	Alius Gaber
	Georg Konrad	Georg Konrad
	Carl Lusner	Carl Lusner
	Anton v. Kappus	Anton von Kappus
	Franz Skale	Franz Skale
	Eduard Sassenberg	Eduard Sassenberg
	Andreas Schrapök	Andreas Schrapöck
	Ferdinand Schwarzmann	Ferdinand Schwarzmann
	Vincenz Schreiber	Vincenz Schreiber
	Jakob Tomz	Jakob Tomz
	Johann Tschelesnik	Johann Tschelesnik
	Joseph Kolbitsch	Joseph Kolbitsch
	Jakob Golli	Jakob Golli
	Franz Kappel	Franz Kappel
	Franz Suchodobnig	Franz Suchodobnig
	Ferdinand Schwerdt	Leopold Ferdinand Schwerdt
	Joseph Kappel	Joseph Kappel
	Joseph Kolbitsch	Joseph Kolbitsch
	Johann Podkraischig	Johann Podkraischig
	Franz Brake	Franz Brake
	Anton Utschak	Anton Utschak
	Johann Gollob	Johann Gollob
	Herr Wagner	g. Wagner
	Andreas Jakobitsch	Andreas Jakobitsch
	Joseph Preck	Joseph Preck

	Sämtlichen Blas-Instrumental-Zöglingen	Učenci pihal in trobil
8. 1. 1830	Eleonora Hauck	Eleonore Hauk
	J. Strangfeld	Jeanette Strangfeld
15. 1. 1830	Frl. Eleonora Haug	Eleonore Hauk
	Paul Deinzer	Paul Deinzer
	Herr Rudolph Schneditz	Rudolph Schneditz
	Herr H.	g. H.
	Frl. Amalia Franz	Amalija Franz
	Jeanette Strangfeld	Jeanette Strangfeld
	Frau F. Blasnig	Franciška Blaznik
	Amalie Sassenberg	Amalija Sassenberg
	Elise Lugstein	Elise Lugstein
	Moos	Carl Moos
	Herr Steiner	Theodor Steiner
29. 1. 1830	Marie Mai	Marija Mey
	Herr Steiner	Theodor Steiner
	Kapelle des löbl. Infanterie-Regiments, Prinz	Godba pehotnega polka princa Hohenlohe-
	Hohenlohe Langenburg	Langenberga št. 17
13. 2. 1830	Frl. Jeanette Strangfeld	Jeanette Strangfeld
	Heidenberg	Heidenberg
	Ledenig	Leopold Ledenic
	Amalie Sassenberg	Amalija Sassenberg
	Schneidt	Schneidt
	Moos	Carl Moos
	Henkel	Marie Henkel
	Wagner	Marija Wagner
	v. Schmidburg	von Schmidburg
5. 3. 1830	Herr Sandbüchler	g. Sandbüchler
	Herr Adolph	Anton Adolph
	Steiner	Theodor Steiner
	Jaksch	Jaksch
	Fischer	Fischer
	Gold	Gold
	Herr Schrapöck	Andreas Schrapöck
	Dlle Marie Henkel	Marie Henkel
26. 3. 1830	Julia Paravicini	Julija Paravicini
	Frl. Görgl	Elise Görgl
	Herr Adolf	Anton Adolph
	Frau Catalani	ga. Catalani
15. 4. 1830	Steiner	Theodor Steiner
	Schney	Schney
	Manie May	Manie May
23. 4. 1830	Elise Lugstein	Elise Lugstein
	Ludoviče Pelikan	Ludoviče Pelikan
21. 5. 1830	Heidenberg	Heidenberg
	Bosigio	Jožef Bosizio
	Fischer	Fischer
	Sassenberg	Amalija Sassenberg
28. 5. 1830	Maria Theresia v. Sessi	Maria Theresia de Sessi
6. 6. 1830	Leopold Ledenic	Leopold Ledenic
	M. T. v. Sessi	Maria Theresia de Sessi
	Rudolph Schneditz	Rudolph Schneditz
	Marie Wagner	Marija Wagner
	Eleonore Hauck	Eleonore Hauk
	Theodor Steiner	Theodor Steiner
27. 8. 1830	Louis Lugstein	Louis Lugstein
	Jeanette Strangfeld	Jeanette Strangfeld
3. 9. 1830	Leopoldine Blahetka	Leopoldine Blahetka
10. 9. 1830	Herr Ludwig R. v. A.	Ludwig R. v. Azula
	Kapelle des löbl. k. k. Infanterie-Regiments	Godba pehotnega polka princa Hohenlohe-
	Hohenlohe Langenburg	Langenberga št. 17
1. 10. 1830	Franz Reg. Knoll	Franz Knoll

8. 10. 1830	L. C. Ledenig Herr L. Egger Capelle des löbl. k. k. Hohenlohe Langenburg Inf. Regiments L. R. v. Azula	Leopold Ledenik g. L. Egger Godba pehotnega polka princa Hohenlohe- Langenberga št. 17 Ludwig R. v. Azula
11. 10. 1830	Eduard Jäll Frau Amalia Maschek L. Egger	Eduard Jaëll Amalija Mašek L. Egger
29. 10. 1830	Nannette Herzum Frl. Theresia v. Sessi	Nannette Herzum Maria Theresia de Sessi
5. 11. 1830	Franz R. Knoll	Franz Knoll
12. 11. 1830	Frl. Eleonore Haug F. Blassnig Herr Gold Herr Steiner Herr Heurt Bartholemi Frau Amalia Maschek Herr Ledenig	Eleonore Hauk Franciška Blaznik g. Gold Theodor Steiner Carl Stephan Heurt Friedrich Bartholemy Amalija Mašek Leopold Ledenik Theodor Steiner
21. 11. 1830	Steiner Marie Mai Franz Mai Glaunach Ledenig	Steiner Marija Mey Franz Mey Glaunach Leopold Ledenik
3. 12. 1830	Herr Schrapöck Herr Heurt Herr Ledenig Herr Bartholemy Frl. Elise Lugstein R. L. v. Azula Dlle. Halfinger	Andreas Schrapöck Carl Stephan Heurt Leopold Ledenik Friedrich Bartholemy Elise Lugstein Ludwig R. v. Azula Halfinger
17. 12. 1830	Herr Heurt Bartholemi F. Blassnig M. Mei Herr Steiner Herr Ledenig Frau Amalia Maschek	Carl Stephan Heurt Friedrich Bartholemy Franciška Blaznik Marija Mey Theodor Steiner Leopold Ledenik Amalija Mašek
31. 12. 1830	Frl. Eleonore Hauck Dlle. Halfinger Herr Heurt Herr Bartholemi Kapelle des löbl. Infanterie-Regiments Hohenlohe Langenburg Herr Stanislaus Serwaczynski	Eleonore Hauk Halfinger Carl Stephan Heurt Friedrich Bartholemy Godba pehotnega polka princa Hohenlohe- Langenberga št. 17 Stanislaus Serwaczynski
23. 2. 1831	Herr Fr. Knoll	Franz Knoll
22. 4. 1831	Lebrecht Fischer	Lebrecht Fischer
7. 4. 1831	Franziska Halfinger	Franziska Halfinger
4. 5. 1831	Alpensängern	Alpensängern
20. 5. 1831	Maria Theresia v. Sessi	Maria Theresia v. Sessi
27. 5. 1831	Sophie Heuschober Joseph Bosizio Herr Theodor Steiner Schrapöck Partsch Frau Amalia Maschek Amalia Oblak	Zofija Heuschober Linhart Jožef Bosizio Theodor Steiner Andreas Schrapöck Ernst Partsch Amalija Mašek Amalija Oblak
2. 12. 1831	Frl. Amalia Oblak Dlle. Marie Mei Herr Conti Jos. Leitermeyer Frl. von Sessi	Amalija Oblak Marija Mey Carlo Conti Josef Leitermeyer Maria Theresia de Sessi

	Fr. Nannette Strangfeld	Nannette Strangfeld
	Herr Rudolph Schneditz	Rudolph Schneditz
26. 5. 1832	Girolamo Salieri	Girolamo Salieri
	Herr Jany	Joseph Janny
	Frau Amalia Maschek	Amalija Mašek
22. 3. 1833	Herr Kugler	Joseph Kugler
	Maurer	Maurer
30. 3. 1833	Friedrich Bartholemy	Friedrich Bartholemy
24. 4. 1833	Matthäus Juretizh	Matthäus Juretizh
	Joseph Potokar, Schüler der öffentlichen Musikschule	Joseph Potokar
3. 5. 1833	Fr. Theresa Sessi	Maria Theresia de Sessi
	2 Zöglingen aus der Gesangschule der Pfarre Maria Verkündignug	Učenca pevske šole župnije Marijinega oznanjenja
15. 5. 1833	Maria Theresa de Sessi	Maria Theresa de Sessi
	Adelaide v. Sessi	Adelaide v. Sessi
20. 8. 1833	Adelaide Sartori	Adelaide Sartori
4. 10. 1833	Herr Carl Till	Karl Till
8. 11. 1833	Herr Heinrich Steinbauer	Heinrich Steinbauer
13. 12. 1833	Dlle. Peréchon	Rosalie Peréchon
14. 3. 1834	Heinrich Steinbauer	Heinrich Steinbauer
21. 3. 1834	Carl Till	Karl Till
4. 4. 1834	Carl Till	Karl Till
	Fr. Ney	Katharina Ney
	Dlle. Nanette Herzum	Nanette Herzum
	Fr. Rosenschön	gdč. Rosenschön
	Baumann	Baumann
14. 11. 1834	M. Rzezniczek	M. Rzezniczek
5. 12. 1834	Herr Vincenz Kittrey	Vincenz Kittrey
4. 4. 1835	prof. Buschmann	Johann David Buschmann
	Buschmann jr.	Eduard Buschmann
11. 4. 1835	Katharina Ney	Katharina Ney
4. 9. 1835	Anton Brager	Anton Brager
	Till	Karl Till
15. 4. 1836	Anton Ebenhöch	Anton Ebenhöch
	Wilhelm Kittrey	Wilhelm Kittrey
16. 9. 1836	C. Harm	Carl Harm
3. 2. 1837	Kapelle des löbl. Regiments Prinz Hohenlohe	Godba pehotnega polka princa Hohenlohe-Langenberga št. 17
5. 3. 1837	Maria Theresia de Sessi	Maria Theresia de Sessi
17. 3. 1837	Carl Till	Karl Till
	Fr. Rosenschön	gdč. Rosenschön
5. 5. 1837	Maria Theresia de Sessi	Maria Theresia de Sessi
26. 6. 1837	Eduard Leithner	Eduard Leithner
9. 3. 1838	Capelle des löbl. k. k. Inf. Regmts. Prinz Hohenlohe-Langenburg	Godba pehotnega polka princa Hohenlohe-Langenberga št. 17
23. 3. 1838	Herr Anton von Avrill	Anton Avrill
30. 3. 1838	Anna Herzum	Anna Herzum
	Herr Anton von Avrill	Anton Avrill
20. 8. 1833	Adelaide Sartori	Adelaide Sartori
24. 9. 1838	Alfredo Piatti	Alfredo Piatti
	Herr Mellinger	Franz Mellinger
	Anton Piatti	Antonio Piatti
	Dlle. Eder	Eder
7. 12. 1838	Leopold Ledenig	Leopold Ledenik
15. 2. 1839	J. F. Bezdek	J. F. Bezdek
10. 4. 1839	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
4. 10. 1839	Leopold Jansa	Leopold Jansa
10. 4. 1840	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
12. 8. 1840	Eduard Jäll	Eduard Jaell
	Herr H.	g. H.
25. 9. 1840	Joseph Benesch	Josef Beneš
12. 3. 1841	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein

16. 4. 1841	Giulio Briccialdi	Giulio Briccialdi
23. 4. 1841	Giulio Briccialdi	Giulio Briccialdi
21. 5. 1841	Anna Herzum	Anna Herzum
	Herr Alois Cosma	Alois Cosma
	Herr J. Novak	Janez Novak
	Dlle. Thevenard	Thevenard
	Capelle des löbl. k. k. Lin. Inf. Regimentes Prinz	Godba pehotnega polka princa Hohenlohe-
	Hohenlohe	Langenberga št. 17
12. 11. 1841	Eduard Jäll	Eduard Jaëll
	Herr Correggio	g. Correggio
	Alfred Jäll	Alfred Jaëll
	Frl. v. Wittenau	gdč. von Wittenau
19. 11. 1841	Alfred Jäll	Alfred Jaëll
	Eduard Jäll	Eduard Jaëll
26. 11. 1841	Herr Stampfl	Franz Stampfl
	Herr Coreggio	g. Coreggio
	Dilletant	diletant
	Frl. v. Wittenau	gdč. von Wittenau
1.4. 1842	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
31. 12. 1842	Franz Thomé	Franz Thomé
20. 1. 1843	Franz Thomé	Franz Thomé
7. 4. 1843	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
31. 7. 1843	Dlle. Therese Milanollo	Therese Milanollo
	Dlle. Maria Milanollo	Maria Milanollo
26. 3. 1844	D. J. Kohn	D. J. Kohn
29. 3. 1844	D. J. Kohn	D. J. Kohn
19. 7. 1844	H. Blaese	H. Blaese
10. 1. 1845	Madame Haller	ga. Haller
11. 4. 1845	Frl. Nina Morra	Nina Morra
16. 1. 1846	Frl. Elise Spengler	Elise Spengler
20. 3. 1846	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
6. 11. 1846	Herr Simeone Girotto	Simeone Girotto
20. 11. 1846	Frau Grambach	ga. Grambach
5. 3. 1847	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
16. 4. 1847	Kapelle des löblichen vaterländischen Regimentes	Godba patriotskega polka pod vodstvom Michellija
	unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Michelli	
15. 10. 1847	Herr J. N. Köck	Johann Nepomuk Köck
29. 10. 1847	Kapelle des löblichen vaterländischen Regimentes	Godba patriotskega polka
19. 11. 1847	Herr Werner	g. Werner
10. 12. 1847	Herr W. Berner	g. W. Berner
	Frl. Josefine Micheli	Josefine Micheli
	Herr Leitermayer	Josef Leitermeyer
24. 3. 1848	Herr J. N. Köck	Johann Nepomuk Köck
	Frl. Josefine Micheli	Josefine Micheli
	Frl. Caroline Strampfer	Caroline Strampfer
5. 5. 1848	Herr J. Leitermeyer	Josef Leitermeyer
	Josephine Haderlein	Josefina Haderlein
15. 12. 1848	Louis Eller	Louis Eller
28. 6. 1850	Frau Tacchinardi-Persiani	ga. Tacchinardi-Persiani
2. 8. 1850	Frl. Stöckl	Marie Stöckl
	C. Leitermeyer	Josef Leitermeyer
	Frl. Ledenig	Adele Ledenik
	Frl. Herrmann	Anna Herrmann
	Alf. Eder	Alfons Eder
	Frl. Fina Pichler	Fina Pichler
	Raim. Pfeferer	Raim. Pfeferer
6. 12. 1850	Herr Humpl	g. Humpl
	Jen. Lutzer	Jen. Lutzer
3. 1. 1851	Fanny Stewart	Fanni Stewart Sternegg
	Herr Vincent	H. J. Vincent
17. 1. 1851	Ledenig	Ledenik
	Lj.	Lj.

	Ringfeld	Ringfeld
	Detore	Detore
	Stewart	Stewart
	Vincent	H. J. Vincent
14. 3. 1851	Humpel	Humpl
	Shonta	Shonta
	Hochen.	Hochen.
	Dettore	Detore
4. 4. 1851	Hess	Hess
	Schöpl	Emma Schöppl
	Altenberger	Altenberger
	Cesar	Cesar
2. 5. 1851	Huber	Huber
	Kewar	Kewar
	Krany	Krany
	Khom	Alfred Khom
	Altenberger	Altenberger
4. 8. 1851	Zöglinge der Violinschule	Učenci violinske šole
	Carl Leitermayer	Carl Leitermeyer
	Frl. Anna Gregel	Anna Gregel
	Frl. Sophie Glantschnigg	Sophie Glantschnigg
	Zöglingen der erste Abtheilung der Gesangschule	Učenci prve stopnje pevske šole
	Adolf Eder	Adolf Eder
	Frl. Adele Ledenig	Adele Ledenik
	Frl. Sophie Glantschnigg	Sophie Glantschnigg
	Frl. Pauline v. Goldenstein	Pauline v. Goldenstein
	Frl. Anna Hermann	Anna Hermann
	Alfons Eder	Alfons Eder
14. 11. 1851	Josefine Michelli	Josefine Micheli
	Männergesangchor der philharmonischen Gesellschaft	Moški zbor Filharmoniče družbe
	Herr Moser	Carl Moser
28. 11. 1851	Herr Leidl	g. Leidl
	Heinrich Erlich	Heinrich Erlich
	Herr Wiss	g. H. Wiss
12. 12. 1851	Frau Baronin Bertha Zois	Bertha Zois
	Frl. Anna Bold	Anna Bold
	Frau Baronin Gabriele Zois	Gabriele Zois
	Fanny v. Stewart	Fanni Stewart Sternegg
	Frl. Clementine Kranz	Clementine Kranz
	Frl. Cornelia Costa	Cornelia Costa
	Männergesangchor der philharmonischen Gesellschaft	Moški zbor Filharmonične družbe
	Josef Leitermayer	Josef Leitermeyer
	Herr Leidl	g. Leidl
	Herr Wutscher	g. Wutscher
23. 12. 1851	Frl. Auguste Emmel	Augusta Emmel
	Männergesangchor der philharmonischen Gesellschaft	Moški zbor Filharmonične družbe
	Herr Reinhold	Carl Reinhold
2. 1. 1852	Frl. v. Löwengreif	Bertha/Maria Löwengreif
	Herr Moser	Carl Moser
	Frl. Leopoldine Gilly	Leopoldine Gilly
	Herr Wiss	g. H. Wiss
	Freny	Rudolf Freny
	Alfred Khom	Alfred Khom
23. 1. 1852	Frl. Auguste Emmel	Augusta Emmel
	Herr Rudolf Freni	Rudolf Freny
	Herr Carl Moser	Carl Moser
26. 2. 1852	Herr Carl Reinhold	Carl Reinhold
	Frl. Sophie Seeburg	Sophie Seeburg
	Herr Carl Mosser	Carl Moser

	Herr Rudolf Freni	Rudolf Freny
12. 3. 1852	Männergesangchor der philharmonischen Gesellschaft	Moški zbor Filharmonične družbe
26. 3. 1852	Herr Carl Reinhold Frl. Fanni v. Stewart	Carl Reinhold Fanni Stewart Sternegg
6. 4. 1852	Herr H. Wiss Stewart	H. Wiss Fanni Stewart Sternegg
30. 4. 1852	Fleischman	Jurij Flajšman
3. 8. 1852	Rudolf Freni	Rudolf Freny
	Josef Horak	Josef Horak
	Johann Ronner	Johann Ronner
	Heinrich Reichmann	Heinrich Reichmann
	Isidor Hanisch	Isidor Hanisch
	Die Violinen durch die Zöglinge des 2. Jahrganges besesst	Učenci drugega letnika violine
	Carl Raunacher	Carl Raunacher
	Carl Waschel	Carl Waschel
	Alfons Eder	Alfons Eder
	Albin Hartwig	Albin Hartwig
	Carl Leitermayer	Carl Leitermayer
	sämmtl. Zöglingen der 1. Abtheilung, chorweise	Učenci prve stopnje pevske šole
	Frau Marie Eder	Marie Eder
	Clementine von Goldenstein	Clementine von Goldenstein
	Maria Löwengreif	Maria Löwengreif
	Ernestine Kham	Ernestine Kham
	Cölestine Püchler	Celestina Püchler
	Marie Stöckl	Marie Stöckl
	Franziska Terzhizh	Franziska Terzhizh
	Frl. Pauline von Goldenstein	Pauline von Goldenstein
	Frl. Anna Gregl	Anna Gregl
	Frl. Fanni Kunz	Fanni Kunz
	Irene von Fichtenau	Irene von Fichtenau
	Frl. Leopoldine Gilly	Leopoldine Gilly
	Frl. Sophie Glantschnigg	Sophie Glantschnigg
	sammlichen Schulerinen der Gesangschule	Učenci pevske šole
	sammlichen Schulerinen der 2. Abtheilung	Učenci druge stopnje
	Frl. Anna Hermann	Anna Hermann
18. 8. 1852	Herr Rudolf Freni	Rudolf Freny
	Frl. Fanni von Stewart	Fanni Stewart Sternegg
	Herr Buchwald	g. Buchwald
28. 8. 1852	Antonietta Ortolani	Antonietta Ortolani
	Appolinare Ortolani	Appolinare Ortolani
	Giovanni Petrovich	Giovanni Petrovich
	Rudolf Freny	Rudolf Freny
5. 11. 1852	Herr Denkenberger	A. Denkenberger
	Musikkapele des löbl. k. k. Infanterie-Regiments E.	Godba pehotnega polka nadvojvode Ferdinanda
	H. Fr. Ferdinand d'Este nr. 32, unter der Leitung ihres Kapellmeisters: herrn Josef Roman	d'Este št. 32 pod vodstvom Josefa Romana
19. 11. 1852	Shögl	Shögl
3. 12. 1852	Herr G. Satter	Gustav Satter
	C.	C.
	S.	S.
	Wutler	Wutler
10. 12. 1852	Herr Ehlert	g. Ehlert
	Jos. Leitermeyer	Josef Leitermeyer
	Frl. Altdorf	gdč. Altdorf
	Herr Freni	Rudolf Freny
	Frl. Josefine Micheli	Josefine Micheli
	Frl. Girs	gdč. Girs
	Musikkapele des löbl. K. k. Infanterie-Regiments Erz h.	Godba pehotnega polka nadvojvode Ferdinanda
	F. Ferdinand d'Este nr. 32, unter der Leitung ihres Kapellmeisters: Herrn Josef Roman	d'Este št. 32 pod vodstvom Josefa Romana

11. 1. 1853	Gustav Satter Herr Franz Strasser	Gustav Satter Franz Strasser
11. 2. 1853	Herr H. Hutschenreuther Fr. Girsas Herr A. Khom	g. H. Hutschenreuther gdč. Girsas Alfred Khom
25. 2. 1853	Herr J. Steiner Fr. Fanni v. Stewart Herr H. Hutschenreuther Herr Fr. Denkenberger Herr Rudolf Freni	g. J. Steiner Fanni Stewart Sternegg g. H. Hutschenreuther g. Fr. Denkenberger Rudolf Freny
11. 3. 1853	Herr A. Denkenberger Herr H. Hutschenreuther Herr J. Steiner Frau v. Sternegg Herr R. Freni	g. A. Denkenberger g. H. Hutschenreuther g. J. Steiner Fanni Stewart Sternegg Rudolf Freny
8. 4. 1853	Gustav Satter	Gustav Satter
22. 4. 1853	Frau von Sternegg Herr Cesare Busi	Fanni Stewart Sternegg Cesare Busi
16. 7. 1853	Sämmtliche Schülern Josef Horak Johann Ronner Heinrich Reichmann Isidor Hanisch Albin Hartwig Karl Raunacher Alfons Eder vogetragen von sämmtlichen Zöglingen des I. Jahrganges Fr. Eleonore Glantschnig Fr. Cölestine Pichler Fr. Clementine von Goldenstein Fr. Sophie Glantschnig Fr. Pauline von Goldenstein Fr. Irene von Fichtenau	Učenci Josef Horak Johann Ronner Heinrich Reichmann Isidor Hanisch Albin Hartwig Karl Raunacher Alfons Eder Učenci prve stopnje Eleonore Glantschnigg Cölestine Pichler Clementine von Goldenstein Sophie Glantschnigg Pauline von Goldenstein Irene von Fichtenau
28. 10. 1853	Herr Simon Herr Kittke Herr Steiner	g. Simon g. Kittke J. Steiner
11. 11. 1853	Fr. Josefina Micheli Herr Steiner Herr Mayer Herr Blumlachner	Josefine Micheli J. Steiner g. Mayer g. Blumlachner
2. 12. 1853	Herr Dr. Reichel Herr Steinlechner Fr. Emma Schmidt Herr Kittke Herr Steiner Herr Duschniss Herr Laufer	g. Dr. Reichel g. Steinlechner Emma Schmidt g. Kittke J. Steiner Duschnitz g. Laufer
3. 3. 1854	Herr Heinrich Fiby	Henrik Fiby
10. 3. 1854	Herr Duschnitz	g. Duschnitz
17. 3. 1854	Herr Simon	g. Simon
24. 3. 1854	Emilie Schmidt Herr Simon Herr Kittke Herr Schneider	Emilie Schmidt g. Simon g. Kittke g. Schneider
18. 4. 1854	Fr. Fanni v. Sternegg	Fanni Stewart Sternegg
28. 7. 1854	Friedrich Prosen Albin Hartwig Isidor Hanisch Theodor von Goldenstein Heinrich Reichmann sämmlichen Zöglingen dieses Jahrganges	Friedrich Prosen Albin Hartwig Isidor Hanisch Theodor von Goldenstein Heinrich Reichmann Učenci

	Frl. Emilie Schreyer	Emilie Schreyer
	P. Weiss	P. Weiss
	Frl. Emma Kanz	Emma Kanz
	Mathilde Kanz	Mathilde Kanz
	Carl Stöckl	Carl Stöckl
	Frl. Célestine Pichler	Célestine Pichler
	Frl. Clementine von Goldenstein	Clementine von Goldenstein
	Frl. Pauline von Goldenstein	Pauline von Goldenstein
	Frl. Antonie Hochmayer	Antonie Hochmayer
	Frl. Irene von Fichtenau	Irene von Fichtenau
	Frl. Clementine von Goldenstein	Clementine von Goldenstein
	Frl. Pauline von Goldenstein	Pauline von Goldenstein
	Frl. Sophie Glantschnig	Sophie Glantschnig
	Frl. Josefina Podkraischeg	Josefine Podkraischeg
	Frl. Johanna Podkraischeg	Johanna Podkraischeg
20. 4. 1855	Frl. Fanni v. Sternegg	Fanni Stewart Sternegg
13. 7. 1855	Arabella Goddard	Arabella Goddard
	Herr Khom	Alfred Khom
	Herr W.	g. W.
	Ludwig Straus	Ludwig Straus
	Frl. Sophie Glantschnigg	Sophie Glantschnigg
17. 7. 1855	Arabella Goddard	Arabella Goddard
	Heinrich Fiby	Henrik Fiby
	J. Lugstein	Ignac Lugstein
	Herr Khom	Alfred Khom
	Guido Raab	Guido Raab
	Frl. Fanni von Sternegg	Fanni Stewart Sternegg
	Ludwig Straus	Ludwig Straus
20. 7. 1855	Gregor Richar	Gregor Rihar
	Vinzenz Renzenberg	Vinzenz Renzenberg
	Edmund Fleischmann	Edmund Fleischmann
	Friedrich Prosen	Friedrich Prosen
	H. Reichmann	Heinrich Reichmann
	Isidor Hanisch	Isidor Hanisch
	Albin Hartwig	Albin Hartwig
	Theodor v. Goldenstein	Theodor von Goldenstein
	allen Schülerinnen	Vsi učenci
	Frl. Johanna Podkraischeg	Johanna Podkraischeg
	Frl. Bertha v. Löwengreif	Bertha v. Löwengreif
	Frl. Sophie Glantschnigg	Sophie Glantschnigg
	Frl. Emma Kans	Emma Kans
11. 1. 1856	Sternegg	Fanni Stewart Sternegg
	Huber	Huber
	Wutscher	Wutscher
	Sregel	Sregel
27. 3. 1856	Fanni v. Sternegg	Fanni Stewart Sternegg
2. 1. 1857	Herr J. N. Köck	Johann Nepomuk Köck
	Herr Bielčizky	Wenzel Bielschitzki
4. 4. 1857	A. Nedved	Anton Nedvéd
13. 11. 1857	Herr M. J. Weiss	g. M. J. Weiss
	Frl. Emma Tegen	Emma Tegen
30. 12. 1857	Frl. Amélie Bido	Amélie Bido
15. 3. 1858	Anton Nedved	Anton Nedvéd
27. 4. 1858	Prager Civil-Capelle u. Ischler Bad-Musik	Praška mestna godba in godba iz Bad Ischla
4. 5. 1858	Wilhelm Treiber	Wilhelm Treiber
12. 5. 1858	Prager Civil-Capelle u. Ischler Bad-Musik	Praška mestna godba in godba iz Bad Ischla
21. 5. 1858	C. L. Kellermann	Christian L. Kellermann
11. 4. 1859	Emil Feigerl	Emil Feigerl
4. 1. 1861	Herr Tillmetz	g. Tillmetz
	Herr Karl Zappe	Karl Zappe
	Eduard Zappe	Eduard Zappe
	zwei Mitgliedern der phil. Gesellschaft	Člana Filharmonične družbe

22. 1. 1861	Herr Scherenberg M. Hauser Herr A. Nedvéd Frl. ***	g. Scherenberg M. H. Hauser Anton Nedvéd gdč. ***
13. 12. 1861	August Lombardi	August Lombardi
13. 6. 1862	Nikolaj Dimitriev Svečin	Nikolaj Dimitriev Svečin
31. 10. 1862	Frl. Cölestine Püchler Frau Emma Schöppl	Celestina Püchler Emma Schöppl
14. 11. 1862	J. Ledenig J. Zöhrrer Keesbacher Nedved Püchler	Julius Ledenik Josef Zöhrrer Friedrich Keesbacher Anton Nedvéd Püchler
23. 11. 1862	Frl. Ebenhardt Frau Prucker Herr Ledenig Herr Keesbacher Herr Schöppl Herr Nedved	Cäcilie/Clementine Eberhardt Louise Prücker Julius Ledenik Friedrich Keesbacher Anton Schöppl Anton Nedvéd
5. 12. 1862	Frl. Eberhardt Herrmann Sallmayer Herr Zappe Frauenchor	Cäcilie/Clementine Eberhardt Herrmann Sallmayer Karl Zappe Ženski zbor
19. 12. 1862	Frl. J. Friedrich Frl. Eleonore Glantschnigg Herr Ledenig Valenta Kukez	Jakobine Friedrich Eleonore Glantschnigg Julius Ledenik Vojteh Valenta Kukez
21. 12. 1862	Ledenig Doležal Samassa Püchler Nedved Frau Pessiack Zappe Keesbacher Frau Prücker Weiss Zöhrrer	Julius Ledenik Anton Doležal Albert Samassa Püchler Anton Nedvéd Ana/Helena Pesjak Karl Zappe Friedrich Keesbacher Louise Prücker Weiss Josef Zöhrrer
9. 1. 1863	Frl. Petruzzi Frl. Bernbacher Frau Nedved Herr Ledenig Keesbacher Zappe Camassa Zegner Frl. Sachs Stoiz Latenhaufen Hilpert Schischker Stegnar Gaidič Walland	gdč. Petruzzi Marie/Emilie Bernbacher Gabrijela Nedvéd Julius Ledenik Friedrich Keesbacher Karl Zappe Albert Samassa Blasius Zegner gdč. Sachs Stoiz Franz Latenhaufen Julius Hilpert Alexander Schischker Johann Stegner Maks Gaidič Raimund Walland
10. 4. 1863	Geschwister Fröhlich Gaidič Samassa Püchler Ledenig Frau Prücker Frl. A. Schukle	Jenny in Rosa Fröhlich Maks Gaidič Albert Samassa Püchler Julius Ledenik Louise Prücker Anna Schukle

	Frl. C. Eberhardt	Cäcilie/Clementine Eberhardt
14. 4. 1863	Herr Sakl	Anton Sakl
	Aristoteles junior	Paul Aristoteles
	Valenta	Vojteh Valenta
	Frl. Perko	Emilie Perko
	Doležal	Anton Doležal
	Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Schöppl	Anton Schöppl
	Frl. Petruzzi	gdč. Petruzzi
	Nedved	Anton Nedvéd
9. 5. 1863	Ferdinand Laub	Ferdinand Laub
12. 5. 1863	Ferdinand Laub	Ferdinand Laub
16. 5. 1863	Ferdinand Laub	Ferdinand Laub
4. 8. 1863	Musik-Kapelle des löbl. K. k. Inf. Reg. Prinz Hohenlohe Nr. 17	Godba pehotnega polka princa Hohenlohe- Langenberga št. 17
20. 11. 1863	Zappe	Karl Zappe
	Frau Emma Schöppl	Emma Schöppl
27. 11. 1863	L. A. Zellner	Leopold Alexander Zellner
4. 12. 1863	Herr F. Sakl	Anton Sakl
	Frl. Marie Overni	Marija Hudovernik
	Frl. Schukle	Anna Schukle
11. 12. 1863	Frl. Marie Overni	Marija Hudovernik
	Herr Julius Heller	Julius Heller
18. 12. 1863	Herr J. Schuecker	g. J. Schuecker
	Frl. Friedrich	Jakobine Friedrich
	Zappe	Karl Zappe
	Brovsky	Brovsky
	Zöhrer	Josef Zöhrer
	Stefan	Stefan
	Prek	Prek
	Meisl	Josef Meisl
	Keil	Keil
8. 1. 1864	Frl. Clem. Eberhart	Clementine Eberhardt
	Herr J. Zöhrer	Josef Zöhrer
	Herr J. Heller	Julius Heller
11. 1. 1864	Herr Julius Heller	Julius Heller
17. 2. 1864	Frau A. Pessiack	Ana Pesjak
	Frau L. Prücker	Louise Prücker
	Herr Lippert	g. Lippert
	Herr J. Ledenig	Julius Ledenik
	Herr A. Nedved	Anton Nedvéd
	Frau Bünger-Becker	ga. Bünger-Becker
	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	Herr Schuecker	J. Schuecker
26. 2. 1864	C. R. Hornickel	Carl Robert Hornickel
	Knaben, Schulern des Musikdirectors Nedved	Nedvédovi učenci
	Herr V. v. Raab	Victor von Raab
4. 3. 1864	Frau L. Gregorič	Leopoldine Gregorič
	Herr A. Sackl	g. A. Sackl
	Paul Aristoteles	Paul Aristoteles
	Herr W. Mayr	Wilhelm Mayr
	Frau Emilie Perko	Emilie Perko
	Frau L. Gregorič	Leopoldine Gregorič
21. 3. 1864	Herr Degen	Rudolf Degen
	Herr Zöhrer	Josef Zöhrer
	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Herr Zappe	Karl Zappe
16. 4. 1864	Frl. Josefine Haasfield	Josefine Haasfield
16. 5. 1864	vorgetragen von der Liedertafel des Schillervereins in Triest, dirigent J. Heller	Moški zbor Schillerjevega združenja iz Trsta, dirigent Julius Heller
	moški zbor phil. Gesell., dirigent A. Nedved	Moški zbor Filharmonične družbe, dirigent Anton Nedvéd

31. 6. 1864	Dr. Keesbacher Herr Ledenig Nedved Raab Herr A. Schischker Musikcapelle des heimischen Infanterie-Regiments Prinz Hohenlohe	Friedrich Keesbacher Julius Ledenik Anton Nedvéd Guido/Victor von Raab Alexander Schischker Godba pehotnega polka princa Hohenlohe- Langenbergga št. 17
28. 10. 1864	Herr Jos. Zöhrrer Frl. Clem. Eberhart Herr C. Zappe V. Raab v. Rabenau Clem. Eberhart Herr Alexander Schischker	Josef Zöhrrer Clementine Eberhardt Karl Zappe Victor von Raab von Rabenau Clementine Eberhardt Alexander Schischker
11. 11. 1864	Frau Leopoldine Gregorič Herr Calvo Frau E. Glantschnigg Herr Meissler	Leopoldine Gregorič g. Calvo Eleonore Glantschnigg g. Meissler
2. 12. 1864	Herr A. Schischker Frl. Jakobine Fridrich Frau L. Gregorič Frau Gabr. Nedved Damenchor	Alexander Schischker Jakobine Friedrich Leopoldine Gregorič Gabrijela Nedvéd Ženski zbor
9. 12. 1864	Ludwig Blach	Ludwig Blach
13. 1. 1865	Josef Zöhrrer	Josef Zöhrrer
18. 2. 1865	Schischker Resser Gollob Hudabiunigg Ledenig Schulz Laiblin Hilpert	Alexander Schischker Resser Josef Gollob Carl Hudabiunig Julius Ledenik Josef Schulz Carl Laiblin Julius Hilpert
10. 3. 1865	Anton Nedved	Anton Nedvéd
25. 3. 1865	Frau Emma Schöppl Frl. Clementine Eberhart Herr Blach Calvo Nedved Zöhrrer Pauline Kübler Zappe	Emma Schöppl Clementine Eberhardt Ludwig Blach Calvo Anton Nedvéd Josef Zöhrrer Pauline Kübler Karl Zappe
2. 4. 1865	J. Ledenig Frl. Emilie Perko Frau Leopoldine Gregorič	Julius Ledenik Emilie Perko Leopoldine Gregorič
10. 4. 1865	Frl. Clementine Eberhart Sophie Mossetig Anton Schöppl Julius Ledenig	Clementine Eberhardt Sophie Mossetig Anton Schöppl Julius Ledenik
10. 11. 1865	Frau Leopoldine Gregorič Frl. Eleonore Glantschnigg Herr Carl Zappe	Leopoldine Gregorič Eleonore Glantschnigg Karl Zappe
24. 11. 1865	Frl. Clementine Eberhart Frl. Anna Schukle Herr A. Schischker C. Schlaffer J. Suchy J. Schulz	Clementine Eberhardt Anna Schukle Alexander Schischker C. Schlaffer J. Suchy Josef Schulz
25. 11. 1865	Frau L. Gregorič Frl. Clementine Eberhart Frl. Cölestine Püchler J. Ledenig	Leopoldine Gregorič Clementine Eberhardt Celestina Püchler Julius Ledenik

15. 12. 1865	Herr Josef Wehr Herr Adam Hartig Frl. Alexandrine Calliano Frl. Antonie Gaston	Josef Wehr Adam Hartig Alexandrine Calliano Antonie Gaston
5. 1. 1866	Herr J. Zöhner Frl. Cölestine Püchler Frau L. Prücker Herr Gustav Moravec Alexander Schischker Dr. Keesbacher Dr. Th. Rudesch	Josef Zöhner Celestina Püchler Louise Prücker Gustav Moravec Alexander Schischker Friedrich Keesbacher Theodor Rudesch
10. 2. 1866	J. Suchy J. Schulz J. Schlaffer Herr A. Schischker Laiblin Herr Keesbacher	J. Suchy Josef Schulz J. Schlaffer Alexander Schischker Carl Laiblin Friedrich Keesbacher
2. 3. 1866	Frl. Cl. Eberhart Frl. Alexandrine Calliano Frau Emma Schöppl Herr C. Zappe J. Zöhner Fr. Keesbacher A. Nedved Herr G. Moravec Frl. Clementine Eberhart Frau Leopoldine Gregorič Emilie Perko Frl. Nep. Podgraischeg J. Ledenig	Clementine Eberhardt Alexandrine Calliano Emma Schöppl Karl Zappe Josef Zöhner Friedrich Keesbacher Anton Nedvéd Gustav Moravec Clementine Eberhardt Leopoldine Gregorič Emilie Perko Nep. Podgraischeg Julius Ledenik
16. 3. 1866	Frl. Emilie Perko Herr A. Schischker	Emilie Perko Alexander Schischker
27. 3. 1866	Frl. Cölestine Püchler Frl. Clement. Eberhart Herr Moravec Herr J. Ledenig	Celestina Püchler Clementine Eberhardt Gustav Moravec Julius Ledenik
13. 4. 1866	Fried. Keesbacher Herr G. Moravec Frl. Clementine Eberhart Frau Leopoldine Gregorič Emilie Perko Frl. Nep. Podgraischeg J. Ledenig Frau Louise Prücker Theod. Rudesch	Friedrich Keesbacher Gustav Moravec Clementine Eberhardt Leopoldine Gregorič Emilie Perko gdč. Nep. Podgraischeg Julius Ledenik Louise Prücker Theodor Rudesch
13. 7. 1866	Frl. Cöl. Püchler Frl. L. Glantschnigg Frl. A. Schukle Frau Leopoldine Gregorič Carl Laiblin Josef Schulz	Celestina Püchler Eleonore Glantschnigg Anna Schukle Leopoldine Gregorič Carl Laiblin Josef Schulz
16. 11. 1866	Kotte	Kotte
8. 12. 1866	Frl. Clementine Eberhart Frau Louise Prücker Herr Ander Herr dr. Waber	Clementine Eberhardt Louise Prücker Adolf Ander Moriz Waber
23. 12. 1866	Frau Eberhart Frau Anna Pessiack Herr Ander Melkus Podhorski	Cäcilie/Clementine Eberhardt Ana Pesjak Adolf Ander Fr. Melkus Ferdinand Podhorsky
4. 1. 1867	Zöhner	Josef Zöhner

	Herr Zappe	Karl Zappe
	Fr. Cölestine Püchler	Celestina Püchler
	Nedved	Anton Nedvéd
	Guido von Raab	Guido von Raab
	Fr. Mathilde von Raab	Mathilde von Raab
	Herr Schischker	Alexander Schischker
	Schlaffer	Schlaffer
	Suchy	Suchy
	Schulz	Josef Schulz
11. 1. 1867	Fr. Clement. Eberhart	Clementine Eberhardt
	Herr Podhorsky	Ferdinand Podhorsky
	A. Schischker	Alexander Schischker
	A. Doležal	Anton Doležal
	G. Moravec	Gustav Moravec
	R. Wottawa	Robert Wottawa
8. 2. 1867	Frau Leopoldine Gregorič	Leopoldine Gregorič
	Herr G. Moravec	Gustav Moravec
	Eleonore Glantschnigg	Eleonore Glantschnigg
	J. Zöhler	Josef Zöhler
	Fr. Schäffer	gdč. Schäffer
	Frau Anna Pessiack	Ana Pesjak
	Herr C. Zappe	Karl Zappe
22. 2. 1867	A. Schukle	Anna Schukle
	Herr Adolf Ander	Adolf Ander
	Nikolaus Schaumburg, Schüler des Vereinsschule	Nikolaus Schaumburg
	Fr. Cölestine Püchler	Celestina Püchler
	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	Herr Burggraf	g. Burggraf
	A. Nedved	Anton Nedvéd
	Fr. Wenk, Schüler der k. k Musikschule	Fr. Wenk
	A. Buchta, Schüler der k. k Musikschule	A. Buchta
	Gust. Bradač, Schüler der k. k Musikschule	Gustav Bradač
	Vict. Bouvier, Schüler der k. k Musikschule	Victor Bouvier
	Herr Josef Meisel	Josef Meisel
	J. Zöhler	Josef Zöhler
2. 3. 1867	Herr G. Moravec	Gustav Moravec
	Herr Fr. Melkus	Fr. Melkus
	J. Ledenig	Julius Ledenik
	Herr Robert Wottawa	Robert Wottawa
	Dr. Fr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	J. Schulz	Josef Schulz
	Herr C. Laiblin	Carl Laiblin
19. 3. 1867	Frau Anna Pessiack	Ana Pesjak
	Herr J. Zöhler	Josef Zöhler
	Herr Hermann Fredy	Hermann Fredy
25. 3. 1867	Frau E. Schöppl	Emma Schöppl
	Pohl	Adalbert Pohl
	Fr. Cl. Uess	gdč. Cl. Uess
	Herr Zappe	Karl Zappe
	Moravec	Gustav Moravec
	Herr Schuecker	J. Schuecker
	Lotocki	Lotocki
	Herr Wilhelm Mayer	Wilhelm Mayer
	Zöhler	Josef Zöhler
	J. Ledenig	Julius Ledenik
	Nedved	Anton Nedvéd
	Dr. Waber	Moriz Waber
5. 4. 1867	J. Schulz	Josef Schulz
	Fr. Clementine Eberhart	Clementine Eberhardt
	Frau A. Pessiack	Ana Pesjak
	Fr. Cölestine Püchler	Celestina Püchler
	Herr A. Ander	Adolf Ander

	Fr. Melkus	Fr. Melkus
15. 4. 1867	Lorrman	Lorrman
	Fr. Podhorsky	Ferdinand Podhorsky
	Lorrman	Lorrman
	Frl. A. Ander	Adolf Ander
26. 4. 1867	Herr A. Ander	Adolf Ander
3. 5. 1867	Frl. Eberhart	Cäcilie/Clementine Eberhardt
	Josef Zöhler	Josef Zöhler
	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	A. Doležal	Anton Doležal
	G. Moravec	Gustav Moravec
	Rob. Wottawa	Robert Wottawa
	Frl. Pauline Schaumburg	Paulina Schaumburg
	Frl. Cl. Eberhart	Clementine Eberhardt
	Herr Ander	Adolf Ander
29. 6. 1867	Herr Gustav Moravec	Gustav Moravec
	Dr. Gnezda	Dr. Gnezda
	Männerchor der Philharmonischen Gesellschaft	Moški zbor Filharmonične družbe
	Liedertafel des Schiller-Verein in Triest	Moški zbor Schillerjevega združenja iz Trsta
	Görzer Gesangverein	Pevsko društvo iz Gorice
	Musikkapelle des k. k. Infanterie-Regiments Erzherzog Heinrich	Godba pehotnega polka nadvojvode Heinricha
	Herr Kitke	g. Kittke
5. 8. 1867	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Doležal	Anton Doležal
	Wottawa	Robert Wottawa
	Schulz	Josef Schulz
	Alexander Schischker	Alexander Schischker
	Moravec	Gustav Moravec
	Musikkapelle des löbl. k. k. Inf. Regimentes Graf Huyn	Godba pehotnega polka grofa Huyna
8. 11. 1867	Herr A. Ander	Adolf Ander
	Herr Josef Kraft	Josef Kraft
22. 11. 1867	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	R. Wottawa	Robert Wottawa
	A. Doležal	Anton Doležal
	J. Zöhler	Josef Zöhler
	Herr Ferd. Podhorsky	Ferdinand Podhorsky
	G. Moravec	Gustav Moravec
6. 12. 1867	Frl. Pauline Schaumburg	Paulina Schaumburg
	J. Zöhler	Josef Zöhler
	Herr Zappe	Karl Zappe
	Frl. Jenny Fröhlich	Jenny Fröhlich
	Herr R. Wottawa	Robert Wottawa
	Frl. Helene Pessiack	Helena Pesjak
	Frl. Rosa Fröhlich	Rosa Fröhlich
	Herr Josef Twrdy	Josef Twrdy
23. 12. 1867	Herr Gustav Moravec	Gustav Moravec
	Frl. Clementine Eberhart	Clementine Eberhardt
	Herr Adolf Ander	Adolf Ander
22. 2. 1868	Herr A. Schischker	Alexander Schischker
	A. Doležal	Anton Doležal
	C. Laiblin	Carl Laiblin
	J. Schulz	Josef Schulz
	Herr Wild	Carl Wild
	Kraft	Josef Kraft
19. 3. 1868	Frl. Caroline Morska	Caroline Morska
	Frau Emma Schöppl	Emma Schöppl
	Herr Dr. Böhm	g. Dr. Böhm
	Herr Carl Wild	Carl Wild
25. 3. 1868	Frl. Marie del Cott	Marie del Cott
	Herr G. Schantel	Jurij Schantel
	Herr A. Schischker	Alexander Shischker

	Frl. Caroline Arthur	Caroline Arthur
	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	Frl. Clementine Eberhart	Clementine Eberhardt
	J. Zöhler	Josef Zöhler
	A. Nedved	Anton Nedvěd
	J. Meisl	Josef Meisel
6. 4. 1868	Frl. Clementine Eberhart	Clementine Eberhardt
	Frau Bertha Aufrecht	Bertha Aufrecht
	Dr. Böhm	Dr. Böhm
	Frl. Cäcilie Eberhart	Cäcilie Eberhardt
	Herr Adolf Ander	Adolf Ander
23. 4. 1868	Rudolf Willmers	Rudolf Willmers
25. 4. 1868	Adolf Ander	Adolf Ander
17. 6. 1868	Cölestine Püchler	Celestina Püchler
1. 8. 1868	G. Moravec	Gustav Moravec
	Keesbacher	Friedrich Keesbacher
20. 11. 1868	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	C. Schleicher	C. Schleicher
	G. Moravec	Gustav Moravec
	J. Zöhler	Josef Zöhler
4. 12. 1868	Frl. Helene Kanschegg	Helene Kanschegg
	Herr W. Schmidt	Wolfgang Schmidt
	Frau Leopold. Gregorič	Leopoldine Gregorič
18. 12. 1868	Herr Josef Twrdy	Josef Twrdy
	Frau Emma Schöppl	Emma Schöppl
	Herr Georg Schantel	Jurij Schantel
	J. Meisl	Josef Meisel
8. 1. 1869	Frl. Hermine Trenkle	Hermine Trenkle
	Herr Alois Harpf	Alois Harpf
	Herr Göttlich	g. Göttlich
9. 2. 1869	Herr Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Twrdy	Josef Twrdy
	Schulz	Josef Schulz
	Julius Moser	Julius Moser
	Laiblin	Carl Laiblin
21. 3. 1869	Herr W. Mayr	Wilhelm Mayr
	Frl. Paul. Schaumburg	Paulina Schaumburg
	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	J. Zöhler	Josef Zöhler
	G. Moravec	Gustav Moravec
	Frl. Antonie von Neugebauer, Schülerin der Gesangschule der phil. Gesellschaft	Antonie von Neugebauer
31. 7. 1869	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
19. 11. 1869	Josef Beck	Josef Beck
	Frau Anna Pessiack	Ana Pesjak
	Josef Schulz	Josef Schulz
	Herr Franz Tiesenthaler	Franz Tiesenthaler
	Frl. Antonie von Neugebauer	Antonie von Neugebauer
	Herr Adolf Ander	Adolf Ander
5. 12. 1869	Frl. Anna Allizar	Anna Allizar
	Herr F. Meden	g. F. Meden
	Frl. Marie Rudesch	Marie Rudesch
14. 12. 1869	Kathinka Phrym	Kathinka Phrym
19. 12. 1869	Frl. Eder	Marie Eder
	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	Frl. Kathinka Phrym	Kathinka Phrym
26. 2. 1870	Herr A. Schischker	Alexander Schischker
	J. Twrdy	Josef Twrdy
	C. Laiblin	Carl Laibin
	E. Kokoschinegg	E. Kokoschinegg
31. 3. 1870	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	Herr Wilhelm Mayr	Wilhelm Mayr

