

UR. JERNEJ WEISS

GLASBENA
INTERPRETACIJA:
MED UMETNIŠKIM
IN ZNANSTVENIM

MUSIC INTERPRETATION:
BETWEEN THE ARTISTIC
AND THE SCIENTIFIC

studia musicologica
labacensia
E-ISSN 2712-2867

Izid monografije so podprli



Mestna občina
Ljubljana

LJUBLJANA
Zmagavka 2016



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Glasbena interpretacija:
med umetniškimi in znanstvenimi

*Music Interpretation:
Between the Artistic
and the Scientific*

ur. Jernej Weiss



2025

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Glasbena interpretacija: med umetniškim in znanstvenim
Music Interpretation: Between the Artistic and the Scientific
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 8 (E-ISSN 2712-2867)
Glavni urednik • Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)
Odgovorni urednik • Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica • Rebeka Glasenčnik Kociper (Ljubljana)
Uredniški odbor • Matjaž Barbo (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig), Wolfgang Marx (Dublin),
Lubomír Spurný (Brno), Leon Stefanija (Ljubljana), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzenta • Matjaž Barbo, Jernej Weiss

Oblikovanje in prelom • Jonatan Vinkler

Prevod • Amidas d. o. o.
Jezikovni pregled (slovensko besedilo) • Jernej Weiss

Izdala in založila
Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Klavdija Kutnar, rektorica)
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik • Jonatan Vinkler
Vodja založbe • Alen Ježovnik
Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor in umetniški vodja)
Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Koper, Ljubljana 2025

Brezplačna elektronska izdaja
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-293-425-5.pdf>
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-293-426-2/index.html>
<https://doi.org/10.26493/978-961-293-425-5>

© 2025 avtorji/authors



Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID 222878467
ISBN 978-961-293-425-5 (PDF)
ISBN 978-961-293-426-2 (HTML)

Vsebina | Contents

- Jernej Weiss
9 Glasbena interpretacija: med umetniškimi in znanstvenimi
- Jernej Weiss
15 Musical Interpretation: Between the Artistic and the Scientific
- Clemens Hellsberg
23 Die Wiener Philharmoniker: Geschichte und Struktur
- Helmut Loos
35 Der Dirigent. Anspruch und Wirkung
- Hartmut Krones
53 Die Aufführungslehre der Wiener Schule als historische Aufführungspraxis
- Lidia Melnyk
65 Die etwas andere „Wiener Schule“: Eduard Steuermann und seine Lemberger Schüler
- Viktor Velek
83 Musical Interpretation: Specifics of Working with Textual Statements and Other Aspects
- Luba Kijanovska
97 Die ukrainische Opernsängerin Solomia Kruschelnytska im Prozess der künstlerischen Emanzipation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

- Vjera Katalinić, Lucija Konfic
111 Vittorio Radeaglia and His *Serenade aux Etoiles* in the Modern Composers' Series Competition
- Wolfgang Marx
133 AI and Musical Interpretation
- Darja Koter
147 An Attempt at an Analysis of the Factors Influencing a Conductor's Artistic Interpretation: Lovro von Matačić in Slovenia
- Jera Petriček
159 The Conductor Gertrud Herliczka
- Niall O'Loughlin
167 Recent Slovene Music and its Interpreters
- Tjaša Ribizel Popič
185 Exploring Musicological Discourses: A Preliminary Meta-Analysis of Slovenian Scholarly Articles
- Jakob Barbo
203 Izbira tempa Mozartovih del – skozi minsko polje zgodovinskih virov
- Urban Stanič
219 Upoštevanje historičnega konteksta pri skladanju kadenc za klavirske koncerte W. A. Mozarta
- Pavle Krstic
241 Analyse des Rhythmus als Mittel der Interpretation in der Musik von Chopin
- Naja Mohorič
263 Pomen harmonsko-oblikovne analize v skladbah Iva Petrića (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010) za harfo solo pri oblikovanju interpretacijskih rešitev
- 291 Povzetki
- 303 Summaries
- 317 Avtorji
- 323 Contributors

Glasbena interpretacija: med umetniškimi in znanstvenimi

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani | Univerza v Mariboru

Monografija z naslovom *Glasbena interpretacija: med umetniškimi in znanstvenimi* posveča pozornost raznolikostim in specifikam posameznih interpretativnih praks v povezavi z nekaterimi novejšimi umetniškopou- stvarjalnimi in znanstvenoraziskovalnimi spoznanji s področja glasbene interpretacije.

Iz izjemno raznolike zgodovine historične izvajalske prakse vemo, da se je do 19. stoletja izvajala predvsem vsakokratna sodobna glasba in tako med glasbenimi zapisi ter zvočnim in izvajalskim kontekstom večinoma ni bilo obsežnejših razhajanj. Ta so postala bolj opazna šele v 19. stoletju, s pojavom t. i. železnega repertoarja. Ko so opusi nekaterih skladateljev, ki jim je že sodobnost pripisala splošno veljavnost, predvsem *Beethovna in drugih božanstev* (*Beethoven und andere Götter*), če si sposodimo del naslova zadnje monografije Helmuta Loosa,¹ ostali v glasbenem življenju vseskozi pri- sotni. Tako so ob spreminjajočih se zvočnih in izvajalskih konvencijah po določenem času nujno sledila razhajanja z izvajalskim in zvočnim kontek- tom časa njihovega nastanka in zavest o nastalem razkoraku je nujno pri- vedla do vprašanj, kako te opuse interpretirati.

Razprave o glasbeni interpretaciji so torej postale še posebej aktu- alne ob ponovnem oživljanju tiste glasbe, ki je zapadla pozabi. Vse bolj

1 Helmut Loos, *E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017). Glej tudi: Helmut Loos, *Resna glasba – moderna umetnostna religija: Beethoven in druga božanstva*, prev. Matjaž Barbo (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2020).

poglobljeno raziskovanje glasbenega življenja preteklih obdobij je privedlo do podrobnih odkritij zvočnih svetov preteklosti in posledično določitve zgodovinsko ustreznega interpretiranja. Tovrstne raziskave se večinoma osredotočajo na različne podrobne interpretativne segmente. Med drugim na akustiko zgodovinskih prostorov, sestave izvajalskih skupin, zgodovino izdelovanja inštrumentov, vprašanje uglasitev inštrumentov kot tudi različne izvajalske in pevske tehnike ter še bolj specifična izvedbena vprašanja, npr. kakšni so bili v danem okolju fraziranje, lokovanje, okraševanje itd.² Vse te v prvi vrsti glasbenozgodovinske raziskave, katerih izsledki omogočajo branje glasbenih zapisov v njihovih izvirnih zvočnih in izvajalskih kontekstih, si tako postavljajo za cilj historično čim bolj avtentično rekonstruiranje glasbe, kakršna je v preteklosti dejansko zvenela.

Izvedbe, ki temeljijo na tovrstnih izhodiščih, je danes mogoče zaslediti pri posameznih, za historični repertoar specializiranih dirigentih in drugih poustvarjalcih ter ansamblih. Tako je v današnjem pretežno digitalnem okolju, ko je z nekaj kliki mogoče dostopati do glasbe najrazličnejših zgodovinskih obdobij, okolij, zvrsti in žanrov, zavest o raznolikosti interpretativnih pristopov večja kot kadarkoli. Na drugi strani je mogoče zaslediti posamezne bolj ali manj vplivne, zvezdniške dirigente in druge soliste, ki jim s podobnimi interpretativnimi rešitvami sledijo številni poustvarjalci po vsem svetu. Ob tem velja opozoriti na nekatere pasti tovrstnih zgledov, ki vodijo do večkrat povsem nereálnih primerjav živih koncertnih s tehnično brezhibnimi studijskimi posnetki oz. izvedbami.

Gotovo je ena izmed bistvenih sprememb na interpretativnem področju prišla z okrepljeno podobo izvajalca kot nadnaravno spretnega, skorajda demoničnega interpreta, ki zmore navdušiti občinstvo (spomnimo se samo znamenitih upodobitev Tartinijeve sonate *Vražji trilček* oziroma Paganinijevega lika »demonškega« virtuoza).³ Siegfried Mauser najpomembnejšo vlogo pri razvoju tovrstnega artističnega pristopa pripisuje pianistom.⁴ Ti so posebej s svojimi parafrazami močno popularizirali posamezna simfonična in operna dela, s čimer naj bi se po Dahlhausu za vselej spremenila vloga poprej avtonomne skladateljeve umetnine.⁵ Takšen, na teatralnem

2 Jurij Snoj, »Glasbeno delo in njegove interpretacije«, *Muzikološki zbornik* 38 (2002): 8.

3 Mai Kawabata, *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso* (Woodbridge: Boydell Press, 2013).

4 Siegfried Mauser, »Virtuososen versus Interpreten«, v *Musikalische Interpretation*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11, ur. Herman Danuser (Ljubljana: Laaber-Verlag, 1992), 394–400.

5 Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, prev. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 137–42.

temelječi izvajalski pristop, ki s samoreferenčnimi, pogosto narcističnimi lastnostmi bolj kot na glasbenih postulatih temelji na načelu performansa, je sicer značilen predvsem za popularno glasbo (*U-Musik*). Kako je takšen pristop vplival na podobo klasične glasbe, je v skrajni obliki mogoče videti na koncertih Vanesse Mae, Andréja Rieuja in številnih drugih kvaziinterpretov, ki se gibljejo v nekakšni sivi coni med *U-* in *E-Musik*. Da je eden izmed poglobitnih motivacijskih dejavnikov tovrstnih »zabavljajčev« komercialni, ni potrebno posebej poudarjati.

Ob zanikanju glasbenoavtonomnega in vse večji prevladi kapitala v vseh porah družbenega življenja so estetski in drugi interpretativni kriteriji pogosto povsem podrejeni kriteriju popularnosti, ki žal vse bolj postaja edino zares relevantno merilo. Pa vendar kot v svoji monografiji *Musical Structure and Performance* prikaže ustanovitelj in dolgoletni predsednik *Society for Music Theory*, ameriški muzikolog Wallace Berry, strukturna in tehnična kompleksnost klasičnega repertoarja do določene mere še vedno omejujeta tovrstne apetite.⁶

Na glasbeno-idejne specifikke se v svojem bistvu osredotoča drugi, manj komercialni in pretežno v glasbene zakonitosti usmerjeni interpretativni pristop. Ta po Nicholasu Cooku temelji na platonistično-pozitivističnem dualizmu.⁷ Medtem ko platonistični koncept temelji na raziskovanju simbolnih, filozofskih ter metafizičnih pomenov, se pozitivistični koncept osredotoča predvsem na analizo strukturnih kot tudi izvedbenih okoliščin. V ospredju obeh je estetika *Werktreu*, torej zvestoba skladateljevi ideji oziroma glasbi sami. Stravinski npr. govori o velikem načelu »podreditve«⁸ izvajalca skladatelju. Tega naj bi predstavljal toscaninijevski interpretativni pristop, v katerem ni prostora za individualno. Tako naj bi po Adornovem mnenju Toscaninijevi strukturno do najmanjšega detajla premišljeni nastopi povsem zatrli bistvo simfoničnega dela. Posledično naj bi zavoljo »namišljene objektivnosti« oz. pikolovsko vnaprej določene dinamike, fraziranja in sploh »zaščitniške osredotočenosti na delo«, brez upoštevanja izvedbeno-interpretativnih tradicij, Toscanini v svojih nastopih

6 Wallace Berry, »Questions Arising in the Relations of Analysis to Performance«, v: Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven, London: Yale University Press, 1989): 7–44.

7 Nicholas Cook, »Between art and science: Music as performance«, *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25.

8 Igor Stravinsky, »The Performance of Music«, v *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, prev. Arthur Knodel in Ingolf Dahl (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 127.

»glasbi preprečeval, da bi zaživela«. ⁹ Seveda je mogoče zaslediti tudi številna nasprotna mnenja, ki na podlagi podrobnejših analiz, Adornovo videnje t. i. toscaninijevskega interpretativnega modela postavljajo pod vprašaj. ¹⁰

Tovrstni ideološki antagonizmi med skladateljevo intenco na eni in subjektivnostjo interpreta na drugi strani so bili posebej aktualni med obema svetovnjima vojnama, ko so se v začetku 30. let poglobile delitve med Toscaninijevim in Furtwänglerjevim taborom. ¹¹ Nemški dirigentski mag naj bi v nasprotju s Toscaninijem izhajal iz rubato tradicije in s svojimi interpretacijami Beethovna, Wagnerja, Brucknerja in drugih velikanov obvladoval najpomembnejša koncertna središča v nemško govorečem prostoru. Brez dvoma imajo Toscaninijeve, pogosto na *Urtextu* sloneče interpretacije bolj mehanske kot izrazno-izpovedne poteze, pa vendar mar ni vsaka, še tako do podrobnosti vnaprej strukturirana interpretacija edinstvena, saj v večji ali manjši meri temelji na subjektivnih odločitvah izvajalca? Pri čemer gre vselej za preplet znanstvenega in umetniškega pristopa h glasbeni materi-ji oz. samemu interpretativnemu dejanju. Tako pri vprašanih umetniškega in znanstvenega v glasbi nikakor ne gre za dve absolutni kategoriji. Soobstoj umetniškega in znanstvenega nasprotno kaže na dve dopolnjujoči se obliči iste celote. Ne nazadnje se veličina posameznega glasbenega dela in njegove interpretacije skriva prav v njegovi večplastnosti, ki jo je mogoče v njenem vselej nepopolnem približku, kot nekakšen redek privid večnega, na trenutke uzreti v posameznih izvedbah. Šele ta preplet se zdi torej tisti, ki definira resnično umetnost in jo dela nesmrtno.

Tokratno znanstveno monografijo zbirke *Studia Musicologica Labacensia* zaznamuje vrsta tematsko raznolikih prispevkov, začenši z uvodnim član-
kom violinista in dolgoletnega predsednika upravnega odbora Dunajskih
filharmonikov Clemensa Hellsberga z naslovom *Dunajski filharmoniki:
zgodovina in zasedba*. V njem avtor predstavi nekatere mejnike v nadvse
bogati zgodovini orkestra in izkušnje orkestra z nekaterimi izjemnimi

9 Theodor W. Adorno, »Die Meisterschaft des Maestro«, v *Musikalische Schriften I-III*, Band 16 (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 66.

10 Med zadnjimi velja omeniti dela Bernarda H. Haggina, Derycka Cooka, Gusta-va-Hansa Falkeja in drugih. Glej npr.: Gustav-Hans H. Falke, »Warum Adorno To-scanini nicht verstanden hat«, *Musik & Ästhetik* 26 (2022): 53–7.

11 Herman Danuser, »Wilhelm Furtwängler versus Arturo Toscanini«, v *Musika-lische Interpretation*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11 (Laaber: Laaber-Verlag, 1992), 40–3.

interpreti, med katerimi posebno pozornost namenja posameznim najpomembnejšim dirigentom polpreteklega in sodobnega obdobja.

Sledi prispevek Helmuta Loosa z naslovom *Dirigent: pravica in učinek*. Avtor v njem predstavi nekaj poudarkov iz osrednjega filozofskega dela Eliasa Canettija z naslovom *Množica in moč* iz leta 1960, v katerem Canetti dirigentovo vlogo oriše kot vlogo absolutnega vodje, tistega, ki ima moč, da odloči o »življenju in smrti«. ¹² Članek Hartmuta Kronesa z naslovom *Nauk o izvajanju dunajske šole kot historična izvajalska praksa* predstavi, kako si je nauk o izvajanju dunajske šole prizadeval za povsem enake cilje kot historična izvajalska praksa. Tudi na Dunaju delujoča ukrajinska muzikologinja Lidia Melnyk v svojem prispevku z naslovom *Nekoliko drugačna »dunajska šola«: Eduard Steuermann in njegovi lvoški učenci* osvetli delovanje nekaterih učencev »dunajske šole«. V svoji raziskavi se osredotoča na manj znane, usode lvoških pianistov – Jakoba Gimpla, Arturja Hermelina in Leopolda Münzerja, treh učencev Schönbergovega pianista Eduarda Steuermanna. Viktor Velek v svojem članku z naslovom *Glasbena interpretacija – specifične dela z besedilnimi izjavami in drugimi vidiki* izpostavi dualizem med dvema tipoma vrednotenja glasbene izvedbe: pisno refleksijo in ocenami gramofonskih posnetkov. Tudi Luba Kijanovska se v svojem prispevku z naslovom *Ukrajinska operna pevka Solomia Krušelnicka v procesu umetniške emancipacije poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja* posveča pevski izvajalski praksi prej omenjene ukrajinske sopranistke. Ta se je v evropsko glasbeno zgodovino zapisala zlasti kot interpretka vloge *Madame Butterfly* v istoimenski operi Giacomo Puccinija. Edinstveno skladateljsko kariero osvetljuje prispevek odličnih hrvaških raziskovalk Vjere Katalinić in Lucije Konfic, ki se v svojem članku z naslovom *Vittorio Radeaglia in njegova Sérénade aux étoiles na tekmovanju Modern Composers' Series* osredotočata na skladbo *Sérénade aux étoiles* (*Serenada za zvezde*) manj znanega skladatelja dalmatinskega rodu Vittoria Radeglie. Ta je leta 1913 zanj prejel prvo nagrado na tekmovanju *Modern Composers' Series*. Med prispevke, ki bodo zavoljo nadvse aktualne tematike vzbudili največ zanimanja, pa zagotovo sodi članek Wolfganga Marxa z naslovom *Umetna inteligenca in glasbena interpretacija*.

Sledita prispevka profesorice Darje Koter o pomembnem interpretativnem prispevku dirigenta Lovra von Matačića na slovenskih tleh (*Poiskus analize vplivov na umetniško interpretacijo dirigenta – Lovro Matačić*

12 Elias Canetti, *Masse und Macht: Wesentliche Zusammenhänge zum Verständnis unseres Zeitalters* (Hamburg: Claassen Verlag, 1960), 264.

na slovenskih glasbenih odrih) in na Dunaju delujoče slovenske dirigentke Jere Petriček Hrastnik o nadvse uspešni karieri dirigentke Gertrud Herliczka (*Dirigentka Gertrud Herliczka*), ki je med letoma 1927 in 1939 na nekaterih najpomembnejših glasbenih odrih v Evropi in ZDA dirigirala več sto koncertov s profesionalnimi orkestri. Niall O'Loughlin v svojem članku (*Novejša slovenska glasba in njeni interpreti*) predstavi izjemen razvoj interpretacijskih veščin v Sloveniji, ki ga je mogoče zaznati v zadnjih treh desetletjih po slovenski osamosvojitvi. Prvi del tokratne publikacije pa zaokroža članek Tjaše Ribizel Popič (*Raziskovanje muzikološkega diskurza: preliminarna metaanaliza slovenskih znanstvenih člankov*), v katerem avtorica s pomočjo metaanalize slovenske muzikološke literature zadnjih dveh desetletij predstavi pomembne vzorce in premike v fokusu stroke ter osvetljuje spreminjajoče se vloge in percepcije skladateljev, izvajalcev ter ansamblov.

Monografijo v drugem delu bogatijo prispevki mlajših kolegov: Jakoba Barba (*Izbira tempa Mozartovih del – skozi minsko polje zgodovinskih virov*), ki na izviren način osvetli vzroke za nekatere zmotne predstave o tempu v Mozartovih delih, Urbana Staniča (*Upoštevanje historičnega konteksta pri skladanju kadenc za klavirske koncerte W. A. Mozarta*), ki v svojem članku predstavi nekatere zvočne posebnosti in razlike pri interpretaciji Mozartovih klavirskih koncertov v času nastanka in danes, Pavla Krstiča (*Analiza ritma kot sredstvo interpretacije v Chopinovi glasbi*), ki opiše, kako lahko glasbena analiza prispeva k procesu interpretacije, pri čemer se avtor osredotoča na nekatera Chopinova klavirska dela in Naje Mohorič (*Pomen harmonsko-oblikovne analize v skladbah Iva Petriča (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010) za harfo solo pri oblikovanju interpretacijskih rešitev*) o možnih povezavah glasbenoanalitičnega in glasbenointerpretativnega pristopa v Petričevih in Srebotnjakovih skladbah za solo harfo.

Z njimi so v monografiji predstavljeni tudi nekateri najnovejši raziskovalni izsledki mlajše generacije doktorandov muzikologije in posameznih umetniških smeri, pri čemer se njihove umetniške ugotovitve smiselno dopolnjujejo z nekaterimi muzikološkimi raziskavami. Vsekakor lahko zgolj povezava obeh polov prispeva k bolj poglobljenemu in celostnemu razumevanju tega vselej izjemno kompleksnega področja glasbene interpretacije.

Musical Interpretation: Between the Artistic and the Scientific

Jernej Weiss
University of Ljubljana | University of Maribor

The monograph *Musical Interpretation: Between the Artistic and the Scientific* focuses on the diversity and specifics of individual interpretative practices in connection with some recent artistic/performance-related and research-based findings in the field of musical interpretation.

We know from the extraordinarily diverse history of performance practice that up until the nineteenth century most music performed was contemporary music, with the result that there were no significant divergences between musical scores as written and the sound and performance contexts. Such divergences began to emerge in the nineteenth century with the emergence of the so-called standard repertoire, when the oeuvres of certain composers who were universally acclaimed even in their own day, above all *Beethoven und andere Götter*, to borrow part of the title of a recent monograph by our esteemed colleague Helmut Loos,¹ became a permanent fixture in musical life. As sound and performance conventions changed, divergences from the performance and sound contexts of the period in which these works were composed necessarily began to occur, while awareness of the resulting differences inevitably led to questions about how to interpret these works.

Discussions about musical interpretation are particularly relevant when previously forgotten music is revived. Increasingly in-depth research

¹ Helmut Loos, *E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017).

into the actual musical life of past periods has led to the discovery of more and more details of the sound worlds of the past and to the concept of historically correct, historically authentic interpretation. Research of this kind mainly focuses on specific details of interpretation. These include the acoustics of historical performance venues, the composition of ensembles, questions of tuning, playing and singing techniques, and more specific questions of performance, for example the characteristics of bowing, phrasing and ornamentation in a given environment.² The aim of all this primarily music-historiographical research, the findings of which enable the reading of musical scores in their original sound and performance contexts, is to achieve a reconstruction of music as it actually sounded in the past in a manner that is as historically authentic as possible.

Performances based on such premises can today be heard in the case of individual conductors, performers and ensembles specialising in the historical repertoire. In today's predominantly digital environment, where in just a few clicks one can access the music of the most diverse historical periods, environments, types and genres, awareness of the diversity of interpretative approaches is greater than ever before. On the other hand, it is possible to find individual more or less influential "celebrity" conductors and soloists who are followed by many others around the world who adopt similar interpretative solutions. It is worth pointing out some of the pitfalls of such models, which can lead to often utterly unrealistic comparisons of live concerts with technically faultless studio recordings or performances.

Unquestionably one of the most significant changes in the interpretative field has occurred with the reinforcement of the image of the performer as a supernaturally skilful, almost demonic interpreter capable of thrilling the audience (one need only remember the famous depictions of Tartini's *Devil's Trill Sonata* or the image of Paganini as a demonic virtuoso).³ In *Musikalische Interpretation*, a survey of interpretative practices in different periods, Siegfried Mauser attributes the most important role in the development of this type of artistic approach to pianists.⁴ The latter greatly popularised individual symphonic and operatic works through their paraphrases or reductions, something that according to Carl Dahlhaus forever changed

2 Jurij Snoj, "Glasbeno delo in njegove interpretacije," *Muzikološki zbornik* 38 (2002): 8.

3 Mai Kawabata, *Paganini: The "Demonic" Virtuoso* (Woodbridge: Boydell Press, 2013).

4 Siegfried Mauser, "Virtuososen versus Interpreten," in *Musikalische Interpretation*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11, ed. Herman Danuser (Ljubljana: Laaber-Verlag, 1992), 394–400.

the role of the previously autonomous creation of the composer.⁵ This theoretically based approach to performance, which with its self-referential, frequently narcissistic characteristics is founded less on musical postulates than on the principle of performance, is mainly typical of popular music (*U-Musik*). In what way this approach has affected the image of classical music can be seen in extreme form at concerts by performers such as Vanessa-Mae, André Rieu and many other “interpreters” existing in a kind of grey area between *U-Musik* and *E-Musik*. That one of the principal factors motivating such “entertainers” is commercial surely goes without saying.

With the denial of the musically autonomous and the gradual permeation of capital into every pore of cultural and social life, aesthetic and other interpretative criteria are often entirely subordinated to the criterion of popularity, which unfortunately is increasingly becoming the only truly relevant criterion. Yet as the American music theorist Wallace Berry, the founding vice president and later president of the *Society for Music Theory*, shows in his book *Musical Structure and Performance*, the structural and technical complexity of classical repertoire is still able to limit such appetites to a certain extent.⁶

Another, less commercial interpretative approach, one that is largely focused on musical principles, is essentially centred on the specific characteristics of the musical idea. According to Nicholas Cook, this approach is based on a Platonic/positivist dualism.⁷ If the Platonic concept is based on exploring symbolic, philosophical and metaphysical meanings, the positivist concept focuses above all on analysis of structural and also interpretative circumstances. In the foreground of both is the aesthetics of *Werktreue*, in other words faithfulness to the composer’s idea or to the music itself. Stravinsky talks about the great principle of “submission”⁸ of performer to composer. As an example of the latter, so called “Toscanini’s interpretive approach,” in which there is supposedly no space for individuality, should be mentioned. In Adorno’s opinion Toscanini’s performances, structurally

5 Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, transl. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), 137–42.

6 Wallace Berry, “Questions Arising in the Relations of Analysis to Performance,” in: Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven, London: Yale University Press, 1989), 7–44.

7 Nicholas Cook, “Between Art and Science: Music as Performance,” *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25.

8 Igor Stravinsky, “The Performance of Music,” in *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, transl. Arthur Knodel and Ingolf Dahl (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 127.

considered down to the smallest detail, utterly crushed the essence of a symphonic work. As a result of his false “objectivity” (*Sachlichkeit*), in other words pedantically predetermined dynamics and phrasing and a general “protective focus” on the work, without taking into account performance and interpretation traditions, Toscanini, according to Adorno, “prevented the music from coming to life” in his performances.⁹ Of course, Adorno’s views on Toscanini have been questioned from many sides.¹⁰

Such constantly recurring ideological antagonisms between the composer’s intention on the one hand and the subjectivity of the interpreter on the other were particularly pronounced in the interwar period, when the divisions between Toscanini’s camp and Furtwängler’s camp deepened in the early 1930s.¹¹ In contrast to Toscanini’s approach, the great German conductor belonged to the rubato tradition and, in his interpretations of Beethoven, Wagner, Bruckner and other giants, dominated the most important concert venues in the German-speaking world. It may be true that Toscanini’s interpretations, frequently based on *Urtext* editions, have more mechanical features than expressive ones, yet is not every interpretation unique, no matter how meticulously structured in advance, in that it is based, to a greater or lesser extent, on the performer’s subjective decisions? There is always an interweaving of the scientific and artistic approaches to the musical material or the interpretative act itself. Thus in questions regarding the artistic and the scientific in music, these are never two absolute categories. On the contrary, the coexistence of the artistic and the scientific points to two complementary faces of the same whole. In the end, the greatness of an individual musical work and its interpretation lies in its many-layered nature, which in its always imperfect approximation, like a fleeting vision of the eternal, can occasionally be glimpsed in individual performances. It seems that it is only this interweaving that defines a true work of art and makes it immortal.

This monograph in the *Studia Musicologica Labacensia* collection includes a range of papers on a variety of topics, beginning with a keynote

9 Theodor W. Adorno, “Die Meisterschaft des Maestro,” in *Musikalische Schriften* I–III, Band 16 (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), 66.

10 These include works by Bernard H. Haggin, Deryck Cooke, Gustav-Hans Falke etc. I.e. Gustav-Hans H. Falke, “Warum Adorno Toscanini nicht verstanden hat,” *Musik & Ästhetik* 26 (2022): 53–7.

11 Herman Danuser, “Wilhelm Furtwängler versus Arturo Toscanini,” in *Musikalische Interpretation*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 11 (Laaber: Laaber-Verlag, 1992), 40–3.

paper by professor Clemens Hellsberg, violinist and long-serving president of the executive committee of the Vienna Philharmonic, entitled *Die Wiener Philharmoniker: Geschichte und Struktur*, in which the author presents some of the milestones in the extraordinarily rich history of the orchestra and its experiences with some outstanding interpreters, devoting particular attention to some of the most important conductors of the recent past and the contemporary era.

This is followed by a paper by Helmut Loos entitled *Der Dirigent. Anspruch und Wirkung*, a presentation of certain aspects of Elias Canetti's key philosophical work *Masse und Macht* (1960), in which Canetti describes the role of the conductor as that of an absolute leader, an individual who has the power to decide about "life and death" (*über Leben und Tod*).¹² Hartmut Krones's paper *Die Aufführungslehre der Wiener Schule als historische Aufführungspraxis* looks at how the performance doctrine of the Vienna School pursued exactly the same goals as historically informed performance. The Vienna-based Ukrainian musicologist Lidia Melnyk also sheds light on the work of some of the pupils of the Vienna School in her paper *Die etwas andere „Wiener Schule“: Eduard Steuermann und seine Lemberger Schüler*. Her research focuses on three pianists from Lviv (Lwów/Lemberg) – Jakob Gimpel, Artur Hermelin and Leopold Münzer, all of whom were students of Schoenberg's pianist Eduard Steuermann – and, in two cases, on their tragic fates. In his paper *Musical Interpretation – Specifics of Working with Textual Statements and Other Aspects*, Viktor Velek highlights the dualism between two types of evaluation of musical performance: written reflection and reviews of recordings. Luba Kyanowska's paper *Die ukrainische Opernsängerin Solomia Kruschelnytska in Prozess der künstlerischen Emanzipation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts* looks at the remarkable career of the Ukrainian soprano Solomiya Krushelnytska, who is remembered in European musical history above all for her interpretation of the title role in Giacomo Puccini's opera *Madama Butterfly*. Light is shed on a unique compositional career by the excellent Croatian researchers Vjera Katalinić and Lucija Konfic in their paper (*Vittorio Radeaglia and His Sérénade aux Etoiles in the Modern Composers' Series Competition*) dedicated to the *Sérénade aux étoiles* by Vittorio Radeaglia, a little-known composer of Dalmatian origin. In 1913 Radeaglia won first prize in the Modern Composers' Series Prize Competition organised by the Art Publication Society

12 Elias Canetti, *Masse und Macht: Wesentliche Zusammenhänge zum Verständnis unseres Zeitalters* (Hamburg: Claassen Verlag, 1960), 264.

of St Louis, Missouri. Among the contributions certain to attract interest by virtue of their highly topical content is Wolfgang Marx's paper *AI and Musical Interpretation*.

This is followed by a paper from Darja Koter on the significant contribution of the conductor Lovro von Matačić to musical interpretation in Slovenia (*An Attempt at an Analysis of the Factors Influencing a Conductor's Artistic Interpretation: Lovro von Matačić in Slovenia*) and a paper by the Vienna-based Slovene conductor Jera Petriček Hrastnik on the remarkable conducting career of Gertrud Herliczka (*The Conductor Gertrud Herliczka*), who between 1927 and 1939 conducted several hundred concerts by professional orchestras on some of the most important concert platforms in Europe and the USA. In his paper *Recent Slovene Music and Its Interpreters*, Niall O'Loughlin offers an account of the remarkable development of interpretational skills that has been evident in Slovenia in the three decades since independence. The first part of the publication is rounded off by Tjaša Ribizel Popič's paper *Exploring Musicological Discourses: A Preliminary Meta-Analysis of Slovenian Scholarly Articles*, in which, with the help of a meta-analysis of the musicological literature produced in Slovenia over the last two decades, the author presents important patterns and shifts in focus and sheds light on the changing roles and perceptions of composers, performers and ensembles.

The second half of the monograph is enriched by contributions from younger researchers: Jakob Barbo (*Selecting the Tempo of Mozart's Works – Traversing the Historical Sources Minefield*) sheds light in an original way on the causes of some erroneous notions about tempo in Mozart's works; Urban Stanič (*Taking into account historical context while composing cadenzas for Mozart's piano concertos*) presents some of the sound peculiarities and differences in interpretation of Mozart piano concertos at the time they were written and today; Pavle Krstić (*Analyse des Rhythmus als Mittel der Interpretation in der Musik von Chopin*) describes the ways in which musical analysis can contribute to the process of interpretation, with the author focusing on some of Chopin's piano works; and Naja Mohorič (*The role of harmonic-form analysis in the compositions of Ivo Petrić (1931–2018) and Alojz Srebotnjak (1931–2010) for solo harp in the development of own interpretative solutions*) looks at possible connections between the analytical and interpretative approaches in Petrić and Srebotnjak's compositions for solo harp.

The present monograph also contains some of the latest research findings by the younger generation of doctoral students in musicology and individual artistic fields, where their artistic findings are logically complemented by musicological research. The connection of these two poles can undoubtedly contribute to a deeper and more complete understanding of the always exceptionally complex field of musical interpretation.

Die Wiener Philharmoniker: Geschichte und Struktur

Clemens Hellsberg

Predsednik Avstrijskega društva za ljudske pesmi, nekdanji član in predstojnik Dunajskih filharmonikov
President of the Austrian Folk Song Society, ex member and president of the executive committee
of the Vienna Philharmonic

Bis zum ersten Philharmonischen Konzert am 28. März 1842, somit mehr als ein halbes Jahrhundert nach Mozarts Tod, besaß die Stadt der nach ihr benannten „Wiener Klassiker“ – Haydn, Mozart und Beethoven – kein aus Berufsmusikern bestehendes Konzertorchester. Der Bedarf an Aufführungen symphonischer Werke wurde durch ad hoc zusammengestellte, zu einem großen Teil mit Dilettanten besetzte Ensembles gedeckt. Orchester, die ausschließlich aus Berufsmusikern bestanden, gab es nur in den Theatern. Der naheliegende Gedanke, mit einem dieser Klangkörper zu konzertieren, wurde bereits Ende des 18. Jahrhunderts realisiert: Wolfgang Amadeus Mozart verpflichtete 1785 das Orchester des Hofburgtheaters für sechs Konzerte. Auch Ludwig van Beethoven engagierte im Jahr 1800 für ein Konzert, bei dem er seine Erste Symphonie zur Uraufführung brachte, dieses Ensemble. Aus dem Orchester des Hofburgtheaters ging jenes der Hofoper hervor, und dieses wiederum spielte am 7. Mai 1824 die Uraufführung von Beethovens Neunter Symphonie in Gegenwart des tauben Meisters.

Im Jahre 1841 wurde Otto Nicolai, später weltberühmter Komponist der Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*, als Kapellmeister an die Hofoper berufen. Gedrängt von führenden Persönlichkeiten aus dem Musikleben Wiens, griff er die Idee auf, mit dem Opernorchester zu konzertieren, und dirigierte am 28. März 1842 ein „großes Concert“, das vom „sämmlichen Orchester-Personal des k. k. Hof-Operntheaters“ veranstaltet wurde und zu Recht als Geburtsstunde der Wiener Philharmoniker betrachtet

wird, weil erstmals alle Prinzipien der bis heute gültigen „Philharmonischen Idee“ verwirklicht wurden:

- nur ein Mitglied des Orchesters der Wiener Staatsoper (früher: k. k. Hofoper) kann Mitglied der Wiener Philharmoniker werden;
- es bestehen Eigenverantwortlichkeit und Unabhängigkeit in künstlerischer, organisatorischer und finanzieller Hinsicht;
- alle wichtigen Entscheidungen werden von der Hauptversammlung der aktiven Mitglieder auf demokratische Weise getroffen;
- die Verwaltungsarbeit wird von einem demokratisch gewählten Ausschuss, dem zwölfköpfigen Komitee, durchgeführt.

Neben dem finanziellen Anreiz, den die Veranstaltung eigener Konzerte bot, waren es zwei Faktoren, welche die Musiker dazu bewogen, den Orchestergraben mit dem Konzertpodium zu vertauschen: künstlerisches Bemühen – das ideelle Movens war die adäquate Auseinandersetzung mit dem symphonischen Werk Beethovens – sowie Streben nach Unabhängigkeit und Freiheit. Ob als „Philharmonische Concerte“, wie die Eigenveranstaltungen in der Ära Nicolais genannt wurden, ob als „Philharmonische Concert=Unternehmung“, wie man sich ab 1860 bezeichnete, ob als jener behördlich genehmigte Verein, der die Wiener Philharmoniker seit 1908 sind – stets handelte es sich um den freiwilligen Zusammenschluss der Mitglieder des (Hof-)Opernorchesters.

Trotz größter Erfolge unter Nicolais Leitung war die Zusammenarbeit zwischen dem genialen, aber autoritären Künstler und dem von der neuen Rolle als selbständiger Veranstalter zunächst überforderten Orchester von Zerwürfnissen überschattet. Als jedoch Nicolai 1847 Wien für immer verließ, brach das junge Unternehmen beinahe zusammen, fehlte ihm doch mit einem Schlag der künstlerische und administrative Leiter. Die Revolutionen des Jahres 1848 taten ein Übriges, und so kam es zu zwölf Jahren der Stagnation, während denen das demoralisierte Ensemble nur zehn Konzerte zu veranstalten wagte.

Schließlich brachte eine Neueinführung die ersehnte Wende: Im Jänner 1860 fand das erste von vier Abonnementkonzerten unter der Leitung des damaligen Operndirektors Carl Eckert statt. Seither bestehen die „Philharmonischen Konzerte“ ohne Unterbrechung und erfuhren als einzige grundlegende Änderung den Wechsel vom jeweils für die Dauer einer Saison gewählten „Abonnementdirigenten“ (der dann sämtliche Konzerte

einer Spielzeit leitete und in der Hauptversammlung und in den Komiteesitzungen den Vorsitz führte) zum Gastdirigentensystem, wie folgende Zeittafel veranschaulicht:

1860	Carl Eckert
1860–1875	Otto Dessoff
1875–1882	Hans Richter
1882/1883	Wilhelm Jahn
1883–1898	Hans Richter
1898–1901	Gustav Mahler
1901–1903	Joseph Hellmesberger jun.
1903–1908	Gastdirigenten
1908–1927	Felix von Weingartner
1927–1930	Wilhelm Furtwängler
1930–1933	Clemens Krauss
seit 1933	Gastdirigenten

Durch das Gastdirigentensystem ist das Orchester in der glücklichen Lage, mit allen Spitzendirektoren regelmäßig aufzutreten, wobei es sich in den meisten Fällen nicht „nur“ um eine Zusammenarbeit handelt, sondern um langjährige Freundschaft. Die demokratische Selbstverwaltung ermöglicht eine Intensität der künstlerischen Beziehungen, die nur auf dieser Basis realisierbar ist – der Umstand, dass man miteinander musiziert, aber auch gemeinsam Projekte diskutiert und plant, ohne dass eine Intendanz oder kulturpolitische Instanz „zwischenengeschaltet“ ist, ermöglicht Verbindungen über viele Jahrzehnte: Der „dienstälteste“ Dirigent der Wiener Philharmoniker, Zubin Mehta, debütierte 1961, Riccardo Muti 1971, und mit mehreren anderen Künstlern, etwa mit Herbert von Karajan, Lorin Maazel oder Georges Prêtre, konnte das „Goldene Jubiläum“ einer 50-jährigen Zusammenarbeit gefeiert werden. Am besten hat vielleicht Richard Strauss den Charakter dieser Verbindungen getroffen, wenn er 1942 anlässlich der 100-Jahr-Feier des Orchesters schrieb:

Eure künstlerischen Leistungen werden von den begeisterten Zuhörern der ganzen Welt umjubelt. Ich möchte mein Lob heute nur in zwei kurze Sätze fassen: ‚Nur wer die Wiener Philharmoniker dirigiert hat, weiß, was sie – sind!‘ Doch das bleibt unser eigenstes Geheimniß! Ihr versteht mich schon: hier – wie am Pult!‘

1 Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker (HA/WPH), Br-St-12-042 (Brief vom 18. Februar 1942).

Mit Beginn der Saison 1870/71 übersiedelte man mit den Abonnementkonzerten in den Goldenen Saal des im Jänner 1870 eröffneten Musikvereinsgebäudes, eine schlechthin ideale Wirkungsstätte, die durch ihre akustischen Qualitäten Klangstil und Spielweise des Ensembles beeinflusst(e). Mit Hans Richter, dem legendären Dirigenten der Bayreuther Uraufführung von Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* und längstdienenden „Abonnementdirigenten“, gelang die Etablierung als Orchester von Weltruf und unverwechselbarer Tradition. Dazu trugen auch Begegnungen mit Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Anton Bruckner oder Johannes Brahms bei, die als Dirigenten und/oder Solisten mit den Philharmonikern konzertierten. In der als „Goldene Ära“ bezeichneten Amtszeit Richters wurden die Vierte und Achte Symphonie von Bruckner, die Zweite und Dritte Symphonie und die *Tragische Ouvertüre* von Brahms sowie das Violinkonzert von Peter Iljitsch Tschaikowsky uraufgeführt.

Mit Gustav Mahler, Hofoperndirektor von 1897 bis 1907, trat das Orchester anlässlich der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 erstmals im Ausland auf, die eigentliche Reisetätigkeit setzte allerdings erst im Sommer 1922 ein, als man per Schiff nach Südamerika fuhr. Musikhistorisch von großer Bedeutung ist die enge Beziehung zu Richard Strauss: Zwischen 1906 und 1944 dirigierte er 85 Konzerte im In- und Ausland und brachte in Oper und Konzert einige seiner Werke zur Uraufführung. Einen weiteren Höhepunkt in der Geschichte des Orchesters stellt die intensive Zusammenarbeit mit Arturo Toscanini in den Jahren 1933 bis 1937 dar.