	J. Zöhrer	Josef Zöhrer
	Frl. Eder	Marie Eder
	Herr Wendlik	g. Wendlik
10. 4. 1870	Herr Moravec	Gustav Moravec
	Herr Nikolaus Schaumburg	Nikolaus Schaumburg
	Zurhalek	Sofie Zurchalegg
	Frl. Allizar	Anna Allizar
	Frl. von Neugebauer	Antonie von Neugebauer
	Herr Wendlik	g. Wendlik
	Herr Ander	Adolf Ander
	Tomschiss	Tomschiss
	Sever	Marie Sever
11. 5. 1870	Frl. Clementine Eberhart	Clementine Eberhardt
	Cäcilie Eberhart	Cäcilie Eberhardt
5. 6. 1870	Herr C. Zappe	Karl Zappe
	G. Moravec	Gustav Moravec
	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Cillier Damenchor	Ženski zbor iz Celja
	Cillier Männergesang Verein	Moški zbor iz Celja
	Männerchor der philharmonische Gesellschaft	Moški zbor Filharmonične družbe
	Schlaffer	C. Schlaffer
	Gebhart	Gebhart
	Zöhrer	Josef Zöhrer
	Herr Schischker	Alexander Schischker
	Twrdy	Josef Twrdy
	Frl. Clementine Eberhart	Clementine Eberhardt
	Schulz	Josef Schulz
12. 6. 1870	Cäcilie Eberhart	Cäcilie Eberhardt
	A. Nedved	Anton Nedvěd
30. 7. 1870	Herr Schulz	Josef Schulz
12. 11. 1870	Herr Richter	g. Richter
	Herr Julius Heller	Julius Heller
	Cillier Damenchor	Ženski zbor iz Celja
	Männergesangverein von Cilli	Moški zbor iz Celja
	Frau Frankenberg	ga. Frankenberg
	J. Zöhrer	Josef Zöhrer
	Frau Wilhelmine Pachmann	Wilhelmina Pachmann
	J. Schulz	Josef Schulz
	Marie Schöppl	Marie Schöppl
	Rosa Fischer	Rosa Fischer
	Herr Dr. F. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	B. Zegnar	Blasius Zegner
13. 11. 1870	Frau Leopoldine Gregorič	Leopoldine Gregorič
	Herr Alex. Rüdinger	Alexander Rüdinger
	Herr J. Schulz	Josef Schulz
	Herr Novotny	g. Novotny
	Herr Schwarz	g. Schwarz
	Cillier Männergesangs-Verein	Moški zbor iz Celja
	Herr Kozelli	g. Kozelli
1. 12. 1870	Herr A. Rüdinger	Alexander Rüdinger
16. 12. 1870	Herr Lafontaine	g. Lafontaine
	Frl. Roth	Elisa Roth
	Herr Oskar Rüdinger	Oskar Rüdinger
27. 1. 1871	Herr J. Corelli	g. J. Corelli
	Frl. Maugsch	gdč. Maugsch
	Frl. Leopoldine Gregorič	Leopoldine Gregorič
17. 3. 1871	Frau Helene Pessiack	Helena Pesjak
	Herr Puls	g. Puls
	Herr R. Heckman	Robert Heckmann
19. 3. 1871	Gustav Moravec	Gustav Moravec
	Herr Robert Heckman	Robert Heckman
	Frl. Gross	gdč. Gross

	Herr Rüdinger	Alexander Rüdinger
	Herr J. Zöhler	Josef Zöhler
3. 4. 1871	Herr Rüdinger	Oskar Rüdinger
	Frl. Helene Pessiack	Helena Pesjak
	Herr A. Rüdinger	Alexander Rüdinger
	Damenchor	Ženski zbor
	G. Moravec	Gustav Moravec
22. 6. 1871	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Herr J. Schulz	Josef Schulz
	Musikkapelle des k. k. Inf. Reg. Graf Huyn	Godba pehotnega polka grofa Huyna
12. 11. 1871	Herr Prošek	g. Prošek
	Herr J. Gerstner	Hans Gerstner
	Herr Rasinger	Anton Razinger
	Biskup	Biskup
	Schulz	Josef Schulz
	Prošek	Prošek
	Till	Karl Till
3. 12. 1871	Herr J. Zöhler	Josef Zöhler
	Frl. Caroline Zell	Caroline Zell
26. 12. 1871	Till	Karl Till
	Herr Pisecky	g. Pisecky
	Frl. Cäcilie Eberhardt	Cäcilie Eberhardt
	Herr Rasinger	Anton Razinger
	Herr J. Gerstner	Hans Gerstner
	Frau Millöcker	ga. Millöcker
	Biskup	Biskup
	Moravec	Gustav Moravec
18. 2. 1872	J. Schulz	Josef Schulz
	Frau C. Eberhardt	Cäcilie/Clementine Eberhardt
	C. Zell	Caroline Zell
	Herr J. Ledenig	Julius Ledenik
1. 3. 1872	Herr Zöhler	Josef Zöhler
	Herr Treiber	Wilhelm Treiber
	Frl. Treiber	gdč. Treiber
	Herr Heller	Julius Heller
	Herr Korel	g. Korel
2. 3. 1872	Herr Korel	g. Korel
	Frl. Treiber	gdč. Treiber
	Herr Treiber	Wilhelm Treiber
	Heller	Julius Heller
26. 3. 1872	Herr Weger	g. Weger
	Frl. K. Haus	gdč. Katharina Haus
	Herr J. Zöhler	Josef Zöhler
4. 5. 1872	Dr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
	Herr Nikolaus Rudholzer	Nikolaus Rudholzer
	Herr Ledenig	Julius Ledenik
	Schulz	Josef Schulz
	Herr Till	Karl Till
	Herr Laiblin	Carl Laiblin
	Biskup	Biskup
	Herr Schäffer	Alfred Schäffer
13. 6. 1872	Herr Rasinger	Anton Razinger
	Biskup	Biskup
	Till	Karl Till
	Herr Schulz	Josef Schulz
	Musikkapelle des löbl. k. k. Inf.-Reg. Graf. Huyn	Godba pehotnega polka grofa Huyna
	Dr. Fr. Keesbacher	Friedrich Keesbacher
23. 6. 1872	Herr Schulz	Josef Schulz
24. 7. 1872	Herr Rasinger	Anton Razinger
	Herr Jul. Ledenig	Julius Ledenik
	Herr Schulz	Josef Schulz
	Till	Karl Till

	Dr. Keesbacher Musikkapelle des k. k. Inf.-Reg. Graf Huyn Biskup	Friedrich Keesbacher Godba pehotnega polka grofa Huyna Biskup
27. 7. 1872	Herr Schulz Herr Ledenig Herr Rasinger Biskup Till	Josef Schulz Julius Ledenik Anton Razinger Biskup Karl Till
15. 12. 1872	Herr J. Gerstner Frl. Cäcilie Eberhart Herr Razinger Levitschnig Schulz Till	Hans Gerstner Cäcilie Eberhardt Anton Razinger Johann Levitschnigg Josef Schulz Karl Till
26. 12. 1872	Frl. Kremann Herr Woloff Frl. Haus Frl. Rosen Herr J. Gerstner	Josefine Kremann g. Woloff Katharina Haus gdč. Rosen Hans Gerstner

SUMMARY

The present article focuses on soloist performances which were given at concert events of the Philharmonic Society up to the year 1872. This date has been obtained from the preserved concert programs kept in the Musical Collection of the National and University Library in Ljubljana. Soloist numbers constituted quite a large part of the society's concert programs. Local soloists were more common, although appearances of foreign soloists were also numerous as they repeatedly toured during the concert season. Performances of these renowned musicians, for whom Ljubljana was mostly just a stopover on their way to or back from Italy, were more thoroughly registered than normal concerts, since they were considered as

special events in the musical life of Ljubljana. Individual names of the soloists were very loosely written down. Mostly, only parts of their names or surnames were written down; sometimes, merely an initial was given. Due to this incomplete information it is not possible to identify all of the performers that appeared at the concerts. Moreover, even stating the instrument or the singing voice was more of a rarity than a practice. However, this data can be supplemented by the information regarding the compositions performed at the concerts of the Philharmonic Society. Most common were singers, followed by pianists and violinists. Other instruments were scarcely represented. The article also includes a table which consists of every solo performer mentioned in the concert programs up to 1872.

Helmut Loos

Inštitut za muzikologijo, Univerza v Leipzigu
Institute of Musicology, University of Leipzig

Konzertorgeln in Leipzig

Koncertne orgle v Leipzigu

Prejeto: 17. marec 2013
Sprejeto: 6. maj 2013Received: 17th March 2013
Accepted: 6th May 2013**Ključne besede:** Leipzig, orgle, koncert**Keywords:** Leipzig, organ, concert

IZVLEČEK

ABSTRACT

Koncertne dvorane, nujni pogoj za koncertne orgle, so bile po revolucionarnem razvoju v Angliji od poznega 17. stoletja na celini najprej nameščene v Hamburgu (1761) in Leipzigu (1781). Druge primere najdemo v zbirki instrumentov Univerze in Akademije za glasbo s številnimi koncertnimi orglami.

After their revolutionary development in England since early 17th century, concert halls, the necessary condition for concert organs, were first built on the continent in Hamburg (1761) and Leipzig (1781). Other examples can be found in the musical instrument collections of the University and the Academy of Music housing numerous concert organs.

Konzertsäle, die notwendige Voraussetzung für Konzertorgeln, sind nach der Bahn brechenden Entwicklung in England seit dem späten 17. Jahrhundert auf dem Kontinent zuerst in Hamburg (1761) und Leipzig (1781) erbaut worden. Der erste Saal in Hamburg war nicht mit einer Orgel ausgestattet, aber die 1845 eröffnete Hamburger „Tonhalle“ besaß an der Stirnseite eine von Peter Trappe aus Verden erbaute Orgel oberhalb eines recht hoch gelegenen Orchesterpodiums. Das berühmte „Gewandhaus“ zu Leipzig, als rechteckiger Kastensaal mit schmalem Grundriss und hoher Decke akustisch günstig und Vorbild für viele spätere Konzertsaalbauten, beherbergte anfangs eine Orgel, sie gehörte hier anscheinend zum selbstverständlichen Inventar. In den „Neuen Miscellaneen, historischen, politischen, moralischen, auch sonst verschiedenen Inhalts. Dreyzehntes Stück“ von 1781 ist der Auszug eines Briefes vom 26. November 1781 abgedruckt, der dies in einer Beschreibung des Saales ganz beiläufig erwähnt: „Ueber dem Orchester, in dessen Mitte eine Orgel zum Gebrauch der Concerts spirituels stehet, sind zwey Logen, die eine für den Pauker und die andere für die Trompeter“.¹ In der Statistik der

¹ Zitiert nach Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884), 22.

Gewandhauskonzerte ist allerdings nur ein einziger Einsatz der Orgel durch Schicht am 18. Dezember 1783 verzeichnet.² Näheres, etwa wie lange das Instrument dort gestanden hat, lässt sich anscheinend nicht eruieren, solistisch scheint die Orgel nie in Erscheinung getreten zu sein. Bislang ist auch nicht bekannt, dass später noch eine andere Orgel aufgestellt oder gar eingebaut worden sei³, wie es etwa im 1828 eröffneten „Odeon“ zu München 1865 geschah.

Orgelstunden gab es lange schon in Kirchen; auch in Leipzig, wo längeres „orgeln“ zu Bachs Zeiten angeblich nicht sonderlich gern gesehen war⁴, hatte sich eine Tradition von Orgeldarbietungen herausgebildet, die etwa Carl Ferdinand Becker in den 1830er Jahren bereits mit Werken Bachs zu bereichern wusste. Felix Mendelssohn war anscheinend der erste, der in Leipzig ein Orgelkonzert allein mit Werken Bachs veranstaltete. Im Jahre 1840 gab er das berühmte Konzert, dessen Erlös für die Errichtung des ersten Bach-Denkmal in Leipzig verwendet wurde (es wurde 1843 eingeweiht) und heute als ein Ausgangspunkt der Bach-Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts angesehen wird.⁵ Das Konzert schloss mit einer freien Improvisation, in der Mendelssohn vielfach auf Bach Bezug nahm: durch Choral („O Haupt voll Blut und Wunden“), Fugen und die Verwendung des musikalischen Emblems B-A-C-H. Das Gewandhaus besaß anscheinend keine geeignete Orgel, Mendelssohn hat es offenbar gar nicht als Aufführungsort in Erwägung gezogen. Er nutzte die Thomaskirche und spielte dort auf der 1772 von Gottlieb Maurer neu errichteten Orgel, die in den Jahren 1784/85, 1794/95 1808, 1815 und 1825 überholt und repariert worden war und 1825 von Orgelbaumeister Mende drei neue Manualklavaturen erhalten hatte.⁶ Der Aufbau des Konzerts – zweiteilig mit Pause – und die Gestaltung des Programmzettels entsprachen ganz den Gepflogenheiten der Gewandhaus-Konzerte. Wie neu und überraschend das Orgelkonzert in der Thomaskirche wirkte, geht aus einer zeitgenössischen Rezension hervor:

Mendelssohn spielte „nach sinnreich auf Abwechslung gerichteter Wahl einige der Orgelkompositionen Bach's vor; so die Fantasie über ‚Schmücke dich, o liebe Seele‘, die grosse Passacaglia, das Pastorale F-Dur, die Toccata A [recte D] moll. Die Orgel überraschte uns durch ihre reine Stimmung und ihren vollen Ton, weit mehr aber machte der dieselbe so kunstvoll behandelnde und so ungewöhnliche Spieler, der sich heute auch als der vorzüglichste und genialste Orgelvirtuose unter den Mitlebenden offenbarte[,] von sich reden.“⁷

Ob wirklich „zum Leidwesen“⁸ Mendelssohns eine Orgel im Saal des Gewandhauses fehlte, lässt sich nicht nachweisen, denn es gibt bislang keinen Hinweis auf die Erhal-

² Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte* ..., 92.

³ Noch nicht verifizieren konnte ich den Hinweis, Reubke habe eine Orgel für das Gewandhaus gebaut, in MGG, 1. Auflage, Artikel Reubke, auf den mich dankenswerterweise Martin Balz aufmerksam gemacht hat.

⁴ Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3, *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Adam Hillers (von 1723 bis 1800)* (Leipzig: Leipzig Kistner & Siegel, 1941), 58.

⁵ Matthias Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840: Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988), 9. Vgl. neuerdings *Ein Denkmal für den alten Prachtkerl: Felix Mendelssohn Bartholdy und das alte Bach-Denkmal in Leipzig*, hrsg. v. Peter Wollny (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2004).

⁶ Ernst-Heinz Lempert, *Die Thomaskirche zu Leipzig: Die Kirche Johann Sebastian Bachs als Denkmal deutscher Baukunst* (Leipzig: Koehler & Amelang, 1954), 204. Winfried Schrammek, „Zur Geschichte der großen Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig“, *Beiträge zur Bachforschung* 2 (1983): 46–55.

⁷ Zit. nach Steffen Lieberwirth, *Die Gewandhaus-Organen* (Leipzig-Dresden: Edition Peters, 1986), 33.

⁸ Ebd., 33.

tung der erwähnten ersten Orgel im Gewandhaus oder ein Bemühen Mendelssohns um dieses oder ein anderes Instrument. Dies ist durchaus keine nebensächliche Frage, der sich nicht nachzugehen lohnte, denn die Frage, wann die Idee, eine Orgel als festen Bestandteil in einen Konzertsaal einzubauen, erstmals aufgetaucht ist, und welche Beweggründe dahinter standen, ist noch nicht gänzlich geklärt. England war wie im Konzertsaalbau so auch im Bau von Konzertsaalorgeln Impuls gebend. Mendelssohn hat seit 1829 zehn Englandreisen unternommen, und spätestens auf seiner sechsten Englandreise 1840 nach London und Birmingham konnte er ein solches Instrument kennen lernen, die 1839 in Londons Exeter Hall eingebaute Walcker-Orgel.⁹ Allerdings war die Exeter Hall ursprünglich nicht als Konzertsaal geplant, sondern vielmehr als Versammlungsraum, 1831 eröffnet für „religious, charitable, and scientific meetings“¹⁰. Die religiöse Bestimmung lässt auch den Orgeleinbau in einem ganz neuen Licht erscheinen. 1850 wurde Exeter Hall auf Initiative der „Sacred Harmonic Society“ (gegründet 1832) erweitert und diente nun bis etwa 1880 als bevorzugter Aufführungsort für die Oratorien Händels.

In Leipzig dauerte es bis 1884, ehe die Stadt einen Konzertsaal mit einer repräsentativen Orgel erhielt. Ein Neubau, das „Städtische Kaufhaus“, ersetzte das alte „Gewandhaus“ in der Universitätsstraße, das „neue Concerthaus“ wurde von 1882 bis 1884 andernorts errichtet. Der wirtschaftliche Aufschwung der Stadt und die Zunahme der Bevölkerungszahlen ließen insgesamt das Bedürfnis nach größeren und repräsentativen Gebäuden für die Kunst wachsen. Bereits knapp zwanzig Jahre vor dem „neuen Concerthaus“ wurde ein neues Theatergebäude durch den Architekten Carl Ferdinand Langhans errichtet, den Sohn des Erbauers des Berliner Nationaltheaters (verbrannt 1817) und des Brandenburger Tors, der selber schon Theaterbauten in Berlin und Breslau ausgeführt hatte. Der Bau, den er 1864 bis 1868 in Leipzig auf dem Augustusplatz ausführte, entspricht mit seinen zahlreichen Giebeln in viel stärkerem Maße als beispielsweise das von ihm in Breslau gebaute Theater der klassizistischen Tempelarchitektur Berliner Prägung. Dazu gehört das antike Bildprogramm mit Allegorien der Poesie und der Künste, mit Apoll und den Musen außen sowie die Portraits von Künstlern im Innern.¹¹

Das „neue Concerthaus“, bereits wenig später als „Neues Gewandhaus“ bezeichnet,¹² gehört derselben Form der Tempelarchitektur an, es übertrifft das Theater in seiner Konzeption als Kunsttempel noch.¹³ Das Gebäude entstand nach den Plänen des Berliner Architekten Martin Gropius (vollendet von Heino Schmieden), gekennzeichnet mit den antiken Insignien und nun auch an der Außenfront mit zwei überlebensgroßen Komponistenstatuen: Mozart und Beethoven; an den Seitenfronten waren weitere Standbilder von Bach, Haydn, Gluck und Händel vorgesehen, die nicht zur Ausführung kamen. Selbstverständlich setzte sich das Programm im Saal fort, wo die Galeriebrüs-

⁹ Heinrich W. Schwab, *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (Leipzig o. J.: Deutscher Verlag für Musik), 105.

¹⁰ Michael Forsyth, *Buildings for music: The architect, the musician, and the listener from the 17. century to the present day* (Cambridge: The MIT Press, 1985), 200.

¹¹ Fritz Hennenberg, *300 Jahre Leipziger Oper: Geschichte und Gegenwart* (München: Langen Müller, 1993), 64.

¹² *Das neue Gewandhaus in Leipzig* (Berlin: Ernst & Korn, 1887).

¹³ Rudolf Skoda, *Neues Gewandhaus Leipzig: Baugeschichte und Gegenwart eines Konzertgebäudes* (Berlin: Verlag für Bauwesen, 1985), 20–55.

tung „durch weiße Medaillonportraits bekannter Musiker“ geschmückt war¹⁴. (Vor dem Gebäude wurde 1892 das berühmte Mendelssohn-Denkmal aufgestellt, das 1936 von den Nationalsozialisten vernichtet wurde.) Im Prolog zur Eröffnung des neuen, zweiten Gewandhauses am 11. Dezember 1884 nahm der Redner denn auch nach der Aufführung von Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 den Gedanken des Stückes auf und sprach emphatisch das Haus als „Tempel“ an: ‚Des Hauses Weihe! Wie aus diesen Tönen / Der Genius, der zaubermächt'ge spricht [...] Dass nie entwürdigt dieser Tempel werde [...] Fest steht der Bau, vom Bürgersinn begründet‘¹⁵. Die Deutsche Musik-Zeitung schrieb in ihrer Ausgabe vom 19. Dezember 1884: „Leipzig hat seiner Kunstpflege einen schönen Tempel errichtet, möchte nur bald der heilige Geist sich herniedersenken und in ihm wohnen. Nicht Doctorhüte und Professorenzöpfe sind der würdigste Schmuck für die Priester, welche am Altar Polyhymniens zu wirken berufen sind, sondern ein freier, unbefangener Sinn für die Kunst in ihrer Gesammtheit, ein warmes Herz und ein volles Verständnis für die künstlerischen Offenbarungen *aller* Zeiten und *aller* Meister.“¹⁶ Die Grundgedanken sind in Architektur und Bildprogramm ebenso klar umrissen wie in den schriftlichen Zeugnissen: das Konzerthaus als Sakralbau bürgerlicher Kunstreligion. Vielleicht am deutlichsten zeigt dies das Bildprogramm, in dem verstärkt Komponisten die antiken Figuren ersetzen.

In diese Konzeption fügt sich die Orgel nahtlos ein, mehr noch, sie bildet das Allerheiligste, nimmt sie doch den zentralen Platz an der Kopfseite des Saales ein entsprechend dem Hochaltar in einer Kirche. Als Königin der Instrumente repräsentiert sie gewissermaßen die „reine“ (absolute) Musik, deren Pflege und Verehrung das gesamte Gebäude gewidmet ist. In Leipzig wurde die Orgel bereits in einer frühen Phase der Planung in das Konzept mit einbezogen. Das Preisrichteramt befand in einer seiner ersten Sitzungen, dass „der Concertsaal unmöglich den Eindruck eines geschlossenen Ganzen würde hervorrufen können, wenn eine der hochstehenden Bedeutung des Saales gerecht werdende Orgel nicht gleich von vorn herein mit eingeplant werden würde.“¹⁷ Die Preisrichter empfanden den gesamten Bau als ein ausgewogenes Kunstwerk, dem „weder etwas hinzugefügt noch weggelassen werden“ könne, „ohne daß dasselbe empfindlich geschädigt“ werde.¹⁸ Dabei ist zu bemerken, dass Leipzig durchaus mit Wien konkurrierte, wo 1870 der große („goldene“) Saal im Musikvereinsgebäude eingeweiht worden war, in den erst nachträglich eine Orgel eingebaut wurde. Das fertige „neue Concerthaus“ zu Leipzig galt dem Musikvereinsgebäude übrigens als ebenbürtig, vor allem auch in akustischer Hinsicht.

Die Pläne von Martin Gropius besaßen von Anfang an eine „Orgelnische“, eine „halbrunde Vertiefung in der Mitte der Stirnseite des Saales in Höhe des I. Ranges über

¹⁴ Skoda, *Neues Gewandhaus* ..., 53; – Zur weiteren Geschichte des Hauses siehe Christoph Kaufmann, *Von einem Abriß wird abgeraten: Das Gewandhaus zu Leipzig zwischen 1944 und 1968* (Beucha: Sax-Verlag, 1996).

¹⁵ Rudolf von Gottschall, *Prolog zur Eröffnung des Neuen Gewandhauses in Leipzig*, zitiert nach *Das Leipziger Musikviertel*, hrsg. v. Musikviertel e.V. (Leipzig o.J.: Ernst Keil's Nachfolger, 1885), 20-23.

¹⁶ Zitiert nach *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781–1981*, hrsg. v. Johannes Forner (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981), 107.

¹⁷ Zitiert nach Lieberwirth, *Die Gewandhaus-Orgeln*, 9. Die Darstellung der Gewandhausorgeln folgt insgesamt den Ausführungen von Lieberwirth.

¹⁸ Zitiert nach Lieberwirth, *Die Gewandhaus-Orgeln*, 9.

dem Orchester“.¹⁹ Zeichnungen des Architekten vom Innenraum des Saales enthalten bereits die äußere Form des Orgelprospekts, die als Teil der Inneneinrichtung im Gesamtkonzept mit enthalten war. Die Ausschreibung der Orgel wurde zu einem frühen Zeitpunkt bekannt gemacht, es bewarben sich so renommierte Firmen wie Jehmlich, Markussen, Reuther, Schlag & Söhne, Steinmeyer, Ladegast, Voit und Walcker. Trotz des Standortvorteils der Firma Ladegast aus Weißenfels, die immerhin die Orgel im großen Musikvereinsaal zu Wien gebaut hatte, erhielt die Firma Walcker aus Ludwigsburg im Januar 1883 den Zuschlag. Die Firma Walcker stand gerade am Anfang ihrer großen Zeit, die sie mit der großen Orgel in der Musikhalle zu Boston, Instrumenten in Wien (Votivkirche und Stephansdom) und Riga (Dom) erworben hatte und bis hin nach St. Petersburg aufrechterhielt.

Die Orgel der Firma Walcker im „neuen Concerthaus“ zu Leipzig trug die Opuszahl 432 und besaß 53 Stimmen (54 Register) auf drei Manualen und Pedal. Tonumfang der Manuale war C bis a³, des Pedals C bis f¹. Die nach dem Orgelbau der Zeit stark grundtönige Disposition enthält im ersten Manual zwei 16'-Register, neun 8'-Register, vier 4'-Register, zwei Quintaden, eine Oktave 2' und eine Mixtur, die Manuale zwei und drei sind ähnlich aufgebaut. Der berühmte Orgelvirtuose Paul Homeyer (1853-1908) nahm als Orgel- und Theorielehrer am Konservatorium zu Leipzig und neuer Gewandhausorganist die Orgelprobe ab und schrieb in sein Gutachten: „Unsere von der Firma E. F. Walcker & Co. erbaute Gewandhausorgel ist ein Meisterwerk ersten Ranges. Die Intonation der einzelnen Register ist eine höchst charakteristische und in allen Oktaven so gleichmäßige, wie ich sie bei keinem anderen Orgelbauer der neuen Zeit bis jetzt wahrgenommen habe. Auch bezüglich der Präzision beim Spiel entspricht das Werk den höchsten Virtuosen-Anforderungen. Andere von mir gespielte, resp. begutachtete Orgeln derselben Firma (z. B. im Stephansdom zu Wien) zeigen die gleichen vortrefflichen Eigenschaften, welche den Weltruf der Gebr. Walcker nur rechtfertigen können.“²⁰ Das Urteil eines so weit gereisten und erfahrenen Organisten ist hoch einzuschätzen. Homeyer spielte die Orgel des Gewandhauses auch zum Einweihungskonzert am 11. Dezember 1884, es erklangen Toccata und Fuge d-Moll von Johann Sebastian Bach. Der Vortrag wurde eingeleitet durch einen Prolog von Rudolf von Gottschall, den die Leipziger Schauspielerin Lewinski-Precheisen sprach:

„Der feierliche Klang der Orgel soll
Oft an den Dienst des Ewigen gemahnen,
Der Herzen brünstige Andacht, heilig Ahnen
Auf mächt'gen Tönen tragen hoheitsvoll“²¹
Die Reaktionen in den Zeitungen Leipzig waren enthusiastisch.

Leipziger Tageblatt vom 1. Januar 1885: „Die Orgel rief allgemeine Bewunderung hervor. [...] obgleich sie verhältnismäßig auf einem sehr engen Raum beschränkt ist, klingt sie ganz wundervoll und erweist sich als ein mächtiges, ungemein wirksames Instrument.“

¹⁹ Lieberwirth, *Die Gewandhaus-Orgeln*, 9.

²⁰ Zitiert nach Lieberwirth, *Die Gewandhaus-Orgeln*, 31.

²¹ Zitiert nach Lieberwirth, *Die Gewandhaus-Orgeln*, 25.

Leipziger Zeitung vom 30. Dezember 1884: „Es ist nach solcher vortrefflicher Probe gar nicht zu leugnen, daß diese von dem berühmten Orgelbauer Walcker in Ludwigsburg, dem Silbermann des 19. Jahrhunderts, gebaute Concertorgel eines der schönsten Werke ist, welche je geschaffen wurden.“

Die Leipziger Illustrierte Zeitung hebt besonders die Eingliederung der Orgel in die Innenraumgestaltung hervor: „Der Orchesterraum findet seinen Abschluß in dem mächtigen, an der Ostwand sich erhebenden Orgelbau, der sich durch die Schönheit seiner architektonischen Verhältnisse, durch den Silberblick seiner schlanken Pfeifen und die reiche Bronze- und Goldwirkung der Montirung wie ein blitzendes Juwel in die edle Fassung einfügt.“ Die Stellung der Orgel als Zentrum des Raumes entsprechend zu einem Hochaltar kommt in dieser zeitgenössischen Darstellung deutlich zum Ausdruck.

In den Leipziger Nachrichten vom 24. Dezember 1884 wurde ein Dank der Firma Walcker veröffentlicht: „Als am 11. Dezember 1884 zum ersten Male die gewaltigen Orgel-Klänge den Concert-Saal des Neuen Gewandhauses durchbrausten, wurde unserer Firma in einmütiger Anerkennung ein selten großer Erfolg zuteil für ein Werk, in dem wir, dank der reichen Mittel, die zum Bau zur Verfügung gestellt wurden, in technischer Beziehung sowohl als auch hinsichtlich der Qualität des verwendeten Materials alle Errungenschaften der neuzeitlichen Orgelbaukunst vereinigen konnten.“ Die Orgel kostete 30.000 Mark, die gesamten Baukosten des „neuen Concerthaus“ beliefen sich auf 1.460.000 Mark.

Erstaunlicherweise wurde die Gewandhausorgel zunächst relativ wenig gespielt, so als wäre ihre Funktion als sinnbildliche Skulptur wichtiger als ihr Erklängen. Am Abend des 29. Dezember 1884 improvisierte Anton Bruckner auf der Gewandhausorgel (er hielt sich anlässlich der Uraufführung seiner 7. Symphonie in Leipzig auf), am 8. Januar 1885 wurde das erste Konzert für Orgel und Orchester von Joseph Rheinberger gegeben, das nächste Mal erklang die Orgel erst in den Anrechtskonzerten am 25. Februar und 4. November 1886 mit jeweils einer Orgelsonate von Felix Mendelssohn.

Mit dem „neuen Concerthaus“ wurde ein Baugelände gegenüber der Pleißenburg (später Neues Rathaus) auf der anderen Seite des Flusses erschlossen, das alsbald den Namen „Das Leipziger Musikviertel“ erhielt. Denn wie schon bei dem ersten Gewandhaussaal richtete sich das Konservatorium nach dem Gewandhaus aus, indem es bereits 1887 in unmittelbarer Nähe seinen Neubau bezog (der Bau wurde im Mai 1885 begonnen, kein Jahr nach der Eröffnung des Neuen Gewandhauses)²². Das Konservatorium besaß seit 1887 zwei Walcker-Orgeln, eine mit 37, eine mit 19 Registern.²³ Eine der Orgeln stand anscheinend im gossen Saal des Konservatoriums, hier gibt es Prüfungsprogramme, weiter ist über die Orgeln bislang nichts bekannt.

Unbestritten bildet das Gewandhaus den bedeutendsten Ort Leipziger Konzertpflege. Daneben wurden öffentliche Konzerte selbstverständlich auch an anderen Orten gegeben. Die zweite Adresse dafür in Leipzig wurde 1886/1887 von dem Architekten Arwed Roßbach (1844-1902) geschaffen, der auf dem Gelände des Leipziger Krystall-

²² Emil Kneschke, *Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig 1843–1893* (Leipzig-New York o.J.: Internationale verlags- und kunstanstalt (A. Laurencic)), 56.

²³ http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/inner_c/konzertsaalorgel.htm, abgerufen 2. 3. 2005.

palasts die Alberthalle errichtete, die als Gesellschaftshaus innerhalb eines größeren Vergnügungsgeländes einen eigenen Konzertsaal bildete, der auch seit 1887 eine Orgel der Firma Walcker mit der Opuszahl 500 besaß. Sie war mit 60 Registern auf drei Manualen sogar etwas größer als die Orgel des Gewandhauses.²⁴ Der Krystallpalast bot 15.000 Menschen Platz, die Alberthalle allein fasste 3.000 Personen. Der Dirigent Heinrich Laber (1880-1950) veranstaltete Konzerte in der Leipziger Alberthalle, mit der „Musikalischen Gesellschaft“ in Leipzig belief sich ihre Zahl auf 65 im Zeitraum von 1917 bis 1922. Sie wandten sich an ein breiteres Publikum als die des Gewandhauses.

Ein eigenes Kapitel bildet in Leipzig die Instrumentensammlung der Universität,²⁵ die nicht nur wertvolle Orgeln enthält, sondern sie auch spielbar im Museum aufstellt. 1926 wurde eine Brüstungsorgel von 1724 (1770 ergänzt) aus Hilbersdorf (bei Freiberg, Sachsen) mit der Musikinstrumentensammlung Wilhelm Heyer von der Universität Leipzig erworben. Als „Silbermann-Positiv“ im „Bach-Saal“ wurde sie zu den bedeutendsten Schätzen des Museums gezählt (erst 1964 wurde als Erbauer Zacharias Hildebrandt ermittelt). Am 30. Mai 1929 fand die Museumseröffnung zusammen mit einer Orgelweihe im so genannten „Großen Vortragssaal“ des Leipziger Grassimuseum statt, in den eine neue Orgel eingebaut worden war. Die Orgel spielte Karl Straube, er trug Werke von Georg Muffat, Johann Pachelbel und Dietrich Buxtehude vor. Dies entsprach der Gestaltung der Orgel, die entsprechend der Ideale der Orgelbewegung als vorbachisch-barockes Instrument von Christhard Mahrenholz berechnet und von der Firma Furtwängler & Hammer aus Hannover erbaut worden war. Straube hatte neben Wilibald Gurlitt schon eine wichtige Rolle bei der Einrichtung der „Praetorius-Orgel“ in Freiburg gespielt und stand auch für diese Leipziger Orgel Pate. Beide Orgeln wurden nicht nur bei Führungen zu Demonstrationszwecken gespielt, sie wurden auch in Konzerte einbezogen, die im Museum stattfanden. Gerade den „Großen Vortragssaal“ gedachte Straube für Rundfunksendungen mit dem Thomanerchor zu nutzen und hatte entsprechende Vorkehrungen getroffen, die aber bei der Eröffnung durch den Fortschritt der Technik bereits überholt waren. Für den 7. Februar 1931 wurde ein Orgelkonzert im Grassimuseum angekündigt, in dem Straube ein exemplarisches Programm barocker Orgelmusik spielte: zwei Anonyma des frühen 17. Jahrhunderts, Buxtehude, Pachelbel, Johann Sebastian Bach, zum Schluss das Orgelkonzert B-Dur von Händel.

Theodor Kroyer als Ordinarius der Musikwissenschaft in Leipzig sah in der wissenschaftlichen Erforschung der historischen Klangideale aufgrund der Musikinstrumentensammlung eine wichtige Fortsetzung der Denkmälerarbeit und drückte dies anlässlich der Orgelweihe etwa wie folgt aus: „Die Musikwissenschaft, ein heute besonders gegenwartsnaher und ‚fortschrittlicher‘ Zweig der Forschung, kann sich auf ihrer ungestümen Suche nach Wahrheit des Klanges und des Stils nicht ferner mit Halbwahrheiten beruhigen [...] sie sieht [...] ihr ideales Ziel in der Aufhellung der im Medium der Klangfarben niedergeschlagenen Spuren des geheimnisvollen Webens der Musikalität überhaupt. [...] Die Ehrlichkeit [...] ist Vorbedingung für das Eindringen

²⁴ Thomas Lipski, „Konzertsaalorgeln in Deutschland bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihre architektonische Einbindung in den Konzertsaal“, *Acta organologica* 28 (2004): 283–298, hier 297.

²⁵ Für substantielle Hinweise danke ich Eszter Fontana und Birgit Heise sehr herzlich.

in den Klang und (mit Hilfe dieser tönenden Oberschicht) in die Tiefenschichten der formenden Kräfte und der Ausdrucksgehalte eines Werkes, und Klingendes und Geformtes verschmilzt [sic] zu einer vom Muskegeist getragenen untrennbaren Einheit und vermag dann den ganzen Menschen einer Zeit in der Äußerung seines Musikwillens in sich aufzunehmen. Bei diesem Streben, das in die Metaphysik der Künste hineinragt, handelt es sich vielleicht um eine bezeichnende Eigenart der deutschen Musikforschung, die ihr Einfühlungsvermögen in die ‚Klangliebschaften‘ der Zeitalter [...] zunächst an dem Instrumentenreichtum des Barock erprobt hat und nun in den Umkreis der experimentierfreudigen Renaissance [...] einzudringen beginnt.“²⁶

Die Emphase, die Kroyer hier für die Musikwissenschaft entfaltet, hatte ihren Ursprung in einem Konzerteleben, das mit der Orgel im Konzertsaal seine religiöse Aura krönte.

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs vernichteten in Leipzig alle Konzertorgeln. Nach der Zerstörung des „neuen Concerthauses“ zog das Gewandhausorchester in den ebenfalls schwer beschädigten, aber bald reparierten „Zoo-Festsaal“ um, der am 19. August 1946 als

„Kongreßhalle“ feierlich eingeweiht wurde. Der repräsentative Saal besaß allerdings keine Orgel. Wie stark das Bewusstsein war, im Konzertsaal auch eine Orgel zu benötigen, zeigen die bereits im Juni 1946 einsetzenden Planungen für eine Orgel in der Kongreßhalle. Karl Straube und Günther Ramin waren an den Planungen beteiligt, die Firma Jehmlich in Dresden erhielt den Auftrag, die Fertigstellung des Instruments zog sich allerdings wegen der Schwierigkeiten der Materialbeschaffung in der Nachkriegszeit bis 1948 hin. Am 12. Februar 1949 wurde die Orgel erstmals gespielt, es erklangen wieder Bachs Toccata und Fuge d-Moll, aber die Enttäuschung war groß, der Klangeindruck jämmerlich und die Kritik vernichtend. Die Möglichkeiten hatten nur für ein kleines Instrument mit 32 klingende Stimmen auf zwei Manualen und Pedal gereicht, die Aufstellung des Orgelwerks in zwei Teilen rechts und links der Bühne erwies sich als akustisch ungünstig. Straube sah sich genötigt, in seinem Orgelgutachten die Firma Jehmlich in Schutz zu nehmen, da bereits die Planung nur ein Instrument im Blick gehabt habe, das vornehmlich zu Begleitungszwecken bei Chor- und Orchesterwerken dienen sollte, nicht als repräsentatives Konzertinstrument. Die Nutzung der Kongreßhalle zu vielen Zwecken – gerade auch Feiern – hatte ungünstige Auswirkungen auf die Orgel, so dass sie in einen schlechten Zustand geriet und nach einem letzten Einsatz im Konzert am 30. Oktober 1980 abgerissen wurde.

Die zerstörte Oper zu Leipzig wurde in neuer Gestalt bis 1960 wieder aufgebaut, ein neues Gewandhaus wurde gegenüber der Oper an neuem, nun noch exponierteren Platz 1981 neu eröffnet. Wieder waren es etwa 20 Jahre, die das Opernhaus dem Konzerthaus voranging, aber an repräsentativem Aufwand dann doch überflügelte. Programmatisch wurde der Bau des „dritten Gewandhauses“ zu einer Symbiose der Künste, das (nicht von Anfang an geplante, aber dann emphatisch gefeierte) Deckengemälde Sighard Gilles im Foyer (exponiert an der Unterseite des Konzertsaals nach außen wirkend)

²⁶ Hermann Zenck/Helmut Schultz, „Museumseröffnung und Orgelweihe in Leipzig“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 30. 5. 1929, 581–584.

in die Tradition der Deckengemälde von Oeser im ersten Gewandhaussaal gestellt. Bemerkenswert war die bewusste Fortsetzung der Tradition der Musikstadt Leipzig, die an gesellschaftlicher Dominanz sogar tendenziell noch verstärkt wurde: die neue Gestaltung des Augustusplatzes, nun als Karl-Marx-Platz „gesellschaftlich-politisches Zentrum der Stadt“, könnte repräsentativer und städtebaulich fordernder nicht sein. Die Universitätskirche wurde 1968 abgerissen, sie passte nicht in dieses Konzept, aber Theater und vor allem eben Gewandhaus bildeten herausragende Prestigeobjekte des kommunistischen Staates. Und die Orgel bildet wie im „neuen Concerthaus“ Mittelpunkt und Zentrum des Saales, sie ist im neuen, „dritten“ Gewandhaus von ihren Dimensionen her sogar noch gewaltiger. Die Orgelstunden, die nun regelmäßig stattfanden, erfreuten sich großen Zuspruchs. Der große Saal des Gewandhauses wurde dafür ganz abgedunkelt, nur die Orgel mit sparsamen Lichtkegeln aus dem Dämmerlicht herausgehoben. Versunkenheit, meditative Abgeschiedenheit, kurz, eine mystische Aura wurden damit hergestellt, die das Prinzip der religiösen Funktion der dargebotenen Musik nur unterstreichen konnten. Das Prinzip der bürgerlichen Kunstreligion hatte damit eine sozialistische Fortsetzung gefunden.

POVZETEK

Koncertne dvorane, nujni pogoj za koncertne orgle, so bile po revolucionarnem razvoju v Angliji od poznega 17. stoletja na celini najprej nameščene v Hamburgu (1761) in Leipzigu (1781). Prva dvorana v Hamburgu ni bila opremljena z orglami, a leta 1895 odprta hamburška »Tonhalle« je imela na čelni strani nad res visoko nameščenim prostorom za orkester vgrajene orgle Petra Trappeja iz Verdena. V slavni »Gewandhaus« v Leipzigu, ki je kot pravokotna škatlasta dvorana z ozkim tlorisom

in visokim stropom akustično primerna in vzor številnim kasnejšim koncertnim dvoranam, so na začetku domovale orgle, ki so tudi tukaj očitno sodile k samoumevnemu inventarju. V Leipzigu so 1884 v »novo koncertno hišo« vgradili prve reprezentativne orgle. Že leta 1887 je sledila Albertova dvorana v leipziški Kristalni palači (Krystallpalast), ki je kot družabno prizorišče v največjem zabaviščnem kompleksu imela lastno koncertno dvorano z orglami. Druge primere najdemo v zbirki instrumentov Univerze in Akademije za glasbo s številnimi koncertnimi orglami.

Stefan Schmidl

Institute of Art History and Musicology, Austrian Academy of Sciences
Inštitut za umetnostno zgodovino in muzikologijo, Avstrijska akademija znanosti

Interpretierte Welt

Aspekte einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs

Interpretirani svet: vidiki zgodovine glasbe prve svetovne vojne

Prejeto: 10. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013Received: 10th April 2013
Accepted: 6th May 2013**Ključne besede:** prva svetovna vojna, glasba, glasbeno ponazarjanje, kulturni spomin**Keywords:** first world war, music, musical modes of representation, cultural memory

IZVLEČEK

ABSTRACT

V nasprotju z biografijami umetnikov glasba, napisana pod vplivom prve svetovne vojne, skoraj nikoli ni bila obravnavana kot vir za pojasnjevanje. Da bi prikazali njen dejanski pomen, bomo osvetlili tri vidike prve svetovne vojne: glasbene načine ponazarjanja vojskujočih se strani, načine »prevanja« izkušenj vojne v umetni zvok in uporabo glasbe kot spominskega medija.

Quite contrary to artist's biographies, music written under the influence of the Great War has been hardly ever considered as an explanatory source. To demonstrate its actual significance three aspects of World War One-music are to be illuminated: musical modes of representing warring parties, ways of "translating" experiences of war into artificial sound and the use of music as a memory medium.

Es ist eine Fähigkeit, eine Eigenart des Menschen, sich und seine Umwelt wahrnehmend zu interpretieren, sie mit mentalen Vorstellungsbildern abzugleichen. Diese Sinngebungen verheißen Orientierung, Positionierung und Identität, sie sind aber imaginativ und deswegen abhängig von assoziativem audiovisuellem Material, das durch diverse Prozesse erworben werden muss. Neben dem Sprechakt¹ und dem Bildakt² ist es der Hörakt, der Akt des Wahrnehmens von Klängen, der in entscheidender Weise Vorstel-

¹ Zur konstitutiven Rolle des Sprechaktes siehe vor allem die Arbeiten John R. Searle, zuletzt: *Wie wir die soziale Welt machen* (Berlin: Suhrkamp, 2012).

² Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, 3rd edition (Berlin: Suhrkamp, 2013), 48–56.

lungsgrundlagen bereitstellt und darin zur Konstitution der sozialen Welt beiträgt. Musik, die künstlerischste Form organisierter Klänge, ist somit kein schmückendes Beiwerk menschlicher Lebenswelten, sondern eine ganz zentrale Instanz des Bewußtseins. In Musik werden Deutungen, symbolische Weltbilder formuliert, sie ist Diskursmedium und metaphorisierte Resonanz auf konkrete Eindrücke oder Repräsentation von Mentalitäten und Politik. Musikgeschichte ist dadurch eine Geschichte von Komponisten und Werken, von künstlerischer Praxis, von Kompositions-, Aufführungs- und Hörakten, es ist aber auch eine Geschichte von historischen und sozialen Kontexten, deren Kenntnis und Berücksichtigung die praktische wie forschersische Auslegung eines Werkes grundlegend beeinflussen muss (also durchaus Anregungen des New Historicism folgend). Erst das gleichzeitige Verständnis von Musik als Form und Struktur, als Notentext und als sozio-kulturellem Text ermöglicht eine differenzierte Auseinandersetzung mit ihr.

Am Beispiel einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs

Besonders anschaulich lassen sich die Gesichtspunkte einer solcherart informierten Musikgeschichte anhand von historischen Phänomenen aufzeigen, die kollektiven Belang hatten. Ein solches Elementarereignis war der Erste Weltkrieg. Die Dimension dieses Krieges, seine technisierte Erbarmungslosigkeit, seine territorialen und mentalen Verwüstungen, das durch ihn ausgelöste massenhafte Vernichtung, seine immense zeitliche Ausdehnung, aber nicht zuletzt auch seine unerhörte Medialität wirkten sich auf alle Bevölkerungsschichten, auf alle Sphären öffentlichen wie privaten Lebens aus, nicht nur auf die der kriegsführenden Staaten. Mehrfach wurden diese Auswirkungen des Krieges auf die Biographien von Künstlern und Komponisten nachgezeichnet (allen voran der Fall des Wiener Pianisten Paul Wittgenstein, der im Krieg seinen rechten Arm verlor und in der Zwischenkriegszeit als Auftraggeber spezifischer Klavierkompositionen für die linke Hand hervortrat³). Hingegen blieb die Musik, die während und nach der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ unter seinem unmittelbaren Einfluss und in Reaktion auf ihn geschrieben wurde, kaum berücksichtigt. Doch gerade sie gewährt aufschlussreiche Perspektiven auf die Mentalitätsgeschichte der Jahre 1914 bis 1918 und danach.

An der Musik des Ersten Weltkriegs sollen im Folgenden drei Aspekte interessieren: 1.) Der symbolische Krieg, die Formen der Repräsentation der Kriegsparteien, Arten kompositorischer Argumentation, 2.) die Ästhetisierung, die Übersetzung von Kriegserfahrung in Musik, die Musikalisierung der Klangwelt des Krieges und 3.) in welcher Gestalt Musik als Erinnerungs-, als Gedächtnismedium des Weltkrieges angelegt wurde.

Krieg der Symbole

Der Erste Weltkrieg war der erste Krieg, zu dessen Propagierung konsequent alle verfügbaren Medien herangezogen wurden, er war der erste massenmedial geführte

³ Siehe dazu: Irene Suchy, Allan Janik, Georg A. Predota, Hg., *Empty Sleeve: Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein* (Innsbruck: Studienverlag, 2006).

Globalkrieg. Zu diesen Medien zählte im hohen Maße Musik. Es ist bemerkenswert, dass bereits musikalische Terminologie in der audiovisuellen Propaganda des Weltkrieges als Kriegsmetapher eine Rolle spielte, besonders auf graphischem Gebiet. So präsentiert das Titelblatt der *Wiener Caricaturen* vom 10. April 1918 Paul von Hindenburg als Dirigenten einer „Somme-Symphonie“ und kehrte damit die seit dem 19. Jahrhundert oft gebrauchte Parallelisierung des Dirigenten als Feldherrn nicht nur um, sondern auch ins Positive (Abb.1). Ein anderes Beispiel ist ein Blatt der *Muskete* vom 29. November 1917, das in Referenz auf Joseph Haydn die „Abschieds-Symphonie“ der Feinde Österreich-Ungarns imaginiert (Abb.2). Eine dritte propagandistische Abbildung, wieder aus der *Muskete*, zeigt Anfang August 1914, historische Kontinuität suggerierend, Prinz Eugen, der das österreichisch-ungarische Heer in den Krieg gegen Serbien führt, darunter die Noten des *Prinz Eugen-Liedes* (Abb.3).



Abb.1-3: Musik als visuelle Propaganda: Karikaturen in österreichischer Zeitschriften während des Ersten Weltkrieges

Links: *Wiener Caricaturen* (10.4.1918), Mitte: *Die Muskete* (29.11.1917), rechts: *Die Muskete* (6.8.1914).

Das Beispiel des *Prinz Eugen*-Blattes führt die Praxis der sogenannten „geistigen Mobilisierung“ im Weltkrieg vor, die besonders mit musikalischen Emblemen des Nationalen (Nationalhymnen, national konnotierten Liedern) durchgeführt wurde. Dieses kompositorische Appellieren an das patriotische Empfinden der Hörer vollzog sich vorwiegend als musikalische Repräsentation einer Weltordnung, die am Beginn des 20. Jahrhunderts noch, im Sinne Herders, als Ordnung von Nationen verstanden wurde. Die Vorstellung des vermeintlich Gottgegebenen, des „himmlisch“ Legitimierten des Nationalen, spiegelt sich in den Inszenierungen. So war es vorzugsweise die Orgel, die als Trägerinstrument von Emblemen vorgeschrieben wurde: Sei es in Felix Weingartners Orchesterouvertüre *Aus Ernster Zeit* (1914), in der die österreichische Volkshymne *Gott erhalte* in entsprechend theatralisch-sakralisierter Weise präsentiert wird,⁴ sei es

⁴ Simon Obert, „Komponieren im Krieg. Felix Weingartners Ouvertüre «Aus ernster Zeit»“, in *Im Mass der Moderne: Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, ed. Simon Obert, Matthias Schmidt (Basel: Schwabe, 2009), 207.

die kunstvolle kontra-punktische Bearbeitung desselben Stücks (in diesem Falle als *Deutschlandlied*) in Max Regers *Siegesfeier* seiner *Sieben Orgelstücke* (1916), oder sei es Charles Villiers Stanfords *Sonata Eroica*, seine Orgelsonate Nr. 2 (1917), dessen dritter Satz *Verdun* übertitelt ist und mit einer Paraphrase über die *Marseillaise* das resultatlose Ende der verlustreichsten Schlacht des Weltkriegs im Dezember 1916 als Vorbote eines Sieges Frankreichs und der Alliierten feiert. Ähnlich, doch orchestral besetzt der Einsatz der belgischen *Brabançonne* in Claude Debussys *Berceuse heroique* (1915).⁵ Der Auftritt der Hymne indiziert hier die alliierte Solidarität mit dem vom Deutschen Reich überrannten Belgien, mehr noch: die universelle Gewissheit des Sieges, insofern der diatonischen, „stabilen“, von Blechbläsern intonierten *Brabançonne* ein „instabiles“, chromatisches, kriegerisch wirkendes Crescendo vorausgegangen war.

Zum beiderseitigen Symbol der Mittelmächte, nicht nur des protestantischen Deutschland,⁶ geriet der Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*. Wiederum als Orgelsatz verwendet ihn der österreichische Komponist Julius Bittner in seiner großformatigen, an Bruckner'sche Symphonik angelehnten patriotischen Tondichtung *Vaterland* (1915; Abb.4).⁷ Jedoch auch Igor Strawinsky (in seinem Moritatspiel *L'Histoire du soldat*, 1917) und Claude Debussy griffen während des Krieges auf dieses Emblem zurück. Letzterer in *En blanc et noir*, dem dreiteiligen Zyklus für Klavier zu vier Händen aus dem Jahr 1915. Dort erscheint der Choral als *poco marcato* herannahende Figur, die in die einleitende statische Passage „einbricht“ (Abb.5). Diesen Abschnitt als musikalisches Gleichnis des deutschen Einfalls in Belgien und Nordfrankreich zu lesen, unterstützt das Motto des Satzes, ein Zitat von François Villon, das sich gegen die Feinde Frankreichs richtet.⁸



Abb.4: Ein' feste Burg ist unser Gott in Julius Bittners Tondichtung *Vaterland* (1915)

A musical score for the hymn 'Ein' feste Burg ist unser Gott' by Claude Debussy. The score is written for piano and organ. It features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The notation includes chords, single notes, and rests, with dynamics like 'p poco marcato' and 'pp' (pianissimo) indicated. There are also markings for '1' and '2' on the staves, possibly indicating different parts or versions.

Abb.5: Ein' feste Burg ist unser Gott im zweiten Satz von Claude Debussys *En blanc et noir* (1915)

⁵ Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003), 88.

⁶ Janelle Suzanne Ragno, „The Lutheran Hymn “Ein' feste Burg” in Claude Debussy's Cello Sonata (1915): Motivic Variation and Structure“ (PhD diss., University of Texas at Austin, 2005), 31.

⁷ Hermann Ullrich, *Julius Bittner* (Wien: Lafite, 1968), 42.

⁸ Watkins, *Proof Through the Night ...*, 91.

Dem martialischen Auftreten des *Ein' feste Burg ist unser Gott* stellte Debussy am Ende des zweiten Satzes von *En blanc et noir* die *Marseillaise* gegenüber, die aber entkleidet ihrer prägnanten Rhythmik, abstrahiert erscheint (Abb.6).⁹

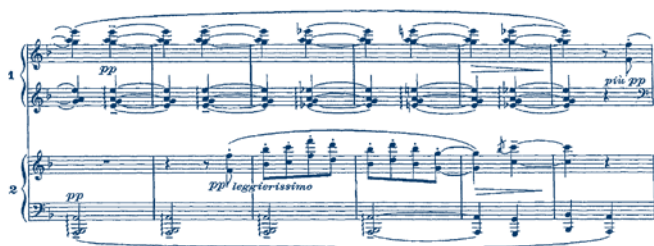


Abb.6: Die Marseillaise im zweiten Satz von Claude Debussys *En blanc et noir* (1915)

Obwohl explizit nationalistischer Natur zeigt Debussys Version der *Marseillaise* einen differenzierten Umgang mit Nationalemblemen, einen Ansatz des Transformierens, Dekonstruierens, der sich, mit dem ernüchternden Fortschreiten des Krieges, auch in anderen Kompositionen der Zeit findet, zum Beispiel in Alfredo Casellas *Elegia eroica* (1916). In das Ende des Orchesterwerkes (gewidmet *alla memoria di un soldato morto in guerra*) komponierte Casella *con infinita dolcezza e poesia di sonorità* den antihabsburgischen Risorgimento-Gesang und späteren Nationalhymnus, den *Canto degli Italiani* (*Fratelli d'Italia*), der hier im 2/4-Takt über drei- und vierfach geteilten Streichern im 6/8-Takt erscheint. Die von Strawinskys *Sacre du printemps* beeinflusste Polyrhythmik und Polyharmonik der Passage erhebt das Emblem zum stilisiert-fernen Trompetenruf über dem Schlachtfeld, ist weniger vordergründige Apotheose als musikalischer Ausdruck des Raumbewusstseins reaktionärer Moderne, die sich an der Erfahrung des Weltkriegs entzündet (Abb.7).

The image shows a complex musical score for an orchestra and voice. It includes parts for Flute I & II, Oboe I, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trombone I, Trumpet I, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 2/4 time and features a variety of dynamics from *ppp* to *mp*. It includes tempo markings like 'A tempo' and 'Allegretto e cantabile', and performance instructions such as 'Solo', 'crescendo', and 'decrescendo'. The score is divided into sections with different time signatures, including 6/8 and 4/4.

Abb.7: Der Canto degli Italiani in Alfredo Casellas *Elegia eroica* (1916)

⁹ Watkins, *Proof Through the Night ...*, 92.

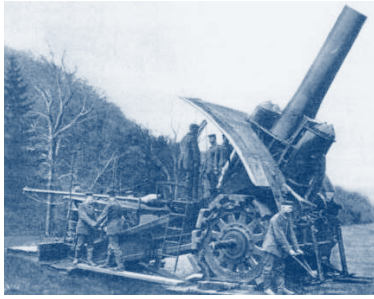
Gleiches gilt für Heitor Villa-Lobos' programmatische 3. Symphonie (*A Guerra*/Der Krieg), die 1919 entstand und uraufgeführt wurde¹⁰ und die zweijährige Beteiligung Brasiliens am Ersten Weltkrieg glorifizierte die sich jedoch hauptsächlich auf die Sicherung des Atlantiks beschränkte. Im Schlusssatz des Werkes (*A Batalha*/Die Schlacht) imitieren irreguläre Rhythmik der Pauken und des Beckens Geschützfeuer, hinter dem Zitate der brasilianischen *Hino Nacional* und der *Marseillaise* erkennbar werden.

Die musikalisierte Klangwelt des Krieges

Die Klangwelt von Villa-Lobos' Kriegs-Symphonie bezeichnet das zweite zu erörternde Kriterium einer Musikgeschichte des Ersten Weltkriegs. Der Krieg war nämlich nicht nur in seinen Anblicken erschütternd, sondern gleichermaßen akustisch. Geräusche und Klänge des technisierten Krieges wirkten ebenso traumatisierend wie der Rhythmus, mit dem diese Phänomene auftraten. So folgte im Stellungskrieg zermürendem, teilweisen mehrtägigem Dauerbeschuss modernster Geschütze buchstäbliche Totenstille, Agonie. Das Zusammenspiel dieser Einwirkungen, von verstörendem Klang und zerstörtem Raum, erzeugte Irritationen, denen sich nicht entzogen werden konnte. Die Klangwelt der Schlachtfelder musste deswegen auch Komponisten beschäftigen.

Von der erschreckenden Akustik der Kampfmaschinerien des Krieges zeigte sich wieder Casella beeindruckt. 1915, im Jahr, in dem Italien auf Seiten der Alliierten in den Krieg eintrat, schrieb er eine Folge von *Pagine di Guerra* (Kriegsbildern) für Klavier zu vier Händen. Inspiriert von Wochenschauberichten, übertitelte er den Eröffnungssatz *Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca* (In Belgien: Vorbeimarsch schwerer deutscher Artillerie) und bezog sich damit auf einen konkreten Anlass: 1914 hatte die deutsche Eroberung fast ganz Belgiens zum ersten Mal die Wucht und die Auswirkungen moderner Geschütze gezeigt. Besonders im Zuge der Belagerung von Lüttich und der Beschießung von Antwerpen war der Artillerie eine Schlüsselrolle zugekommen, deren verheerende Ergebnisse von der Presse aller Kriegsparteien ausgiebig kolportiert wurden. Das in Belgien so fatal in Erscheinung tretende, anscheinend unaufhaltsame Rollen und Dröhnen der deutschen Kriegstechnik übersetzte Casella in eine Musik, die ebenso unaufhaltsam ablief. Die dissonante Motorik des Satzes, ein pausenloses Ostinato, stellte eine Reaktion auf die international vielfach verurteilte deutsche Okkupation Belgiens dar, in Casellas Werk schwang aber gleichzeitig noch die Begeisterung am Materialkrieg mit, die für die Bewegung der italienischen Futuristen um Filippo Tommaso Marinetti so bezeichnend war.

¹⁰ Manuel Negwer, *Villa-Lobos: Der Aufbruch der brasilianischen Musik* (Mainz: Schott, 2008), 87–88.



http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dicke_Bertha.Big_Bertha.jpg



<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battice1914.jpg>

Abb.8 und 9: *Inspiration des ersten Satzes von Casellas Pagine di Guerra: Die zerstörerische Kraft moderner Kriegsmaschinerien in Belgien*
 Rechts: Die „dicke Bertha“, links: Das zerstörte belgische Battice

Abseits solcher radikalen Stilisierungen, die in der Musik des Ersten Weltkriegs eher die Ausnahmen bilden, erwies sich die reale Klangwelt des technisierten Krieges in Musik, aber auch in anderen Medien wie dem späteren Tonfilm als kaum repräsentierbar.¹¹ Der Rückgriff vieler Komponisten auf traditionelle akustische Kriegsklangfarben wie Trompete und Trommel zur Symbolisierung der Akustik des Krieges verwundert daher nicht. So setzt Hans Pfitzner in seinen *Zwei deutschen Gesängen* (1916) die Trompete als „romantisches“ Instrumentalsymbol ein: Vom toten Kriegstrompeter bleibt nur sein im Wind verwehendes Signal.

Weniger heroisch wurden Trommeln konnotiert, die zunehmend das Maschinelle des Sterbens im Krieg in Erinnerung riefen (man vgl. die populäre Darstellung der Figur des Todes als Trommler, Abb. 10). Unter diesem Eindruck wurde Walt Whitmans Gedicht aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg „Beat! beat! drums! - blow! bugles! blow!/ Through the windows - through doors -burst like a ruthless force“ (in der deutschen Übersetzung: „Schlagt! Schlagt! Trommeln!/Blast, blast, Hörner!/Durch Fenster brecht und Türen/mit unbarmherziger Gewalt“), wurde dieses expressive Gedicht zum zwingenden lyrischen Gleichnis und zumindest dreimal vertont, von Paul Hindemith, von Ralph Vaughan Williams und von Othmar Schoeck. Besonders Schoecks Version *Trommelschläge* (1915), nach eigenem Bekunden sein „erstes Stück moderner Musik“,¹² metaphorisiert den Krieg expressiv durch einen Rhythmus, der sich nicht steigert, der ins Leere läuft. Obwohl als Schweizer Staatsbürger nicht unmittelbarer Kriegserfahrung ausgesetzt, hinterließ Schoeck damit eine markante musikalische Kontemplation über den Weltkrieg.

11 Corinna Müller, „Akustik des Krieges. Der Erste Weltkrieg als akustisches Ereignis im frühen Tonfilm“, in *Der Erste Weltkrieg im Film*, ed. Rainer Rother, Karin Herbst-Meißlinger (München: Text und Kritik, 2009), 103.

12 Chris Walton, *Othmar Schoeck: Eine Biographie* (Zürich, Mainz: Atlantis, 1994), 89.



Abb.10: *Der Tod als Trommler* (Die Muskete 4. April 1918)

Es existiert auch eine Komposition, die den Rhythmus von zermürbender Stille und tödlicher Aktion verarbeitet, Gian Francesco Malipieros *Pause del silenzio I* (1917). Diese „Unterbrechungen der Stille“ sind eine Kaleidoskop schnell wechselnder, entgegen stehender Stimmungsbilder, die nach Malipieros eigener Aussage vom Pastoralen ins Tänzerische, vom Elegischen in Ausbrüche „gewalttätiger Rhythmen“ übergehen.¹³ Der „Leere“ des Klanges folgt in diesem Stück wie in der Realität des Krieges ein „Zuviel“ des Klanges.

Das Verhältnis von Kriegs- und Naturklang musikalisiert die symphonische Dichtung *Isonzo*, komponiert vom kroatischen Major des Generalstabskorps¹⁴ Ludwig/Lujo Šafranek (1882-1940), uraufgeführt März 1918 im österreichisch besetzten Belgrad (wo Šafranek stationiert war) und dann noch einmal erfolgreich gegeben im großen Musikvereinssaal von den Wiener Philharmonikern unter Felix Weingartner am 21. April 1918. Die *Neue Freie Presse*, die neben dem *Fremden-Blatt* die Komposition und die Umstände ihrer Erstaufführung ausgiebig besprach, nannte Šafraneks *Isonzo* eine „von Aktualität dampfende Kriegskomposition“.¹⁵ In der Tat reagierte Šafranek in *Isonzo* auf unmittelbar vorausgegangenes Kriegsgeschehen, die für Österreich-Ungarn siegreiche zwölfte und letzte Isonzoschlacht im Oktober 1917, ein Sieg, den die Doppelmonarchie allerdings nicht mehr zu ihrem Vorteil ausnutzen konnte. Der symphonischen Dichtung ist ein Gedicht von Franz Xaver Kappus beigegeben, das in seiner Programmatik als Synthese aus Smetana *Vltava* und Richard Strauss' *Heldenleben* auffassen lässt. Am textlich-musikalischen Szenario von *Isonzo* „Alpenruhe – Quellen – Der junge Isonzo – Der breite Isonzo – Die Adria – Sturm – Friedensidylle – Krieg und Sieg“¹⁶ erscheint in diesem Zusammenhang symptomatisch, wie nationalisierte Natur gegen technischen Krieg gesetzt und komponiert wird: „Natur“ erscheint als chromatisch umspielter, diatonisch im 6/8-Takt wiegender Hymnus, „Krieg“ als jähres Crescendo der Pauken, Tremoli

13 John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero: The Life, Time and Music of a Wayward Genius 1882–1973* (Amsterdam: Routledge, 1999), 119.

14 [N.N.], „Theater und Kunst“, *Fremden-Blatt*, April 14, 1918, 11.

15 Jos. R., „Feuilleton“, *Neue Freie Presse*, April 22, 1918, 1.

16 Ludwig Šafranek, *Isonzo* (Belgrad: K.u.k. Gouvernment-Druckerei 1918), 1.

der Streicher und einem modulierenden Blechbläser-Motiv, das im Klavierauszug als „Motiv der Habgier“ angeführt ist (Abb.11) und auf den italienischen Feind bezogen werden soll, dem die österreichisch-ungarische Öffentlichkeit nach wie vor den Bruch des Dreibundes und den Kriegseintritt auf Seiten der Alliierten vorwarf. Nach der Überwindung des „Krieges“ bzw. der „Habgier“ türmt Šafranek, zweifellos nach dem Vorbild Bruckners, die drei wichtigsten „natürlichen“ Motive („Isonzo“, „Gebet“ und „Heimat“) zur Apotheose auf (Abb.12), eine Apotheose, die angesichts der wirklichen militärischen Lage Österreich-Ungarns im März 1918 nur mehr künstlerisch realisiert werden konnte.

Sostenuto

Schr langsam,
dann immer rascher werdend

ppp

p

Abb.11: Lujo Šafranek: Isonzo (1918), Beginn des Abschnitts „Krieg“: Motiv der „Habgier“

ff

ff

Abb.12: Lujo Šafranek: Isonzo (1918), Apotheotische Schichtung der Hauptmotive

Musik als Erinnerungsakt

Der gewichtigste Teil der Musik des Ersten Weltkriegs ist der Erinnerung gewidmet: dem Gedächtnis an die Toten des Krieges. Dabei ist festzustellen, dass die Memorialkompositionen der ersten Kriegsjahre mehrheitlich persönlichen Verlusten gewidmet sind: Maurice Ravel's *Le Tombeau de Couperin* für sieben getötete Freunde, Frederick Septimus Kelly's *Elegy* für seinen in der Schlacht von Gallipoli gefallenen Freund, den

Dichter Rupert Brooke (1915), Arnold Bax' *In memoriam* für Patrick Pearse, einen der hingerichteten Führer des irischen Osteraufstandes 1916, oder Frank Bridges *Lament for string orchestra*, der dem Tod der 9jährigen Catherine auf der von einem deutschen U-Boot versenkten *Lusitania* 1915 gedenkt (jene Kriegsaktion, die eine entscheidende Rolle in der alliierten Propaganda spielte und mitausschlaggebend für den späteren Kriegseintritt der USA war).

Analog dem zunehmend ritualisierten allgemeinen öffentlichen Totengedenken nahm ab ca. 1916 der Aspekt der Erinnerung an Kollektive an Bedeutung zu. Als Beispiele sind Max Regers letzte Komposition, sein Requiem ("Dem Andenken der im Kriege gefallenen deutschen Helden"; 1916) zu nennen und auch Frederick Delius' Requiem ("To the memory of all young Artists fallen in the war", 1916), aber ebenso Edward Elgar, der sein großes Chorwerk *The Spirit of England* (1917) mit einer Vertonung des berühmten Gedichts *For the Fallen* von Laurence Binyon enden ließ, dessen Zeile „We will remember them“ er zum expressiven Zentrum des Satzes gestaltete, in dem chromatische Vorhalte die Trauerarbeit, das Schmerzhaftes des Erinnerns ausdrücken (Abb.13).

Abb.13: Edward Elgar: *The Spirit of England* (1917), „*For the Fallen*“

Mit dem Ende des Krieges werden solche musikalischen Gedächtnisakte ins Monumentale gesteigert und mythisiert. Josef Suks *Legenda o mrtvých vítězích* (Legende von den toten Siegern, 1920) kann dafür ebenso stehen wie die Höhepunkte dieser Art des Gefallenen-Gedenkens, John Foulds' *A World Requiem* (1923) und Arthur Bliss' *Mourning Heroes* (1930), eine Komposition, die mit Homer's *Illias*, Lyrik der chinesischen Tang-Dynastie und der Kriegspoese eines Walt Whitman und Wilfried Owen die Weltkriegserfahrung ins Universelle zu transformieren und dadurch zu überwinden sucht.

Dem solcherart gepflegten Erinnern vor allem englischer Komponisten steht eine kaum vorhandene musikalische Gedächtniskultur in den Verlierernationen des Weltkriegs gegenüber: ein Umstand, der auf die breite Verbitterung über die Pariser Friedensverträge zurückzuführen ist. Das Drängen auf Revision hat geradezu zu einer kompositorischen Verdrängung des Ersten Weltkriegs geführt. Immerhin tauchte der Weltkrieg – gemäß der freudianischen Devise von der Wiederkehr des Verdrängten – zumindest in der musikalischen Popularkultur der Zwischenkriegszeit andeutungsweise

auf: In *Adieu, mein kleiner Gardeoffizier* aus Robert Stolz' Operette *Das Lied ist aus* (1930), einer Nummer, die einen Soldatenabschied beschreibt und mit dem Appell „und vergiss mich nicht“ doch noch einen Moment von Gedächtniskultur berührt.

Schluss

An Kompositionen, die unter dem Einfluss des Ersten Weltkriegs geschrieben wurden, lässt sich exemplarisch zeigen, wie unmittelbar musikalische Gestalt vom historischen Kontext abhängig sein kann. Gemein ist den Werken die Eigenheit, den Kontext, die Geschehnisse des Krieges, zu interpretieren, sei es als propagandistische Deutung, sei es als Reflexion, als Repräsentation der Realitätserfahrung, oder sei es als Akt persönlicher wie kollektiver Erinnerung. Die Musik des Ersten Weltkriegs erzählt damit die Geschichte ästhetischer Transformationen, bildet ein Panorama vergangener Wahrnehmungen ab. Dennoch verwundert es, dass kaum ein Werk der Jahre 1914 bis 1918 Eingang ins dauerhafte Konzertrepertoire des deutschsprachigen Raumes gefunden hat. Es mag daran liegen, dass diese Musik ihren Kontext zu sehr repräsentierte.

POVZETEK

Glasba, napisana pod vplivom prve svetovne vojne, precej jasno kaže, do kakšne mere so glashbene oblike lahko odvisne od zgodovinskega konteksta, pa naj bo to v obliki propagande, kot poskus prikazovanja izkušenj (in tehnologije) vojne ali način, kako si zapomniti vojno in njene žrtve. V tem smislu glasba prve svetovne vojne pripoveduje

zgodbo estetskih transformacij in skozi glasbo prikazuje panoramo preteklih dožemanj. Glede tega je značilno, da skoraj nič glasbe, napisane med leti 1914 in 1918, ni prišlo v repertoar nemškega jezikovnega območja. To psihološko potlačitev je lahko povzročilo dejstvo, da je bila ta glasba preveč povezana s preteklimi skupnimi interpretacijami prve svetovne vojne – in je kot taka predstavljala preveč boleče opomnike za poraženo občinstvo.

Fatima Hadžić

Akademija za glasbo, Univerza v Sarajevu
Academy of Music, University of Sarajevo

The institutional framework of musical activities in Sarajevo in the period between the two world wars

Institucionalni okvir glasbenih dejavnosti v Sarajevu v obdobju med obema vojnama

Prejeto: 10. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013Received: 10th April 2013
Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: zgodovina glasbe v Bosni in Hercegovini, obdobje med obema vojnama, institucije glasbene kulture

Keywords: history of music in Bosnia and Herzegovina, period between the two world wars, institutions of musical culture

IZVLEČEK

ABSTRACT

Ne glede na neugodno politični in gospodarski kontekst Bosne in Hercegovine kot dela Kraljevine Jugoslavije (1919–1941) je bilo glasbeno življenje v Sarajevu kot upravnem središču Bosne in Hercegovine institucionalno uspešno na področju glasbenega izobraževanja in reproductivne ter produktivne glasbene dejavnosti.

Regardless of the unfavorable political and economic context of Bosnia and Herzegovina as a part of the Kingdom of Yugoslavia (1919–1941), musical life in Sarajevo, being the administrative centre of Bosnia and Herzegovina, was institutionally achieved in the area of music education, reproductiv and productive musical activities.

Introduction: sociopolitical context

In the period between the world wars (1918–1941) Bosnia and Herzegovina was part of the first Yugoslav state, the Kingdom of Yugoslavia.¹ During this period Bosnia and Herzegovina experienced a few administrative and territorial divisions aimed at centralizing the state. Since its centuries-long historical, political, and economic heritage was

¹ The first Yugoslav state was formed on December 1, 1918 under the name of "Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes." After the sixth January dictatorship the state was renamed in "Kingdom of Yugoslavia". The latter one is being used throughout this paper.

not taken into account, Bosnia and Herzegovina was damaged by this political process.² These changes affected all walks of life, and the most affected segment was population who, poor, and uneducated, suffered the consequences of political instability and increasing social and economic problems. Bosnia and Herzegovina entered the Kingdom of Yugoslavia as an underdeveloped, and backward region, thus, the dependence on economic circumstances, in terms of culture, was far more prominent in this area than other, more developed environments.³

Sarajevo did not have the status of one of the centers of political power, but due its sociopolitical and cultural-historical heritage still remained the administrative center of Bosnia and Herzegovina.⁴ While the “capitals”, Belgrade, Zagreb and Ljubljana definitely established the institutional forms of musical culture, whose development had a beneficial influence for various musical activities,⁵ Sarajevo, due to the marginal role in the political life of Yugoslavia, had to fight for a position of one of the cultural centers.⁶

Professionalization of musical institutions in Sarajevo is only partially implemented. Specifically, National Theatre in Sarajevo remained the only professional cultural institution by the end of this period. All other institutions, including Sarajevo Philharmonic Orchestra, were acting in accordance with the tradition of amateur societies established in previous, the Austro-Hungarian period. Moreover, most vibrant and most diverse activity was developed by the amateur choral and other music companies that formed the backbone of the local reproductive music activity. Establishment of these institutions has contributed to the shaping of the European character of the Bosnian musical life, and favorable conditions for the music culture development and highly diverse composing activities, especially after the world war two.

2 Vlado Azinović, “Bosna i Hercegovina u državnoj zajednici jugoslavenskih naroda,” in *Istina o Bosni i Hercegovini: Činjenice iz istorije BiH* (Sarajevo: Altermedia d.o.o., Narodna i univerzitetska biblioteka BiH, 1991), 61–79.

3 The periodisation of history of music in Bosnia in Herzegovina is based on its political history and includes the following periods: 1. Ancient music up to the settlement of Slavs; 2. Music in medieval Bosnia; 3. Music during Ottoman rule; 4. Music during the Austro-Hungarian rule; 5. Music between the two world wars; 6. Music during World War II as a transition period; 7. Music from 1945 to 1992; 8. Music during the 1992/95 war as a transition period; 9. Music after 1995. Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija, 2011), 21.

4 Since 1918 Sarajevo were gradually losing the potency of the administrative and political centre of Bosnia and Herzegovina. With the adoption of The Vidovdan Constitution on June 28, 1921, The April laws in 1922, after which the country was divided into 33 areas (six of them in Bosnia and Herzegovina) and the abolition of provincial government in Bosnia and Herzegovina on February 25 1924, Sarajevo’s administrative potency was reduced to the level of the headquarters of the Sarajevo’s area. After introducing The 6 January Dictatorship in 1929, Sarajevo became the provincial headquarters of Drina Banate. The April War and occupation in 1941 was an introduction to a new period of history of Bosnia and Herzegovina as a part of a new socialist Yugoslavia after the World War II. Cf. Mustafa Imamović, *Historija države i prava Bosne i Hercegovine* (Sarajevo: published by author, 1999), 349–393.

5 During this period, Belgrade, Zagreb and Ljubljana were economic, political and cultural centres with the most intense cultural life. There were many new cultural institutions that formed the backbone of musical life such as: Academy of Music in Zagreb (1921), Zagreb Philharmonic Orchestra (1920), Zagreb Quartet (1919), Zagreb Madrigalists (1930), Belgrade Opera (1920), Belgrade Philharmonic Orchestra (1923) and Academy of Music in Belgrade (1937), Conservatory of Music of Glasbena Matica in Ljubljana (in 1919, since 1926 State Conservatory, and since 1939 Academy of Music) and Ljubljana Philharmonic Orchestra (1935). Cf. Sanja Majer-Bobetko, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994), 29; Sonja Marinković, *Istorija srpske muzike* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2008), 88; Dragotin Cvetko, “Slovenska muzika. Umjetnička.” and *Muzička enciklopedija*, ed. Krešimir Kovačević, vol. 3 (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977), 385.

6 In some recent musicological researches, the period between the two wars in the history of music of Bosnia and Herzegovina had been considered as “the first development period” during which the musical life in Bosnia had been gradually adjusted to the more developed musical life of Croatia, Serbia or Slovenia. Ivan Čavlović, *Historija muzike ...*, 122.

Regardless of the unfavorable political and economic context, the musical life of Sarajevo between the two wars was institutionally achieved in the area of music education, reproductive and productive musical activity.⁷

The institutional base of music education: the public schools and the amateur music societies

Upon the end of the World War I, almost all schools in Bosnia and Herzegovina have continued to work under existing curricula from the Austro-Hungarian monarchy. The new government has endeavored – in accordance with changes in the political and administrative organization of the state – to adopt new curricula with a tendency of equalizing in the entire territory. However, the process of harmonization of the curricula of all schools in the Kingdom of Yugoslavia has run quite slowly. The reasons were multiple, but economics is the most important one; in a society with serious economic and social problems, care for music education was not a priority.

Classes of music in public schools were prescribed in curricula in people's (elementary) and civil schools, high schools, teachers' colleges and religious colleges. In people's, civil, and high schools, pupils learned about music within a subject called 'singing'. Singing was present at teachers' colleges as well. However, future teachers also attended a few musical subjects: church singing, playing (violin and elective piano), orchestra and choral singing. Music classes in vocational religious catholic, orthodox and Jewish schools have occupied a special place, in accordance with a specific position of these schools within the educational system and the needs of the future profession of the pupils. Muslim vocational high schools adjusted their curricula to valid regulations, i.e. regulations for junior and senior high schools in the Kingdom of Yugoslavia, which meant that the subject 'singing' was taught according to the curriculum for all high schools. Namely, the musical subjects were not part of the curriculum in Muslim vocational schools until this period.⁸

Public schools' concert activity implied the organization of public appearances of school ensembles and pupils, mainly on the occasions of school jubilees and academies, or state and religious holidays. The musical part of the program included choral and instrumental pieces with occasional appearances by guests. The state did not specially stimulate pupils' musical activities, but it did exert strict control over

⁷ The term musical institution implies "hierarchically organized action, work and status of one man (rarely) or a group of people (usually) with the aim of establishing communication and action that are socially contextualised in some social and/or legal framework with local and global significance, and whose field of discourse is music in the broadest sense." The musical institution is determined by the following elements: the workspace, subject, field, time, and method of operation, people employed or associated with the institution and the relations of people in the institution, finance, relationships and commitment of the company and vice versa. Ivan Čavlović, "Muzičke institucije i njihov značaj u razvoju kulturnog života: Prolegomena kulturološkim istraživanjima odnosa muzike i društva u Bosni i Hercegovini," *Muzika* 26 (2005): 30.

⁸ Cf. Selma Ferović, *Teorija i praksa muzičkog vaspitanja i obrazovanja u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: IDP "Udžbenici, priručnici i didaktička sredstva", 1991); Mitar Papić, *Školstvo u Bosni i Hercegovini (1918–1941)* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1984); Đorđe Pejanović, *Srednje i stručne škole u Bosni i Hercegovini od početka do 1941 godine* (Sarajevo: Svjetlost, 1953).

schools' operations.⁹ A special attention was paid to the organization of St. Sava's and St. Vitus' Day celebrations, which were imposed as one of mandatory school performances, regardless of their religious character, and defined by a series of orders and instructions.¹⁰ Celebration of St. Sava's day, on January 27th, consisted of two parts, church and school one. The school part of celebration consisted of a lecture on St. Sava, suitable poems, music pieces and theatre plays of "patriotic and educational significance". Together with state celebrations, confessional schools celebrated religious and national holidays in accordance with the national mark of the school (or boarding school).¹¹

A specific link between schools and national societies was formed through a network of boarding schools which had been developed in the Austro-Hungarian period by the larger culture-educational Bosnian societies, such as Serbian *Prosvjeta*, Croatian *Napredak*, Muslim *Gajret* and Muslim *Narodna uzdanica*. A special attention was paid to the development of boarding school pupils' social life by establishing various clubs – literary, amateur and music (most often choirs and tamburitza orchestras). The ensembles performed within celebrations on the occasion of state, religious and national holidays, as well as at celebrations of the founders. On the other hand, the establishment of ensembles in boarding schools was a very simple and practical solution for the societies that did not have ensembles of their own. Since the boarding schools were controlled by the societies, choirs of this kind were actually societies' choirs.¹²

In the period between the two wars, problems in teaching music subjects were numerous, primarily caused by inefficient cultural and educational policies "aided" by the economic crisis of the 1930s. Classes of music in public schools were struggling with difficulties caused by un-uniform curricula, a lack of professional staff, pupils' insufficient previous knowledge, lack of ties between theory and practice in music subjects, as well as by unresponsiveness to the demands of practice in general. Together with insufficient means for classes and poor working conditions (a lack of instruments, premises, sheet music, insufficient number of hours compared to the number of pupils, insufficient number of teachers, and time for rehearsing), insufficient attention of teachers who taught this subject "by the force of circumstances", and general lack of care for this aspect of education, created a fairly gloomy picture in this area of pedagogical practice.

The classes of music in public schools in Sarajevo did not yield adequate pedagogical results, "owing to" the inefficient state cultural policy. However, compared to other areas in Bosnia and Herzegovina, the public schools in Sarajevo were in far more favourable position, due to its status as an administrative and cultural center of Bosnia and Herzegovina. Better equipped school with suitable music-teaching staff achieved better results,

⁹ Director of the State teaching college "Queen Mary" (Državna učiteljska škola "Kraljica Marija") on behalf of all high schools in Sarajevo filed an application dated on April 27, 1939 for approval of the concert and the concert program, and by order of the Ministry of education, which related to the obligation to submit applications directly to the Ministry for approval. Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Kraljevska banska uprava Drinske banovine IV odjeenje, sign. KBUDB IV, 1558, 1939.

¹⁰ Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Pokrajinska uprava za BiH, sign. PU - 128, 67/2/379.

¹¹ Schools were obliged to deliver reports about their concert activities – especially about Celebration of St. Sava's day – to the relevant ministries. Those reports, stored in the Archives of Bosnia and Herzegovina, are an important source of musical activities of school ensembles.

¹² Participation of pupils in the music activities of national societies was possible only by the permission of the competent ministry, which, in this case, sought the society.

which were reflected in more frequent and higher-quality public performances. This type of public schools' practice depended on modest financial and human resources available to schools, as well as on the overall involvement by a school's management, teachers and pupils.

Although the music education in interwar period continues to develop at the base of practice inherited from the Austro-Hungarian period within the regular classes in public schools and courses of amateur societies, Sarajevo obtained the institutional basis of musical education only upon the establishment of the District School of Music in 1920.

The District School of Music: the first state-subsidized school of music

The District School of Music (Oblasna muzička škola) in Sarajevo was established on October 1, 1920,¹³ on the initiative of a few lovers of music and with the help of Đoko Kovačević, Chief of the Department of Education of The Royal Administration of the Drina Banate (Kraljevska banska uprava Drinske banovine).¹⁴ The purpose of the School was to "spread the music education"¹⁵ and to provide music education to students to the extent to which they will be able to pass the entry exam and continue their education at some other academy or conservatory of music, or to complement their general cultural education.¹⁶

Interest in school enrollment was huge. The School had approximately two hundred pupils, mostly high school students, but there still were a large number of other rejected pupils. There were five employed teachers, Josip Hladek-Bohinjski (1879–1940) as the first principal of the school and several teachers from Czechoslovakia. The establishment of the District School of Music was observed by the local newspaper with an unconcealed tendency to promote the school as an institution for all strata of society in the national and in social terms.¹⁷

The District School of Music was receiving the state subsidy but, in accordance with general state policy toward art schools, it did not have the status of public school such as other state-owned schools. The District School of Music was enjoyed state subsidy and stood under the supervision of the Ministry of Education as well as other musical and painting schools in the Kingdom of Yugoslavia. Since the School had no final exam, it was not recognized as higher or primary music school, only as "merely a private music school".¹⁸ Regardless of the impossibility to provide public status of the school, management was credited for the highly successful work of this institution in the interwar period.

¹³ Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Zemaljska vlada u Sarajevu, sign. ZVS2-243, 1921, 92/17/11, Statute of District School of Music in Sarajevo.

¹⁴ *Spomenica (drugi izvijestaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu* (Sarajevo: Državna štamparija, 1930), 5.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Zemaljska vlada u Sarajevu, sign. ZVS2-243, 1921, 92/17/11, Statute of District School of Music in Sarajevo.

¹⁷ B., "Oblasna muzička škola," *Narodno jedinstvo*, November 16, 1920, 3.

¹⁸ Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Ministarstvo prosvjete Kraljevine Jugoslavije, sign. MP, Oblasna muzička škola, 1925–1940.

District School of Music managed to gather the most qualified teachers in Sarajevo at that time. Throughout this period, 26 teachers of music had been working in this school. A few of them deserve particular credit for the school's successful activity, including: Bogdan Milanković (1885–1966), PhD and years-long Principal of the school, Ljubomir Bajac (1890–1951), teacher of piano and theory, Klemens Menšik (1890–1971), teacher of piano and organ, Beluš Jungić (1892–1968), teacher of theory and cello, and Franjo Topić (1881–1937), teacher of violin and viola. Besides the main subjects such as the piano, the solo singing, string and other orchestral instruments, classes for regular pupils included the choral singing (ear training), the music theory (elementary theory and harmony), chamber and orchestra tutorials. District school of music was attended by a few hundreds of pupils, including a few very significant Bosnian artists such as conductor and composer Alfred Pordes, composers Branko Grković and Emil-Milo Cipra, conductor and composer Ivan Demeter, conductor Tihomir Mirić, ballerina Ubavka Milanković, violinist Ljudevit Dobronji and bassoonist Sulejman Memić.¹⁹

Since its establishment to the beginning of the World War II, District School of Music operated as the only professional musical pedagogical institution which, besides its pedagogical work, acted as a significant participant in the concert life of Sarajevo. Throughout this period School organized at least two pupils' concerts a year including the final concert at the end of the school year. The School encompassed the Philharmonic Association and the Quartet of Philharmonic Association, which gathered teachers who, under the auspices of the association, regularly organized concerts. This association was the main initiator of the establishment of the Sarajevo philharmonic orchestra, the most significant music society in this period.

The National theatre in Sarajevo: the music activities of the first professional cultural institution

With the establishment of The National Theatre in Sarajevo in 1919, Sarajevo and Bosnia and Herzegovina obtained the first professional theatre ensemble, the center of the city's theatre and cultural life in the period between the two wars.²⁰ Regardless of all the difficulties it was encountering in its work, National Theatre managed to maintain a well-profiled annual repertoire, human and material resources, and attain broad cultural activity which, besides theatre, encompassed literature, visual and music arts, from its establishment all the way to 1941.

19 The names of school teachers and students who participated in public school concerts since 1920/21 to 1929/30 are given in *Spomenica (drugi izveštaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu* (Sarajevo: Državna štamparija, 1930). The names of the teachers and pupils of the school in the second decade of the school's existence are found in the school reports stored in The Archives of Bosnia-Herzegovina, Fond Ministarstvo prosvjete Kraljevine Jugoslavije, sign. MP, Oblasna muzička škola, 1925–1940.

20 Three categories of national theatres in the Kingdom Yugoslavia were identified by decision of the Ministerial Council of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians on September 1, 1919, namely: state (national) theatres in Belgrade, Zagreb and Ljubljana, county theatres in Skopje, Novi Sad, Sarajevo, Split, Osijek and municipal (travelling) theatres in Niš, Kragujevac, Varaždin and Maribor. According to this decision, the National Theatre for the Western District in Sarajevo was established on October 1, 1919. Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Zemaljska vlada za BiH, sign. ZVS2, 1921, 243a (32a), 92/14/32.2.

National Theatre's influence on the development of musical life was great, and was primarily reflected through staging pieces with singing²¹ and operates within its regular theatre repertoire. Since there were no opera or operetta houses in Sarajevo or Bosnia and Herzegovina in the period between the wars, staging such stage musical types with one's own human and material resources have had an immeasurable significance for the development of culture and arts. Performing pieces with singing and operettas encouraged the establishment of music ensembles, theatre choir and employment of professional musicians, conductors and vocal soloists, which had a direct impact on strengthening professionalism. Over the two decades of their activity, the ensembles were led by professional musicians, conductors Josip Hladek-Bohinjski, Karel Moor, František Mat jovský, Josip Roždalovski, Beluš Jungić, Otmar Hofer, Alfred Pordes, Jaroslav Plecity, Josip Majer and Max Unger.

Theatre musical ensembles, particularly the orchestra, performed very often, since the theatre play without music were very rare in this period. However, financing the choir, orchestra and ballet ensemble was a very expensive investment and a heavy burden for the theatre's tiny budget. So, these ensembles were consequently formed and dismantled for a few times, as a result of management's struggle to ensure the survival of the only professional cultural institution in Sarajevo. On the other hand, the National Theatre directly spurred music creations by means of contests and orders for new pieces with singing. Actually, after two seasons which included staging of popular pieces with the singing of Serbian and Croatian writers, the 1922/1923 season witnessed the first performance of the piece with singing on the text by a local author. It was *Aiša*, the first piece with singing on a theme from Bosnian life (of Bosnian Muslims) according to the text of the local writer Svetozar Ćorović and to the music of the local composer František Matějovský. This piece was followed by a series of new local creations in this genre such as *Zlatija* (text: Osman Đikić), *Almasa* (text: Jovan Palavestra), *U Struzi dućan da imam* by Beluš Jungić, *Od kako je Banjaluka postala* (text: Rasim Filipović) by Jaroslav Plecity, etc.²²

Theatre management also struggled with the pressure by cultural public and theatre critics, who had extremely negative attitude about the musical part of theatre repertoire.²³ Actually, the quality of musical theatre pieces very rarely exceeded the average level, and was in a serious danger of falling into dilettantism and superficiality. It was due to the non-adequate ensemble, which consisted of actors rather than musicians. However, despite the critics' condescending view of the plays with singing, the musical part of repertoire was the most demanded and visited one. It was Sarajevo audience's appetite for "musical performances" and light plays of prominently entertaining character that

²¹ Pieces with singing (komadi s pjevanjem) were the backbone of the national-romantic repertoire, which was extensively cultivated in Sarajevo up to the Second World War. Musical parts of this theatre genre were present in large numbers, but they were not tightly tied to the dramatic action. The musical number could be a newly composed melody, but more often composers create melodies by folk motifs, or, which was also very common, as adaptation of some popular folk song. Josip Lešić, *Sarajevsko pozorište između dva rata (1918–1929)*, 1st volume (Sarajevo: Svjetlost, 1976), 147–148.

²² Cf. Tamara Sarajlić-Slavnić, "Repertoar praižvedbi i premijernih predstava drame (1921–1996)," in *Narodno pozorište u Sarajevu: izložba 75 godina rada Narodnog pozorišta, 100 godina zgrade sa osvrtom na teatarski život Sarajeva prije osnivanja Pozorišta: teatrografska studija Repertoar Pozorišta (1921–1996), Prilozi o razvoju Drame, Opere i Baleta i teatarskom životu* (Sarajevo: Muzej književne i pozorišne umjetnosti BiH, 1998), 45–134.

²³ Josip Lešić, *Sarajevsko pozorište između ...*, 145–146.

led to the introduction of operetta into the regular theatre repertoire. The operetta as the part of the regular theatre repertoire was on two occasions, from 1923/1924 until 1927, and again for the 1935/1936 season.²⁴ Sarajevo operetta stars were actors and educated singers Leopold Fridman (1904–1990), Aleksandar Cvetković (1900–1944), Micika Hrvojić (1888–1953), Svetislav Đurkić (1883–1933) and director Vojislav Turinski (1886–1933). Other participants were theatre actors who appeared in operetta “by the force of circumstances”, and the most successful among them being Andrija Ćurčić (1876–1935), Jelena Kešeljević-Gavrilović (1894–1962), Jolanda Đačić (1906–1985) and Ljubica Stefanović (1888–1946).²⁵

Over the two decades of activity, National Theatre in Sarajevo staged around twenty operettas, which were performed twelve times on average, which is more frequent compared to theatre plays. These operators are: *Mam'zelle Nitouche* by Hervé, *La poupée* and *La mascotte* by A.E. Audran, *Das Dreimäderlhaus* by F. Schubert, *Vračara* by D. Jenko, *Er und seine Schwester* by J. Rožđalovski, *Die Dollarprinzessin* and *Die Rose von Stambul* by L. Fall, *The Geisha* by S. Jones, *Gräfin Maritza*, *Das Hollandweibchen* and *Silva Die Csárdásfürstin* by E. Kálmán, *Das Land des Lächelns* and *Zigeunerliebe* by F. Lehár, *Polenblut* by O. Nedbal, *Die Teresina* by O. N. Straus, *Mis Ganimed* by A. Pordes, *Der Vogelhändler* by C. Zeller, *The Mikado* by A. Sullivan, *Der Zigeunerbaron* and *Die Fledermaus* by J. Strauss, *Mala Floramye* by I. Tijardović, and *Ich betrüg' Dich nur aus Liebe* by R. Erwin.²⁶

Operetta in National Theatre in Sarajevo had aroused fears of “choking” of the drama. Many performances – such as *Geisha* or *Countess Marica* which included a good direction (Turinski), solidly prepared musical and singing parts (Rožđalovski, Hofer, Jungić), well-coordinated ensembles (chorus, ballet) and the luxurious decor and dazzling costumes – completely suppressed the interest of the audience for the performance of drama²⁷

However, despite a large success of pieces with singing and operettas in the period between the two wars, there were no serious attempts to launch opera in the theatre repertoire, nor was staging operettas aimed at the formation of opera ensemble of Sarajevo National Theatre. The operetta was used as a suitable means of filling the theatre budget. In despite of a few attempts,²⁸ staging operas using local forces were too early since there were no sufficient number of proper singers who could carry even an easy opera repertoire, nor were theatre ensembles able to satisfy requirements of opera performances. This gap in Sarajevo concert life was filled by opera houses from Kingdom, which performed in Sarajevo a few times.²⁹

²⁴ Ibid., 167–168.

²⁵ Comprehensive biographies of actors and singers of the National Theatre in Sarajevo see in *Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971*, ed. Josip Lešić, (Sarajevo: Narodno pozorište, n.d.).

²⁶ Cf. Tamara Sarajlić-Slavnić, “Repertoar praižvedbi i ...,” 45–134.

²⁷ Anonym, “Kroz operetu valjanjoj dramii,” *Jugoslavenski list* 42 (1926): 5.

²⁸ Alfred Pordes, at that time the permanent conductor of the Belgrade Opera, set opera Mascagni's *Cavalleria Rusticana* along with several professional opera singers, amateur musicians and music director Aleksandar Vereščagin. Opera was premiered on September 28, 1928 and the success of the premiere was above expectations. Encouraged by the success of this opera, Pordes set Puccini's *Madame Butterfly* on April 11, 1929. However, *Madame Butterfly* did not repeat the success of previous opera. Josip Lešić, *Sarajevsko pozorište između ...*, 326–327.

²⁹ Opera houses from Osijek, Zagreb, Ljubljana and Belgrade have performed at the National Theatre in Sarajevo on several occasions during the period between two world wars.