1938 griff auf brutalste Weise die Politik in das philharmonische Geschehen ein: Die Nationalsozialisten entließen fristlos alle jüdischen Künstler aus dem Dienst der Staatsoper und lösten den Verein Wiener Philharmoniker auf. Nicht zuletzt die Intervention Wilhelm Furtwänglers bewirkte eine Annullierung des Auflösungsbescheides und rettete die nach der damaligen unmenschlichen Terminologie als „Halbjuden“ und „Versippte“ stigmatisierten und bedrohten Mitglieder vor Entlassung und Verfolgung. Dennoch hatten die Philharmoniker die Ermordung von sechs ihrer pensionierten (beziehungsweise 1938 nach der nationalsozialistischen Machtübernahme aus dem Dienst der Staatsoper entlassenen) jüdischen Mitglieder in den Konzentrationslagern sowie den Tod eines jungen Geigers an der Ostfront zu beklagen.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs setzte das Orchester seine 1933 begonnene Linie fort und band alle bedeutenden Dirigenten an sich: Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch,

Clemens Krauss, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Carl Schuricht, George Szell, Bruno Walter, Carlo Maria Giulini, Sir Georg Solti oder von der jüngeren Generation Claudio Abbado, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink, Carlos Kleiber, James Levine, Lorin Maazel, Seiji Ozawa, Sir André Previn, um nur einige Namen zu nennen. Einen besonderen Stellenwert in der Nachkriegsgeschichte nimmt die Zusammenarbeit mit den beiden Ehrendirigenten Karl Böhm und Herbert von Karajan sowie mit Ehrenmitglied Leonard Bernstein ein.

Heute entsprechen die Wiener Philharmoniker den Anforderungen des multimedialen und globalen „Musikbetriebs“, setzen aber gleichzeitig individuelle Akzente: etwa mit ihrem Neujahrskonzert, mit den Salzburger Festspielen, als deren künstlerisches Zentrum sie vertraglich definiert sind, mit „Wiener Philharmoniker-Wochen“ in New York und Japan oder mit dem „Sommernachtskonzert Schönbrunn“ im Schlosspark der ehemaligen Sommerresidenz der Habsburger, das sie seit 2004 alljährlich veranstalten und dem bei freiem Eintritt bis zu 130.000 Menschen beiwohnen.

Die Wiener Philharmoniker sind seit 1908 ein behördlich genehmigter Verein. Oberstes Gremium ist – wie zu Nicolais Zeit – die Hauptversammlung, in der alle wichtigen Themen diskutiert und abgestimmt werden. Die eigentliche Verwaltungsarbeit wird ebenfalls seit Nicolai vom Komitee durchgeführt, dessen Beschlüsse aber jederzeit von der Hauptversammlung überstimmt werden können. Zeichnungsberechtigt sind Vorstand und Geschäftsführer, beide leisten auch die Hauptarbeit in der Anbahnung der diversen Projekte. Unterstützt wird die Verwaltungstätigkeit durch Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Künstlerischen Betriebsbüro, in der Buchhaltung, im Kartenbüro sowie im Noten- und im Historischen Archiv, und selbstverständlich gibt es professionelle Beratung auf dem Mediensektor sowie im rechtlichen und im EDV-technischen Bereich.

Für die Wiener Philharmoniker gilt in höchstem Maße der Begriff „Basisdemokratie“: Alle Mitglieder haben vom ersten Tag an dieselben Rechte und Pflichten, können sich in der Hauptversammlung zu Wort melden oder die Aufnahme eines Antrags in die Tagesordnung begehren. Entscheidend ist der Umstand, dass alle Funktionäre aktive Mitglieder sind, und obwohl die administrative Arbeit permanent zunimmt, ist es von fundamentaler Bedeutung, an der Selbstverwaltung festzuhalten, weil sie den erwähnten einzigartigen Kontakt mit Dirigenten und Solisten ermöglicht. Ebenso einzigartig ist durch dieses System auch der Kontakt der Mitglieder untereinander: Da alle Funktionäre im Orchester spielen, sind sie

andauernd mit der Realität des Alltags konfrontiert und können dadurch kritische Situationen oder Entwicklungen anders beurteilen als ein an den Schreibtisch gebundener Dienstvorgesetzter.

Die Demokratie als anspruchsvollste Form des Zusammenlebens ist der effizienteste Garant für die Freiheit und Selbstverwirklichung aller Menschen, und in diesem Sinne bieten die Wiener Philharmoniker seit nunmehr 182 Jahren ein kleines, aber gerade deshalb überschaubares Beispiel einer Gemeinschaft, die zwar aus der Summe vieler Einzelinteressen besteht, aber einer übergeordneten Idee dient – in diesem Fall dem unablässigen Bemühen um maximale künstlerische Qualität.

Eine oft gestellte Frage lautet: Wie wird man Mitglied der Wiener Philharmoniker? Wenn eine Stelle im Staatsopernorchester vakant ist, wird sie international ausgeschrieben. Die Direktion der Staatsoper lädt entsprechend qualifizierte Bewerberinnen und Bewerber zu einem Probespiel ein, das vor einer Jury stattfindet, die aus etwa 25 Orchestermitgliedern und einem Vertreter der Direktion besteht. Jedes Jurymitglied vergibt zwischen 2 und 20 Punkte, wer im Durchschnitt zumindest 11 Punkte erhält, erreicht die nächste Runde. Wer nach (zumeist) drei oder vier, in seltenen Fällen fünf Runden die meisten Punkte hat, wird der Direktion zum Engagement vorgeschlagen. Dem gewonnenen Probespiel folgt eine Probezeit, die maximal zwei Jahre dauert; danach tritt die Jury erneut zusammen und bestätigt entweder das Engagement oder schlägt eine Verlängerung der Probezeit vor oder empfiehlt eine Beendigung des Vertragsverhältnisses.

Ab dem Dienstantritt im Orchester der Wiener Staatsoper spielen alle Neuengagierten auch bereits bei den Wiener Philharmonikern, sind allerdings noch nicht Mitglieder. Der Antrag auf Aufnahme in den Verein kann frühestens nach drei Jahren gestellt werden; es gibt kein neuerliches Vorspiel, sondern eine Abstimmung in der Hauptversammlung. Danach ist man aktives Mitglied der Wiener Philharmoniker und bleibt dies bis zur Erreichung des Pensionsalters in der Staatsoper, das derzeit 65 Jahre beträgt. Gleichzeitig mit dieser Pensionierung wird man nichtaktives Mitglied der Wiener Philharmoniker.

Alle Mitglieder spielen somit in zwei Orchestern. In der Staatsoper stehen von 1. September bis 30. Juni beinahe 300 Opernabende auf dem Programm, zu denen etwa 100 Proben kommen. Die Philharmoniker bestreiten in dieser Zeit rund 100 Konzerte, etwa die Hälfte davon in Wien beziehungsweise in Österreich. Während einer Tournee sind sie verpflichtet, der Staatsoper ein spielfähiges Orchester zu garantieren. Dies bedeutet,

dass alle Mitglieder, die nicht auf der jeweiligen Konzertreise sind, der Oper jeden Tag zur Verfügung stehen, obwohl sie dazu laut Dienstvertrag nicht verpflichtet wären; sie tun dies aber als Mitglieder der Wiener Philharmoniker freiwillig, da ansonsten keine Reiseerlaubnis möglich wäre.

Diese Zusammenarbeit zwischen einer staatlichen Institution und einem unabhängigen privaten Verein ist das Ergebnis eines wechselseitigen Verständnisses, das sich nach anfänglichen Problemen kontinuierlich zu einer Symbiose entwickelte. Längst steht außer Frage, wie vorteilhaft es für Oper und Philharmoniker ist, sich auf verschiedenen Wegen einem gemeinsamen Ziel, dem Ringen um Kunstausübung in höchster Qualität zu widmen. Um zu erreichen, dass jede der beiden Institutionen neben der eigenen künstlerischen Verantwortlichkeit auch jene der anderen verinnerlicht und nach Kräften unterstützt, musste die Zusammenarbeit über eine bloße Koordinierung der Termine hinausgehen: Die „technische“ Symbiose bedurfte der Metamorphose in eine ideelle. Mit anderen Worten: Die auf dem Konzertpodium erarbeitete Orchesterqualität kommt der Oper zugute, während die permanente Konfrontation mit der Opernliteratur – Mitglieder eines Symphonieorchesters spielen kaum jemals Werke etwa von Wagner, Verdi oder Puccini, umgekehrt sind Angehörige eines Opernorchesters nie mit symphonischer Literatur befasst! – und mit dem natürlichsten „Instrument“, der Vox Humana, die Musizierweise der Wiener Philharmoniker maßgeblich beeinflusst.

Die Basis der philharmonischen Tätigkeit sind seit 1860 die Abonnementkonzerte, heute je zehn Konzerte am Samstagnachmittag und am Sonntagvormittag. Ein dritter Zyklus findet seit der Saison 1999/2000 am Abend statt. Dazu kommen Konzerte im Rahmen der Wiener Festwochen sowie für die Gesellschaft der Musikfreunde, Erbauerin und Eigentümerin des Musikvereinsgebäudes mit dem weltberühmten Goldenen Saal, in dem das Orchester auch das weltweit bekannteste Klassikkonzert veranstaltet – das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker. Diese Hommage an die einzigartige Dynastie Strauß findet seit 1941 statt und wird seit 1959 vom Österreichischen Fernsehen übertragen sowie von mittlerweile rund 100 Ländern (zu einem großen Teil live) übernommen.

Die Reisetätigkeit weist einige Fixpunkte auf. Im September ist das Ensemble alljährlich zu Gast beim renommierten Lucerne Festival. Es folgt eine (1993 etablierte und zumeist acht bis neun Konzerte umfassende) „Wiener Philharmoniker-Woche in Japan“, die oft mit Gastspielen in China, Korea oder Taiwan verbunden ist. Ende Jänner gastieren die Philharmoniker

mit drei Konzerten bei der (seit 1956 – Mozarts 200. Geburtstag! – bestehenden) Mozartwoche Salzburg, im Februar oder März findet die (seit der 1989 erfolgten Gründung alljährlich durchgeführte) „Wiener Philharmoniker-Woche in New York“ statt, die zumeist aus drei Konzerten mit drei verschiedenen Programmen besteht. Nach lediglich drei Wochen Urlaub im Juli beginnen die Proben für die Salzburger Festspiele, in deren Rahmen das Orchester bis 30. August rund 25 Opernaufführungen und zehn Konzerte bestreitet. Prinzipiell ist die Planung der Tournées ein wichtiger und hochsensibler Bereich: Aufgrund der Verpflichtung als Orchester der Wiener Staatsoper ist die Anzahl der Reisetage begrenzt und die Auswahl der Auftrittsorte muss daher sorgfältig überlegt werden. Neben den großen Metropolen ist die Pflege der Verbindung mit kleineren Ländern von Bedeutung, besonders wenn es sich – wie im Fall von Ljubljana – um eine Stadt mit großer musikalischer Tradition handelt (die im Falle der dortigen „Philharmonischen Gesellschaft“ bis in das Jahr 1702 zurückreicht!).

Eine wesentliche Komponente der philharmonischen Tätigkeit ist die bereits erwähnte einzigartige und im Idealfall jahrzehntelange Beziehung zu internationalen Spitzendirektoren. Obwohl das Orchester pro Jahr mit rund 20 Dirigenten und Dirigentinnen arbeitet, ergaben und ergeben sich immer wieder Verbindungen von so hoher Intensität, dass von einer „Ära“ gesprochen werden kann. Die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts waren in diesem Sinne von Arturo Toscanini geprägt, parallel dazu und in der Folge dominierte Wilhelm Furtwängler. Karl Böhm, Herbert von Karajan und Leonard Bernstein bildeten in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren eine einzigartige „Trias“, die das Orchester in jeweils individueller Weise formte. Während der Zeit, in der Lorin Maazel, Claudio Abbado, Seiji Ozawa oder Franz Welser-Möst (Musik-)Direktoren der Wiener Staatsoper waren, gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den genannten Künstlern auch auf philharmonischer Ebene überaus intensiv. Mit Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons und Christian Thielemann, um nur einige weitere Namen zu nennen, ging beziehungsweise geht die Zusammenarbeit ebenfalls weit über eine Produktion pro Jahr hinaus. Zahlenmäßig gering, aber von unvergesslicher Wirkung waren die Begegnungen mit Carlos Kleiber, der dem Orchester „Sternstunden“ in Oper und Konzert bescherte – und stets seine Liebe zu Slowenien und seine Teilnahme am Geschick dieses Landes zum Ausdruck brachte.

Die permanente Arbeit mit beinahe allen führenden Künstlerpersönlichkeiten prägt seit der Einführung des Gastdirigentensystems im Jahre

1933 das musikalische Erscheinungsbild der Wiener Philharmoniker, die 2008 eine ebenso enge Partnerschaft auf einer anderen Ebene eingingen – die exklusive Bindung an Rolex, das größte unabhängige Uhrenunternehmen der Welt, Inhaber der höchsten Zahl zertifizierter Zeitmesser in der Kategorie der Armbanduhren und die führende Marke im Luxusuhrensegment. Patrick Heiniger, der damalige Generaldirektor, begründete das Engagement des seit 1905 bestehenden Schweizer Unternehmens damit, dass sich die

Verbindung mit einem der herausragendsten Orchester unserer Zeit ideal in die lange Tradition der Unterstützung von außerordentlich erfolgreichen Persönlichkeiten, Veranstaltungen und Leistungen durch Rolex²

einfüge.

Der Abschluss des Vertrags mit Rolex, der mit 1. November 2008 in Kraft trat, läutete in mehrfacher Hinsicht ein neues „Zeitalter“ für die Wiener Philharmoniker ein: Die von einer hervorragenden Marketingagentur begleitete Partnerschaft mit einem der erfolgreichsten Unternehmen der Welt bewirkte eine Schärfung des Bewusstseins hinsichtlich bis dahin mehr auf emotionaler denn rationaler Basis wahrgenommener Begriffe wie Markenpflege oder Corporate Identity; die Begegnung mit einigen der wichtigsten Repräsentanten von Rolex ermöglichte einen Einblick in das faszinierende Reich der Uhrmacherkunst auf höchstem Niveau; und die finanzielle Unterstützung trug entscheidend zur Realisierung des (vom Österreichischen Fernsehen übertragenen und mittlerweile von beinahe 100 Ländern übernommenen) „Sommernachtskonzerts Schönbrunn“ als philharmonische Eigenveranstaltung bei.

Ohne einen Ausblick in die Zukunft zu wagen, seien auf Basis der bisherigen Entwicklung und Geschichte der Wiener Philharmoniker die vordringlichsten Aufgaben auf dem weiteren Weg umrissen. Auf künstlerischem Sektor gilt das Hauptaugenmerk der Erhaltung des „philharmonischen Klanges“. Er beruht auf mehreren Komponenten: auf der Verwendung spezifischer Instrumente, die nur noch in Wien zum Einsatz kommen, etwa die Wiener Oboe oder das Wiener Horn; der „philharmonische Klang“, der am besten mit „weich“ und „obertonreich“ beschrieben werden kann, ist aber auch das Resultat einer langen Musiziertradition – in manchen Instrumentengruppen reicht das Lehrer-Schüler-Verhältnis

2 Clemens Hellsberg, „(Neue) Partnerschaften“, *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 62, Folge 6 (16. Februar 2008): 264.

ohne Unterbrechung bis in das Jahr 1819 zurück, also bis zur Gründung des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (des Vorläufers der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) und somit bis in die Beethovenzeit. Es ist die wichtigste und innerhalb des Orchesters am meisten diskutierte Frage, diesen Klang in seiner Individualität und Traditionalität zu erhalten und andererseits den Anforderungen des Zeitenwandels zu entsprechen.

Tradition hat für die Wiener Philharmoniker auch eine Verpflichtung, die über das „bloße“ Musizieren hinausgeht. Die zutiefst humane Botschaft der Kunst beruht im Wesentlichen darauf, uns mittels des Ringens um Vollkommenheit vor Augen zu führen, dass es in ethischer Hinsicht nach oben keine Grenzen gibt. Aus diesem Grund ist der private Verein Wiener Philharmoniker darum bemüht, karitativ, sozial und kulturell tätige Institutionen zu unterstützen, wobei es nicht nur um die materielle Hilfe geht, sondern oft auch darum, ein Anliegen in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit zu rücken. In diesem Sinne wurde beispielsweise die Austrian Aid for landmine victims ebenso unterstützt wie die Opfer der Tsunami-Katastrophe in Südostasien am 26. Dezember 2004 oder die Erforschung genetischer Erkrankungen, in diesem Sinne gibt es auch eine langfristige Kooperation mit der American Austrian Foundation, die sich mit größtem Erfolg der Weiterbildung von jungen Ärztinnen und Ärzten aus mittlerweile rund 130 Ländern bemüht.

Ob Bemühen um künstlerische Vollkommenheit, ob Erfüllung humanitärer Prinzipien – mit beidem wird versucht, dem Motto jenes Komponisten gerecht zu werden, dessen symphonisches Werk vor 182 Jahren die Gründung der Wiener Philharmoniker zu einer Notwendigkeit machte. Es sind dies die Worte, die Ludwig van Beethoven seiner *Missa solemnis* voranstellte: „*Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehn!*“³ In dieser Botschaft liegt die Antwort auf viele brennende Probleme, und es muss den Wiener Philharmonikern ebenso wie allen kulturell tätigen Menschen Verpflichtung sein, sie zu verbreiten und damit in einer Welt, die in vielen Teilen in Hass, Krieg, Terror, Armut, Ungerechtigkeit und Umweltkatastrophen zu versinken droht, Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu verbreiten.

Die Hoffnung auf ein Leben in sozialer und materieller Sicherheit, in Selbstbestimmung und Freiheit! Jenes Ziel also, das bereits die philharmonischen Gründungsväter unbewusst verfolgten, wie dies im Jahre 1844 ein

3 Ludwig van Beethoven, *Missa solemnis*, Anfang des Kyrie, Autograph, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beethoven,_Missa_solemnis,_Kyrie.jpg.

Kritiker der Allgemeinen Wiener Theaterzeitung bezeugte, als er anlässlich des erst sechsten Philharmonischen Konzerts schrieb:

Denn was ist das Höchste in der Kunst? Das was auch in der Manifestation des Lebens das Höchste ist: die selbstbewußte Freiheit des Geistes. Nicht nur Musikstücke also, in der Fülle jenes Selbstbewußtseins componirt, sondern auch der bloße Vortrag kann als das künstlerisch Höchste betrachtet werden, wenn uns daraus jener Unendlichkeit anweht, der unmittelbar bekundet, daß der Executant mit dem Tondichter auf derselben freien Geistesstufe steht und er ebenfalls ein Freier ist.⁴

Bibliografie

Archivquellen

Strauss, Richard. Brief vom 18. Februar 1942. Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker (HA/WPH), Br-St-12-042.

Zeitschriften

D. M. – f., „Philharmonisches Concert“. *Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, Nr. 62, 12. März, 1844, 259–60. <https://digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10498668?page=294,295>.

Hellsberg, Clemens. „(Neue) Partnerschaften“. *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 62, Folge 6 (16. Februar 2008): 264.

Andere Quellen

Beethoven, Ludwig van, *Missa solennis*, Anfang des Kyrie, Autograph, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beethoven,_Missa_solemnis,_Kyrie.jpg.

4 D. M. – f., „Philharmonisches Concert“, *Allgemeine Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, Nr. 62, 12. März, 1844, 260.

Der Dirigent. Anspruch und Wirkung

Helmut Loos

Univerza v Leipzigu
Universität Leipzig

Zweimal zieht Elias Canetti in seinem 1960 erschienenen philosophischen Hauptwerk *Masse und Macht* das Konzert Ernster Musik als Beispiel zur Demonstration gesellschaftlicher Wirkungsfunktionen heran. Das Orchester gilt ihm als Muster eines Massenkristalls, einer kleinen, rigiden Gruppe von Menschen, die dazu dient, Massen auszulösen. In seiner Beständigkeit verschwinden die einzelnen Personen, trotz der verteilten Funktionen treten sie nur als Ganzes in Erscheinung, die Orchestermusiker werden nicht als eigene Existenz wahrgenommen, sondern immer nur als Orchester. Gegen Ende seiner Abhandlung unternimmt Canetti eine Charakterisierung des Dirigenten, denn es gebe keinen anschaulicheren Ausdruck für die Natur der Macht als dessen Tätigkeit. Die Musik erscheine den Menschen als Hauptsache, und es gelte als ausgemacht, dass man in Konzerte gehe, um Sinfonien zu hören. Sie vermittele der Dirigent als Diener, sonst nichts. Er habe die Macht über Leben und Tod der Stimmen. Die Verschiedenheit der Instrumente stehe für die Verschiedenheit der Menschen, das Orchester sei wie eine Versammlung all ihrer wichtigsten Typen. Ihre Bereitschaft zu gehorchen ermögliche es dem Dirigenten, sie in eine Einheit zu verwandeln, die er dann allgemein sichtbar vorstelle. Die gesamte Konzertsituation mit ihren Ritualen sei auf den Dirigenten ausgerichtet, er sei für die Menge im Saal der Führer. Über seine kleine Armee von Berufsspielern übe er eine absolute Befehlsgewalt aus, er allein besitze die Partitur und sei damit allgegenwärtig. Der Dirigent stelle das ganze Werk in seiner Gleichzeitigkeit und seiner Aufeinanderfolge vor, die Welt bestehe während

der Aufführung aus nichts anderem, und genauso lange sei der Dirigent der Herrscher der Welt.¹

Im Unterschied zu Canettis sachlicher Darstellung ist die Analyse von Theodor W. Adorno ganz von seiner persönlichen Musikphilosophie geprägt. Mit Canetti teilt Adorno den Grundansatz: „*Der Dirigent [...] ist eine imago, die von Macht, die er sichtbar als herausgehobene Figur und durch schlagende Gestik verkörpert.*“² Und konstatiert: „*Die Übereinstimmung vieler kritischer Befunde, zu denen so verschieden Denkende gelangten, spricht für sich selbst.*“³ Tatsächlich gehörte alsbald die „*Dirigentenbeschimpfung [...] zu den Gemeinplätzen der Musikkritik*“, wie Carl Dahlhaus 1976 feststellte und sich vehement dafür einsetzte, „*sich nicht in eiferndem Protest zu erschöpfen*“, sondern „*die – partiell durchaus vernünftigen – Gründe des beargwöhnte Phänomens*“ wahrzunehmen.⁴ Aufgrund der Vergrößerung des Orchesterapparats und des wachsenden Schwierigkeitsgrads der Partituren sei der moderne Dirigent notwendig geworden, zumal durch Tonaufnahmen die Hör- und Urteilsgeohnheiten des Publikums anspruchsvoller geworden seien und die Ausgeglichenheit des Klangbildes und die Präzision der Einsätze „*ohne einen Dirigenten, den das Orchester als absoluten Herrn über das, was musikalisch geschieht*“, nicht zu erreichen seien. „*Es ist die Angst vor dem durch die Schallplattenkultur gesetzten Standard, welche ein Orchester zur einspruchslosen Unterwerfung unter die Dirigenten treibt.*“ Auch die „*verwirrende stilistische Vielfalt*“ des Repertoires zwingt zum „*Dirigismus*“, „*zur Konzentration musikalischer Macht auf den Dirigenten*“, zur „*Unterwerfung unter die Diktatur eines Dirigenten*“. Was Dahlhaus hier beschreibt und mit keiner Silbe in Zweifel zieht, ist nach Kurt Lewin als autoritärer Führungsstil zu bezeichnen, der dem Führerprinzip nahe kommt. Reflexionen der Führungsforschung, die nach dem Zweiten Weltkrieg zu geisteswissenschaftlichen Forschungsfeldern bis hin zu Betriebswirtschaftslehre und Organisationspsychologie wurden, finden

1 Elias Canetti, *Masse und Macht* (Hildesheim: Claassen, 1960; Lizenzausgabe Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 1992), 442–4.

2 Theodor W. Adorno, „Dirigent und Orchester. Sozialpsychologische Aspekte“, in: Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1962, Hamburg: Rowohlt, 1968), 115–28, hier 115.

3 Ibid.

4 Carl Dahlhaus, „Der Dirigent als Statthalter“, *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976): 370f., hier 370. Ibid. auch die folgenden Zitate. Ohne Dahlhaus näher zu berücksichtigen geht breiter auf die Thematik ein Wolfgang Hattinger, *Der Dirigent: Mythos - Macht - Merkwürdigkeiten* (Kassel, Stuttgart-Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2013), insbesondere 128–50.

in Dahlhaus' Darlegungen zum Dirigenten keine Berücksichtigung, obgleich doch das Konzept der antiautoritären Erziehung seinerzeit breite Resonanz in der Studentenbewegung der späten 1960er Jahre fand. Vielmehr beharrt Dahlhaus darauf, dass die Macht des Dirigenten wie die eines Feldherrn oder Zauberers „in der Sache selbst, in der ästhetischen Eigenart der Orchestermusik“⁵ begründet liege. Dafür verantwortlich sei die Musik als „redende“ Kunst, als Sprache (erstaunlich für einen Apologeten der absoluten Musik, als der Dahlhaus ansonsten aufgetreten ist⁶). Symphonische Musik benötige den Dirigenten als ästhetisches Subjekt, als Schauspieler zur Vermittlung; seine „beredte Gestik“ gehöre „zur ästhetischen Sache selbst und nicht zu den Bedingungen der Aufführung“. So brachte Dahlhaus auch kein Verständnis auf für Stücke wie Dieter Schnebels „Solo für einen Dirigenten“ *nostalgie* (auch *Visible music II*) von 1960 oder Mauricio Kagels Fernsehfilm *Solo für einen Dirigenten ohne Orchester* von 1967. Experimente einiger Dirigenten mit kooperativen, partizipativen oder laissez-faire Führungsstilen stießen selbst bei Orchestermusikern meist auf Unverständnis und wurden als abwegig allgemein belächelt.

Dahlhaus' gesamte Argumentation beruht auf der aus der Sache heraus angenommenen Behauptung, die Musik bedürfe einer Person als redenden Subjekts, da ein Orchester schlecht dazu taugt, als Person aufgefasst zu werden, „die sich musikalisch ausdrückt.“⁷ Die Faszination, die ein funktionierender Organismus ohne einen erkennbaren Leiter auslösen kann, wie wir sie in der Natur etwa angesichts von Bienenstöcken oder Ameisenhaufen empfinden können, kommt ihm nicht in den Sinn, so dominant ist seine Überzeugung von der Notwendigkeit eines dominanten Führers. Sie hat ihren Ursprung in der *Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, wie sie Jochen Schmidt in seiner gleichnamigen Schrift ausführlich beschrieben hat.⁸ Dahlhaus' kurzer Beitrag war sehr einflussreich, in neuerem musikwissenschaftlichem Schrifttum

5 Ibid., 371. Ibid. auch die folgenden Zitate.

6 Aus dem Verweis auf die Sprache des Unsagbaren der romantischen Musikanschauung zu erklären sucht dies Arne Stollberg, „«Mimische Ausdruckshandlungen». Der Dirigentenkörper am anthropologischen Musikdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts“, in *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Hrsg. Arne Stollberg, Jana Weissenfeld und Florian Henri Besthorn (Basel: Schwabe Verlag, [2015]), 15–47, hier 21.

7 Dahlhaus, „Der Dirigent als Statthalter“, 371.

8 Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985).

wird er häufig maßgeblich zitiert. Somit steht nahezu im gesamten, umfangreichen Schrifttum über den Dirigenten und seine Funktion diese Position nicht in Frage, sondern Fragen der Bewegung, des Tanzes⁹ oder der Ausstrahlung werden umfangreiche Abhandlungen gewidmet, womit der Mythos um die Ausnahmepersönlichkeit nur noch vergrößert wird. Selbst kritische Stimmen legen Funktionsmechanismen offen und geißeln Auswüchse, ohne die musikästhetische Legitimation zu hinterfragen.

Als maßgeblich für die neue Ausrichtung des Orchesterleiters im 19. Jahrhundert wird in der Regel Richard Wagner mit seiner Schrift *Über das Dirigieren* aus dem Jahre 1869 herangezogen.¹⁰ Für Karl Böhm stand fest: „*Das Studium der Wagner'schen Schrift müsste für jeden Dirigenten eine Selbstverständlichkeit sein.*“¹¹ Für Wagner wichtig war das richtige Tempo, das er glaubte, es müsse aus dem Melos erfasst werden. Wenn etwas früher Franz Liszt das Motto ausgab, Dirigenten seien „*Steuermänner und keine Ruderknechte*“,¹² so war damit ihre neue Rolle als für die Interpretation des Werkes verantwortliche Persönlichkeiten umrissen. In Leipzig vollzog sich der Schritt vom „Ruderknecht“ zum „Steuermann“ mit dem Wechsel von Carl Reinecke zu Arthur Nikisch im Jahre 1895. Damit wurde offenbar einem

- 9 Mariama Diagne, „Klang-Körper dirigieren. Gesten der Vermittlung im zeitgenössischen Tanz bei Xavier Le Roy und Jonathan Burrows & Matteo Fargion“, in *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Hrsg. Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn (Basel: Schwabe Verlag, [2015]), 435–59, hier 438: „Mythologisierung einer Kunstfertigkeit“.
- 10 Dieter Gutknecht, „Richard Wagner: »Über das [mein] Dirigieren« (1869) – vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten“, in *Beiträge zum Symposium »Wagner-Lesarten - Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »historischen Aufführungspraxis«*, Hrsg. Kai Hinrich Müller (Köln: Freunde von Concerto Köln e. V., 2019), Online-Version: <https://musicconn.qucosa.de/api/qucosa%3A34373/attachment/ATT-o/>. Raymond Holden, *The virtuoso conductors. The Central European tradition from Wagner to Karajan* (New Haven: Conn., [u.a.]: Yale Univ. Press, 2005).
- 11 Karl Böhm, zitiert nach: Chris Walton, „Von innen nach außen. Beethovens Neunte Sinfonie und die ‚Wagnersche‘ Dirigiertradition“, in *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, Hrsg. Thomas Gartmann und Daniel Allenbach (Schliengen/Markgräflerland: Edition Argus, 2019), 218–37, hier 218, <https://doi.org/10.26045/kp64-6178-012>. Ibid., 219: „*In der Tat findet man nach Wagners Tod praktisch kein Buch über die Kunst des Dirigierens, das sich nicht auf ihn bezieht*“.
- 12 Franz Liszt, „Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr (1853)“, in: Franz Liszt, *Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays (Gesammelte Schriften V)*, Hrsg. Lina Ramann (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882), 227–32, hier 232. Siehe auch Nina Noeske, „Steuermänner versus Ruderknechte, Franz Liszt als Pultvirtuose“, in *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Hrsg. Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn (Basel: Schwabe Verlag, [2015]), 123–45.

breiten öffentlichen Bedürfnis entsprochen, denn bereits 1881 stand in der Rezension eines der umjubelten Gastkonzerte von Benjamin Bilse in der Central-Halle zu Leipzig:

Bilse hat seine Leute, so zu sagen, am Schnürchen, wie Marionetten leitet er sie nach seinem Willen hierhin und dahin, kurz, er ist in seinem Reiche unumschränkter Herrscher, – und so muß es sein.¹³

Dahinter steht die Vorstellung, dass ein Dirigent sein Orchester beherrschen müsse wie ein Virtuose sein Instrument.¹⁴ So schrieb Bruno Walter über Hans von Bülow:

Nun aber sah ich die Erfülltheit und Willensspannung in Bülows Gesicht, spürte die zwingende Kraft seiner Geste, gewahrte die Aufmerksamkeit und Hingabe, die Ausdrucksenergie und Präzision im Spiel des Orchesters, und zugleich wurde mir klar, daß es dieser eine Mann da war, der musizierte und jene hundert Ausführenden zu seinem Instrument gemacht hatte, auf dem er spielte, wie ein Pianist auf dem Klavier.¹⁵

Als erste Vertreter des von Liszt und Wagner ausgehenden Dirigententypus werden meist folgende Namen genannt: Hans von Bülow, Hans Richter, Arthur Nikisch, Felix Mottl, Gustav Mahler, Felix Weingartner und Richard Strauss.¹⁶

Felix Mendelssohn Bartholdy als Gewandhauskapellmeister taucht in dieser Reihe nicht auf, überhaupt wird er in der Geschichtsschreibung des modernen Dirigenten nur wenig genannt. Dies verdankt er Wagner, der durch seinen „Vorwurf der gefälligen Oberflächlichkeit, der heiteren Verharmlosung und der klassizistischen Glätte“¹⁷ Mendelssohn nachhaltig

13 Moriz Vogel, „Concert B. Bilse. Leipzig, 7. Mai“, *Leipziger Tageblatt*, 8. Mai 1881, 2047.

14 Gutknecht, „Richard Wagner: »Über das [mein] Dirigieren«, 15.

15 Zitiert nach Norman Lebrecht, *Der Mythos vom Maestro* (Zürich-St. Gallen: M&T Verlag, 1993), 34f.

16 Christoph Moor, „„Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition“. Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* im Prisma der Wagnerschen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch informierten Aufführungspraxis“ (Inauguraldissertation, Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern, 2019), https://biblio.unibe.ch/download/el-diss/19moor_ch.pdf.

17 Hans-Joachim Hinrichsen, „»Tempo, Tempo, meine Herrn«. Mendelssohn als Dirigent“, in *Mendelssohns Welten: Zürcher Festspiel-Symposium 2009*, Hrsg. Laurenz Lütteken (Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010), 78.

diskreditiert hat.¹⁸ Er schrieb ihm die Verantwortung für den Typus des „*elegante[n] Kapellmeister[s] neuesten Schlages*“ zu, der sich mit dem Virtuosen assoziiere. Weiter überhäufte Wagner den Dirigenten Mendelssohn mit antisemitischen Vorurteilen vom „Musikbankier“ bis hin zur „Afterbildung“.¹⁹ So war diese Schrift Wagners möglicherweise in ihrem Antisemitismus noch wirkungsvoller als *Das Judentum in der Musik*, denn sie galt als grundlegend für einen modernen Dirigenten. In Felix Weingartners gleichnamiger Schrift *Über das Dirigieren* ist zu lesen, dass Hans von Bülow

einerseits der philiströsen, metronomischen Taktschlägerei, andererseits dem seit Mendelssohn üblichen `eleganten` Dirigieren, wobei über schwierige Stellen durch ein möglichst flottes Tempo glatt hinweggehuscht wurde, gleichsam einen Faustschlag versetzen wollte.²⁰

Bereits Wagner hatte Mendelssohn vor allem sein zügiges, schnelles Tempovorgeworfen, dies wurde zu einem Stereotyp der Mendelssohnschelte.

Langsames, gewichtiges Tempo wurde bevorzugt, es diente der kunstreligiösen Überhöhung der Musik als tiefgründiger Offenbarung der Wahrheit. Leitfigur dafür war Beethoven, ausgehend vom romantischen Beethoven-Bild, das insbesondere Wagner stark gefördert hat. Es blieb bis weit ins 20. Jahrhundert dominant, wirksam bis heute.²¹ Einen entscheidenden Bruch bildete das Jubiläumsjahr 1970, als die „68er-Bewegung“ revolutionierte und ihre Kritik gerade am langsamen Tempo einschlägiger Star-dirigenten festmachte.²² Hinweise auf Mendelssohn blieben dabei aus. Es war vielmehr die Genderforschung, die auf Parallelen in Beschreibungen der Dirigate von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy hingewiesen hat und darin auf Attribute gestoßen ist, „*die noch nach heutigen*

18 Donald Mintz, „Mendelssohn as Performer and Teacher“, in *The Mendelssohn Companion*, Hrsg. Douglas Seaton (London: Greenwood, 2001), 87–142; 89: „Accordingly, Wagner’s comments about Mendelssohn’s conducting cannot be believed and indeed can often be proved false.“

19 Richard Wagner, „Über das Dirigieren (1869)“, in: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Bd. 8 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a.), 261–337, hier 268, 266 und 314.

20 Felix Weingartner, *Über das Dirigieren*, 2. Auflage (Berlin: S. Fischer Verlag, 1896), 17.

21 Helmut Loos, „Leitfigur Beethoven. Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung“, *Die Musikforschung* 69 (2016): 133–42.

22 Helmut Loos, „Das Beethoven-Jahr 1970“, in *Beethoven 2. Studien und Interpretationen*, Hrsg. Mieczyslaw Tomaszewski und Magdalena Chrenkow (Kraków: Akademia Muzyczna, 2003), 161–9.

*Klischees eher weiblich konnotiert sind.*²³ Dies stimmt mit meiner aus der Lektüre der Briefe Mendelssohns gewonnener Einschätzung überein, dass Mendelssohn

in jeder Hinsicht dem modernen Bild des Künstlers als gesellschaftlicher, einer absoluten Subjektivität verpflichteter Leitfigur, im Sinne eines rücksichtslos seine Ziele verwirklichenden Mannes

widersprach.²⁴ Er entsprach als Dirigent also nicht dem männlichen Idealtypus eines einspruchslose Unterwerfung fordernden Herrschers.

Felix Weingartner ist von Curt Paul Janz als Künstler der natürlichen Autorität bezeichnet,²⁵ anderwärts auch „the First Modern Conductor“ genannt worden.²⁶ Wie er selbst seine gesellschaftliche Position eingeschätzt haben dürfte, lässt sich in seiner Schrift über das Dirigieren erkennen, wenn er über Wagner schreibt:

Das gewöhnliche, sich immer wiederholende Schicksal alles Neuen und über die Mediocrität Erhabenen in dieser Welt! – Die Pygmäen fürchten, von dem Riesen, welcher plötzlich unter ihnen erscheint, zertreten zu werden und in ihrer Angst stechen sie ihm in die Fußsohlen. [...] Ist er nun tapfer hindurchgeschritten und weilt er nicht mehr im Pygmaenlande, dann fällt das Völkchen auf die Kniee, betet ihn als Gott an und ist selig, sich seines Lebens freuen und noch ein wenig weiter herumkrabbeln zu dürfen.²⁷

Zweifellos zählte sich Weingartner selbst als Komponist und Dirigent zu den Auserwählten, über die Mediocrität Erhabenen. Nicht genug, legte er sich mit anerkannten Autoritäten an, die er zu korrigieren und zu übertreffen trachtete. Norman Lebrecht charakterisiert ihn so:

Jähzornig, streitsüchtig, lasterhaft und fünfmal verheiratet, war der bleiche, schlaksige Aristokrat ununterbrochen in irgendwelche intellektuelle,

23 Cornelia Bartsch, „«Pultvirtuose» und «Lady of the bâton». Vergeschlechtlichte Körperbilder des Dirigierens“, in *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Hrsg. Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn (Basel: Schwabe Verlag, [2015]), 311–45, bes. 313, 329.

24 Helmut Loos, „Der Briefeschreiber“, in *Mendelssohn Handbuch*, Hrsg. Christiane Wiesenfeld (Kassel, Berlin: Bärenreiter, J. B. Metzler, 2020), 83–90, hier 89.

25 Simon Obert und Matthias Schmidt, Hrsg., *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender* (Basel: Schwabe Verlag, 2009), 86.

26 Jon Ceander Mitchell, *The Braunschweig scores. Felix Weingartner and Erich Leinsdorf on the first four symphonies of Beethoven* (Lewiston-Queenston-Lampeter: Edwin Mellen Press, 2005), 7.

27 Weingartner, *Über das Dirigieren*, 2.

romantische oder juristische Händel verwickelt. Streitschriften flossen ihm nur so aus der Feder, Kompositionen ebenso.²⁸

Hans von Bülow war Ziel von Weingartners Streitschrift *Über das Dirigieren*, indem er ihm „Sensationsmacherei in der Musik“ vorwarf und in der letzten Periode seines Wirkens den

Hang, jede Faser des Kunstwerks blosszulegen und zu demonstrieren, [...] dabei war er mehr als früher abhängig von seinen Stimmungen und Launen und das führte ihn oft zu Absonderlichkeiten, welche gar keinen, nicht einmal mehr einen pädagogischen Zweck hatten.²⁹

Bereits 1913 wies Georg Schünemann darauf hin, „*daß Weingartner für diese Eigenmächtigkeiten, denen Wagners Theorie Tor und Haus geöffnet hat, das Wort ‚Bülowiaden‘ geprägt hat.*“³⁰ Im Vergleich mit Richard Strauss und Arthur Nikisch schreibt Schünemann: „*Ruhiger, ebenmäßiger da zurückhaltender ist Weingartners Direktion, Sie gilt vielen als die berufenste Auslegung der Klassiker und bildet gleichsam eine Reaktion gegen Bülow.*“³¹

Mehr noch als die bloße Dirigiertechnik interessierte Weingartner die Einrichtung des Aufführungsmaterials von Orchesterwerken durch Retuschen und Instrumentierungsänderungen. Detaillierte Untersuchungen zur musikalischen Umsetzung im Vergleich von Gustav Mahler und Felix Weingartner gibt es inzwischen zu Beethovens *Neunter Sinfonie*³² und seiner Oper *Fidelio*³³, die auf eine Akzentuierung von Wirkungstreue versus Stiltreue hinauslaufen. In den Publikationen *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien* hat Weingartner sich nicht nur Beethoven (Bd. 1, 1906) zugewandt, sondern weiter Schubert und Schumann (Bd. 2,

28 Lebrecht, *Der Mythos vom Maestro*, 33.

29 Ibid., 24.

30 Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens. Mit vielen Orchesterplänen* [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 10] (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913), 342.

31 Ibid., 344.

32 Silvan Moosmüller, „Stiltreues und wirkungstreues Interpretieren. Felix Weingartner, Gustav Mahler und die neunte Symphonie Ludwig van Beethovens“, in *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Hrsg. Simon Obert und Matthias Schmidt (Basel: Schwabe Verlag, 2009), 327–49, hier 346.

33 Lena-Lisa Wüstendörfer, „Streit um Fidelio. Felix Weingartner und Gustav Mahler im Disput um Werktreue“, in *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, Hrsg. Thomas Gartmann und Daniel Allenbach (Schliengen: Edition Argus, 2019), 238–47, hier 245.

1918) sowie Mozart (Bd. 3, 1923).³⁴ Nach dem erfolgreichen ersten Band ließ das Interesse an den folgenden Bänden stark nach. Umso mehr mühte sich Weingartner, seinen Verlag Breitkopf & Härtel zu wirksamen Werbemaßnahmen zu veranlassen. Nicht zuletzt ging es ihm um den Verkauf seiner Editionen, entsprechende Aufführungen und die fälligen Tantiemen, also um lukrative Einnahmequellen.

Weingartner war als Editor gefragt, er gab die Gesamtausgabe von Hector Berlioz³⁵ sowie einzelne Werke von Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner und anderen heraus; verbreitet war seine Orchestration von Carl Maria von Webers *Aufforderung zum Tanz* op. 65.³⁶ Viele Anfragen musste Weingartner wegen Überlastung absagen, aber gerade Schumanns Sinfonien widmete er seine ganze Kraft.³⁷ Dem Musikverlag Breitkopf & Härtel unterbreitete er den Vorschlag einer Ausgabe seiner Einrichtung, die mit

- 34 Felix Weingartner, *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*, Bd. 1–3 [Bd. 1: Beethoven, Bd. 2: Schubert und Schumann, Bd. 3: Mozart] (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1906 [2. Aufl. 1916], 1918, 1923).
- 35 Charles Malherbe und Felix Weingartner, Hrsg. *Hector Berlioz, Werke* (Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel, 1900–1910).
- 36 Eine systematische Auflistung der Retuschen und Orchestrationen von Weingartner gibt es – soweit ich sehe – nicht. Anscheinend ist die genaue Angabe der aufführungspraktischen Einrichtung von Orchesterwerken eine vernachlässigte Größe, sie wird nur selten gewährleistet. Dies betrifft bereits *Hofmeisters musikalisch-literarischer Monatsbericht* (Leipzig: Hofmeister, 1908–1942), elektronisch unter: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>. Für Weingartner sind nur folgende Stücke verzeichnet (11. 3. 2024): C. M. v. Weber, Op. 65. *Aufforderung zum Tanz. Rondo brillant* für Orchester gesetzt von Felix Weingartner, Part. Mk 5*n, St. Mk 10*n (Berlin: Fürstner, April 1896); C. M. v. Weber, Op. 65. *Aufforderung zum Tanz* für Orchester gesetzt von Felix Weingartner. Uebertragung f. 2 Pfte zu 4 Hdn v. Alexander Rihm (Berlin: Fürstner Mk 4, Februar 1900); Orchesterbibliothek. No. 1078. Gluck, *Ouv. Alceste*, m. Vortragsbezeichnungen u. Schluss v. Felix Weingartner (Leipzig: Breitkopf & Härtel Mk 5,70 n., Juli 1898); Chr. W. v. Gluck, *Ouv. Alceste für Orchester*. Zur Aufführung im Konzertsaal m. Vortragsbezeichnungen u. Schluss versehen v. Felix Weingartner. Part. Mk 3 n. St. Mk 5,70 n. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, Juli 1898). Vereinzelt sind Aufnahmen zu finden wie: „Carl Maria von Weber, Aufforderung zum Tanz J. 260, orch. Felix Weingartner (1819, orch. 1896).“ Performed by the National Philharmonic Orchestra, conducted by Charles Gerhardt, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ODhhMbIu2Lg>. Zu Retuschen Gustav Mahlers siehe Peter Andraschke, „Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert“, *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975): 106–16.
- 37 Nähere Hinweise auf die Einrichtung der Sinfonien Schumanns bei: Klaus Wolfgang Niemöller, „Schumanns Symphonien in der Einrichtung Weingartners“, in *Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft E.V. Düsseldorf*, Nr. 40, Hrsg. Irmgard Knechtges-Obrecht (Aachen: Shaker, 2018), 93–118. Dazu Weiteres unter: „Felix Weingartner“, *ScorSer - Suchsystem für Musiker*, <http://de.instr.scorser.com/C/Alle/Felix+Weingartner/Alle/Alphabeticly.html>.

der 2. Sinfonie in C-Dur beginnen sollte. Am 29. April 1929 schrieb er an den Verlag:

TELEGRAMM-ADRESSE „ROXO BASEL“

ST. ALBAN-RING 186

BASEL

29. April 1929

Eingeg.: 2. Mai 1929

Beantw.: 11.5.29

Herrn

Breitkopf und Härtel

Leipzig. C,1

Nürnbergerstrasse 36

Sehr geehrte Herren,

Es hat mich sehr gefreut, Ihrem Briefe zu entnehmen, dass Sie meiner Anregung bezüglich Schumanns Symphonien nicht abweisend gegenüberstehen, Es ist mir bekannt, dass die Universal-Edition das gesamte Stimmenmaterial in Bereitschaft hält. Wenn auch im Anfang der Erfolg nicht gross ist, so wird die unausgesetzte Reklame doch ihre Wirkung tun, namentlich da in diesem Fall stets Rassefragen hineinspielen. Darum ist es sehr gut, wenn wir möglichst bald zu Worte kommen. Die Einrichtung der Partitur sowie auch der Stimmen ist vollständig nach meinen „Ratschlägen“ möglich, so dass es sich erübrigt, Ihnen eine Partitur einzusenden. Wie ich Ihnen schon schrieb, möchte ich Ihnen empfehlen, zuerst die C-dur Symphonie herauszubringen, da hier meine Ratschläge am flagrantesten hervortreten. Die Umänderungen im 1. und 4. Satz sind allerdings sehr kompliziert, wogegen der 2. und 3. Satz nur wenige Vortragsbezeichnungen aufweisen.

Ich persönlich glaube an eine Wiederauferstehung der lange beiseite gesetzten Schumannschen Symphonien; wo ich sie bringe, ist der Erfolg sehr gross. Allerdings ist eine instrumentale Retouche unerlässlich. Ich würde mich freuen, bald näheres von Ihnen darüber zu hören.

Mit vorzüglicher Hochachtung bin ich

Ihr ergebener

FWeingartner.³⁸

38 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig. 21081. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 3162.

Die ungenierte Verwendung des antisemitischen Vorurteils gegen die „jüdische“ Ausgabe der Universal-Edition durch Gustav Mahler³⁹ spricht für sich. Der Verlag antwortete keine zwei Wochen später am 11. Mai 1929

BG 11. Mai 29

Sehr geehrter Herr,

Wie wir Ihnen schon sagten, haben wir gleich nach Erhalt Ihres Briefes die Cdur-Sinfonie von Schumann auf Grund Ihrer Ratschläge herichten lassen. Die Arbeit ist jetzt beendet und wir gestatten uns, Ihnen die Partitur in besonderer Sendung zur Einsichtnahme vorzulegen. Wir fügen auch ein Exemplar der Ratschläge bei, da sich bei der Uebertragung einige Unstimmigkeiten zwischen Partitur und Buch herausstellen, die wir freundlichst bitten bei dieser Gelegenheit mit entsprechend richtig zu stellen.

In vorzüglicher Hochachtung

Ergeben

[unleserlich]

Herrn Felix Weingartner,

Basel

St. Albanring 186⁴⁰

Weingartners Rücksendung erfolgte am 18. Mai 1929:

TELEGRAMM-ADRESSE „ROXO BASEL“

ST. ALBAN-RING 186

BASEL

18. Mai 1929

Eingeg.: 22. Mai 1929

Beantw.: 27.5.29

Herren

Breitkopf und Härtel,

Leipzig. C,1

Nürnberggerstrasse 36

Sehr geehrte Herren,

39 “Robert Schumann re-orchestrated by Gustav Mahler. Symphonies No. 1 in B flat, op. 38, «Spring», No. 2 in C, op. 61. Bergen Philharmonic Orchestra, Aldo Ceccato. A BIS original dynamics recording CD-361 Stereo”, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=batpBXWAAx8>. R. SCHUMANN, *Symphonies Nos. 1 and 2 (re-orchestrated by G. Mahler)*, ORF Vienna Radio Symphony, conducted by Marin Alsop, NAXOS 8.574429; NAXOS, R. SCHUMANN, *Symphonies Nos. 3 and 4 (re-orchestrated by G. Mahler)*, ORF Vienna Radio Symphony, conducted by Marin Alsop, NAXOS 8.574430. Ein archivalischer Beleg für diese Editionen fehlt mir leider.

40 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig. 21081. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 3162.

Ich sende Ihnen anbei die eingerichtete Partitur der Symphonie von Schumann und die Ratschläge mit bestem Dank zurück. Die kleinen Inkongruenzen, die nur scheinbar sind, habe ich in der Partitur beseitigt, sodass die Stimmen nunmehr nach dieser Partitur eingerichtet werden können.

Ich bitte Sie nun, recht kräftig auf diese Einrichtung hinzuweisen, die den Vorzug für sich in Anspruch nehmen darf, das orchestrale Bild zu verdeutlichen, aber nicht zu vergewaltigen.

In vorzüglicher Hochachtung bin ich

Ihr ergebener

FWeingartner

[handschriftlicher Zusatz] Die vermerkten Fehler des Buches habe ich in meinem Exemplar notiert.

ges. EA[?]

d. 23. V. 29⁴¹

Im Januar 1930 unterrichtet Weingartner den Verlag über einen „Sensationserfolg:

TELEGRAMM-ADRESSE

„ROXO BASEL“ R

ST. ALBAN-RING 186

BASEL

17/1 30

Eingeg.: 18. JAN. 1930

Beantw.: 27.1.30

Sehr geehrte Herren!

Schumanns Dmoll Symphonie mit meinen Retouchen war ein Sensations-Erfolg. Ich sende Ihnen Besprechungen, von denen sich 2 mit diesen Retouchen beschäftigen.

In vorzüglicher Hochachtung bin ich

Ihr ergebener

FWeingartner⁴²

Der Verlag reagierte entschlossen auf diese Nachricht:

B/B 27. Januar 30.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Mit Interesse haben wir von den Ausführungen über die Aufführungen der Schumannschen d moll Symphonie mit Ihren Retouchen Kenntnis genommen. Wir hatten Ihnen ja schon im vorigen Jahre gesagt, dass

41 Ibid.

42 Ibid.

wir versuchen würden, die Ausgaben zu verbreiten oder richtiger gesagt, zugänglich zu machen. Mit der C dur Symphonie ist das auch bereits geschehen, indem wir Leihmaterial nach Ihren Angaben herrichteten und in unseren Mitteilungen auf dasselbe hinwiesen, leider bisher ohne praktischen Erfolg. Dennoch wollen wir gern auch die 4. Symphonie in dieser Weise bereithalten und wir bitte uns nur zu sagen, ob die Retouchen unsererseits gleichfalls anhand Ihrer „Ratschläge“ vorgenommen werden können oder ob Sie es für notwendig halten, dass sie nach Ihrer Partitur erfolgen. Für diesen Fall würden wir bitten, uns die Partitur gelegentlich einmal für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen. Nach dieser Zeit werden wir erneut auf die Möglichkeit, Aufführungen in dieser Form vorzunehmen, hinweisen.

In vorzüglicher Hochachtung

[Unterschrift]

Herrn Dr. Felix Weingartner,
Basel/Schweiz
St. Albanring 186⁴³

Zwei Monate später meldet der Verlag:

Schr/G Leipzig, den 21. März 1930

Sehr geehrter Herr,

Das Orchestermaterial zu Schumann, Sinfonie Nr. 4 dmoll op. 120 ist nunmehr nach Ihrer freundlichst überlassenen Partitur eingerichtet worden. Wir übersenden Ihnen das Handexemplar gleichzeitig mit dem besten Dank zurück. In der nächsten Nummer der „Mitteilungen“ werden wir auf das eingerichtete Material hinweisen. Hochachtungsvoll ergeben

[Unterschrift]

Herrn Dr. Felix Weingartner
Basel/Schweiz
St. Albanring 186⁴⁴

Für Weingartners Bemühungen, mit allen Mitteln seinen Erfolg herbeizuführen, lassen sich noch viele Beispiele finden. Ich breche hier ab ...

Bibliografie

Archivquellen

Sächsisches Staatsarchiv Leipzig. 21081. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 3162.

43 Ibid.

44 Ibid.

Literatur

- Adorno, Theodor W. „Dirigent und Orchester. Sozialpsychologische Aspekte“. In: Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, 115–28. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1962, Hamburg: Rowohlt, 1968.
- Bartsch, Cornelia. „«Pultvirtuose» und «Lady of the bâton». Vergeschlechtlichte Körperbilder des Dirigierens“. In *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn, 311–45. Basel: Schwabe Verlag, [2015].
- Böhm, Karl. Zitiert nach: Chris Walton, „Von innen nach außen. Beethovens Neunte Sinfonie und die ‚Wagnersche‘ Dirigiertradition“. In *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, 218–37. Schliengen/Markgräflerland: Edition Argus, 2019. <https://doi.org/10.26045/kp64-6178-012>.
- Canetti, Elias. *Masse und Macht*. Hildesheim: Claassen, 1960; Lizenzausgabe Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 1992.
- Diagne, Mariama. „Klang-Körper dirigieren. Gesten der Vermittlung im zeitgenössischen Tanz bei Xavier Le Roy und Jonathan Burrows & Matteo Fargion“. In *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn, 435–59. Basel: Schwabe Verlag, [2015].
- Gutknecht, Dieter. „Richard Wagner: »Über das [mein] Dirigieren« (1869) – vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten“. In *Beiträge zum Symposium »Wagner-Lesarten - Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »historischen Aufführungspraxis«*, hrsg. von Kai Hinrich Müller. Köln: Freunde von Concerto Köln e. V., 2019. Online-Version: <https://musicconn.qucosa.de/api/qucosa%3A34373/attachment/ATT-0/>.
- Hattinger, Wolfgang. *Der Dirigent: Mythos - Macht – Merkwürdigkeiten*. Kassel, Stuttgart-Weimar: Bärenreiter, Metzler, 2013.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. „»Tempo, Tempo, meine Herrn«. Mendelssohn als Dirigent“. In *Mendelssohns Welten: Zürcher Festspiel-Symposium 2009*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 72–88. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010.
- Holden, Raymond. *The virtuoso conductors. The Central European tradition from Wagner to Karajan*. New Haven, Conn., [u.a.]: Yale Univ. Press, 2005.
- Lebrecht, Norman. *Der Mythos vom Maestro*. Zürich-St. Gallen: M&T Verlag, 1993.
- Liszt, Franz. „Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr (1853)“. In: Franz Liszt, *Streifzüge. Kritische, polemische und zeithistorische Essays (Gesammelte Schriften V)*, hrsg. von Lina Ramann, 227–32. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882.

- Loos, Helmut. „Das Beethoven-Jahr 1970“. In *Beethoven 2. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Mieczyslaw Tomaszewski und Magdalena Chrenkow, 161–9. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003.
- Loos, Helmut. „Der Briefeschreiber“. In *Mendelssohn Handbuch*, hrsg. von Christiane Wiesenfeld, 83–90. Kassel, Berlin: Bärenreiter, J. B. Metzler, 2020.
- Malherbe, Charles und Felix Weingartner, Hrsg. *Hector Berlioz, Werke*. Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel, 1900–1910.
- Mintz, Donald. „Mendelssohn as Performer and Teacher“. In *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglas Seaton, 87–142. London: Greenwood, 2001.
- Mitchell, Jon Ceander. *The Braunschweig scores. Felix Weingartner and Erich Leinsdorf on the first four symphonies of Beethoven*. Lewiston-Queenston-Lampeter: Edwin Mellen Press, 2005.
- Moor, Christoph. „„Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition“. Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* im Prisma der Wagnerschen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch informierten Aufführungspraxis“. Inauguraldissertation, Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern, 2019. https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/19moor_ch.pdf.
- Moosmüller, Silvan. „Stiltreues und wirkungstreues Interpretieren. Felix Weingartner, Gustav Mahler und die neunte Symphonie Ludwig van Beethovens“. In *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, hrsg. von Simon Obert und Matthias Schmidt, 327–49. Basel: Schwabe Verlag, 2009.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. „Schumanns Symphonien in der Einrichtung Weingartners“. In *Correspondenz. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft E.V. Düsseldorf*, Nr. 40, hrsg. von Irmgard Knechtges-Obrecht, 93–118. Aachen: Shaker, 2018.
- Noeske, Nina. „Steuermänner versus Ruderknechte, Franz Liszt als Pultvirtuose“. In *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn, 123–45. Basel: Schwabe Verlag, [2015].
- Obert, Simon und Matthias Schmidt, Hrsg. *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*. Basel: Schwabe Verlag, 2009.
- Schmidt, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Schünemann, Georg. *Geschichte des Dirigierens. Mit vielen Orchesterplänen* [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 10]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.

- Stollberg, Arne. „«Mimische Ausdruckshandlungen». Der Dirigentenkörper am anthropologischen Musikdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts“. In *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, hrsg. von Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn, 15–47. Basel: Schwabe Verlag, [2015].
- Wagner, Richard. „Über das Dirigieren (1869)“. In: Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Bd. 8, 261–337. Leipzig: Breitkopf & Härtel, s.a.
- Weingartner, Felix. *Über das Dirigieren*, 2. Auflage. Berlin: S. Fischer Verlag, 1896.
- Weingartner, Felix. *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Beethoven*, Bd. 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1906 [2. Aufl. 1916].
- Weingartner, Felix. *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Schubert und Schumann*. Bd. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1918.
- Weingartner, Felix. *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, Mozart*, Bd. 3. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1923.
- Wüstendörfer, Lena-Lisa. „Streit um Fidelio. Felix Weingartner und Gustav Mahler im Disput um Werktreue“. In *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, 238–47. Schliengen: Edition Argus, 2019.

Zeitschriften

- Andraschke, Peter. „Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Symphonie von Franz Schubert“. *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975): 106–16.
- Dahlhaus, Carl. „Der Dirigent als Statthalter“. *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1976): 370f.
- Hofmeisters musikalisch-literarischer Monatsbericht*. Leipzig: Hofmeister, 1908–1942. <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>.
- Loos, Helmut. „Leitfigur Beethoven. Anmerkungen zur deutschen Musikwissenschaft im Zeichen der 1968er-Bewegung“. *Die Musikforschung* 69 (2016): 133–42.
- Vogel, Moriz. „Concert B. Bilsle. Leipzig, 7. Mai“. *Leipziger Tageblatt*, 8. Mai 1881, 2047.

Andere Quellen

- „Felix Weingartner“. *ScorSer - Suchsystem für Musiker*. <http://de.instr.scorser.com/C/Alle/Felix+Weingartner/Alle/Alphabetically.html>.

- Gluck, Chr. W. v. *Ouv. Alceste für Orchester*. Zur Aufführung im Konzertsaal m. Vortragsbezeichnungen u. Schluss versehen v. Felix Weingartner. Part. Mk 3 n. St. Mk 5,70 n. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Juli 1898.
- Gluck. *Ouv. Alceste*, m. Vortragsbezeichnungen u. Schluss v. Felix Weingartner. Orchesterbibliothek. No. 1078. Leipzig: Breitkopf & Härtel Mk 5,70 n., Juli 1898.
- NAXOS. SCHUMANN, R.: *Symphonies Nos. 1 and 2* (re-orchestrated by G. Mahler). ORF Vienna Radio Symphony, conducted by Marin Alsop. NAXOS 8.574429.
- NAXOS. SCHUMANN, R.: *Symphonies Nos. 3 and 4* (re-orchestrated by G. Mahler). ORF Vienna Radio Symphony, conducted by Marin Alsop. NAXOS 8.574430.
- Weber, C. M. v. Op. 65. *Aufforderung zum Tanz. Rondo brillant* für Orchester gesetzt von Felix Weingartner, Part. Mk 5*n, St. Mk 10*n. Berlin: Fürstner, April 1896.
- Weber, C. M. v. Op. 65. *Aufforderung zum Tanz* für Orchester gesetzt von Felix Weingartner. Uebertragung f. 2 Pfte zu 4 Hdn v. Alexander Rihm. Berlin: Fürstner Mk 4, Februar 1900.
- Weber, C. M. v. Op. 65. *Aufforderung zum Tanz. Rondo brillant* für Orchester gesetzt von Felix Weingartner, Part. Mk 5*n, St. Mk 10*n. Berlin: Fürstner, April 1896.
- Weber, C. M. v. Op. 65. *Aufforderung zum Tanz* für Orchester gesetzt von Felix Weingartner. Uebertragung f. 2 Pfte zu 4 Hdn v. Alexander Rihm. Berlin: Fürstner Mk 4, Februar 1900.
- YouTube*. „Carl Maria von Weber, Aufforderung zum Tanz J. 260, orch. Felix Weingartner (1819, orch. 1896).” Performed by the National Philharmonic Orchestra, conducted by Charles Gerhardt. <https://www.youtube.com/watch?v=ODhhMbIu2Lg>.
- YouTube*. „Robert Schumann re-orchestrated by Gustav Mahler. Symphonies No. 1 in B flat, op. 38, «Spring», No. 2 in C, op. 61. Bergen Philharmonic Orchestra, Aldo Ceccato. A BIS original dynamics recording CD-361 Stereo“, <https://www.youtube.com/watch?v=batpBXWAAx8>.

Die Aufführungslehre der Wiener Schule als Historische Aufführungspraxis

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Schönbergs Idee von der richtigen musikalischen Aufführung war die getreue Darstellung des Notentextes. [...] Dies ist mehr als nur die Wiedergabe der Noten, sondern ihre Darstellung mit einer gewissen Lizenz, [...] um das zum Ausdruck zu bringen, was Schönberg einmal ‚musikalische Prosa‘ genannt hatte. Dieses Sprechende in der Musik [...] bedeutet, jeder Note ihren Wert, den sie im ganzen Geschehen auf sich vereinigt, zukommen zu lassen: sie gemäss ihrer Funktion im Rhythmischen, Motivischen, in der Phrase und grösseren strukturellen Einheiten darzustellen, indem man gegebenenfalls ihre Dauer oder ihr Gewicht verändert, also ein *analysierendes Rubato*.¹

Diesen Satz seines Schwiegersohnes Felix Greissle finden wir in ähnlicher Form bei vielen Schönberg-Schülern, und zunächst scheint dies wohl jedem selbstverständlich. Doch verbergen sich hinter diesen Worten auch Forderungen, denen viele Musiker keineswegs entsprechen. Denn zur „Darstellung des Notentextes“ zähl(t)en nicht nur die richtigen Noten, sondern auch das richtige Tempo, die richtige Artikulation, die richtige Phrasierung, die richtige Interpunktion, die richtige Dynamik im Gesamtverlauf sowie in der Abstufung der einzelnen Stimmen und schließlich auch der richtige Ausdruck. Dabei war es Schönberg laut Rudolf Kolisch wichtig,

1 Felix Greissle, *Arnold Schönberg. Versuch eines Porträts*, Typoskript im Arnold Schönberg Center, SatColl_G8_B2, 109. Die Kursivierung ist im Original eine Unterstreichung.

daß „*das Kunstwerk seiner Konstruktion gemäß dargestellt*“² erscheint, daß dem Publikum seine Gedanken, Themen, Gestalten, aber „*nicht das Gefühl des Aufführenden gezeigt*“³ würden. Das „*Recht des Komponisten*“ stand für ihn weit über dem „*Recht des Interpreten*“.⁴

Genau das ist – und wir greifen vor – der Sinn der sogenannten „Historischen Aufführungspraxis“, die einst vornehmlich der „Alten Musik“ galt, bei der es aber genauso um jenes „Recht der Komponisten“ auf eine Realisation seiner Werke in seinem Sinne ging, und eine Realisation im Stil jener Zeit, in der die Werke geschrieben wurden. Und Sie alle wissen, daß Realisationen im Sinne der Komponisten nicht nur in grauer Vergangenheit, sondern bis heute keineswegs immer im Sinn der Ausführenden sind. Vor allem in den „Hoch-Zeiten“ narzisstisch-diktatorischer Pultvirtuosen, von denen hier nur der den Künstlernamen Herbert von Karajan führende Heribert Karajan sowie der prominenteste Interpret des Horst-Wessel-Liedes, Karl Böhm, genannt sein mögen, war das sukzessive Ersetzen dieser Ideale durch eine bewußt subjektiv-persönliche Interpretation gang und gäbe. Die seit den Tagen Hermann Kretzschmars⁵ und Hugo Riemanns⁶ hochgehaltene, wenn auch noch nicht so genannte „Historische Aufführungspraxis“ landete bei diesen Interpreten auf dem Müll der Geschichte. Und auch der mittlerweile so hochgepriesenen „historisch informierten Aufführungspraxis“, die sich trotz angeblicher Information selten an historische Usancen und Erwartungen hält, sind die Intentionen der Komponisten und sogar der Komponistinnen höchst egal.

Parallel zu narzisstischen Künstlern betrachtete und betrachtet auch die Musikwissenschaft immer häufiger vornehmlich „Interpretationen“ und widmet sich immer seltener historischen aufführungspraktischen

2 Rudolf Kolisch, „Schönberg als nachschaffender Künstler“, in *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (6/7–8) (Wien: Universal-Edition, 1924), 306.

3 Ibid.

4 Arnold Schönberg, *Ueber Metronomisierung* [ASSV 5.3.1.57], Typoskript im Arnold Schönberg Center, T. 35.11: „*Das Recht der Interpreten; giebt [!] es nicht auch ein Recht der Autoren? Hat nicht der Autor immerhin auch einen Anspruch darauf seine Meinung über die Ausführung seines Werkes festzulegen, wo ja doch bei der Aufführung kein geniale[r]er Dirigent es unterlassen wird, sich über die Meinung des Komponisten hinwegzusetzen?*“

5 Hermann Kretzschmar, „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“, in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7 (Leipzig: Peters, 1901), 53–68.

6 Hugo Riemann, *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts* (= *Musikalisches Magazin*, Heft 17) (Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 1907).

Usancen, wie dies schon beim Vergleich der diesbezüglichen Bände im von Ernst Bücken herausgegebenen (alten) *Handbuch der Musikwissenschaft* (1927–1931) sowie der Bände der von Carl Dahlhaus zu verantwortenden Unternehmung *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (1980–1992, Register 1995) augenfällig wird. War seinerzeit ein gesamtheitlich konzipierter Band der (historischen) Aufführungspraxis gewidmet,⁷ so ging es 50 Jahre später in mehreren Einzeldarstellungen primär um „Vortragslehre“ und „Interpretation“,⁸ ohne wichtige Detailfragen der Aufführung wie Tempo, spezielle Rhythmusprobleme, Verzierungs-Usancen und anderes genauer zu beleuchten.

Auch die Hochhaltung der „Freiheit des Interpretieren“ ist ein Ausfluß der „Interpretationsforschung“, wobei nichts gegen die Möglichkeiten eines alternativen Umgangs mit Musik anderer Autoren gesagt sein soll, wie sie ja seit Jahrhunderten gepflegt wurde; man denke nur an Bachs Vivaldi-Bearbeitungen, an Mozarts „Neusichten“ von Händelschen Oratorien, an die Mahlerschen Bearbeitungen Weberscher Opern oder die Schönberg-schen Umformungen von Werken Bachs, Brahms', Händels oder Monns. Doch damals wurde wirklich „verändert“, und niemand würde den Werk-titel ohne die zusätzliche Nennung des Bearbeiters anführen. Wenn aller-dings in einem heutigen „traditionellen“ Konzert Werke von Ludwig van Beethoven in einem völlig anderen Tempo als vom Komponisten intendiert gespielt werden, und das auf Instrumenten, die ganz anders klingen und vor allem anders gestimmt sind als zur Zeit des Komponisten, oder wenn Werke von Anton Webern mit „punktuellem“ Serialität⁹ ohne expressivem „Sprachcharakter“ exekutiert (ja wörtlich: exekutiert) werden, wird kein Bearbeiter angegeben; vielmehr wird der diese Bearbeitungen Ausführende als Interpret bezeichnet – ohne daß das Publikum darüber aufgeklärt wird, daß das Stück (z. B.) ursprünglich für ein Cembalo mit nicht gleich-schwebender Temperatur geschrieben wurde und daß heute daher von den 12 Tönen einer Oktave eigentlich nur ein einziger „richtig“ im seinerzeiti-gen Sinne erklingt.

7 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. Ernst Bücken, Band 9) (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931).

8 Hermann Danuser, Hrsg., *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. Carl Dahlhaus, Band 11) (Laaber: Laaber, 1992).

9 Hierzu siehe: Peter Stadlen, „Das pointillistische Mißverständnis“, *ÖMZ* 27 (1972): 161.

Zugegebenermaßen ist die Bezeichnung „Historische Aufführungspraxis“, die einst vornehmlich der „Alten Musik“ galt, unserem Anliegen mittlerweile nicht mehr ganz adäquat. Es geht (und ging) immer primär um jenes „Recht des Komponisten“ auf eine Realisation seiner Werke in seinem Sinne, gemäß seiner Intention und seinen Vorgaben (und natürlich auch um das „Recht der Komponistinnen“ sämtlicher Epochen) – egal, ob es sich um Josquin Desprez, Claudio Monteverdi, Barbara Strozzi, Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, die drei Meister der „Wiener Klassik“ oder Maria Theresia Paradis einerseits handelte oder um Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Anton Webern oder Dika Newlin andererseits. Pflicht der Interpreten (und Interpretinnen) wäre es also, diesen Intentionen nachzuspüren bzw. ihnen, wo sie nicht einwandfrei aus den Noten hervorgehen, aus dem historischen oder auch persönlichen Umfeld heraus nachzuforschen. „Komponistenadäquate Aufführungspraxis“¹⁰ wäre vielleicht die richtige Bezeichnung, doch auch die im *Neuen Handbuch* nicht gerade geschätzte „auktoriale Aufführungspraxis“¹¹ meint eigentlich das einzig Richtige: Kompositionen so zu singen oder zu spielen, wie dessen Autor bzw. Autorin es gewollt hatte.

Seien wir nun historisch etwas großzügig und betrachten zunächst den Wegbereiter der „Wiener Schule“, Gustav Mahler, der Arnold Schönberg mit großem Wohlwollen entgegengetreten ist, unter dem Aspekt unseres Beitrags. Er war laut Natalie Bauer-Lechner „von einem Aufsatz Kretzschmars über den Vortrag alter Musik sehr entzückt“, weil ihm der „ganz aus der Seele geschrieben“¹² war, er ließ in Mozarts Opern nicht nur die Appoggiaturen genau nach den seinerzeitigen Usancen ausführen, sondern komponierte für die *Hochzeit des Figaro* auch die von Mozart nicht vertonte Gerichtsszene nach und schrieb hier die historisch üblichen Vorschläge mit Hauptnoten aus.¹³ Erst die „Pultvirtuosen“ haben die Appoggiaturen

10 Hiezu siehe: Hartmut Krones, „Einleitung“, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 9), Hrsg. Hartmut Krones und Reinhold Kubik (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021), 13.

11 Hermann Danuser, „Einleitung“, in *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. Carl Dahlhaus, Band 11) (Laaber: Laaber, 1992), 27ff.

12 Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Hamburg: K. D. Wagner, 1984), 188. Hermann Kretzschmars Aufsatz „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“ findet sich im *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7 (Leipzig: Peters, 1901), 53–68.

13 Hartmut Krones, „[...] doch behielt er jene Appoggiaturen bei [...]“. Zu Gustav Mahlers Ausführung Mozartscher Rezitative“, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* [1], Hrsg. Reinhold Kubik (= *Wiener Schriften zur Stilkunde*

„gekillt“; Karl Böhm hat Maria Cebotari in der (deutschsprachig gesungenen) Oper *Figaros Hochzeit* sogar einen heute fast allen selbstverständlichen Vorschlag im Rezitativ vor der „Rosenarie“ verbieten wollen.¹⁴ Mahler ließ für die Begleitung der Mozartschen Rezitative sogar ein „Mozart-Spinnett“ ankaufen, dessen Klangwelt er mit offenbar genauem Wissen um die freie Gestaltung des Basso Continuo selbst mit reichem Leben erfüllte.¹⁵

Mahler wählte im Sinne einer tatsächlich bestmöglichen „historisch orientierten Aufführungspraxis“ bei seinen Beethoven-Interpretationen die Besetzungsverhältnisse auch so, daß die dem Komponisten vorgeschwebten klanglichen Proportionen in weitgehend identischer Form hergestellt wurden.¹⁶ Und tatsächlich entsprechen die von ihm bestimmten Proportionen zwischen Streichern und Bläsern recht genau den seinerzeit von Johann Joachim Quantz beschriebenen „idealen“ Proportionen zwischen diesen beiden Instrumentengruppen – ganz im Gegenteil zu den bis heute üblichen, von Pultvirtuosen geleiteten Philharmonischen oder Symphonischen Konzerten, bei denen 30 oder mehr Streichern je zwei arme Holzbläser entgegentreten. Johann Joachim Quantz wollte bereits „zu 12 Violinen“ je vier Oboen und Flöten aufbieten.¹⁷ Mahler setzte in Wien bei einer Realisierung von Beethovens 9. Symphonie am 18. Februar 1900 den spielenden 34 Violinen immerhin vierfache Holzbläser (mit 2 Piccoloflöten) acht Hörner und vier Trompeten entgegen, war also weit „richtiger“ unterwegs als etwa Böhm oder Karajan, denen je zwei Bläser genügen.¹⁸

und Aufführungspraxis, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4) (Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2007), 261–95; Hartmut Krones, „Rezitative für Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*“, in *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Hrsg. Peter Revers und Oliver Korte, Band 2 (Laaber: Laaber, 2011), 421–7.

- 14 Stephan Mösch, „Zur Einführung“, in »Weil jede Note zählt«. *Mozart interpretieren. Gespräche und Essays*, Hrsg. Stephan Mösch (Kassel, Berlin: Bärenreiter, Metzler, 2020), 1–15, hier 12.
- 15 Siehe u. a.: Eike Feß, „Mahler als Bearbeiter“, in *Mahler. Handbuch*, Hrsg. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2010), 390–405, hier 403.
- 16 Hartmut Krones, „Mahlers Bearbeitungen im Licht der Historischen Aufführungspraxis“, in *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 9), Hrsg. Hartmut Krones und Reinhold Kubik (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021), 99–122.
- 17 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...] (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), 185 f.
- 18 Krones, „Mahlers Bearbeitungen“, 113. Vgl. auch: David Pickett, „»Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung von mir selbst Konzerte dirigieren«. Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal: Repertoire und Quellen“,

Und nun gehen wir zu Arnold Schönberg weiter, der sich 1934 zur Aufgabe des musikalischen Vortrags unmißverständlich geäußert hat:

Den Schülern wird klarzumachen sein, dass der Vortrag nicht dazu dient, das ‚hinreissende Temperament‘, ‚die brillante Technik‘ oder die ‚originelle Auffassung‘ des Reproduzierenden zu zeigen, sondern: dem Hörer das Stück klar und verständlich vorzuführen. Ob man Gefühle darzustellen hat, welche und wie: das ist Modesache, dem Wechsel unterworfen. Ewig sind die im Material zum Ausdruck kommenden Eigenschaften. Damit ist nicht gesagt, dass das Stück nicht rühren dürfe, wenn sein Inhalt so ist; dass es nicht erheitern, nicht glücklich machen dürfe. Klar und verständlich dürfen, ja müssen auch diese Wirkungen erzielt werden, wenn sie solchen Eindruck machen sollen.¹⁹

Das wichtigste Thema in Schönbergs Sicht der richtigen Werkdarstellung ist die Artikulation. So setzte er in seinem Vortrag „Brahms, der Fortschrittliche“ *„die Sprache, in der musikalische Gedanken durch Töne ausgedrückt werden“*, vollends der Sprache gleich, *„die Gefühle oder Gedanken durch Worte ausdrückt“*; dies insofern, weil der „Wortschatz“ der Musik

dem Intellekt, den sie anspricht, angemessen sein muß, und insofern, als die oben erwähnten Elemente ihrer Organisation funktionieren wie Reim, Rhythmus, Metrum und wie die Einteilung in Strophen, Sätze, Abschnitte, Kapitel etc. in Poesie und Prosa.²⁰

Genau dieser „Sprachlichkeit“ spürte Schönberg auch als Dirigent seiner Werke nach: Er paßte nicht nur, wie Rudolf Kolisch 1924 berichtete, *„jede Phrase durch ihre Darstellungsart der Funktion an, die ihr im Organismus des musikalischen Kunstwerkes zukommt“*, sondern *„verdeutlicht[e]“* auch *„die Gliederung durch eine Interpunktion, die nicht nur die Hauptabschnitte trennt [und] jedes Phrasenende deutlich macht“*, sondern auch

den Zusammenschluß mehrerer Phrasen zu einem größeren musikalischen Gebilde bewirkt [...]. Die Interpunktion erfüllt also hier eine ähnliche Aufgabe wie bei der Sprache [und] deckt die Analogie zwischen dem musikalischen und dem Sprachkunstwerk auf [...]. (Einen drastischen

in *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, Hrsg. Peter Revers und Oliver Korte, Band 2 (Laaber: Laaber, 2011), 428–84.

19 Arnold Schönberg, *Ein Musikinstitut* (1934) [ASSV 5.2.5.11]. Manuskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T38.08.

20 Arnold Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), Hrsg. Ivan Vojtěch (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976), 35–71, hier 36.

Gebrauch von dieser Analogie macht Schönberg, wenn er von jemand, der ein Musikstück ohne Gliederung vorträgt, sagte, er musiziere so, wie eine böhmische Köchin spricht.)²¹

Im Gegensatz zu Schönberg, der immer vehement darauf hinwies, daß „*Music ohne Organisation eine gestaltlose Masse [wäre], unauffassbar, wie ein Schriftstück ohne Interpunktion*“²², stehen nun die auch heute noch üblichen Dauer-Legatos großer Orchester, die aus vier zweitaktigen Phrasen eine achttaktige machen oder mehrere Melodieteile zu gar 20- oder mehrtaktigen Phrasen anwachsen lassen. Wären die Musiker Sänger, würden sie aus Atemnot sterben. Auch Schönberg bezog sich auf die horizontal zu empfindende Linie, die er in seinen Proben genauestens herausarbeitete; er „*unterstrich niemals einzelne Akkorde*“, sondern „sang“ den Instrumenten die Melodien, „*sie mit der Hand nachzeichnend, vor*“²³. Spätestens da müßten die großen Pultvirtuosen merken, daß sie kaum mehr als vier Takte ohne Atem-Zäsur singen können. Lassen wir hier Schönbergs Schwager Rudolf Kolisch berichten:

wenn er aber eine Stelle vorsang, war das von ungeheurer Suggestivkraft, sofort ging einem ein Licht auf: die eigentümliche Inflektion, der Tonfall [...] wurde mit einem Schlag klar.²⁴

Erinnern wir uns, daß schon Joseph Haydn bedauerte, daß es heutzutage (also damals) so viele „Tonmeister“ gäbe, „*die nie singen gelernt hätten*“²⁵.

Ähnliche Überlegungen waren der Grund, daß sich Schönberg in seinem Briefwechsel mit Ferruccio Busoni gegen dessen „konzertmäßige Interpretation“ wandte, die etwa bei seinem Klavierstück op. 11/2 die Möglichkeiten des Instruments besser ausschöpfen und dessen Auffassung durch das Publikum erleichtern wollte. Denn auch bei Klaviermusik war ihm die Durchsichtigkeit sowie Artikulation des Satzes oberstes Gebot;

21 Kolisch, „Schönberg als nachschaffender Künstler“, 306.

22 Arnold Schönberg, *Der Formbegriff* (1949?) [ASSV 2.2.1.1.], Typoskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T51.16.

23 Hans Ewald Heller, „Reflexionen zu Schönbergs Kammer-symphonie“ (Juni 1918), zit. nach: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 11, Teil 4: Kammer-symphonien, Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3* (Mainz, Wien: Schott, Universal Edition, 2010), 157.

24 Rudolf Kolisch in *America – Aufsätze und Dokumente* (= *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/3) (Laaber: Laaber, 2009), 279.

25 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Wien, 1810; Neudruck Wien: Paul Kaltschmid, 1954), 61.

und daher wollte er auch das Pedal nur sehr sparsam, nur für spezielle Effekte eingesetzt wissen, bestenfalls, um anders nicht realisierbare Bindungen zu ermöglichen.²⁶ Vor allem galt ihm, wie auch allen Pianisten der Wiener Schule, die sich gegen die „Überschwemmung der Musik mit Pedal“ aussprachen, als erstes und wichtigstes Gebot: Nie dürfen zwei Noten, die vom Satz her nicht zusammen erklingen sollen, das durch brutalpianistische Pedalisierung doch tun.²⁷

In meinem Aufführungspraxis-Institut haben mit Peter Stadlen und Karl Steiner noch zwei Schüler der Wiener Schule Interpretations-Workshops zur Klaviermusik der Wiener Schule gehalten. (Ihre diesbezüglichen Vorträge sind in den Kongreßberichten abgedruckt.)²⁸ Peter Stadlen, der Weberns Variationen op. 27 1937 uraufführte und deren Interpretation gemeinsam mit dem Komponisten erarbeitete, hat in dem Workshop eine männliche Klavier-Diva nach deren Begleitung eines Schönberg-Liedes gefragt: „Sagen Sie, haben Sie ein Fußleiden?“ Und nach dessen entrüsteter Verneinung kam die Erklärung: „Ja, weil Sie ihren rechten Fuß fast nie vom Pedal heben.“ Und dann bat er um die Aufführung des Liedes ohne jeden Pedalgebrauch. Nach der widerwilligen Befolgung der Bitte sagte Stadlen: „Ja, jetzt war es Schönberg.“

Ja, und dasselbe gilt natürlich etwa für Bach. So sollten etwa im „Wohltemperierten Klavier“, das, wenn es auf einem modernen Klavier gespielt

26 So schrieb Schönberg u. a. (am 13. ?) August 1909 an Ferruccio Busoni: „Weg von der Harmonie als Cement oder Baustein einer Architektur“. Jutta Theurich, „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)“, in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Hrsg. Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 19. Jg., Heft 3 (1977): 163–211, hier 171.

27 Karl Steiner, „Zur Aufführungspraxis der Musik der „Wiener Schule““, in *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4), Hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013), 85–100, hier 89.

28 Peter Stadlen, „Die von Schönberg intendierte Aufführungsart der Sprechstimme im „Pierrot Luniare““, in *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 1) (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001), 109–26; Steiner, *Zur Aufführungspraxis*, 89; Karl Steiner, „Persönliche und musikalische Erinnerungen an Komponisten der „Zweiten Generation der Wiener Schule““, in *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4), Hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013), 101–12; Karl Steiner, „Persönliche Erinnerungen eines Schülers der „Wiener Schule““, in *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= *Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 4), Hrsg. Hartmut Krones (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013), 113–20.

wird, ohnehin schon ein falsches Instrument und eine falsche Temperatur („Stimmung“) erleiden muß, niemals zwei Töne, die vom Satz her nicht zusammenzuklingen haben, durch Pedalisierung verschwistert werden. Bach auf einem modernen Klavier ist das gleiche, wie wenn etwa Liszt auf einem Cembalo mit Werckmeister-Temperatur erklänge. Sie meinen, das gibt es nicht: Ja, das gibt es – ich habe es extra aufnehmen lassen, um zu zeigen, welche Gewalt wir Bach antun, wenn wir ihn auf dem Klavier exekutieren (wörtlich gemeint).²⁹

Schönbergs Überlegungen zur Verständlichmachung bzw. Durchsetzung seines Willens, wie seine Werke zu spielen wären, gingen so weit, daß er Haupt- und Nebenstimmen markierte, eine „Vereinfachte Studier- und Dirigier-Partitur“³⁰ entwickelte, aber einigen Werken auch Metronomisierungen beigab, allerdings mit dem Beisatz „ca.“, weil die Saalgröße oder auch die Orchesterbesetzung leichte Modifikationen nötig machen könnten. Gegen eine allzu große Eigenmächtigkeit Serge Koussevitzkys bei dessen „unzulänglicher“ Aufführung seiner Variationen für Bläserorchester, op. 43, wandte er sich allerdings deutlich:

Einige der Unzulänglichkeiten dieser Aufführung kommen direkt von seiner Nichtbeachtung meiner metronomischen Angaben. Warum er das tat, ist mir unbegreiflich. So weit wenigstens hätte er nicht fehlzugehen brauchen.³¹

Um solche Eigenmächtigkeiten hintanzuhalten, begrüßte Schönberg 1926 sogar die Entwicklung mechanischer Musikinstrumente bzw.

die mechanische Erzeugung der Töne und ihre definitive Fixierung hinsichtlich ihrer Höhe und Dauer und ihres Verhältnisses zur Zeitteilung [...]. Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt.³²

29 Eine Kopie der Aufnahme von Teilen der *Dante-Sonate* von Franz Liszt, eingespielt auf dem genannten Cembalo, wurde an Prof. Jernej Weiss übergeben.