The activities of music societies: the flourishing of music amateurism

The national societies worked in line with new social, political and economic conditions. In the new state community, the “foreigners’ influence” disappeared, and the prominent national ideologies were developed under the Yugoslav idea. Broad educational activity was continued by the largest national societies established in the Austro-Hungarian period such as Serbian educational and cultural society *Prosvjeta*, Croatian cultural society *Napredak*, Muslim educational and cultural society *Gajret*, Jewish educational, cultural and humanitarian society *La Benevolencija*, and newly formed, such as Muslim educational and cultural society *Narodna uzdanica* (since 1923). The large national societies developed strong relationships with singing societies of the same nations in Sarajevo and beyond, as well as good cooperation. The regular festivities and concerts organized by societies in the atmosphere of rivalry had a positive impact on the development of music culture. The results were many musical ensembles established within these national societies such as choirs of *Gajret* and *Narodna uzdanica*, wind orchestra, philharmonic orchestra and choir of high school students of *Napredak*, and choir of high school students of boarding school of *Prosvjeta*.³⁰

Besides the activities of the largest national cultural societies, the singing societies also had significant influence on the development of the musical culture. After the end of the World War I, all Sarajevo singing societies, except for *Männergesangverein*, renewed their activity and started the liveliest period in their respective development. Until the beginning of the World War II, Sarajevo hosted seven singing societies: Serbian singing society *Sloga*, Croatian singing society *Trebević*, Jewish singing society *Lira*, Workers’ singing society *Proleter*, Choir *Železničar*, Workers’ choir *Sloboda*, and Singing society *Petar Veliki Oslobodilac* in Novo Sarajevo. Since no Muslim singing society operated in Sarajevo neither in the Austro-Hungarian period nor in the period between the two wars, organization of social festivities by Muslim culture-educational societies *Gajret* and *Narodna uzdanica* led to the establishment of choirs under their auspices. *Gajret’s* choir was established as early as in 1905; however, this and other society’s choirs were *ad hoc* groups, and their activity could not be traced as continuous until 1930, when the Statute of *Gajret’s* singing societies was issued. From 1929 to 1940, with the exception of a pause from 1934 to 1936, *Gajret’s* choir was led by Franjo Matějovsky and Cvjetko Rihman. *The Narodna uzdanica choir* was established in 1930, and until the beginning of the World War II it was led by choir masters Kosta Travanj and Ivan Demeter.

Singing societies’ success depended on the choir masters’ involvement. Some very notable musical names were included in the activity of amateur musical societies in this period: *Sloga* choir was led by Ljubomir Bajac, Cvjetko Rihman, Trajko Prokopiev and Oskar Danon, *Trebević* by Josip Hladek-Bohinjski, Karel Moor, Franjo Topić, Stanislav Volarić and Ivan Demeter, *Lira* by Kosta Travanj, Ljubo Bajac, Alfred Pordes, Edo Křenek,

³⁰ The main sources of scientific research of musical activities of national societies are the legacies of these societies stored in The Archives of Bosnia-Herzegovina: Fonds Gajret (sign. GPKD), HKD Napredak (sign. HKDN), Narodna uzdanica (sign. NUM) and Prosvjeta (sign. PKD).

Beluš Jungić, Ivan Demeter and Oskar Danon, while *Proleter* choir was led by Kosta Travanj, Beluš Jungić, Ivan Vincetić and Cvjetko Rihtman.

The specific function of social festivities compared to the society members' position in a broader community was reflected through repertoire, i.e. concert programs. Depending on the society's national belonging, a specific music repertoire was nourished, with national, church and secular pieces. Croatian society's repertoire primarily included pieces by Croatian composers, Serbian societies' by Serbian composers, while the repertoire of Jewish and Muslim societies included both, with a special emphasis on Spanish romances and arrangements of Jewish spiritual pieces in Jewish societies, and *sevdalinkas* in Muslim societies. National societies worked based on experiences gained in the Austro-Hungarian period and on "old glory", renewing their patriotic repertoire. However, there were also successful attempts to include contemporary pieces by Yugoslav composers in the repertoire. Workers' societies also organized concerts and festivities according to the same principles as national ones, but the nourishing of the ideas of proletarianism instead of nationalism is reflected in the choice of repertoire. So, the pieces with social topics in the repertoire of those societies were very common.³¹

Beside the music amateurism of national and workers' societies, the novelty of music amateurism in this period refers to the establishment of the societies that did not recruit members based on national or any other belonging but exclusively based on a love for music. The most significant society of the kind was Sarajevo Philharmonic Orchestra. Due to the clear artistic criteria of activity, membership and repertoire, as well as to a few dozen of high-quality concerts, the Sarajevo Philharmonic Orchestra stood out as the best music society in Sarajevo at the time.

The Sarajevo Philharmonic Orchestra: the beginning of the history of symphonic music in Bosnia and Herzegovina

Initiated by an extreme success of eight concerts by Philharmonic Association and the Quartet of Philharmonic Association of District School of Music during the 1922/1923 school year, the Sarajevo Philharmonic Orchestra was established in 1923.³² The need for the establishment of this type of institution was already marked by the press in 1922.³³ The newspaper *Narodno jedinstvo* published an article about several lovers of music driven by the difficulties in the work of the theatre orchestra and District School of Music, came to the idea of a founding Philharmonic orchestra to help one and other

³¹ Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond Društva, 1929–1941.

³² The establishment of the Sarajevo Philharmonic was encouraged by the great success of eight concerts organized during the school year 1922/1923 by Philharmonic Association of District School of Music. The participants were teachers of the School and guests, among them some renowned Yugoslav and foreign artists such as violinist Petar Stojanović, pianists Ćiril Ličar and Paul Weingarten.

³³ The Sarajevo Philharmonic Orchestra was not the oldest orchestra founded in Sarajevo. The activity of military orchestras in this period was developed based on the tradition of military orchestras of Austro-Hungarian army, which were the only professional orchestras in Bosnia and Herzegovina in the Austro-Hungarian period. The members of military orchestras were mostly foreigners and, on the other hand, the members of the Sarajevo Philharmonic Orchestra were mostly local musicians. This circumstance marked the start of the history of the Bosnian-Herzegovinian symphonic music with the establishment of the Sarajevo Philharmonic Orchestra.

institution.³⁴ However, an organizational meeting was not organized until the following year. The request of a temporary committee and founders was submitted to the Police Directorate in Sarajevo on June 26, 1923.³⁵

The Sarajevo Philharmonic Orchestra was founded with the intent to nourish and advance folk and music arts in general, and refine the musical taste. The main form of Sarajevo Philharmonic Orchestra operation was concert activity, i.e. the organization of symphonic concerts of their own orchestra, chamber concerts and recitals of local reproductive artists and artists from other Kingdom regions, as well as visits by foreign artists. Attempts of Sarajevo Philharmonic Orchestra's management to provide a permanent budget offerings that would ensure regular fixed income and safety in the work, were unsuccessful. By its composition and way of activity, Sarajevo Philharmonic Orchestra remained an amateur ensemble, whose work involved a certain number of professional musicians (military musicians, District Music School teachers) and amateur musicians, from its beginnings till the end of this period.

Sarajevo Philharmonic Orchestra's concert repertoire was created in accordance to art tendencies of the conductors and management, as well as in line with the financial and performing resources, and the objective of the society's existence was attempted to be satisfied exclusively guided by artistic criteria in terms of repertoire selection. On the other hand, deficiencies of the repertoire were rather the result of cramped performer's potential than the desire for cheap success as the audience. In this sense, special attention was given to the concerts organized to mark the anniversary of the birth or death of great composers, such as marking the 100-anniversary of the birth of B. Smetana in 1924, the 100-anniversary of the death of L. Van Beethoven in 1927, the 100-anniversary of the death of F. Schubert in 1928, and 25-anniversary of the death of A. Dvorak in 1929.³⁶ Organization of concerts with works by a single composer calls for a special effort, which is due to the limited possibilities of the orchestra require an additional effort of the organizers. In this regard, the Sarajevo Philharmonic Orchestra has been more or less successful, but the anniversaries of great composers, Sarajevo brought into connection with the most recent developments in European cultural centers.

Under the leadership of conductors Alexander Lukinić, Edo Křenek, Beluř Jungić, Max Unger and Oskar Danon, and with occasional help of military choir masters Josef Roždaloški and Josip Majer, Sarajevo audience had the opportunity to hear significant pieces from a world music heritage in performance of the Sarajevo Philharmonic Orchestra, local and foreign musicians.³⁷ Except concerts in their own organization, the orchestra often performed at events organized by other cultural societies, while the orchestra members cooperated with the theatre and military orchestras as well.

Throughout this period, Sarajevo Philharmonic Orchestra struggled with problems related to the formation of orchestra ensemble, frequent changes of conductors, as well

³⁴ Anonym, "Osnivanje Filharmonije u Sarajevu," *Narodno jedinstvo*, April 13, 1922, 3.

³⁵ The statute of the Sarajevo Philharmonic Orchestra was approved by the Provincial Administration of Bosnia and Herzegovina's (solution no. 51446/1923. July 6, 1923) allowing the institution officially began its activities. Sarajevo. The Archives of Bosnia-Herzegovina. Fond *Pokrajinska uprava*, sign. PU, 18/92/33.

³⁶ Sarajevo. The Museum of Literature and Theatre Arts in Sarajevo. Fond Album-spomenica Sarajevske filharmonije.

³⁷ Many well-known musical names performed under the Sarajevo Philharmonic such as: pianists Paul Weingarten (Austria), Josef Jiránek (Czechoslovakia), Aleksander Borovski (Russia), violinists Leo Th. Kofmann, Petar Stojanović, Jaroslav Kocian (Czechoslovakia), cellist Juro Tkalić, Jovan Mokranjac, Czech ensembles *Zika* string quartet and Brandl-Trio and many others.

as with the non-existence of a regular concert audience which. Coupled with the obvious financial crisis, those were to become chronic problems, particularly pronounced over the last ten concert seasons. The material problems are the most important reason for discontinuation of Sarajevo Philharmonic's activities on two occasions: from the end of season 1926/1927 until 1929 and from 1932 to 1933. By the contemporary press, the cause of the crisis was primarily seen in the economic unsustainability of the institution that failed to attract a larger number of permanent concert audience. Costs of organizing concerts had exceeded the profit and revenue from tickets was scarce. Management of Sarajevo Philharmonic Orchestra – despite the fact that they worked without a conductor – had to cover the deficit alone. Management of the company was in a dilemma whether to liquidate or reduce to a minimum the number of concerts.³⁸

District School of Music had taken care of the Sarajevo Philharmonic Orchestra's work and during the season 1927/1928 organized four concerts.³⁹ All four concerts were held as a Sunday matinee in the hall of the "Imperial Cinema", in time "reserved" for the Sarajevo Philharmonic Orchestra's concerts in previous seasons. Activities of Sarajevo Philharmonic Orchestra in the interwar period were closely associated with the District School of Music under whose auspices it was founded. Without the help of this school in terms of members of the orchestra, place of work, guardianship etc., the main goal of existence of this institution would have been hardly possible to achieve. Still, Sarajevo Philharmonic Orchestra management headed by the chair Bogdan Milanković, managed to overcome all the difficulties. Sarajevo Philharmonic Orchestra operated until the beginning of World War II that marked the end of the first, amateur period of the Sarajevo Philharmonic Orchestra.⁴⁰

The rise of composing activities: the two generations of Bosnian composers

The two generations of Bosnian composers were active in this period, so-called *the preparatory generation* – whose activity begins in the Austro-Hungarian period and ends in this period, and *the first generation* – whose activity begins in this period but recognized after the World War II. Compared to the Austro-Hungarian period, the composing in the period between the two world wars was characterized by a significant quantitative increase.

The composers of the preparatory generation that worked in Sarajevo are František Matějovský, Josip Majer and Alfred Pordes.⁴¹ This list could be complemented with the several foreign musicians who were composing during their stay in Sarajevo, such

³⁸ Sarajevo. The Museum of Literature and Theatre Arts in Sarajevo. Fond Album-spomenica Sarajevske filharmonije.

³⁹ *Spomenica (drugi izujestaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu* (Sarajevo: Državna štamparija, 1930), 8.

⁴⁰ After the arrival of conductor Oskar Danon in the 1938/1939 season, *The Collegium artisticum – section of Sarajevo Philharmonic* was established in 1939. This society, that based its activities on contemporary literature and music, gathered all the artists and intellectuals of Sarajevo's younger generation and definitely confirmed the position of the Sarajevo Philharmonic as the best music society in Sarajevo at the time.

⁴¹ There are four generations of composers in the history of music in Bosnia and Herzegovina, while the fifth generation of the youngest composers has not yet experienced success and recognition. Cf. Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija, 2011).

as Slovenian Josip Hladek Bohinjski (1879–1940) and Czech musicians Karel Moor (1873–1945) and Josef Rožďalovský (?–1931).⁴² Composers of the first generation include Beluš Jungić and Ivan Demeter, composers who would create the most important part of their opus after the World War II, though they underwent their first creative stage in this period. This generation also includes Cvjetko Rihtman and Oskar Danon who, upon their return from studies, started their professional careers in Sarajevo. Apart from a few compositions, these composers did not have a significant impact on composing of the time.⁴³

Although a number of local musicians were far greater than in the Austro-Hungarian period, the need for foreign musicians in this period was still extremely high. There were a series of new composers, but a number of foreign musicians were still very significant; of the listed composers only Pordes, Bajac, Jungić, Demeter and Danon were born in Bosnia. All other composers were mostly Czech musicians, but also musicians from other parts of the Kingdom of Yugoslavia. The educated personnel have been very scarce, and highly educated musicians were able to found a job in a very short time.⁴⁴

However, despite the significant increase number of educated musicians, results of composing activities are generally either very modest. Reasons of the poor quality were diverse. On one side, most composers were self-taught, without solid academic education, and, on the other, composing was subordinated to ensembles' performing abilities. Due to the fairly poor network of performing music institutions, composers composed for the ensembles they had at their disposal, i.e. for soloists, choirs and small vocal and instrumental ensembles. In accordance with these ensemble's performing abilities were technical solutions, which were based on musical past as a distinctive variety of the belated Romanticism. The result was musical pieces with simple formal and technical solutions, and persistent use of folk music at the level of quotations or harmonization. Composing was depended on creative intuition and individual creative talent and results were fairly scant regardless of the obvious quantitative, even qualitative rise.

Among others composers, František Matějovský was standing out by both, the number and quality of his composing heritage. Composing oeuvre of Matějovský comprises some 130 compositions: works for piano, chamber ensembles, wind orchestra, sym-

⁴² There were also several musicians who made attempts in composing but with far smaller and more modest opuses, such as Albert Suzin, Ljubomir Bajac, Julije Laas, Mara Matějovska, Klemens Menšik, sister Lujza Kozinović, and writer and amateur musician Laura Papo Bohoreta.

⁴³ Oskar Danon (Sarajevo, February 2, 1913–Belgrade, December 18, 2009) was one of the most important musical figures from Bosnia and Herzegovina. However, his opus, considering the time that he has spent in Sarajevo before moving to Belgrade, belongs to the period several years before and during the Second World War. After the war he accepted the position of director of the Belgrade Opera, and his further music life was tied to Belgrade. Anonim, "Danon Oskar," in *Leksikon jugoslavenske muzike*, ed. Krešimir Kovačević, vol. 1 (Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984), 178.

Cvjetko Rihtman (Rijeka, May 4, 1902–Sarajevo, September 1, 1989) was ethnomusicologist, music educator, conductor and composer. Since 1932 by the outbreak of the Second World War he has worked as conductor of several singing societies and music teacher. After the war he worked as director of Teacher Training School, director of Music High School, the first director of the Sarajevo Opera and the Institute for the study of folklore and first rector of the Academy of Music. He was one of the pioneers of ethnomusicology in Bosnia and Herzegovina and one of the prominent figures in history of music in Bosnia and Herzegovina. Dunja Rihtman-Šotrić, "Bibliografija akademika Cvjetka Rihtmana," in *Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana* (Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1986), 21–26.

⁴⁴ Cf. Fatima Hadžić, "The role and significance of Czechs in development of musical culture in Bosnia and Herzegovina," in *Collection of papers / VI International Symposium Music in Society, Sarajevo, October, 28–30. 2008*, ed. Jasmina Talam (Sarajevo: Musicological Society of the FB-H, Academy of Music, 2009), 92–105.

phony orchestra, chorus, solo songs, pieces with singing and spiritual works. Besides the original works, there are series of arrangements of folk songs for orchestra or chorus, treated individually or in cycles.⁴⁵ Although extremely important in the course of history of music in Bosnia and Herzegovina, works of Matějovský does not exceed the local significance. These local frames of compositional practice are also valid for other composers, given that their works were rarely or never performed beyond Sarajevo and Bosnia and Herzegovina. However, there is one exception.

Alfred Pordes, composer of Jewish origin born in Sarajevo, has left a significant mark in the history of composing in Bosnia. During his short life he managed to compose works that were performed in the most important theatre stages in Kingdom of Yugoslavia. Pordes was the author of *Mis Ganimed*, the first operetta written by the Bosnian composer, premiered at the National Theatre in Sarajevo on October 19 in 1929. His other operettas and theatre music were represented in Zagreb, Belgrade and Sarajevo and he even composed music for a film of Serbian director Maks Kalmić (*A Tale of a Day or Unfinished Symphony of a City*) filmed just before the beginning of the World War II in 1941.⁴⁶

The novelty of this period was occasional competitions for new works. The competitions have been a good opportunity to acquire some material benefit, but also the promotion and social recognition for the composer. In 1935 the National Theatre in Sarajevo established “The Fund of the knightly King Alexander First the Unifier” with the aim of “the encouragement and support to the artistic efforts in this area, i.e. in Sarajevo, the Drina Banate, as well as throughout the Kingdom of Yugoslavia.” The best new composition of “the composer of the Drina Banate” was to be awarded with the prize money of 6,000 dinars.⁴⁷ There was a jury for drama, acting and directing, set design and music and they all together constitute the Jury of the Fund.⁴⁸

According to the rules, the musical piece had to be carried out in one of the theatre pieces represented in the National Theatre in Sarajevo. The genre was free, but mandatory in the spirit of folk music. The award-winning composition has been performed on the annual festive matinee on December 17th of each year, on the occasion of the birthday of King Alexander. Thus, the tendency of the Fund has been very clear – the stimulation of domestic creativity in all forms.⁴⁹ However, it is very remarkable that since the establishment of the Fund until 1940, the prize for composition has been assigned just once and it was Beluš Jungić’s music in melodrama *U Struzi dućan da imam*.⁵⁰

Competitions were the impetus to create, but they have always been directed towards a specific goal of the institution that organizes competitions. In the case of the National Theatre it was music “in the spirit of folk music,” which corresponds to the production

⁴⁵ A full list of works of František Matějovský see in Fatima Hadžić, “Uloga i značaj Čeha u razvoju muzičke kulture u Bosni i Hercegovini” (master’s thesis, Muzička akademija u Sarajevu, 2009), 192–195.

⁴⁶ http://www.europafilmtreasures.eu/PY/449/see-the-film-a_tale_of_a_day_or_an_unfinished_symphony_of_a_city, accessed March 1, 2012.

⁴⁷ (Sarajevo: Državna štamparija, 1935), 4–7.

⁴⁸ Members of the musical section were Dr. Bogdan Milanković, director of District School of Music and Sarajevo Philharmonic Orchestra and Miloš Ljeskovic, Vice of Sarajevo Municipality. (Sarajevo: Državna štamparija u Sarajevu, 1935), 12.

⁴⁹ Josip Lešić, vol. 2 (Sarajevo: Svjetlost, 1976), 145.

⁵⁰ Ibid., 146.

of folk singing pieces, extremely popular and profitable at the time. Croatian Cultural Society *Napredak* had a similar viewpoint when the competition for new compositions, the first of its kind in Bosnia and Herzegovina, was published in 1933. The fund of 10,000 dinars was available to composers of *Sklad* from Zagreb as prize money for the best composition composed on the basis of Bosnian folk songs.⁵¹ On that occasion, composer Rudolf Matz had come to Bosnia and agreed with the *Napredak*'s representatives what kind of songs composers should use. The elected compositions were performed at the annual concert in the occasion of the 40th anniversary of Croatian Singing Society *Trebević* called "The Night of the Bosnian National Lyrics" held on May 16, 1934. The concert program included choirs composed by Croatian composers Franjo Dugan Jr., Božidar Kunc, Rudolf Tačlik, Rudolf Matz, Zlatko Špoljar and Bosnian composer Ivan Demeter.⁵²

Besides more lively composing practice in terms of quantity, and folklore as the most important composing material, an important feature of composing in this period was the new very significant and influential Yugoslav ideology. A series of new, ideologically coloured musical pieces, were composed during in this period. The composing was developed according to the societal needs and the inspiration in folk music was the primary choice of composers who wanted to gain recognition of the society. According to this, music compositions with the determinant "Yugoslav" in the title were very common, such as *Jugoslavenske pjesme* (Yugoslav Songs) by Lj. Bajac or *Oda Jugoslaviji* (Ode to Yugoslavia) by F. Matějovský.

Conclusion: the development of music culture influenced by politics

Extremely turbulent period in the history of Bosnia and Herzegovina, which began with the end of the World War I and the collapse of the Austro-Hungarian Empire, has strongly affected the status and developments in the field of culture and art. The establishment, activity and development of musical institutions in Sarajevo in the period between the two wars depended on social, political and economic conditions in the Kingdom of Yugoslavia.

Problems in cultural institutions' activities grew in the second decade of Kingdom's existence and corresponded to the largest political and economic crisis, i.e. the 6th January Dictatorship (1929–1931) and the fragile economy of Kingdom shattered by the great world economic crisis. All the cultural institutions, particularly those with state subsidies faced the grave financial difficulties in the second decade of Kingdom of Yugoslavia existence. The National Theatre, the only Sarajevo state-owned cultural institution was not spared struggle with financial problems. The consequences were evident – the National Theatre management tried to overcome these problems by introducing popular theatre plays, frequently of questionable artistic quality.

⁵¹ Anonym, "Napretkov natječaj za skladbe skladane na temelju bosansko-hercegovačkih narodnih pjesama," *Napredak*, June 6, 1934, 66–67.

⁵² Ibid.

The general economic and political crisis was also reflected in the activity of District School of Music, which was also receiving the state subsidy. While the first decade of schools' existence was characterized by a rise in quality, reflected in all segments of work, such as higher-quality and more numerous teachers, sufficient number of pupils, regular concert activity and satisfactory financial support of state, the second decade was characterized by a crisis, primarily of a financial nature. It was only owing to efforts by management and teachers that the District School of Music managed to maintain the continuity and a certain level of quality until the outbreak of the World War II in 1941.

The music amateurism that rests upon the activity of national and other cultural-educational, musical and singing societies had flourished in the period between the two wars. The National cultural-educational and singing societies with the tradition dating back to the Austro-Hungarian period made up the backbone of Sarajevo music amateurism and their popularity did not diminish even in the new Yugoslav state. On the contrary, in terms of music amateurism, concert life of Sarajevo was nationally labelled by concerts of Muslim, Serbian, Croatian and Jewish societies. On the other hand, a novelty – when it comes to music amateurism – was related to the establishment of singing societies that recruited their members based on a love for music, not toward their national commitment. The most important society of the kind was Sarajevo Philharmonic orchestra. Although amateur societies have not received any state subsidies, they were influenced by unfavorable political and financial circumstances, for example, caused by financial problems, the Sarajevo Philharmonic Orchestra had stopped its activities entirely from the end of 1926/1927 season to 1929, and from 1932 to 1933.

As other music practices, composing activities achieved institutional basis, but also failed to surpass the local significance. Musical works of interwar period composers, in most cases, were lost forever. Moreover, those that still exist are not being performed on concert stages. So, the main feature of composing between the two wars, with some rare exceptions, still suggests the local significance of the practice considering the significance of this practice is based more on its cultural-historical than artistic value.

The period between the two world wars, compared to the entire history of Bosnian music based on events from its political history can be defined as a period that witnessed the first significant results of the music life institutionalization. Despite the prominent economic stagnation and political marginalization in the period between the two wars, Sarajevo managed to maintain features of one of the cultural centres of Kingdom of Yugoslavia. A distinctive “return” to Western European music traditions was a process which, after a few-centuries long interruption during the Ottoman rule, started during the period of Austro-Hungarian administration in Bosnia and Herzegovina, yielded the first results exactly in this period, through the establishment of first institutions which are even today the fundamental institutions of music culture in Sarajevo and Bosnia and Herzegovina.

POVZETEK

Izjemno viharno obdobje v zgodovini Bosne in Hercegovine, ki se je začelo s koncem prve svetovne vojne in kolapsom avstro-ogrskega cesarstva, je močno vplivalo na stanje in razvoj na področju kulture in umetnosti. Ustanavljanje, dejavnosti in razvoj glasbenih ustanov v Sarajevu je bilo odvisno od družbenih, političnih in gospodarskih pogojev v Kraljevini Jugoslaviji. Glavna poteza glasbenega življenja se nanaša na nove glasbene ustanove, reproduktivne in produktivne, ki z nekaterimi

redkimi izjemami še vedno kažejo na lokalni pomen dejavnosti. Po drugi strani so te ustanove, kot so Narodno gledališče, filharmonični orkester Sarajevo, izobraževalne ustanove in amaterska glasbene društva pa tudi dejavnosti dveh generacij komponistov iz Bosne in Hercegovine, še danes temeljne ustanove glasbene kulture v Sarajevu in Bosni in Hercegovini. Ustanavljanje teh ustanov je prispevalo k oblikovanju evropskega značaja glasbenega življenja v Bosni in k ugodnim pogojem za razvoj glasbene kulture in zelo raznolikega komponiranja po drugi svetovni vojni.

Michael Malkiewicz

Stattliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim /
Universität Mozarteum Salzburg

Visoka šola za glasbo in upodabljajočo umetnost v Manheimu / Univerza Mozarteum Salzburg

Personalentscheidungen an Musikwissenschaftlichen Lehrstühlen nach 1945: Zur Bewertung von Publikationen am Beispiel von Karl Blessinger und Werner Korte

Kadrovske odločitve na muzikoloških katedrah po letu 1945: Ocenjevanje objav na primeru Karla Blessingerja in Wernerja Korteja

Prejeto: 3. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013

Received: 3rd April 2013
Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: muzikologija, povojna Nemčija,
Werner Korte, Karl Blessinger

Keywords: musicology, post-war Germany,
Werner Korte, Karl Blessinger

IZVLEČEK

ABSTRACT

Skoraj vsi nosilci muzikoloških nazivov na univerzah in visokih šolah v Nemčiji so se po letu 1945 lahko vrnili na svoja mesta. Razlogi, zakaj je nekdo lahko ostal na svojem mestu v muzikologiji, zakaj so nekateri lahko nadaljevali svoje delo potem, ko jih je vojaška vlada za kratek čas odstavila in zakaj so bili drugi za stalno odstavljeni, so zelo različni.

Almost all holders of a musicology chair at the universities and academies in Germany could return to their positions after 1945. The reasons why someone could keep his chair in musicology, why some continued their work after a short dismissal by the military government, or why someone was permanently dismissed, are very different.

„Es gab keine Stunde Null. Das ist eine Erfindung gewisser Historiker. Es ging alles so weiter wie bisher, nur mit mehr oder weniger ausgeprägter Tarnung.“¹

Die zahlreiche Forschung in Zusammenhang mit „Entnazifizierungsverfahren“ an den Universitäten und Hochschulen hat inzwischen gezeigt, dass es an den Lehrstühlen in Deutschland nach 1945 kaum personelle Einschnitte gegeben hat. Dies trifft auch auf die musikwissenschaftlichen Lehrstühle zu. Die meisten Fachvertreter, auch wenn sie mit dem NS-Regime in irgendeiner Form sympathisierten, konnten nach 1945 an den Universitäten und Hochschulen weiterhin tätig sein, ohne dass sie sich von den Themen und Methoden abgewandt hätten. Weder inhaltlich noch personell lassen sich deutlich sichtbare Einschnitte in Forschung oder Lehre im Fach Musikwissenschaft nach 1945 feststellen.²

Sieht man sich nun aber die Gründe an, warum jemand auf seinem Lehrstuhl verbleiben konnte, nach kurzer Absetzung durch die Militärregierung von den Universitäten wieder eingesetzt bzw. (was selten der Fall war) dauerhaft abgesetzt wurde, kann man aufgrund der Unterschiedlichkeit der Fälle kaum eine allgemeine Tendenz herauslesen. Vielmehr sind die einzelnen Fälle sehr unterschiedlich gelagert. Eine mögliche politische Belastung konnte über persönliche Netzwerke, wenn etwa jemand gute Kontakte zu wichtigen Persönlichkeiten hatte und entsprechende „Persilscheine“ vorweisen konnte, zu einer Entlastung führen. Zu dem bestens vernetzten Friedrich Blume sind fast 70 Entlastungsschreiben überliefert, für Hermann Zenck in Freiburg liegen über ein Duzend sogenannter Persilscheine vor. In Karl Blessingers Personalakte findet sich hingegen nur ein einziges, in diesem Fall sogar eher belastendes Dokument.³

Nach Mitteilung eines Zeitzeugen, der als 17jähriger freiwillig der Waffen-SS beigetreten war, konnten die Entscheidungen der Spruchkammern zu einer Person je nach positiver oder negativer Grundeinstellung der Kommission sehr unterschiedlich ausfallen.⁴ Da bei den Entnazifizierungsverfahren jeder Fall anders lag, musste jeweils individuell entschieden werden.⁵ Dies gilt natürlich auch für die Vertreter des Faches Musikwissenschaft, die bis Kriegsende an den Universitäten einen Lehrstuhl innehatten. Wie konnte es etwa sein, dass Richard Trunk in München gehen musste, der ebenso mit dem Nationalsozialismus sympathisierende Robert Heger aber dessen Nachfolge antreten konnte? Wie konnte es sein, dass Heinrich Bessler an der Universität Heidelberg nicht rehabilitiert wurde, während man Werner Korte mit Nachdruck an der Universität Münster halten wollte?⁶ In manchen Fällen konnten die Spruchkammern auch aus heu-

¹ Fred K. Prieberg im Gespräch mit Tilman Jens für „Kulturzeit“ in 3sat (9. 3. 2005).

² Pamela Potter, *Die deutsche der Künste* (Stuttgart: Klett-Cotta, 2000).

³ Zu Blume, vgl. Michael Custodis, „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“, *Die Musikforschung* 65, Nr. 1 (2012): 15; zu Zenck: Universitätsarchiv (in Folgendem UA), Freiburg B 34/35; zu Blessinger: Archiv der Hochschule für Musik und Theater (in Folgendem HSMT) München, Personalakte (in Folgendem PA) Blessinger (18. 12. 1947).

⁴ Persönliches Interview des Verfassers vom 20. Januar 2012 (Person dem Verfasser bekannt).

⁵ Vgl. Harald Schmid, „Eine Vergangenheit, drei Geschichten. Zur Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in der Bundesrepublik Deutschland, der DDR und in Österreich“, in *Lange Schatten: Bewältigung von Diktaturen*, ed. von Angela Borgstedt et al. (Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag, 2007), 143–162; Angela Borgstedt, „Der Fragebogen – Zur Wahrnehmung eines Symbols politischer Säuberung nach 1945“, in Borgstedt, *Lange Schatten ...*, 89–119.

⁶ Vgl. Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland nach 1924 bis 1949* (München: Strube, 2005); Peter Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität in der NS-Zeit: Schriftliche Hausarbeit, vorgelegt im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe II/1* (Münster: [mschr.], 2004).

tiger Sicht sogar eher harte Urteile fällen, wie etwa bei dem an der Universität Bamberg tätigen Hans Roessert, der 1933 zwar der NSDAP beitrug, der jedoch die Mitwirkung als Musiker bei Parteiveranstaltungen verweigert hatte, dadurch auch persönlichen Nachteil erlitten hatte und nach dem Krieg als Widerständler bezeichnet wurde.⁷ Allein schon aufgrund seiner Parteizugehörigkeit wurde er dennoch als „Mitläufer“ kategorisiert und zu einer Geldstrafe von 5.000 RM verurteilt. Vieles deutet darauf hin, dass in all diesen Fällen weniger objektive Gründe aus einem standardisierten Verfahren, sondern vielmehr subjektive Umstände eine Rolle spielten.

Aufgrund des Ablaufs von Sperrfristen sind nun verstärkt Archivadokumente (Personal- und Fakultätsakten, private und universitäre Korrespondenzen, Nachlässe etc.) zugänglich. Umfangreiche Studien liegen bislang nur zu wenigen Persönlichkeiten (Heinrich Bessler, Friedrich Blume, Egon Wellesz)⁸ bzw. Universitätsinstituten (Münster, Innsbruck)⁹ oder Hochschulen (Köln, München)¹⁰ vor. Musikwissenschaftler mit einer einschlägigen politischen Vergangenheit waren für eine Weiterverwendung an der Universität, sofern sie nicht „menschlich oder beruflich“ jemandem geschadet haben,¹¹ überwiegend tragbar. Wenn wir über Aufarbeitung im Fach Musikwissenschaft sprechen, geht es vor allem um die nachträgliche Bewertung schriftlicher Dokumente und daher um die Deutung von Stil und Inhalt, was im Nachhinein nicht immer leicht zu beurteilen ist.

Heinrich Bessler wies bereits kurz nach Kriegsende auf seinen Rückzug vom Publizieren während der Kriegsjahre hin, um damit seine Abwendung von den politischen Machtverhältnissen nachträglich zu belegen. In einem Bittbrief an Jacques Handschin um einen Persilschein weist er eigens darauf hin, dass er ab 1938 nichts mehr publiziert hätte: „Daß ich seit 1938 (Seiffert-Festschrift)¹² nichts mehr veröffentlicht habe, vermerkte man doch sicher auch in der Schweiz und hat es wohl mit Recht auf die politische Lage zurückgeführt.“¹³ Auch Thomas Schipperges führt an, dass Besslers Flucht in die Innere Emigration als Versuch einer nachträglichen Entschuldigung verstanden werden kann.¹⁴ Nicht alle zogen sich vom Schreiben zurück, auch wenn bei Bessler vielleicht eher pragmatische Gründe, wie etwa Arbeitsüberlastung als junger Leiter eines musikwissenschaftlichen Instituts, und weniger die politischen Umstände eine

⁷ UA Bamberg: V A Nr. 166 (29. 5. 1947).

⁸ Zu Bessler: Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler ...*; zu Blume: Custodis, „Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren“; zu dem in der NS-Zeit verfolgten Wellesz: Nina-Maria Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen: Der Briefnachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek* (Wien: Verlage der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010).

⁹ Zu Innsbruck: Kurt Drexel, „Vergessen? Verdrängt? Vom Nachleben der NS-Vergangenheit im Musikleben und in der Musikwissenschaft“, in *1945–1995: Eine Fortsetzungsgeschichte?*, ed. Hansjörg Walter (Innsbruck/Wien: Studien-Verlag, 1996), 167–179; zu Münster: Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar ...*

¹⁰ Zu Köln: Michael Custodis, „Entnazifizierung an der Kölner Musikhochschule am Beispiel von Walter Trienes und Hermann Unger“, in *Deutsche Leitkultur Musik: Geschichte und Musikgeschichte nach 1945*, ed. Albrecht Riethmüller (Stuttgart: Steiner, 2006), 61–83; zu München: Stephan Schmitt, *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München: Von den Anfängen bis 1945* (Tutzing: Schneider, 2005).

¹¹ Dieses Argument wurde zur Befürwortung der Pensionierung von Hermann Unger an der Musikhochschule Köln herangezogen (Custodis, „Entnazifizierung ...“, 74). Vorzeitige Pensionierung war eine mögliche Kompromisslösung, so auch bei Richard Trunk in München.

¹² Heinrich Bessler, *Musik und Bild: Festschrift Max Seiffert zum siebenzigsten Geburtstag in Verbindung mit Fachgenossen, Freunden und Schülern* (Kassel: Bärenreiter, 1938). Bessler hat tatsächlich ab 1938 (fast) nichts mehr veröffentlicht.

¹³ Würzburg: Bruno Stäblein Archiv am Institut für Musikforschung. Briefwechsel Bessler/Handschin, Brief vom 5. 6. 1948.

¹⁴ Vgl. Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler ...*, 219–221.

Rolle gespielt haben mögen. Allerdings hat man nach Kriegsende in einigen Fällen die vorliegenden Publikationen zur Argumentation für oder wider die Weiterverwendung einer Person an der Universität herangezogen. Während die Schriften von Karl Blessinger als Begründung für seinen Ausschluss vom universitären Unterricht nach 1945 angeführt wurden, hat man Werner Korte Schriften, die aufgrund antisemitischer Formulierungen ebenfalls eine nationalsozialistische Gesinnung erkennen lassen,¹⁵ nicht zu einer belastenden Argumentation herangezogen. Vielmehr bemühte man sich sogar aktiv, Korte nach kurzem Ausscheiden an die Universität Münster zurück zu gewinnen. Bei ihm führte sein Sohn Hermann Korte einen Wandel vom musikwissenschaftlichen zum belletristischen Genre als Argument für eine angebliche Distanzierung von der NS-Ideologie an.¹⁶ Einschlägiges musikwissenschaftliches Schrifttum, die Hinwendung zur Belletristik bzw. der Rückzug vom Schreiben überhaupt sind nun unterschiedliche Argumentationsmuster, die zu einer Belastung oder Entlastung dienen sollten. Gerade die jüngste Publikation von Hermann Korte macht deutlich, dass diese Form des Argumentierens auch 2011 noch aktuell ist. Umso wichtiger scheint es, auf eine Einordnung und Bewertung des musikwissenschaftlichen Schrifttums hinzuweisen.

Zäsur in München: Karl Michael Blessinger

Karl Michael Blessinger, geboren 1888 in Ulm, wurde 1913 in München im Fach Musikwissenschaft mit „Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrhundert insbesondere über Leben und Werke Sebastian Anton Scherers“ promoviert.¹⁷ Ab 1920 lehrte Blessinger an der Akademie der Tonkunst – Hochschule für Musik München. 1935 wurde er zum a.o. Professor, im Oktober 1942 zum ordentlichen Professor für Musikgeschichte, Instrumentenkunde und Akustik berufen. Im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens ist Blessinger sofort nach Kriegsende vom Dienst enthoben worden. Trotz vielfacher Bemühungen ist ihm eine Fortsetzung seiner musikpädagogischen Tätigkeit weder an der Akademie der Tonkunst noch an einem anderen Ort gelungen. Ab 1951 lebte Blessinger im nachträglich erteilten Ruhestand in Pullach, wo er 1962 starb.

Neben seiner wissenschaftlichen Karriere an der Akademie der Tonkunst in München gibt es eine ebensolche im Rahmen der politischen Strukturen der Nationalsozialistischen Herrschaft. 1932 trat er unter der Mitgliedsnummer 1.117.363 der NSDAP bei und wurde Kreisschulungsleiter.¹⁸ Seit 1936 war er Leiter des NS-Dozentenbundes an der Akademie der Tonkunst in München. In der Zeit des Nationalsozialismus veröffentlichte Blessinger mehrere antisemitische Pamphlete, in denen er jüdische Musiker bzw. Komponisten diffamierte. 1938 erschien sein damals positiv rezipiertes Buch *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler*.¹⁹ 1944 erfolgte eine zweite, erweiterte Auflage unter

¹⁵ Zu Werner Korte findet sich bei Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* (Kiel: CD-Rom-Lexikon, 2004), keine Eintrag. Siehe dazu aber die entsprechenden Kapitel bei Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar ...*

¹⁶ Hermann Korte, *David und Johannes Fabricius und der Roman meines Vaters: Eine biographische Erzählung* (Münster: Aschendorff, 2011).

¹⁷ Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker ...*, 492.

¹⁸ Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945* (Frankfurt/Main: Fischer, 2007), 57.

¹⁹ Karl Blessinger, *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler* (Berlin: Hahnfeld, 1938).

dem neuen Titel *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*.²⁰ Das Buch liest sich wie eine nationalsozialistische Programmschrift und sollte eine wissenschaftlich fundierte Rechtfertigung gegen alles Jüdische in der Musik liefern. Das handliche Taschenformat sowie die großen Stückzahlen der beiden Auflagen zeugen davon, dass das Buch von vornherein weite Verbreitung finden sollte. Die Erstauflage erschien mit 25.000 Exemplaren, von der erweiterten Auflage wurden immerhin 8000 Exemplare gedruckt.²¹

Neben Wolfgang Boetticher war auch Blessinger Mitarbeiter für das von Herbert Gerigk und Theophil Stengel 1940 herausgegebene *Lexikon der Juden in der Musik*, ein Nachschlagwerk, in dem die „im 19. Jahrhundert einsetzende Verjudung des deutschen Musiklebens“ nachgezeichnet werden sollte. Blessingers Buch enthält für dieses Lexikon eine Werbeeinschaltung, die an Deutlichkeit nichts vermissen lässt, wenn es heißt: „Die bewußte Verseuchung des deutschen Musiklebens durch das Judentum wird eindringlich in geschlossen-lexikalischem Zusammenhang dokumentarisch-quellenkundlich belegt.“²² Blessinger hatte ein ähnliches Ziel, indem er anhand einer vorverurteilenden Beschreibung der Musik dreier allgemein bekannter Komponisten versuchte, die angebliche „Verseuchung des deutschen Musiklebens durch das Judentum“ darzulegen.

Blessingers Verhalten während der NS-Herrschaft hat bereits von Stephan Schmitt zusammenfassend beschrieben. Während Schmitt sich für die Zeit vor 1945 auf Akten aus dem Bundesarchiv sowie aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv stützen konnte, liegen – da gegen Kriegsende sämtliche „Personalakten der Akademie der Tonkunst bei der totalen Vernichtung des Odeons zu Verlust gegangen sind“²³ – in der Hochschule für Musik zu diesen Zeitraum keine Dokumente vor. Allerdings lässt sich aus der nach dem Krieg neu angelegten Akte die Zeit danach beleuchten. Blessingers Fall war aufgrund seiner Parteizugehörigkeit, den eindeutig antisemitischen Publikationen sowie auch aufgrund seiner Persönlichkeit im Münchner Umfeld rasch geklärt. Laut mündlichen Erzählungen war er der einzige Lehrer an der Hochschule, der in SA-Uniform zum Unterricht erschien. Gleich nach dem Krieg sah es zunächst noch nach einer positiven Fortsetzung seiner Karriere aus. Laut Mitteilung vom 10. Juli 1945 wurde Blessinger rückwirkend „vom 1.1.1942 an von der Landesbesoldungsgruppe A2b in die Reichsbesoldungsgruppe H1b“ übergeleitet.²⁴ Aufgrund der Angaben im Fragebogen wurde ihm jedoch am 10. Oktober 1945 vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus eine vorläufige Dienstenthebung unter sofortiger Einstellung sämtlicher Bezüge zugestellt:

„Sie werden mit sofortiger Wirkung vorbehaltlich der endgültigen Verfügung der Militärregierung nach Überprüfung Ihres Fragebogens vom Dienste als Professor bei der Staatl. Hochschule für Musik in München enthoben, nachdem auf Grund der allgemeinen Richtlinien der Militärregierung eine Belassung in Ihrer Dienststelle nicht tragbar erscheint. / Sie haben sich jeder weiteren dienstlichen Tätigkeit

²⁰ Karl Blessinger, *Judentum und Musik: Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik* (Berlin: Hahnfeld, 1944).

²¹ Anzahl der Exemplare geht aus dem Vorsatzblatt von *Judentum und Musik* hervor.

²² Blessinger, *Judentum und Musik* ..., [158].

²³ HSMT München, PA Blessinger (24. 9. 1963).

²⁴ Beschluss vom 5. April 1945 mit Wirkung vom 1. Januar 1942; Archiv der HSMT München, PA Blessinger (5. 4. 1945).

an der Staatl. Hochschule für Musik in München zu enthalten. / Die für Sie als Besoldungszahlstelle zuständige Bayer. Landeshauptkasse erhält Abschrift dieses Schreibens mit dem Auftrag, die Auszahlung Ihrer Bezüge einzustellen.“²⁵

Die Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik – Akademie der Tonkunst bittet Blessinger, den Empfang der Dienstenthebung zu bestätigen. Der auffallend höfliche Tonfall ist wohl dem Rahmen eines offiziellen Schreibens der Universität geschuldet und verrät nicht die persönliche Meinung des Schreibers:

„Im Auftrage des Herrn Bayer. Staatsministers für Unterricht und Kultus bin ich verpflichtet, Ihnen sehr geehrter Herr Kollege die beiliegende Min. Entschl. mit der Bitte zu übersenden, den Empfang derselben auf der gleichfalls beiliegenden Bescheinigung zu bestätigen und letztere umgehend wieder anher zurückzusenden.“²⁶

Die vorläufige Dienstenthebung wurde am 20. Dezember 1945 von der Militärregierung bestätigt.²⁷ Ob sich Blessinger selbst intensiv um entsprechende „Persilscheine“ bemühte, geht aus den Akten nicht hervor. In seinem Personalakt liegt allerdings nur ein einziges Schreiben vor, welches außerdem nicht unbedingt zu einer Entlastung beiträgt (vgl. Anhang: Dokument 1). Es stammt von Heinrich Knappe, der ab 1926 als Dozent an Akademie für Tonkunst in München wirkte. Knappe war kein Parteimitglied und hat auch nach Aussage eines Zeitzeugen „gegen alle Lehrer, die nach [der Inhaftierung des früheren Direktors] Hausegger [durch die SA] berufen wurden und damit mit wenigen Ausnahmen Parteimitglieder waren, Front gemacht.“²⁸ Knappe spricht im vermeintlichen Entlastungsschreiben einen Vorfall an, bei dem die Spruchkammer zu untersuchen hatte, „ob Blessinger seinerzeit schuld daran war, daß der damalige Direktor der Akademie v. Hausegger aus dem vollbesetzten Konzertsaal heraus von der SA abgeführt und verhaftet wurde.“²⁹

Hier sind es zunächst die allgemeinen Richtlinien der Militärregierung sowie der Spruchkammer, die Blessingers Dienstenthebung verursacht haben. Vier Jahre nach Kriegsende musste Blessinger aufgrund erfolgloser Bemühungen schließlich zur Kenntnis nehmen, dass für ihn eine Wiedereinstellung an der Münchener Hochschule für Musik nicht mehr in Frage kam. Da er „vom 15.9.1920 bis 10.10.1945 ununterbrochen als Lehrkraft für die musikwissenschaftlichen Fächer beschäftigt“³⁰ war, suchte er am 2. August 1949 um Pensionierung oder Weiterbeschäftigung an. Bereits am 10. August kam die Antwort vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus, dass keine Möglichkeit besteht, „den ehemaligen Professor der Staatl. Akademie der Tonkunst in München als Lehrkraft an der Staatl. Hochschule für Musik wieder zu verwenden oder ihn in den Ruhestand zu versetzen.“³¹

25 Archiv der HSMT München, PA Blessinger (10. 10. 1945).

26 Archiv der HSMT München, PA Blessinger (15. 10. 1945).

27 Archiv der HSMT München, PA Blessinger (26. 1. 1946).

28 Schmitt, *Geschichte der Hochschule ...*, 364.

29 Schmitt, *Geschichte der Hochschule ...*, 359.

30 Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus München. Archiv der HSMT München, PA Blessinger (2. 8. 1949).

31 Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus München. Archiv der HSMT München, PA Blessinger (10. 8. 1949).

1950 wurde Robert Heger (1886-1978) Erster Staatskapellmeister am Nationaltheater München sowie Präsident der Staatlichen Akademie der Tonkunst – Hochschule für Musik in München. Er war 1937 in die NSDAP eingetreten und verhielt sich auch sonst während des Krieges regimekonform. Noch im August 1944 wurde er in Adolf Hitlers *Gottbegnadeten-Liste* unter die wichtigsten Dirigenten aufgenommen.³² Dennoch konnte er seine Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg unbeschadet fortsetzen. Hegers Werdegang dürfte Blessinger zumindest in den Grundzügen bekannt gewesen sein. Vielleicht hoffte er, hier einen Verbündeten zu finden. Denn noch vor dessen Amtsantritt am 1. Juni 1950 liegt bereits ein Schreiben Blessingers vom 25. März 1950 vor, in welchem er Heger um eine Unterredung bittet und ihn zumindest indirekt als ehemaligen Parteigenossen anspricht:

„Vielleicht ist es ihnen bekannt, dass ich von 1920-1945 an der Akademie die musikwissenschaftlichen und theoretischen Fächer vertreten habe und 1945 als Mitglied der NSDAP aus meiner Stellung entlassen worden bin. / Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn es Ihnen möglich wäre meine Bitte zu erfüllen.“³³

Blessingers Anschreiben wurde, wahrscheinlich von Robert Heger selbst, auf der Verso-Seite mit folgendem Worten handschriftlich kommentiert:

„Versorgungsbezüge / 1. Karl Blessinger / Mendelssohn Meyerbeer Mahler / drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts / Bernhard Hahnefeld Verlag / Berlin 1939 / Neuerdings hat Karl Blessinger in seiner überaus verdienstlichen Studie darauf hingewiesen, dass auch Mendelssohn als Typus des sogenannten Assimilationsjuden in die langen Reihe der Vertreter dieser Rasse gehört, die zielbewusst // die Umdeutung des übernommenen Kulturgutes in jüdischem Sinne und damit dessen Verfälschung betrieben haben / Lexikon der Juden in der Musik Stengle / Gerigk / Berlin 1941“³⁴

Dieser handschriftliche Vermerk zeigt, dass dem Schreiber Blessingers antisemitische Einstellung durch dessen Schriften ausreichend belegt erschien. In der Tat weichen Blessingers Schriften vom überwiegenden Teil der zumeist „weltanschaulich neutral[en]“³⁵ wissenschaftlichen Publikationen ab. Dies gilt auch für die Musikwissenschaft. Bei vielen Autoren beschränkt sich NS-Konformität auf das Vorwort, während der Haupttext selbst wissenschaftlich korrekt und auch inhaltlich sowie in der Diktion – von ausgesuchten Zeilen abgesehen – vertretbar ist.³⁶ Dagegen genügen einige Zeilen aus Blessingers Buch *Das Judentum in der Musik*, das fast in jedem einzelnen Satz ebenso wissenschaftlich unhaltbar wie auch ideologisch verwerflich ist. Im folgenden Textausschnitt zu Felix **Mendelssohn** Bartholdy spricht er die „mechanische Art“ seiner von „formelhaften Wiederholungen“ durchsetzten Musik an:

³² Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet: Künstlereliten im Dritten Reich* (Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1991).

³³ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (25. 3. 1950).

³⁴ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (25. 3. 1950, verso-Seite) sowie ein undatiertes Zusatzblatt.

³⁵ Brigitta Maria Schmid, „Musikwissenschaft im ‚Dritten Reich‘“, in *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus*, ed. Brunhilde Sonntag et al. (Köln: Bela, 1999), 92–110, hier 95.

³⁶ So etwa bei Ernst Fritz Schmid, *Joseph Haydn: Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters* (Kassel: Bärenreiter, 1934) und Erich Valentin, *Mozarteumsbüchlein* (Regensburg: Bosse, 1941).

„Da sehen wir nun freilich, wie Mendelssohn bereits in der unmittelbaren Fortsetzung des Grundmotivs regelmäßig zu versagen pflegt, d. h. er kommt sehr bald in eine rein mechanische Art der Fortsetzung, und aus Mangel an wirklicher Schöpferkraft redet er weiter, ohne wirklich etwas zu sagen. [...] Wir sehen, auch bei Mendelssohn bricht die typisch jüdische Neigung zu rein formelhafter Wiederholung immer wieder durch. [...] Zwischen organischer Formgestaltung deutscher Art und jüdischer Formkonstruktion besteht ein unüberbrückbarer Gegensatz“³⁷

Bei Giacomo Meyerbeer versucht er unter anderem vor einer ‚jüdischen Weltherrschaft‘ zu warnen. Dabei muss er Wagners positive Wertschätzung diesem Komponisten gegenüber aus zeitpolitischen Gründen rechtfertigen:

„Hier aber zeigt sich ein neues Stadium auf dem Wege des Judentums zur Macht. Mendelssohns Tätigkeit bedeutet das persönliche Eindringen eines Juden in die deutsche Musik. [...] Im Falle Meyerbeer trat dagegen das Weltjudentum weit offener auf den Plan. [...] Wenn Richard Wagner Mendelssohn eine größere Teilnahme schenkt als anderen jüdischen Musikern, so ist dies sachlich gewiß nicht berechtigt. Als Kind des 19. Jahrhunderts konnte Wagner noch nicht wissen, daß jeder Jude ohne Ausnahme an der Erreichung der jüdischen Weltherrschaftsziele arbeitet und daß die Judenschaft einen ihrer Angehörigen, der etwa den Versuch machen sollte, anders zu wirken, niemals hochkommen ließe, daß somit jede Anerkennung einer Ausnahmeerscheinung unter den Juden im Endergebnis eine Stützung des Gesamtjudentums bedeutet.“³⁸

Die schärfsten Worte wendet Blessinger bei Gustav Mahler an, wo er versucht, in der Musik selbst auf von ihm als solche bezeichnete jüdische Wesenszüge hinzuweisen, die sämtlich natürlich negativ beschrieben werden. Die sprachliche Pointierung einer weit weg von musikwissenschaftlicher Redlichkeit gewählten Wortwahl weist hier schon karikaturhafte Züge auf:

„Immer wieder weist Mahlers Musik Züge auf, die wir an anderer Stelle als zutiefst jüdisch kennen gelernt haben. Man denke z. B. an den Anfang seiner 2. Symphonie, wo eine rhythmische Formel bis zum Überdruß wiederholt wird. Der jüdische Zynismus ist bei ihm vielleicht nicht auf den ersten Blick zu erkennen [...]. Trotzdem ist es nicht schwer, vielerorts in Mahlers Musik fratzenhafte Züge zu erkennen [...]. Auch Mahler bringt in typisch jüdischer Art unvereinbare Dinge zwangsweise unter einen Nenner [...].“³⁹

Blessingers Rundumschlag beschränkt sich nicht nur auf die drei ausgewählten Komponisten. Er zielt auch gegen alle nichtjüdischen Komponisten ab, die Stil oder Kompositionstechnik ihrer jüdischen Lehrer übernehmen würden:

„(Worin liegt z. B. der wesentliche Unterschied zwischen den Virtuosenstücken des Juden Herz und des Nichtjuden Hüntens, zwischen atonalen Experimenten des Juden

³⁷ Blessinger, *Das Judentum in der Musik* ..., 68–70.

³⁸ Ebd., 80–81.

³⁹ Ebd., 115.

Schönberg und seiner nichtjüdischen Schüler?) Aus diesem Grunde sind im folgenden offenkundige Judengenossen den Juden gleichgesetzt, denn wir bekämpfen ja den jüdischen Geist, wo er sich auch zeigen möge, und am schärfsten da, wo er als Giftstoff in unser eigenes Volk eingedrungen ist.“⁴⁰

Blessinger verfasste hier einen durchwegs antisemitisch geprägten Text, bei dem er nicht nur gegen drei in der Musikgeschichte bislang anerkannte Komponisten anscrieb, sondern auch Schüler jüdischer Kompositionslehrer („Judengenossen“) vorweg verunglimpfte. Er betrieb mit seiner Schrift eine politisch motivierte Kulturverfälschung, die auch aus dem übrigen Schrifttum seiner Zeit herausragt.⁴¹

Zurück zu Blessinger und seiner Karriere nach Kriegsende. Obwohl Blessinger von Heger zunächst keine Antwort erhielt, rechnete er noch im Juli 1950 mit einer Wiedereinstellung an der Akademie der Tonkunst in München:

„[...] Nachdem inzwischen in der Frage der Rechtsstellung der seinerzeit entfernten Beamten immerhin eine gewisse Klärung erfolgt und doch wohl die endgültige Regelung in absehbarer Zeit zu erwarten ist, nachdem mir vor allem bekannt geworden ist, dass der Stellvertreter des Hohen Kommissars für die Amerikanische Zone, General Hayes, den Rechtsanspruch der entnazifizierten Beamten auf Wiedereinstellung oder Pensionierung anerkannt hat, glaube ich annehmen zu müssen, dass der Septembertermin etwas zu spät sein würde, wenn meine Wiedereinstellung für den Beginn des neuen Studienjahres in Frage kommen sollte.

Ich gestatte mir darauf hinzuweisen, dass vom rein sachlichen Standpunkt aus die Tatsache nicht übersehen werden kann, dass meine Stelle an der Akademie nur provisorisch besetzt ist, insofern Herr Universitätsprofessor Dr. Fellerer nur zeitweise nach München kommt, um den Unterricht in den von mir seinerzeit vertretenen wissenschaftlichen Fächern zu erteilen.

Ich wäre Ihnen nun ausserordentlich verbunden, wenn Sie, verehrter Herr Präsident, mir vorher Gelegenheit geben könnten, meine Angelegenheit mit Ihnen zu besprechen. [...]“⁴²

Dass nun ausgerechnet Karl Gustav Fellerer an Blessingers Stelle in München unterrichtete, ist durchaus bezeichnend. Fellerers unrühmliche Rolle während der nationalsozialistischen Herrschaft ist inzwischen belegt.⁴³ Nach dem Krieg war Fellerer allerdings in Kategorie V (entlastet) eingestuft worden.⁴⁴ Heger vertröstete Blessinger auf Mitte September, da eine Unterredung erst dann Sinn machen würde „wenn ich über die Akten und Vorgänge genau informiert bin.“⁴⁵ Da Blessinger auch im Wintersemester 1950/51 nicht eingestellt wurde, suchte er im Februar 1951 nun aufgrund von Dienstunfähigkeit und seiner langjährigen Tätigkeit an der Akademie um Pensionierung

⁴⁰ Ebd., 9.

⁴¹ Vgl. dazu auch Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker ...*, 536–541.

⁴² Archiv der HSMT München, PA Blessinger (9. 7. 1950).

⁴³ Vgl. Willem de Vries, *Sonderstab Musik: Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45* (Köln: Dittrich, 1998); Dieter Gutknecht, „Universitäre Musikwissenschaft in nationalsozialistischer Zeit“, in *Musikforschung: Faschismus; Nationalsozialismus: Referate der Tagung Schloß Engers (8. bis 11. März 2000)*, Isolde von Foerster et al. (Mainz: Are, 2001), 211–221, insb. 219ff.

⁴⁴ Dieter Gutknecht, „Fellerer, Karl Gustav“, in *MGG2*, Personenteil 6 (2001): 933.

⁴⁵ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (19. 7. 1950).

an.⁴⁶ Ein Schreiben der Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik vom 4. Mai 1951 an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus zeigt, wie man an der Hochschule für Musik München die Wiedereinstellung rehabilitierter Professoren und Lehrender nach dem Krieg grundsätzlich handhabte (Dok. 2).⁴⁷ Diese Erklärung wurde trotz der allgemeinen Formulierung wohl nur bzgl. Blessinger ausformuliert und angewandt. In diesem Schreiben wird nun eindrücklich auf dessen veröffentlichte Schriften hingewiesen. Unabhängig von gesetzlichen Entscheidungen erschien er schon aus rein pädagogischer Sicht für den Unterricht nicht mehr tragbar:

„Gegen eine Wiederverwendung Dr. Blessingers glaubt die Hochschuldirektion berechtigte Bedenken zu haben, da Dr. Blessinger sich in seinen Schriften und Buchveröffentlichungen zu einseitig ausgesprochen hat und seine Ansichten künstlerisch nicht haltbar sind.“⁴⁸

Der Hochschule blieb es also vorbehalten, Blessinger auszuschließen, auch wenn rein politische Gründe vom Gesetz her nicht ausgereicht hätten. Wie wir wissen, kam es zu keiner neuerlichen Anstellung von Blessinger im öffentlichen Dienst, weder in München, noch an einer anderen Hochschule oder Universität. Blessingers Verfahren und Korrespondenz mit der

Münchener Hochschule zog sich auch danach noch länger hin. Erst am 24. August 1954 (!) erhielt er die Bestätigung, dass ihm aufgrund eines amtsärztlichen Zeugnisses vom 24. Februar 1951 mit Wirkung vom 30. September 1952 eine Pension bewilligt worden sei.⁴⁹

Bis heute erfährt Blessinger Ablehnung und Ausgrenzung von der Fachkollegenschaft. Laut Ludwig Finscher entwickelte er sich von einem soliden Lokalhistoriker zum „agressivsten antisemitischen Musikschriftsteller des Nationalsozialismus.“⁵⁰ In dem eher kurzen MGG2-Artikel zu Blessinger weist Finscher darauf hin, dass Blessingers Schrift über *Das Judentum in der Musik* viel zitiert und von einflussreichen Musikwissenschaftlern positiv rezensiert wurde, ohne hier allerdings Namen zu nennen.⁵¹ Blessinger bezeichnet er als „Musikschriftsteller“, die einflussreichen Kollegen hingegen als „Musikwissenschaftler“. Politisch manipulierende Tendenzen wären laut Finscher in Blessingers Publikationen äußerst plakativ. Blessinger ist in seinen Schriften auch aus damaliger Sicht eindeutig zu weit gegangen. Er hat unhaltbare Behauptungen aufgestellt, weshalb er nach der Wende auch nicht mehr unterrichten durfte. Seine Schriften sind auch aus heutiger Sicht nicht zu rechtfertigen, auch nicht dadurch, dass er eine bereits aus dem 19. Jahrhundert resultierende antisemitische Rezeption der Werke Mendelssohns, Meyerbeers und Mahlers fortsetzte.

⁴⁶ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (26. 2. 1951).

⁴⁷ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (4. 5. 1951). Siehe auch das vollständige Dokument 2 im Anhang.

⁴⁸ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (4. 5. 1951).

⁴⁹ Archiv der HSMT München, PA Blessinger (24. 8. 1954).

⁵⁰ Ludwig Finscher, „Blessinger, Karl“, in *MGG2*, Personenteil 3 (2000): 76.

⁵¹ Laut Prieberg (*Handbuch Deutsche Musiker...*, 541) war dies in einem Rundspruch des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP vom 4. November 1944 befohlen worden: „Die Presse wird gebeten, folgendes gut zu beachten (...) das Buch von Karl Blessinger ›Judentum und Musik‹, Hahnfeld-Verlag, Berlin.“ Quelle bei Prieberg: BA ZSg. 102/64 fol. 1/Sammlung Sänger.

Kontinuität in Münster: Werner Korte

Völlig anders als bei Blessinger stellt sich die Situation bei Werner Korte (1906-1982) dar. Im Gegensatz zu Blessinger konnte Korte trotz einiger im Sinne der NS-Ideologie einschlägiger Schriften seine berufliche Stellung unbeschadet beibehalten. Einen unvollendet gebliebenen und bislang unpublizierten Roman aus Kortees Feder nahm jüngst Werner Kortees Sohn Hermann Korte zum Anlass, seinem Vater im späten Rückblick von einer NS-Ideologie zwar nicht völlig freizusprechen, aber doch zu distanzieren. Dazu weist Hermann Korte darauf hin, dass sich sein Vater während des Krieges vom wissenschaftlichen Publizieren zurückgezogen, dagegen einen Roman über die beiden Astronomen David und Johannes Fabricius sowie zahlreiche Gedichte geschrieben hätte. Tatsächlich weisen die Jahre zwischen 1939 und 1945 nur wenige musikwissenschaftliche Schriften auf.⁵²

Werner Korte studierte von 1924 bis 1926 Mathematik, Naturwissenschaften und Musikwissenschaft an den Universitäten Freiburg/Br. und Münster sowie von 1926 bis 1928 Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Berlin. Obwohl er sich in seinen Studien zunächst für die Geisteswissenschaften entschieden hatte, blieb Korte seinem Interesse an den Naturwissenschaften treu und arbeitete während des Krieges an dem erwähnten Roman. 1928 wurde Werner Korte bei Johannes Wolf in Berlin mit einer Arbeit über „Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik“ promoviert. Anschließend war er unter Heinrich Bessler planmäßiger Assistent an der Universität Heidelberg. 1932 habilitierte er sich an der Universität Münster mit einer Studie zur italienischen Musik des 15. Jahrhunderts. Noch im selben Jahr folgte er Karl Gustav Fellerer – der als Dozent nach Fribourg in die Schweiz wechselte – als Leiter der Musikwissenschaftlichen Abteilung an der Universität Münster nach.

Neben der rein universitären Karriere gab es parallel dazu auch politische Betätigungsfelder. 1933 wurde er Mitglied des NSLB.⁵³ Im Mai 1935 wurde er in den künstlerischen Beirat des Amtes für Kunstpflege in der Reichsleitung der NSDAP berufen. Im selben Jahr engagierte sich Jost Trier als Dekan um die Errichtung eines beamteten Extraordinariats an der Universität Münster für Werner Korte. Laut Trier würde Korte den zu schaffenden Lehrstuhl sowohl in wissenschaftlicher, wie auch politischer und charakterlicher Beziehung „mit Ehren“⁵⁴ versehen. Aus einem Tätigkeitsbericht von Trier an das Reichserziehungsministerium gehen weitere politische Engagements von Korte in dieser Zeit hervor. Demnach war er Mitarbeiter der Kunstschriftleitung der Nationalzeitung in Essen und hat in dieser Funktion zahlreiche Aufsätze, Leitartikel und Kritiken veröffentlicht. 1936 schrieb Korte eine positive Stellungnahme zur kulminierten Habilitationsschrift von Herbert Gerigk.⁵⁵ Mit 30. Januar 1937 wurde Korte zum nichtbe-

⁵² Werner Korte, „Krise und Sendung, ein Kapitel von Geschichte und Amt der deutschen Musik“, *Die Musik* 31 (1938/39): 395–398; „Hans Pfitzner“, *Allgemeine Musikzeitung* 66 (1939): 290–292; *Musik und Weltbild* (Leipzig: Seemann, 1940); „Über ‚Musik und Volk‘“, *Deutsche Musikkultur* 7 (1943): 143–144.

⁵³ Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker ...*, 4187–4189.

⁵⁴ Zitiert nach Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar ...*, 65.

⁵⁵ UA Münster Bestand 64 Nr. 30 (2. 6. 1936).

amteten außerplanmäßiger Professor für Musikwissenschaft ernannt.⁵⁶ Am 1. Mai 1937 trat er der NSDAP bei.⁵⁷ Im Juni 1937 wurde Korte vom Reichserziehungsministerium für die nach Ernst Fritz Schmid frei gewordenen Stelle des Universitätsmusikdirektors an der Universität Tübingen vorgeschlagen, die mit einer außerordentlichen Professur für Musikwissenschaft verbunden war.⁵⁸ Dort zog man jedoch den vor Ort bereits bekannten Musikpraktiker Carl Leonhardt dem Musikforscher Werner Korte vor.⁵⁹ In einem Schreiben der Philosophischen Fakultät an den Rektor der Universität Tübingen heißt es:

„So sehr Korte für die Betreuung eines musikwissenschaftlichen Ordinariats geeignet erscheint, so wenig ist er nach den Erkundungen, die wir anstellten, bisher in der Leitung großer Oratorien- und Symphoniekonzerte ausgewiesen.“⁶⁰

Dagegen steht, dass bei seiner endgültigen Berufung an die Universität Münster im Jahre 1946 besonders seine Verdienste als Musikpraktiker hervorgehoben wurden. Bei den fortgesetzten Bemühungen um die Errichtung eines beamteten Extraordinariats für Musikwissenschaft setzte sich im März 1938 nun Gerigk selbst beim Rektor der Universität Münster für Korte ein.⁶¹ Trotz einer grundsätzlichen Zustimmung durch das Reichserziehungsministeriums für ein planmäßiges Extraordinariat war zunächst kein Lehrstuhl vorhanden. Dem Vorschlag, einen Lehrstuhl innerhalb der Universität umzuwidmen, wurde nicht Folge geleistet. Auch gab es keine budgetären Mittel, einen neuen Lehrstuhl einzurichten. Dies könnte nach Peter Lohaus auf eine Unstimmigkeit zwischen dem Korte gewogenen Dekan Adolf Kratzer und dem Rektor der Universität Münster Walter Mevius zurückzuführen sein, bei dem sich Kortes Beziehungen zum Amt Rosenberg negativ ausgewirkt hätten.⁶² Lohaus vermutet nun, dass sich Korte an seine Parteigenossen im Amt Rosenberg gewandt hätte, ihn zu unterstützen. Vom 24. Februar 1939 ist nämlich eine Mitteilung Gerigks an Alfred Baeumler⁶³ überliefert, dass Korte einer der wenigen Vertreter seines Faches sei, der „kompromisslos den Kurs [der] Dienststelle“⁶⁴ einhielte. Vieles deutet darauf hin, dass Korte von kulturpolitischer Seite her Unterstützung erhielt. Auf einen nochmaligen Antrag durch den Dekan auf ein planmäßiges Extraordinariat im Juli 1939 erfolgte dann die sofortige Zustimmung durch den Rektor: „Gesehen und dringend befürwortet weitergereicht.“⁶⁵ Ein plan-

⁵⁶ Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 65.

⁵⁷ Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* ..., 4187–4189.

⁵⁸ Ernst Fritz Schmid musste nach früher Karriere seine Stelle aus privaten Gründen zurücklegen. Er war dann während des Krieges als Privatgelehrter tätig. Vgl. Mitteilung von Schmid an den Rektor der Universität Tübingen vom 2. April 1937 (UA Tübingen, PA Schmid, Sig. 126a / 433, Quadrangel 21).

⁵⁹ Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 69.

⁶⁰ UA Tübingen 131/121 (16. 7. 1937). Schreiben der Philosophischen Fakultät an den Rektor der Universität Tübingen.

⁶¹ Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 66.

⁶² Allerdings erfuhr Korte anlässlich einer Bewerbung an der Universität Gießen im Jahre 1943 durchaus Unterstützung vom Rektor, indem er dem Dekan mitteilte, dass Korte jahrelang mit den in Frage kommenden Parteien auf das engste zusammengearbeitet hätte und daher in weltanschaulicher Sicht ebenso absolut zuverlässig sei. Vgl. Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 68.

⁶³ Alfred Baeumler (1887–1968) übernahm 1934 das „Amt Wissenschaft des Beauftragten des Führers für die Überwachung der geistigen Schulung und Erziehung der NSDAP“ und wirkte als dessen Leiter vor allem als Verbindungsmann für Alfred Rosenberg zu den Universitäten.

⁶⁴ Vertrauliches Schreiben von Herbert Gerigk an Alfred Baeumler (BA NS 15/158a) vom 24. 2. 1939. Zitiert nach Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar*.

⁶⁵ UA Münster Bst. 4 A I Nr. 10 spec. (7. 7. 1939). Schreiben von Dekan Adolf Kratzer an das Reichserziehungsministerium.

mäßiges Extraordinariat kam trotzdem nicht zustande. Mit 15. September 1939 wurde Korte allerdings zum Beamten auf Widerruf mit dem Titel eines „außerplanmäßigen Professors“ ernannt.⁶⁶

Durch die Berufung von Rudolf Gerber nach Göttingen im Jahr 1943 war dessen Stelle in Gießen vakant. Korte hatte sich zwar nicht beworben, stand aber vor Willi Kahl und Heinrich Husmann auf Platz 1 der Vorschlagsliste. In diesem Fall sind die Parteigremien aber nicht dem Wunsch der Fakultät, sondern dem Vorschlag des Rektors der Universität Gießen gefolgt. Dieser gab trotz wissenschaftlicher Gleichwertigkeit von Korte und Kahl letzterem den Vorzug, da dieser „im Weltkrieg und auch jetzt wieder jahrelang an der Front gestanden“⁶⁷ hat. Somit blieb Korte bis Kriegsende außerplanmäßiger Professor an der Universität Münster.

Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg fanden sich weder in der Personalakte im Universitätsarchiv Münster noch im Hauptstaatsarchiv Düsseldorf entsprechende Dokumente, wie etwa Fragebogen, Entlastungsschreiben oder anderes zu Kortens Entnazifizierungsverfahren.⁶⁸ Im Artikel zu Werner Korte in MGG2 heißt es dennoch: „1937 wurde er zum ao. Prof., 1946 trotz der negativen Beurteilung bei dem Entnazifizierungs-Verfahren zum o.Prof ernannt, nachdem er in Göttingen und in Marburg vertreten hatte.“⁶⁹ Korte wurde allerdings bereits am 11. Dezember 1945 von der Militärregierung bestätigt, wobei die Kategorie aus diesem Dokument nicht hervorgeht: „Seine Bestätigung ist durch Verfügung der Militärregierung vom 11.12.1945 307/Edn/1552/57 mitgeteilt durch Erlass vom 20.12.1945 E 2-23-1, erfolgt.“⁷⁰

Obwohl Korte nach 1945 schließlich in Münster verblieben war, stand er während des Krieges sowie in der Übergangszeit auch für andere Orte zu Diskussion. Der nachdrückliche Wunsch, Korte in Münster zu halten, argumentiert mit der Möglichkeit, dass er ebenso leicht auch an anderen Universitäten eine Stelle bekommen könnte. Nach dem Rudolf Gerber 1943 nach Göttingen berufen wurde, dieser aufgrund von Militärdienst aber nicht durchgehend anwesend sein konnte, wurde Korte – der nie zum Militärdienst eingezogen wurde – für das Wintersemester 1944/45 aus dem nahen Münster zur Vertretung nach Göttingen geschickt. Bereits im November 1944 wurde er vom Reichsministerium zusätzlich mit der Vertretung des neu errichteten Extraordinariats für Musikwissenschaft in Marburg beauftragt. Nachdem im Herbst 1944 in Münster der Lehrbetrieb vollständig eingestellt war, zog Korte nach Marburg und übernahm von dort aus die musikwissenschaftlichen Vorlesungen in Göttingen. Rückwirkend zum 1. Oktober 1943 wurde in Marburg ein Extraordinariat für Musikwissenschaft eingerichtet. Wiederum stand Korte auf Platz 1 der vom Dekan an das Reichsminis-

⁶⁶ Siehe Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 68. Hermann Korte irrt in seiner Erinnerung, wenn er schreibt: „Es lässt sich aber, schon wegen des Jahres 1939 vermuten, daß er sich auf sich selbst zurückzog, nachdem er erst Professor und dann Lebenszeitbeamter geworden war.“ Vgl. H. Korte, *David und Johannes Fabricius* ..., 11.

⁶⁷ UA Gießen PrA Phil Nr. 9 (11. 6. 1943). Schreiben vom Rektor der Universität Gießen an das Reichserziehungsministerium; zitiert nach Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 71.

⁶⁸ Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 95–96.

⁶⁹ Siehe den von der Schriftleitung verfassten Artikel „Korte, Werner“, in: MGG2, Personenteil 10 (2003): 544. In dem von Hans Heinrich Eggebrecht und Pamela Potter verfassten Eintrag in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) heißt es: „despite a negative judgment in the denazification proceedings, was promoted to professor in 1946“. Potter bezieht sich hier vielleicht auf einen negatives Gutachten von Wilibald Gurlitt, wonach Korte „politisch belastet“ gewesen sei. Vgl. dazu Potter, *Die deutsche der Künste*..., 311.

⁷⁰ UA Münster Bst. 8 Nr. 8878 (8. 5. 1946). Der Universitätskurator an den Oberpräsidenten der Provinz Westfalen.

terium weitergereichten Vorschlagsliste. Nach ihm standen noch Walter Gerstenberg und Walter Serauky auf der Liste. Während Joseph Müller-Blattau in seinem Gutachten einen älteren und bewährten Kollegen vorgezogen hätte, schrieb Heinrich Bessler ein positives Gutachten, in dem Korte „auch an der nationalsozialistischen Erneuerung des Musiklebens tätig interessiert sei“.⁷¹ Im Gegensatz zu Tübingen, wo der Praktiker Leonhardt dem Theoretiker Korte vorgezogen wurde, wies Heinrich Bessler eigens auf dessen besondere Verdienste mit dem Collegium musicum hin, weshalb er ihn an erster Stelle empfehlen würde. Auch für den Archäologen Friedrich Matz, der bereits 1941 von Münster nach Marburg gewechselt hatte, war insbesondere Kortess musikpraktische Tätigkeit ein Argument für ein positives Gutachten. Da allerdings bis Kriegsende keine Entscheidung getroffen wurde, wandte sich Korte im Juli 1945 an den Marburger Dekan, ihn in die planmäßige außerordentliche Professur einzusetzen, andernfalls sähe er sich gegen seinen Willen gezwungen, auf Marburg zu verzichten. Vielmehr wäre eine Rückkehr nach Münster notwendig, um die ihm bislang innegehaltene Planstelle durch seine Anwesenheit zu erhalten.

Tatsächlich gab es Bemühungen seitens der Universität Marburg, Korte zumindest ein Extraordinariat zu geben, da er ansonsten die Vertretung nicht mehr machen würde. In einem Schreiben von der Philosophischen Fakultät an den Kurator wird er sogar als „Gegner des Systems“ beschrieben.⁷² An der Universität Münster war man sich durchaus bewusst, dass Korte auch an anderen Orten gerne gesehen wäre. In einem Brief des Universitätskurators an den Oberpräsidenten der Provinz Westfalen heißt es am 8. Mai 1946:

„Da Professor Korte eine Berufung zur Universität Marburg erhalten hat und jetzt das Semester beginnt, *bitte ich dem Antrag schnell stattzugeben*.⁷³ In diesem Falle würde er bei der Universität Münster bleiben. Auf sein Verbleiben wird von Seiten der Fakultät der größte Wert gelegt. Professor Korte [...] hat sich in der Lehrtätigkeit wie auch im Konzertwesen der Universität größte Verdienste erworben. Als Schriftsteller und Forscher auf dem Gebiet der Musikwissenschaft ist er weithin bekannt geworden. Auch die Stadt Münster legt grossen Wert auf die weitere Tätigkeit des Professors Korte.“⁷⁴

Noch im selben Jahr wurde er zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft an die Universität Münster berufen. Von einer Kritik an seinen Schriften, wie sie Peter Lohaus herausgearbeitet hat,⁷⁵ ist hier im Gegensatz zum Verfahren bei Blessinger nicht einmal andeutungsweise die Rede. Aufgrund der dringenden Bitte der Universität Münster und der ebenso rasch erfolgten Zusage Kortess kam es nicht einmal zu Berufungsverhandlungen. Dies gab später Anlass auf Antrag zur Erhöhung seiner Dienstbezüge. In einem Schreiben des Universitätskurators an die Kultusministerin des Landes Nordrhein-Westfalen werden Kortess Qualitäten als Musikwissenschaftler, Redner, Pädagoge und Leiter des Collegium musicum eindrücklich beschrieben:

⁷¹ Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 77.

⁷² UA Marburg, Bst. 307d Nr. 2835 *Musikwissenschaft u. Musikgeschichte 1935–1954* (25. 7. 1945). Mitteilung von der Philosophischen Fakultät an den Kurator.

⁷³ Der kursive Satzteil ist im Original handschriftlich eingefügt.

⁷⁴ UAMS Bst. 8 Nr. 8878 (8. 5. 1946). Der Universitätskurator an den Oberpräsidenten der Provinz Westfalen.

⁷⁵ Lohaus, *Das Musikwissenschaftliche Seminar* ..., 48–59.

„[...] Professor Korte gilt als ungewöhnlich befähigter Musikwissenschaftler, dessen Kenntnisse und Interessen weit über sein Spezialgebiet hinausreichen. Es ist mir bekannt, daß mehrere seiner Arbeiten große Beachtung gefunden und seinen Namen weithin in Deutschland bekannt gemacht haben. Von der Wirksamkeit seiner erzieherischen Arbeit konnte auch der Außenstehende eine gewisse Vorstellung erhalten, als Herr Korte dieses Jahr im Rahmen der Bachveranstaltungen zweimal mit dem Collegium musicum vor die Öffentlichkeit trat. Die Leistungen der beiden Abende standen weit über allen anderen, obwohl bei diesen Berufsmusiker und auch Solisten mit weitbekanntem Namen mitwirkten. Auch früher schon haben die vom Collegium musicum unter Herrn Kortens Leitung veranstalteten Abende immer ein ganz besonderes Niveau gezeigt. Durch solche Darbietungen sowie durch praktische oder beratende Mitwirkung bei anderen Veranstaltungen in Münster und auswärts hat Herr Korte im allgemeinen Musikleben Bedeutung und Namen gewonnen, öffentliche Vorlesungen und Vorträge, die er abgehalten hat, hatten großen Zulauf und waren vielfach so überfüllt, daß die Hörer auch auf den Gängen und bis an die Türen hinan Kopf an Kopf sich drängten. Bevor Professor Korte das Ordinariat für Musikwissenschaft im Jahre 1946 erhielt, hatte er in Münster eine Diätendozentur inne. Das Ordinariat für Musikwissenschaft wurde 1946 geschaffen. Da Professor Korte damals eine Berufung an die Universität Marburg erhalten hatte, vollzog sich die Berufung in Münster sehr schnell, zumal diese noch von der seiner Zeit zuständigen Regierung für Westfalen in Münster erfolgte. Die Fakultät legte auf sein Verbleiben den größten Wert. [...]“⁷⁶

Einige von Kortens Veröffentlichungen betreffen die Funktion der Musikwissenschaft sowie pädagogische und kulturellen Fragestellungen in der Musik. In seinen Kommentaren während der nationalsozialistischen Herrschaft über den Stand der Musikwissenschaft finden sich immer wieder Angriffe gegen jüdische bzw. aus anderen Gründen verfolgte Fachkollegen, um seinen Standpunkt zu vertreten. Obwohl man in seinen musikwissenschaftlichen Schriften genügend Material für eine Distanzierung von Korte hätte finden können, wurden seine Schriften inhaltlich nicht diskutiert. Korte gehört nicht zu denjenigen Musikwissenschaftlern, die unbedingt länger an der Universität verbleiben wollten, wie es etwa Rudolf Steglich in Erlangen bis zum letzten Moment ausgereizt hat,⁷⁷ oder auch Joseph Müller-Blattau, der über einige Umwege erst 1958 wieder zu einem zu einem Ordinariat kam und 1963 emeritiert wurde. Korte versuchte hingegen bald emeritiert zu werden, um sich seiner Forschung, insbesondere der Strukturanalyse, widmen zu können. In seinen Studien über Anton Bruckner, Johannes Brahms und Johann Stamitz entwickelte er eine Methode zur Strukturanalyse, in der er systematisch versuchte, jede Komposition wissenschaftlich als einzigartiges phänomenologisches Dokument zu benennen. Auch wenn er in dem 1939 publizierten Aufsatz zur „Die Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft“⁷⁸ rein strukturanalytische Betrachtungen noch kategorisch abgelehnt hatte, war diese von jeglicher

⁷⁶ UAMS Bestand 8 Nr. 8878 (8. 11. 1950). Der Universitätskurator an die Kultusministerin des Landes Nordrhein-Westfalen.

⁷⁷ UA Erlangen A2/1 Nr. 130/IS (27. 3. 1952) und (13. 1. 1953). Der Dekan der Universität Erlangen an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus.

⁷⁸ Werner Korte, „Die Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft“, *Die Musik* 30 (1938): 668–674.

Semantik befreite Musikbetrachtung bereits vor dem Krieg von ihm entwickelt worden. Sie dürfte methodisch mit seinem naturwissenschaftlichen Interesse in Zusammenhang stehen. Dies steht in Gegensatz zu Kortess Aussage, dass eine Musikwissenschaft frei jeglicher Ideologie ihre Aufgabe verfehlt hätte, denn nach ihm wäre eine „weltanschauliche und methodische Überwindung der sog[enannten] Geisteswissenschaft in ihrer völkischwertmäßigen Unbezogenheit [...] die Aufgabe der Kunstwissenschaften und damit auch der Musikwissenschaft“. Damit forderte er selbst dazu auf, das musikwissenschaftliche Schrifttum auf seine Geisteshaltung hin zu überprüfen. Genau dem ist Korte nach 1945 entkommen und hat es wohl aus guten Gründen auch nicht eingefordert. Seine Schriften aus der Zeit der NS-Herrschaft wurden nicht auf deren politische Aussage hin überprüft.

Wie bereits erwähnt verfasste Werner Korte zwischen 1939 und 1943 einen unvollendet gebliebenen und nur in Auszügen publizierten Roman über die beiden Astronomen David und Johannes Fabricius.⁷⁹ Wie aus einer Archivrecherche von Korte zur Person der beiden Astronomen hervorgeht, war er mindestens bis 1950, also mehrere Jahre nach Abschluss des Romanmanuskripts, mit diesem Thema beschäftigt.⁸⁰ Erst 2012 wurden Teile daraus von seinem Sohn, dem Soziologen Hermann Korte, mit persönlichen Ergänzungen herausgegeben. Der Roman spielt in der „Zeit vor dem großen Krieg“, womit der Dreißigjährige Krieg gemeint war. Eine Umdeutung auf die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges ist vordergründig nicht erkennbar. Sein Sohn Hermann bezeichnet seinen Vater als geübten Schreiber, da er „seit 1928 sechs Bücher und zahlreiche Aufsätze [...], allerdings keine Romane, sondern musikwissenschaftliche Abhandlungen“ publiziert habe. Von den musikwissenschaftlichen Schriften sei zuletzt im Jahre 1940 sein Manuskript zu *Musik und Weltbild* in Auszügen im Verlag Seemann in Leipzig erschienen. „Von da ab bis zum Ende des Krieges schrieb er kaum noch über die so geliebte Musik und ihre Wissenschaft, stattdessen den schon erwähnten Roman, mehrere Novellen und mehr als einhundert Gedichte.“⁸¹ Obwohl sich der Verlag Seemann zunächst an Kortess belletristischen Arbeiten interessiert zeigte, ist außer einigen Gedichten davon nichts in Druck erschienen. Kortess Sohn stellt sich nun die Frage, warum sein Vater mit der Musikwissenschaft während der Kriegsjahre so gut wie aufhörte und seine Energie in Prosa und Lyrik steckte. Hermann Korte meint, dass die Person seines Vaters in dem Roman, „der am Beginn seiner literarischen Arbeit stand“⁸² zwar Spuren hinterlassen habe, die im Roman erzählte Geschichte würde sich aber aufgrund der zeitlichen Versetzung nicht als Quelle einer verlässlichen Auskunft über die Motive, Ängste und existentiellen Sichtweisen des Autors Werner Korte eignen.

Hermann Korte vermutet weiter, dass sich sein Vater „schon wegen des Jahres 1939“ auf sich selbst zurückzog, nachdem er erst Professor und dann Lebenszeitbeamter geworden war: „Hierfür war er 1937 in die NSDAP eingetreten und wird sich auch sonst

⁷⁹ H. Korte, *David und Johannes Fabricius ...*. David Fabricius (1564–1617) war Theologe und Pastor, nebenbei interessiert an Kartografie und astronomischer Forschung. Sein Sohn Johann Fabricius (1587–1616/17) publizierte 1611 eine wissenschaftliche Abhandlung über die Sonnenflecken.

⁸⁰ H. Korte, *David und Johannes Fabricius ...*, 15.

⁸¹ H. Korte, *David und Johannes Fabricius ...*, 10. Die Gedichte liegen zusammen mit anderen Materialien aus seinem Nachlass seit 2012 im Universitätsarchiv Münster (Bestand 320) und wurden vom Verfasser des vorliegenden Aufsatzes gesichtet.

⁸² H. Korte, *David und Johannes Fabricius ...*, 11.

in der einen oder anderen Weise mit dem Regime arrangiert haben. Hinzu kam, daß er wegen chronischer Migräneanfälle wehruntauglich war und es auch bleiben wollte. Er wird gewusst haben, ob er Grenzen überschritten hatte.⁸³ Schließlich zitiert Hermann Korte aus dem Roman selbst, wo Werner Korte über den Protagonisten David Fabricius schreibt: „Er war jetzt 23 Jahre alt. Das Leben kam erst langsam, aber gefährlich auf einen zugeschlichen, man spürte plötzlich, dass man umstellt war; und irgendwo und irgendwann schnappte die Falle zu, die den meisten das Leben kostete und nur wenigen die Befreiung aus eigener Kraft erlaubte.“⁸⁴

Hermann Korte führt als Beleg für eine Distanzierung seines Vaters vom NS-Regime dessen Rückzug vom wissenschaftlichen Publizieren und eine Hinwendung zu Lyrik und Prosa an. Es ist eine sehr persönliche Sichtweise, die man dem Sohn zugestehen muss. Den Musikwissenschaftler Werner Korte wird man aber nicht am Rückzug vom musikwissenschaftlichen Schreiben und der Konzentration auf ein literarisches Werk während der Kriegsjahre messen. Die Bedeutung für das Fach kann man nur aus den musikwissenschaftlichen Schriften ableiten. Die Bewertung der Person muss einer umfangreicheren Betrachtung unterzogen werden. Eine Aufstellung der bislang überwiegend ungesichteten literarischen Schriften soll zu einer weiteren Beschäftigung mit dem schriftlichen Nachlass anregen und so zu einer vollständigeren Sichtweise der Person Werner Kortes führen.

Liste zum Literarischen Werk von Hermann Korte im Universitätsarchiv Münster, Bestand 320

Roman

Gerrit Holberg, Narr auf eigne Hand (Typoskript und diverse Manuskripte, 1944)

Novellen

Kleine Birke (Manuskript, 1940)

Botschaft der Birke (Typoskript, undatiert [um 1943])

Kord Steveninck reitet (Manuskript 1943; Typoskript [um 1943])

Requiem (Manuskript und Notizen, 1945; Typoskript und Notizen, 1947)

Willkommen und Abschied (Typoskript und Manuskript, 1944)

Die alte Karte. Eine Erinnerung (Typoskript, o.D. [um 1945])

Das Gesicht das starb (Manuskript und Typoskript 1948)

Der Weg zurück (Manuskript und Notizen, o.D.)

Requiem für Claudia (Unvollständiges Typoskript und Notizen, o.D.)

Anderes

Deutsche Messe. Eine Kantate (Typoskript, 1944)

Christgeburtsspiel 1950 (Handschriftliche Skizze, 1949)

Das westfälische Jahr (Gedichte, hand- und maschinenschriftlich 1941-1945)

Rückblick. Sieben Sonette (Typoskript mit handschriftlichen Einfügungen, 1946)

⁸³ Ebd.

⁸⁴ H. Korte, *David und Johannes Fabricius* ..., 12.

An Jahr und Tag. Vierzig Gedichte und eine Kantate (Typoskript, handschriftliche Gedichte, 1947)

Gedichte

An meine Frau, Regensonntag, Sommer bei Münster (1941)

Abschied, Am Strande, An der Ems, Auf ein altes Bild, Die Dichter, Die große Liebende, Eberesche, Geheime Liebe, Herbstgarten, Herbsttag, Hünengrab, Meinem Vater, Neuer Frühling, Spätsommer, Sprache der Liebenden, Verschwiegene Liebe, Vor dem Gewitter (1942)

Abendlied, Frühling (1943)

Letzter Sommer, Selbstbildnis, Paradies auf Erden, Heimweh (1947)

Entsagung, Herbstgefühl, Zweifelhafte Glück (1949)

Clemenswerth, Dies irae, Sylvester, Wolken im Herbst (ohne Datum)

Gedichtentwürfe

Abschied (1948)

Auf einer Bank, Früher Herbst, Oktoberlied, Volkslied [1948]

Durchwachte Nacht (1949)

Erinnerung, Winternacht (1950)

Herz ohne Gewähr [1950]

ANHANG

DOKUMENT 1

Archiv der Hochschule für Musik und Theater München, PA Blessinger
(18.12.1947)

Eidesstattliche Erklärung.

Ich erkläre hiermit an Eidesstatt:

Ich kenne Herrn Dr. Karl Blessinger seit 1920. Er war lange Jahre dem Nationalsozialismus ferne gestanden. Seinen Parteibeitritt glaube ich dahin erklären zu können, dass Blessinger sich beruflich zurückgesetzt gefühlt hat. Ich war bei der musikalischen Veranstaltung der Akademie am 21.3.1933 persönlich anwesend. Dr. Blessinger war damals im linken Seitengang des grossen Odeonssaales von einer grossen Anzahl SA-Leute umringt. Herr von Hausegger wurde damals von 2 SA-Lauten vom Podium heruntergeholt. Erst zu einem späteren Zeitpunkt erfuhr ich, dass die Störung schon früher geplant war. Gesprächsweise wurde mir erzählt, dass Herr v. Hausegger sich geweigert habe, das Horst Wessellied absingen zu lassen. Irgendwelche weiteren Beobachtungen anlässlich der Veranstaltung habe ich nicht gemacht.

Ausdrücklich stelle ich fest, dass Dr. Blessinger in seiner Eigenschaft als Dozentenführer der Akademie der Tonkunst mich nie veranlasst hat der Partei, nicht einmal dem Dozentenbund beizutreten. Über kurze dienstliche Gespräche hinaus habe ich mit Dr. Blessinger nie mehr konferiert.

München, den 18.Dezember 1947

[ms.] *Dr. Heinrich Knappe*

Professor Dr. Heinrich Knappe.

Ich selbst bin mit Dr. Blessinger weder verwandt noch verschwägert, war nie Pg. und bin vom Gesetz auf Grund des Spruchkammerbescheides München 5 vom 8.10.46 „nicht betroffen.“

DOKUMENT 2

Archiv der Hochschule für Musik und Theater München, PA Blessinger
(04.05.1951)

4. Mai 1951

An das
Bayer. Staatsministerium
f. Unterricht und Kultus
München 2

Tgb. Nr. 112

Betr.: Versorgung des ehemal.

Prof. Dr. Karl Blessinger

Bezug: VII 166674 v. 29.3.51

Zu o.a.ME nimmt die Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik wie folgt Stellung.

Grundsätzlich hat die Hochschuldirektion nichts einzuwenden, wenn Lehrkräfte, die wegen Ihrer Zugehörigkeit zur NSDAP aus dem Lehrkörper der Musikhochschule ausscheiden mussten, nach ihrer Rehabilitierung wieder in den Verband der Hochschule zurückkehren. Allein entscheidend soll allerdings die künstlerische Qualifikation sein, wenn nicht ein zu erwartendes Gesetz andere Bestimmungen aufstellt. Ein unbedingter Anspruch auf eine Wiederverwendung kann aber seitens der Hochschuldirektion in den Fällen, die nicht unter das Gesetz fallen, nicht anerkannt werden, namentlich, wenn das betreffende Unterrichtsfach durch eine bewährte Lehrkraft besetzt wurde und keine Veranlassung besteht, eine solche Lehrkraft zu entlassen.

Wird eine Stelle im Lehrerkollegium frei, so sollen nach Ansicht der Hochschuldirektion diejenigen Lehrer, die früher im Lehrkörper der Hochschule tätig waren, das Vorrecht haben, d.h. sie sollen a priori als Bewerber akzeptiert werden. Damit ist zum Ausdruck gebracht, dass diese Lehrkräfte auf der vom Präsidenten und Senat aufgestellten Kandidatenliste, die je nach Lehrfach 7 – 9 Namen enthalten soll, als vorberechtigte Bewerber eingesetzt werden und damit automatisch in eine engere Wahl kommen.

Zum Fall des ehemaligen Professors der Akademie der Tonkunst – Hochschule für Musik – München, Dr. Karl B l e s s i n g e r teilt die Hochschuldirektion mit, dass aus den vorhandenen Aktennotizen der Personalakte Dr. Blessinger nicht hervorgeht, dass er ausschließlich wegen seiner Zugehörigkeit zur NSDAP in seiner Stellung besondere Vorteile gegenüber anderen Lehrern der Hochschule gehabt hat und dass er lediglich aus diesem Grunde von der BesGr. H 2 zum Professor der BesGr. H 1 b befördert worden ist.

Gegen eine Wiederverwendung Dr. Blessingers glaubt die Hochschuldirektion berechtigte Bedenken zu haben, da Dr. Blessinger sich in seinen Schriften und Buchveröffentlichungen zu einseitig ausgesprochen hat und seine Ansichten künstlerisch nicht haltbar sind.

Was die Versorgungsansprüche Professor Dr. Blessingers betrifft, werden diese seitens der Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik auf der ganzen Linie weitgehendst und wärmstens unterstützt.

Die Direktion
der Staatlichen Hochschule
für Musik
[ms.] H 7/V.
Präsident

POVZETEK

Skoraj vsi nosilci muzikoloških nazivov na univerzah in visokih šolah v Nemčiji so se po letu 1945 lahko vrnili na svoja mesta. Razlogi, zakaj je nekdo lahko ostal na svojem mestu v muzikologiji, zakaj so nekateri lahko nadaljevali svoje delo potem, ko jih je vojaška vlada za kratek čas odstavila in zakaj so bili drugi za stalno odstavljene, so zelo različni. V obdobju nacističnega režima sta muzikologa Karl Blessinger in Werner Korte v svojih esejih bolj ali manj polemično izrazila svojo naklonjenost

omenjenemu političnemu sistemu. Medtem ko Blessinger zaradi svojega pisanja po letu 1945 ni bil več zaposlen na Visoki šoli za glasbo v Münchnu, se je Univerza v Münstru močno zanimala za hitro rehabilitacijo Wernerja Korteja. Dejstvo, da je nekdo med vojno objavil le nekaj del, je bilo uporabljeno kot argument za njegovo nasprotovanje režimu. Heinrich Bessler je ta argument takoj po vojni uporabil zase. V primeru Wernerja Korteja ta argument za morebitno oddaljitev od vojnih dogodkov v svoji nedavni publikaciji daje njegov sin.

Lada Duraković

Oddelek za glasbo, Univerza v Puli
Department of Music, University of Pula

»Priti k ljudstvu« – »Glasba narodu«: soodvisnost glasbe in ideologije na primeru glasbenega življenja Pule od 1926. do 1952. leta

Approach the People – Music for the People: the interdependence of music and ideology, exemplified in the musical life in Pula from 1926 to 1952

Prejeto: 21. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013

Received: 21st April 2013
Accepted: 6th May 2013

Ključne besede: glasba, fašizem, komunizem

Keywords: music, fascism, communism

IZVLEČEK

ABSTRACT

Inštrumentalizacija glasbenega življenja s strani ideologije v obdobju med 1926, torej od začetka fašistične diktature, in 1952 letom, ko je »uradno« končano obdobje socrealizma, je pustila pomembne sledi v glasbenem življenju Pule. V tem obdobju so bili odnosi med ideologijo in glasbo zelo ekscentrični, vpliv politike na celotno glasbeno življenje se ni prikrival, ampak se je, prav nasprotno, poudarjal. Oba režima sta glasbo doživljala kot zaveznika, kot podporo sistema, in jo kot takšno usmerjala, spremljala in poskušala držati pod nadzorom. Razprava govori o nekaterih značilnostih glasbenega življenja v Puli med letoma 1926 in 1952 ter skuša opozoriti na podobnosti in razlike v interakciji glasbe in fašistične ideologije med vojnoma ter glasbe in socrealistične ideologije v prvih letih po drugi svetovni vojni.