30 Arnold Schönberg, „Die vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur“ (1917), ASSV 3.1.1.10., erstmals publiziert in: Arnold Schönberg, *Vier Lieder op. 22 für Gesang und Orchester. Vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur (hiezuein Vorwort)* (Wien-Leipzig: Universal-Edition, 1917).

31 Brief an Fritz Reiner vom 29. Oktober 1944. Arnold Schönberg, *Briefe*. Ausgewählt und Hrsg. Erwin Stein (Mainz: B. Schott's Söhne, 1958), 232.

32 Arnold Schönberg, „Mechanische Musikinstrumente [ASSV 3.1.1.17.]“, *Pult und Taktstock* 3, Heft 3/4 (März-April 1926): 71–5, hier 71.

Und das gilt es so auszuführen, wie der Komponist oder die Komponistin es niedergeschrieben hat und daher auch realisiert wissen wollte. Zeittypische Freiräume waren auch ihnen immer bekannt, aber nur zeittypische.

Bibliografie

Archivquellen

- Greissle, Felix. *Arnold Schönberg. Versuch eines Porträts*, Typoskript im Arnold Schönberg Center, SatColl_G8_B2, 109.
- Schönberg, Arnold. *Der Formbegriff* (1949?) [ASSV 2.2.1.1.]. Typoskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T51.16.
- Schönberg, Arnold. *Ein Musikinstitut* (1934) [ASSV 5.2.5.11]. Manuskript im Arnold Schönberg Center, Sign. T38.08.
- Schönberg, Arnold. *Ueber Metronomisierung* [ASSV 5.3.1.57.]. Typoskript im Arnold Schönberg Center, T. 35.11.

Literatur

- Danuser, Hermann, Hrsg. *Musikalische Interpretation* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 11. Laaber: Laaber, 1992.
- Feß, Eike. „Mahler als Bearbeiter“. In *Mahler. Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, 390–405. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2010.
- Griesinger, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Wien, 1810; Neudruck Wien: Paul Kaltschmid, 1954.
- Haas, Robert. *Aufführungspraxis der Musik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Band 9). Wildpark–Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931.
- Heller, Hans Ewald. „Reflexionen zu Schönbergs Kammersymphonie“ (Juni 1918). Zitiert nach: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Band 11, Teil 4: Kammersymphonien, Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3*, 157. Mainz, Wien: Schott, Universal Edition, 2010.
- Killian, Herbert. *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg: K. D. Wagner, 1984.
- Kolisch, Rudolf. „Schönberg als nachschaffender Künstler“. In *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch* (6/7–8), 306. Wien: Universal-Edition, 1924.
- Kretzschmar, Hermann. „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“. In *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 7, 53–68. Leipzig: Peters, 1901.

- Krones, Hartmut. „[...] doch behielt er jene Appoggiaturen bei [...]“. Zu Gustav Mahlers Ausführung Mozartscher Rezitative“. In *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers* [1] (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Reinhold Kubik, 261–95. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2007.
- Krones, Hartmut. „Rezitative für Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*“. In *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Peter Revers und Oliver Korte, Band 2, 421–7. Laaber: Laaber, 2011.
- Krones, Hartmut. „Einleitung“. In *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Hrsg. Hartmut Krones, Band 9), hrsg. von Hartmut Krones und Reinhold Kubik, 13. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021.
- Krones, Hartmut. „Mahlers Bearbeitungen im Licht der Historischen Aufführungspraxis“. In *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers 2* (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, hrsg. von Hartmut Krones, Band 9), hrsg. von Hartmut Krones und Reinhold Kubik, 99–122. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2021.
- Mösch, Stephan. „Zur Einführung“. In »*Weil jede Note zählt*«. *Mozart interpretieren. Gespräche und Essays*, hrsg. von Stephan Mösch, 1–15. Kassel, Berlin: Bärenreiter, Metzler, 2020.
- Pickett, David. „»Ich muß aus dem Gefühl der Selbsterhaltung heraus und der Achtung von mir selbst Konzerte dirigieren«. Über Mahlers schöpferische Aktivitäten im Konzertsaal: Repertoire und Quellen“. In *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Peter Revers und Oliver Korte, Band 2, 428–84. Laaber: Laaber, 2011.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* [...]. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Riemann, Hugo. *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.–16. Jahrhunderts* (= *Musikalisches Magazin*, Heft 17). Langensalza: Hermann Beyer & Söhne, 1907.
- Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente* (= *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24, Nr. 3). Laaber: Laaber, 2009.
- Schönberg, Arnold. „Die vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur“ (1917), ASSV 3.1.1.10. Erstmals publiziert in: Arnold Schönberg, *Vier Lieder op. 22 für Gesang und Orchester. Vereinfachte Studier- und Dirigierpartitur (hiez zu ein Vorwort)*. Wien–Leipzig: Universal-Edition, 1917.
- Schönberg, Arnold. „Brief an Fritz Reiner vom 29. Oktober 1944“. In: Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, 232. Mainz: B. Schott's Söhne, 1958.

- Schönberg, Arnold. „Brahms, der Fortschrittliche“. In: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hrsg. von Ivan Vojtěch, 35–71. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976.
- Stadlen, Peter. „Die von Schönberg intendierte Aufführungsart der Sprechstimme im „Pierrot Luniare““. In *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderreihe „Symposien zu WIEN MODERN“, hrsg. von Hartmut Krones, Band 1), 109–26. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2001.
- Steiner, Karl. „Zur Aufführungspraxis der Musik der „Wiener Schule““. In *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Hartmut Krones, 85–100. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013.
- Steiner, Karl. „Persönliche und musikalische Erinnerungen an Komponisten der „Zweiten Generation der Wiener Schule““. In *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Hartmut Krones, 101–12. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013.
- Steiner, Karl. „Persönliche Erinnerungen eines Schülers der „Wiener Schule““. In *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg, hrsg. von Hartmut Krones, Band 4), hrsg. von Hartmut Krones, 113–20. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2013.

Zeitschriften

- Schönberg, Arnold. „Mechanische Musikinstrumente [ASSV 3.1.1.17.]“. *Pult und Taktstock* 3, Heft 3/4 (März–April 1926): 71–5.
- Stadlen, Peter. „Das pointillistische Mißverständnis“. *ÖMZ* 27 (1972): 161.
- Theurich, Jutta. „Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)“. In *Beiträge zur Musikwissenschaft*, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 19. Jg., Heft 3 (1977): 163–211.

Die etwas andere „Wiener Schule“: Eduard Steuermann und seine Lemberger Schüler

Lidia Melnyk
Univerza v Lvovu
Universität Lwiw

Die Idee, Eduard Steuermanns Wiener Jahre und dessen Tätigkeit als Klavierpädagoge in dieser Zeit als „Wiener Schule“ zu bezeichnen, stammt nicht nur von mir, sondern bereits von Anton Voigt: so nannte er auch seinen Beitrag in einer der neusten Eduard Steuermann gewidmeten Schriftensammlung.¹ Jedoch muss ich gestehen, dass mit dem Forschungsdesiderat „die etwas andere Wiener Schule“, vor allem mit den Steuermanns Schüler aus Lemberg in Wien beschäftigte ich mich schon vor 2022, also vor dem Jahr, in welchem der erwähnte Beitrag veröffentlicht wurde, da diese Phänomene in mehrere Hinsichten äußerst ergreifend ist und immer wieder Aufmerksamkeit verdient. Die Ziele meines Beitrages sind jedoch zweierlei gespalten, erstens um abzuwägen, inwieweit Steuermanns Wiener Schule überhaupt „wienerisch“ war, und zweitens, rein historiographisch, die Namen manchen seinen Schüler aus der Vergessenheit zu erwecken.

So genau Steuermanns Schüler aus der amerikanischen Periode erfasst sind – er selbst führte dort ein ziemlich ausführliches Verzeichnis, so lückenhaft ist, nach gegenwärtigem Wissensstand, die Liste seiner Schüler der Wiener Zeit. Das bemerkte auch A. Voigt, und erwähnte unter den Pianisten, die aus Lemberg zum Steuermann zur Fortbildung kamen Leopold

1 Anton Voigt, „... eine ganz hervorragende Wiener Schule...? Eduard Steuermann als Klavierpädagoge“, in *Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“*, Hrsg. Lars E. Laubhold (München: et-k, 2022), 104–65.

Münzer, Artur Hermelin und Jakob Gimpel,² somit genau diese drei, zu welchen auch ich näherkommen werde.

Zunächst möchte ich aber verdeutlichen, warum diese und andere Pianisten aus Lemberg den Weg zu einem Lehrer in Wien suchten, der selbst aus Galizien stammte. Eduard Steuermann wurde, wie bekannt, in Sambor (ukr. Sambir) geboren, einer galizischen Garnisonsstadt, etwa 80 km von der Metropole Lemberg entfernt. Sein Vater, der Rechtsanwalt Joseph Steuermann, war über lange Jahre Bürgermeister der Stadt. Zu seinen vier Kindern zählten die älteste Tochter Salomea, die später als Salka Viertel Berühmtheit erlangte – als Schauspielerin und Drehbuchautorin – sowie die zweite Tochter Roza (Ruzia), ebenfalls bekannt auf den Bühnen, die später mit dem Direktor des Wiener Burgtheaters, Josef Gielen, verheiratet war. Der jüngste Sohn Zygmunt machte sich einen Namen in der polnischen Fußballgeschichte. Für die Familie Steuermann war Sambor, genauer gesagt Wychyłowka, ein nahegelegener Vorort am Dnjestr, ein stets bedeutendes Zentrum – eine Art spiritueller Kraftort – wo die Familie ein großes Haus besaß und das auch in den 1920er- und 1930er-Jahren immer wieder ein Ort der Zusammenkunft für die Großfamilie war.

Ein großer, leerer Platz auf der Ostseite trennte unser Anwesen von dem einzigen Industrieunternehmen der Gegend: einer Likörfabrik, die einst Verwandten meines Vaters gehört hatte, sich jetzt aber (ebenso wie der leere Platz) im Besitz eines reichen Juden namens Pan Tiger befand,³

schrrieb viele Jahre später Salka Viertel in ihren Erinnerungen „*Das unbelehrbare Herz*“.

Das Gebäude der Fabrik besteht übrigens bis heute, im Gegensatz zum Steuermann's Wohnhaus, das vermutlich umfassend umgebaut wurde.

Es sind auch ganz viele von Steuermann's Briefen bekannt, die aus Sambor gesendet wurden. Und auch als er zu Busoni als aktiver Teilnehmer seiner Meisterklassen kam, trug er in der Liste stolz „*Sambor bei Lemberg*“ ein.⁴

2 Ibid., 109.

3 Salka Viertel, *Das Unbelehrbare Herz: Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 1987), 12.

4 Privatarchiv Laureto Rodoni, „Teilnehmerliste für den Meisterkurs unter der Leitung des Herren Ferruccio Busoni“, <https://www.rodoni.ch/busoni/moody/moody2/immagini/teiln2.html>.

In Lemberg nahm Steuermann allerdings seinen wichtigsten ersten Musikunterricht, regelmäßig aus Sambor zu den Stunden von Vilém Kurz reisend. Diese Ausbildung begann 1902 und dauerte bis zum Jahre 1910.

Hiermit gebührt dieser bedeutenden Persönlichkeit in der Klavierpädagogik, welche Vilém Kurz (1872–1945) war, eine ausführlichere Beschreibung. Sechs Jahre nach seinem Examen am Prager Konservatorium kam der tschechische Pianist nach Lemberg und war in den Jahren 1898 bis 1919 als Professor am Konservatorium der Galizischen Musikgesellschaft tätig. Gerade in dieser Zeit entwickelte V. Kurz die Grundlagen seiner Klavierpädagogik, womit er später auch in Tschechien berühmt wurde, wo er seit 1920 Professor für Klavier am Prager Konservatorium und über gewisse Zeit auch deren Rektor war.

Vilém Kurz brachte ganz andere Zugänge in der Entwicklung der Klavierkunst in Galizien, die mehrere Jahrzehnte unter der Einfluss Carol Mikuli (1821–1897) stand. C. Mikuli war Schüler von Frédéric Chopin und wohl einer der ersten Klavierpädagogen, der auch die Chopins Methoden tiefgreifend erfasste. Doch gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewannen in Galizien zunehmend alternative Strömungen des europäischen Klavierspiels an Einfluss. Besonders der virtuos-effektvolle Stil von Liszt fand Anklang, selbst bei ehemaligen Schülern Mikulis. So wurde Ludwig Marek (1837–1893), nachdem er bei Liszt studiert hatte, zu einem aktiven Verfechter von dessen Methode. L. Marek eröffnete Anfang der 1870er Jahre eine eigene Musikschule in Lemberg und betonte, dass der Unterricht auf dem neuen, effektiven System von Liszt basieren müsse. Für die jungen Musiker, die die nationale Entwicklung vorantrieben, galt das strenge Festhalten an Chopins Stil als überholt, und sie suchten nach neuen Wegen in der Kunst. Diesbezüglich waren V. Kurz' innovative Zugänge zum Klavierunterricht am Anfang des 20. Jahrhunderts in Lemberg höchst aktuell und willkommen.

Auch wenn sein Unterricht wenig inspirierend gewesen sein soll, wie E. Steuermann selber einmal erwähnte, veröffentlichte er im Jahr 1933 zum 60. Geburtstag seines Lehrers einen Artikel mit einer gründlichen und respektvollen Analyse seiner klavierpädagogischen Grundsätze sowie mit der Feststellung, dass die Entwicklung des (von V. Kurz erworbenen) musikalischen Wissens zu dem geführt hat, was man als „radikal“ (Schönberg) bezeichnet. E. Steuermann

erwähnt diese Sache mit besonderer Dankbarkeit; er findet darin die erste Brücke zu seinem heutigen musikalischen Empfinden und den fruchtbarsten Boden für jede musikalische Entwicklung.⁵

Also – von wegen Wiener Schule – als E. Steuermann im Jahr 1926 die Atelierwohnung in der Jaurèsgasse 10 im 3. Bezirk bezieht und dort regelmäßig Privatunterricht erteilt, blieb er von jeglichen Einflüssen der klassischen Wiener Klavierschule im Sinne Emil Sauers bzw. Paul Weingartens fern, einerseits weil seine Pädagogen V. Kurz und F. Busoni auch niemals im Bezug zu dieser stand, andererseits wurde ihm auch der „offizielle“ Unterricht an der Akademie für Musik und darstellende Kunst verweigert. Zur gleichen Zeit und dann weiter in den 1930er Jahren kam er regelmäßig mit seinen Konzerten und privaten Meisterkursen nach Krakau und nach Lemberg.

Diese Veranstaltungen zogen natürlich auch gleichzeitig größere Anzahl Lemberger herangehender Pianisten an, um ihre Ausbildung bei Steuermann auch in Wien zu erweitern. Aber nicht nur: unter Steuermanns Mitschüler beim Vilém Kurz befand sich der ukrainische Komponist, Pianist und Musikkritiker Wassyl Barwinskyj, der sich im Laufe der Zeit als großer Adept E. Steuermanns erwies. Das lässt sich aus den seinen Rezensionen zu Steuermanns Konzerten erkennen, aber auch aus seinen Empfehlungen, die er den begabtesten Schülerinnen (in diesem Fall meistens Schülerinnen) und Schülern gab: „*Ein Jahr lang bei dem berühmten Pianisten und Lehrer E. Steuermann Unterricht nehmen, bevor man die Akademie für Musik und darstellende Künste betritt*“.⁶

Genau so machte es Barwinskis Schülerin Daria Hordynska-Karanowych (1908–1999) (in der österreichischen Presse auch oft: Karanowicz-Hordynska, Karanovics, Kranowicz). Sie hat ihre musikalische Ausbildung zunächst in Lemberg am Lysenko-Hochschule für Musik erhalten, wo sie von 1916 bis 1929 in der Klasse von Wassyl Barwinskyj studierte. Von 1929 bis 1930 nahm sie den Unterricht bei E. Steuermann. Es ist anzunehmen, dass D. Hordynska keine Schwierigkeiten hatte, von ihrem Studium bei W. Barwinsky zu E. Steuermann zu wechseln, da sie dort mit den gleichen Methoden, die ihre Lehrer von Kurz übernommen haben, konfrontierte, allerdings mit höheren Anforderungen an die Virtuosität:

5 Eduard Steuermann, „Vilém Kurz (k 60 narozeninam) [Vilém Kurz (zum 60. Geburtstag)]“, *Tempo: Listy hudebni matice* 12, Nr. 5 (1933): 163.

6 Daria Hordynska-Karanowych, „Українська музика у Відні: спогади [Ukrainische Musik in Wien: Erinnerungen]“, in *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv: dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury* (Kyiv: Centr muz.inform., 1995), 216.

Steuermann führte mich zu den Spitzenleistungen der musikalischen Arbeit heran, ließ mich schwierige Stücke spielen, insbesondere Liszt, da er dies für die Entwicklung der virtuosen Technik für notwendig hielt,⁷

erinnerte sich die Pianistin. Im Jahr 1930 trat sie in der Klasse Paul Weingarten ein, 1933 wurde mit einem Diplom beim zweiten Internationalen Musikwettbewerb in Wien ausgezeichnet. Insgesamt lebte und wirkte Daria Hordynska-Karanowych über 20 Jahre in Österreich und kam auch nach ihre Auswanderung nach USA immer wieder hierher.

Ukrainische Forscherin Oksana Ditchuk behauptet, es schien auf den ersten Blick, als ob Steuermann keine spürbaren Auswirkungen auf D. Hordynska hatte.⁸ Trotzdem führte er sie „zu den Spitzenleistungen der musikalischen Arbeit“ ein: So erkannte die Pianistin selbst den Beitrag des Lehrers zu ihrer beruflichen Entwicklung und dem Wachstum ihrer pianistischen Professionalität an. Damit verband E. Steuermann eine effiziente technische Entwicklung mit musikalischen und künstlerischen Aufgaben und die grundlegenden Normen der modernen Professionalität.

Die andere ukrainische Steuermann-Forscherin Lyudmyla Sadova erwähnt ebenso, dass in seinen Ausgaben sei

eine große Anzahl kleiner redaktioneller Markierungen der Lautstärke- und Artikulationsdynamik bemerkenswert, die die Intonation in Motiven und kleinen Phrasen verdeutlichen, die Aussprache und die Konturen des rhythmischen Musters betonen und den einzelnen Tönen oder Akkorden Charakter verleihen.⁹

Zwischen 1932–1936 veranstaltete Steuermann mehrmals Meisterkurse in Lemberg, wo unter die anderen zwei weitere ukrainische Pianistinnen, ebenso V. W. Barwinskyjs Schülerinnen, teilnahmen: Daria Herasymovych und Iryna Lyubchak-Krych.

7 Ibid.

8 Oksana Ditchuk, „Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття) [Die Rolle der Wiener Klavierschule in der Entwicklung der pianistischen Kunst der Ukraine (Galizien und die ukrainische Diaspora in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts)]“ (PhD. Diss., Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“ Lemberg, 2009), 155.

9 Lyudmyla Sadova, „Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики [Die interpretativ-methodischen Grundlagen der Klavierschule von Vilem Kurz als Quelle für die Entwicklung der Lemberger Pianistik]“ (PhD. Diss., Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“ Lemberg, 2007), 104.

Daria Herasymovych (1908–1991) studierte in den Jahren 1920–1928 an der M. Lysenko-Musikhochschule in der Klasse von W. Barwinskyj. 1929 absolvierte sie ein Kurs in der Schule für Interpretationskunst von Prof. V. Kurz an der Prager Konservatorium. 1930 begann sie ihre pädagogische Tätigkeit als Lehrerin am M. Lysenko-Musikhochschule. Seit 1948 war sie Dozentin am Lehrstuhl für Klavier an der Staatlichen Konservatorium M. Lysenko.

Iryna Lyubchak-Krych (1906–1984) war ebenso die Schülerin von W. Barwinskyj. Zu Steuermanns Meisterkursen reiste sie jedes Jahr extra aus Ternopil an, wo sie zu diesen Zeiten bereits eine Filiale des Lyssenkos Musikinstituts gegründet hatte. Von ihrer Tochter, ebenso Klavierprofessorin Lidiya Krych, nahm ich wertvolle Erinnerungen ihrer Mutter auf:

Wir scherzten immer, dass jede Minute bei Steuermanns Meisterkursen Gold wert ist: die Stunde kostete genau 60 Zloty, also 1 Minute 1 Zloty. Es war aber ein besonderes und sehr lehrreiches Erlebnis, für mich persönlich vor allem im Bereich der Klaviermusik der Impressionisten. Steuermanns Vorträge waren immer sehr informativ, brachten viel neues Wissen aus dem Bereich der Neue Musik sowie ganz andere Zugänge zum Klang, Fingerführung, Pedalisierung ...¹⁰

Somit wurde E. Steuermann nach wie vor als der Meister der neuen Musik geschätzt, obwohl seine anderen drei Lemberger Schüler, die bei ihm in Wien Unterricht nahmen, sich nicht alle explizit in diese Richtung entwickelten.

Jakob Gimpel, Leopold Münzer und Artur Hermelin waren wohl drei bedeutendste Steuermanns Schüler, die ihrem Lehrer aus seinem Heimat Galizien nachreisten. Wie Steuermann, waren auch alle drei jüdische Herkunft, und nur einer – Jakob Gimpel – überlebte.

Jakob Gimpel wurde 1906 in Lemberg in einer hoch gebildeten jüdischen Familie geboren. Er begann sein Musikstudium im Alter von sechs Jahren unter der Leitung seines Vaters und schloss dies mit Auszeichnung im Alter von 15 Jahren am Lemberger Konservatorium der Polnischen Musikgesellschaft unter der Leitung der Pianistin Cornelia Tarnowska ab. Im Jahr 1922 zog er nach Wien, hauptsächlich um sein Studium beim Eduard Steuermann (Klavier) und Alban Berg (Komposition) fortzusetzen.

Bereits im Dezember 1924 veröffentlichte Josef Reitler in der „Neuen Freien Presse“ eine Rezension, wo er „unter den jungen Pianisten den

10 Lidiya Krych zitiert Erinnerungen ihrer Mutter in einem Gespräch mit der Verfasserin.

*Steuermann-Schüler Jakob Gimpel*¹¹ erwähnte, was auch dafürspricht, dass Eduard Steuermann schon längst bevor er sein Atelier im dritten Bezirk bezog, nicht unbekannt als Klavierlehrer blieb.

1927 nahm Gimpel am ersten Internationalen Fryderyk-Chopin-Wettbewerb teil. Trotz beeindruckender Kritiken in der Presse und Begeisterung in der Öffentlichkeit erhielt er jedoch nur ein Diplom.¹² Die gleiche Auszeichnung bekam auch der andere Steuermanns-Schüler, Leopold Münzer.

In den kommenden zehn Jahren war Gimpel hauptsächlich durch seine Auftritte mit dem Geiger Bronislaw Huberman präsent, der jedoch sowohl den Pianisten als auch seinen jüngeren Bruder, den Geiger Bronislaw, in der musikalischen Welt bevormundete. Beide Brüder unterstützten Huberman seinerseits beim Organisieren des Palästinensischen Orchesters (heute ist das Israel Philharmonic Orchestra, eines der weltweit führenden Symphonieorchester). Es ist jedoch weniger bekannt, dass es Huberman zu verdanken war, dass Gimpel Ignacy Jan Paderewski kennenlernte, der das Talent dieses Lemberger Pianisten sehr hoch schätzte.¹³

Gimpel trat mit dem berühmten Virtuosen Huberman auch in seiner Heimatstadt auf, wie die Pressestimmen belegen:

Die perfekte Ergänzung zum Konzert war sein Begleiter Jakob Gimpel. Er ist ein sehr guter Pianist, der mit außerordentlicher Aufmerksamkeit der Meinung des Interpreten folgen konnte, so dass das Spielen von Violine und Klavier im vollen Sinne des Wortes eine organische Einheit bildete.¹⁴

Auf der Flucht vor den Nazis emigrierte Jakob Gimpel 1938 mit seiner Frau Mimi von Wien in die USA, wo sich sein jüngerer Bruder, der nicht weniger berühmte Geiger Bronislaw, bereits aufhielt. Anscheinend musste Gimpel in den Vereinigten Staaten wo Hunderte von weltberühmten Musikern ins Exil gezwungen wurden, nach neuen Wegen suchen, um sein Talent zu verwirklichen.¹⁵ Und hier kam ihm ein besonderes Talent zugute,

11 Josef Reiter, „Feuilleton. Musik“, *Neue Freie Presse*, Nr. 21638 (9. Dezember 1924): 2.

12 Stefan Wysocki, *Wokół Konkursów Chopinowskich* [Rund um die Chopin-Wettbewerbe] (Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1987), 19.

13 Alfred Plohn, „Paderewski i Jakób Gimpel [Paderewski und Jakob Gimpel]“, *Chwila* XVI, Nr. 5472 (17. Juni 1934): 12.

14 Wassyl Barwinskyj, „З концертової салі. Виступ п'яніста Я. Гімпеля [Aus dem Konzertsaal. Auftritt des Pianisten J. Gimpel]“, *Діло* XLVI, №. 86 (20. April 1928): 2.

15 Mehr dazu: Lidia Melnyk, „Steuermann, Gimpel, Baller – Between the Vienna Dream and Hollywood Reality: World-Famous Jewish Pianists and their Routes from Galicia to Vienna and the USA [Steuermann, Gimpel, Baller – Zwischen dem Wiener

das er seit seiner Studienzeit vielfach einsetzte: Der Pianist konnte sowohl zu den bekannten Themen hinreißend improvisieren, als auch brillant vom Blatt spielen.¹⁶

In dieser Zeit brauchte Hollywood genau solche Musiker: ab 1944 war Jacob Gimpel mit der Aufnahme von Soundtracks zu Filmen wie „Gas Light“ (Regie: George Cukor), „Obsessed“ (1947, Regie: Curtis Bernhardt), „Three Love Stories“ (1953, unter der Regie von Vincent Minelli) beschäftigt. Besonders letzterer machte ihn berühmt, weil er dort die 18. Variation von Rachmaninows Rhapsodie nach Paganini implementierte. In den 1960-er und 1970-er Jahren wirkte Jacob Gimpel an der musikalischen Gestaltung von Filmen wie „Planet der Affen“ (Regie: Franklin Schaffner) und „Mephisto Waltz“ (Regie: Paul Wendox) mit.

Das Talent des Virtuosen erwies sich nicht nur in den Spielfilmen gefragt, sondern auch in Zeichentrickfilmen. 1946 „spielte“ Bunny Bugs die Zweite Ungarische Rhapsodie von F. Liszt in „Rhapsody Rabbit“, und 1953 gewann „Johann Mouse“ mit seiner virtuosen Improvisation über Strauss'sche Themen den Oscar. Jakob Gimpel war jedoch nicht allzu stolz auf seine Kinoerfolge, wie sich der Sohn des Pianisten, Peter Gimpel erinnerte.¹⁷

Im Jahr 1947 nahm der Pianist an den Aufnahmen von „Concert Magic“ im Charlie Chaplin Filmstudio teil, einem auf Initiative und unter Mitwirkung des damals 32-jährigen Yehudi Menuhin realisierten Musikfilm unter der Regie von Paul Gordon. Im Film spielte Gimpel vier Miniaturen von F. Chopin und die Konzertetüde № 3 von F. Liszt. Neben dem Pianisten nahmen die Sängerinnen Margaret Campbell und Oila Bill (Altistin), der legendäre Dirigent Antal Doraty sowie ein anderer Galizier und langjähriger Menuhin-Konzertmeister, Adolf Baller an den Dreharbeiten teil.¹⁸

Trotz der Anerkennung in den USA träumte Jakob Gimpel vor allem davon, auf die großen Bühnen Europas zurückzukehren. Seit Mitte der

Traum und der Hollywood-Realität: Weltberühmte jüdische Pianisten und ihre Wege von Galizien nach Wien und in die USA], in *Music - the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References*, Hrsg. A. Pijarowska (Wrocław: AMKL, 2021), 109–18.

16 Wolfgang Aschinger, „Er machte Bugs Bunny zum Virtuosen: Pianist Jakob Gimpel – Bescheidener Mensch, begnadeter Künstler“, *Musik heute*, 15. Juli 2011, <http://www.musik-heute.de/575/er-machte-bugs-bunny-zum-virtuosenpianist-jakob-gimpel>.

17 Peter Gimpel, „Jakob Gimpel: A Biographical Essay [Jakob Gimpel: Ein biographischer Essay]“, *Jakob & Bronislaw Gimpel Archives*, archiviert vom Original am 9. Oktober 2007, <https://web.archive.org/web/20071009074051/http://www.gimpelmusicarchives.com/jakobgimpel.htm>.

18 Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey* [Unvollendete Reise] (London: Macdonald & Jane's, 1977).

1950er Jahre trat er vor allem in Westdeutschland wieder aktiv auf. Gimpel konzertierte allein in drei Jahren sechsmal mit den Berliner Philharmonikern, 1975 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz verliehen. Gleichzeitig erhielt er den Ben-Gurion-Preis des Staates Israel für sein Lebenswerk. 1961 trat der Pianist ein einziges Mal in Polen auf, welches er trotzdem immer als seine Heimat bezeichnete.

Der eigentliche Konzerterfolg in den USA gelang Jakob Gimpel erst nach seinem Auftritt in Los Angeles mit dem Dirigenten Zubin Mehta im Jahr 1968. Viele Jahre war der Musiker unter anderem auch als Professor an der University of California tätig. Er gilt als wahrer Intellektueller, als ein Mann von enzyklopädischem Wissen. Zu seinen Freunden zählten Ernst Toch, Ernst Krenek, Lion Feuchtwanger und Henry Miller. Sein Leben lang war er zutiefst mit seinem jüngeren Bruder Bronislaw seelisch verbunden. Auch mit E. Steuermann verband ihn eine langjährige Freundschaft.

Der in Lemberg in einer relativ einfachen Händlerfamilie – die einzige Information über David Münzer, den Vater künftige Pianisten, finden wir im Lemberger Adressbuch von Jahr 1914, wo er als Händler in der Bernsteinstraße (heutiger Scholem Alejchem Straße), 6 gemeldet wurde¹⁹ im Jahr 1901 geborener Leopold Münzer²⁰ erhielt seine musikalische Ausbildung an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, wo er 1917–1919 in der Klasse von Jerzy Lalewicz studierte. Im Jahr 1901 geboren, absolvierte Leopold Münzer seine musikalische Ausbildung an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, wo er von 1917 bis 1919 in der Klasse von Jerzy Lalewicz studierte. Als J. Lalewicz 1919 endgültig nach Lemberg zog, folgte Münzer seinem Professor und setzte seine Ausbildung bei ihm im Konzertkurs des Konservatoriums der Polnischen Musikgesellschaft (1919–1920) fort. 1920 übersiedelte Münzer erneut nach Wien und begann, bei Eduard Steuermann privat zu studieren. Gleichzeitig startete er seine erfolgreiche Karriere als Konzertpianist. In dieser Zeit entwickelte L. Münzer, offensichtlich nicht ohne Einflüsse seines Lehrers, seine besondere Affinität für die Neue Musik. Er kam auch zu näherem Kontakt mit Hanns Eisler und durfte im Jahr 1925 seine Klaviersonate op.1 in Paris

19 Franz Reichmann, *Księga Adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa: rocznik ósmnasty* [Adress- und Geschäfts-Handbuch der Landeshauptstadt Lemberg: Achtzehnter Jahrgang] (Lemberg: Grafia, 1914), 283.

20 Leon Tadeusz Błaszczyc, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny* [Juden in der Musikkultur Polen im 19. und 20. Jahrhundert. Biographisches Wörterbuch] (Warszawa: Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 2014), 181.

zur Uraufführung bringen:²¹ E. Steuermann war bekanntlich der erste und, dem Komponisten nach, der beste Interpret dieses Werkes, H. Eisler „*habe einen besseren Musiker in seinem Leben nicht kennengelernt*“.²²

Mit den Konzertreisen nach Italien und Frankreich festigte L. Münzer seinen internationalen Ruf:

Leopold Münzer konzertierte vor kurzem in Rom und Paris mit durchschlagendem Erfolg. Publikum und Presse nahmen ihn enthusiastisch auf. 'Il Popolo' schreibt unter anderem: Das Münzerkonzert hat uns tatsächlich eine Virtuosität allerersten Ranges enthüllt. Wenige, sogar sehr wenige der lebenden Pianisten können sich an die Seite Münzers stellen. In der ganzen musikalischen Saison, die bereits zu Ende neigt, erinnern wir uns nicht, zwei oder drei Leistungen begegnet zu sein, die auf derselben Höhe standen. – 'Il Nuovo Paese': Leopold Münzer errang einen schmeichelhaften Erfolg. Er verblüffte mit seiner Technik und seinem glücklichen Interpretationstalent. – Der Pariser 'Courier Musical' schreibt: Man muss Münzer in die Reihe der großen Klaviervirtuosen stellen. Er hat eine ausgezeichnete technische Sicherheit und prachtvolle Qualitäten der Ausdrucksmöglichkeiten und im Rhythmus. ... – 'Paris Soir': Münzer stellte sich zum ersten mal dem Pariser Publikum vor. Seine Virtuosität und Musikalität sicherten ihm eine glänzende Aufnahme. Wir hoffen, ihn bald wieder zu hören.²³

Immer mehr folgte L. Münzer seiner Zuneigung für die Neue Musik: neben die Werke von H. Eisler entwickelte er beispielweise besondere Interesse für Rudolf Réti, was die Kritiker gleich zum Anlass nahmen, ihn als seinen „Apostel“ zu bezeichnen – ähnlich wie man zu dieser Zeit E. Steuermann zu A. Schönberg ordnete. Ernst Décsey beschreibt diese Auftritte in folgendem Ton:

Ein untersetzter, kleiner Mann naht wie ein mächtiger Gnom des Klaviers: er scheint nur aus Armen zu bestehen und den Daumen zu tragen, wo andre den kleinen Finger und umgekehrt. Münzer fühlt sich am wohlsten bei Rudolf Réti, dessen Apostel er ist, wie Steuermann der Schönbergs. Er spielte Réti's „Furioso“, ein modernes Virtuosenstück, das mit einem Abschied von der Romantik beginnt und immer furioser wird, immer furioser bis zum Furiosissimo. Münzer rast dieses Presto mit übereinander fliegenden Händen, Fingerwechsel auf einer Taste,

21 Anon., „Aus aller Welt“, *Musikblätter des Einbruch*, VII, Nr. 2 (Februar 1925): 98.

22 Eisler, Hanns. *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Übertragen von Hans Bunge (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975), 76.

23 Anon., „Leopold Münzer...“, *Neues Wiener Tagblatt* 58, Nr. 158 (8. Juni 1924): 15.

Heuschreckensprüngen und in einem Blitztempo, dass dem Hörer der Atem ausgeht. Er steht lächelnd auf, reibt die Hände, als hätt' er einen kleinen Mozart gespielt.²⁴

Im Weiteren trat L. Münzer mit dem „Furioso“ während Rudolf-Réti-Abend „in den Räumen der radikalen `Sturm'-Bilderausstellung in Berlin“ auf,²⁵ wo er besondere Aufmerksamkeit des Publikums immer wieder genossen hat.

1927 erhielt L. Münzer, ähnlich wie auch Jakob Gimpel, ein Diplom beim 1. Internationalen Chopin-Wettbewerb und kehrte kurz darauf endgültig in seiner Heimatstadt zurück, um dort als kaum dreißigjähriger, aber schon in den höchsten Superlativen geschätzter Pianist die Professur am dortigen Konservatorium der Polnischer Musikgesellschaft zu übernehmen. Zu seinen Schülern gehörten Jan Gorbaty und Fryderyk Portnoj, beide später als bedeutende polnischen Pianisten in Ausland aktiv sowie Daria Kolessa, die Schwester von ukrainischen Komponisten Mykola Kolessa, die über längere Zeit auch als Münzers Assistentin tätig war. „Man kann mit Sicherheit sagen, dass Professor Münzer diese [seine Klavier-] Klasse auf ein Niveau gehoben hat, das sie seit den Tagen von Kurz und Lalewicz nicht mehr erreicht hat“,²⁶ behauptete auch Zofia Lissa und fasste diesbezüglich eine neue Tradition der Lemberger Klavierschule zusammen, die von V. Kurz und J. Lalewicz ausgehend durch E. Steuermann und dessen Schüler ununterbrochen weitere Generationen prägte.

Doch nicht nur die lobenden Rezensionen aus ganz Europa brachte Münzer mit, sondern auch ein besonderes und für Lemberg noch unentdecktes Interesse für Neue Musik. In seinen Konzerten spielte er frisch erschienene Werke von Paul Hindemith und Richard Strauß, Artur Honegger und Darius Milhaud, Sergej Prokofiev, von dem er persönlich die Noten seines dritten Klavierkonzertes bekam und natürlich Jozef Koffler, den bedeutendsten Lemberger Vertreter der Neuen Musik, der dem Münzer auch sein Erstes Klavierkonzert widmete.

Am 28. Februar 1930 fand in Lemberg die konstituierende Sitzung des Zweigs Polnischer Gesellschaft für Neue Musik (als Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik) statt. Folgende Personen wurden

24 Dr. E.[rnst] D.[écsey], „Aus der Konzertwoche“, *Neues Wiener Tagblatt* 59, Nr. 343 (14. Dezember 1925): 6.

25 E. Kolliner, „Vierteltonmusik in Berlin“, *Neues Wiener Tagblatt* 60, Nr. 62 (3. März 1926): 12.

26 Zofia Lissa, „Koncert uczniów prof. Muenzera [Konzert der Schüler von Prof. Muenzer]“, *Gazeta Lwowska* 122, Nr. 30 (7. Februar 1932): 6.

in den örtlichen Vorstand gewählt: Komponist und Direktor des Konservatoriums der Polnischen Musikgesellschaft Adam Sołtys (als Präsident), Musikwissenschaftlerinnen Stefania Łobaczewska (Vizepräsidentin) und Zofia Lissa (Schriftführerin) und und Seweryn Barbag (Komponist und Musikwissenschaftler), Zofia Kozłowska (Pianistin und Sängerin, Gesangspädagogin), Józef Koffler und Leopold Münzer als Vorstandsmitglieder.²⁷

Nach der sowjetischen Machtübernahme leitete Münzer in den Jahren 1939–1941 den Lehrstuhl für Klavier im reorganisierten Lemberger Konservatorium und trat im Moskau, Leningrad sowie die Kyiv mit großem Erfolg auf: die neue Regierung war erstaunlicherweise großzügig zu ihm. Nach der Besetzung Lembergs durch die Nazis lebte er, der verbreitetsten Version zufolge, im Ghetto und wurde 1942 im KZ Janiv ermordet, was aber laut neueren Erkenntnissen nicht ganz stimmen dürfte. Andere Quellen berichten, dass L. Münzer durfte als Pförtner oder Nachtwächter in den „kommunalen Werkstätten“ tätig sein, die im April 1942 gegründet wurden, in der Hoffnung, durch die Industrieunternehmen Tausende von Juden zu retten nicht nur Arbeiter und Handwerker, sondern auch diejenigen aus der jüdischen Intelligenz.²⁸

Einer der jüngsten Schüler Münzers, der Lemberger Pianist Oleh Kryschtskyy hinterließ die Erinnerung, dass Münzer, welcher Nachbar seiner Familie war, noch eine gewisse Zeit in seiner Wohnung bleiben durfte: jener deutsche Offizier (unbekannten Namens), der in der Wohnung stationierte, war ein besonderer Musikliebhaber und ließ den Professor als seine Haushaltshilfe unter der Bedingung, dass er ihm an manchen Abenden Konzerte für ihn und seine Freunde geben würde. Münzer kam vermutlich infolge einer Razzia ums Leben, die näheren Umstände seines Todes blieben jedoch unbekannt.²⁹

Zurück nach Steuermann in Wien kommend, darf ich eine höchst symbolische Nachricht aus dem Neuen Wiener Tagblatt, Jahrgang 1923 hinzufügen, in den beiden Namen der Schüler Steuermanns vorkommen:

27 Małgorzata Sieradz, *The Beginnings of Polish Musicology* [Die Anfänge der polnischen Musikwissenschaft], Übers. Lindsay Davidson (Bern: Peter Lang, 2020), 66.

28 Dr. P.[hilipp] Friedman, „Annihilation of the Jews of Lwów [Vernichtung der Juden von Lwów]“, in *The Encyclopaedia of the Jewish Diaspora*, Poland Series: Lwów Volume, Hrsg. Dr. N.M. Gelber (Tel Aviv: s. n., 1956), 645.

29 Taras Dubrovnyj, „Штрихи до портрету Олега Криштальського [Einige Züge zum Porträt von Oleg Kryschtskyy]“, *Zapysky Lwiwskoho Universytetu: Mystectvoznawstwo* 11 (2012): 70.

beiden traten, durch die Konzertdirektion Georg Kugel vermittelt, im mittleren Konzerthausaal im Abstand von ein paar Tagen auf:

Leopold Münzer hat für seinen am 19. d. im mittleren Konzerthausaal stattfindenden Klavierabend folgendes Programm gewählt: Chopin: Sonate op. 58, A-Moll; Beethoven: Sonate op. 53; Waldsteinsonate; Liszt: Sonate H-Moll.

Artur Hermelin gibt am 23. d. im mittleren Konzerthausaal seinen zweiten Klavierabend. Programm: Beethoven: Sonate op. 101; Schumann: Phantasie 6-Dur; Debussy: sechs Preludes und eine Gruppe Liszt.³⁰

Artur Hermelin (1901–1942), der am wenigsten bekannte Schüler Eduard Steuermann's, stammte ebenso aus dem gebildeten jüdischem Milieu Galiziens: sein Großvater war chassidischer Rabbiner in Brody, sein Vater Natan ein Rechtsanwalt und äußerst aktiver Teilnehmer Lemberger Musikleben, sein Onkel ein berühmter Arzt, sein Bruder Richard ein äußerst talentierter Architekt.³¹ Mit 13 Jahren ging Artur Hermelin nach Wien, um bei Theodor Leszetycki – allerdings in dessen letztem Lebensjahr – Klavierunterricht zu genießen. Nach Leszetycki's Tod kehrte er nach Lemberg zurück und studierte fast vier Jahre lang bei V. Kurz, dann, nach seiner Übersiedlung, ähnlich wie Münzer bei J. Lalewicz. Im Jahr 1919 nahm A. Hermelin im Paderewski-Wettbewerb für Pianisten und Pianistinnen polnischer Herkunft in Lublin teil. Wie Stanislaw Niewiadomski berichtete, war er

der jüngste von allen Teilnehmern und ein herausragendes Talent. Technisch hervorragend ausgebildet (Schüler von Professor Kurz aus Lemberg) erregte er allgemeine Aufmerksamkeit durch bestimmte Eigenschaften seiner Interpretation. Der Meinung der Juroren nach lag aber darin auch eine gewisse Affektiertheit, ein Zeichen von Unreife, das allerdings leicht durch das junge Alter des Pianisten zu erklären sei.

30 Anon., „Mitteilungen der Konzertdirektion Georg Kugel“, *Neues Wiener Tagblatt* 57, Nr. 102 (15. April 1923): 11.

31 Hanna Palmon, „The Polish Pianist Artur Hermelin [Polnischer Pianist Artur Hermelin]“, *Muzykalia 13/ Judaica 4*, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/palmon_muzykalia_13_judaica_41.pdf; Marjana Ferendowytch, „Маловідомі сторінки життєтворчості диригента Натана Гермеліна [Weniger bekannte Seiten aus dem Leben und Schaffen des Dirigenten Natan Hermelin]“, *Молодий вчений* 10, No. 50 (Kyiv, 2017): 361–5; Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej*, 106.

Dass er dennoch vollkommen auf seinem Platz war, auch im Vergleich zu den späteren Preisträgern, steht außer Frage.³²

Es ist besonders interessant, dass im Jahr 1919 A. Hermelin von den Kritikern als Schüler von V. Kurz positioniert wurde, im nächsten Jahr bereits im Jänner schon jedoch als der Schüler von J. Lalewicz,³³ was auch dem tatsächlichen Stand der Dinge entsprach. Im Jahr 1920 trat der Pianist beim Eröffnungskonzert des Jüdischen Symphonieorchesters auf, das von seinem Vater, einem Amateurdirigenten, gegründet worden war.³⁴

Kurz danach reiste er nach Wien und setzte seine Ausbildung bei Eduard Steuermann bis ca. 1923 oder 1924 fort. Auch im Weiteren behielt Artur Hermelin eine innige Bewunderung für seinen Lehrer bei, wofür auch ein 1927 Steuermann gewidmetes Foto spricht, mit der Widmung auf Polnisch: „*An meinen lieben Professor und seine Frau, mit Dankbarkeit für all die wunderbaren Momente, die wir gemeinsam verbracht haben, In aufrichtiger Ergebenheit, Arthur Hermelin*“.³⁵

Nicht ohne Einflüsse seines Lehrers wurde A. Hermelin zu einem den ersten Befürworter und Propagandisten der neuen polnischen Musik, mit der er sich vor allem in Paris angefreundet hatte, wo er seit 1923 oder 1924 bei dem französischen Pianisten ukrainischer Herkunft Alexandre Brailowsky (1896–1976) weiter studierte. In Paris kam A. Hermelin auch mit dem *Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków* (Verein junger polnischer Musiker) näher, der 1926 von Piotr Perkowski, Feliks Roderyk Łabuński und Stanisław Wiechowicz gegründet wurde. 1926 gab der Pianist Konzerte in Warschau und Paris. Seine Auftritte stießen vor allem in Warschau auf harsche Kritik. Piotr Rytel, für seine konservativen, antimodernistischen, aber auch antisemitischen Ansichten bekannt, fragte im Jahr 1926 rhetorisch der Leserschaft:

War es noch vor einigen Jahren vorstellbar, dass jemand auf einer ernsthaften Bühne ein Beethoven-Konzert ohne jegliches Gefühl und Verständnis für den Stil spielt? Ständige Tempowechsel, Übertreibungen

32 (st.n.) [Stanisław Niewiadomski], „Konkurs dla pianistów i pianistek narodowości polskiej im. I. J. Paderewskiego [I. J. Paderewski-Wettbewerb für Pianisten und Pianistinnen polnischer Herkunft]“, *Gazeta muzyczna* I, Nr. 19–20 (15. Juli 1919): 137.

33 E[dmund] Walter, „Z sali koncertowej [Aus dem Konzertsaal]“, *Kurjer Lwowski* XXXVIII, Nr. 7 (7. Jänner 1920): 12.

34 E[dmund] Walter, „Koncert Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej [Konzert des Jüdischen Symphonieorchesters]“, *Kurjer Lwowski* XXXVIII, Nr. 139 (6. Juni 1920): 6.

35 Biblioteka Narodowa w Warszawie, Foto von Artur Hermelin mit Autogramm, <https://polona.pl/preview/6c8032be-6bd1-47b5-8e8f-eed23e9921d4>.

in den dynamischen Effekten, übertriebenes Phrasieren, das Fehlen des Begriffs der edlen Einfachheit – hätten solche grundlegenden Mängel Herrn Hermelin nicht daran gehindert, sich um künstlerische Lorbeeren in nicht allzu ferner Zeit zu bewerben?

Ja; wieder ein bisschen Talent und viel Mut.³⁶

In Lemberg hingegen fand er große Anerkennung, vor allem von Seiten Stefania Lobaczewska³⁷ und Wassyl Barwinskyj.³⁸ Ende der 1920er Jahre trat A. Hermelin aktiv in Österreich, Frankreich, Italien, Spanien, Schweiz, Algerien, Tunesien, Brasilien, Uruguay, Chile, Argentinien und in den USA, bevor er endgültig in seine Heimatstadt kehrte. Ab 1934 unterrichtete Hermelin fortgeschrittene Studenten am Konservatorium der PMG, in den Jahren 1939-41 am reorganisierten staatlichen Konservatorium „Mykola Lysenko“. Nach dem Nazi-Einmarsch lebte er im Lemberger Ghetto: sein Vater beging bereits im Jahr 1941 Selbstmord, Artur wurde am 16. März 1942 ermordet.

Zusammenfassend zeigten nicht alle Steuermann's Lemberger Schüler aus der Wiener Periode Interesse für die Neue Musik (dieser Mythos wurde allerdings schon in den neusten Schriften zu Steuermann mehrmals dezentert), aber gewisse Merkmale, die Steuermann selbst aus der Methode Vilem Kurz übernahm und wunderbar im bereits erwähnten Beitrag in *Tempo* zusammenfasste, nämlich:

- Werktreue;
- klassisches Repertoire als Plattform für die Beherrschung der universellen Fähigkeiten, die für die Interpretation der romantischen und neuen Musik auch wichtig sind;
- Transparenz und Klarheit der Interpretation;
- Hochpräzise pianistische Technik;
- Differenzierte Artikulation;
- Hohe Klangkultur;
- Ablehnung der romantischen Phrasierung und deren Ersetzung durch eine detaillierte melodische Intonation.

36 P[iotr] Rytel, „Wieczory muzyczne [Musikabende]“, *Gazeta Warszawska Poranna* 152, Nr. 329 (1. Dezember 1926): 4.

37 Dr. St[efania] Łob[aczewska], „Z sali koncertowej. Artur Hermelin [Aus dem Konzertsaal. Artur Hermelin]“, *Gazeta lwowska* 121, Nr. 290 (16. Dezember 1931): 3.

38 W[assyl] Barwinskyj, „3 концертної зали [Aus dem Konzertsaal]“, *Dilo* XLIII, Nr. 262 (21. November 1925): 4.

Das Ganze bezeichnet somit Steuermanns „Wiener Schule“, die eigentlich nicht ganz wienerisch war.

Bibliografie

Archivquellen

- Biblioteka Narodowa w Warszawie. Foto von Artur Hermelin mit Autogramm. <https://polona.pl/preview/6c8032be-6bd1-47b5-8e8f-eed23e9921d4>.
- Jakob & Bronislaw Gimpel Archives. Peter Gimpel. „Jakob Gimpel: A Biographical Essay [Jakob Gimpel: Ein biografischer Essay]“. Archiviert vom Original am 9. Oktober 2007. <https://web.archive.org/web/20071009074051/http://www.gimpelmusicarchives.com/jakobgimpel.htm>.
- Privatarchiv Laureto Rodoni. „Teilnehmerliste für den Meisterkurs unter der Leitung des Herren Ferruccio Busoni“. <https://www.rodoni.ch/busoni/moody/moody2/immagini/teiln2.html>.

Literatur

- Błaszczyk, Leon Tadeusz. *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny* [Juden in der Musikkultur Polen im 19. und 20. Jahrhundert. Biographisches Wörterbuch]. Warszawa: Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 2014.
- Ditchuk, Oksana. „Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини XX століття) [Die Rolle der Wiener Klavierschule in der Entwicklung der pianistischen Kunst der Ukraine (Galizien und die ukrainische Diaspora in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts)]“. PhD. Diss., Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“ Lemberg, 2009.
- Eisler, Hanns. *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Übertragen von Hans Bunge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975.
- Friedman, Dr. P.[hilipp]. „Annihilation of the Jews of Lwów [Vernichtung der Juden von Lwów]“. In *The Encyclopaedia of the Jewish Diaspora, Poland Series: Lwów Volume*, hrsg. von Dr. N.M. Gelber, 645. Tel Aviv: s. n., 1956.
- Hordynska-Karanowych, Daria. „Українська музика у Відні: спогади [Ukrainische Musik in Wien: Erinnerungen]“. In *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv: dokumenty i materialy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury*, 216. Kyiv: Centr muz.inform., 1995.
- Melnyk, Lidia. „Steuermann, Gimpel, Baller – Between the Vienna Dream and Hollywood Reality: World -Famous Jewish Pianists and their Routes from

Galicia to Vienna and the USA [Steuermann, Gimpel, Baller – Zwischen dem Wiener Traum und der Hollywood-Realität: Weltberühmte jüdische Pianisten und ihre Wege von Galizien nach Wien und in die USA]“. In *Music - the Cultural Bridge. Essence, Contexts, References*, hrsg. von A. Pijarowska, 109–18. Wrocław: AMKL, 2021.

Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey* [Unvollendete Reise]. London: Macdonald & Jane's, 1977.

Reichmann, Franz. *Księga Adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa: rocznik ósmnasty* [Adress- und Geschäfts-Handbuch der Landeshauptstadt Lemberg: Achtzehnter Jahrgang]. Lemberg: Grafia, 1914.

Sadova, Lyudmyla. „Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики [Die interpretativ-methodischen Grundlagen der Klavierschule von Vilem Kurz als Quelle für die Entwicklung der Lemberger Pianistik]“. Ph.D. Diss., Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“ Lemberg, 2007.

Sieradz, Małgorzata. *The Beginnings of Polish Musicology* [Die Anfänge der polnischen Musikwissenschaft], übersetzt von Lindsay Davidson. Bern: Peter Lang, 2020.

Viertel, Salka. *Das Unbelehrbare Herz: Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 1987.

Voigt, Anton. „... eine ganz hervorragende Wiener Schule...? Eduard Steuermann als Klavierpädagoge“. In *Eduard Steuermann. „Musiker und Virtuose“*, hrsg. von Lars E. Laubhold, 104–65. München: et-k, 2022.

Wysocki, Stefan. *Wokół Konkursów Chopinowskich* [Rund um die Chopin-Wettbewerbe]. Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1987.

Zeitschriften

Anon. „Aus aller Welt“. *Musikblätter des Einbruch*, VII, Nr. 2 (Februar 1925): 98.

Anon. „Leopold Münzer...“. *Neues Wiener Tagblatt* 58, Nr. 158 (8. Juni 1924): 15.

Anon. „Mitteilungen der Konzertdirektion Georg Kugel“. *Neues Wiener Tagblatt* 57, Nr. 102 (15. April 1923): 11.

Aschinger, Wolfgang. „Er machte Bugs Bunny zum Virtuosen: Pianist Jakob Gimpel – Bescheidener Mensch, begnadeter Künstler“. *Musik heute*, 15. Juli 2011. <http://www.musik-heute.de/575/er-machte-bugs-bunny-zum-virtuosopianist-jakob-gimpel>.

Barwinskyj, W[assy]. „3 концертної зали [Aus dem Konzertsaal]“. *Dilo XLIII*, Nr. 262 (21. November 1925): 4.

Barwinskyj, Wassyl. „3 концертної сали. Виступ п'яніста Я. Гімпеля [Aus dem Konzertsaal. Auftritt des Pianisten J. Gimpel]“. *Діло XLVI*, №. 86 (20. April 1928): 2.

- D.[écsey], Dr. E.[rnst]. „Aus der Konzertwoche“. *Neues Wiener Tagblatt* 59, Nr. 343 (14. Dezember 1925): 6.
- Dubrovnyj, Taras. „Штрихи до портрету Олега Криштальського [Einige Züge zum Porträt von Oleg Kryschalskyi]“. *Zapysky Lwiwskoho Universytetu: Mystectwoznawstwo* 11 (2012): 68–74.
- Ferendowytsh, Marjana. „Маловідомі сторінки життєтворчості диригента Натана Гермеліна [Weniger bekannte Seiten aus dem Leben und Schaffen des Dirigenten Natan Hermelin]“. *Молодий вчений* 10, No. 50 (Kyiv, 2017): 361–5.
- Kolliner, E. „Vierteltonmusik in Berlin“. *Neues Wiener Tagblatt* 60, Nr. 62 (3. März 1926): 12.
- Lissa, Zofja. „Koncert uczniów prof. Muenzera [Konzert der Schüler von Prof. Muenzer]“. *Gazeta Lwowska* 122, Nr. 30 (7. Februar 1932): 6.
- Łob[aczewska], Dr. St[efania]. „Z sali koncertowej. Artur Hermelin [Aus dem Konzertsaal. Artur Hermelin]“. *Gazeta lwowska* 121, Nr. 290 (16. Dezember 1931): 3.
- Palmon, Hanna. „The Polish Pianist Artur Hermelin [Polnischer Pianist Artur Hermelin]“. *Muzykalia* 13/ *Judaica* 4. http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/palmon_muzykalia_13_judaica_41.pdf.
- Plohn, Alfred. „Paderewski i Jakób Gimpel [Paderewski und Jakob Gimpel]“. *Chwila* XVI, Nr. 5472 (17. Juni 1934): 12.
- Reiter, Josef. „Feuilleton. Musik“. *Neue Freie Presse*, Nr. 21638 (9. Dezember 1924): 2.
- Rytel, P[iotr]. „Wieczory muzyczne [Musikabende]“. *Gazeta Warszawska Poranna* 152, Nr. 329 (1. Dezember 1926): 4.
- (st.n.) [Stanisław Niewiadomski]. „Konkurs dla pianistów i pianistek narodowości polskiej im. I. J. Paderewskiego [I. J. Paderewski-Wettbewerb für Pianisten und Pianistinnen polnischer Herkunft]“. *Gazeta muzyczna* I, Nr. 19–20 (15. Juli 1919): 137.
- Steuermann, Eduard. „Vilém Kurz (k 60 narozeninam) [Vilém Kurz (zum 60. Geburtstag)]“. *Tempo: Listy hudebni matice* 12, Nr. 5 (1933): 161–4.
- Walter, E[dmund]. „Z sali koncertowej [Aus dem Konzertsaal]“. *Kurjer Lwowski* XXXVIII, Nr. 7 (7. Jänner 1920): 12.
- Walter, E[dmund]. „Koncert Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej [Konzert des Jüdischen Symphonieorchesters]“. *Kurjer Lwowski* XXXVIII, Nr. 139 (6. Juni 1920): 6.

Musical Interpretation: Specifics of Working with Textual Statements and Other Aspects

Viktor Velek

Univerza v Ostravi

University of Ostrava

In searching for content for this study, I decided to use my experience gained during my publishing activities. In a way, it will be a kind of “medley” – inherently disparate in many ways, but at the same time always related to the issue of interpretation. A selection consisting of three topics: historical recording, reviews and mediaeval music.

Historical recordings

My initial reflection comes from my master’s thesis from 2005, i.e. the topic *Slavic Reciprocity in the Musical Culture of Czechs and Lusatian Serbs 1848–1948*.¹ As part of my interdisciplinary research, I explored historical recordings, particularly those made in Lusatia in 1907 by the Berlin Phonogrammarchiv.² As a “recording greenhorn” I was intrigued by the fact that two different recordings of the same song were always made in the field

1 Viktor Velek, “Slovanská vzájemnost v hudební kultuře Čechů a Lužických Srbů 1848–1948 [Slavic Reciprocity in the Musical Culture of Czechs and Lusatian Serbs 1848–1948]” (Thesis, Masaryk University in Brno, 2005).

2 Viktor Velek, “Historické nahrávky lužickosrbské řeči a hudby z let 1907–1938 [Historical Recordings of Lusatian-Serbian Speech and Music from 1907–1938],” *Lětopis – časopis za rěč, stawizny a kulturu Łužiskich Serbow / Zeitschrift für sorbische Geschichte und Kultur* 55, no. 2 (2008): 17–41; Viktor Velek, “Niedersorbische (Niederwendische) historische Aufnahmen / Lower Sorbian Historical Awards,” in *Schlagwort Wendisch. Historische Tondokumente sorbischer/wendischer Kultur*, ed. Sebastian Elikowski-Winkler (Cottbus: Schule für Niedersorbische Sprache und Kultur, 2016), 17–49.

at the time. The first recording begins with a focal tone (being indicated by a whistle or something similar), followed by a short verbal commentary introducing the song (e.g. *Wendisches Spinnstübelied Nr. 3 Matthes spann die Pferde an*) and finally the singing or playing itself. The second recording then begins directly with the singing or playing, followed by a verbal commentary, and finally the focal tone is given. According to ethnographers, this practice has its pros and cons. The main disadvantage – with regard to the interpretation practice – can be expressed succinctly as follows: if the tone is sounded first, it may disorient amateur singers, i.e. lead to dissonant singing in a different than natural vocal position or to singing outside of the singer's register.

Another observation from the field of historical or generally older recordings is something that the average listener might not consider. Old wax and gramophone records were significantly shorter in length than more modern media such as tapes, CDs or DVDs. In practice, this led to some pieces having to be interpreted faster than the composer intended when recording them, and faster than the normal performance in concerts. This is important for our evaluation of historical recordings, including the argument that “*they used to play it faster in 1925 than we do today.*” Such recordings must always be evaluated on a case-by-case basis as to whether the tempo was limited by the technical constraints of the medium or whether it reflected the artistic intention. In many cases, the composer's original intention can never be clearly determined.

Listening to historical recordings brings with it a certain natural need to surmise, supplement and imagine what the technology of the time failed to capture, such as the sharpness and clarity of instruments, colour, precise intonation, spatial sound, etc. It can thus be said that listening to historical recordings requires not only a significantly greater degree of active involvement by the listener, but also specific activity in the field of individual acoustic imagination. At best the listener can only get a glimpse of the actual interpretation, i.e. of “*how it really sounded in 1925,*” and even this is highly debatable. The quality of the original performance was only known by the participants in the recording, and with them it also disappeared, because the recording captured only a fraction of the overall sound spectrum. An interesting consideration in the field of music psychology is whether the contemporary listeners were closer to the original than all the following generations. Why? The contemporary listeners could compare the performance they heard in the concert hall with the recorded form. A similar

parallel can be drawn with the visual arts: even when we see, for example, a black and white photograph from our school years, our brains can automatically and authentically complete the colour continuum. Of course, this ability – whether in acoustic or visual perception – is developed differently in each individual, but objectively it is there. But back to music: it is clear that each generation has its own generational taste, or rather a certain palette of different variations of generational taste. Its application to older interpretations should always be justified and the question of meaningfulness should be answered first. There is nothing to prevent us from comparing several different interpretations from around 1920, for example, and here the comparison offers the hope of breaking away from today's ideas and making a more objective assessment in general.

In the musicological literature there is a type of text that is devoted to the description of historical recordings. Publications describing recordings of the music of the founder of Czech modern music Bedřich Smetana have an important place in Czech music. Mirko Očadlík, the author of the anthology *Smetanovská diskografie. Kritický soupis gramofonových snímků Smetanovy hudby* [Smetana Discography. A Critical Inventory of Gramophone Recordings of Smetana's Music] (Prague, 1939), concentrated on the basic description of the form, the quality of the performance and the technical aspects, and also assessed the adherence to the intended interpretation. To give an example, a recording of Lukáš's aria in D major from Act II of Smetana's opera *Hubička* (The Kiss) is described as follows:

Richard Kubla, accompanied by the F. O. K. Orchestra, conducted by Dr. Václav Smetáček. Esta 7159 (2995). From 1938. B-side: Aria from Smetana's *Dalibor*. – As flawed as the previous recording, especially unbalanced in declamation and at times dropping in intonation. Otherwise sung quite conventionally, with a tendency towards rubato, and vocally leaning towards creating large tones that ultimately fall out of the overall framework of the performance. The orchestra is flexible, though a little loud. Recorded clearly.³

Such an assessment does not pertain solely to the performance itself but also, to a large extent, to “*how the performance sounds on the recording.*” For example, the loudness of the orchestra may have been caused by poor placement of the microphones, and the imperfections in intonation may

3 Mirko Očadlík, *Smetanovská diskografie. Kritický soupis gramofonových snímků Smetanovy hudby* [Smetana Discography: A Critical Inventory of Gramophone Recordings of Smetana's Music] (Praha: Orbis, 1939), 84.

have been due to the technical aspects of the recording process. One could argue that an experienced evaluator of recordings at the time (for example, the aforementioned Mirko Očadlík) was better equipped to distinguish between what was technically imperfect and what was an artistic flaw. Specifically, regarding the famous Czech opera singer Richard Kubla (1890–1964), we have a brief mention of how he perceived the old way of recording. The following quote of a letter to his sister begins with an assessment of how satisfied he was with the recording of his memoirs for Czechoslovak Radio in early 1955 and goes on to recall the recording process he experienced in the studios in the interwar period (records for Ultraphon, Esta and His Master's Voice):

It was quite good, except for the orchestra, which always 'whined' at the end of each part!!! That was because it was recorded the old-fashioned way, still in that trichter [gramophone horn] where you had to step back when you played the piano and the matrix wheel didn't spin precisely.⁴

Reviews

In the field of musical interpretation, a completely distinct chapter is that represented by critical publishing. Reviews are, and always will be, often the only source for forming an idea of how this or that piece sounded, what kind of performance the performer gave, what kind of audience response they received, etc. By definition, all reviews are subjective statements, which cannot be denied, although the pursuit of objectivity is one of the main principles of professional reviewing. However, history provides countless examples where the reader has reason to doubt the objectivity of a review. There is no point in documenting the various motivations for such a lack of objectivity in detail here, as each of us has certainly encountered a reviewer's varying attitudes towards the chosen singing technique, tempo, expression, stage movement, degree of talent, portrayal of style, etc.

Let's focus on a specific artistic personality: Richard Kubla, a tenor who, thanks to his talent, was able to complete his studies at the Vienna Academy on an accelerated track, and while still a student was offered an engagement at the Metropolitan Opera in New York, where he was set to earn 800 dollars per performance – in 1915. Remarkably, at that point, Kubla's experience was limited to singing excerpts of longer works during his

4 Viktor Velek, *Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní. 2, Český Caruso Richard Kubla = Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien. 2, Richard Kubla, der tschechische Caruso = Musica Bohemica Viennensia*; volume VI (Praha: NLN, s.r.o., 2021), 548.

school practice. Against his teacher's wishes, he performed several times in the spring of 1914 at the theatre in Graz, where he completely fascinated the local critics with his performances as Rodolfo in *La Bohème* and as Cavardossi in *Tosca*.⁵ Since the Czech press had reported on the American offer in March 1914, Kubla must have impressed audiences in Graz with the performances of *La Bohème* on 7 and 14 February. All indications are that it was the excellent reviews of Kubla's interpretation, together with the recommendation of the director of the Vienna Music Academy, that attracted the famous Berlin agent Norbert Salter to "check out" Kubla for himself in the Austrian capital. And Kubla clearly impressed Salter with his performance of an excerpt from Rodolfo's part as well as the opening aria from Wagner's *Lohengrin*. Kubla sang throughout the war at the Viennese Volksoper, to which he was recruited from the barracks by the director Rainer Simons. After the end of the war Kubla sang first at the New German Theatre in Prague, then for many years he was a regular guest at the National Theatre, and also sang on many other stages at home and abroad and recorded many gramophone records.

In my monograph on Richard Kubla, I described in detail how he dealt with criticism of his interpretations. A notable example is the evaluation by the Ostrava critic Milan Balcar (1886–1954), coincidentally Kubla's classmate from the Ostrava gymnasium. Balcar had unsuccessfully pursued a career as a composer, and Kubla responded to his critiques by pointing out Balcar's own lack of musicality. Over time, Balcar's critiques became increasingly harsh, and unlike other critics he was unable to write a purely positive review; he always felt compelled to provoke with some minor remark.

Let's go back in time to the performance that took place at the Ostrava theatre on Tuesday 8 September 1931. It was Antonín Dvořák's opera *Rusalka*, about which Balcar wrote a day later a review (published on 10 September):

Regarding Mr. Kubla as the Prince, it must be said as a matter of principle: guests should only be invited when they offer more than the home singers. This principle was not observed in this instance. And if anyone needed a confirmation of the opinion I expressed about Mr. Kubla's performance in Smetana's *The Bartered Bride* [19 May, 1931], namely that 'lyrical tenderness and passionate emotionality are not, and have not been, Kubla's strongest qualities', then Tuesday's Prince unfortunately

5 Ibid., 131–8.

provided a very convincing proof. Furthermore, Mr. Kubla's acting performance displayed significantly less ease and immediacy than the audience would expect from a singer with many years of stage experience.⁶

Stung by his classmate's criticism, Kubla eventually wrote a private letter to Balcar on 11 September 1931:

I kindly yet firmly request that you cease any further criticism of me once and for all. I know your level of intelligence, especially in terms of music, well enough from the time of my studies at the gymnasium in Ostrava. Your subsequent failures and futile efforts in seeking higher education, both at the technical school and at the conservatory, are also no secret. After these two setbacks, you have definitely veered off course and become 'also a music critic'. Criticism from a complete layman, written in a style that would fail a second-year student, is not beneficial if it is good, and cannot harm if it is bad. In my case, the reasons are different – I know where the wind is blowing from. I hope that these few lines will suffice to ensure that you never write any more criticism about me. Otherwise, I would be forced to seek other means to ensure that your ailing mind receives the rest it deserves, and does not needlessly exert itself on my account. 'There is no smoke without fire,' and therefore: 'Stick to your trade'. Richard Kubla.⁷

What does this imply? Without the knowledge of context, circumstances and private sphere, we would accept Balcar's critical reviews as much more objective than they really are.

I would now like to turn to the great Czech soprano Eva Hadrabová-Nedbalová (1902–1973), whom I have "immortalised" in the form of a monograph.⁸ Her path to the Vienna State Opera led through engagements at the Olomouc Opera and then at the Bratislava Opera. That was where Richard Strauss noticed her talent and did everything he could to draw her to Vienna. She soon became one of the main opera performers, and then a world-class star who successfully performed in Salzburg (Salzburger Festspiele), in the USA and in London. However, her "Viennese period" was not without its ups and downs. In her case, the researcher is offered the opportunity to confront two sources: the first is – as expected – the reviews

6 M. B. [Milan Balcar], "'Rusalka' s Nordenovou a Kublou ["Rusalka" with Norden and Kubla]," *Moravskoslezský deník* 32, no. 247 (10 September 1931): 4.

7 *Ibid.*, 370.

8 Viktor Velek, *Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní 3 = Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien. 3, Lída Mašková-Kublová, Eva Hadrabová-Nedbalová = Musica Bohemica Viennensia*; volume VII (Praha: NLN, s.r.o., 2019).

of professional critics, the second is the “diary” in which an anonymous frequent visitor to the Vienna State Opera wrote down his impressions.⁹ He dedicated a number of entries to Eva Hadrabová-Nedbalová. I have devoted a whole chapter to these observations in the aforementioned monograph.¹⁰ Often in just a few words, the unknown author mentioned performances of roles in the operas *Twilight of the Gods*, *La Traviata*, *The Tales of Hoffmann*, *The Iron Saviour*, *Das Rheingold*, *The Magic Flute*, *Der Rosenkavalier*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *The Queen of Spades*, *Aida*, *Parsifal*, *Ariadne auf Naxos* and *The Evangelist*. The author of the notes followed Eva Hadrabová-Nedbalová from late 1933 to early 1936. Thanks to his observations we know, for example, about her pneumonia (I could not find any mention of the illness in the press). Only rarely did the anonymous visitor evaluate her interpretation positively; more often he chose phrases such as *she sang disastrously – she squeals horribly – she sings and plays impossibly – she is getting worse – she sang horribly – she looked funny*. Unlike most music critics, the author had the advantage of not having to seek a more diplomatic expression for his feelings. During the Second World War, specifically from 1939 to 1944, Eva Hadrabová-Nedbalová worked at the Nuremberg Opera.¹¹ Thanks to the archival material in the City Archives there, it is possible to reconstruct how she managed in this institution.¹² There is no space to go into detail and explain the reasons for her actions, so in summary she tried to leave Nuremberg (a very Nazi city, “Stadt der Parteitage”) to go to Vienna or Graz. In fact, she did a lot to encourage the managers of the Nuremberg Opera to dismiss her. She was often ill (and did not hurry with her recovery), she complicated the fulfilment of her contract with demands for a higher fee, she suggested being replaced by another singer, and she even deliberately sang poorly – yes, with deliberately wrong intonation! And here we come to the question of the testimonial potential and relevancy of contemporary reviews. Their writers quite naturally and correctly assessed the performance and cannot be blamed for statements such as that she was no longer accurate in her pitches and that her acting was not good. It is worth pointing out, therefore, that these statements were about a specific performance but may not have been true in general. What is the conclusion to be

9 Available from: http://www.operinwien.at/chronik/Material/staatsoper33_36.pdf.

10 Velek, *Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní* 3, 467–9.

11 Ibid., 536–59.

12 Stadtarchiv Nürnberg, shelfmark C 45/II No. 822–4, shelfmark C45/999 No. 59, 61, 64, 65, 69, shelfmark C 21/IX 1440, shelfmark C 21/XI No. 30, 84, 145, 242, shelfmark C 21/IX No. 340.

drawn from this? It cannot be concluded on the basis of reviews that the singer failed to control her art, etc. This means that reviews have only limited explanatory power.

Old Bohemian spiritual mediaeval songs in Czech

The third and final part in this study is devoted to the issue of the “correct version,” and I will immediately explain what is meant by this rather ambiguous phrase. The “Old Bohemian spiritual songs” have a significant place in the history of Czech music, and I would like to focus on two of them, namely the songs *Svatý Václave* (Saint Wenceslas) and *Ktož jsú Boží bojovníci* (Ye Who Are Warriors of God).

The first of these, also known as *Saint Wenceslas Chorale / Song of St Wenceslas*, dates from the 13th century. It is one of the earliest surviving songs sung in Czech and had a state-representative character from the beginning. Initially associated with the Přemyslid dynasty, its importance was also recognised by Emperor Charles IV and all subsequent rulers. The second song – the Hussite chorale *Ye Who Are Warriors of God* – represents the body of Hussite spiritual songs and their vernacular production. From 1420, the Hussites aligned themselves with the legacy of Master Jan Hus, a theologian and rector of Charles University in Prague, who was burned at the Council of Constance in 1415 because he did not recant his beliefs. From 1420 onwards, there was a period of anarchy in the Lands of the Bohemian Crown, many monasteries and churches were plundered, and a new reformed Hussite church emerged, with its own liturgy and related music in the Czech language. *Ye Who Are Warriors of God* is a special, unique type of song: its content is essentially a military code, instructing each group of the Hussite army on their duties.

What do the two songs have in common? It is the various versions of the melody and, to some extent, the rhythm.

The ancient *Saint Wenceslas Chorale* has continuously permeated the entire history of Czech music without any restrictions (for example, by the government or the church) until today. Given its widespread popularity, it is understandable that different variations of intervals or rhythm would emerge over time.¹³ Composers faced a choice: “*If I quote the song in my own composition,*

13 Karel Cirkle, “Nejstarší české lidové duchovní písně: k melodickému vývoji Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave [The Oldest Czech Folk Spiritual Songs: On the Melodic Development of Lord, Have Mercy on Us and Saint Wenceslas]” (PhD Dissertation, Masaryk University in Brno, Faculty of Arts, 1968).

which version should I use?” Several factors influenced the decision. Some prioritised the criterion of antiquity, opting for the mediaeval version. Others might have chosen the version that they “grew up with” or that was familiar in the environment for which they were composing, for example the baroque version. Sometimes regionality played a role in the decision.

With the Hussite chorale *Ye Who Are Warriors of God*, which I will discuss in greater detail, the situation is considerably more complicated, though there are only two versions to choose from. It should be noted that at the time of the recatholization of the Lands of the Bohemian Crown, the song was forbidden and gradually fell into oblivion. At the beginning of the 19th century only the lyrics were known, and even then, they were familiar to only a few linguists! It is possible that the Napoleonic Wars revived interest in its musical aspect – some Czech pro-monarchist anti-Napoleonic songs apparently work with its melody and partly with its lyrics. However, it seems to have been a passing fashion, as after the defeat of Napoleon these songs fell into oblivion.¹⁴ Quite logically, the song is also absent from the musical repertoire of the revolutionary year 1848. It was not until the early 1860s that the chorale resurfaced, reintroduced through arrangements for voice and piano or choral adaptations. This was a clear manifestation of the process of searching for old Czech musical heritage, the impetus being the liberalisation of social relations after the announcement of the October Diploma (1860). This is how the public came to know the younger version of the chorale, namely the one printed in a songbook from 1530.¹⁵ Many composers worked with this version, believing it to be the only and oldest version of the song. The unique semantic and semiotic content of the work is due to the fact that Bedřich Smetana worked with it at the end of the cycle of symphonic poems *My Country*, i.e. in the Hussite parts *Tábor* and *Blaník*.

14 Viktor Velek, “Hussitism in Modern Czech Musical Culture: The Roots of Myths (1800–1848),” [chapter in a collective monograph by the team members of the international scientific project EXPRO GA ČR Old Myths, New Facts: Czech Lands in the Centre of 15th-Century Music Developments], eds. Hana Vlhová-Wörner and Jan Ciglbauer (2025), forthcoming.

15 [Anon.], *Zpráva a naučení křesťanům věrným, jak by se v těchto časích nebezpečných při spasení božím řídit, zpravovati a v něm růsti měli, ano i při těžkostech nynějších, přicházejících od násilí Tureckého, jak se míti a zachovávatí mají* [A Message and Instructions for Faithful Christians on How to Act, Conduct Themselves and Grow in their Salvation in These Perilous Times, and Also in the Face of Current Difficulties Arising from the Violence of the Turks, Providing Guidance on How to Live and Preserve Themselves] (Mladá Boleslav: Bratrská tiskárna Jiřika Štyrsky, 1530), 166–8.

166
 V tyto saur přehodně / kterč viz wwe
 likém Raneponalu.
 Ožtýmež my poslaucha Q j.
 Lide Boží Izraheli / zpjwoy Q r.
 Gize sluffi sedce swého / Bo Q rj.
 Bože Otce, Synu také Du Q ir.
 Wednech bjdných / pokuše Q rj.
 A gine imoché zwlastě podpulem
 o Pokuffenjch.
 Někomu je snad libiti bude y tato pff
 nika starych onich Cechů.
R Dož ste Boží bogownj
 cy / a zařona geho / prostež odBo
 ha

167
 ha pomocy / a dauffeytež wneho /
 že konečně snim wždycky switězřte
 Tenť Pán welj se nebatí / zabub
 cy tělešnych / welj y život stratiti /
 prolařku bližnych swých: protož po
 slhite zmužile ředcy swých. Kry
 stusť wam zařtkody stogj / řekrát
 wjc řlubuge / pakli řdo pron život
 řloži / wěčný mjtř bude: blaze řkaže
 řdož nařwode řegde. Protož řřitel
 cy, řkopidnjcy / řadu řyřřřřř řřidlič
 ncy a cepnjcy / řřid řozřřěne / pom
 něteř wřřickni nařřana řředěho. ř
 Neřřárel ře neřřeyte / nanmožřřw
 ře

Kdož ste Bo - ži bo - jov - ní - ci a zá - ko - na je - ho,
 pros - tež od Bo - ha po - mo - ci a dau - faj - tež v ně - ho,
 že ko - neč - ně s ním wždy - ky zwi - tě - ži - te.

Picture and transcription 1: "1530 version" – transcription by Jan Ciglbauer¹⁶

16 The original is taken from the 1566 edition (National Library of the Czech Republic, shelfmark 54 G 000725/adl.3). The transcription is taken from the study of the forthcoming collective monograph of the scientific project Old Myths, New Facts (EX-PRO GAČR, planned publication 2025).



♩ = ♪ (♩)

Ktož jsá bo - ži bo - jov-ní - ci a zá - ko - na je - ho, pros -
 Kris - tusť vám za ško - dy sto - jí, sto - krát více sli - bu - je, pak -

tež od Bo - ha po - mo - ci a u - faj - te v ně - ho,
 li kto proň ži - vot slo - ží, věč - ný mie - tí bu - de,

že ko - neč - ně vždy - cky s nim svi - tě - zi - te,
 bla - ze kaž - dě - mu, ktož na prav - dě sen - de.
Sequitur repetitio

Tent' pán ve - lit' se ne - bá - ti zá - hub - cí tě - les - ných, ve -
 lit' i ži - vot slo - ží - ti pro lás - ku svých blíž - ních.

Picture and transcription 2: *Jistebnice Cantionale* – transcription by Jan Frei (music) and Petr Nejedlý (lyrics)¹⁷

17 The original is taken from Collection of the National Museum of the Czech Republic, National Museum Library (Czech Republic), shelfmark II C 7, fol. 50r. The transcription is taken from: Hana Vlhová-Wörner, ed., *Jistebnický kancionál: Praha, Knihovna Národního muzea, II C 7: kritická edice. 2. svazek, Cantionale = The Jistebnice kancionál* [Prague, National Museum Library, II C 7: Critical Edition. Volume 2, Cantionale] (Chomutov: L. Marek, 2019), 212–4.

The problem arose in 1872 when the Jistebnice Cationale, a manuscript source from the first half of the 15th century, entered the scene. It is an older, unique and more authentic source, different in details from the younger “1530 version,” which had been in use up to that point. Very soon, composers embraced this older version, either harmonising it or working with it as a quotation. However, after 1872 every composer had to solve a dilemma, because using the older version meant not having it connected with the patriotic legacy of Smetana. Some critics were even of the opinion that to quote the older version was to distance oneself from this renowned composer! It can thus be said that the younger version survived precisely and only thanks to the performance of Smetana’s *My Country*. The question of how the choice of a younger or older version would have an extra-musical effect was addressed not only by composers when creating their own original works, but also by choirs or solo performers when performing the chorale in their concerts. Here, then, the dramaturgical and interpretative issues are clearly linked.

Conclusion

This paper presents three different perspectives on musical interpretation and offers many concrete examples. They all have in common the fact that they fall within the field of Czech music. Focusing on historical recordings, I offer a number of suggestions with regard to specific topics. The aim is to highlight the need for caution when forming evaluative judgments. Consideration of the technical aspects of recordings is essential, and the first section uses both amateur (folk) and professional (opera) recordings for demonstration. The recordings of the Czech opera singer Richard Kubla, and the contemporary critiques of them, serve as a “bridge” to the second section, focused on reviews. The career of Kubla was again used as a case study. At first glance, the reviews by the Ostrava music critic Milan Balcar may seem objective. However, the discovery of a letter written by Kubla to Balcar, i.e. the performer’s response to the critic’s assessment, suggests that Balcar may not have been objective when writing his reviews and that he was perhaps settling personal scores with his former classmate. This finding sheds a completely different light on the published reviews of interpretations. A probe into the life of the soprano Eva Hadrabová-Nedbalová highlights two interesting matters: the first is the confrontation of professional reviews and the handwritten notes of a frequent visitor to the Vienna State Opera between the wars, and the second is her time at the Nuremberg

Opera during the Second World War. Her desire to leave Nuremberg at any cost led her to intentionally perform poorly – a fact the critics were, of course, unaware of. This raises the point that reviews often focus solely on the performance presented, without taking into account the background, motivations or reasons behind it. A review is thus an unconscious evaluation of a “simulation” rather than the real situation. The third section deals with the dilemma of choosing between different melodic variants of two important mediaeval Bohemian spiritual songs. For illustration, one of the most important treasures of Czech music, the Hussite war hymn *Ktož jsú Boží bojovníci* (Ye Who Are Warriors of God) was chosen. The late discovery of the older version raised the problem of how and whether to continue working with the younger version, which is still in use and which Bedřich Smetana firmly and forever anchored in the history of Czech music.

Bibliography

Archival Sources

Stadtarchiv Nürnberg, Fond: Eva Hadrabová-Nedbalová, shelfmark C 45/II No. 822-824, shelfmark C45/999 No. 59, 61, 64, 65, 69, shelfmark C 21/IX 1440, shelfmark C 21/XI No. 30, 84, 145, 242, shelfmark C 21/IX No. 340.

Jistebnický kancionál [Jistebnice Cationale]. National Museum Library (Czech Republic), shelfmark II C 7.

Literature

[Anon.]. *Zpráva a naučení křesťanům věrným, jak by se v těchto časích nebezpečných při spasení božím řídit, zpravovati a v něm růsti měli, ano i při těžkostech nynějších, přicházejících od násilí Tureckého, jak se má zachovávatí mají* [A Message and Instructions for Faithful Christians on How to Act, Conduct Themselves and Grow in their Salvation in These Perilous Times, and Also in the Face of Current Difficulties Arising from the Violence of the Turks, Providing Guidance on How to Live and Preserve Themselves]. Mladá Boleslav: Bratrská tiskárna Jiřika Štyrsy, 1530.