The instrumentalization of the musical life by ideology in the period between 1926, i. e. from the introduction of fascist dictatorship, up to 1952, when the period of socialist realism "officially" ended, has left deep traces in the musical life of Pula. Relations between music and politics in Pula became very eccentric, and the external political influence on art was not concealed but, on the contrary, "proudly" emphasized. Both regimes experienced music as an ally, a support to the system and as such guided it, monitored and tried to keep it under control. The article deals with some characteristics of musical life in Pula between 1926 and 1952, trying to draw attention to the particularities and differences in the interaction of music and fascist ideology in the interwar period and socialist realism music and ideology in the years after the World War II.

»Andare verso il popolo« – »Priti k ljudstvu« (1926–1943)

Populistično geslo »Andare verso il popolo«, ki ga je Mussolini pogosto uporabljal v svojih govorih, je na področju kulture pomenilo imperativno potrebo po približevanju umetnosti vsem družbenim slojem. Fašizem je glasbi namenil povsem določene naloge. Postala je močno orožje v rokah ideologije, v ospredju pa je bila potreba po demokratizaciji glasbe oziroma širjenju kroga sprejemalcev, da bi se na ta način lahko slavile Ducetove doktrine in spodbujal patriotizem. Mussolini je menil, da je glasba osebna izkaznica neke nacije ter zelo koristno orodje za spodbujanje nacionalne zavesti. Njegov razvejen politični aparat je na vse načine poskušal oživeti takšno mišljenje z organizacijo vrste koncertov in glasbeno-scenskih dogajanj po celi Italiji, vključno z istrskim podeželjem. V puljskem gledališču »Ciscutti« je bilo tako, s ciljem širjenja kroga ljubiteljev glasbe med revnejšimi prebivalci z relativno skromnim kulturnim standardom, med obema vojnama izvedeno več kot 20 različnih oper in kar okoli 60 operet, v katerih so sodelovali glasbeniki iz različnih delov Italije.¹

Razen glasbeno-scenskih dogodkov so se organizirali tudi koncerti, med katerimi je treba poudariti tisti Toti del Mote² v puljskem gledališču. Od domicilnih glasbenikov pa se je zahtevalo, da ustanavljajo komorne ansamble in orkestre, čeprav v tem času ni šlo za profesionalne korpuse, ker je v Puli živelo le nekaj akademskih glasbenikov. V času italijanske uprave v amfiteatru je od 1926. do 1943. leta prirejeno okoli trinajst oper. Puljska arena, veličastni spomenik rimskega imperija, ki je lahko sprejel veliko število obiskovalcev, pa je bil za fašiste izredno mesto za izkazovanje lastne veličine. V izvedbah v amfiteatru so sodelovali solisti iz različnih delov Italije, člani orkestrov in zborov iz italijanskih gledališč, večinoma iz Julijske pokrajine. Pogosto so v sezonah nastopali tudi solisti, zborški pevci in inštrumentalisti iz milanske »La Scale« ter »Kraljeve opere« iz Rima. Operne sezone so bile pogosto zaključene z velikimi finančnimi izgubami, ki so se redno upravičevale z ljubeznijo do domovine, vsaki kulturološki poseg pa se je tolmačil kot plemenita akcija fašističnega približevanja preprostemu ljudstvu.³

Fašistična oblast je veliko pozornosti posvečala glasbenemu izobraževanju množic. Glasbeno znanje je moralo biti dostopno vsem pripadnikom mlajše generacije, ne le privilegiranim, katerih starši so bili dovolj bogati, da so jim lahko privoščili udeležbo v posebnih izobraževalnih ustanovah, kot so glasbene šole ali pa individualni pouk. Zaradi tega je Gentilejeva reforma v osnovne šole uvedla predmet »Osnove glasbe« ter predpisala obvezno učenje zborovskega petja v osnovnošolskih institucijah in učiteljskih šolah, od 1927 leta pa je šolsko ministrstvo na državni ravni priporočilo tudi organiziranje koncertov v srednjih šolah.⁴ O pomembnosti glasbenega izobraževanja priča tudi položaj, ki ga je glasba zavzemala v programih pouka in zunajšolskih aktivnostih v puljskih

¹ Lada Duraković, *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature (1926–1943)* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2003).

² Več o koncertu Toti del Monte v: »Il programma del concerto della Toti del Monte«, *Corriere Istriano*, 14. 8. 1932, 3; »Stasera la Toti del Monte ci farà conoscere l'arcano segreto della sua voce«, *Corriere Istriano* 18. 8. 1932, 3; Alfredo Mattei, »Il trionfale successo della Toti del Monte«, *Corriere Istriano*, 19. 2. 1932, 3.

³ Lada Duraković, »Ususret narodu: Operne sezone u Areni za vrijeme fašističke diktature (1930.–1940.)«, *Arti Musices* 33, št. 2 (2003): 159–184.

⁴ Roberto Zanetti, *La musica italiana nel novecento* (Gallarate: Bramante, 1985), 558–559.

srednjih šolah. Profesorji so med učenci izbirali tiste, ki so bili glasbeno nadarjeni, ter hodili k pouku igranja na inštrumente, da bi lahko nastopali na koncertih. Prireditve so bile večinoma izobraževalne, vanje so bila po navadi vključena tudi predavanja o vlogi kulture v fašističnem državnem konceptu, poslušalci pa so bili seznanjeni tudi z življenjepisi avtorjev in izvajalcev ter skladateljsko-tehničnimi značilnostmi dela, ki se je izvajalo. Ob programu so se vedno izvajale tudi fašistične himne. Prireditve so obiskovali številni učenci lokalnih srednjih šol pa tudi mestni politiki. 1927. leta se je odprla Glasbena šola »Rossini«. Izobraževalni program te šole je zajemal ure petja, klavirja, violine, viole, violončela, pihalnih inštrumentov, teorije glasbe, solfeggia in zgodovine glasbe, in ne glede na številne probleme, povezane s formalnopравnim statusom, je do 1936. leta v šolo hodilo veliko število mladih Pulčanov.⁵

Da bi se lahko kontroliral prosti čas delavcev in se jim vsilile fašistične kulturne (in ne le kulturne) vrednote, so bile v času italijanske uprave ustanovljene številne podporne družbeno-gospodarske, politične in kulturne institucije. Ena izmed najpomembnejših organizacij, ki so skrbele za kontrolo prostega časa delavcev, je bil »Dopolavoro« (ital. po delu), v katerem je imela glasba pomembno vlogo.⁶ Njegova naloga je bila vrednotenje in koordiniranje prizadevanj vseh tistih, ki so se ukvarjali z različnimi glasbenimi aktivnostmi, in njihovo spoznavanje z glasbeno dediščino nacije. To se je upravičevalo s trditvami, da so dotedanji organizatorji plesov, zabav in drugih glasbenih prireditev skrbeli le za zabavo in užitek, ki pa sta negirala vsako obliko idealizma, kulture, izobraževanja in uvajala ljudstvo v bolan in nevaren hedonizem nizke morale, ki je značilen le za ljudje nižje rase⁷ »Dopolavoro« je organiziral regionalna tekmovanja za skupine mestne glasbe, godalne orkestre in zborovska društva ter skrbel za delo in napredek glasbeno nadarjenih mladih.⁸ Ena izmed njegovih nalog pa je bilo izpopolnjevanje obstoječih zborovskih in filharmoničnih društev ter osnovanje novih. Med drugimi je ustanovil mandolinski orkester in pevski zbor.⁹ Poleg tega je bil zadolžen tudi za glasbeno izobraževanje množic in nadzorom nad njihovimi aktivnostmi, in sicer s primarno nalogo, da bo umetnost utemeljena kot podpora politiki. Na obmejnih področjih, kot je bila Istra, je imel takšen nadzor zelo pomembno politično vlogo. Ker je bila glasba nukleus širjenja političnih idej in bojev, je bil zaradi strahu pred »slavizmom« sistem nadzora še posebej oster.¹⁰

Poleg »Dopolavora« so glasbeno dejavnost spodbujala tudi druga fašistična podporna društva, kot je društvo, namenjeno otrokom – »Doposcuola« (ital. po šoli). Veliko globljo sled v glasbenem življenju pa je v tridesetih letih pustila organizacija študentov

⁵ Državni arhiv v Pazinu (v nadaljevanju HR - DAPA). Fond Prefekture za Istro v Puli, sv. 119, kat. XXIII-2/31. HR - DAPA. Fond Prefekture za Istro v Puli, sv. 100, kat. XVI-A-9/4. HR - DAPA. Fond Šolske uprave, k: 98, C-1, dokumenti o organizaciji šole »Rossini«.

⁶ Proviñcijska struktura »Dopolavora« v Istri se lahko opiše kot toga strankarska organizacija. Najvišja institucija »Dopolavora« je bil *Direttorio provinciale*. To funkcijo je praviloma opravljal federalni tajnik stranke za Istro. Znotraj direktorija pa so bile ustanovljene posebne komisije za tehnično kulturo, umetnost, šport, kinematografijo itn. Več dokumentov o organizaciji »Dopolavora« v Istri v: HR - DAPA. Fond prefekture za Istro v Puli (1928), k: 67, f. IX-X/2.

⁷ Lada Duraković, »Fašizam i glazba: fašistička potporna društva kao jedinstveni fenomen pulske glazbene prošlosti«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 81.

⁸ Prav tam.

⁹ Več o osnutku zbora in orkestra mandolin v: »Dopolavoro sindacale fascista sezione di Pola«, *L'Azione*, 3. 4. 1927, 2; »Creazione della setione mandolinistica«, *L'Azione*, 4. 2.1928, 2; »Corsi di Dopolavoro di Pola«, *L'Azione*, 9. 2.1928, 2.

¹⁰ HR - DAPA. Fond Prefekture za Istro v Puli (1928), k: 73, f. IX-4/4.

fašistov, »Gruppi universitari fascisti«, (GUF), ki so kot nalogo imeli »vzgojo študentov v duhu nove kulture in penetracijo fašistične kulture v duh bodočih intelektualcev«. V Istri, ki je bila v političnem smislu problematična in precej revna pokrajina, možnosti podpornih društev niso bila do konca izkoriščene, predvsem zaradi primanjkljaja finančnih sredstev, potrebnih za zagotavljanje kakovostnih, privlačnih kulturnih vsebin. Vsaka hipotetična akcija na terenu je bila ustavljena in preprečena z dejstvom, da ni bilo mogoče zagotoviti kontinuitete v kritju materialnih potreb, zato so propadle številne iniciative podpornih društev, med katerimi je bilo tudi veliko projektov, ki so zadevali glasbeno življenje.¹¹

Glasba narodu! (1947–1952)

Po drugi svetovni vojni in dveletni zavezniški upravi je leta 1947 oblast v Pulju prevzela Komunistična partija. V okviru dejavnosti državnih in političnih organov in institucij je ustvarjala »novo kulturo«, ki naj bi ustrezala obliki družbene in politične ureditve, temelječe na vladavini »delavnega ljudstva«. To je pomenilo, da je ljudstvo moralo biti lastnik kulturnih dobrin, ki naj bi bile številne in dostopne vsem. Politični imperativ je bila trdna institucionalizacija vseh oblik umetniškega ustvarjanja in izobraževanje ljudstva. Predpogoj za kakršno koli kulturno delovanje je bila ustanovitev organizacijskega sistema, ki bo zagotavljal izvajanje ideološko določene kulturne politike.¹² Zaradi tega je Partija na področju kulture zgradila enoten in centraliziran sistem, na vrhu katerega je bil partijski organ za kulturno-ideološka vprašanja – Agitacijsko-propagandni organ CK KPH – Agitprop. Vzpostavljena je bila politična moč nad vsemi kulturnimi institucijami, ki so bile le s pomočjo njegovega posredovanja lahko nosilke kulture. Agitprop je oblikoval politični obrazec umetniškega življenja.¹³

Program nove, socialistične kulture se je na vseh ravneh vzpostavljala na podlagi socialističnega realizma. Njegov koncept je od umetnika nujno zahteval konkretno opisovanje družbene resničnosti in vrednotenje družbenih pojavov v skladu s potrebami Partije. Umetnost je služila za vzgojo mladine in obnovo in graditev domovine, zaradi tega je morala biti dostopna širšemu konzumentskemu krogu. Od glasbenikov tega časa se je pričakovalo, da s svojimi deli ostanejo v zvezi s svojim okoljem ter da bodo glas svojega časa.

Po mnenju ideologov je bila glasba do tedaj monopol uradne, družbene umetniške »elite«, sedaj pa jo je treba približati čimširšemu družbenemu sloju, predvsem delavcem, ker so bile njihove kulturne potrebe v preteklosti zanemarjene. V socializmu se je skrbelo za to, da bi bili kakovostni resursi umetniških stvaritev dostopni vsem in da bi vsi imeli enako pravico do razvoja svojih umetniških talentov¹⁴. Zaradi tega so se Puli odpirale številne kulturne institucije, nad katerimi je bil vzpostavljen politični nadzor,

¹¹ Lada Duraković, »Fašizam i glazba: fašistička potporna društva kao jedinstveni fenomen pulske glazbene prošlosti«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 80.

¹² Katarina Spehnjak, »Prosvjetno kulturna politika u Hrvatskoj 1945–1948«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 73.

¹³ Biljana Kašić, »Idejna strujanja u Hrvatskoj 1948–1952«, *Časopis za suvremenu povijest* 25, št. 1 (1993): 246.

¹⁴ Sidney Finkelstein, *Musica e socialismo: Come la musica esprime le idee* (Milano: Feltrinelli, 1954).

in so delovale po navodilih Agitpropa in različnih partijskih uradnikov.¹⁵ Narodna oblast v Puli je, v skladu s partijskimi direktivami, skrbela za splošni razvoj izobraževanja, kulture in kulturno-umetniškega življenja. Že v prvi polovici 1948. leta so pod njenim pokroviteljstvom delovali moški in mešani zbor, zbori Hrvaške in Italijanske gimnazije in Željezniškega tehnikuma ter mestni orkester in ansambel fanfar učencev v gospodarstvu.¹⁶ Oddelku Agitpropa Mestnega komiteja so se redno dostavljala poročila o vseh glasbenih dogodkih, ki jih je nadziral in usmerjal, in ta poročila so vsebovala podatke o številu aktivnih pevcev in glasbenikov v KUD-ih, številu in vsebini koncertov, politični primernosti repertoarja, prodanih vstopnicah in tako naprej.¹⁷

Glasbeno kulturo je bilo treba približati »razsvetljskemu« pristopu do delavcev – glasbene dogodke so praviloma spremljala predavanja, ki naj bi glasbeno izobraževala publiko, gostujoči glasbeniki in ansambli pa so svoje programe izvajali v tovarnah, rudnikih, bolnicah, da se bi na ta način delavci spoznali z glasbeno umetnostjo v okolju, ki jim je znano in domače. Tako je na primer skupina Narodnega gledališča leta 1951 nastopala v posameznih podjetjih in tovarnah. Zbori, kot je na primer mešani zbor »Matko Brajša Rašan«, so redno prirejali koncerte v halah, v tovarnah in podobno.¹⁸ V mestu so gostovali številni KUD-i iz večjih mest drugih republik in njihova vloga je bila, da »bratskemu ljudstvu« predstavijo rezultate svojega dosedanjega dela, da jih spoznajo s svojimi pesmimi, plesi in običaji ter jih s svojim primerom spodbudijo k delu. V Puli so bila zasnovana številna kulturno –umetniška društva, ki so na različnih manifestacijah izkazovala priljubljenost lastne ljudske umetnosti pri svojih članih.¹⁹

V prvih letih po drugi svetovni vojni so bila gostovanja jugoslovanskih opernih hiš v Puli zelo pomembna za državni interes. Prebivalcem največjega mesta na istrskem polotoku, ki so v obdobju fašizma lahko obiskovali operne predstave, v katerih so nastopali italijanski operni zvezdniki, je bilo treba pokazati, da imajo tudi jugoslovanska gledališča kompetentne izvajalce. Želja političnega vodstva je bila popularizacija operne in baletne glasbe, zato so si prizadevali, da jo približajo vsem slojem prebivalstva, posebej delavskemu razredu. V Pulj je za takšne programe obstajal idealen prostor – Amfiteatar. Z gostovanjem ansamblov iz različnih delov države v Areni se je delalo na krepitvi »bratstva in enotnosti« in na množičnosti konzumentov kulture. V skladu s tem so se gostovanja jugoslovanskih glasbeno-scenskih izvajalcev finančno obilno podpirala. V prvih letih po vojni (1949–1952) so v pulski Areni nastopili operni ansambli iz Zagreba, Beograda, Ljubljane in Reke, ki so izvedli okoli dvajset oper in baletov.²⁰ Najbolj obiskane so bile predstave, v katerih so nastopali renomirani umetniki, simpatije publike pa so bile bolj naklonjene popularnim melodijam Verdija in Puccinija kot pa repertoarju, katerega vsebina je bila vezana na socrealistične postulate »naše,

¹⁵ Agitacijsko-propagandni oddelek (Agitprop) Oblastnega komiteja KPH za Istro se je nahajal na Reki, v istrskih mestih pa so delovali Agitpropi Mestnih komitejev.

¹⁶ HR - DAPA. Fond gradskega ljudskega odbora Pula (1947–1955), k: 289, Trimesečno poročilo 15. 7. 1948.

¹⁷ Prav tam.

¹⁸ Več o nastupih Ansambla in zbora Gledališča »Matko Brajša Rašan« v: Arhiv KUD »Matko Brajša Rašan«, Zveza KUD-ov, Pula.

¹⁹ Junija 1948. leta je bilo zasnovano Delavsko kulturno-umetniško društvo »Bratstvo in enotnost«, v katerem je deloval mladinski oziroma mešani zbor, moški zbor, mestni orkester in fanfaro učencev v gospodarstvu. Na začetku pedesetih let so bili zasnovani zbori »Matko Brajša Rašan« in »Lino Mariani, ki uspešno delujejo še danes.

²⁰ Lada Duraković, »Ususret narodu II: Prve poslijeratne operne sezone u pulskoj Areni (1949.–1952.)«, *Arti musices* 38, št. 2 (2007), 217–231.

splošno in tipično«, se pravi ustvarjalstvo jugoslovanskih avtorjev. Lahko sklepamo, da so obiskovalci predstav, ne glede na dejstvo, da so se na koncu štiridesetih let v Pulo priselili ljudje iz notranjosti Istre in drugih delov Jugoslavije, ki niso bili navajeni na klasično glasbo, vsaj deloma ohranili navade, ki so značilne za urbane, srednjoevropske operne konzumente.

Komunistične oblasti pa so veliko pozornosti posvečale tudi glasbenemu šolstvu, kot enem izmed najučinkovitejših sredstev približevanja te umetnosti mladim, in sicer večinoma iz revnejših, delavskih družin. V šolah so delovali zbori, posebej v Hrvaški gimnaziji, v kateri se je za posebne priložnosti zbiral tudi šolski orkester, ter v Italijanski gimnaziji in Učiteljski šoli.²¹ Pulska glasbena šola je ustanovljena 1949. leta in v prvih letih so v njej delali vsi tisti, ki so imeli kakršno koli igralsko izobrazbo. Šola je v začetku sprejemala skoraj vse zainteresirane, ker je bilo splošno sprejeto, da bo na ta način glasbeno izobraževanje dostopno velikemu številu mladih ljudi, kar bo prišlo v pomoč ne le v reproduktivni dejavnosti, ampak tudi ob delu kulturno-umetniških društev in drugih kulturnih in izobraževalnih ustanov. Poskrbljeno je bilo za ustrezno glasbeno izobraževanje otrok iz delavskih družin, da bi enake možnosti za pouk igranja instrumentov imeli vsi, ne pa le učenci iz bogatejših hiš. Zaradi tega se je Mestni ljudski odbor zavezal, da bo dajal finančna sredstva za instrumente, ki so bili na voljo za vajo učencev, ki niso imeli možnosti, da bi si jih kupili sami.²²

Zaključne ugotovitve

Številni pulski glasbeniki so se v obdobju italijanske vladavine odkrito postavili na stran fašističnega režima. Nekateri, ker so verjeli v programe vladajoče politike, drugi spet zaradi čistega karierizma. Povezanost med glasbo in politiko je v istrskem prostoru verjetno prvič dobila zelo ekscentričen videz. Zunanji, politični vplivi na umetnost se niso poskušali prikriti, prav nasprotno, ponosno so se poudarjali. Podobno je bilo tudi po prihodu Komunistične partije na oblast. Vse zveze z glasbeniki, ki so gradili glasbeno življenje Pule v prejšnjem obdobju, so bile prekinjene, molče so bili razglašeni za neustrezne in niso bili več bili angažirani. Zamenjali so jih z drugimi ljudmi, ki so bolj ustrezali postulatoma novega režima.

V fašizmu je bila v prvem načrtu potreba po širjenju kroga uporabnikov, da bi se na ta način slavile Ducetove doktrine in ustvarjal močnejši patriotizem. Socialistična družbena in politična ureditev, ki je temeljila na vladavini »delavskega ljudstva«, pa je predvidevala last navadnega človeka nad kulturo, njeno obilje ter dostopnost vsem. Torej, skupna točka obeh sistemov je bila popularizacija glasbe, poskus približevanja kar največjemu številu prebivalstva, v prvi vrsti delavskemu razredu. Oba režima sta prepoznala Arenu kot odličen prostor za popularizacijo glasbe. Tudi na področju šolstva je bilo nekaj podobnosti, namreč, oba sistema sta skušala glasbeno izobraževati čim večje število mladih ljudi, predvsem pa tiste iz revnejših družin.

²¹ HR – DAPA. Gradski ljudski odbor. Prosvjetni oddelek, kut. 289, Poročilo o kulturno-umetniškem delu za III in IV trimjesečje 1949.

²² HR – DAPA. Zavod za školstvo, kut. 21, dokumenti o delu puljske Glasbene šole.

Razlike v hodogramu glasbenega življenja dveh sistemov lahko spremljamo v intenziteti arbitraže v času razvoja obeh režimov. Fašizem začenja z institucionalizacijo, ki traja do 1929. leta, vendar pa so v tem času glasbena dogajanja še vedno v rokah posameznikov, različnih impresarijev, oseb iz stroke in glasbenih profesionalcev. Ko čas mineva, politika začne vse dogodke jemati v svoje roke, in delo profesionalcev vedno bolj agresivno prevzemajo sindikati in podporna društva; tako od tridesetih let dalje vsi glasbeni dogodki prehajajo pod njihov patronat. Kulminacijo arbitraža doseže v času pred vojno. Po vojni je položaj obrnjen. V času institucionalizacije Komunistične partije so vsi dogodki v rokah politike, po socrealističnem obdobju pa disciplina počasi popušča. Takoj po vojni je vse dogodke odobril Agitprop, končno odločitev glede izbire gledališkega in koncertnega repertoarja pa je dal Svet za izobraževanje in kulturo pri Narodnem odboru.²³ Po letu 1952, ko je socialistični realizem nehal biti uradna ustvarjalna vrsta v umetnosti, se kulturni sektor v veliki meri prepušča kulturnim delavcem, ideološki nadzor pa je, čeprav še naprej obstaja, veliko manj restriktiven, kar ima dobre učinke za pulsko glasbeno življenje.

Kljub prizadevanju fašizem ni ustvaril neke svoje specifične glasbe, medtem ko za nekatera dela, ki so nastala po vojni, lahko nedvomno rečemo, da so produkt socrealizma. Obstaja majhno število skladb pulskih avtorjev, ki so ohranjene iz obdobja med obema vojnama: večinoma gre za krajše zborovske ali klavirske skladbe, ki imajo zelo enostavno oblikovno in harmonijsko podlago.²⁴ V prvih letih po vojni so dela skladateljev še bolj skromna, ustvarjajo se večinoma množične pesmi ter glasba za predstave, v katerih naj bi vsebina poudarila ozko zvezo med umetnikom in njegovim ustvarjanjem ter delavskim razredom.

Razlika med odnosom dveh sistemov do glasbe, ki se je najbolj dolgoročno reflektirala v glasbenem življenju, je bila v tem, da je fašizem preferiral sofisticirane žanre in forme, komorno in orkestralno glasbo. Zaradi tega se je v Puli insistiralo na ustanovitvi komornih ansamblov in orkestrrov, čeprav je to vedno trajalo le občasno, ker je bilo bolj malo kompetentnih instrumentalistov in dirigentov, vaje in nastopi pa se niso honorirali, zato so še ti redkizelo hitro izgubili motivacijo. Ne glede na to, insistiralo se je na izvajanju bolj zahtevnih del svetovnega repertoarja. Po vojni pa je bil cilj ustvarjanje delavske kulture in umetnosti, zato so se izvajala dela, ki so bila po svojih skladateljsko-tehničnih sredstvih skromna in poenostavljena in so zagotavljala povezanost in razumevanje med delavskim razredom. Masovna pesem je bila v prvih letih po vojni najbolj popularna glasbena oblika, v kateri so skladatelji spremljali dogodke iz življenja države, prenovo in graditev, oživljali spomine iz vojne. Tako so se pozitivni impulzi, ki so v času med vojnama podpirali postopno profesionalizacijo glasbenega življenja, prisilno ustavili.

Zaključek, ki izhaja po preučevanju glasbenega življenja v času obeh ideologij, je, da sone glede na restrikcije in kontrolo in ne glede na to, da so se z glasbo ukvarjali ljudje, ki so bili popolnoma neseznanjeni z gradivom, Pulčani v tem obdobju spoznali

²³ HR – DAPA. Gradski ljudski odbor Pula, 1947–1955. Prosvetni oddelek, k: 289, fragmenti.

²⁴ Pisala sta jih mestna glasbenika Antonio Martinz in Giulio Smareglia. Nekatere izmed teh skladb hranijo v pulski Univerzitetni knjižnici.

številine znane glasbenike, posebej pa operne in baletne umetnike, ki zagotovo ne bi prišli v revno provinco, ko to ne bi bila politična volja. Tenori Beniamino Gigli in Nino Piccaluga, sopranistke Toti Dal Monte in Lina Bruna Rasa, baritoni Giovanni Inghilleri in Carlo Galeffi, dirigenti Antonino Votto in Edoardo Vitale, Godalski kvartet »Lener« so le nekateri izmed svetovno znanih umetnikov, katere bi sami impresariji, brez pomoči fašističnih načelnikov, težko pripeljali v Pulo. Kljub revščini in hudi kulturni priložnosti so Pulčani v prvih letih po vojni lahko slišali in gledali na primer skladatelje in dirigente Borisa Papandopula, Jakova Gotovca, Stevana Hristića, baletne plesalce Ano Roje in Oscara Harmoša ter pevce Vilmo Nožinić, Marijano Radev, Josipa Gostića, Tomislava Neralića, Miroslava Čangalovića, Vladimira Ruždjaka, ki so svoje umetniške dosežke v tem času, ali pa kmalu potem, dokazali na največjih svetovnih opernih odrih, kot so milanska »La Scala«, newyorški »Metropolitan«, londonski »Covent Garden«, Dunajska državna opera. Torej, v kratkem obdobju so imeli priložnost spoznati najbolj znana glasbena imena v državi. To dejstvo je treba pripisati politični volji oziroma njenim zaslugam, ker bi se brez nje težko našla finančna sredstva za gostovanje opernih ansamblov.

Kulturno izobraževanje celotnega prebivalstva v Puli je brez dvoma pospešilo vključevanje številnih mladih v delo kulturno-umetniških društev; tudi zanimanje za Glasbeno šolo je zrastle v tolikšni meri, da je vplivalo na odpiranje visokošolskega glasbenega študija. Organizacije, kot sta Društvo prijateljev glasbe med vojnama ali Glasbena mladina po vojni, so na pozitiven način vplivale na percepcijo glasbe pri številnih generacijah mladih.

Pula je po neskriti zvezi s politiko v obdobju fašizma in komunizma pletla mreže skritih odnosov z drugimi oblastmi in režimi. Glasba v zadnji polovici stoletja ni bila na visokem mestu na seznamu prioritet tistih, ki so v Puli odločali o njeni usodi, ne glede na latentne vezi, ki so jo vezale na različne politične razmere in katerim je služila kot podpornica. Čeprav deklarativno slovi kot mesto glasbe in glasbenikov, si mora Pula šele izbojevati resnično, bolj vidno mesto na zemljevidu hrvaških glasbenih središč.

Bibliografija

Knjige in članki

- Dukovski, Darko. Fašizam u Istri 1918.–1943. Pula: C.A.S.H, 1998.
- Eisel, Stephan. *Politik und Musik*. München: Bonn Aktuell, 1990.
- Kuljić, Todor. Fašizam, sociološko-istorijska studija. Beograd: Nolit, 1997.
- Mack Smith, Denis. Mussolinijevo Rimsko carstvo. Zagreb: Globus, 1980.
- Nicolodi, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Fiesole: Discanto, 1984.
- Duraković, Lada. *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature (1926–1943)*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2003a.
- Duraković, Lada. »Fašizam i glazba: fašistička potporna društva kao jedinstveni fenomen pulske glazbene prošlosti«. *Časopis za suvremenu povijest* 35, št. 1: 79–96
- Duraković, Lada. »Ususret narodu: Operne sezone u Areni za vrijeme fašističke diktature (1930.–1940.)«. *Arti Musices* 33, št. 2 (2003): 159–184.

Duraković, Lada. »Ususret narodu II: Prve poslijeratne operne sezone u pulskoj Areni (1949.-1952.)«. *Arti musices* 38, št. 2 (2007): 217-231.

Finkelstein, Sidney. *Musica e socialismo: Come la musica esprime le idee*. Milano: Feltrinelli, 1954.

Kašić, Biljana. »Idejna strujanja u Hrvatskoj 1948-1952«. *Časopis za suvremenu povijest* 25, št.1 (1993): 101-125

Spehnbjak, Katarina. »Prosvjetno kulturna politika u Hrvatskoj 1945-1948«. *Časopis za suvremenu povijest* 25, št.1 (1993): 73-99.

Paravić, Miljenko. *Put kojim smo prošli: Pet godina Narodnog kazališta u Puli (1949-1954)*. Pula: Sindikalna podružnica Narodnog kazališta, 1954.

Zanetti, Roberto. *La musica italiana nel novecento*. Gallarate: Bramante, 1985.

Arhivski viri

Državni Arhiv u Pazinu (DAP): Fond prefektуре za Istro u Puli, Fond gradskog ljudskega odbora Pula.

Arhiv KUD »Matko Brajša Rašan«.

Arhiv Glasbene šole »Ivana Matetića Ronjgova« Pula.

SUMMARY

The instrumentalisation of cultural life by ideology in the period from 1926 to 1952 has left significant traces in Pula's musical events. Relations between music and politics in Pula in the period between the two World Wars became very eccentric, and the external political influence on art was not concealed but, on the contrary, "proudly" emphasized. The reasons for which the political power wanted to control the functioning of musical culture were manifold. It had at its disposal all financial means - gathered by corporations and other social structures for the organization of all kinds of musical performances; it controlled workers and their leisure time; and the same time, it was fulfilling Mussolini's instructions for reconquering

the world musically as well. In the first years after the Communist Party came to power (1947-1952), its endeavours, aimed at cultural conversion, faithfully reflected the ideas of real-socialism. One of the main tasks of the people's power in the area of musical culture, was to have an educative effect, to popularise music and make it available to a wider audience, first of all to workers' cultural institutions, over which political control was established. These institutions followed the instructions of the Agitprop and various party officials. After 1952, socialist realism ceased to be the official creative orientation in arts. A significant share of the cultural sector was transferred to cultural workers and ideological control, although still present, led to less restrictions, thus producing favourable effects in the musical life of Pula.

UDK: 78.082Matičič J.

Primož Trdan

Sušje 3c
SI-1310 Ribnica*Sonatno razmišljanje v Koncertu za violino
in orkester Janeza Matičiča**Sonata-thinking in the Concerto for Violin
and Orchestra by Janez Matičič*Prejeto: 4. april 2013
Sprejeto: 6. maj 2013Received: 4th April 2013
Accepted: 6th May 2013**Ključne besede:** Janez Matičič, Koncert za violino
in orkester, glasba 20. stoletja, sonatna oblika**Keywords:** Janez Matičič, Concerto for Violin and
Orchestra, 20th century music, sonata form

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek se osredotoča na *Violinski koncert* skladatelja Janeza Matičiča, zlasti na tradicionalne oblikovne nastavke v skladbi, ki jih je mogoče razlagati skozi pojmovno zvezo sonatno razmišljanje. Natančna analiza skladbe razkriva in poskuša razložiti nenavadna razmerja med sledovi sonatne oblike, zanjo značilnih skladateljskih tehnik in eksplicitno sodoben slogovni značaj dela.

The article deals with the *Violin concerto* by Janez Matičič as a transformation of a traditional form that can be defined in terms of sonata-thinking (Sonatendenken). A precise analysis of the work focuses on unusual relationships between traces of sonata form, its distinctive compositional technique and the piece's explicit contemporary aesthetic character.

Leta 1989 je izšla monografija *Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*, poglobljena raziskava Katarine Bedina, v kateri je avtorica zapisala, da Janez Matičič za prvo *Sonato* iz leta 1960 ni več komponiral klavirske sonate.¹ Muzikologinja je to prepričljivo pojasnila z močno povezavo, ki obstaja med sonatno obliko in tonalno osrediščeno harmonijo, harmonskim principom, ki ga je skladatelj v nekaj letih po nastanku *Sonate št. 1* povsem opustil. Ko želimo oblikovno logiko, značilno za tonalitetno glasbeno razmišljanje prenesti na komponiranje v atonalitetnih harmonskih sistemih, postanejo značilnosti podedovanih oblikovnih tipov pogosto neutemeljene. Kompozicijska zgodovina nas uči, da je imela harmonija v glasbi 18. in delno tudi 19. stoletja močno oblikovno vlogo – strukturno preglednost in »kvadratno« periodičnost glasbenega stavka je zagotavljala prav funkcionalna tonalna harmonija z enakomernim kadenčnim modelom. Z razvojem harmonije (funkcionalno vse bolj oddaljene in

¹ Katarina Bedina, *Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir* (Ljubljana: Slovenska matica, 1989), 88.

nepredvidljive harmonske zveze, odlaganje kadenc) pa so postali oblikovni vzori bolj vprašanje preoblikovanja, kot pa sledenja. Ker se v sonatni obliki tematsko-materialni kontrast in oblikovni lok utemeljuje prav s funkcionalno-harmonskimi razmerji, je to oblika, za katero lahko preskok v atonalitetnost sproži še toliko večje sistemske razpoke, in v tem smislu se zdi sklepanje Katarine Bedina povsem utemeljeno.

V resnici je Matičič leta 1988, torej v času, ko je muzikologinja pripravljala tiskano izdajo svoje raziskave, ustvarjal *Sonata št. 2 za klavir* v svojem značilnem zrelem, zvočno razširjenem in povsem kromatiziranem slogu, pa vendar je skladatelj pozneje priznal, da so v njej prisotne, a zakrite tudi tradicionalne oblikovne iztočnice.² Katarina Bedina v obravnavo fenomena sonate v glasbi Janeza Matičiča ni vključila izredno pomembne teze svoje raziskave, ki bi lahko nakazala tudi možnost, da bo skladatelj kljub novi kompozicijski paradigmi še ustvarjal klavirske sonate. Gre za ugotovitev, da sonate obstajajo tudi v zunajtonalni glasbi 20. stoletja, le da to niso več strogo gledano sonatne oblike.³ Razmerja med »zakritimi« tradicionalnimi oblikami in sodobnimi, skrajno individualnimi oblikovnimi rešitvami so pomembna vprašanja, ko želimo razmišljati o ustvarjanju Janeza Matičiča vse od njegovega *Koncerta za violino in orkester*, ki je nastal v letih 1978 in 1979. Slušna izkušnja z *Violinskim koncertom* izdaja, da gre za glasbo iz – grobo ubesedeno – zvočno-fakturnega okolja evropskega modernizma, a tudi, da skladba poteka v obrisih sonatne oblike z jasnimi nastopi repriz, temeljitejši vpogled v partituro pa nadalje pokaže še, da je glasbeni tok prepojen s tesno zgnetenim motivičnim delom. Ker ne skladba, ne celoten opus njenega avtorja ne kažeta simptomov v tistem času že porajajoče se postmodernistične rehabilitacije starih oblikovnih tipov, kompozicijskih tehnik ter zvrsti, je eden izmed ciljev sestavka razjasniti nenavadno razmerje med tradicionalno oblikovno označenostjo in njenim izrazito samosvojim, modernistično individualiziranim zvočnim vtisom.

Preden se podrobneje posvetimo *Koncertu za violino in orkester*, moramo na kratko obnoviti značilnosti formalne individualizacije znotraj modernistične poetike in predpostavke, ki so skladatelju Janezu Matičiču omogočile prenašanje prvin sonatne oblike v sodobno glasbeno skladnjo in oblikovanje.

Kompozicijsko-zgodovinski okvirji

Čedalje močnejše individualiziranje oblikovnih rešitev v 19. stoletju je v petdesetih letih 20. stoletja v kontekstu Nove glasbe kulminiralo v popolni individualizaciji oblike, kar je na neki stopnji pomenilo tudi popolno izničenje vseh znanih, podedovanih oblikovnih principov, saj je vsako delo v oblikovnem smislu postalo edinstvena in neponovljiva entiteta, ne pa primer splošnega. V takšnem duhu je Boulez v slavnem članku *Schönberg je mrtev*, svojemu predlogu za rešitev problema sodobne glasbene govornice, problematiziral dejstvo, da je Schönberg z dodekafonsko metodo ponudil revolucionarno novo harmonijo, a ob tem obdržal klasične glasbene forme, ki z novo

² Gregor Pirš, spremno besedilo k plošči *Janez Matičič: klavirska glasba* (Ljubljana: Edicije DSS, 2002).

³ Bedina, *Sonata ...*, 22.

metodo niso imele nobene zgodovinske povezave.⁴ Na kakšen način so se uresničevale zahteve po individualnih, radikalno novih glasbenih oblikah, beremo v Ligetijevi natančni analizi⁵ oblik del, kakršna so nastajala v petdesetih letih dvajsetega stoletja. Ligeti je izluščil štiri glavne procese, ki so določali posebnosti oblike v glasbi tistega časa: poleg odpovedi etabliranim oblikovnim shemam še odsotnost splošno veljavnega sistema glasbene sintakse, velike spremembe v funkcijah delov oblike ter posebnosti ritmične artikulacije – tudi na nivoju celotne oblike –, ki ne temelji več na enakomernem metrumu in pulzu. Odnosi med temi procesi so kavzalni. S tem, ko se zaradi radikalno novih načinov vertikalne in horizontalne tonske organizacije radikalno individualizira tudi glasbena sintaksa, iz skladateljskega dela posledično izgine še sledenje oblikovnim shemam, ki jih je v preteklosti prav tako določala razmeroma enotna harmonska organizacija, zaradi razpustitve harmonske in formalne hierarhije pa se razrešijo tudi metrična podoba in funkcije posameznih delov oblik, ki izgubijo svoje »vektorske« lastnosti.⁶ Vse naštetu dosledno opiše naravo serialnih kompozicij, a Ligeti poudarja, da gre za splošne značilnosti glasbe obdobja, naj bo to totalni serializem ter iz njega izpeljane metode, statistična kompozicija ali pa glasba, nastala na podlagi naključja. Popolna formalna individualizacija, ki je bila mogoča s tovrstnimi metodami urejana tonskega gradiva, je glasbena dela naredila tudi zvrstno težko opredeljiva, oboje, odsotnost splošno veljavnih oblikovnih tipov in iz tega sledeč kritičen položaj zvrsti, pa se je primerno odražalo v naslovih skladb iz tega obdobja – v petdesetih letih so na primer nastale skladbe *Diamorphoses* (I. Xenakis), *Punkte* (K. Stockhausen) ali *Structures* (P. Boulez). Popolna individualizacija glasbenega dela, je skladatelje očitno silila tudi v iskanje individualnih, neobičajnih jezikovnih formulacij v naslovih skladb.⁷

Ko Ligeti v omenjenem članku razčlenjuje fenomen oblike, glasbeno obliko od glasbe kot take loči po tem, da je slednja čisti časovni potek, prva pa abstrakcija, ki nastane, v kolikor glasbeni časovni tok gledamo retrospektivno. Retrospektivna lastnost glasbenega časa ima v fenomenu oblike dve ravni, *realni* glasbeni čas in pa *zgodovinski* glasbeni čas. Vektorske lastnosti delov glasbene oblike se vzpostavljajo skozi obe ravni. Funkcije delov oblike lahko namreč razberemo iz značilnosti in zvez znotraj posameznega dela, prav tako pa tudi iz sorodnosti in odstopanj med glasbenim delom in drugimi deli določenega stilnega okolja in tradicijske linije.⁸ Ligetijeva kritika glasbenih oblik, ki so bile značilne za skladbe iz petdesetih let, na ta način izpostavlja pomen formalnega referenčnega okvirja, ki je kot rezultat retrospektivnega gledanja inherenten glasbeni obliki sami, a je bil na določeni glasbenozgodovinski točki odrinjen na rob skladateljske zavesti. Glede na to, da se je zlasti serializem kot sistematična rešitev problema sodobne dvanajsttonske glasbene govorice definiral skozi kritiko tradicije in njeno kritično-konstruktivno pretresanje, je imel tudi v svoji poetski konstituciji vstavljeno možnost kritičnega preseganja. V šestdesetih letih se je iz konstruktivnih kritičnih stališč razvil

⁴ Pierre Boulez, »Schoenberg is Dead«, v *Notes of an Apprenticeship*, prev. Herbert Weinstock (New York: A.A. Knopf, 1968), 268–275.

⁵ György Ligeti, [»Über Form in der Neuen Musik«,] *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 10 (1966): 23–35.

⁶ Prav tam, 28–29.

⁷ Carl Dahlhaus, »New Music and the problem of musical genre«, v *Schoenberg and the New*, prev. Alfred Clayton in Derrick Puffett (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 32.

⁸ Povzeto po: Ligeti, [»Über Form in der Neuen Musik«,] 24–25.

tudi korigiran odnos do glasbene preteklosti. Primer tega, kako se lahko glasbeno delo s še vedno skrajno individualizirano oblikovno podobo nanaša na splošne, zgodovinsko vzpostavljene značilnosti glasbenega oblikovanja in strukturiranja, najdemo tudi v Ligetijevem opusu. Ligeti je leta 1966, v času zaznamovanem z zvočnimi kompozicijami, napisal *Koncert za violončelo in orkester*. Oblika dvostavčne skladbe ustreza njegovemu sočasnemu ustvarjanju, a je skladatelj v drugem stavku posegel po koncertantnih tipih odnosov med instrumentalnimi skupinami, virtuoznimi epizodami orkestrskih glasbil in drugih sorodnih elementih, ki bi lahko s svojim značajem kazali na določeno vez s tradicijo koncerta.⁹

Janez Matičič nov način skrajno individualnega oblikovanja glasbeno-zvočnega tkiva ni sprejel skozi katero izmed uveljavljenih skladateljskih metod, temveč skozi izkušnjo z elektroakustičnim skladanjem. Leta 1961 se je po krajšem študiju pri Nadji Boulanger pridružil pariški Skupini za glasbene raziskave (GRM: Groupe de Recherches Musicales) ki se je pod vodstvom Pierra Schaefferja analitično posvečala teoretskim obravnavam zvočnih fenomenov in subjektivni slušni presoji. Prva polovica šestdesetih let je bila v Matičičevem snovanju obdobje prehoda iz estetike preteklih obdobjev v sprejemanje novega skozi elektroakustično kompozicijo, pri čemer ta »prehodni« duh ni obstajal le kot slogovna kategorija, ampak je pustil globlje sledi v konceptu skladateljevih del. V tem času nastane tako *Klavirski koncert št. 1*, trstavčno delo z jasno tradicionalno zasnovano stavkov, istočasno pa tudi popolnoma izvirno in samosvoje oblikovana klavirska skladba *Résonances*, prvo delo, na katerega je vplivala izkušnja iz GRM.¹⁰ Matičičevega ustvarjanja po tej izkušnji ne moremo več misliti skozi melodično-harmonsko-ritmične značilnosti, marveč skozi parametre, kot so »kriterij mase, zrna, profila, "obnašanje" energije zvoka [...], nenazadnje še tonski relief in mobilnost zvoka.«¹¹ To je posledično vplivalo tudi na skladateljev spremenjen odnos do glasbene sintakse in tudi v Matičičevem primeru se izkaže, da temeljito prevrednotenje teh kompozicijskih kategorij vodi v opuščanje podedovanih oblikovnih vzorcev. Ta Matičičeva sprememba kompozicijske paradigme se delno ujema z zgodovinsko vlogo serializma ter drugih strukturalnih pristopov iz petdesetih let – s katerimi nikakor nima bližnjih tehničnih ali nazorskih osnov, temveč le osnovne »prelomne« značilnosti – in potrjuje tudi dejstvo, da je negiranje oblikovnih in zvrstnih konvencij skladatelje sililo tudi v iskanje individualnih poimenovanj skladb, ki bi kar najbolje ustrezalo njihovemu individualnemu ustroju. Matičič je terminologijo za poimenovanje skladb največkrat našel v zvočnih in glasbeno-sintaktičnih pojmi: resonance, prekinitve, utripi, valovanja, oscilacije, sinteze ali forme. To so pojmi, ki so značilni za poimenovanje Matičičevih skladb med letoma 1963 in 1979, torej do leta, ko je dokončal svoj *Violinski koncert*. To je bila tudi prvo orkestrsko delo od *Klavirskega koncerta št. 1*, saj je skladatelj svoje ustvarjanje preobrazil v elektronskem studiu in na klavirju, njegovemu »*instrument de référence*«. Zdi se, da *Violinski koncert* označuje nekakšen imaginarni prehod v obdobje osemdesetih let, v katerem sta nastali dve deli, ki se prav tako jasno navezujeta na tradicionalne oblikovno-zvrstne iztočnice – *Koncert*

⁹ Prim.: Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (Kassel: Bärenreiter, 1999), 199–200, Ulrich Dibelius, »Stimmen der Instrumente«, v *György Ligeti: Eine Monographie in Essays* (Mainz: Schott, 1994), 112.

¹⁰ Jurij Snoj, *Portret skladatelja Janeza Matičiča* (Ljubljana: Slovenska matica, 2012), 195–198.

¹¹ Borut Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, *Nova revija* 43–44 (1985): 1473.

št. 2 za klavir in orkester in *Sonata št. 2 za klavir*. V zadnjih dvajsetih letih skladatelj ustvarja tako skladbe s skrajno individualnim oblikovanjem ter poimenovanjem, kot tudi dela s podedovanimi zvrstnimi oznakami in oblikovnimi nastavki.

Takšen bežen prelet skladateljevega opusa in kompozicijske zgodovine evropske glasbe v petdesetih in šestdesetih letih nas lahko vodi v hipotetično razmišljanje, da je Matičičevo obračanje k tradicionalnim oblikovnim nastavkom v *Violinskem koncertu* znotraj nove, individualne tonsko-zvočne organizacije in sintakse, po analogiji sorodno obnovljenemu stiku s podedovanim referenčnim okvirjem, ki se je vzpostavil po delnem zrahljanju prelomne modernistične miselnosti. Ena izmed razlik med navezovanji na preteklo v Matičičevih koncertih ali sonatah in, denimo, v Ligetijevem *Koncertu za violončelo* je v tem, da bi za Ligetijevo skladbo veljala ugotovitev Katarine Bedina, da vračanje tradicionalnih poimenovanj še ne pomeni tudi vračanja starih oblik, v Matičičevih delih pa lahko pogosto opazimo prvine sonatne oblike in oblikovno tridelnost. Da je bilo obračanje k podedovanim oblikovnim tipom v Matičičevem ustvarjanju toliko bolj intenzivno, je razumljivo, saj je slovenski skladatelj nove glasbeno-zvočne svetove odkrival že kot povsem izoblikovan ustvarjalec, ki ga je pred odhodom v Pariz pomembno zaznamovalo takrat še povsem tradicionalno usmerjeno slovensko glasbeno-kulturno okolje.

Oblikovne značilnosti

Da lahko v Matičičevem zrelem ustvarjanju, po njegovem vstopu v atonalitetno harmonsko organizacijo in v prevladujoče zvočno-barvno razmišljanje govorimo o sonatnih prvinah, moramo prevzeti pogled na sonatno obliko kot na »logično obliko«. Izraz izhaja iz Handschinove zamisli o ločevanju med arhitektonsko in logično obliko, na katerega se je za obravnavo sonatne oblike v glasbi 19. stoletja večkrat obrnil Carl Dahlhaus. Po takšnem razlikovanju arhitektonska sonatna oblika označuje hierarhično ravnovesje dvotaktij, fraz, stavkov in period, ki ga spremlja jasno usmerjen tonalni plan, logična sonatna oblika pa se nanaša predvsem na mišljenje te oblike kot posebnega spleta motivičnih povezav in tematskih procesov, ki notranje povezujejo stavek.¹² Zamisel o logični sonatni obliki sicer lahko povezujemo s besednimi zvezami, kot sta »sonatno načelo« (sonata principle) ali pa v nemškem jeziku bolj prisotno »sonatno razmišljanje« (Sonatendenken). Sintagmi lahko razumemo kot premik v smeri natančnejšega opredeljevanja sonatnega fenomena, ki ga še zlasti v našem primeru ne gre razumeti kot sonatne oblike v znanem smislu »učbeniško« shematično urejenih lastnosti in možnost izjem ter odstopanj od modela. S pojmovno zvezo »sonatno razmišljanje« se želim v prispevku predvsem približati subjektivnemu skladateljskemu življenju v podedovana kompozicijska načela in načinu, na katerega so ta načela prisotna v skladbi.

Skladatelj je zapisal, da *Violinski koncert* »poteka v enem samem stavku z nekaterimi preostanki sonatne zasnove: tako je nekakšna izpeljava [...] »nižišče«, kasneje, po

¹² Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, prev. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 255.

orkestralnem višku, sledi solo kadenca [...], tej pa podoba reprize in Coda.¹³ Analiza skladbe se od skladateljeve razlage delno oddaljuje v razlaganju reprize. Enostavno skladbo lahko oblikovno razdelimo na ekspozicijo – ki vsebuje uvod, glavno tematsko območje, medigra¹⁴ in zaključek –, izpeljavo, ponoven nastop medigre, solistično kadenca, nadaljevanje izpeljave z delno reprizo in reprizo uvoda ter prve teme z dodano kodo. Osnovne dele celote ponazarja tabela 1.

ekspozicija	uvod	t. 1-9
	glavno tematsko območje	t. 10-36
	medigra	t. 37-77
	zaključek	t. 78-85
izpeljava		t. 86-266
medigra		t. 267-293
solistična kadenca		
izpeljava z delno reprizo		t. 295-375
repriza	repriza uvoda in teme	t. 376-391
	koda	t. 392-397

Tabela 1: Osnovna oblikovna razdelitev Koncerta za violino in orkester Janeza Matičiča

Sonatno razmišljanje očitno obvladuje osnovno zgradbo dela, medtem ko posamezni osnovni deli ne ponujajo iztočnic za nadaljnjo formalno razčlenitev, ki bi »mikro-oblikotvorno« raven dovolj prepričljivo razložila kot sekcije s podsekcijami. Skladatelja je pri snovanju posameznih delov celote skladbe očitno vodilo tipično modernistično prepričanje v vsakokrat izvirno, optimalno učinkovito oblikovno zamisel ter individualno zamišljene »vektorske« lastnosti delov, skratka, v rešitev, pri kateri je »[r]azpored koncentracije glasbenega dogajanja v idealnem razmerju s časovno dimenzijo«.¹⁵ To še posebej velja za solistično kadenca in izpeljevalni območji, ki v svojem poteku sicer vsebujeta mesta, ki bi jih lahko razumeli kot cezure, vendar pa se zdi formalno razlikovanje v smislu iskanja delov celote nezadostno. O podrobnih oblikotvornih značilnostih Matičičevega glasbenega stavka bi veljalo govoriti predvsem skozi termine in kategorije, kot so »eruptivnost«, »ekstatičnost«, »'orgazmični' viški«,¹⁶ ali »vzponi in padci«,¹⁷ ki bi še najbolj ubesedili »obnašanje zvočne energije«. ¹⁸ Za obravnavo sonatnega razmišljanja v skladbi zadostuje predvsem zavedanje te značilnosti Matičičevega kompozicijskega snovanja in ugotovitev, da je skladatelj makroskopsko obliko podredil sonatnemu (območja ekspozicij, izpeljevanja in reprize) in koncertantnemu (solistična kadenca)

¹³ Janez Matičič, spremeno besedilo k plošči *Janez Matičič: Koncert za klavir in orkester št. 1, Koncert za klavir in orkester št. 2, Koncert za violino in orkester* (Ljubljana: Edicije DSS, 1998).

¹⁴ Janez Matičič, osebni pogovor, 24. maj 2012.

¹⁵ Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, 1475.

¹⁶ Damjana Zupan, »Saga o pianistih (19. del): Janez Matičič«, *Muska* 5 (2001): 19.

¹⁷ Gregor Pompe, »Imanentna energija Matičičeve klavirske glasbe«, *ODZVEN 2011: izbor člankov iz spletne revije o glasbi* (Ljubljana: SIGIC, 2011), 248.

¹⁸ Loparnik, »Pogovor z Janezom Matičičem«, 1473.

razmišljanju, način oblikovanja na ravni posameznih odsekov pa bi bilo podobno kot v številnih drugih Matičičevih delih ustrezno označiti s splošno oznako »rapsodičnost«.¹⁹ Oblikovno gibalno na tej ravni tako ni razmišljanje o delih celote, marveč o dramaturških lastnostih dogajanja.

Opisane posebnosti Matičičeve glasbe sem upošteval pri eklektični, hkrati oblikovni in tudi dramaturški razdelitvi izpeljave (gl. tabela 2²⁰), ki pomeni poskus analize oblikovanosti Matičičeve glasbe in je kot taka omejena le na izbrano območje skladbe. Prikaz poudarja predvsem naraščanja, tako v manjših segmentih, kot na nivoju celote. Podobna naraščanja in viški se nadaljujejo še vse do konca sledeče medigre.

(manjša)	razraščanje	utripi dialog	vzpon	statično	epizoda tolkal	statično	dialog	lirika s prekinitevami	vzpon	utripanje	lirika in dialog	statičnost	padec	prehodna epizoda tolkal	drobljenje	višek	nenadni impulzi	drobljenje	vzpon	vzpon k erupciji
ex nihilo	86	100	107	125	134	140	175	209	211	225	257									

Tabela 2: Oblikovno-dramaturški prikaz izpeljave

Motivično-tematska izhodišča in delo z gradivom

Sonatno razmišljanje je bolj intenzivno v izbiri motivičnega in tematskega gradiva, iz katerega skladatelj izhaja, in iz njegove funkcije v skladbi. Glavno motivično gradivo najdemo v 10. in 11. taktu skladbe, gre pa za niz razredov notnih višin [0,1,2,3]²¹. Ker

¹⁹ Leon Stefanija, *O glasbeno novem: ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtnine 20. stoletja* (Ljubljana: Študentska založba, 2001), 314.

²⁰ Pri tem sem upošteval zasedbene posebnosti, dinamiko, gostoto, vlogo gradiva in druge značilnosti. Iz višine vstavljenih pojmov lahko razberemo dramaturško intenzivnost, ki jo ponekod podrobneje predstavijo še puščice.

²¹ V analizi uporabljam prikazovanje motivov z »razredi notnih višin«, pri katerem kromatične tone od c do h predstavljajo števila od 0 do 11. Zaradi preglednosti rezultatov so vsi motivi tudi transponirani na število 0. Način prikazovanja motivov oziroma tonskih kompleksov povzgam iz osnovnih premis analitične teorije množic in iz nje izvira tudi načeli oktavnne ekvivalence in enharmonske identitete. Analiza Matičičeve glasbe povsem po načelih teorije množic se ne zdi primerna in tudi ni izvedljiva,

se motiv v naslednjih dveh taktih nekoliko razširjen še ponovi, lahko govorimo tudi o temi (gl. notni primer 1), o odseku pa kot o glavnem tematskem območju. Skladatelj je tudi štiritonski motiv razvil postopoma, saj se zdi, da poltonsko jedro, iz katerega bi lahko izšel motiv, srečamo že ob koncu 1. takta, ko v klarinetu nastopi poltonski trilček ter izpostavi motivični obris [0,1], ta pa se od 3. takta dalje v tonskem obsegu še širi do obrisa [0,1,2] (gl. tabelo 3, prikaz dela z motivom med taktoma 1 in 13). Kontrastno tematiko najdemo od 37. takta dalje, ko nastopi medigra²², ki sestoji iz solističnega in tutti dela. Za medigro so značilne hitre pasaže, pogosto v kvintolah in triolah, nasprotno gibanje pasaj navzgor in navzdol, pri tem pa gre – vsaj v solističnem delu – za značilno violinistično idiomatiko. Očitna je tudi periodičnost, tako na ravni posameznih taktov, kot na nivoju celote – že v prvem taktu medigre opazimo, da si pasaže sledijo kot svobodne sekvence, podobno pa sta tretji in četrti takt nato svobodna sekvenca prvih dveh taktov (gl. Notni primer 2).



Notni primer 1: glavna tematika skladbe (violina solo, 10.–13. takt); prva dva takta primera predstavita niz [0,1,2,3], sledeča pa razširitev v [0,1,2,3,4]

Notni primer 2: solistični del medigre (violina solo, 37.–43. takt)

saj gre za izrazito zvočno-barvno determinirano glasbo, segment te analitične teorije pa uporabljam predvsem, ker ponuja možnost jasnega prikazovanja značilnosti pri distribuciji tonskih višin v določenem tonskem prostoru.

²² Analiza je sprva temeljila na razlaganju odseka med taktoma 37 in 77 kot druge teme, po pogovoru s skladateljem pa se je izkazalo, da je ta odsek zasnoval kot medigro. Kljub temu je to pomembno gradivo, ki opravlja funkcijo druge oz. stranske teme, se pomembno vključuje v izpeljevalne procese, a se v smislu reprize pojavi še tekom izpeljevanja.

Glavna tematika in tematika medigre izkazujeta vrsto kontrastov. Glavno temo določa predvsem diastematičnost, saj je za njeno podobo ključna umestitev strnjenega kromatičnega tonskega niza znotraj ozkega ambitusa, pri čemer je ritmična konstelacija teh tonskih razmerij nestalna, saj je osnovni motiv prvič zapisan v četrtninskih vrednostih, drugič ga že slišimo v osminkah s triolo. Nasprotno je za gradivo medigre ključna ritmična lastnost in celo jasno periodično oblikovanje, kot kontrast začetni kromatiki pa v medigri prevladujejo diatonične pasaže. Gradivo je očitno skrbno izbrano z mislijo na sonatna izhodišča, saj ne odraža le izrazite kontrastnosti, temveč omogoča nadaljnjo intenzivno obravnavo – strnjen kromatični motiv in idiomatska violinska figuralika iz medigre se zdita ravno dovolj splošen, rudimentaren glasbeni material, da ga lahko skladatelj v izpeljavi gosto integrira v glasbeni tok in ga prilagodi najrazličnejšim glasbenim situacijam.²³ Omenimo lahko še nekaj splošnejših značilnosti izhodiščnega gradiva. Zdi se namreč, da je glavni strnjen kromatični motiv v Matičičevi glasbi še posebej pogost. Podobno tonsko osnovo je skladatelj med drugim uporabil v temi *Drugega klavirskega koncerta* (začetni padajoči kromatični motiv e-es-d se podobno kot na začetku *Violinskega koncerta* postopno razširi v daljši niz tonov e-es-d-c-cis-h, kar v našem analitičnem zapisu pomeni dva sklopa razredov notnih višin: [0,1,2] in [0,1,2,3,4,5]) ali v skladbi *Trans*, v tonskem kompleksu iz 5. takta skladbe (es-des-es-des-d-c-h-c-es-des, kar da naslednje razrede notnih višin: [0,1,2,3,4]). Nadalje bi lahko v štiritonskem kromatičnem motivu iskali še manj verjetne, a zelo zanimive povezave, saj gre pri motivu d-cis-es-c za sorodno kromatično zapolnitev ozkega ambitusa in za enak niz razredov notnih višin kot v znanem Bachovem kriptogramu, motivu b-a-c-h, ki ga je Matičič med drugim uporabil v skladbah *Gemini* in *Toccata-fantasia*.

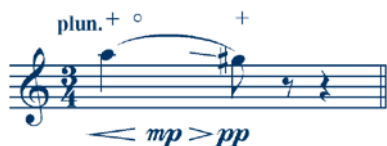
Izpeljevanje je v skladbi prisotno kot gosto pojavljanje značilnosti dveh motivičnih jeder, ki se poleg ponavljanja tudi variirata, širita, zlasti pa delita, vendar očitno ne z namenom, da bi se med njima samima vzpostavljali dramaturški odnosi, temveč, da bi ta materialna osnova poenotila »rapsodičen« glasbeni tok, ki je – kot smo že spoznali – poln naraščanj, viškov in nepredvidljivih dramaturških situacij. Gosto mrežo pojavljanja motivičnih jeder strnjeno ponazarja tabela 3.²⁴ Skladatelj je ob prepletanju znanih motivičnih izhodišč in vedno novega zvočnega prediva izpeljal nekaj prepoznavnih variacij glavnega kromatičnega motiva. Eden izmed teh je prikazan na notnem primeru 3/I,²⁵ s poltonsko gesto spominja na začetek skladbe, pri čemer je sorodnost še v tem, da je skladatelj tudi tokrat tonski obris [0,1] razširil s trilčkom v niz [0,1,2] (gl. notni primer 3/II).

²³ Za integriteto analize naj dodam, da takšna »splošnost« glasbenega gradiva v resnici pomeni tudi, da vsi izbrani in obravnavani tonski kompleksi niso nujno rezultati razraščanja iz skupnih motivičnih klic. Na mestih analize, kjer ni bilo dovolj nedvoumno, da gre za del tematsko-motivične obravnave, sem v tabelo 3 dodal vprašaj.

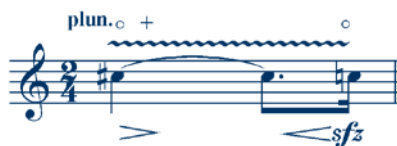
²⁴ Prvi in četrty stolpič tabele podajata osnovne informacije o nastopu za analizo pomembnega gradiva, drugi stolpič predstavlja obliko nastopa glavnega motivičnega gradiva, tretji stolpič pa pove, katere osnovne značilnosti gradiva medigre vsebuje nastop. V zadnjem stolpiču sem poskusil opredeliti, kakšno funkcijo ali značilnost ima nastop, pri tem pa nisem posebej navajal preprostejših ponavljanj gradiva in se osredotočil na opozarjanje na preoblikovanje gradiva, preoblikovanje in razširjanje v nove prepoznavne motive ter na barvno ali teksturno funkcijo oziroma instrumentacijsko funkcijo, kot je oblikovanje solistične linije orkestrskega glasbila s pomočjo prepoznavnega gradiva. Glavno motivično gradivo, ki nastopi z enako melodično konturo, kot v ekspoziciji, je zapisano v poševni pisavi.

²⁵ Gre seveda za znan motiv, ki ga glasbena teorija in zgodovinopisje najpogosteje imenujeta mannheimski vzdih ali pianto. Na tem mestu verjetno ni mišljen kot zgodovinska referenca.

I.



II.



Notni primer 3: prepoznavna motiva, ki se od 131. takta dalje razvijata v partih trobente in solistične violine; I.: osnovni motiv [0,1] v značilni ritmični obliki (trobenta, 131. takt); II.: variiran in razširjen osnovni motiv v niz [0,1,2] (trobenta, 150. takt)

Poleg solističnih utrinkov trobente ima pomembno solistično vlogo tudi angleški rog. Ob opazovanju izsledkov analize v tabeli 3 se izkaže, da se večji del izpeljevalnih postopkov dogaja v solistični violini in solističnih epizodah orkestrskih glasbil, kar je lahko znak, da je bil skladateljski načrt izrazito dvoplasten; na eni strani stoji disciplinirana obravnava dveh osnovnih motivnih drobcev kot rezultat sonatnega razmišljanja, na drugi pa bogata obravnava orkestrskega zvočnega bogastva, ki – kot nam govori analiza – največkrat ne izhaja iz eksponiranega gradiva, marveč iz bolj prosto potekajoče skladateljske invencije. Lahko bi rekli, da gre pri tem za načeli »reda« in »fantazijskosti«, kar sta v Matičičevem opusu nasploh dva protipola celotne skladateljske entitete, ki se vzajemno podpirata in osmišljata.²⁶

Očitno je štiritonski kromatičen motiv dominantno gradivo – delo z glavnim motivičnim materialom ni le naj(po)gostejše, ampak sčasoma preide tudi v uporabo materiala medigre, saj značilne hitre pasaže v izpeljavi potekajo v kromatičnih tonskih obrisih, to pa je še posebej jasno v ponovnem nastopu medigre, v katerem poteze motivov niso več diatonične, temveč kromatične. V ponovnem nastopu medigre izgine tudi nasprotno gibanje pasaž, orkestrsko nadaljevanje je spremenjeno v motorično stopnjevanje do »eruptivnega klimaksa«, kjer – kot pripomni skladatelj – orkester »zatuli«²⁷. Praviloma glavno motivično jedro srečamo v spremenjenih melodičnih variantah, neposredno po kadenci, v 295. taktu pa prvič po ekspozicije nastopi z izvirno melodično konturo. Zato lahko o tem oblikovnem sklopu razmišljamo kot o delni reprizi, toda ker skladatelj gradivo še nadalje obravnava ob novih, še neznanih glasbenih mislih, lahko razumemo, da izpeljevalni procesi še niso zaključeni. Na začetku reprize, od 376. takta dalje se dosledno ponovi (razlikujejo se le nekatere notacijske podrobnosti) prvih trinajst taktov skladbe, kar pomeni celoten uvod in glavni tematski domislek (prikazan na notnem primeru 1), temu pa koda z morebitnimi reminiscencami na oblike glavnega motiva iz izpeljave.

²⁶ Podobne misli med drugimi podrobneje razvijata tudi Leon Stefanija in Mirjam Žgavec: »Njegovo skladateljsko pero sledi tej ustvarjalni razpetosti med okljuki intuicije, strogega strukturiranja in poetične doživetosti snovanja iskrih zvočnih podob. Z njimi se Janez Matičič razkriva kot ustvarjalec, ki ga otroška radovednost žene k občutenjskemu raziskovanju glasbenih izrazil, a ga izkušnost modreca nenehno brzda, da ustvarjalno zvedavost ohranja v žlahtnih mejah glasbe kot umetnosti smiselne – in premišljene – čutnosti zvoka.« (Leon Stefanija, »Prešernova nagrada: Janez Matičič«, v *Prešernov sklad 2007* (Ljubljana: Upravni odbor Prešernovega sklada, 2007), »Očitni sta Matičičeva preciznost gradnje in neka redka disciplina, ki nobenega tona ne prepusti naključju. [...] In tako mora biti, ker bi sicer ta zelo strasten temperament ogrozil celovitost dela.« (Mirjam Žgavec, »Janez Matičič: Koncert za klavir in orkester št. 1, št. 2, Koncert za violino in orkester«, *Muska 2* (1999): 47).

²⁷ Janez Matičič, osebni pogovor, 24. maj 2012.

	takt	glavno gradivo	gradivo medigre	instrument	funkcija, značilnost
ekspozicija	1-2	[0,1]		klarinet	ekspozicija motiva
	3-4, 6, 9	[0,1,2]		klarinet	ekspozicija motiva
	10-13	[0,1,2,3] + [0,1,2,3,4]		vl. solo	ekspozicija teme (motiv + motiv z razširitvijo)
	33-34	[0,1,3,4]		vl. solo	variacija motiva
	35-36	[0,1,2,4]		vl. solo	variacija motiva
	37-43		32-inke, triole in kvintole, nasprotno gibanje	vl. solo	ekspozicija gradiva
	57-73		16-inske kvintole in 32-inke	tutti	ekspozicija gradiva
	80	[0,1,2,3]?		celesta	barvna
izpeljava	86-87	[0,1/2]		vl. solo	aluzija na začetni polton
	95	[0,1,3]		vl. solo	
	99	[0,1/2]		vl. solo	aluzija na polton
	100-102	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	vl. solo, čembalo	ritmično-teksturna
	104	[0,1]?		pihala	barvna
	103-106		32-inke, naspr. gibanje	vl. solo, čembalo	ritmično-teksturna
	105	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	čembalo, vl. solo	ritmično-teksturna
	109-110	[0,1,2,3]		vl. solo	
	110-111	[0,1,2]		vl. solo	
	115	[0,1,2],[0,1,2]	32-inski trioli	vl. solo	
	131	[0,1]		trobenta	ritm. variacija: prepoznaven motiv
	135	[0,1]		trobenta	prepoznaven motiv
	135	[0,1,2]		vl. solo	prepoznaven motiv, razširjen
	140	[0,1]?		pihala	barvna
	140-141	[0,1,2]		vl. solo	
	142		16-inski trioli	vl. solo	
	147	[0,1,2]		vl. solo	
	150	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv
	152	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv
	151-153		32-inske triole, kvintole	vl. solo	
	156	[0,1,2,3]?		celesta	barvna
	156-158	[0,1,2]		vl. solo	
	160-161	[0,1,2,3]	32-inke, 16-inska triola	vl. solo	
	165	[0,1,2,3]	32-inke	vl. solo	
	176-180	[0,1]		celesta	reminiscenca na uvod
	179-183	[0,1,2,3] + [2,3,5,6]		vl. solo	izpeljevalna, širitev ambitusa
	184-186	[0,1,2,3,4]		vl. solo	
	187-188	[0,1,2,3]		vl. solo	
186	[0,1,2]		angl. rog	solo ork. instr.	
187	[0,1,2,3]		angl. rog	solo ork. instr.	
188	[0,1,2,3,4]		angl. rog	solo ork. instr.	

	takt	glavno gradivo	gradivo medigre	instrument	funkcija, značilnost
	198-190	[0,2,6,7,8]		angl. rog	solo ork. instr.
	191-192	[0,1,2,3,7]		angl. rog	solo ork. instr.
	190-193	[0,1] + [0,1,2,4]		vl. solo	izpeljevalna, širitev ambitusa
	194-196	[0,1,2,3,4]		vl. solo	
	197	[0,1,3,4]		vl. solo	širitev ambitusa
	198-203	[0,4,6,7,8]		vl. solo	širitev ambitusa
	212-216	[0,1,2]		trobenta	ritmično-teksturna
	213-216	[0,1,2,3]		marimba	ritmično-teksturna
	218-224	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	čembalo	ritmično-teksturna
	218-224	[0,1,2]		oboa	ritmično-teksturna
	225-226	[0,1,2]		vl. solo	
	227-228	[0,1,2,3,4]	32-inke, triola?	vl. solo	
	231-232	[0,1,2,3,4,5]		vl. solo	
	235	[0,1,2]		vl. solo	
	238	[0,1,2,5,6]		vl. solo	
	241	[0,1,2,3,4,5,6]	32-inke, naspr. gibanje	vl. solo	
	244-245	[0,1,2]		vl. solo	
	246-247	[0,1,2,3,4]		vl. solo	
	248-251	[0,1,2,3]		vl. solo	
	252	[0,1,2,4,5]		vl. solo	
	253	[0,1,2,3,4,5,6]		vl. solo	
	255	[0,2,3,4,5]		vl. solo	
	257-266	[0,1,2]		vl. solo	postopno ritm. zgoščeva- nje, prehod k reprizi
medi- gra	267-278	tudi [0,1,2,3]	32-inke, triole	vl. solo	reprizna
	279-283		16-inske kvintole in 32-inke	tutti	reprizna
	(1) ²⁸	[0,1/2]		vl. solo	aluzija na polton
	(3,5)	[0,2,3,4]	32-inke		
	(6)	[0,1,2,3]	32-inke		
	(7-9)		32-inke, kvintole, naspr. gibanje		
kadenca	(24)	[0,1,2,3]			
	(33-36)		32-inke		
	(44-45)	[0,1,2]		vl. solo	
	(48)	[0,1,2]			
	(56-57)	[0,2,3,4,5]			variacija, značilen skok
	(57-58)	[0,1,2,3,4]			
	(58-59)	[0,1,2,3]			
	(71)	[0,1,2]			
	(72)	[0,1,2,3]			
	(73-77)	[0,1,2]			postopno ritm. zgošče- vanje

²⁸ Partitura v kadenci ne upošteva številčenja taktov.

	takt	glavno gradivo	gradivo medigre	instrument	funkcija, značilnost
	295-297	[0,1,2,3]		vl. solo	reprizna
	298	[0,1,2,3]		vl. solo	
	297	[0,1,2]		trobenta	ritm. variacija: nov, prepoznaven motiv
	300-303	[0,1,2]+ [0,1,2,3]		vl. solo	značilen skok (reprizna)
	303	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv
	307	[0,1,2]	naspr. gibanje?	vl. solo	
	308-311	[4,5,6,7]+ [0,1,2,3]		vl. solo	značilen skok (reprizna)
izpeljava (z delno reprizo)	319-322	[0,1,3,4]		oboa	solo ork. instr., reprizna
	324-327	[0,1,2,4]		oboa	solo ork. instr., reprizna
	319-321	[0,1,2,3,4]		trobenta	solo ork. instr., razširjen prepoznaven motiv
	324-327	[0,1,2,4]		oboa	solo ork. instr.
	324-326	[0,1,2]		trobenta	solo ork. instr., prepoznaven motiv
	324-325	[0,1,2,3,6]		vl. solo	prepoznaven motiv
	328-329	[0,1,3,4]		vl. solo	reprizna?
	330	[0,1,2,3]		vl. solo	
	338-339	[0,1,2,3]	32-inke, naspr. gibanje	klavir	
	343-345	[0,1,2,3,4]		oboa	solo ork. instr.
	345-347	[0,1,2]		trobenta	prepoznaven motiv
	346-347	[0,1,3,4]		oboa	reprizna?
	346	[0,1,2]		vl. solo	prepoznaven motiv
363	[0,1,2,3,4]	32-inska kvintola, naspr. gibanje	celesta		
	365	[0,1,2,3]		vl. solo	
	366-367	[0,1,2,3,4,5,6]		vl. solo	
	366	[0,1,2,3,4]		godala	harmonsko-barvna
repriza	376-377	[0,1]		klarinet	repriza motiva
	378-379,	[0,1,2]		klarinet	repriza motiva
	384				
	385-387	[0,1,2,3]+ [0,1,2,3,4]		vl. solo	repriza teme
koda	392	[0,1,2,3]		trobenta	prepoznaven motiv
	393-394	[0,1]		vl. solo	ritmiziranje, reminiscenca na konec kadence?

Tabela 3: prisotnost tematsko-motivičnega gradiva²⁹

²⁹ Prvi in četrti stolpič tabele podajata osnovne informacije o nastopu za analizo pomembnega gradiva, drugi stolpič predstavlja obliko nastopa gradiva prve teme, tretji stolpič pa pove, katere osnovne značilnosti gradiva medigre vsebuje nastop. V zadnjem stolpiču sem poskusil opredeliti, kakšno funkcijo ali značilnost ima nastop, pri tem pa nisem posebej navajal preprostejših ponavljanih gradiva in se osredotočil na opozarjanje na preoblikovanje gradiva, preoblikovanje in razširjanje v nove prepoznavne motive ter na barvno ali teksturno funkcijo oziroma instrumentacijsko funkcijo, kot je oblikovanje solistične linije orkestrskega glasbila s pomočjo prepoznavnega gradiva. Motivi prve teme, ki nastopijo z enako melodično konturo, kot v ekspoziciji, so napisani v poševni pisavi.

Sklep

Koncert za violino in orkester je prvo orkestrsko delo Janeza Matičiča od spremembe skladateljeve ustvarjalne paradigme v šestdesetih letih. Po tem, ko je med letoma 1965 in 1979 Matičič ustvarjal predvsem klavirska in elektroakustična dela, za katera je značilno skrajno individualno oblikovanje, se je v *Violinskem koncertu* naslonil na sonatno razmišljanje: vračanje k poudarjeno tradicionalnemu zasedbenemu tipu se je dogajalo skupaj s ponovnim naslanjanjem na prvine stare oblikovne logike. Skozi prizmo sonatnega razmišljanja je skladatelj razpel oblikovno osnovo, v kateri je lahko zaradi utrjenih sonatnih načel o ekspaniranju, izpeljevanju in vračanju osnovnega gradiva dobil trdno formalno oporo in s tem obilo možnosti za učinkovito razvijanje povsem individualnih dramaturških in oblikovnih zamisli. Še bolj kot na oblikotvorni ravni, se nam podoben aksiom razodeva, če si pobliže ogledamo ekspanirano tonsko materijo in način, kako jo je skladatelj umestil v razmeroma obsežno delo. Matičič je izbral glavno motivično zalogo v obliki štirih kromatičnih tonov v skrajno zoženem ambitusu ter temu kontrastno gibanje značilnih violinističnih pasaž iz medigre, le da teh dveh domislekov v izpeljevanju ni uporabil za ustvarjanje trenja med kontrastnim materialom. Rigorozna ekonomičnost, ki jo je skladatelj pokazal v izpeljevanju izhodiščnih motivov, deluje prej kot protiutež oziroma opora za bolj svobodno, fantazijsko naravnano izbiranje orkestrskega zvočnega gradiva. V primeru, da bi želeli nadaljevati obravnavo skladbe, bi se morali usmeriti ravno v opredeljevanje načina izbiranja tega zvočnega bogastva, za katerega lahko domnevamo, da ga je skladatelj izbral ter uredil v navezavi na izkušnje z zvočno morfologijo in skladateljskimi parametri, kakršni so se uveljavili skozi elektroakustično kompozicijsko teorijo in prakso. Matičičev opus sicer še ni bil deležen celovitega analitičnega pretresa.³⁰ Načeta vprašanja o podedovanem glasbenem razmišljanju v novem slogovnem kontekstu, ponujene domneve, razlage in metodološke taktike so nekatere koordinate, skozi katere velja misliti skladateljevo glasbo od nastanka *Violinskega koncerta* dalje.

³⁰ Leta 2012 je pri Slovenski matici izšla knjiga *Portret skladatelja Janeza Matičiča*, urejen zapis pogovorov Jurija Snoja s skladateljem, klavirsko glasbo iz časa pred skladateljevim odhodom v Pariz je v magistrskem delu obravnaval Aleš Miholič, Matičičeva glasba pa je predmet nekaterih pregledov novejše slovenske glasbe.

SUMMARY

Musical modernism after the Second World War seems to be crucially defined by a strong abandonment of traditional formal principles and thus also by extreme formal individualisation of a musical work. Nevertheless, the compositional development in the late fifties and sixties enabled stronger references to traditional genres while still maintaining ideals of individualised form. Janez Matičič composed his *Concerto for Violin and Orchestra* in 1979, immediately after a period of 15 years during which his main compositional interest lay in the field of electroacoustic music. While this piece is clearly linked to aesthetic

principles of musical modernism, it also refers to traditional musical genre, containing extremely dense thematic and motivic networking and obvious elements of sonata form. Such a synthesis of inherited compositional techniques and explicit contemporary means of expression can only be properly explained in terms of sonata-thinking or of *logic* sonata form opposed to *architectonic* sonata form. The conclusion, as offered here, explains the remains of sonata form and rigorous motivic-thematic development as a compositional factor through which compositional support for freer instrumental treatment and strong structural ground of this relatively large scale piece were rendered possible.

Christopher Norris

Metamorphosen*

Late on, surprised, he found that he could do
 The serious stuff, the whole deep-feeling bit,
 With practised skill, but with conviction too,
 So that his bombed-out audiences would sit

Moved and immobile when, with those last chords,
 The point came through: only in minor keys
 Can music say the most that it affords
 Of truth, and what surpassed his expertise

At orchestration, or unrivalled share
 In all the tricks of his perfected trade.
 So far, it meant he didn't have to care
 When critics said his compositions made

Their impact through sheer brilliance, although
 They lacked the depth, the passion, or the 'heart'
 To rise above the virtuosic show
 And qualify as 'genuine works of art',

Whatever that might mean. Yet now he felt
 That maybe he'd been wrong to buy their line,
 Those echt-Mahlerian types ('Ich bin der Welt
 Abhanden . . .', und so weiter), who'd assign

His music to some category above
 The merely 'popular', yet still far short
 Of works that conjured reverence or love,
 Since his, they deemed, were of that lesser sort

Where wit, inventiveness, or sheer technique
 Might serve for some to compensate the lack
 Of depth, sincerity, or that unique
 'Authentic voice' which (as they said) no knack

* Pesem je bila s strani avtorja posredovana v zahvalo za mednarodno izmenjavo Muzikološkega zbornika.
 The poem was submitted by the author in appreciation for the international exchange of Musicological Annual.

Of doing it to order could achieve.
 And so of course he learned to play the game,
 Internalised their verdict, made-believe
 That super-talented was all it came

Down to, and so spoke only half in jest
 When, during some rehearsal, hearing what
 Struck him as one notch better, he addressed
 The orchestra: 'Well, gentlemen, I'm not

A first-rate *Komponist*, but still a top-
 Class second-rate one'. Yet the words rang true
 Only as self-doubt-blockers, or to stop
 His ears against the cacophonous crew

Of carping critics, whose malignant hash
 He'd settled in *Don Quixote*. More than that,
 There came this curious unexpected flash
 Of non-self-doubt through which they turned out flat

Tone-deaf. And so the sorts of thing he'd done
 In all those brazen passages of heaven-
 Storming or heaven-defiance like the one
 Midway through *Heldenleben* or the Seven-

Veils dance in *Salome*, were none the less
 Powerful for that, or none the poorer for
 The way they managed somehow to finesse
 The crass imperatives of boor or whore

Into his version of the *echt*-sublime,
 Out-Mahlering Freud's Mahler in the drive
 To sublimate and yet, at the same time,
 Keeping the psychodrama still alive

By shots of dissonance and things that they,
 The jabbering critics, thought to patronise
 Through yet more talk of how his facile way
 With wrong-note harmony just helped disguise

His want of depth, or vulgar taste, or lack
 Of everything that made great music great,
 Or else - the gravamen of their attack -
 Whatever served to differentiate

Productions of a merely brilliant sort
From products of high culture such as those,
From Bach to Brahms, that all the experts thought
Exemplary of how true genius rose

Above the mass of gifted second-class
Pretenders to that title. Yet he knew
How fine the line such brilliance had to pass
To count as genius, and then, once through,

How readily the various knacks acquired,
The hard-won skills and consummate technique,
Served not just to elicit some desired
Stock audience-response or subtly tweak

The listener's emotions but, much more,
To strike a discord in that swelling theme,
That arch-Romantic creed that lately bore
The weight of art's high promise to redeem

A long-lost unity of sense and soul,
Content and form, necessity and chance,
Subject and object, all made new and whole.
'How can we tell the dancer from the dance?'

Wrote Yeats, and left his readers to conclude
The question was rhetorical, and meant
Not to be answered in constructive mood –
'Just looking, thinking clearly should prevent

Confusions on that score' – but to define
His few choice readers as the ones that came
To this climactic point (the final line
Of Yeats's poem) and perceived its aim

As part of the high-symbolist crusade
To sink such differences and so transcend
All those false oppositions that once made
Prosaic virtue of the need to fend

Off any such infraction of the code
Laid down for keeping art and life apart,
Or glimpse of what their union bestowed
On lives transfigured or redeemed by art.

Still, there were reasons to reject that creed,
 Among them reasons of the sort that his
Unheldenleben gave him cause to heed
 With special care. On this the record is

At best ambiguous, and at worst a case
 Of shrewd self-interest plus a Nietzschean way
 Of willing his self-image to efface
 What those Berlin performances might say

About his staying on while all around
 Life gave the lie to art, and the remains
 Of all its monuments now strewn the ground
 Of a high culture whose exultant strains

He'd once hit off so splendidly. And yet,
 All this (and more) placed on the debit side,
 There's more to say: for one thing, that he set
 No store by that Wagnerian cult that vied

With Nietzsche's in the *Kulturkampf* to win
 The ear of *Volk* and *Fuehrer*. Even less
 Was he much taken, or much taken in,
 By high-toned summonses to acquiesce

In paradoxes of the Yeatsian kind,
 Or such seductive stratagems as tempt
 Even those readers/listeners of a mind
 Well-fortified against them, to exempt

Some favoured masterwork, and let it sweep
 All their defences down. This might suffice
 To sort one goat from all the *echt-Deutsch* sheep:
 That not a note of his had helped entice

More *Uebermenschen* down the Bayreuth road
 From warring Siegfried as the dumb-blond beast
 To that last metamorphosis that showed,
 Looming beyond, Nietzsche's ascetic priest,

Re-christened Parsifal and charged to bring
 Redemption to the catastrophic scene,
 To cast his sickly gaze on everything,
 And so transvalue all that had once been

Vital and strong to its pale counterpart
 By dint of the symbolic wound so placed,
 Like poor Sir Clifford's, as to need small art
 In the deciphering. No mere lapse of taste,

That pious fakery, but just what spurred
 His ex-disciple now turned Anti-Christ
 To damn the very works that once he heard
 As blessings; no mere shift in the *Zeitgeist*

From old heroic to new meek and mild,
 But rather everything he diagnosed
 As rotten in the creed that reconciled
 What now, post-*Parsifal*, for Nietzsche posed

A flat-out war of contraries that brooked
 No kind of holy synthesis achieved
 By symbol-mongering techniques that looked
 Suspiciously like those he now perceived

At work across the whole slave-moralist
 And decadent regime of values turned
 Against themselves by a malignant twist
 Of crass slave-logic. Whence the lesson learned

By Wagner's literary heirs like Yeats
 And fellow modernists to whom it seemed
 That image, symbol, and their correlates
 Like metaphor (which Aristotle deemed

The one true mark of genius) might afford
 A wisdom higher than could be attained
 Through plain-prose reason or the poet's word
 When hobbled, hemmed, its energies constrained

By logic, syntax, or the dull behest
 That they make sense according to the rules
 For good sense-making laid down as a test
 Of formal rectitude by all the schools

Of inkhorn classicists whose feeble line
 Ran out with the Edwardians. Still there's
 A counter-narrative that would assign
 The main roles in reverse with all their shares

Of praise and blame. In which case he comes out,
 Our self-professed top-class though second-rate
 Composer, still with cause enough for doubt
 And room for endless scholarly debate

Concerning what he did or didn't do,
 In evil times, to help himself along,
 To get his works performed and listened to,
 Or – charitably – show that they were wrong,

Those *Kulturkaempfer* of the Nazi stripe
 And perfect Wagnerites who claimed to speak
 For Germany, or represent the type
 In which all German art must henceforth seek

Its model as the heir-elect of those
 Who went before, the first-rate top-class ones
 From Bach to Wagner (at which point they chose
 Conveniently to halt), and as true sons

Of *Volk* and *Vaterland* whose life and art
 Grew seamlessly from that pure native root.
 Yet listen to his music and you start
 To think at any rate the question's moot

Whether he cocked an ear or cocked a snook
 When savvy music theorists saw their chance
 To take a leaf from Heinrich Schenker's book,
 And use their geared-up methods to advance

A version of analysis that makes
 Those same works set the analytic norm,
 Or token all the qualities it takes –
 Coherence, unity, 'organic form',

Voice-leading, theme-and-variation style,
 Motivic contrast, long-range tonal links –
 To gain admission to the canon, while
 By showing this the sharp-eared critic thinks

On the one hand to burnish up the work
 And on the other certify his own
 Guild membership. Along with that large perk
 There came the virtuous sense of having shown,

In true Schenkerian style, how the deep bond
 That held the work together not despite
 But on account of striking out beyond
 All extant formal schemas, therefore might

Be taken, diachronically construed,
 As analogue or metaphor for what
 Those aesthetes and ideologues pursued
 Through fabulation of a master-plot

Transcending all coordinates of space
 And time since fixing its delusive sights
 On a domain whose landmarks found no place
 In any habitus save the far heights

Of a *locus imaginarius*
 Whose dwelling was the twilight of the gods,
 And in whose glare crepuscular those various
 Mere circumstantial details made no odds.

And so he had good cause, our *Komponist*
 Of altogether less exalted strain,
 To give himself some credit as the least
 Siegfriedian of heroes, and explain

That even *Heldenleben* had its share
 Of mock heroics to offset the more
Heldenhaft passages. And just compare
 The Zarathustra imaged in his score

With Nietzsche's prototype, and then you'll hear –
 After the opening bars that Stanley Kubrick
 So tellingly deployed – the message clear:
 That with such heady stuff the safest rubric

Is 'Make the most of this, but do still show
 A decent sense of everything that counts
 Against the Overman, and let us know
 That *Untermenschlich* sanity amounts,

Sometimes, to more than its brave opposites.
 Besides which, it was Bizet and his French
Esprit that later on saved Nietzsche's wits,
 Though briefly, not the *Geist* of *Uebersenschlich*.

Think too, when you reflect on those twice-born
 Serene works of the Straussian afterglow –
 The *Duett-Concertino*, Second Horn
 Concerto, Sextet from *Capriccio*,

Or, strangely kin, the searing threnody
 Of his *Metamorphosen* – that he'd earned
 The right to sound new depths that previously,
 Instructed by the jabberers, he'd learned

To sublimate or simply keep at bay
 By all those tricks at his expert command,
 From firework orchestration to the way
 His compositions give the upper hand

To dramatis personae of the most
 Diverse or Ionesco-scripted sorts,
 With their attentive dramaturge as host
 And counsellor. Ignore, then, the reports

And wry self-estimates and hear him find,
 Like the Tin Man, not that he'd suddenly,
 In those last works, acquired another kind
 Of depth, compassion, shared humanity,

In short, by some new magic gained 'a heart',
 But rather – to his own unfeigned surprise –
 That they were wrong, those critics of his art,
 Who praised his orchestration to the skies,

Along with his inventiveness, his fine
 Ear for sonorities, melodic flair,
 Harmonic daring, strength of vocal line,
 Consummate stagecraft, faultless sense of where

To place his master-strokes, etc., yet
 Praised only with faint damns since they went on,
 Those certified depth-plumbers, to regret
 That his achievements were too quickly won,

That sheer technique had triumphed over soul,
 The 'rootless cosmopolitan' betrayed
 His native roots, and so – in short – the whole
 Bad litany that, after Dresden, made

Him thankful he'd done nothing in the style
Of those late-blooming fervent Wagnerites
Who gained high approbation for a while,
Then obloquy; or those who raised their sights

Yet further, and wrote chalice-boilers like
Pfitzner's *Von Deutscher Seele* to declare
This *Reich* sole portal to that *Himmelreich*
Conjured in every true believer's prayer.

And so it seemed to him that he'd done well,
Or not done badly, to resist all such
High-minded soul-corrupting stuff, and tell
Some low domestic truths that just might touch

The mind and heart (not soul) of some half-fledged
Wagnerian neophyte, and let them learn
Something of what he'd learned as twilight edged
Its way toward darkness, with no day's return.

Disertacije • Dissertations

Tjaša Ribizel

Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963

V doktorski disertaciji z naslovom Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963 sem raziskovala področje tako historične kot tudi sistematične muzikologije. Z raziskavo nisem ponudila samo odgovorov na ključne muzikološke teme o zgodovini glasbe med leti 1945–1963 v Ljubljani, temveč odprla tudi širša vsebinska vprašanja, zlasti o glasbeni kulturi petdesetih let 20. stoletja na Slovenskem. Prizadevala sem si, da bi tako metodološki model kakor tudi izsledki, podani v disertaciji, prispevali k proučevanju povojne glasbe.

Glavna naloga doktorske disertacije je bila zbrati, pregledati, sistematično urediti in analizirati primarno gradivo, ki je na voljo za pregled, ter na podlagi dobljenih izsledkov opredeliti glasbeno prakso v Ljubljani. Pri opredelitvi glasbene prakse sem izhajala iz opredelitve termina glasbena praksa kot tehničnega pojma, in sicer, da je le-ta kulturna univerzalija in da ga oz. jo glasbene ustanove ter njihovi koncertni programi opredeljujejo s svojimi vodili, pravilniki, z organizacijo ter s sodelovanjem z in med (ne le glasbenimi) ustanovami.

Iz pregleda delovanja osrednjih glasbenih ustanov v Ljubljani in njihovih koncertnih programov je bilo mogoče razbrati, da so se v obdobju 1945–1963 ti postopoma spreminjali. Kakovost sprememb se razlikuje od ustanove do ustanove, zato je bilo treba ugotoviti, kateri so dejavniki, ki so povzročili spremembe v posameznih ustanovah, kakšna so razmerja med dejavniki, kako so vplivali oz. kakšen je bil njihov vpliv ter ali je kateri izmed dejavnikov imel odločilen vpliv na glasbeno prakso. Vpliv dejavnikov se diferencira na posamezne ravni, in sicer na dopise, pravilnike oziroma vodila delovanja ustanov ter časopisne prispevke.

Da bi uspela odgovoriti na zastavljena vprašanja, sem uporabila metodološki model, ki je zasnovan na treh korakih. Prvi korak predstavlja historiografski del naloge, kamor sodi zbiranje gradiva; drugi korak predstavlja sistematičen pregled, ureditev ter izbor gradiva, namenjenega analizi; tretji korak študije pa je kulturološka primerjava, ki sodi v sistematični del naloge.

Po opravljenem prvem koraku (naloge) in prvem delu drugega koraka je sledila analiza gradiva; po poglavjih sem zbrala 10 osrednjih glasbenih ustanov v Ljubljani, ki

so bile ponovno ali na novo ustanovljene v letih 1945–1963. Mednje sodijo: Slovenska filharmonija z instrumentalnim ansamblom, SNG Opera Ljubljana z instrumentalnim ansamblom, RTV Ljubljana, ki pod eno streho združuje Radio, Televizijo in Simfonični orkester, Društvo slovenskih skladateljev, Društvo glasbenih umetnikov Slovenije ter Festival Ljubljana. Po napisanem vrstnem redu, ki je izbran naključno, sem uredila tudi poglavja doktorske disertacije. Le-ta po vsebini prinašajo popise zaposlenih (če/kadar so ohranjeni), oris vzpostavitve ali delovanja glasbenih ustanov, sistematično analizo izvedenih koncertnih programov ustanov oz. njihovih instrumentalnih ansamblov ter časopisne objave; v prilogi disertacije so dodani posameznimi segmenti raziskanega gradiva.

V posameznih poglavjih sem umestila dobljene izsledke ter iz njih razbrala način vpliva treh ravni dejavnikov in razmerja med njimi. Pri tem je treba poudariti, da je bilo razmerje med ravnmi dejavnikov lažje določiti v prvih osmih letih, ker so bili ti zaradi številnejšega vzpostavljanja ustanov 1945–1953 bolj zgoščeni, saj sta bili samo dve izmed vseh (preostalih) osrednjih glasbenih ustanov v Ljubljani ustanovljeni oz. ponovno vzpostavljeni leta 1953 oz. 1955.

V prvih osmih letih med ravnmi dejavnikov prevladujejo predvsem vodila ustanov, ki poudarjajo izobraževanje mladine ter delavcev; mogoče je najti tudi nekaj dopisov političnih organov, ki so imeli vpliv na spremembe koncertnih programov. Ravni dejavnikov pa so na spremembe glasbenih programov vplivale v različni meri. Vodila ustanov v prvih osmih letih posredno kažejo na večjo prisotnost skladb skladateljev sovjetskih republik, različnih žanrov v programih, narodnih in partizanskih skladb, predvsem v radijskih programih, in kasneje tudi razvoj turizma iz tujine, ki ga poudarjajo vodila ljubljanskega Festivala. Dopisi političnih organov so povzročili, da katero izmed del ni bilo izvedeno (primer SNG Opere Ljubljana). Dopisi ostalih jugoslovanskih društev – na primer SAKOJ – kažejo organizacijsko nadvlado nad slovenskimi ter finančno odvisnost slovenskih glasbenih ustanov od preostalih jugoslovanskih združenj, ki so imeli sedež v Beogradu. V nasprotju z omenjenima ravnema so bile časopisne objave prisotne skozi celotno obdobje. Te zajemajo mnenja piscev o izvedenih koncertih ali opernih produkcijah, napovedi koncertov, programe posameznih koncertnih in opernih sezon, napovedi radijskega in televizijskega programa. Objave so izpostavljale izvajalske težave, spregovorile o programski politiki glasbenih ustanov, izpostavile programske težave posameznih glasbenih ustanov in tudi pozvale upravnike ustanov, kot je bila Slovenska filharmonija, k odzivu.

Iz izsledkov je tudi mogoče razbrati, da so si bili posamezni koncertni programi ustanov med sabo tako podobni kot tudi različni, pri čemer nakazujejo vzporednice s sočasno kulturno zgodovino. Vzporednice kažejo, da so bile glasbene ustanove zaradi svojega obstoja (predvsem finančnega in tudi razvojnega) vezane na ustanove, ki so imele sedež v Beogradu. Te ustanove so bile: Jugoslovanska koncertna agencija, Društvo glasbenih umetnikov Jugoslavije, SAKOJ (Društvo skladateljev Jugoslavije); ter oblastne strukture, in sicer: Pokrajinska uprava v Ljubljani, Komite za kulturo in umetnost v Beogradu, Mestni komite v Ljubljani.

Iz napisanega je torej razvidno, da so na glasbeno prakso vplivali trije dejavniki, in sicer politični organi, kulturnozgodovinska določila ter preostale glasbene ustanove v

Jugoslaviji, ki so imele sedež v Beogradu. To pomeni, da je bila glasbena praksa v Ljubljani 1945–1963 v podrejenem položaju, a se je v širitvah glasbenega programa (na primer Radia Ljubljana ali SNG Opere Ljubljana) zunanjim določilom tudi upirala.

Obranjeno 26. marca 2013 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Musical Practice in Ljubljana 1945–1963

In the doctoral dissertation entitled Musical Practice in Ljubljana 1945–1963 I did research the field in the historical as well as systematic musicology. The research has not only provided answers to key musicological questions about the history of music in Ljubljana in 1945–1963 but also raised extended questions, especially those concerning musical culture in Slovenia in the 1950s. It has been my aim that both the methodological model as well as the results of the research as stated in the dissertation, would contribute to further studies of post-war music.

The main task and goal of this dissertation has been to collect, review, systematically organize and analyse the primary material available and to define the musical practice in Ljubljana on the basis of all gathered information. In the definition of musical practice I stemmed from the definition of the term musical practice as a technical idea, namely, that it is an example of cultural universals and that music institutions and their concert programs define it through their guides, policies, organization and cooperation with and between (not just music) institutions.