Cirkle, Karel. “Nejstarší české lidové duchovní písně: k melodickému vývoji Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave [The Oldest Czech Folk Spiritual Songs: On the Melodic Development of Lord, Have Mercy on Us and Saint Wenceslas].” PhD Dissertation, Masaryk University in Brno, Faculty of Arts, 1968.

Očadlík, Mirko. *Smetanovská diskografie. Kritický soupis gramofonových snímků Smetanovy hudby* [Smetana Discography: A Critical Inventory of Gramophone Recordings of Smetana’s Music]. Praha: Orbis, 1939.

- Velek, Viktor. "Slovanská vzájemnost v hudební kultuře Čechů a Lužických Srbů 1848–1948 [Slavic Reciprocity in the Musical Culture of Czechs and Lusatian Serbs 1848–1948]." Thesis, Masaryk University in Brno, 2005.
- Velek, Viktor. *Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní 3 = Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien. 3, Lída Mašková-Kublová, Eva Hadrabová-Nedbalová = Musica Bohemica Viennensia*; volume VII. Praha: NLN, s.r.o., 2019.
- Velek, Viktor. *Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní. 2, Český Caruso Richard Kubla = Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien. 2, Richard Kubla, der tschechische Caruso = Musica Bohemica Viennensia*; volume VI. Praha: NLN, s.r.o., 2021.
- Velek, Viktor. "Hussitism in Modern Czech Musical Culture: The Roots of Myths (1800–1848)." [Chapter in a collective monograph by the team members of the international scientific project EXPRO GA ČR Old Myths, New Facts: Czech Lands in the Centre of 15th-Century Music Developments], edited by Hana Vlhová-Wörner and Jan Ciglbauer (2025), forthcoming.
- Velek, Viktor. "Niedersorbische (Niederwendische) historische Aufnahmen / Lower Sorbian Historical Awards." In *Schlagwort Wendisch. Historische Tondokumente sorbischer/wendischer Kultur*, edited by Sebastian Elikowski-Winkler, 17–49. Cottbus: Schule für Niedersorbische Sprache und Kultur, 2016.
- Vlhová-Wörner, Hana, ed. *Jistebnický kancionál: Praha, Knihovna Národního muzea, II C 7: kritická edice. 2. svazek, Cationale = The Jistebnice kancionál [Prague, National Museum Library, II C 7: Critical Edition. Volume 2, Cationale]*. Chomutov: L. Marek, 2019.
- "Wiener Staatsoper 1933–1936, Operntagebuch eines anonymen Opernfans." http://www.operinwien.at/chronik/Material/staatsoper33_36.pdf.

Periodicals

- M. B. [Milan Balcar]. "Rusalka' s Nordenovou a Kublou ["Rusalka" with Norden and Kubla]." *Moravskoslezský deník* 32, no. 247 (10 September 1931): 4.
- Velek, Viktor. "Historické nahrávky lužickosrbské řeči a hudby z let 1907–1938 [Historical Recordings of Lusatian-Serbian Speech and Music from 1907–1938]." *Lětopis – časopis za řeč, stawizny a kulturu Łužiskich Serbow / Zeitschrift für sorbische Geschichte und Kultur* 55, no. 2 (2008): 17–41.

Die ukrainische Opernsängerin Solomia Kruschelnytska im Prozess der künstlerischen Emanzipation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Luba Kijanovska
Univerza v Lvovu
Universität Lwiv

Am Beispiel des Lebens und Schaffens des berühmten ukrainischen Opernstars Solomia Kruschelnytska wird ein Verständnis der Emanzipation in breiterem Sinne vermittelt. Man geht davon aus, dass der Inhalt des lateinischen Wortes *emancipatio* hauptsächlich „die Befreiung“ allgemein verstanden wurde. Was die konkrete Person der genannten ukrainischen Sängerin betrifft, wurde ihre „Befreiung“ auf den drei Ebenen betrachtet: in der Selbstverwirklichung als Sängerin, d. h. schöpferische professionelle Emanzipation, im Kampf für gleiche Rechte mit den Männern, also soziale Emanzipation und in der Bestätigung ihrer nationalen Selbstidentität als nationaler Emanzipation. Alle drei Formen sind in dem Lebenslauf von Kruschelnytska untrennbar verbunden, eine ist undenkbar ohne die beiden anderen. Zu den wichtigsten Faktoren, die zu ihrem Aufstieg auf den Opernbühnen der Welt beigetragen haben, gehören: das familiäre Umfeld, die Motivation, zu singen und einen Lebensweg einzuschlagen, der so ungewöhnlich war und in ihrem Umfeld nicht akzeptiert wurde, eine Vielzahl von Gesangsstudien und die allgemeine soziokulturelle Atmosphäre der Städte und Länder, in denen sie aufwuchs.

Schon ihre ersten Schritte beeinflussten die bemerkenswerten Anfänge ihrer weiteren Karriere. Sie kam in die Welt im Jahr 1871 als Tochter eines griechisch-katholischen Priesters zur Welt, was gleichzeitig Vorteil und Nachteil war. Vorteil, weil die Priesterfamilien zu dieser Zeit eine der am besten ausgebildeten Schichten der galizischen Ukrainer darstellten. Zu ihrem Nachteil, weil dieselbe Priesterfamilien auch reichlich konservativer

Ansichten, besonders was die Rolle der Frauen in der Gesellschaft betrifft, vertreten haben.

So stellt man zuerst die soziale Emanzipation von Kruschelnytska in ihrer Grundform dar: ihren Kampf für die Menschenrechte als Frau, die ihre professionelle Neigungen realisieren wollte. Es war außerordentlich schwierig: *„die Tochter eines griechisch-katholischen Priesters aus Galizien, die Opernsängerin, welche auf Bühnen auftritt“* klang noch in den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts wie ein Oxymoron. Die Opernkarriere für eine Frau aus einer Priesterfamilie betrachtete man als etwas völlig Unvorstellbares, trotz der kulturfrendlichen Atmosphäre ihres Zuhauses, welches ihr die Möglichkeit gab, im Familienkreis zu musizieren, wie auch der Teilnahme im Laienchor, in dem sie ihr Gesangstalent zum ersten Mal unter Beweis stellen konnte und sie erfolgreich als Solistin auftrat. Darum musste Solomia, die ihr Lebensziel als Sängerin früh erkannte, erhebliche Einschränkungen und Hindernisse in Kauf nehmen. Zu diesen Hindernissen gehörten Gerüchte ihrer Umgebung, welche ganz wenig Engagement für die künstlerische Laufbahn von Frauen zuließ, meistens geringe Bildungsmöglichkeiten für die Frauen (sie konnten nur in den Klosterschulen für Frauen lernen und später als Hauslehrerin oder Medizinhilfe tätig werden). Um ihr Ziel zu erreichen, lehnte Kruschelnytska ihren Verlobten, einen künftigen griechisch-katholischen Priester ab, der kein Verständnis für ihre künstlerischen Strebungen aufzeigte. Als sie kurz danach ihre Gesangstudien am Lemberger Konservatorium bei Professor Wysotski antrat, entfachte sich in ihrer Umgebung ein Skandal. Sie hatte bloß Glück, dass zu dieser Zeit die Frauenbewegung auch in Galizien immer stärker wurde und sie nicht ganz allein in ihrer Neigungen war. Der Vater unterstützte trotzdem die Absicht seiner Tochter einer Ausbildung am Konservatorium, investierte dafür Geld – trotz der Unzufriedenheit mehrerer Personen in seinem Umkreis. Solomia war bewusst, dass *„der Schatten ihrer Sünde“* die ganze Familie bedeckte, wohl auch deswegen unterstützte sie später finanziell mehrere Verwandte, denen sie in schwierigen Lebenssituationen noch lange Jahre half. Für sich selbst von dieser Zeit stellte Kruschelnytska eine Devise fest: *„Entweder alles (was vorgesehen) zu leisten – oder nie wieder nach Hause zurückzukehren“*.¹

1 Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 2: Materialien. Briefwechsel (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1979), 55.

Unter Berücksichtigung, dass nur eine Person mit einer entsprechenden psychischen Verfassung diesen harten Kampf gegen solche Lebensumstände führen kann, zeichnete sich Kruschelnytska durch einen ambivalenten Psychotyp aus (ein ähnlicher Psychotyp wie bei Kruschelnytska bestätigt polnischer Musikwissenschaftler Mieczyslaw Tomaszewski im Fall Chopin²). Dieser Psychotyp brachte männliche und weibliche Merkmale einer Persönlichkeit in Einklang, was sich in der Breite der Interessen von Kruschelnytska (von Literatur, Weltgeschichte, Philosophie bis hin in Politik) und ihrer intellektuellen Fähigkeiten zur Verallgemeinerung, analytischen Studien und Lösung strategischer Aufgaben ausdrückte.

Diese Hypothese wird durch ihre konsequente Verteidigung ihres Rechts auf freie Berufswahl und -ausbildung, intellektuelle Kommunikation mit mehreren hochgebildeten Männern auf Augenhöhe und die stets offene Äußerung ihrer Standpunkte unterstrichen; es bestätigt auch ihre umfassende intellektuelle Entwicklung, Kenntnisse von acht Fremdsprachen und das tiefe wissenschaftliche Studium jeder Rolle. Ein Zeichen ihrer erfolgreichen sozialen Emanzipation war die Erlangung finanzieller Unabhängigkeit und praktische Vernunft, sowie die konsequente Verteidigung ihrer Prinzipien in Konfliktsituationen.

Es wäre nicht angebracht, Kruschelnytska nur als „Mann im Rock“, nur als aktive, rationale und intellektuelle Persönlichkeit darzustellen. Sie besaß auch mehrere typisch weibliche Charakterzüge, wie feine Sensibilität, ein gepflegtes Äußeres, Eleganz, den Sinn alltäglichen Komforts. Zu einem gewissen Zeitpunkt ihres Lebens überlegte sie sogar, ob es möglich wäre, biologisch typisch weibliche Eigenschaften, vor allem die Geburt eines Kindes mit ihrer Opernkariere zu verbinden. Solche Gedanken äußerte sie im Brief an ihren guten Freund, den bekannten ukrainischen Schriftsteller Mychajlo Pawlyk. Er erwiderte: *„Für die Geburt der Kinder sind Millionen von Frauen bestimmt, aber Kruschelnytska ist einzig in ihrer Art“*³.

Leider gab es noch auf dieser Stufe des Kampfes für Frauenrechte nur zwei Auswege: entweder die Karriere oder die Familie. In der Folge widmete sie sich völlig der Musik und dem Gesang, die ihr erlaubten, „höhere Zustände“ zu erleben. Dokumentarische Belege für ihre „Katharsis“ und „Einsicht“ finden sich in ihren Briefen an nächste Freunde und Verwandte,

2 Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 2. Aufl. (Kraków: s. n., 2005).

3 Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Teil 2, 224.

inzwischen an Pawlyk, da dieses reflektierende Gefühl nur von der Person, die es erlebt hat, vermittelt werden kann:

Es freut mich sehr, dass Ihnen Aida gefällt, denn ich bin so verzaubert von ihr, dass ich manchmal aufhöre zu singen, weil ich weine. Im Allgemeinen bewegt mich die Musik am meisten, das ist seltsam für mich, vor allem, weil ich ein kaltes Temperament habe und nervenstark bin.⁴

In einem anderen Brief bestätigte sie: *„mein Ehemann wäre unglücklich ... ich hätte ihn nicht so sehr lieben gelernt, wie ich die Musik liebe“*.⁵

Briefe und Dokumente zeugen anschaulich davon, wie Kruschelnytska die Freiheit der Frau in der Gesellschaft in damaliger Zeit verstand, als dieses Problem in ihrem konservativen Umfeld des griechisch-katholischen Klerus akut war. Daher ist die Frage des weiblichen Selbstbewusstseins in Bezug auf die künstlerische Karriere von Kruschelnytska eng mit dem individuellen und psychologischen Porträt der Sängerin verbunden. Solomia Kruschelnytska zeigte ein natürliches und fruchtbares Verständnis ihrer Freiheit. Ihre intellektuell verwirklichte Freiheit formte sich zu einem kohärenten System, das nicht nur die Rechte umfasste, für die sie als Frau in Bezug auf ihre Fähigkeiten und die bewusste Wahl ihres Lebensweges kämpfte, sondern auch ihre Pflichten und große Verantwortung gegenüber sich selbst, gegenüber ihrer Familie und ihren Freunden, die an sie glaubten und dabei sogar ihren Ruf riskierten, von der Gesellschaft verurteilt wurden; und schließlich gegenüber ihrem Volk, als dessen kulturelle Botschafterin und Vertreterin sie sich betrachtete.

Die zentrale Frage des vorliegenden Vortrags besteht darin, ihre professionelle bzw. künstlerische Emanzipation zu klären als auch Solomia's Hauptziel einer Opernkarriere war. Dazu muss etwas ausführlicher argumentiert werden, was eigentlich „künstlerische Emanzipation“ bedeutet und ob diese Bezeichnung auf irgendeine Weise überhaupt rechtfertigt wäre. Ich verwende diesen Terminus in Analogie zur „emanzipierten Tonalität“, der „emanzipierte Tonsprache“ der Musik des XX. Jahrhunderts, d. h. die Erweiterung des Repertoires in Richtung der neuen Musik, aber auch die neue Einstellung zur Interpretation entweder neuerer, oder auch romantischer Musik, in der Vertiefung ihres intellektuellen Segmentes.

Die genannte Intellektualisierung besteht in genauen Studien der historisch-nationalen Umstände, in denen das Sujet der Oper sich entwickelte,

4 Ibid., 208.

5 Ibid., 219.

der Besonderheiten des ästhetischen Stils der Epoche und des individuellen Stils der Komponisten, im Nachdenken über die Grundidee und Ziele, die der Komponist in dieser Oper verfolgte. Alle diese Charakteristika passen genau zu Solomia Kruschelnytska. Um ihre künstlerische Emanzipation richtig darzustellen, scheint notwendig, ihre Persönlichkeit unter dem Gesichtswinkel eines Psychogramms, d. h. aller ihren psychologischen Einzelheiten, die man durch die Analyse ihrer Leistungen als Opern- und Kammer­sängerin, zu definieren.

Als methodologische Grundlage verwendet man die Theorie des amerikanischen Psychologe Abraham Maslow zur selbstverwirklichten Persönlichkeit, welche ganz treffend für obengenannte Aufgabe scheint. Von den wichtigsten Charakterzügen, die nach dieser Theorie selbstverwirklichten Personen eigen sind, merkt man in der künstlerischen Emanzipation der Solomia Kruschelnytska folgende Züge: „aufgabenorientiert“ (im Gegensatz zu selbstorientiert); „Autonomie, Unabhängigkeit von Umwelt“; „Mystik und die Erfahrung, sich in 'höheren Zuständen' zu befinden (die Fähigkeit zur Katharsis – L. K.)“; „selbstverwirklichte Kreativität“; „Transzendenz jeder allgemein akzeptierten Kultur.“⁶

Wenn man die Erscheinungsformen einer selbstverwirklichten Persönlichkeit in Solomia Kruschelnytska zusammenfasst, könnte man vor allem eine überzeugende Verkörperung jenes Segments erkennen, das man metaphorisch als „Sucht nach dem Schaffen, nach der Kunst“ bezeichnet sein könnte.

Als weiteres ergänzendes Kennzeichen der selbstverwirklichten Persönlichkeit nennt man ein erhöhtes Interesse zu neuen „künstlerischen Territorien“. Es beeinflusst das starke innere Bedürfnis, immer weiter in ihrer Entwicklung zu gehen, manchmal mit dem unsicheren Weg, nicht zu wissend, wohin dieser Weg sie führt, aber mit harter Konsequenz. Diese Eigenschaft ihres Charakters oder eher ihres Intellekts erschien schon auf der Stufe der Studien: Ein anschaulicher Beweis für die Aufopferung der Sängerin für ihre Berufung war ihr Entschluss, nach Abschluss ihres Studiums am Konservatorium der Galizischen Musikvereines in Lemberg zu einem weiteren Studium aufzubrechen. Sie zögerte nicht, für weitere Studien nach Italien zu gehen, obwohl sie sich in einer schwierigen finanziellen Situation befand und sich auf der Bühne der Lemberger Oper sehr wohl gefühlt hätte, da sie hier gerade für ihre ersten Auftritte als Mezzosopranistin hervorragende Kritiken erhalten hatte.

6 Abraham Maslow, *Motivation und Persönlichkeit* (Hamburg: Rowohlt, 2018).

Laut Odarka Bandrivska, der Nichte und Schülerin der Sängerin, spielte dieses Suchen nach maximalen künstlerischen Resultaten und ihre Absicht, die bestmögliche Gesangsausbildung zu erhalten, dabei häusliche Schwierigkeiten zu überwinden, eine entscheidende Rolle für ihre glänzende Karriere:

Sie studierte die italienische Gesangsart. Sie sagte, dass diese Schule am besten für die Entwicklung ihrer Stimme geeignet war und sie ihr ermöglichte, alle technischen Schwierigkeiten zu überwinden alles, was ihre künstlerische Seele ausdrücken wollte, mit überzeugender Kraft vorzutragen. Wie ist es bekannt, gab Solomia Kruschelnytska ihr Debüt in Lemberg in der Rolle für Mezzosopran in der Donizettis Oper *La favorita*. Ihre Stimme zeichnete sich schon damals durch ein großes Volumen und einen großen Tonumfang von fast drei Oktaven aus. Als sie zu weiteren Studien nach Italien ging, entwickelte sie ihre Stimme zu einem lyrisch-dramatischen Sopran, der von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen ausgeglichen war.⁷

Doch selbst ein eingehendes Studium bei einer der besten italienischen Lehrerin Fausta Crespi reichte der jungen Künstlerin nicht aus – ihr Streben nach höchsten Ergebnissen auf der Bühne überwand alle Hindernisse, und sie kannte keine Ruhe und Selbstzufriedenheit. Als Solomia Kruschelnytska bereits beste Ergebnisse erzielte und sich als erstklassige Sopranistin mit italienischem Repertoire etabliert hatte, genügte ihr das noch nicht, und sie studierte im Jahr 1895 drei Monate lang bei Professor Josef Gänsbacher in Wien, um die speziellen Prinzipien der Gesangs- und Schauspielkunst der Darstellung von Wagners Rollen zu beherrschen. Sie sagte dazu:

Kritik der Wagnerschen Musik ist ganz rational, wenn jemand ohne entsprechende Vorbereitung und Stimme Wagners Oper singt, könnte sehr schnell ein Kreuzchen auf weiteren Weg stellen, weil länger als zwei Jahre nicht singen würde.⁸

Nicht zufällig wurde sie zu einer der wenigen Opernsängerinnen jener Zeit, die sowohl den italienischen als auch den deutschen Gesangstil gleichermaßen beherrschten.

7 Odarka Bandrivska, „Слухаючи її концерти [Ihre Konzerte zuhören],“ in *Berühmte Sängerin. Erinnerungen und Artikel an Solomia Kruschelnytska*, Hrsg. Ivan Derkatsch (Lviv: Buch-Zeitschrift-Verlag, 1956), 73.

8 Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Teil 2, 208.

Die nächste Charakteristik der selbstverwirklichten Persönlichkeiten, welche auch der Kruschelnytska eigen wurde – Konzentration auf die Aufgabe, die für die Sängerin manchmal die Form der Selbstaufopferung, des selbstlosen Dienstes an der Kunst annahm, auf deren Altar sie ihre eigenen existenziellen Interessen stellte. Dieses Ergebnis erfordert eine genaue Korrelation aller konstituierenden Elemente des künstlerischen Ganzen. Betrachtet man die Grundzüge des apollinischen und des dionysischen Prinzips, die Nietzsche als die beiden Hauptformen der Erkenntnis und der künstlerischen Reflexion der Welt identifiziert, so steht Kruschelnytska diesem Typus der künstlerischen Reflexion nahe, über den der deutsche Philosoph schreibt:

Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maß und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Notwendigkeit der Schönheit die Forderung des »Erkenne dich selbst« und des »Nicht zu viel!«.⁹

Zweifellos herrschte in Solomia Kruschelnytska's individuellem Auführungsstil das Prinzip vor, ihre intuitive, spontane Weltsicht war stets der strengen Kontrolle der künstlerischen *ratio* untergeordnet. Dieser Künstlertypus zeichnet sich durch die Vielschichtigkeit des künstlerischen Paradigmas aus, durch die Ablehnung eines festgelegten Kanons, durch die Tendenz, verschiedene künstlerische Modelle auszuprobieren, und durch eine kreative Reaktion auf verschiedene ästhetische Innovationen. Künstler des apollinischen Typs, zu dem Solomia Kruschelnytska mit Recht gezählt werden kann, zeigen selten Konservatismus oder einseitige Vorlieben, die Bindung an die einigen bestimmten Rollen. Die Sängerin selbst betonte immer wieder die Notwendigkeit, den Stil des Komponisten, dessen Oper sie singen sollte, gründlich „*neu zu studieren*“ und „*zu erfassen*“. Darüber hinaus interessierte sie sich für die Gesamtheit des Schaffens von Komponisten, den gesamten Kontext, in dem es entstanden und entwickelt ist.

Dieser persönliche psychoemotionelle Komplex der Sängerin – selbstverwirklichte Persönlichkeit / ambivertierter Psychotyp / apollinische Denkensart – ermöglichte ihre erfolgreiche künstlerische Emanzipation, die mit einer seltenen Harmonie und Parität verschiedener Pole gekennzeichnet wurde: Intellekt – Einfühlsamkeit, Willensstärke – emotionale Sensibilität, wobei die natürliche und vielfältige Interaktion dieser Pole am deutlichsten in der Art und Weise ihres Auftritts zum Ausdruck kam.

9 Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,“ in: Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke* (München: Anaconda, 2012), 29.

Davon zeugt eine Reihe von Kategorien-Gegensätzen, die in ihrer Tätigkeit paritätisch koexistierten und die erklären die außerordentliche Bandbreite der Opernrollen (sie sang während der za. 25 Jahre ihrer Opernauftritte über die 60 verschiedenen Partien) und des genauso umfangreichen Kammerrepertoires der Sängerin: Heldentum - Lyrik, Epos - Drama, erhöhter emotionaler Tonfall - Zurückhaltung der Gefühle, das romantische Repertoire - Rollen in modernen Opern usw. Das gesamte Spektrum der oben genannten psycho-emotionalen Konzepte spiegelt sich in den vielfältigen Dimensionen von Kruschelnjtska's schöpferischer Tätigkeit am besten wider.

In erster Reihe erwähnt man ihre außerordentlich verantwortliche und – nochmals verwende ich diese Bezeichnung – intellektuelle Einstellung zur Vorbereitung jeder Rolle auf allen Etappen. Ihre Schwester Olena Ochrymowytsch, die die Sängerin mehrere Jahre in den Gastreisen begleitete, erinnerte:

Kruschelnjtska bereitete sich auf jede Rolle sehr gewissenhaft vor. Um eine Rolle zu lernen, brauchte sie nur auf die Noten zu schauen, die sie vom Blatt ablas, so wie jemand anderes einen gedruckten Text lesen würde. Sie lernte die Rolle in 2–3 Tagen auswendig. Aber das war nur der Anfang der Arbeit an der Rolle. Die Hauptsache war, die Rolle als künstlerische Ganzheit zu begreifen, sie „einzusingen“, wie man sagt, und das erforderte mehr Zeit. Am Tag vor der Aufführung sprach Kruschelnjtska kaum mit jemandem, empfing keine Gäste. Sie war dabei, sich in ihre Rolle einzufinden, sich daran zu gewöhnen. Kurz vor der Abfahrt zum Theater stellte die Sängerin die gesamte Oper in ihrem Gedächtnis dar.¹⁰

Die Beobachtungen dieselber Autorin betreffen das Verhalten der Sängerin nach ihren Auftritten:

Aus irgendeinem Grund verspürte sie immer eine Art Unzufriedenheit mit sich selbst. Sie war sehr besorgt, wenn sie der Meinung war, dass dieses oder jenes Fragment in einer Rolle nicht gut war ..., auch wenn alle um sie herum ihre Leistung bewunderten. Wenn sie der Meinung war, dass sie die Rolle nicht gut kannte oder keine gute Vorstellung von der Epoche hatte, in welcher die Handlung der Oper entfaltete, oder auch, wenn zum Beispiel das Libretto etwas fragwürdig war, würde sie

10 Olena Kruschelnjtska-Ochrymowytsch, „Все, що залишилося в пам'яті про Соломію [Alles, was im Gedächtnis an Solomia geblieben],“ in: Solomia Kruschelnjtska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Мучайло Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978), 65.

nie in dieser Oper auftreten. Sie konsultierte sich bei Experten, reiste zu diesem Zweck manchmal sogar mit ihrem letzten Geld ins Ausland, arbeitete in Bibliotheken und Archiven... Solomia lernte die Rolle perfekt kennen, sie konnte sie mehrmals aufführen, aber sie bereitete sich auf jede Aufführung vor, als würde sie diese Rolle zum ersten Mal singen... Sie hatte ihre eigene Herangehensweise an die Interpretation einer Opernpartie, die... nicht bei allen Dirigenten und Regisseuren beliebt war. Aber wenn Solomia überzeugt war, dass sie Recht hatte, gab sie niemandem nach und bestand auf ihrem eigenen Weg.¹¹

Dabei ist zu unterstreichen, dass sie zu einem eher seltenen Typ von Künstlern und insbesondere von Opernsängern gehörte, die das keine spezifische Emploi hatten und sich in jedem Repertoire sicher fühlten. Dieses Lebensprinzip erklärt, warum sie sich nie auf gut bekannten und schon erfolgreich überprüfte Opernrollen begrenzte, ganz umgekehrt: sie zögerte nie vor neuen modernen Rollen (z. B. vor der Hauptrolle in „Salomea“ von Richard Strauss, wo sie nicht nur sang, sondern auch tanzte, selbst den berühmten „Tanz der sieben Schleier“, wie auch in „Elektra“ desselben Komponisten; in den Opern von Alfredo Catalani oder Arrigo Boito) und gar vor den Rollen in solchen Opern, die früher als gescheitert galten und gar ein Fiasco erlebten. Ein krasses Beispiel dazu – ihre sehr erfolgreiche Interpretation der Rolle von Madame Butterfly in der gleichnamigen Oper von Giacomo Puccini nach dem tragischen Misserfolg mit Rosina Storchio in der Hauptrolle. Kruschelnytska sang diese Partie fünfhundert Mal, mehrmals mit dem echten Triumph, Puccini schenkte ihr die Partitur mit dem Anschrift: „Für die schönste Butterfly“,¹² aber danach sagte sie ganz nüchtern: „Schon sind auch für diese Rolle bessere als ich“.¹³

Als Bestätigung der vorliegenden Hypothese führt man zwei überzeugende dokumentarische Belege an. Das erste Beispiel stammt aus dem Artikel des bekannten italienischen Kritikers, Puccinis Biographen Guido Martotti, der die meisten Rollen von Kruschelnytska mit lebhaften Bildern kurz nach ihrem Tod im Jahr 1953 festgehalten hat:

11 Ibid., 64–5.

12 Iryna Stogrin, „10 фактів про Соломію Крушельницьку: ідеальна співачка, якій аплодував світ. [10 Fakten über Solomia Kruschelnytska: eine ideale Sängerin, der die Welt applaudierte],“ *Радіо Свобода* [Radio Svoboda], June 8, 2021, <https://www.radiosvoboda.org/amp/desyat-faktiv-pro-solomiyu-krushelnytsku/31474241.html>.

13 Kruschelnytska-Ochrymowytsh, „Все, що залишилося в пам'яті про Соломію [Alles, was im Gedächtnis an Solomia geblieben], 66.

Wunderbare Aida, die bezaubernde und geistvolle Lorelei (in Alfredo Catalanis gleichnamiger Oper - L.K.), mit der rätselhaften Botticelli-Schönheit fesselnde Brünnhilde (in [Wagners - L.K.] „Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“), erhabene Elisabeth („Don Carlos“), die ätherleichte und zugleich ausdrucksvolle Adriana Lecouvreur (in der gleichnamigen Oper von Francesco Cilea – L. K.), vor Leidenschaft zitternde Isolde, die auch die königliche Würde nicht verliert - in all diesen Gestalten war Kruschelnytska die, wie man zu sagen pflegt, große Künstlerin.¹⁴

Das zweite Beispiel betrifft ihr Kammerrepertoire, das ebenfalls einer kurzen Erklärung bedarf. Wann sie auch mit 49 Jahre ihre Opernkariere beendete und dadurch das traurige Schicksal jener Primadonnen, die nur mit früherer Ruhm leben, vermied, am Zenit ihrer Bühnenerfolge zögerte sie nicht, die Ausrichtung ihrer Auftritte im Alter von fünfzig Jahren zu ändern und weiter im Kammerrepertoire aufzutreten. Dafür studierte sie speziell einige Jahre umfangreichen Kammerrepertoires.

Der erste Auftritt von Kruschelnytska als Kammersängerin in New York fand am 4. Februar 1928 im Mecca-Auditorium statt, wo sie ein Rezital mit dem Titel „Lieder aller Völker“ gab. Wie ein anonymes Rezensent am nächsten Tag in der „The New-York Times“ schrieb:

Krushelnytskas Stimme zeichnet sich durch Kraft und Flexibilität aus, was schon bei den ersten italienischen Arien von Monteverdi deutlich wurde. Auch Respighis „Nobile“ und de Fallas spanisches Tanzlied „Hota“ wurden von ihr in hervorragender Weise vorgetragen. Paderewskis „Dudar's Lied“ wurde auf Polnisch vorgetragen. Danach folgte eine Reihe von Liedern in französischer und deutscher Sprache. Sie sang auch Cadmans „Water as Blue as the Sky“ in englischer Sprache. Obwohl Krushelnytskas Englische nicht die beste jener acht Sprachen war, in denen sie sang, zeigte sie in diesem Lied einen viel tieferen emotionalen Ausdruck als die meisten amerikanischen Künstler ihrer Zeit.

Vito Cornevali begleitete die Sängerin. Zum Abschluss des Konzerts präsentierte Krushelnytska eine interessante Auswahl ihrer ukrainischen Heimatlieder und eine breite Palette von anderen Werken, darunter Rachmaninoff und Mussorgsky. In diesen [ukrainischen - L.K.] Stücken, wie auch in den italienischen, die sie zu Beginn des Konzerts

14 Zit. nach: Iryna Kryworutschka, „Die Sängerin Salomea Kruschelnytska,“ in *Lemberg: eine Reise nach Europa*, Hrsg. Hermann Simon, Irene Stratenwerth, Ronald Hinrichs (Berlin: s.n., 2007), 210.

vortrag, kamen die Wärme und die Stärke der Stimme der Sängerin noch deutlicher zum Vorschein.¹⁵

Das letzte Beispiel bestätigt einen weiteren wichtigen Charakterzug der selbstverwirklichten Persönlichkeiten nach der Theorie von A. Maslow: Akzeptanz der Veränderung der Existenzbedingungen, d.h. das kritische und nüchterne Verständnis von Kruschelnytska eigener Möglichkeiten „hier und jetzt“, wie auch das Verständnis, auf welche bestmögliche Weise an diese neuen Umstände sie sich anpassen könnte.

Dies erschien besonders ausdrucksvoll in den letzten tragischen Jahren ihres Lebens. Im Sommer 1939 kam sie wie üblich zu Besuch ihrer Familie nach Lemberg und kehrte aber nicht zurück. Sie erlebte die erste sowjetische Okkupation, die deutsche Okkupation und zweite sowjetische Okkupation nach dem Krieg. Im Jahr 1944 engagierte sie der damalige Direktor des Lemberger Konservatoriums Wassyl Barwins'kyj als Gesangprofessorin. Nach Barwins'kyjs Verhaftung im Jahr 1948, unter der Leitung des „ideologisch entsprechenden“ sowjetischen Direktors, wurde Kruschelnytska am Konservatorium nicht mehr freundlich behandelt. Gleich danach, am 16. April 1948, berichtete der neue Direktor Pawlutschenko und Parteisekretarin des Konservatoriums Schepit'ko an das Lemberger Gebietskomitee der Kommunistischen Partei zur Charakteristik von Kruschelnytska:

Als Pädagogin hat sie das Niveau, welches für den Lehrer der Hochschule unentbehrlich ist verloren. Praktisch realisiert sie nicht das methodische System. Als Erzieherin ist sie politisch unsicher. Man erwünsche daher ihre Pensionierung.¹⁶

Aber auch diese Verfolgung kommunistischer Macht änderte die wichtigste persönliche Position von Kruschelnytska nicht. Sie opferte ihr ganzes Leben dem Gesang, der Musik und als die eigenen Auftritte schon vorbei waren, wählte sie die einzige ihr noch mögliche der Gesangspädagogik. Als Solomia Kruschelnytska in den letzten Jahren ihres Lebens gefragt wurde, ob sie die Bühne vermisse, antwortete die Sängerin:

Natürlich, würde ich gerne weiter auftreten, um den Menschen die Freude an der Begegnung mit großer Kunst zu vermitteln, aber das Gesetz der Natur verschont niemanden. Ich bin froh, dass ich zumindest einen

15 Zit. nach: Halyna Tychobajewa, Iryna Kryworutschka, *Соломія Крушельницька. Міста і слава* [Solomia Kruschalnytska. Städte und Ruhm] (Lviv: Apriori, 2009), 127.

16 *Ibid.*, 161.

Teil meiner Erfahrung und meiner künstlerischen Leidenschaft an junge Künstler weitergeben kann, in deren Stimmen und Auftritten ich weiterleben werde.¹⁷

Kruschelnytska nahm auch eine feste Position bei der Verteidigung der kulturellen Werte ihres Volkes ein. Leider könnte sie in den Opern ukrainischer Komponisten, z. B. von Mykola Lyssenko oder Semen Hulak-Artemows'kyj, kaum auftreten, insofern im Russischen Imperium ukrainische Kunst sehr stark begrenzt, gar in der Nationalsprache verboten wurde. Dementgegen standen in ihrem heimischen Land Galizien zur Verfügung nur die halbprofessionellen oder liebhaberischen Theaterbühnen. Darum mußte sie zum nationalen Liedrepertoire sich beschränken, dabei war sie in der Auswahl nationaler Artefakte – der Lieder ukrainischer Komponisten oder Volkslieder – genau so anspruchsvoll und kritisch, wie in der Wahl anderer Teile ihres Kammerrepertoires. Deswegen gehörten die Lieder von Mykola Lyssenko, Klassiker der ukrainischen professionellen Musik, wie auch die besten Volkslieder zu ihren ständigen Konzertprogrammen.

Ukrainische Volks- und professionelle Lieder schloss die Sängerin ständig in ihre Konzertprogramme zusammen mit den Meisterwerken westeuropäischer Komponisten ein. Auf solche Weise versuchte sie zeigen, dass ihre heimische Kultur einen wertvollen und unentbehrlichen Teil der europäischen Musikkunst ist. In diesem Sinne wurde ihre „nationale Emanzipation“ zu einem wichtigen Schritt auf dem Weg der Gestaltung ukrainischer Selbstidentifikation, des nationalen Bewusstseins der Ukrainer, die sich als europäisches Volk verstanden. Gleichzeitig dienten ihre Konzertprogramme mit ukrainischen Werken noch dem anderen Ziel der überzeugenden Repräsentation einzigartiger ukrainischer Tradition vor anderen europäischen Völkern. Über die Musikkultur ließ sich dieses Ziel manchmal überzeugender erreichen, als über andere nicht so emotionelle Formen.

Zahlreiche Äußerungen in der europäischen Kulturwelt bekannter Personen zeugen davon, daß der Sängerin diese Aufgabe gelungen ist. Wie auch der tschechische Schriftsteller und Ethnograph František Hlaváček schrieb: *„Solomia Kruschelnytska erreichte den Ruhm in der Welt nicht nur für sich selbst, sondern auch für das ukrainische Volk, sie verehrte die Ukraine,*

¹⁷ Ibid., 263.

*ihre Lieder und die Musik.*¹⁸ Diese Beurteilung teilte auch der oben zitierte Guido Marotti:

Sie war die Ruthenerin, also Ukrainerin... liebte herzlich ihre Heimat – ihre Poesie, die Lieder, das schöpferische Volksgenie. Ich bin meiner unvergeßlichen Schwester besonders dankbar dafür, daß sie mir die Faszination mit dem allem Slawischen übermittelte.¹⁹

Als Resümee sollte man betonen, daß auch heute, nach wie vor Solomia Kruschelnytska als Symbol ukrainischer Kultur gilt, neben manchen anderen kreativen Frauen – Dichterinnen, Schriftstellerinnen, Schauspielerinnen. Ihr Museum in Lemberg wurde zu einem der wichtigsten Kulturorte der Stadt, das Zentrum mehrerer künstlerischer Initiativen, wo zahlreiche wissenschaftliche und populäre Ausgaben, der Sängerin gewidmet erschienen. Auch mehrere andere Gedenkorte in Lemberg und anderen Städten zeugen von der wesentlichen Bedeutung der schöpferischen Tätigkeit von Solomia Kruschelnytska - nicht nur für die nationale Musik, viel breiter – für die nationale Identität, wie auch für die Frauenrechte ihrer Heimat, welche sie in schwersten Zeiten trotz ungünstiger Umstände mit Eifer und Mut erkämpft hat.

Bibliografie

Literatur

Bandriwska, Odarka. „Слухаючи її концерти [Ihre Konzerte zuhören].“ In *Berühmte Sängerin. Erinnerungen und Artikel an Solomia Kruschelnytska*, hrsg. von Ivan Derkatsch, 71–4. Lviv: Buch-Zeitschrift-Verlag, 1956.

Hlaváček, František „Вона прославила свій народ [Sie verherrlichte ihr Volk].“ In: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen, 91–3. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978.

18 František Hlaváček, „Вона прославила свій народ [Sie verherrlichte ihr Volk],“ in: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978), 93.

19 Guido Marotti, „Спогади про Соломію Крушельницьку – яскраву зірку оперної сцени [Erinnerungen an Solomia Kruschelnytska – den glänzenden Stern der Opernbühne],“ in: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], Hrsg. Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen (Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978), 117.

- Kruschelnytska-Ochrymowytsch, Olena. „Все, що залишилося в пам'яті про Соломію [Alles, was im Gedächtnis an Solomia geblieben].“ In: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen, 49–68. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978.
- Kruschelnytska, Solomia. Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko. In zwei Teile, Teil 2: Materialien. Briefwechsel. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1979.
- Kryworutschka, Iryna. „Die Sängerin Salomea Kruschelnytska,“ in *Lemberg: eine Reise nach Europa*, hrsg. von Hermann Simon, Irene Stratenwerth, Ronald Hinrichs, 206–11. Berlin: s.n., 2007.
- Maslow, Abraham. *Motivation und Persönlichkeit*. Hamburg: Rowohlt, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ In: Friedrich Nietzsche, *Gesammelte Werke*, 7–117. München: Anaconda, 2012.
- Stogrin, Iryna. „10 фактів про Соломію Крушельницьку: ідеальна співачка, якій аплодував світ. [10 Fakten über Solomia Kruschelnytska: eine ideale Sängerin, der die Welt applaudierte].“ *Радіо Свобода* [Radio Svoboda], June 8, 2021. <https://www.radiosvoboda.org/amp/desyat-faktiv-pro-solomiyu-krushelnytsku/31474241.html>.
- Tomaszewski, Mieczyslaw. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, 2. Aufl. Kraków: s. n., 2005.
- Тучобайєва, Наталія, Ірина Криворучська. Соломія Крушельницька. Міста і слава [Solomia Kruschalnytska. Städte und Ruhm]. Lviv: Apriori, 2009.
- Marotti, Guido. „Спогади про Соломію Крушельницьку – яскраву зірку оперної сцени [Erinnerungen an Solomia Kruschelnytska – den glänzenden Stern der Opernbühne].“ In: Solomia Kruschelnytska, Спогади. Матеріали. Листування [Erinnerungen. Materialien. Briefwechsel], hrsg. von Mychajlo Holowaschtschenko, in zwei Teile, Teil 1: Erinnerungen, 113–21. Kyiv: Muzytschna Ukraina, 1978.

Vittorio Radeaglia and His *Serenade aux Etoiles* in the Modern Composers' Series Competition¹

Vjera Katalinić, Lucija Konfić
Hrvaška akademija znanosti in umetnosti
Croatian Academy of Sciences and Arts (Zagreb)

Introduction

The Department for History of Croatian Music was founded in 1980 and initially employed only four researchers.² The cornerstone of its library was the donation by Josip Andreis of about 1,300 volumes of books and journals: already during his lifetime, Andreis had decided to place his library in an institution to which he was closely connected. On the other hand, the Department of Music and Musicology of the Academy provided its archival materials, among which was the musical legacy of the composer Vittorio/Victor Radeaglia, i.e. Viktor Radelja. Over the past forty years, various projects have led to archival research in multiple locations, primarily in church and secular institutions outside Zagreb, but the preparations for relocation the contents of the Department's library and collection after the Zagreb earthquake in 2020 provided an impetus to review

- 1 This research was financed by the Croatian Science Foundation with project IP-2020-02-4277 "Institutionalization of modern civic musical culture in the 19th century in the area of civilian Croatia and the Military Frontier." The recording of Vittorio Radeaglia's composition *Serenade aux etoiles* (not written as in French: *étoiles*) for the purposes of writing this paper and its presentation at the Ljubljana conference was made in February 2024 by pianist Iva Ljubičić Lukić.
- 2 At that time, the Department was called the Institute for Musicological Research of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts. See more about this in: Vedrana Juričić and Vjera Katalinić, "Odsjek za povijest hrvatske glazbe" [Department for History of Croatian Music], in *Vodič Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, ed. Branko Hećimović, Vjera Katalinić, Ivica Matičević and Tomislav Sabljak (Zagreb: HAZU, 2001), 219–48.

the archival fonds stored “far from the eyes” at the bottom of the closet. Researching the composer’s biography has yielded unexpected results, thanks especially to genealogy and family records platforms. The receipt of Radeaglia’s legacy is evidenced only by a brief note that in 1959 the material was donated by the composer’s daughter, alluding to his Dubrovnik (i.e. Croatian) origins.³

The recent interest in Radeaglia’s life and output, marked by multiculturalism and migration, gave the impetus for the systematic research of his personality, the context of his studying and working and the influences under which he shaped his compositions. The first step was to make a simple table with most important information on each music item. Some of them have been preserved as single compositions, and some were united in a composite volume containing various pieces bound together. It seems that the composer himself wanted to keep his output in a well-organised way and he thus sometimes added his own remarks to the scores, such as dates and places where he composed them, or numbers that might point to the opus number, or just the chronology of their creation. At the Department for History of Croatian Music, there are about a hundred of Radeaglia’s works stored in five archive boxes, and include autographs, transcriptions, printed materials published mainly in Italy, Germany, and the USA, among which there are unfinished works, arrangements and reworkings of excerpts from his own (operatic) works, as well as unperformed compositions. This paper presents information thus far collected. A thematic catalogue, which is in preparation, will undoubtedly supply some new data on that unusual personality.