From reviewing the functioning of the main musical institutions in Ljubljana and of their concert programs, it was possible to discern that in the period 1945–1963 gradually changed. The quality of changes differed from one institution to another and thus it was necessary to figure out the factors that caused the changes of music programs in each institution, the relations between those factors, the influence they had, and expose the factor crucial for musical practice. The influence of various factors was dealt with on several levels, namely letters, regulations or working guides of institutions and articles in newspapers.

To find proper answers to all these questions I used a three-step methodological model. The first step was the historiographical part, i.e. collecting materials. The second step, a systematic review, organization and selection of material to be analysed. And the third and last step led to a cultural comparison, which represented the systematic part of the task.

In analysing the material I exceeded the fragmentary researches; by chapters, I chose 10 main musical institutions in Ljubljana that were re-established in 1945–1963, among which the Slovenian Philharmonic with its orchestra, the SNG Opera Ljubljana with its instrumental ensemble, RTV Ljubljana (radio, television and symphony orchestra), the Society of Slovene Composers, the Society of Slovenian Musical Artists and the Ljubljana Festival. According to the chosen order, selected at random, I also went through corresponding the chapters, of doctoral dissertations. Individual chapters, as regards their content, include lists of employees (if preserved), a description of each establishment and the working of each musical institution, a systematic analysis of concerts performed by institutions or their ensembles and articles from newspapers. An annex includes additional segments of research material.

Musical practice in Ljubljana is defined by main musical institutions; thus I had to find the factors that affected the changes of concert programmes of these institutions. The results show the ways of influence of three levels of factors and the relation between them. I have to emphasize that this relation was easier to define in the first eight years since the majority of the institutions in Ljubljana were established in 1945–1953 and only two of ten were established (the Ljubljana Festival) or re-established (RTV Symphony Orchestra) in 1953 or 1955.

In the first eight years, the institutions focused mainly on the education of youth and employees, and some letters from political bodies that affected the changes of concert programmes could be found as well. However, the levels of factors affected the musical programmes to differing extent. Regulations of institutions in first eight years reveal a great presence of the compositions from Soviet republics, various genres in programmes, the presence of folk and partisan songs (especially in radio programmes) and later also the development of tourism, found in the regulations of the Ljubljana Festival. Letters from political bodies prevented the performance of some compositions (e.g. SNG Opera Ljubljana). Letters from other Yugoslav societies (e.g. SAKOJ) show the organizational and financial dependence of Slovene musical institutions on other Yugoslav societies with seats in Belgrade. In contrast to other factors, the articles from newspapers were present throughout the whole period. They include opinions on performed concerts and operas, announcements of concerts, programmes of concert or opera seasons and announcements of radio and television programmes. Articles exposed performing problems, programme politics and problems with programmes of individual musical institutions, and also urged the directors of some institutions to respond.

Concert programmes of individual institutions were similar but also differed, showing certain parallels with contemporary cultural history. Musical institutions were due to their existence (financial as well as developmental) dependant on institutions from Belgrade: Yugoslav Concert Agency, Society of Yugoslav Music Artists, SAKOJ (Society of Yugoslav Composers). Musical institutions were dependant also on political bodies: the Ljubljana Regional Administration, the Committee of Culture and Art, Belgrade, and Ljubljana City Committee.

The results show three factors which reveal that musical practice was influenced by political bodies, cultural and historical regulations and other musical institutions in Yugoslavia with seats in Belgrade. This means that musical practice in Ljubljana in 1945–1963 was in a subordinate position, though tried to resist »foreign« regulations through more variegated musical programmes (e.g. Radio Ljubljana or SNG Opera Ljubljana).

Defended on March 26, 2013, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Imensko kazalo • Index

Albrechtsberger, Johann Georg	10
Audran, Achille Edmond	86
Azinović, Vlado	80
Bach, Johann Sebastian	58, 59, 61, 64, 63, 137, 147, 150
Baeumler, Alfred	108
Bajac, Ljubomir (Ljubo)	84, 87, 91, 93
Ballstaedt, Andreas	6, 9, 13, 17, 19, 20
Balz, Martin	58
Bax, Arnold	76
Becker, Carl Ferdinand	58
Bedina, Katarina	129, 130, 133
Beethoven, Ludwig van	10, 13, 15, 18, 59, 60, 89
Bellini, Vincenzo	11, 12, 14, 22
Beneš, Friderika	10, 33, 35, 36
Beneš, Josef	28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 40
Besseler, Heinrich	98, 99, 107, 110, 117
Binyon, Laurence	76
Bittner, Julius	70
Blahetka, Marie (Marié) Leopoldine	10, 11, 20, 23, 28, 38
Blessinger, Karl Michael	97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110
Bliss, Arthur	76
Blume, Friedrich	98, 99
Bock, Emil	26
Boetticher, Wolfgang	101
Böhm, Joseph	10, 31, 51, 52
Bohuslav, Josef	17
Bonazza, grofica	7
Boisits, Barbara	10, 20
Borgstedt, Angela	98
Borovski, Aleksander	89
Boulanger, Nadja	132
Boulez, Pierre	130, 131
Brahms, Johannes	111, 147
Bredenkamp, Horst	67
Breiner	32
Briccialdi, Giulio	41
Bridges, Frank	76

Brooke, Rupert	76
Brovsky	47
Bruckner, Anton	62, 70, 75, 111
Buchta, A.	50
Buchwald	43
Bünger-Becker	47
Burgarell, Robert	29
Burggraf	50
Buschmann, Eduard	28, 40
Buschmann, Johann David	27, 28, 40
Busi, Cesare	44
Buxtehude, Dieterich	63
Calliano, Alexandrine	49
Calvo	48
Cantoni, Alois	29
Casella, Alfredo	71, 72, 73
Catalani	38
Cesar	42, 44
Chopin, Frederic	9, 12, 13, 15, 16
Cigoj Krstulović, Nataša	6, 7, 20
Cipra, Emil-Milo	84
Claudert, Matilda	10
Clayton, Alfred	131
Clementi, Muzio	18
Codelli, Anton	29, 34, 36
Colerus, Anna de	10, 30, 31, 32
Colerus, Nanette de	31, 32
Colloretto, Victor	33
Conti, Carlo	39
Corelli, J.	53
Cornelia, Costa	8, 22, 42
Correggio	41
Cosma, Alois	41
Costa, Antonija	10, 31, 32
Costa, Henrik	8
Costa, Ignaz	8
Cott, Marie del	51
Coudert, Matilda	30, 31
Custodis, Michael	98, 99
Cvetko, Dragotin	8, 20, 30, 80
Cvetković, Aleksander	86
Czerny, Carl	11, 13, 14, 23
Czerny, Joseph	10

Čangalović, Miroslav	126
Čavlović, Ivan	80, 81, 90
Ćorović, Svetozar	85
Ćurčić, Andrija	86
D., Joseph	36
Dahlhaus, Carl	6, 10, 20, 131, 133
Danon, Oskar	87, 88, 89, 90, 91
Debussy, Claude	70, 71
Degen, Rudolf	17, 18, 19, 23, 47
Deinzer, Paul	38
Delius, Frederick Theodore Albert	76
Demeter, Ivan	84, 87, 88, 91, 93
Denkenberger, A.	30, 43, 44
Detore	42
Dibelius, Ulrich	132
Dobronji, Ljudevit	84
Döhler, Theodor	13
Doležal, Anton	46, 47, 50, 51
Donizetti, Gaetano	11
Door, Anton	14
Dörffel, Alfred	57, 58
Dornig, Josef	29
Doxat, Josef	36, 37
Drexel, Kurt	99
Dreyschock, Alexander	14, 15, 23
Dugan, Franjo Jr.	93
Dukovski, Darko	126
Duraković, Lada	120, 121, 122, 123, 126, 127
Duschnitz	44
Dvořák, Antonín	18, 89
Đačić, Jolanda	86
Đikić, Osman	85
Đurkić, Svetislav	86
Ebenhöch, Anton	40
Eberhardt, Cäcilie	46, 47, 49, 52, 53, 54, 55
Eberhardt, Clementine	46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54
Eckel	33
Eder	40
Eder, Adolf	42
Eder, Alfons	41, 42, 43, 44
Eder, Franz	29

Eder, Marie	43, 52, 53
Eggebrecht, Hans Heinrich	109
Egger, L.	39
Ehlert	43
Eisel, Stephen	126
Eissler, Jurij	30
Elgar, Edward	76
Elizabeta, nadvojvodinja	7
Eller, Louis	41
Emmel, Augusta	30, 42
Endlicher	33
Erlich, Heinrich	42
Erwin, Ralph	86
F., Netti	33, 34, 35
Fabri	30
Fabricius, David	107, 112, 113
Fabricius, Johannes	107, 112
Fall, Leo	86
Farinelli,	
gl. Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi	27
Feigerl, Emil	45
Fellerer, Karl Gustav	13, 20, 105, 107
Fellinger, Imogen	20
Ferović, Selma	81
Fiby, Henrik	44, 45
Fichtenau, Irene von	43, 44, 45
Filipović, Rasim	85
Finger, Josef	29
Fink, Franz	29
Finkelstein, Sidney	122, 127
Finscher, Ludwig	6, 10, 20, 21 106
Fischer	38, 100
Fischer, Heinrich v.	37
Fischer, Lebrecht	27, 39
Fischer, Rosa	53
Flajšman, Jurij	43
Fleischmann, Edmund	45
Flotzinger, Rudolf	6,22
Foerster, Anton	17, 18, 23
Foerster, Isolde von	105
Forner, Johannes	60
Forsyth, Michael	59
Fould, John	76

Frankenberg	53
Franz, Amalija	33, 34, 38
Franz, Nanette	32, 33, 34, 36, 37
Fredy, Hermann	50
Frelih, Darja	8, 21
Freny, Rudolf	30, 42, 43, 44
Fridman, Leopold	86
Friedrich, Jakobine	46, 47, 48
Fröhlich, Jenny	46, 51
Fröhlich, Rosa	46, 51
Frühwirth, Ernst	29
Gaber, Alius	37
Gaidič, Maks	46
Galeffi, Carlo	126
Gassparini, Fanny von	7
Gaston, Antonie	49
Gebesmair, Andreas	9, 20
Gebhart	53
Gentile, Giovanni	120
Gerber, Rudolf	109
Gerigk, Herbert	101, 108
Gerstner, Hans	29, 54, 55
Gerstner, Johann	29
Gigli, Beniamino	126
Gilles, Sighard	64
Gilly, Leopoldine	42, 43
Giroto, Simeone	41
Girsa	43, 44
Glantschnigg, Eleonora (Eleonore)	14, 44, 46, 48, 49, 50
Glantschnigg, Sophie	42, 43, 44, 45
Glaunach	39
Gluck, Christoph Willibald	59
Gnezda	51
Goddard, Arabella	14, 28, 45
Gold	38, 39
Goldenstein, Clementine von	43, 44, 45
Goldenstein, Pauline v.	42, 43, 44, 45
Goldenstein, Theodor von	44, 45
Golli, Jakob	37
Gollob, Johann	37
Gollob, Josef	48
Gordon, Franz	8
Görgl, Elise	38

Goria, Alexandre Édouard	14
Gostić, Josip	126
Gotovac, Jakov	126
Göttich	52
Gottschall, Rudolf von	60, 61
Gounod, Charles	17
Graf, Tobias	29
Grambach	41
Grasa, Louise	33
Grasa, Therese	33
Gregl, Anna	43
Gregorič, Leopoldine	47, 48, 49, 50, 52, 53
Grković, Branko	84
Gropius, Martin	59, 60
Gross	53
Gspan, Alfonz	29
Gurlitt, Wilibald	63, 109
Gutknecht, Dieter	105
Haderlein, Josefina	40, 41
Hadžić, Fatima	91, 92
Halfinger	39
Halfinger, Franziska	39
Haller	41
Hamann, Carl	29
Händel, Georg Friedrich	59, 63
Handschin, Jacques	99, 133
Handschuh, Carl	31
Hanisch, Isidor	43, 44, 45
Hanselt	13
Hanslick, Eduard	15, 17, 18, 22, 23
Harm, Carl	36, 40
Harmoš, Oscar	126
Harpf, Alois	52
Hartig, Adam	49
Hartwig, Albin	43, 44, 45
Hauk, Eleonore	33, 34, 35, 36, 38, 39
Haus, Katharina	54, 55
Hausch	32
Hausegger, von	102, 115
Hauser, M. H.	46
Hauth	33
Haydn, Joseph	18, 59, 69, 103
Hayes, general	105

Heckman, Robert	53
Heger, Robert	98, 103, 105
Heidenberg	38
Heller, Julius	47, 53, 54
Hellmesberger, Georg	32
Hermann, Anton	37
Hermann, Anna	41, 42, 43
Hermann, Fredy	50
Herbst-Meßlinger, Karin	73
Herder, Johann Gottfried	69
Herrmann, Sallmayer	46
Hervé,	
gl. Ronger, Louis Auguste Florimond	86
Herz, Henri	11, 12, 13, 14, 23
Herzum, Andrej	10
Herzum, Nanette Anna (Ana)	10, 11, 12, 39, 40, 41
Hess	42
Heurt, Carl Stephan	39
Heuschober Linhart, Zofija	36, 37, 39
Hildebrandt, Zacharias	63
Hiller, Johann	30, 31
Hilpert, Julius	46, 48
Hindemith, Paul	73
Hindenburg, Paul von	69
Hindle, Johann	27, 32
Hitler, Adolf	103
Hladek-Bohinjski, Josip	83, 85, 87, 91
Hochmayer, Antonie	45
Hofer, Otmar	85, 86
Hoffmann, Freia	10, 20
Hoffmeister, Karl	18
Höllner, Anton	30, 31
Holz, Eva	8, 21
Homer	76
Homeyer, Paul	61
Horak, Josef	43, 44
Hornickel, Carl Robert	47
Hristić, Stevan	126
Hrvojić, Micika	86
Huber	42, 45
Huber, Michael	9, 20
Hudabiunig, Carl	29, 48
Hudovernik, Marija	47
Humpl	41, 42

Husmann, Heinrich	109
Hutschenreuther, H.	44
Hysel	27, 33
Imamović, Mustafa	80
Inghilleri, Giovanni	126
Ißleib, Ludwig	15, 21
Jaëll, Alfred	10, 14, 41
Jaëll, Eduard	32, 34, 39, 40, 41
Jakobitsch, Andreas	37
Jaksch	38
Janik, Allan	68
Janny, Joseph	40
Jansen	31
Janson	31
Jenko, Davorin	86
Jens, Tilman	98
Jiránek, Josef	89
Jones, Sidney	86
Jungić, Beluš	84, 85, 86, 88, 89, 91, 92
Juretizh, Matthäus	40
K., Joseph	29, 34, 35
K., Louise	35
K., Marie von	37
Kaeser	32
Kahl, Willi	109
Kalisch, Johann	29
Kalkbrenner, Friedrich	10, 14
Kálmán, Emmerich	86
Kalmić, Maks	92
Kammertöns, Christoph	10, 21
Kandler	37
Kanz, Emma	45
Kanz, Mathilde	45
Kappel, Franz	37
Kappus, Anton von	37
Kappus, Franz Xaver	74
Kaps, Ferdinandl	29
Kasch, Franz	29
Kašić, Biljana	122, 127
Kaufmann, Christoph	60
Keesbacher, Friedrich	7, 8, 15, 21, 25, 26, 29, 46, 47, 48, 49, 50, 51,

	52, 53, 54, 55
Keil	47, 60
Keldany-Mohr, Irmgard	19, 21
Kellermann, Christian L.	45
Kelly Septimus, Frederick	75
Kešeljević-Gavrilović, Jelena	86
Kewar	42
Kham, Ernestine	43
Khom, Alfred	42, 44, 45
Kieninger, Joseph	28, 36
Kittke	30, 44, 51
Kittrey, Vincenz	27, 40
Kittrey, Wilhelm	40
Kleindl, Joseph	27, 32, 34, 36
Klemenčič, Ivan	26
Kleinmayr, Ignaz	13
Knappe, Heinrich	102, 115
Kneschaurek, Franz	29
Kneschke, Emil	62
Knoll, Franz	38, 39
Kocian, Jaroslav	89
Köck, Johann Nepomuk	41, 45
Kofmann, Leo Th.	89
Kogl, Bernard	10, 26
Kogl, Julija	10, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37
Kogl, Karl Bernhard	26
Kohn, J. D.	41
Kokalj, Alojzija	30
Kokole, Metoda	6, 7, 20, 21
Kokoschinegg, E.	52
Kolbitsch, Joseph	37
Konrad, Georg	37
Konschegg, Helene	52
Kopatsch	33
Kordeš, Leopold	12, 21
Korel	54
Korte, Hermann	100, 107, 108, 109, 112, 113
Korte, Werner	97, 98, 100, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117
Kotte	49
Kovačević, Đoko	83
Kovačević, Krešimir	80, 91
Kozinović, Lujza	91
Kraft, Josef	51

Kranjec, Silvo	29
Kransy	42
Kranz, Klementina	42
Kratzer, Adolf	108
Kreiner, Janez	32
Kremann, Josefine	55
Křenek, Edo	87, 89
Krones, Hartmut	21
Kroyer, Theodor	63, 64
Kübler, Pauline	48
Kukez	46
Kukla, Wenzel	29
Kuljić, Todor	126
Kummer, Valentin	29
Kunc, Božidar	93
Kunz, Fanni	43
Kuret, Primož	8, 10, 21, 25, 30
Küster, Konrad	132
Laas, Julije	91
Laber, Heinrich	63
Lafontaine	53
Laiblin, Carl	29, 48, 49, 50, 51, 52, 54
Langhans, Carl Ferdinand	59
Latenhaufen, Franz	46
Laub, Ferdinand	47, 54
Laufer	44
Ledenig, Alfred	29
Ledenik	29, 32, 37, 41
Ledenik, Adele	41, 42
Ledenik (Ledenig), Julius	29, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55
Ledenik (Ledenig), Leopold	12, 13, 18, 21, 35, 36, 37, 38, 39, 40
Lehár, Franz	86
Leidesdorf, Marcus Maximilian Josef	10, 11, 20, 22, 23, 37
Leidl	42
Leitermeyer, Josef	39, 41, 42, 43
Leitermeyer, Carl	42, 43
Leithner, Eduard	40
Lemper, Ernst-Heinz	58
Leonhardt, Carl	108, 110
Lepušič, Marija	10, 31, 33
Lešič, Josip	85, 86, 92
Levitschnigg, Johann	29, 55
Lewinski-Precheisen	61

Lichtenhahn, Ernst	6, 9, 21
Ličar, Ćiril	88
Lieberwirth, Steffen	58, 60, 61
Ligeti, György	131, 132, 133
Lípinski, Karl Józef	8
Lipinski, Karol	31
Lippert	47
Lipski, Thomas	63
Liszt, Franz	11, 12, 13, 14, 1622
Ljeskovac, Miloš	92
Lohaus, Peter	98, 99, 100, 107, 108, 109, 110
Lombardi, August	46
Loparnik, Borut	132, 134
Lorrman	51
Lotocki	50
Löwengreif, Bertha von	45, 14, 16, 22, 23
Löwengreif, Maria	42, 43
Lugstein, Elise	33, 38, 39
Lugstein, Ignac	45
Lugstein, Louis	38
Lukinič, Alexander	89
Lusner, Carl	37
Lutzer, Jen.	41
Mack Smith, Denis	126
Mahler, Gustav	100, 103, 104, 106
Mahrenholz, Christhard	63
Majer-Bobetko, Sanja	80
Majer, Josip	85, 89, 90
Malinge	31
Malipiero, Gian Francesco	74
Margua	33
Marinetti, Filippo Tommaso	72
Marinković, Sonja	80
Mašek	29, 31
Mašek, Amalija (Amalia)	12, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40
Mašek, Gašpar	12, 35
Mašek, Renata	32
Matějovska, Mara	91
Matějovský, František	90, 91, 92, 93
Matičič, Janez	129, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 142, 143
Mattei, Alfredo	120
Matz, Friedrich	110

Matz, Rudolf	93
Maugsch	53
Maurer	40
Maurer, Gottlieb	58
May, Manie	33, 34, 38
Mayer	44
Mayer, J.	29
Mayer, Wilhelm	50
Mayr, Wilhelm	29, 47, 52
Mechetti, Pietro	13
Meden, F.	52
Meisel, Josef	47, 50, 52
Meissler	48
Melkus, Fr.	49, 50, 51
Mellinger, Franz	40
Memić, Sulejman	48
Mendelssohn Bartholdy, Felix	58, 59, 62, 100, 103, 104
Menšik, Klemens	84, 91
Méreaux, Amédée	7
Metternich, Klemens Wenzel von	8
Mevius, Walter	108
Mey, Marija	34, 38, 39
Meyerbeer, Giacomo	10, 100, 103, 104, 106
Micheli, Josefina (Josephine)	10, 12, 13, 21, 41, 42, 43, 44
Micheli, Peter	10
Mihevc (Mihevec, Micheuz), Jurij (Georg)	6, 11, 13, 15, 22, 23, 34
Miholič, Aleš	142
Mikš, Josip	27, 30, 31
Milanković, Bogdan	84, 90, 92
Milanković, Ubavka	84
Milanollo, Maria	41
Milanollo, Therese	41
Millöcker	54
Mirić, Tihomir	84
Mokranjac, Jovan	89
Monte, Toti Dal	120, 126
Moor, Karel	85, 87, 91
Moos, Carl (Karl)	26, 37, 38
Moravec, Gustav	29, 49, 50, 51, 52, 53, 54
Moren, Teresa	32
Morra, Nina	41
Morska, Caroline	51
Moscheles, Ignaz	10, 11, 13, 14, 23
Moser, Carl	30, 42

Mossetig, Sophie	48
Mozart, Franz Xaver Wolfgang (Wolfgang Amadeus Mozart mlajši)	8, 10, 23, 30
Mozart, Wolfgang Amadeus	12, 15
Muffat, Georg	63
Müller-Blattau, Joseph	110, 111
Müller, Corinna	73
Müller, Franz	29
Münch	33
Mussolini, Benito Amilcare Andrea	120, 126, 127
Neckermann, Raimund	37
Nedbal, Oskar	86
Nedvéd, Anton	17, 29, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53
Nedvéd, Gabrijela (Gabriele)	46, 48
Negwer, Manuel	72
Nepočitek, Jurij	36
Nepomuk Oblak, Alojz	29
Neralić, Tomislav	126
Neugebauer, Antonie von	52, 53
Neuman, Margareta	30, 31
Newecklowsky, Carl	29
Ney, Katarina	40
Nicolodi, Fiamma	126
Nitel, Tadeus von	31
Novak, Janez	30, 41
Nožinić, Vilma	126
Obert, Simon	69
Oblack, Evgen	37
Oblak, Amalija	10, 29, 34, 35, 36, 37, 39
Oblak, Evgen	29
Ortolani, Antonietta	43
Ortolani, Appolinare	43
Owen, Wilfried	76
Pachelbel, Johann	63
Pachmann, Wilhelmina	53
Palavestra, Jovan	85
Papandopulo, Boris	126
Pape, Matthias	58
Papo Bohoreta, Laura	91
Paravicini, Julija	38
Paravić, Miljenko	127

Partsch, Ernst	36, 37, 39
Paulin, Joseph	37
Paunovich, Celestina von	10, 30, 31, 32
Pearse, Patrick	76
Pedrizzi, Nicola	32
Pelikan, Ludoviče	38
Perko, Emilie	47, 48, 49
Pesjak, Ana	46, 47, 49, 50
Pesjak, Helena	51, 53, 54
Pešek, Alois	27, 32
Petraczek, Wilhelm	29
Petrovich, Giovanni	43
Petruzzi	46, 47
Pfeferer, Raim.	41
Pfitzner, Hans	73, 107, 153
Phrym, Kathinka	52
Piatti, Alfredo	40
Piccaluga, Nino	126
Pichelstein, Clementina (Klementina)	
Kappus von	30, 31, 27
Pichelstein, Wilhelmina Kappus von	30, 31
Pichler, Cölestine	44, 45
Pichler, Fina	41
Pirš, Gregor	130
Pisecky	54
Pixis, Friedrich Wilhelm	10
Pixis, Johann Peter	10, 11, 21, 23, 31
Plecitý, Jaroslav	85
Podgraischeg, Nep.	49
Podhorsky, Ferdinand	49, 50, 51
Podkraischeg, Johanna	45
Podkraischeg, Josefine	45
Podkraischig, Johann	37
Pohl, Adalbert	29, 50
Pohl, Carl Ferdinand	36
Pompe, Gregor	134
Porzzia, grofica	7
Pordes, Alfred	84, 85, 86, 87, 90, 91, 92
Potokar, Joseph	40
Potter, Pamela	98, 109
Prahl, Wilhermina	27, 32, 33
Preck, Joseph	37
Predota, Georg A.	68
Preinfalk, Miha	7, 21

Prek	47
Prieberg, Fred K.	98, 100, 105, 106, 107
Prokopiev, Trajko	87
Prokscs, Marie	14
Prosen, Friedrich	44, 45
Prošek	54
Prücker, Louise	
Prunner	32
Puccini, Giacomo	86, 123
Püchler	46
Püchler, Celestina	43, 46, 48, 49, 50, 52
Puffett, Derrick	131
Puls	53
Putre, Lorenz	29
Raab, Guido von	45, 48, 50
Raab, Matilde von	50
Raab, Viktor von	47, 48
Rabenau, Guido (Viktor) Raab von	14, 23, 48
Radev, Marijana	126
Radics, Peter	8, 12, 14, 22, 26
Ragno, Janelle Suzanne	70
Ramin, Günther	64
Rasa, Lina Bruna	126
Rathkolb, Oliver	103
Raunacher, Carl	43, 44
Ravel, Maurice	75
Razinger, Anton	54, 55
Recchia	27, 32
Reger, Max	70, 76
Reichel	44
Reichmann, Heinrich	43, 44, 45
Reinhold, Carl	30, 42, 43
Remer	33
Renzenberg, Vinzenz	45
Resser	48
Retzer	32, 33, 34
Rheinberger, Joseph	62
Richter	53
Ries, Ferdinand	11, 23
Riethmüller, Albrecht	6, 22, 99
Rihar, Gregor	45
Rihtman-Šotrić, Dunja	91
Rihtman, Cvjetko	87, 88, 91

Ringfeld	42
Robinson, J. Bradford	133
Röckel	33
Roessert, Hans	99
Roitz	33
Roje, Ana	126
Ronner, Johann	43, 44
Rosen	55
Rosenschön	40
Roßbach, Arwed	62
Rossini, Gioachino	10, 11, 13, 15
Roth, Elisa	53
Rother, Rainer	73
Rožđalovski, Josef (Josip)	85, 86, 89
Rudesch, Marie	52
Rudesch, Theodor	49
Rudholzer, Nikolaus	29, 54
Rüding, Oskar	53, 54
Rüdinger, Alexander	53, 54
Ruždjak, Vladimir	126
Rzezniczek	40
Saal	33
Saary, Margareta	6, 16, 22
Sadie, Stanley	6, 22
Sakl, Anton	47
Salieri, Girolamo	27, 28, 40
Samassa, Albert	29, 46
Sarajlić-Slavnić, Tamara	85, 86
Sartori, Adelaide	40
Sachs	46
Sassenberg, Amalija	27, 33, 34, 36, 38
Sassenberg, Eduard	37
Satter, Gustav	14, 43, 44
Savojski, Eugen	69
Sch., A. von	34, 37
Schaeffer, Pierre	132
Schäffer, Alfred	29, 54
Schäffer	50
Schantel, Jurij	51, 52
Schaper	31
Schaumburg, Nikolaus	50, 53
Schaumburg, Paulina	51, 52
Scheer, Friedrich	29

Scheidler	32, 33
Scherenberg	46
Scherer, Sebastian Anton	100
Schering, Arnold	58
Schipperges, Thomas	98, 99
Schischker, Alexander	46, 48, 49, 50, 51, 52, 53
Schlaffer, J.	48, 49, 50, 53
Schleicher, C.	52
Schmalz, Emanuel	29
Schmid, Brigitta Maria	103
Schmid, Ernst Fritz	108
Schmid, Harald	98
Schmidburg, Elisa	10, 12
Schmidburg, Joseph (Jožef) Camilo (Kamilo)	12
Schmidburg, Matilda	10, 12
Schmidburg, von	38
Schmidt, Emma	44
Schmidt, Matthias	69
Schmidt, Wolfgang	52
Schmieden, Heino	59
Schmitt, Ferd.	29
Schmitt, Stephen	99, 101, 102
Schneiditz, Rudolf	36
Schneidt	38
Schney	38
Schoeck, Othmar	73
Schollmayr-Costa, Cornelia	8, 22
Schönberg, Arnold	105, 130
Schöppl, Anton	29, 46, 47, 48
Schöppl, Ema von	14, 23
Schöppl, Emma	14, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
Schöppl, Marie	53
Schrammek, Winfried	58
Schrapöck, Andreas	37, 38, 39
Schreiber, Vincenz	37
Schreyer, Emilie	45
Schubert, Franz	10, 34, 86, 89
Schubert, Franz, bančni uradnik	10
Schuecker, J.	47, 50
Schukle, Anna	46, 47, 48, 49, 50
Schullhoff, Josef	14, 15, 23
Schultz, Helmut	64
Schulz, Josef	29, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55
Schumann, Robert	6, 9, 12, 15, 18, 23

Schwab, Heinrich W.	59
Schwarzmann, Ferdinand	37
Schwerdt, Leopold Ferdinand	37
Searle, John R.	67
Sechter, Simon	10
Sedlaczek, Johann	27, 34
Seeburg, Sophie	42
Seraph, N. Franz	34
Serauky, Walter	110
Serwaczynski, Stanislaus	39
Sessi, Adelaide v.	40
Sessi, Maria Teresia de	31, 38, 39, 40
Sever, Marie	53
Shögl	43
Simon	44
Sinn	33
Skale, Franz	37
Skoda, Rudolf	59, 60
Skrabal, Ignac	27, 31, 32
Smetana, Bedřich	18, 74, 89
Snoj, Jurij	8, 21, 132, 142
Sokoll, Franc	27, 31
Sonntag, Brunhilde	103
Spehnjak, Katarina	122, 127
Spengler, Elise	41
Stamitz, Johann	111
Stampfl, Franz	41
Stanford Villier, Charles	70
Stefan	47
Stefanija, Leon	135, 138
Stefanović, Ljubica	86
Steglich, Rudolf	111
Stegner, Johan	46
Steidl, Wilhelm	29
Steiner	30
Steiner, J.	44
Steiner, Theodor	38, 39
Steinlechner	44
Stella, Bartelomeo	32
Stengel, Theophil	101
Sternegg Stewart, Fanni	41, 42, 43, 44, 45
Stockhausen, Karlheinz	131
Stöckl, Carl	45
Stöckl, Ernst	29

Stöckl, Marie	41, 43
Stoiz	46
Stojanović, Petar	88, 89
Stolz, Robert	77
Strampfer, Caroline	41
Strangfeld, Jeanette	32, 33, 35, 36, 37, 38
Strangfeld, Johanna	34
Strangfeld, Nanette	40
Straube, Karl	63, 64
Straus, Ludwig	28, 45
Straus, O. N.	86
Strauß, Dietmar	15, 17, 22
Strauss, Johann	86
Strauss, Richard	74
Stravinski (gl. tudi Strawinsky), Igor	70, 71
Suchy	50
Suchy, J.	48, 49
Suchy, Irene	68
Suk, Josef	76
Sullivan, A.	86
Supan, Simon	29
Suzin, Albert	91
Svečin Dimitriev, Nikolaj	46
Šafranek, Ludwig (gl. tudi Lujo)	74, 75
Škerjanc, Lucijan Marija	6, 11, 22
Špoljar, Zlatko	93
Šuklja, Ana	14
T., Karl	32
Tacchinardi-Persiani	41
Tačlik, Rudolf	93
Talam, Jasmina	91
Taubert, Wilhelm	13
Tegen, Emma	45
Terdina, Josef	29
Thalberg, Sigismond	11, 12, 13, 14, 22, 23
Terhizh, Franziska	43
Thevenard	41
Thomé, Franz	41
Thyam	33
Tijardović, Ivo	86
Till, Karl	40, 54, 55
Tkalčić, Juro	89

Tomschiss	53
Tomz, Jakob	37
Topić, Franjo	84, 87
Trappe, Peter	57, 65
Travanj, Kosta	87, 88
Treffer, Jul.	29
Treiber	54
Treiber, Wilhelm	45, 54
Trenkle, Hermine	52
Trier, Jost	107
Tröll, Carl	34
Trunk, Richard	98, 99
Tscheleschnigg, Otto	29
Tschelesnik, Johann	37
Turinski, Vojislav	86
Turnograjska, Josipina	16
Twrdy, Josef	29, 51, 52, 53
Uess, Cl.	50
Ullepitsch, Karel	35, 36, 37
Ullrich, Hermann	70
Unger, Hermann	99
Unger, Max	85, 89
Utschak, Anton	37
Valenta, Vojteh	18, 20, 22, 46, 47
Valentin, Erich	103
Vaughan Williams, Ralph	73
Verdi, Giuseppe	123
Vereščagin, Aleksander	86
Vilhar, Miroslav	16, 17, 18, 23
Villa-Lobos, Heitor	72
Villon, François	70
Vimercati	27, 32
Vincent, H. J.	41, 42
Vincetić, Ivan	88
Vitale Edoardo	126
Volarić, Stanislav	87
Votto, Antonino	126
Vries, Willem de	105
Waber, Moriz	49, 50
Wagner	37
Wagner, Marija	10, 32, 33, 35, 36, 37, 38

Wagner, Richard	104
Walace, William Vincent	14, 23
Walland, Raumund	46
Walter, Hansjörg	99
Walton, Chris	73
Wanek, Nina-Maria	99
Waschel, Carl	43
Wasser, Alois	37
Waterhouse, John C. G.	74
Watkins, Glenn	70, 71
Weber, Carl Maria von	10, 15
Weber (Webers), Cecilija	10, 30, 31
Weger	54
Wehr, Josef	49
Weidinger, Felix	37
Weingarten, Paul	88, 89
Weingartner, Felix	69, 74
Weiss	46
Weiss, M. J.	45
Weiss, P.	45
Wellesz, Egon	99
Wendlik	53
Wenk	50
Wenzel, Venceslav	27, 32
Werner	41
Werz, Tekla von	33
Whitman, Walt	73, 76
Widmaier, Tobias	6, 7, 9, 13, 15, 16, 19, 20, 17, 22
Willmers, Rudolf	52
Winter	33
Winter, Regina	33, 37, 34
Winter, Robert	6, 22
Wiseneder, Carl	31
Wiss, H.	42, 43
Wissiak, Anton	29
Witt, J.	29
Wittenau, von	41
Wittgenstein, Paul	68
Wolf, Johannes	107
Wollny, Peter	58
Woloff	55
Woschnagg, Vincenz	29
Wottawa, Robert	50, 51
Wrany	36

Wutler	43
Wutscher	42, 45
Xenakis, Iannis	131
Z., Antonie von	34
Z., Josephine von	34, 35
Zadrobilek, Albertina	14, 15
Zanetti, Roberto	120, 127
Zappe, Eduard	45
Zappe, Karl	45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53
Zebul	32, 33
Zegner, Blasius	29, 46, 53
Zell, Caroline	54
Zeller, Carl	86
Zellner, Leopold Alexander	47
Zeman, Anton	29
Zenck, Hermann	64, 98
Zierer, Franz	35
Zilioli	27, 32
Zöhrer, Josef	14, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54
Zois, Berta	42
Zois, Gabriele	42
Zumer, Andreas	29
Zumsteg, Johann Rudolf	31
Zupan, Damjana	134
Zur, Karl de	31
Zurchalegg, Sofie	53
Žgavec, Mirjam	138
Župančič, Carl	37

Avtorji • Contributors

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC (natasa@zrc-sazu.si) je znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani. Je članica Znanstvenega sveta Muzikološkega inštituta (od 2004) in članica uredniškega odbora slovenske muzikološke revije *De musica disserenda* (od 2005). Raziskovalna področja njenega delovanja so: zgodovina glasbe v drugi polovici 19. stol. in na začetku 20. stol. na Slovenskem, slovenska klavirska glasba, slovensko zborovstvo in glasbena društva, sociologija in estetika glasbe.

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC (natasa@zrc-sazu.si) works as a research fellow at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in Ljubljana. She is a member of the Scientific Committee of the Institute of Musicology ZRC SAZU (since 2004) and a member of the Editorial Board of the musicological journal *De musica disserenda* (since 2005). Her research areas are the history of music of the Slovene territories in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century, music societies, Slovene piano and Slovene choral music, the sociology and aesthetics of music.

Lada DURAKOVIĆ (lada.durakovic@gmail.com) je diplomirala na Oddelku za muzikologijo ljubljanske Filozofske fakultete, magistrirala leta 2002, doktorirala pa leta 2007 na Filozofski fakulteti v Zagrebu. Zaposlena je na Oddelku za glasbo puljske Univerze. Lada Duraković je avtorica številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter dveh knjig *Glasbeno življenje Pulja v obdobju fašistične diktature (1926–1943)* in *Ideologija in glasba: Pula 1945–1966*.

Lada DURAKOVIĆ (lada.durakovic@gmail.com) took a degree in musicology from the Faculty of Arts in Ljubljana, achieving also a master's in 2002, and was conferred a doctorate at the Zagreb Faculty of Arts in 2007. She teaches in the Music Dept. of Pula University, and has written a number of scholarly articles as well as two books: *Musical Life in Pula during the Period of Fascist Dictatorship (1926–1943)* and *Ideology and Music: Pula (1945–1966)*.

Fatima HADŽIĆ (fatima_hadzic@yahoo.com) je diplomirala iz klavirja (2003) in muzikologije (2005) na Akademiji za glasbo Univerze v Sarajevu in nato na isti ustanovi leta 2009 prejela tudi magistrski (za nalogo *Vloga in pomen Čehov pri razvoju glasbene kulture v Bosni in Hercegovini*) in 2012 doktorski naziv (za disertacijo *Glasbeno življenje Sarajeva v obdobju med obema vojnama 1918–1941*). Tri leta je delala kot profesorica in korepetitorka na Visoki šoli za glasbo v Sarajevu, nato pa je leta 2006 postala asistentka na področju muzikologije na Akademiji za glasbo v Sarajevu. Leta 2012 je prejela naziv docentke na področju muzikologije. Poleg poučevanja na Akademiji za glasbo v Sarajevu je tudi tajnica Muzikološkega društva Federacije Bosne in Hercegovine, sodeluje v raziskovalnih projektih Inštituta za muzikologijo in etnomuzikologijo in piše prispevke za časopis za glasbeno kulturo *Muzika*, ki

ga izdajata Muzikološko društvo Federacije Bosne in Hercegovine in Akademija za glasbo v Sarajevu.

Fatima HADŽIĆ (fatima_hadzic@yahoo.com) graduated in piano (2003) and musicology (2005) at the University of Sarajevo, Academy of Music, after which, at the same institution, she received a master's (*The Role and importance of Czechs in the development of musical culture in Bosnia and Herzegovina*) in 2009 and a doctor's degree (*Musical life of Sarajevo in the period between the two world wars 1918–1941*) in 2012. After three years as piano teacher and piano accompanist at the High School of Music in Sarajevo, she was appointed to an assistantship in musicology at the Academy of Music in Sarajevo in 2006. She was elected assistant professor in musicology in 2012. Apart from teaching at the Academy of Music in Sarajevo she has been engaged as secretary of the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina, taken part in research projects of the Institute of Musicology and Ethnomusicology, and contributed to the magazine for musical culture *Muzika*, edited by the Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina and the Academy of Music in Sarajevo.

Helmut LOOS (hloos@rz.uni-leipzig.de) je študiral glasbeno pedagogiko v Bonnu (državni izpit), nato pa muzikologijo, umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Bonnu; leta 1980 je doktoriral, leta 1989 pa bil habilitiran. Med leti 1981 in 1989 je bil znanstveni sodelavec na oddelku za muzikologijo na Univerzi v Bonnu. Od 1989 do 1993 je bil direktor Inštituta za nemško glasbo na Vzhodu v mestu Bergisch Gladbach. Od aprila 1993 je profesor na katedri za historično muzikologijo na Tehnični univerzi Chemnitz in od oktobra 2001 na Univerzi v Leipzigu. 22. oktobra 2003 je bil imenovan za zaslužnega profesorja na Glasbenem konservatoriju Lyssenko v Lvovu. Od 2003 do 2005 je bil dekan fakultete za zgodovino, umetnost in orientalistiko Univerze v Leipzigu. 2. aprila 2005 je postal častni član društva za nemško glasbeno kulturo v jugovzhodni Evropi v Münchnu. Je član mednarodnih uredniških svetov časopisov *Hudební věda* (Praga), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarešta), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarešta) in *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Helmut LOOS (hloos@rz.uni-leipzig.de) studied in the field of music education in Bonn (state examination) and then musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate 1980, senior doctorate (Dr. habil.) 1989. He has been a research fellow at the University of Bonn, Department of Musicology, from 1981 until 1989. From 1989 until 1993 he was director of the Institute of German Music in the Eastern Regions in Bergisch Gladbach. Since April 1993 he has been a professor in the Department of Historical Musicology at the Chemnitz University of Technology and at the Leipzig University since October 2001. On the 22nd October 2003 he was appointed *Doctor honoris causa* at the Lyssenko Conservatory in Lvov. Dean of the Department of History, Art History and Oriental Studies at the Leipzig University between 2003 and 2005. Honorary member of the Society of German musical culture in Southeast Europe in Munich since the 2nd April 2005. He is member of international editing councils of the periodicals *Hudební věda* (Prague), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Ars & Humanitas*

tas (Ljubljana), *Musicology Today* (Bucharest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bucharest) and *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Michael MALKIEWICZ (Caroso@gmx.at) se je rodil v Salzburgu, kjer je tudi študiral violino na Univerzi Mozarteum Salzburg. Kasneje se je osredotočil na baročno violino (in študiral pri Nikolausu Hanroncourtu, Ingrid Seifert, Hiru Kurozakiju itn.) ter bil violinist v baročnem ansamblu »La Follia Salzburg«. Hkrati je bil tudi član historične plesne skupine. Kasneje je študiral muzikologijo, teologijo in slovanske jezike na Univerzi v Salzburgu. Med letoma 1996 in 1997 je bil raziskovalec na avstrijski Akademiji znanosti v Rimu. Leta 2001 je prejel doktorski naziv z doktorsko disertacijo o dvornih plesih v Italiji v 16. stoletju. Od leta 1996 do 2002 je bil raziskovalni asistent na univerzi Freie Universität Berlin s poudarkom na glasbi kastratov na opernih odrih. Od 2002 do 2004 je bil raziskovalni asistent na Univerzi v Salzburgu, kjer se je ukvarjal z glasbo baleta akcije (ballet d'action) iz 18. stoletja. Od 2004 do 2008 je bil dr. Malkiewicz raziskovalni asistent fundacije Volkswagen v Nemčiji, kjer je preučeval odnos med glasbo in plesom v baletu od 16. do 20. stoletja. Od 2010 je raziskovalni asistent na Visoki šoli za glasbo v Mannheimu, kjer se ukvarja z zgodovino muzikologije v zgodnji povojni Nemčiji. Od leta 2011 je direktor oddelka za financiranje raziskav na Univerzi Mozarteum Salzburg. Poučeval je v številnih evropskih državah, pa tudi na Kitajskem in v Združenih državah Amerike. Pri poučevanju se osredotoča na teme, kot so historični ples za glasbenike, povezava med glasbo in plesom v teoriji in praksi ter na retorično v baročni glasbi.

Michael MALKIEWICZ (Caroso@gmx.at) was born in Salzburg, where he also studied violin at the Mozarteum University Salzburg. Later, he focused on baroque violin (studying with Nikolaus Harnoncourt, Ingrid Seifert, Hiro Kurozaki etc.) and has been a violinist in the baroque ensemble "La Follia Salzburg", at the same time being also a member of a historical dance group. He subsequently studied musicology, theology, and Slavic languages at the University of Salzburg. From 1996 to 1997 he held a fellowship at the Austrian Academy of Sciences in Rome. In 2001 he received a Ph.D. with a doctoral thesis on 16th century court dance in Italy. From 1996 to 2002 he was a research assistant at the "Free University of Berlin", focusing on the music of castrati on the opera stage. From 2002 to 2004 he was a research assistant at the University of Salzburg where his work was concerned with the music of the "ballet en action" from the 18th century. From 2004 to 2008 Dr. Malkiewicz was a research assistant of the Volkswagen-Foundation in Germany, where he studied the relationship between music and dance in ballet from the 16th century to the 20th century. Since 2010 he has been a research assistant at the Hochschule für Musik in Mannheim working on the "History of Musicology in early post-war Germany". Since 2011 he has been director of the Researchfunding Department at the University Mozarteum Salzburg. He has taught in numerous countries in Europe as well as in China and in the United States. In his teaching, he focuses upon "Historical Dance for Musicians", the "Connection of Music and Dance in Theory and Practice" as well as "Rhetoric in Baroque Music".

Stefan SCHMIDL (Stefan.Schmidl@oeaw.ac.at) je študiral muzikologijo in ume-
tnostno zgodovino na Univerzi na Dunaju (doktoriral je 2004). Od 2005 je raziskovalni

sodelavec na Inštitutu za muzikologijo na avstrijski Akademiji znanosti. Poleg tega je redni profesor zgodovine glasbe in uporabne glasbene teorije na konservatoriju Zasebne univerze na Dunaju ter poučuje na Univerzi na Dunaju in na Univerzi za glasbo in odrske umetnosti na Dunaju. Med njegovimi knjigami najdemo *Medium between Cult and Capitalism* (2008) in prvo biografijo francoskega komponista Julesa Masseneta v nemščini (2012).

Stefan SCHMIDL (Stefan.Schmidl@oeaw.ac.at) studied Musicology and Art History at the University of Vienna (PhD in 2004). Since 2005 he has been research associate at the Institute of Musicology at the Austrian Academy of Sciences. Apart from that he is a permanent lecturer in music history and applied music theory at the Vienna Conservatory Private University and also reads at the University of Vienna and the University of Music and Performing Arts Vienna. His books include *Medium between Cult and Capitalism* (2008) and the first German-language biography of the French opera composer Jules Massenet (2012).

Primož TRDAN (primoz.trdan@gmail.com) je leta 2012 diplomiral z nalogo *Preobrazba zvrsti v Koncertu za violino in orkester Janeza Matičiča* in za delo prejel študentsko Prešernovo nagrado Filozofske fakultete. Deluje tudi kot glasbeni publicist in kritik.

Primož TRDAN (primoz.trdan@gmail.com) graduated in 2012 with a thesis titled *The Transformation of Genre in Concerto for Violin and Orchestra by Janez Matičič* and received the Faculty's Prešeren Student Prize. Already during his studies, he became active also as a music journalist and critic.

Sara ŽELEZNIK (sara.zeleznik@ff.uni-lj.si) je zaposlena kot raziskovalka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Leta 2009 je diplomirala in za diplomsko delo *Simfonična dela Igorja Štuheca* prejela študentsko Prešernovo nagrado Filozofske fakultete. V okviru doktorske disertacije raziskuje glasbeno-scenska dela na Slovenskem po letu 1945.

Sara ŽELEZNIK (sara.zeleznik@ff.uni-lj.si) is an early stage researcher in the Department of Musicology at the Faculty of Arts of Ljubljana University. She graduated in 2009 and received the Faculty's Student Prešeren Prize for her thesis *Symphonic works of Igor Štuhec*. In the context of her doctor's dissertation she is doing research in musical stage works in Slovenia after 1945.

39

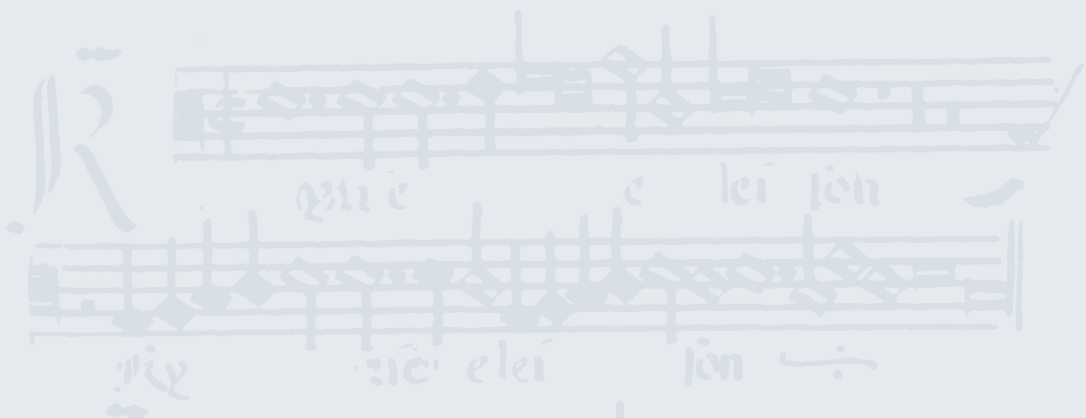
kyrie eleison



kyrie eleison



kyrie eleison



kyrie eleison



ISSN 0580-373X



9 770580 373009