A piano composition, published in St Louis in 1913, attracted our attention mostly because of the information which was published as the preface, introduction and commentary on the composition itself. It will be presented here after some basic information on the composer and his oeuvre.

3 “For its archive, the Department received as a gift two books of handwritten compositions by Ivan Zajc, and from the daughter of the composer Viktor Radelja, born in Dubrovnik, who lived and died in Istanbul, a large number of manuscripts and compositions by that composer.” “Izvještaj o radu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za 1958. godinu, VIII. Odjel za muzičku umjetnost,” *Ljetopis JAZU za godinu 1959*, vol. 66 (1962): 112.

Biography of Vittorio Radeaglia

Data on Radeaglia's Dubrovnik origins and even his place of birth are available in some recent handbooks⁴ and in then contemporary newspaper articles.⁵ However, new biographical investigations point to a different life path.⁶ These investigations were facilitated by the intensive digitization of various types of sources and documents, so it became possible to access relevant data and gain insight into the music material without a research on the spot.⁷

Vittorio Radeaglia was born in Constantinople on 21 October 1863,⁸ one of a second generation of immigrants born there. His grandfather Giovanni was a native of Dubrovnik and moved to the Ottoman capital due to his business requirements.⁹ As Catholic families in Constantinople (mainly from Italy, Greece and Dubrovnik, all mostly Austrian subjects) were

- 4 "Radeaglia, Vittorio, talijanski kompozitor hrvatskog podrijetla (Dubrovnik, ? X 1863 – Carigrad, ? 1941). Od 1876 studirao na Pariskom konzervatoriju (Th. Dubois, E. Guiraud); 1884. osvojio prvu nagradu iz harmonije, a 1885 iz fuge. Nastanivši se u Carigradu posvetio se privatnom poučavanju muzike, a kratko vrijeme predavao i na Carigradskom konzervatoriju; mjesto je napustio zbog bolesti. Autor je jedne od turskih himni iz vremena sultana." Krešimir Kovačević, "Vittorio Radeaglia," *Muzička enciklopedija*, vol. 3, 152–3 (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977).
- 5 "Ci scrivono da Milano in data 16 giugno: Ieri a sera al 'Dal Verme' ebbe luogo la prima rappresentazione della nuova opera del maestro Vittorio Radeaglia, il quale è nato a Ragusa ed è figlio d'un Dalmata. Egli conta appena 24 anni. Dopo aver studiato quattro anni sotto il compianto Ronchetti nel R. Conservatorio di Milano, passò poi a Parigi sotto il Dobojs[!] ed il Guiraud." M., "Un Dalmato in Italia," *Narod / Das Volk* 4, no. 48 (28 June 1887): 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ndv&datum=18870628&seite=3>.
- 6 The closest to a definitive biography of V. Radeaglia was: Carlo Schmidl, "Vittorio Radeaglia," in: Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, vol. 2 (Milano: Casa editrice Sonzogno, 1937), 332: "Radeaglia Vittorio. Compositore, n. a Costantinopoli nel 1863 da padre dalmato. [...]" Since he published Radeaglia's music, it is possible that he got information directly from the composer himself.
- 7 First of all, we owe our gratitude to Mrs. Marie Anne Marandet, who – being herself of Levantine origins – researches the registers and origins of Christian families in the Ottoman Empire, and who sent us photos and information about this composer, his wife and children, and their ancestors.
- 8 Birth register of the Church of St Peter and Paul for 1863, page 131, entry no. 94.
- 9 As can be concluded from the tombstone, moved from the cemetery (which no longer exists) to the yard of the church of St Peter and Paul in the Istanbul district of Karaköy (formerly: Galata), "*Capitano Giovanni Radeaglia di Ragusi vissuto anni 76, navigatore esperto d'antica probita ne'negozi morto addi 15 Agosto 1853*" was born in Dubrovnik around 1777.



Illustration 1: Vittorio Radeglia, portrait. Victor Radeglia, Serenade aux étoiles. St Louis: Art Publication Society, 1913, cover.

intensely connected, Vittorio married Ljuba Ferri¹⁰ in that city in 1895, where four children were born to them.¹¹

- 10 They got married on 3 June 1895 in the church of Sancta Maria Drapérís in the Beyoğlu district (formerly: Pera), then the most important Catholic church in that city. Cf. Register of marriages of the Church of Sancta Maria Deperis, for 1893, page 154, entry no. 345.
- 11 According to the data of M. A. Marandet, by viewing the tombstone, and based on a search on the FamilySearch page: <https://www.familysearch.org/search/record/results?q.anyPlace=%C4%Bostanbul%2C%20Ottoman%20Empire&q.surname=Radeglia>, three of them were born in Constantinople and died there (then it was already Istanbul). They are: Elda Emilia Dorothea (22 March 1896 – 17 October 1979), Giovanna [Iva] Maria Candida (21 July 1903 – 11 March 1918 – she possibly died

In his early days, Vittorio studied composition, but the data are inconclusive in this regard. Undoubtedly, he received the foundations of his musical education in his native Constantinople.¹² Croatian handbooks mention only his studies from 1876 at the Paris Conservatory (Conservatoire de Paris), the oldest modern structured music educational institution in Europe, in the class of Théodore Dubois¹³ in harmony and Ernest Guiraud,¹⁴ probably in composition and instrumentation. In his short biography in the American sheet music edition, Radeglia himself mentions his studies in Milan as well as the educational episode in Paris. Some local newspapers (such as *Narod* and *Deutsche Musik-Zeitung*) also mention his Italian education at the Milan Conservatory under Stefano Ronchetti-Monteviti,¹⁵ well known as the teacher of Giacomo Puccini and Ivan Zajc. Since Ronchetti-Monteviti retired due to his illness in 1881, at that point (or even earlier) Radeglia moved to Paris and rounded off his studies there with prizes in harmony (1884) and fugue (1885).¹⁶ Although he composed a number of works already during his studies,¹⁷ Radeglia began his public and professional composing career in Italy, where his first operas were performed

of Spanish fever like many young people throughout Europe) and Milko/Mirko Eugene Fernando (14 July 1909 – 14 June 1998). Finally, Lydia Dora Joanna (13 May 1898) apparently left Constantinople, perhaps after marrying Ugone Monachi. It is easily possible that she was the one who donated her father's legacy to the Academy, about which, unfortunately, more detailed documentation has not (yet) been found.

- 12 This is also indicated in the review of the opera *Colomba*. Cf. Otto Eisenschitz, "Colomba," *Deutsche Kunst- & Musik-Zeitung* 14, no. 33 (1887): 280, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dmz&datum=1887&page=284>.
- 13 Clément François Théodore Dubois (1837–1924), French Romantic composer, taught harmony (1871–1891) and composition (1891–1896) at the Conservatoire, where he succeeded Ambroise Thomas as director, continuing his traditional methods and curriculum.
- 14 Ernest Guiraud (1837–1892), like Dubois, was a student at the Paris Conservatoire. From 1876 he taught harmony and orchestration at that institution and from 1880 he also taught composition, but was less successful as an opera composer.
- 15 Stefano Ronchetti-Monteviti (1814–1882) was a professor of counterpoint from 1850, and from 1878 director of the Milan Conservatory. If in 1878 he had to leave teaching when he was appointed headmaster, it is possible that Radeglia went to Paris even earlier.
- 16 Again, Schmidl is precise: "*Studiò la musica in patria, indi per 5 anni al R. conservatorio di Milano sotto il Rochetti-Monteviti; in fine al Conservatorio di Parigi con Dubois e Guirod.*" Schmidl, "Vittorio Radeglia," 332.
- 17 A series of compositions in the Department for History of Croatian Music can be found in a cover on which it is written: "*Oeuvres écrites quand j'étais au Conservatoire de Paris. Années 1881–1885*" [Works written when I was at the Paris Conservatory. In the years 1881–1885].

and his first works were published (by Carl Schmidl, Ricordi, and others). Newspaper critics often define the origins of his inspiration in the Italian operatic style.

Radeglia died in Istanbul on 22 August 1941.¹⁸

Composer's Work

After his studies, Radeglia spent some time in Italy, where his first opera *Colomba* was performed in Milan (Teatro del Verme) on 15 June 1887, based on the libretto by Ferdinando Fontana (which itself was based on the story by Prosper Mérimée). The second opera, *La Gemma del Karfunkel* (legend in three acts with a prologue; libretto by Luigi Martinotti) was first staged in December 1891 in Turin (Teatro Vittorio Emanuele),¹⁹ as was the third, *Suprema Vis* on 23 January 1902. Radeglia obviously arranged this performance from Constantinople, where he had settled shortly after the performance of his second opera, started a family and got a job, partly giving private lessons, but was also engaged at the newly founded conservatory. A fourth opera, *Amore occulto*, was premiered in Constantinople in March 1904.²⁰ In addition to operas, the handbooks list church music, chamber pieces, and a number of piano compositions.

At the time of Radeglia's arrival in Constantinople, Turkey was ruled by Sultan Abdul Hamid II (sultan from 1876 to 1909, when he was deposed, and his brother Mehmed V succeeded him and led Turkey into the First World War). He experienced the adversities of the collapse of the Ottoman Empire, the decreasing of their territory in Europe and Africa at the turn of the twentieth century, and is remembered for the Armenian genocide. However, Abdul Hamid was a lover of European culture, a great admirer of opera and a sponsor of European composers. Therefore, he continued the affection for European musical culture that had intensified since

18 Anon., "La scomparsa d'un musicista dalmata. Il maestro Vittorio Radeglia è morto a Istanbul," *Il piccolo di Trieste* 19, no. 6756 (3 September 1941): 4, <https://archivio.ilpiccolo.it/sfoglio/aviator/aviator.php?newspaper=IEI0111767&edition=piccolo&issue=19410903&startpage=4>.

19 Anon., "Im Theater Vittorio Emanuele [...]," *Signale für die musikalische Welt* 50, no. 3 (1892): 42, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=smw&datum=1892&page=50>. Allegedly, a few hours before the scheduled premiere on 5 December, the composer withdrew the libretto, but all sources indicate that it was still premiered in December.

20 Cf. "Progetto CORAGO – Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900," <http://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Radeglia%20Vittorio>.

the beginning²¹ of the nineteenth century, which some European composers on tours (such as Franz Liszt in 1847), and rulers including Francis Joseph during his visit to Constantinople in 1869,²² were able to experience. The European education of the Ottoman rulers certainly encouraged this affection. This can be seen through the establishment of a Europeanized military orchestra in 1826 (*Mızıka-i Hümayun*), the hiring of Giuseppe Donizetti in 1828–1856, the construction of the first theatre in the palace (*Dolmabahçe*, 1856), and culminating in the construction of the Opera House in Cairo and the opening ceremony of the Suez Canal in 1869 during the reign of Khedive Ismail, governor of Egypt, who had been educated in Vienna and Paris. Consequently, a public educational institution was founded – the Istanbul Conservatory in 1914.

Turkish sources also write about Radeglia:

He [Radeglia] performed in the *Mızıka-i Hümayun*, Istanbul. In 1914 he was among the founders of the *Dârü'l-Elhân*, later known as the Istanbul Municipal Conservatory. He wrote polyphonic adaptations of many Turkish classical and folk pieces, and composed orchestral works in the makams of Turkish music.²³

It seems that his health did not serve him well, so he retired from the conservatory and turned to private teaching and composing.²⁴ However, even before the founding of the conservatory, Radeglia felt that he had to work on the internationalization of his compositional work. Given that several European musicians worked successfully in that city (e.g. French violinist Benjamin Godard [1849–1895], French female composer Cécile Chaminade [1857–1944], and Polish pianist Moritz Moskowski [1854–1925]), he must have been looking for a way to stand out. It is possible that he was connected with the City Theatre in Constantinople, perhaps as a music

21 Giuseppe Donizetti, the older brother of the more famous composer Gaetano, acted as the chief teacher of imperial Ottoman music at the court of Sultan Mahmud II, where he also taught members of the sultan's family.

22 Adam Mestyan, "From Private Entertainment to Public Education? Opera in the Late Ottoman Empire (1805–1914) – An Introduction," in *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa*, ed. Sven Oliver Müller, Philipp Ther, Jutta Toelle, and Gesa zur Nieden (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, Oldenbourg, 2010), 269.

23 "Vittorio Radeglia (1863–1930?)," *Turkish music portal*, Turkish Cultural Foundation, <http://www.turkishmusicportal.org/en/composers/detail/vittorio-radeglia>.

24 The obituary in the newspaper *Il piccolo di Trieste* states that he retired in 1924. Anon., "La scomparsa d'un musicista dalmata," 4.

teacher,²⁵ and in 1907 he became the conductor of the orchestra of the Société Musicale de Constantinople.²⁶

One of Radeqlia's earliest media-covered public appearances in Istanbul can be found in 1898, when we read:

Yesterday still an unknown, Mr. Radeqlia is now coming to the forefront. We knew that he was a good piano teacher, but we did not suspect that there was in him the germ of an excellent composer; last night's concert abundantly proved it.²⁷

Radeqlia finally received more media attention only a few years later, when in January and February 1918 he toured in Vienna together with the sultan's court orchestra, apparently as part of the "cultural exchange" of political allies on the eve of the end of the Great War: "*The difficult war period brought the allies of the central powers closer together not only economically but also in the artistic field.*"²⁸ This was preceded by a visit of the Vienna National Opera (*Volksoper*) to Constantinople in October 1917, which was also reported by the Viennese newspapers.²⁹ The Ottoman court orchestra performed several concerts in Vienna with a selection of European music, and "*an oriental rhapsody by Radeqlia aroused much interest.*"³⁰ On that occasion,

25 Maria Vaiou refers to him as "*master at Darülbedayi,*" in: Maria Vaiou, "On Celâl Esad Arseven: a translation and commentary of Ekrem İşin's Introduction ('Celâl Esad Arseven üzerine') in Celâl Esad Arseven, *Eski İstanbul: Abidat ve Mebanisi (Ancient İstanbul: monuments and buildings)* (Istanbul, 1989), 7–16 [Book Review]," *Journal of Medieval and Islamic History (Monographs). Supplement* 10, no. 1 (2016): 41.

26 Harentz, "Lettre de Constantinople," *Le courrier musical* 10, no. 15–16 (15 August 1907): 473.

27 "*Hier encore un inconnu, M. Radeqlia passe aujourd'hui au premier plan. On le savait bon professeur de piano, mais on ne soupçonnait pas qu'il y eût en lui le germe d'un compositeur excellent; le concert d'hier soir l'a avoindamment prouvé.*" Harentz, "Constantinople," *Le Guide musical* 44, no. 6 (6 February 1898): 132. Radeqlia's music (overture from the opera *Gemma del Karfunkel*, *La fantaisie concertante pour violoncelle*, *Suite d'orchestre*, *Rhapsodie orientale*, romances from the operas *Gemma del Karfunkel* and *Colomba*, as well as the suite *Airs de ballets* were performed) has been described as a combination of Italian melody and French harmony with some Wagnerian dissonance.

28 "*Die schwere Kriegszeit hat die mit den Zentralmächten Verbündeten nicht nur wirtschaftlich, sondern auch auf künstlerische Gebiete einander nahe gebracht.*" Schür, "Theater, Kunst und Literatur. Volksoper," *Deutsches Volksblatt* 30, no. 10464 (21 February 1918): 8.

29 Anon., "Vom Theater. Volksoper," *Das interessante Blatt* 37, no. 9 (28 February 1918): 13.

30 "*... eine orientalische Rhapsodie von Radeqlia erweckte starkes Interesse.*" Anon., "Festkonzert der ottomanischen Palastkapelle," *Die Zeit* 17, no. 5504 (22 January 1918): 6.

Radeglia's comic opera *Chabaan/Schaaban*, called "the first Turkish opera,"³¹ was premiered with a libretto by Celal Essad³² (mentioned in the newspaper as Djelal Essad Bei) translated into German by Dr R. Batka.³³ The music of this cheerful piece was marked as pleasing and melodious, with compact forms and spoken dialogues (like a *Singspiel*). It bears the elements of French *Spieloper* and operetta. Radeglia used some older oriental melodies and dances which mark originality, but on the whole do not show much quality. The performance was praised, especially the conducting of "another Dalmatian" Pietro von Stermich, the meticulous director Mainau, the opera's main character the singer Mr [Heinrich] Pacher, and especially prima donna [Hedwiga] v. Debitzka (later to become Strmic's wife). The reviewer presents the basic determinants of the composer's and librettist's biographies, and compares the success of the opera with that of Leo Fall's operetta *Die Rose von Stambul* from 1916.³⁴ On the whole, however, Radeglia's music did not achieve greater success.

In the introductory text of the sheet music edition that will be presented here, which contains basic biographical information, it is stated that in Constantinople Radeglia was a productive composer, but that his works did not reach gain an audience. It is possible that this is precisely why he applied to the American international competition at the end of 1912.

Prize Competition Modern Composers' Series

Serenade aux etoiles [Serenade to the Stars] was published in 1913 in the Progressive Series Compositions by the Art Publication Society, St Louis (USA) with the indication that it was awarded first prize in the Modern Composers'

- 31 "...gestern stand man der deutschen Uraufführung der ersten türkischen Oper gegenüber" [yesterday we had the German premiere of the first Turkish opera], Sch—r, "Theater, Kunst und Literatur. Volksoper," 8.
- 32 Celâl Esad Arseven (1875–1971) was a versatile artist and writer, historian of art and architecture, but also painter, essayist, musician, translator, photographer, writer, editor and playwright, politician and filmmaker. He organized a series of exhibitions that will take place on the eve of World War I to present Turkey as a modern country. During the war, he was a member of the board of the City Theater in Constantinople (Darülbedayi). At the end of the war, he wrote the comedy Şaban. "The music of the work, based on Russian polyphonic music and adorned with motifs from Turkish composers like Dede Efendi and Itri, was composed by Viktor Radeglia, a master at Darülbedayi." Cf. Vaiou, "On Celâl Esad Arseven," 25–6, 41.
- 33 Richard Batka (1868–1922) was an Austrian musicologist, music critic and librettist.
- 34 Sch—r, "Theater, Kunst und Literatur. Volksoper," 8. Reviews can be also found in other newspapers.

Series competition. The competition was announced in June 1912 and was open to composers from all over the world.³⁵ The total prize fund was \$3,000, with the first prize being \$500, the second \$300, and the third \$200. It also included the publication of the awarded composition by the Art Publication Society in accordance with the “top style” of the music editions of the said publisher.³⁶ However, as it was pointed out in the invitation, the prize money was not the main advantage of the competition, but the promotion of the works of contemporary composers and the acquisition of (new) admirers of their music.³⁷ The main goal of the Art Publication Society as the organizer when announcing the competition was to support music education in the sense of encouraging and distributing suitable compositions by contemporary composers. That is why it is highlighted:

It is acknowledged by the leading musical authorities all over the world, that in order to attain a thorough musical education, it is necessary for students to become familiar with the modern progress in Musical Art, as is exemplified by the best living Composers.³⁸

The competition board planned to collect 15 of the targeted 50 compositions by contemporary composers. It was divided into three categories according to the expected difficulty of the performance: Class A for advanced pianists, Class B for good students up to the 6th year of study and amateur pianists (“*and suitable for public performance by good amateur pianists*”), and Class C for students up to the 4th year of study:

- Class A: Brilliant and Effective Concert Piano Solo. Form left to the composer, but must be melodious, and not of an involved nature, such as fugues, variations, &c.
- Class B: Melodious and Attractive Solo, of character suited for drawing-room. Form unprescribed.

35 The Art Publication Society, “Prize Competition,” *The Musical Times* 53, no. 833 (1912): 431, <https://www.jstor.org/stable/906885>.

36 “*The Prize Compositions and all those purchased will be published in superior style, each one carrying a photograph of its author, a short biographical sketch, a list of some of his representative works, together with a description of the poetic idea of the Composition, with suggestions as to the study necessary to give a successful performance of the work.*” Ibid.

37 “*The Art Publication Society desires to acquaint the many thousands [of?] students using its publications, with the best modern composers of the world, and through the style of publishing, with annotations for intelligent study, every composition will gain admirers, thus opening the way for other works by the same composers.*” Ibid.

38 Ibid.

- Class C: Set of three Piano Solos, in contrasted moods and keys, each solo to have a poetic title, written and appealing to young players.

Compositions were judged by a three-member jury: George W. Chadwick,³⁹ Arthur Foote⁴⁰ and Ernest R. Kroeger.⁴¹ The most prominent name on the jury is that of G. W. Chadwick, who is considered the leading composer of the so-called Second School of New England.⁴² However, what they all certainly had in common was their pedagogical approach, as well as practical and organizational savvy. Chadwick was the director of the New England Conservatory for many years and was responsible for its reorganization, and all three were associated with the founding of the American Guild of Organists in 1896.⁴³

The number of applications to the contest far exceeded expectations – around 3,000 compositions were submitted. Although we cannot assess the quality of all submitted works, being selected among so much competition was certainly a success. Vittorio Radeaglia's composition (Turkey) *Serenade aux etoiles* was awarded first prize in the category Class B.⁴⁴ Other winners were: Giuseppe Ferrata (Louisiana), Louis Victor Saar (Ohio) first prize;

39 George Whitefield Chadwick (1854–1931) was an American composer, teacher, conductor, pianist and organist. Steven Ledbetter and Victor Fell Yellin, “Chadwick, George Whitefield,” in *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005356>.

40 Arthur Foote (1853–1937) was an American composer, pianist, organist and music theorist. Tawa singles him out as “the first noted American composer of art music to receive his musical education entirely in the United States.” Nicholas Tawa, “Foote, Arthur,” in *Grove Music Online*, 2014, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257535>.

41 Ernest Richard Kroeger (1861–1934) was an American organist, composer and teacher. He served as organist at various churches and taught and lectured at schools in St Louis. Cf. James M. Burk, “Kroeger, Ernest Richard,” in *Grove Music Online*, 2010, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002088641>.

42 Charles S. Freeman, “New England Composers, Schools of,” in *Grove Music Online*, 2010, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002085423>.

43 Rita H. Mead and N. Lee Orr, “American Guild of Organists,” in *Grove Music Online*, 2013, <http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000778>.

44 According to the note “Classe A” (and moto “Alea jacta [iacta?] est”) on the manuscript score of the composition *Ballade pour piano* in the Radeaglia's legacy in the Department for History of Croatian Music at Croatian Academy, it can be concluded that Radeaglia also sent that composition to the same competition in the A category,

Cav. Paolo Chimeri (Italy), Louis Victor Saar (Ohio), Henning von Koss (Germany) second prize; Josef Nesvera/Nešvera (Austria), Austin Conradi (Maryland) and Carolus V. Agghazy (Hungary) third prize.⁴⁵

Without going into the analysis of the works, it is interesting to point out which composers satisfied the American taste at the beginning of the twentieth century: mainly European and American composers of “European orientation” of the middle generation (the exception is Austin Conradi, at the age of 22, considerably younger than other composers). Franz Liszt’s influence can be seen directly or indirectly in many of them (e.g. Agghazy, Ferrata directly, Conradi, Koss, Saar indirectly through their teachers).

Serenade Aux Etoiles And Its Interpretation

The Progressive Series Compositions published by the Art Publication Society in which, as mentioned, the composition *Serenade aux etoiles* was published is part of a comprehensive method of piano teaching promoted by the Art Publication Society. The Progressive Series included lessons

which, however, did not win the prize. Vittorio Radeaglia, *Ballade pour piano*, op. 52, manuscript (Department for History of Croatian Music: Zagreb, s.a.)

- 45 Anon., “Miscellaneous [The following are the prize-winners...],” *The Musical Times* 54, no. 841 (1913): 195, <https://www.jstor.org/stable/907318>. Only the names of the composers are listed in the newspaper. By searching databases (IMSLP, Archive.org), library catalogues and various other sources (e.g. eBay), we were able to determine the compositions of award-winning authors. In doing so, the catalogues of records related to copyrights proved to be very useful sources: Library of Congress Copyright Office, *Catalogue of Copyright Entries, Part 3: Musical Compositions*, vol. 8, no. 1 (1913), <https://archive.org/details/catalogofcopyri81libr/page/860/mode/>; ,ol. 8, no. 2 (1913), <https://archive.org/details/catalogofcopyrig82libr/page/n5/mode/2up>: Giuseppe Ferrata (1865–1928) *Toccata Chromatique* [CCE 1913, 8/1: 14433, p. 877s]; Louis V. Saar (1868–1937) *Prelude* [CCE 1913, 8/1: 14158, p. 861], *Capriccio* [CCE 1913, 8/1: 14157, p. 861] and *Romance* [CCE 1913, 8/1: 13127, p. 859] from “A Trilogy”; Paolo Chimeri (1852–1934) *Balade in A (Ballata in La)* [CCE 1913, 8/1: 12753, p. 779]; Louis V. Saar: *In a gondola* from “Joyful Hours” [CCE 1913, 8/1: 13431, p. 819; it is not certain whether the other movements of the cycle are also included for the competition *Hunter’s Song* [CCE 1913, 8/1: 13333, p. 813] and *Gavotte rococco* [CCE 1913, 8/1: 13183, p. 804]; Henning von Koss (1855–1913) *In the Rose-Bower* [CCE 1913, 8/1: 13466, p. 821], *First Loss* [CCE 1913, 8/1: 13124, p. 801] and *Summer Pleasures* [CCE 1913, 8/1: 14321, p. 871]; Josef Nešvera (1842–1914) *Scherzo* Op. 69 [CCE 1913, 8/1: 13898, p. 846]; Austin Conradi (1890–1965) *Song of the Brook* [CCE 1913, 8/1: 14270, p. 868] (and *Morning* [CCE 1913, 8/1: 13802, p. 840]) from “Two Fairy Dances”; Carolus/Károly V. Agghazy (1855–1918) *By Moonshine* [CCE 1913, 8/1: 12831, p. 784], *Hunting Humoresque* [CCE 1913, 8/1: 13334, p. 813] and *Fairy Play* [CCE 1913, 8/1: 13101, p. 800] from “In the Forest” Op. 42. At this stage of the research, it was not possible to find all sheet music editions.

SERENADE AUX ETOILES

Prize composition

Annotated by the composer.

VICTOR RADEGLIA.

Andantino.

1 *mf* 2 *pp* 3 *mf* 4 5 *con grazia e p*

6 *espressione.* 7 *Una corda* 8 *tre corde* 9 10 11

12 13 14 *cresc.* 15 16 *f* 17 *agitato*

18 19 20 21 *ff piu lento.* 22 *rit poco Subito piano, e dim.*

23 *a poco sempre.* 24 *molto rit* 25 *pa tempo* 26 *piu mosso.* 27 *cresc.*

48
156, 7

Copyrighted 1913, United States of America, Great Britain and International Copyright Union and Austria by Art Publication Society, St. Louis, Mo., U. S. A. Copyright Cennada 1913 by Art Publication Society, Limited. Rights of Translation and all other rights reserved.

Illustration 2: Victor RadeGLia, Serenade aux etoiles. St Louis: Art Publication Society, 1913, p. 1.

(textbooks), exercises, and instructional compositions that follow individual levels of difficulty (Progressive Series of Lessons, Exercises, Studies and Pieces). The editors of the series were Leopold Godowsky, Emil Sauer and Frederic Lillebridge (then dean of the music department of the National University of St Louis).⁴⁶ Education within the Progressive Series program lasted for four years, half as long as usual music lessons at the time, and for which the role of an expert and educated piano teacher was especially emphasized.⁴⁷ The availability of music education to wider social strata and its importance for people's general culture was promoted ("*Music Education is no longer a luxury. It has become a part of our everyday life, and is of vital importance to every cultured person.*").⁴⁸ whereby the student's talent was not of crucial importance. In order to develop students' musical thinking and understanding, and not just the mechanical ability to move their fingers, the importance of understanding the basics of (piano) music in general was emphasized: "*A mind trained to understand the fundamentals and construction of music, and the principles which underlie piano playing.*"⁴⁹

For this reason, the Art Publication Society sheet music editions were equipped with fingering, phrase, pedal marks made by the composers themselves or by editors as contemporary music pedagogic authorities. The editions also included (even explicitly required in the case of a competition) the composer's poetic idea as an inspiration when writing the piece, which

46 An article in *Musical America* listed Leopold Godowsky as editor-in-chief, Emil Sauer as co-editor, and Frederic Lillebridge and William Smithe Babcock Mathews as members of the editorial board. The latter died in April 1912, therefore, before the Art Publication Society was started, but the society took over his method of preparing sheet music editions within the Columbian Conservatory music publishing house. Cf. Anon., "New Piano Study Guide. A Work of Unique Value," *Musical America* 19, no. 23 (11 April 1914): 13. On this, as well as on the beginnings of the society, see: Leonard S. Saxe, "The Published Music of Leopold Godowsky," *Notes* 14, no. 2 (1957): 177–8 (footnote), <https://www.jstor.org/stable/891677>.

47 Teacher training took place in the premises of the Art Publication Society, where the printing office was also located. Cf. W. S., "The Unique Headquarters of a Great Publishing House," *Musical Courier* 49, no. 15 (12 October 1929): 26–7. Cf. also advertisements in journals and editions, for example: Art Publication Society, Supervisors' Service Department, "A Standard that Insures Protection," *Music Supervisors' Journal* 7, no. 1 (1920): 33. <https://www.jstor.org/stable/3382688>; Art Publication Society, Educational Department, "The World Wears a Path," *Music Supervisors' Journal* 6, no. 5 (1920): 29, <https://www.jstor.org/stable/3382494>.

48 Teachers Department, Art Publication Society, Saint Louis: Music Education vs. Imitation of the Teacher, the back cover of the Victor Radeglia, *Serenade aux etoiles* (St Louis: Art Publication Society, 1913).

49 Ibid.

could be a guide in its interpretation. Finally, they also contained the composer's notes (annotations) for the correct interpretation of the composition.⁵⁰ In addition, each edition included a biographical sketch of the composer and his photo on the cover.⁵¹

The edition of the composition *Serenade aux etoiles* also has such characteristics. At the beginning of the biographical sketch there is a note about Radeglia's Dalmatian origin. Information is given about his schooling in Milan and Paris, and among his compositional works the operatic works (*Colomba* 1887, *La Gemma del Karfunkel* 1890, *Suprema Vis* 1903) are highlighted. For the remainder of his works, after returning to his native Constantinople after his studies (the compositions *Sonata for piano and cello*, *Oriental Rhapsody*, *Suite for piano*, *Dance of the Sylphs*, *Dance of the Will-o' the Wisp*/*Danse de feu follet* are singled out) he states that there is no possibility of their public presentation ("He finally returned to his hometown, where he devoted himself to music teaching, composing a large number of compositions in the meantime, but never succeeding in bringing them to the

50 Composers expressed the poetic idea in different ways. We find program titles (e.g. Agghazy), a short non-musical description (e.g. Koss, Radeglia), a description of feelings (e.g. Saar), but also an express refusal to impose an idea outside the music itself (e.g. Ferrata). "The 'Prelude' means to give expression of noble, manly sentiments; the 'Romance' of tender, lyrical reflections; the 'Capriccio' of strength and determination in life's stormy days with the suggestion of final victory." (from Louis Victor Saar: *A Trilogy*). "The generating idea and rough outline of this piece came to the composer while ascending one of the beautiful mountains near Saluda, North Caroline. [...] The 'Toccata Chromatique' as its title would indicate, is not intended to convey a definite picture to the mind. It is pure music and its emotional appeal must depend upon the performer's conception and the listener's imagination. It would be easy for the lover of program music to invent a scene or a story which might have been the basis of the composition, but such a program would be merely a personal invention, not the composer's idea. That the composer's mood was one of unrest is proved by the continual chromatic melody and chord progressions, the surprising modulations with the resultant uncertainty of tonality, the abrupt contrasts between the steady rush of the main theme and the forceful bass melody, and the constantly changing character of the accompanying figure. To say, however, that the composer has a program or a definite emotional experience to record in this work would be untrue. The 'Toccata chromatique' must stand alone upon its merits as pure music." (from Giuseppe Ferrata: *Toccata chromatique*).

51 "In short the idea is that to make the study of any composition of greatest value to the student he should not only know the notes, but should be familiar with the composer's life and all the details of the music. This is, indeed, the correct way, and it is to be hoped that the issuance of these annotated editions will go far to make pupils and teachers realize that there is more to be learned, when engaged in taking up a new composition, than the notes which the composer has set on paper." Anon., "New Piano Study Guide," 13.

public.)⁵² Radeaglia composed some 50 piano pieces that date from the late 1870s until the end of World War I. Although he lived until 1941, the preserved compositions do not show that he continued his composition work after 1918 (when the opera *Schaaban* was created). The piano compositions are mostly short piano miniatures of a salon character.

The composition *Serenade aux etoiles* is in ternary form and contains the following parts:

Introduction		m. 1–4	
A	a	m. 5–24 (8+8+4)	B major
	b	m. 25–39 (8+7)	
	a'	m. 40–58 (8+8+3)	
B	c	m. 59–74 (8+8)	B minor
	d	m. 75–81 (7)	
	c' + d and motif elaboration	m. 82–104 (12+10)	
Transition		m. 104–111 (8)	
A	b	m. 112–127 (8+8)	B major
	a''	m. 128–135 (8)	
	a + b and motif elaboration	m. 136–164 (6+10+4+4+5)	
Coda		m. 165–174 (10)	

Radeaglia wrote the following poetic idea:

A beautiful summer night. The elves give a serenade to the stars. Their song is interrupted by the dance of the sylphs who spring around the singing fairies. The dance being finished, the song is again taken up, still more passionately, transforming itself into a hymn to the orbs of night. Finally, the singers and dancers disperse and silence again reigns in the night.⁵³

The composer is therefore influenced by the mythological, dream world of fairies and elves, he uses the mysticism of the night landscape and the relationship between dreams and reality, combining the dreamy character of the serenade and the dynamic character of the dance, a very frequent motif of the romantic tradition.⁵⁴ It is the basis for an interpretation

52 In the Radeaglia legacy in the Department for History of Croatian Music, only the *Sonata for Piano and Cello* (1899) and the *Oriental Rhapsody* (1898) have been preserved among the above compositions.

53 Victor Radeaglia, *Serenade aux etoiles*.

54 Admirers of Croatian music will certainly associate such an idea (albeit somewhat darker) with Blagoje Bersa's later work *Sablasti*.

that requires sensitivity, delicacy, lightness and aforementioned dreamy character (in his description, the dreamy character refers especially to the first theme). RadeGLia was also influenced by similar motifs in other works, for example in the compositions *Danse de Sylphes*, op. 47/1 (1910), *Pâle Etoile du Soir*, op. 47 (1915) for Mezzo-soprano or Baritone and piano or *Les Elfes*, op. 49 (1915) for Soprano or Baritone and piano.

Furthermore, the composition is equipped with instructions for practice and interpretation (“How to study and interpret”) and very detailed markings within the score itself – for tempo, agogics, dynamics, pedal – which do not leave the performer in much doubt (freedom?). Text instructions are written clearly and thoroughly. In certain places character is underlined in the composition, warnings are given about certain agogic moments (which are marked in the notes themselves), and instructions are given about the importance or need to highlight certain notes/phrases in the left or right hand, grouping certain tones in the overall tissue of the piece.

RadeGLia uses gradual and undulating melodies, and exploits almost the entire range of the keyboard (from D₁ to g₄). He builds the first theme (*con grazia e espressione*, from bar 5) in a broad line, bringing it to a new climax when repeated (bar 8, or bar 16). The themes are very melodious and clear, often reinforced in octaves (e.g., bars 21–23) or in sixths (second theme from bar 25). The twinkling of the stars from the poetic idea is reflected in the use of high registers, as well as arpeggios (e.g., bar 53). The “swinging” effect that characterizes the character of the second theme is transferred to the left hand when the first theme is repeated (from m. 40). In the middle part, a contrasting mood is introduced – through key (B minor compared to B major), tempo (*Allegro agitato*) and rhythm (fast sixteenth-note passages) suggesting the spinning of the described fairy dance. It culminates with the combination and elaboration of the motifs of the first and second themes of the B part (from bar 82). The dance-like B part ends with a series of chords (dominant seventh chords and augmented chords) that serve as chromatic colors to create tension before returning to the “swinging” second theme from the beginning and the basic tonality of B major. From m. 128 the piece once again strives for (starry) heights, but RadeGLia does not end there – he resorts to another elaboration of the motive of the first theme, which he slowly exposes and brings lower (back down) from its heights. The composition ends with a playful Coda (*Allegro ma non troppo*) in which we can hear glimpses of the dance character of the middle

(central) part, almost in defiance of the peaceful and quiet mood (bar 174 pauses with the fermata) that will necessarily follow.

The harmony is rich, but not oversaturated – there is a chromatic series of seventh chords, secondary dominants (augmented chords) are used extensively, as well as a combination of subdominant and dominant harmony. Radeaglia uses modulations in related keys: from B major through D minor, F sharp major, B minor, D major in the A part, and B minor, D major, E minor, G major in the B part. Special requirements of a technical nature when performing this piece are frequent jumps and extended hand positions, especially in places where a faster tempo or acceleration is required (e.g., bars 75, 89–91 or 144–149). The widely placed chords in some bars give the impression that Radeaglia had big hands, which places special demands on the performer (especially if they are younger or female). When performing, regardless of whether the performer is guided by the poetic idea of the work, the interpretation of this composition must be very delicate, elegant, a beautiful tone must be obtained on the gentle melodious parts, and the repetitions are always enriched and must not be presented in the same way as the first time which, no matter how precisely marked and textually explained. The piece is certainly susceptible to the subjective experience of the performer.

Following the theme of this symposium “Musical Interpretation: Between the Artistic and the Scientific”, in the case of the interpretation of Radeaglia’s composition, and other compositions published in Art Publication Society editions, we could reflect on the relationship between the notation (and the composer’s or editorial instructions) as objective elements and expressive elements of the work’s sound system, which, although written down more or less precisely, leave room for freedom of the performer’s interpretation and the final artistic transfer of the musical piece to the audience.

Bibliography

Archival Sources

- Birth register of the Church of St Peter and Paul, Istanbul, for 1863, page 131, entry no. 94.
- Radeaglia, Vittorio. *Ballade pour piano*, op. 52, manuscript. Department for History of Croatian Music, Zagreb, s.a.
- Register of marriages of the Church of Sancta Maria Deperis, for 1893, page 154, entry no. 345.

Vittorio Radeaglia's legacy, Department for History of Croatian Music, Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.

Literature

- Burk, James M. "Kroeger, Ernest Richard." In *Grove Music Online*, 2010. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002088641>.
- Freeman, Charles S. "New England Composers, Schools of." In *Grove Music Online*, 2010. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002085423>.
- "Izveštaj o radu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za 1958. godinu, VIII. Odjel za muzičku umjetnost." *Ljetopis JAZU za godinu 1959*, vol. 66 (1962): 111–2.
- Juričić, Vedrana, and Vjera Katalinić. "Odsjek za povijest hrvatske glazbe" [Department for History of Croatian Music]. In *Vodič Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, edited by Branko Hećimović, Vjera Katalinić, Ivica Matičević, and Tomislav Sabljak, 219–48. Zagreb: HAZU, 2001.
- Kovačević, Krešimir. "Vittorio Radeaglia." *Muzička enciklopedija*, vol. 3, 152–3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
- Ledbetter, Steven, and Victor Fell Yellin. "Chadwick, George Whitefield." In *Grove Music Online*, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005356>.
- Library of Congress Copyright Office. *Catalogue of Copyright Entries. Part 3: Musical Compositions*. Vol. 8, no. 1 (1913). <https://archive.org/details/catalogofcopyri81libr/page/860/mode/>.
- Library of Congress Copyright Office. *Catalogue of Copyright Entries. Part 3: Musical Compositions*. Vol. 8, no. 2 (1913). <https://archive.org/details/catalogofcopyrig82libr/page/n5/mode/2up>.
- Mead, Rita H., and N. Lee Orr. "American Guild of Organists." In *Grove Music Online*, 2013. <http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000778>.
- Mestyan, Adam. "From Private Entertainment to Public Education? Opera in the Late Ottoman Empire (1805–1914) – An Introduction." In *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa*, edited by Sven Oliver Müller, Philipp Ther, Jutta Toelle, and Gesa zur Nieden, 263–76. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, Oldenbourg, 2010.

“Progetto CORAGO – Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900.” <http://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Radeglia%20Vittorio>.

Radeglia, Victor. *Serenade aux etoiles*. St Louis: Art Publication Society, 1913.

Schmidl, Carlo. “Vittorio Radeglia.” In: Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, vol. 2, 332. Milano: Casa editrice Sonzogno, 1937.

Tawa, Nicholas. “Foote, Arthur.” In *Grove Music Online*, 2014. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257535>.

“Vittorio Radeglia (1863–1930?).” *Turkish music portal. Turkish Cultural Foundation*. <http://www.turkishmusicportal.org/en/composers/detail/vittorio-radeglia>.

Periodicals

Anon. “Festkonzert der ottomanischen Palastkapelle.” *Die Zeit* 17, no. 5504 (22 January 1918): 6.

Anon. “La scomparsa d’un musicista dalmata. Il maestro Vittorio Radeglia è morto a Istanbul.” *Il piccolo di Trieste* 19, no. 6756 (3 September 1941): 4. <https://archivio.ilpiccolo.it/sfoglio/aviator/aviator.php?newspaper=IEIo111767&edition=piccolo&issue=19410903&startpage=4>.

Anon. “Miscellaneous [The following are the prize-winners...].” *The Musical Times* 54, no. 841 (1913): 195. <https://www.jstor.org/stable/907318>.

Anon. “New Piano Study Guide. A Work of Unique Value.” *Musical America* 19, no. 23 (11 April 1914): 13.

Anon. “Vom Theater. Volksoper.” *Das interessante Blatt* 37, no. 9 (28 February 1918): 13.

Anon. “Im Theater Vittorio Emanuele [...]” *Signale für die musikalische Welt* 50, no. 3 (1892): 42. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=smw&datum=1892&page=50>.

Art Publication Society, Educational Department. “The World Wears a Path.” *Music Supervisors’ Journal* 6, no. 5 (1920): 29. <https://www.jstor.org/stable/3382494>.

Art Publication Society, Supervisors’ Service Department. “A Standard that Insures Protection.” *Music Supervisors’ Journal* 7, no. 1 (1920): 33. <https://www.jstor.org/stable/3382688>.

Eisenschitz, Otto. “Colomba.” *Deutsche Kunst- & Musik-Zeitung* 14, no. 33 (1887): 280. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dmz&datum=1887&page=284>.

Harentz. “Constantinople.” *Le Guide musical* 44, no. 6 (6 February 1898): 132.

- Harentz. "Lettre de Constantinople." *Le courrier musical* 10, no. 15–16 (15 August 1907): 473.
- M. "Un Dalmato in Italia," *Narod / Das Volk* 4, no. 48 (28 June 1887): 3. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ndv&datum=18870628&seite=3>.
- Saxe, Leonard S. "The Published Music of Leopold Godowsky." *Notes* 14, no. 2 (1957): 165–83. <https://www.jstor.org/stable/891677>.
- Sch—r. "Theater, Kunst und Literatur. Volksoper." *Deutsches Volksblatt* 30, no. 10464 (21 February 1918): 8.
- The Art Publication Society. "Prize Competition." *The Musical Times* 53, no. 833 (1912): 431. <https://www.jstor.org/stable/906885>.
- Vaiou, Maria. "On Celâl Esad Arseven: a translation and commentary of Ekrem İşin's Introduction ('Celâl Esad Arseven üzerine') in Celâl Esad Arseven, *Eski İstanbul: Abidat ve Mebanisi* (Ancient İstanbul: monuments and buildings) (İstanbul, 1989), 7–16 [Book Review]." *Journal of Medieval and Islamic History (Monographs). Supplement* 10, no. 1 (2016): 25–43.
- W. S. "The Unique Headquarters of a Great Publishing House." *Musical Courier* 49, no. 15 (12 October 1929): 26–7.

AI and Musical Interpretation

Wolfgang Marx
Univerzitetni koloidž v Dublinu
University College Dublin

Introduction

It was only a question of time until generative artificial intelligence (AI) would move on from creating texts and pictures to the creation of music. While general AI content generators are expanding more and more into the music area, there are now also more and more music-specific generative AI systems such as Udio,¹ Soundraw² and DeepAI Music Generator.³ Many of them are accessible for free, although using the full range of capabilities usually requires signing up for a paid subscription. What is the potential impact of AI-generated music on questions of musical interpretation? My argument will be developed in three steps: firstly, a number of examples of AI-generated songs are presented in order to outline what AI can do at the moment. Secondly, the way in which large language models (LLMs) – the underlying systems of many AI generators – work is discussed, showing that LLMs have a tendency to standardise their results, while also removing any quirk or idiosyncrasy that human creators would (unconsciously) include. AI outputs are “depersonalised”, as it were. Thirdly, the concept of “model collapse” is introduced. It leads to further homogenisation as AI systems will inevitably include more and more data in their processes that are already AI-created, setting in motion a spiral of self-referentiality that

1 *Udio Beta*, <https://www.udio.com/>.

2 *Soundraw*, <https://soundraw.io/>.

3 *Deep AI Music Generator*, <https://deepai.org/music>.

is likely to lead to a collapse of the systems in the long run. It is here that the potential relevance of AI for musical interpretation will become clear.

AI Recreations Of Human Voices

Today generative AI is already used in many areas to create music. Yet this involves not just creating new pieces, or Vocaloids (voice-synthesising software) such as Hatsune Miku.⁴ The way AI “learns” from existing data in order to generate its output (discussed in the next section) lends itself to recreating or imitating the sound of existing voices and copying real-life artists. This can be done with the purpose of demonstrating the, by now, astonishing abilities of the AI systems. Yet another (and far more likely) utilisation occurs in order to make money by duping unsuspecting listeners who may think they are listening to a new track by a singer they love when they have actually encountered a fake AI recreation of that singer’s voice.

Such an AI-generated recreation of a singer’s voice first made major headlines in April 2023 when “Ghostwriter977” released the song “Heart on My Sleeve” on a range of streaming platforms, including TikTok, YouTube, Spotify and others. “Heart on My Sleeve” featured the voices of Canadian musicians Drake and The Weeknd, yet had been created without their knowledge or consent with the help of AI. Ghostwriter openly acknowledged the AI contribution to the song’s creation. It emerged later that the song was not entirely AI-generated: The still unknown “Ghostwriter” (who wears a bedsheet and sunglasses in his videos) stressed in an anonymous interview that “[i]t is *definitely my songwriting, my production and my voice*.”⁶ AI’s contribution thus consists of changing Ghostwriter’s voice so that it sounds like those of Drake and The Weeknd – what is called a “deepfake” of their voices.⁷ Within weeks the track was removed from all platforms at the behest of Universal Music Group, the company represent-

4 *Hatsune Miku Official Website*, <https://piapro.net/intl/en.html>.

5 Ghostwriter, “Ghostwriter – Heart on my Sleeve Drake ft. The Weeknd (Remastered AI song),” Buko, uploaded on 20 April 2023, YouTube video, 2:11, <https://www.youtube.com/watch?v=rQssjhX31Zo>.

6 Kristin Robinson, “Ghostwriter, the Mastermind Behind the Viral Drake AI Song, Speaks For the First Time,” *Billboard*, November 11, 2023, <https://www.billboard.com/music/pop/ghostwriter-heart-on-my-sleeve-drake-ai-grammy-exclusive-interview-1235434099/>.

7 Aiden Kenway explains in this YouTube video how the song was likely created with the help of AI: Aiden Kenway, “How the VIRAL Drake Song ‘Heart on my Sleeve’ was Made,” uploaded on 18 May 2023, YouTube video, 9:55, <https://www.youtube.com/watch?v=pkbQV71ZvK4>.

ing both Drake and The Weeknd. Yet the AI coup had already created a huge media echo.⁸ Joe Coscarelli called the episode in the *New York Times* “a harbinger of the headaches that can occur when a new technology crosses over into the mainstream consciousness of creators and consumers before the necessary rules are in place.”⁹ By now many corporations have engaged in the creation of AI versions of current singers’ voices in order to present songs that those vocalists have never recorded. Google actually released “Dream Track”, a system creating songs which imitate the voices of nine well-known singers including Demi Lovato, Jon Legend, Charlie Puth and others. All nine singers have agreed to their voices being used as part of this “experimental AI tool”. Apart from the voices Dream Track also provides “a stylistically relevant backing track.”¹⁰

All the examples mentioned thus far relate to singers currently active. They are by and large better known and have a larger fan base, so that the option to make money is greater. It is also easier to explain the emergence of a new song recorded by a singer who is still active. Yet AI has also been used to recreate the voices of much earlier famous vocalists. Hence we can now hear Frank Sinatra singing songs that he actually never recorded. One of them is “Smells Like Teen Spirit”, the most successful track from Nirvana’s 1991 album *Nevermind*.¹¹ Frank Sinatra was still alive when the Nirvana song was released (he died in 1998), yet never recorded it himself. In the AI version Nirvana’s alternative rock style is replaced by a big band backing, while converting Kurt Cobain’s grunge style and voice colour to Sinatra’s colour and crooning style. Getting both voice colour and singing style right is quite a challenge, and different recreations of voices can be more or less successful in that respect. AI Music World, the YouTube channel featuring Sinatra’s “Smells Like Teen Spirit”, offers many other AI-generated

8 See, for example: Eli Glastner, “AI-generated Drake/Weeknd Deep Fake Song Rattles Music Industry,” CBC News: The National, uploaded on 21 April 2023, YouTube video, 2:20, <https://www.youtube.com/watch?v=COok3YO1L5w>.

9 Joe Coscarelli, “An A.I. Hit of Fake ‘Drake’ and ‘The Weeknd’ Rattles the Music World,” *The New York Times*, April 24, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/04/19/arts/music/ai-drake-the-weeknd-fake.html>.

10 Chloe Veltman, “Google’s Latest AI Music Tool Creates Track Using Famous Singers’ Voice Clones,” *NPR*, November 17, 2023, <https://www.npr.org/2023/11/17/1213551049/googles-latest-ai-music-tool-creates-tracks-using-famous-singers-voice-clones>.

11 “Frank Sinatra – Smells like Teen Spirit (AI Cover),” AI Music World, uploaded on 11 August 2023, YouTube video, 2:40, <https://www.youtube.com/watch?v=Numoq-lldc>. The original Nirvana song can also be found on YouTube: Nirvana, “Nirvana – Smells Like Teen Spirit (Official Music Video),” uploaded 16 June 2009, YouTube video, 4:38, <https://www.youtube.com/watch?v=hTWKbfoikeg>.

Sinatra “adaptations”. These include: “Say Something” by A Great Big World (2013);¹² “Still D.R.E.” by Dr. Dre (1999; here the unsuspecting listener can hear “Sinatra” rapping);¹³ “Bad Habits” by Ed Sheeran (2021; in this adaptation “Sinatra” curiously stays off-pitch much of the time);¹⁴ and others. The last two examples are perhaps less convincing than the Nirvana clone as Sinatra here sings in a style that he would probably never have adopted in real life, even if his voice may be imitated in a passable way. Not all AI-imitated voices are fully convincing though; the YouTube channel “Elvis Presley AI” presents a range of AI Elvis clones which often do not manage to reproduce the fullness of the singer’s rich baritone voice, as exemplified by “Baby Got Back”.¹⁵

How Large Language Models Work

The breakthrough in the development of a generative AI that can be used by anyone to create texts, pictures and music was the development of “Large Language Models” (LLMs) which can cope with enormous amounts of data. However, it has to be stressed that LLMs are not databases but instead algorithms that create texts, pictures, music and other media on the basis of examples in a database it has access to, coupled with a set of rules it has been programmed to apply to them. The larger the amount of data the LLM has access to the more convincing its output will be. We will look here at the creation of texts, because this is where the principle was developed, and it is a bit easier to understand. Later we will move on to the creation of music though generative AI.

When creating a text, an LLM checks a vast amount of data to find out which word is usually used following to the previous one in a chain of words (or next to a previous phrase, or sentence, or paragraph – and all that in the topical context of what has been requested of it), adding that word, and repeating the process all over again. The broader the contextual information is the more convincing the result will appear. Thus the task is to

12 “Frank Sinatra – Say Something (AI Cover),” AI Music World, uploaded on 13 September 2023, YouTube video, 2:40, <https://www.youtube.com/watch?v=6RgvBAoent4>.

13 “Frank Sinatra – Still D.R.E. (AI Cover),” AI Music World, uploaded on 2 September 2023, YouTube video, 3:38, <https://www.youtube.com/watch?v=VrsNCIZ8F38>.

14 “Frank Sinatra – Bad Habits (AI Cover),” AI Music World, uploaded on 20 August 2023, YouTube video, 4:11, <https://www.youtube.com/watch?v=jbbyGF1t5Eg>.

15 “Baby Got Back – Elvis Presley,” Elvis Presley AI, uploaded on 5 June 2023, YouTube video, 0:52, https://www.youtube.com/watch?v=_uy2NQWal-4.

train a neural network (the LLM) to predict the next word in a given sequence of words, no matter if that sequence is long or short, in German or in English or in any other language, whether it's a tweet or a mathematical formula, a poem or a snippet of code. All of those are sequences that we will find in the training data.¹⁶

To achieve this, words are “translated” into word vectors, i.e., numbers that allow for those statistical operations to be undertaken more smoothly.¹⁷ This means the result of an LLM operation is what is statistically most likely to be convincing on the basis of the model's extensive database.

The LLM also has certain pre-programmed rules (or “parameters”), such as when to use a noun, a verb or a participle (or perhaps certain chords, or voice-leading rules), or which words are more likely to appear in a certain thematic context (beyond the purely grammatical and syntactical context). There is also “instruction tuning”, which teaches the system what human operators are likely to expect as a response to a given input. Finally, there is learning through human feedback – the algorithm constantly interacts with human operators and changes its rules on the basis of the responses it gets from them.¹⁸ This means that those rules are not static – they can be changed by the system itself over time on the basis of what it learns from an expanded data set. This is the reason why after a while even the algorithm's developers do not know in detail any more what the set of rules is that the algorithm is applying.

The questions or requests put to an LLM are called “prompts”, and their “design” is crucial to ensure that the response fully covers what the prompter expects it to engage with. Good prompt design is a central aspect of the successful use of generative AI, and it is often advisable to vary prompts several times to see how the responses change (at a basic level this may be comparable to the use of search engines, where a similar principle applies).

It is important to note that the algorithm's goal is to create a text that appears as “human” as possible, that is, a convincing answer that passes the

16 Andreas Stöffelbauer, “How Large Language Models Work. From Zero to ChatGPT,” *Data Science at Microsoft*, October 24, 2023, <https://medium.com/data-science-at-microsoft/how-large-language-models-work-91c362f5b78f>. This article also discusses the AI's analysis of pictures and music.

17 Timothy B. Lee, “A Jargon-Free Explanation of How Large Language Models Work,” *Ars Technica*, July 31, 2023, <https://arstechnica.com/science/2023/07/a-jargon-free-explanation-of-how-ai-large-language-models-work/>.

18 See: Stöffelbauer, “How Large Language Models Work.”

Turing test – and it has by now become very good at that. However, it is incapable of determining whether what it says is actually correct or true. This criterion is just not built into the system, and there is no way that the statistical method it is based on could achieve this result. Most of what it says is likely to be correct, yet any text on a topic I know something about virtually always includes one or several so-called “hallucinations”, that is statements which are incorrect (I do not like the term “hallucinations” very much as it seems to indicate the presence of a conscious “something” in the machine, which is not the case). Generative AI systems can thus be described as the ultimate bullshitters – they sound incredibly convincing, yet create their output without any concern for what is correct or true.¹⁹ Another potential issue with generative AI is that it is difficult – if not impossible – for it to be really creative or original. This is because what it creates is based on what already exists. Postmodern combinations of unusual and distant stylistic traits can be regarded as original and creative, of course, yet generative AI does not go for this kind of “outlier” – instead the texts, pictures and music generated by AI often appear to be cursory and stereotypical. If they are given the same prompt repeatedly the results are never exactly identical, yet often very similar with the differences being of a superficial nature that affect (in the case of texts) wording more than content. Texts as well as pictures often come in a very anodyne style lacking the quirks and idiosyncrasies that most human authors and creators have, and that give a text a personal note. The nature of the algorithm ensures that such a personalisation cannot occur – instead it is at risk of evolving towards the so-called “model collapse” which will be discussed in the next section.

Model Collapse And The Standardisation Of AI Results

How can AI relate to issues of musical interpretation? Since AI is still relatively new, the answer has to some degree be speculative, particularly with regard to music. While the number of AI-generated texts is already vast, the amount of AI-generated music is much lower – partly because there is more demand for AI-generated texts, yet also because LLMs started generating pictures and music later than texts. Yet since, as we have seen, all LLMs

19 I use the term “bullshitting” here in the sense in which the philosopher Harry G. Frankfurt defined it in his essay *On Bullshit* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005). He distinguishes bullshitting from lying by outlining that bullshitting doesn’t require any knowledge of the truth and isn’t concerned with it at all. This makes bullshitters more dangerous than liars; populist politicians are prime examples of bullshitters in today’s world.

operate following the same principles the resulting problems are likely to be very similar, too.

The main issue causing problems is called “*model collapse*”.²⁰ It was the subject of an article in *Nature*²¹ in July 2024 which triggered a number of other articles in popular science journals and on tech websites discussing the phenomenon. However, some experts already issued warnings about it a year ago, when applications such as ChatGPT were still relatively new. Carl Franzen, for example, asked in June 2023: “*What happens as AI-generated content proliferates around the internet, and AI models begin to train on it, instead of on primarily human-generated content?*”²²

As discussed in the previous section, LLMs operate by scouring a very large database – ideally the entire world wide web – in order to determine what the most convincing response to a prompt might be. Model collapse occurs if a larger and larger section of the data consulted consists of data previously created by AI, as pointed out by Shumailov et al.: “*indiscriminately learning from data produced by other models causes ‘model collapse’—a degenerative process whereby, over time, models forget the true underlying data distribution.*”²³ This means

that, over time, models start losing information about the true distribution, which first starts with tails disappearing, and learned behaviours converge over the generations to a point estimate with very small variance.²⁴

20 Devin Coldewey, “‘Model Collapse’: Scientists Warn Against Letting AI Eat Its Own Tail,” *Tech Crunch*, July 24, 2024, <https://techcrunch.com/2024/07/24/model-collapse-scientists-warn-against-letting-ai-eat-its-own-tail/>.

21 Ilia Shumailov, et al., “AI Models Collapse When Trained on Recursively Generated Data,” *Nature* 631 (24 July 2024): 755–9, <https://www.nature.com/articles/s41586-024-07566-y>. Shumailov et al. discuss the impact of model collapse not just on LLMs yet also on other AI systems such as Gaussian Mixture Models (GMMs) and Variational Autoencoders (VAEs), yet these don’t need to be discussed further in our context.

22 Carl Franzen, “The AI Feedback Loop: Researchers Warn of ‘Model Collapse’ as AI Trains on AI-Generated Content,” *Venture Beat*, June 12, 2023, <https://venturebeat.com/ai/the-ai-feedback-loop-researchers-warn-of-model-collapse-as-ai-trains-on-ai-generated-content/>. Franzen’s text was based on an earlier article by the Shumailov team that was already submitted on 27 May 2023: Ilia Shumailov, et al., “The Curse of Recursion: Training on Generated Data Makes Models Forget,” *arXiv* 2305, no. 17493 (27 May 2023), <https://doi.org/10.48550/arXiv.2305.17493>.

23 Shumailov, et al., “AI Models Collapse.”

24 Ibid.

What does this mean in practice? As Maggie Harrison Dupré points out,

when you feed synthetic content back to a generative AI model, strange things start to happen. Think of it like data inbreeding, leading to increasingly mangled, bland, and all-around bad outputs.²⁵

Devin Coldewey presents an interesting practical example in relation to pictures of different species of dogs (which are reproduced in his article).

models gravitate toward the most common output. It won't give you a controversial snickerdoodle recipe but the most popular, ordinary one. And if you ask an image generator to make a picture of a dog, it won't give you a rare breed it only saw two pictures of in its training data; you'll probably get a golden retriever or a Lab.

Now, combine these two things with the fact that the web is being over-run by AI-generated content and that new AI models are likely to be ingesting and training on that content. That means they're going to see a *lot* of goldens!²⁶

Hence the output of AI operations based on more and more content already generated by AI is likely to be more and more standardised – or, as Shumailov et al. put it as quoted above, with a “*very small variance*”. Coldewey juxtaposes pictures created by an AI image generator fed only with “real” data with another one influenced significantly by AI-generated pictures, which does indeed result in a very obvious lack of variety. The degenerative effect comes to the fore even more if the process is repeated. AI now trains itself on data already produced by AI, on the basis of a previous AI picture and so on. The results become less and less distinctive, until they don't look like a dog – any dog – at all anymore. As Tor Constantino elaborates,

[a]fter the first two prompts, the answers steadily miss the mark, followed by a significant quality downgrade by the fifth attempt and a complete devolution to nonsensical pablum by the ninth consecutive query.²⁷

25 Maggie Harrison Dupré, “When AI is Trained on AI-generated Data, Strange Things Start to Happen,” *Futurism*, February 8, 2023, <https://futurism.com/ai-trained-ai-generated-data-interview>.

26 Coldewey, “Model collapse.”

27 Tor Constantino, “Is AI Quietly Sabotaging Itself – And the Internet?” *Forbes*, August 26, 2024, <https://www.forbes.com/sites/torconstantino/2024/08/26/is-ai-quietly-killing-itself-and-the-internet/>.

And, as Shumailov et al. stress, once the AI starts training itself on AI-generated content model collapse becomes ultimately inevitable.

Carl Franzen presents another instructive animal-based example of model collapse:

a machine learning model is trained on a dataset with pictures of 100 cats — 10 of them with blue fur, and 90 with yellow. The model learns that yellow cats are more prevalent, but also represents blue cats as more yellowish than they really are, returning some green-cat results when asked to produce new data. Over time, the original trait of blue fur erodes through successive training cycles, turning from blue to greenish, and ultimately yellow. This progressive distortion and eventual loss of minority data characteristics is model collapse.²⁸

The basic problem in the examples of both dogs and cats is that rare yet existing cases are more and more neglected and eventually weeded out completely in the process of generating new output. Hence Franzen insists that

it's important to ensure fair representation of minority groups in datasets, in terms of both quantity and accurate portrayal of distinctive features. The task is challenging due to models' difficulty learning from rare events.²⁹

So far cases of LLMs operating entirely on the basis of input already generated by AI only exist in artificially constructed situations like the ones described in the articles referenced above. Yet the percentages of fully AI-generated or at least partly AI-influenced data on the web is continuously increasing.

I could not find examples of model collapse exemplified through music, yet given that generative AI creates texts, pictures and music based on the same principles, it is to be expected that the concept applies to AI-generated music in the same way. In the real world, within the data sets that are training the AI, fully AI-generated content may not be prevalent yet, but the percentage of partly AI-generated content it is certainly higher than many of us may guess. Constantino quotes a study by Amazon Web Services according to which 57 % of all content on the internet that is available in three or more languages has very likely been translated by AI, also referring

28 Franzen, "The AI Feedback Loop."

29 Ibid.

to (yet not referencing) a prediction that by 2025 more than 90 % of all web content may be AI-generated to some extent.³⁰ In September 2024,

[t]he creator of an open source project that scraped the internet to determine the ever-changing popularity of different words in human language usage says that they are sunsetting the project because generative AI spam has poisoned the internet to a level where the project no longer has any utility.³¹

How can model collapse affect AI-generated music, and in particular issues of musical interpretation? Taking the example of AI-generated Frank Sinatra songs, if an AI system trains itself for the task of creating a “new” Sinatra by checking any Sinatra song that has been uploaded to the web this is fine as long as those are all “real” Sinatra recordings. If, however, some of them already are “AI Sinatras”, this means model collapse is starting to set in. If the number of AI Sinatras keeps increasing while the number of “real” Sinatra songs remains the same (after all, he is not producing new recordings anymore), we enter the spiral of AI training itself more and more on its own previous creations, with the likely result that a homogenised, “standard” Sinatra – the golden retriever of Sinatras, so to speak – is going to emerge, and the specific idiosyncrasies or traits that only occur in a few songs will be more and more suppressed. A “one and only” AI way of how Sinatra sings will be the result, ultimately followed by Constantino’s “*complete devolution to nonsensical pablum.*”

Some AI-created songs – usually those meant to demonstrate the abilities of the AI systems – are publicly designated as such, although I doubt whether AI systems are able to distinguish those from the recordings by the real artists. However, most AI-generated music is not identified as such anyway. This particularly applies to functional music used in areas like advertising, or background music of any kind such as contemporary music. Here the risk of music entering the model collapse spiral is real, and if researchers such as Shumailov are correct we will all witness the ever-increasing blandness and eventual degeneration of these musics in the not-too-distant future (yes, those musics are already bland today, yet it can still get worse). Even in the case of AI imitating well-known artists like Sinatra it is likely

30 Constantino, “Is AI Quietly Sabotaging Itself.”

31 Jason Koebler, “Project Analyzing Human Language Usage Shuts Down Because ‘Generative AI Has Polluted the Data,’” *404 Media*, September 19, 2024, <https://www.404media.co/project-analyzing-human-language-usage-shuts-down-because-generative-ai-has-polluted-the-data/>.

that model collapse will negatively affect songs the later they are being produced. In those cases model collapse will probably occur at a much slower pace since songs of this kind are created in much smaller numbers than advertising or background musics, yet it will eventually become noticeable too. And if eventually a homogeneous AI standard of Sinatra's singing emerges there is even a risk that people who did not hear his recordings before the emergence of AI (necessarily an ever-increasing cohort over time) may take it to be the real thing. All of this can, of course, be applied not just to voices, yet also to the sounds and styles of instrumentalists or ensembles (such as specific big bands, for example) in all genres.

Imitating the voice of a specific singer runs into copyright problems, and Tennessee has recently become the first US state to restructure its copyright law and ban the unauthorised use of AI to imitate the work and style of copyright-protected artists.³² However, there will always be states and territories which have not signed up to international copyright agreements. Servers located there can be used to distribute unauthorised imitations that are illegal elsewhere, and attempts to block them will probably be ultimately unsuccessful.

Conclusion

Generative AI has the potential to limit the range of musical interpretation. At least for the time being “deepfake” imitations of performers' voices are often not entirely convincing. While this aspect is likely to get better over time, two other problems cannot be overcome that easily. Firstly, the AI systems “compose” music by “averaging out” the data they study while operating, meaning that a certain homogenisation of the results is virtually inevitable. This applies both when the style of specific pieces or performers is imitated, yet also when music in certain genres or styles is requested. Secondly, it is very likely that – as the number of AI-created pieces of music increases – an onset of model collapse, that is a spiral of self-referentiality, will be set in motion that will initially reinforce the homogenisation effect before potentially leading to a collapse of the systems in the long run. Generative AI has parameters that give it a certain leeway when selecting results, yet comparing different texts generated in response to the same

32 Rebecca Rosman, “Tennessee Becomes the First State to Protect Musicians and Other Artists Against AI,” *NPR*, March 22, 2024, <https://www.npr.org/2024/03/22/1240114159/tennessee-protect-musicians-artists-ai>. The new law is known as the ELVIS act, an acronym for Ensuring Likeness Voice and Image Security Act.

prompt indicate that this mainly affects the surface level, while at a deeper level it is most likely that very similar results will be the outcome. Human performers do not have to follow those standardised leads offered by AI, yet as the percentage of AI-generated music increases so does the risk that the listening habits of many will be more and more affected by it. While this may not be inevitable it poses enough of a risk to give us food for thought and spend more time assessing the danger posed to interpretative variety by generative AI.

Bibliography

Literature

Frankfurt, Harry G. *On Bullshit*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.

Periodicals

Coldewey, Devin. "Model Collapse: Scientists Warn Against Letting AI Eat Its Own Tail." *Tech Crunch*, July 24, 2024. <https://techcrunch.com/2024/07/24/model-collapse-scientists-warn-against-letting-ai-eat-its-own-tail/>.

Constantino, Tor. "Is AI Quietly Sabotaging Itself – And the Internet?" *Forbes*, August 26, 2024. <https://www.forbes.com/sites/torconstantino/2024/08/26/is-ai-quietly-killing-itself-and-the-internet/>.

Coscarelli, Joe. "An A.I. Hit of Fake 'Drake' and 'The Weeknd' Rattles the Music World." *The New York Times*, April 24, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/04/19/arts/music/ai-drake-the-weeknd-fake.html>.

Franzen, Carl. "The AI Feedback Loop: Researchers Warn of 'Model Collapse' as AI Trains on AI-Generated Content." *Venture Beat*, June 12, 2023. <https://venturebeat.com/ai/the-ai-feedback-loop-researchers-warn-of-model-collapse-as-ai-trains-on-ai-generated-content/>.

Glastner, Eli. "AI-generated Drake/Weeknd Deep Fake Song Rattles Music Industry." CBC News: The National. Uploaded on 21 April 2023. YouTube video, 2:20. <https://www.youtube.com/watch?v=COok3YO1L5w>.

Harrison Dupré, Maggie. "When AI is Trained on AI-generated Data, Strange Things Start to Happen." *Futurism*, February 8, 2023. <https://futurism.com/ai-trained-ai-generated-data-interview>.

Kenway, Aiden. "How the VIRAL Drake Song 'Heart on my Sleeve' was Made." Uploaded on 18 May 2023. YouTube video, 9:55. <https://www.youtube.com/watch?v=pkbQV71ZvK4>.

Koebler, Jason. "Project Analyzing Human Language Usage Shuts Down Because 'Generative AI Has Polluted the Data.'" *404 Media*, September 19, 2024.

- <https://www.404media.co/project-analyzing-human-language-usage-shuts-down-because-generative-ai-has-polluted-the-data/>.
- Lee, Timothy B. “A Jargon-Free Explanation of How Large Language Models Work.” *Ars Technica*, July 31, 2023. <https://arstechnica.com/science/2023/07/a-jargon-free-explanation-of-how-ai-large-language-models-work/>.
- Robinson, Kristin. “Ghostwriter, the Mastermind Behind the Viral Drake AI Song, Speaks For the First Time.” *Billboard*, November 11, 2023. <https://www.billboard.com/music/pop/ghostwriter-heart-on-my-sleeve-drake-ai-grammy-exclusive-interview-1235434099/>.
- Rosman, Rebecca. “Tennessee Becomes the First State to Protect Musicians and Other Artists Against AI.” *NPR*, March 22, 2024. <https://www.npr.org/2024/03/22/1240114159/tennessee-protect-musicians-artists-ai>.
- Shumailov, Ilia, et al. “The Curse of Recursion: Training on Generated Data Makes Models Forget.” *arXiv* 2305, no. 17493 (27 May 2023). <https://doi.org/10.48550/arXiv.2305.17493>.
- Shumailov, Ilia, et al. “AI Models Collapse When Trained on Recursively Generated Data.” *Nature* 631 (24 July 2024): 755–9. <https://www.nature.com/articles/s41586-024-07566-y>.
- Stöffelbauer, Andreas. “How Large Language Models Work. From Zero to ChatGPT.” *Data Science at Microsoft*, October 24, 2023. <https://medium.com/data-science-at-microsoft/how-large-language-models-work-91c362f5b78f>.
- Veltman, Chloe. “Google’s Latest AI Music Tool Creates Track Using Famous Singers’ Voice Clones.” *NPR*, November 17, 2023. <https://www.npr.org/2023/11/17/1213551049/googles-latest-ai-music-tool-creates-tracks-using-famous-singers-voice-clones>.

Other Sources

- “Baby Got Back – Elvis Presley.” Elvis Presley AI. Uploaded on 5 June 2023. YouTube video, 0:52. https://www.youtube.com/watch?v=_uy2NQWAl-4.
- Deep AI Music Generator*. <https://deepai.org/music>.
- “Frank Sinatra – Smells like Teen Spirit (AI Cover).” AI Music World. Uploaded on 11 August 2023. YouTube video, 2:40. <https://www.youtube.com/watch?v=Numoq-l-ldc>.
- “Frank Sinatra – Bad Habits (AI Cover).” AI Music World. Uploaded on 20 August 2023. YouTube video, 4:11. <https://www.youtube.com/watch?v=jbbyGF1t5Eg>.
- “Frank Sinatra – Still D.R.E. (AI Cover).” AI Music World. Uploaded on 2 September 2023. YouTube video, 3:38. <https://www.youtube.com/watch?v=VrsNCIZ8F38>.

“Frank Sinatra – Say Something (AI Cover).” AI Music World. Uploaded on 13 September 2023. YouTube video, 2:40. <https://www.youtube.com/watch?v=6RgvBAoent4>.

Ghostwriter. “Ghostwriter – Heart on my Sleeve Drake ft. The Weeknd (Remastered AI song).” Buko. Uploaded on 20 April 2023. YouTube video, 2:11. <https://www.youtube.com/watch?v=rQssjhX31Zo>.

Hatsune Miku Official Website. <https://piapro.net/intl/en.html>.

Nirvana. “Nirvana – Smells Like Teen Spirit (Official Music Video).” Uploaded on 16 June 2009. YouTube video, 4:38. <https://www.youtube.com/watch?v=hTWKbfoikeg>.

Soundraw. <https://soundraw.io/>.

Udio Beta. <https://www.udio.com/>.

An Attempt at an Analysis of the Factors Influencing a Conductor's Artistic Interpretation: Lovro von Matačić in Slovenia

Darja Koter
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Every musical work contains a range of meanings, some more or less explicit and others hidden, that are primarily a reflection of the composer's spiritual world. But every artistic creation is also intended for the outside world – for the listener, in the case of music – and the most direct link between the composer and the sound picture created by the work is represented by the performers. From the point of view of reception, a technically faultless yet routine performance of a work may fail to communicate the essence of its message and its inner power to the listener. In such cases an interaction between the artistic creation and the outside world will not be established and the circle will be incomplete. Only when a musical work is subjected to in-depth interpretation and a harmonious dialogue is established between composer and interpreter are the notes on the page transformed into an authentic and unique sound picture. The path from a routine performance to a convincing interpretation that successfully conveys the composer's intentions while at the same time expressing the subjective view of the interpreter is neither simple nor short. It demands from the interpreter a broad education, a serious and studious approach to the work, the ability to develop their own ideas, and a wide range of experience. In the case of orchestral music, the journey from written score to performance is entrusted to the conductor, who represents the most direct link to the sound of work. While at first sight the conductor may appear an absolute authority, this is not actually the case. The conductor's work consists of a constant engagement with a multitude of factors that together shape

the interpretation of the chosen work. This paper will consider the influence of musical training, scientific analysis and findings, capacity for individual expression, pulsations of the cultural environment and, last but not least, the abilities of performing ensembles on the overall principle of artistic expression, with reference to a specific conductor, Lovro von Matačić (1899–1985), who was influential in Slovenia in the interwar period and beyond. Possessed of prodigious musical talent and the recipient of an excellent education, he was notable for his sensitivity towards musical literature, his deft command of instrumental forces and, last but not least, his cosmopolitanism, which also carried over into his artistic presence. This paper focuses on the period between the two world wars, when he was active in Ljubljana. This was a period that saw him move beyond the initial stage of his conducting career and enter a phase of mature artistic activity.

Lovro von Matačić came from a prominent Croatian noble family of military officers, high officials and artists. His father Koloman studied law at the University of Vienna while simultaneously studying solo singing at the conservatoires of Milan and Vienna. In 1902, having spent a few years in senior administrative posts in Rijeka, he dedicated himself to opera singing, winning renown in prestigious opera houses from Milan to Vienna and Berlin and ending his career in his old age as a member of the ensemble of the Zagreb Opera. His first marriage, to Baroness Hervojić, produced three children. After she died, he met the Romanian actress Constanța Nichitescu-Rizo during a stay in Opatija. A professional actress with engagements at the *Volkstheater* and the *Theater in der Josefstadt* in Vienna, she performed under the *nom de théâtre* Constanze von Linden (taking the German surname of her mother's side of the family). The two married and their son Lovro was born in 1899. His wide-ranging abilities were undoubtedly connected to both his father's and his mother's genes, while his upbringing and domestic environment were no less important. Some commentators have linked his spirited conducting to his Mediterranean origin, while others relate it to his Romanian roots on his mother's side. He grew up with the children of his father's first marriage and their grandmother, a woman of considerable culture. The family spoke German and French at home and before long the young Lovro was also conversant in Croatian and Italian.¹ His multilingual background served him well in his later endeavours in the operatic field and in his artistic career in general. His half-sister

1 An extensive biography of Lovro von Matačić appears in the monograph *Matačić*, ed. Eva Sedak (Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, 1996). The chapter "Životopis glazbom" is by Eva Sedak, 21–187.

Elsa, a good pianist, soon noticed Lovro's interest in music. He enjoyed listening to the piano and singing. He followed her playing with great interest, particularly when she told him fairy tales while playing Beethoven's sonatas. This had such an effect on him that for the rest of his life he would understand music through pictures or images. Of his youthful experience he said: "Although I could not yet read music, by listening and following the picture painted by the notes, I knew exactly which page the dragon was on and when the knight would arrive."² On another occasion he wrote: "With every piece of music, I have visions that develop, from chord to chord, into a story, which I am strongly aware of when conducting."³

When Lovro was eight years old, the family – father, children and grandmother (Constanța and Koloman were no longer living together) – moved to Vienna and he began his intense musical training. During the first year he sang in the choir of the *Peterskirche* in preparation for an audition with the Vienna Boys' Choir (*Wiener Sängerknaben*). He passed the audition and joined the choir in 1908. At the same time he attended the *Piarist Gymnasium*, where he studied piano, organ and music theory along with Latin and Greek. Singing in the Vienna Boys' Choir provided him with a broad musical education and taught him discipline and perseverance, qualities that remained with him throughout his life. No less important was the choice of repertoire performed by the choir. This covered a broad spectrum of composers from Palestrina to Bruckner and beyond. A glance at Matačić's own core repertoire confirms just how influential this period was on him, and he conducted both Palestrina and Bruckner at his first major concerts.⁴ The famous boys' choir was directed at the time by Franz Schalk (1863–1931), a former student of Bruckner's and one of the leading conductors in Vienna. Bruckner's Mass in D minor made such an impression on the young Matačić that he would later attribute his decision to pursue a career in music to Bruckner's works.⁵ Matačić is still regarded as one of the most successful interpreters of Bruckner's symphonies. The Bishop of Dubrovnik allegedly once said to him: "I know, Lovro, that you are a believer, even if you don't go to church. But when you conduct Bruckner, it is like fifty Masses."⁶

2 Ibid., 26.

3 Jelka Kušar, "Lovro Matačić," *Stop*, June 26, 1984, quoted in: Marko Košir, Primož Kuret, Peter Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji* (Maribor: Pro Andy, 2014), 245–6.

4 Sedak, ed., *Matačić*, 41.

5 Ibid., 27.

6 Ibid., 29.

After his voice broke, Matačić continued his musical education privately, with teachers from the Imperial Academy of Music and the Performing Arts. Among the names mentioned are those of the conductor and composer Oskar Nedbal (1874–1930), who conducted Vienna's *Tonkünstler-orchester* from 1909 to 1918 and was also admired as a conductor of ballets and operas,⁷ and the composer, choir director and conductor Ignaz Herbst (1877–1954), who from 1908 worked in Vienna as a music writer and teacher of contemporary music theory.⁸ The fact that as a young man Matačić became acquainted with the works of great composers, the development and influence of the Second Viennese School, and other figures involved in contemporary music theory is not without significance. He benefited from excellent and influential teachers who provided him with a broad musical education and a thorough knowledge of the classical and more modern repertoire, singing, instruments, music theory, composition and conducting. As a private student he had no formal qualifications, but this never proved an obstacle to his artistic career. As he himself put it: “*Life has given me a diploma.*”⁹ Another important factor in Matačić's education was the general cultural and musical life of Vienna before the First World War, which was in many ways revolutionary and ground-breaking. This was a period of great philosophical and sociopolitical changes that began with the *fin-de-siècle* period of the end of the nineteenth century and continued into Expressionism and sociopolitical unrest against the backdrop of the turbulent end of the Austrian monarchy. Among Matačić's contemporaries who went on to establish themselves as excellent musicians were Clemens Krauss (1893–1954), Karl Böhm (1894–1981) and Hans Swarowsky (1899–1975). All three later became great conductors, as did Lovro von Matačić himself. Common to all of them was the development of a profound form of interpretation which they achieved with versatile ensembles and exceptional soloists.

In 1916, while visiting his father in Munich (the latter was appearing at the Opera), Matačić would occasionally play the piano in the hotel lobby. Among other things, he would play excerpts from Wagner's operas, and it was this that attracted the attention of Gustav Brecher (1879–1940), music director of the Cologne Opera, who was staying at the hotel and was

7 Ludmila Peřinová, “Oskar Nedbal and Vienna,” <https://www.oskarnedbal.cz/dokumenty/clanky/O.Nedbal%20and%20Vienna.pdf>.

8 Christian Fastl, “Herbst, Ignaz,” Österreichisches Musiklexikon Online, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Herbst_Ignaz.xml.

9 Sedak, ed., *Matačić*, 33.

particularly fond of Wagner. An established composer and conductor in his own right, Brecher had also worked with Richard Strauss and Gustav Mahler.¹⁰ Recognising the young Matačić's remarkable musical gifts, he offered him a job at the Cologne Opera. Matačić became a répétiteur and also undertook various technical duties backstage. We may assume that the main reason he accepted the position was an agreement that Brecher would give him private lessons in conducting.¹¹ While discharging his relatively menial duties, Matačić had the opportunity to follow events on stage, listening with particular interest to the works of Wagner, which were the foundation of the repertoire. Wagner became his new lodestar, which he would follow for the rest of his life.

After the brief military interlude of the First World War, during which he became seriously ill, he returned to his native city, Rijeka, where the year 1919 found him playing in cafés and seeking a suitable musical engagement. As luck would have it, it was in this environment that he met the intendant of the opera house in Osijek, who offered him a job as assistant conductor. It was in Osijek that he met the Slovene conductor Mirko Polič (1890–1951), with whom he would later work in Ljubljana. Despite his lack of experience, Matačić was given the opportunity to conduct two operetta premieres in Osijek.¹² Barely twenty years old and with little experience, he nevertheless felt qualified to write concert reviews, and also attracted attention to himself in this way.¹³ In June of that same year, he appeared in the double guise of pianist and composer at a chamber music evening in the hall of the Zagreb conservatoire. This was a period in which he would introduce himself in public as an accompanist and composer. His first compositions actually dated from his *Gymnasium* years but are believed to be lost. At the chamber concert in Zagreb, it was his songs for solo voice and piano that were performed, with Matačić himself appearing as accompanist. Composing, playing and writing were just as important to him as conducting. As he himself put it: “*In my view, conducting is not enough. One also needs experience of composing, playing, writing.*”¹⁴ He devoted himself to composition throughout

10 Anon., “The Leipzig General Music Director Gustav Brecher,” <https://www.rundfunkschaetze.de/en/edition-gewandhausorchester-leipzig/02-oper-leipzig/brecher-gustav/>.

11 Ana Vidić, *Lovro Matačić* (Zagreb: Fond Lovro in Lilly Matačić, 2019), 33; Sedak, ed., *Matačić*, 34.

12 Sedak, ed., *Matačić*, 34.

13 Ibid., 36.

14 Ibid., 37.

his life, alongside his conducting.¹⁵ Connoisseurs of Matačić's work believe that his method of studying scores through the eyes of the composer significantly influenced his interpretation and the aesthetics of the sound.¹⁶ He believed that musical activity on multiple levels was necessary to shape a truly artistic personality. Some people even believe that composition was his secret desire or unrealised dream – unrealised because life had marked him above all for conducting.¹⁷

When Matačić was called up for military service in the army of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in the second half of 1920 and sent to Novi Sad, he was appointed conductor of a military band, which he mainly conducted in promenade concerts. An ambitious and enterprising young man, he managed to talk his way into working with the newly founded opera company in Novi Sad, which came under the aegis of the Serbian National Theatre – despite his youth and his lack of experience and formal qualifications. Over the course of two seasons he was given the opportunity to conduct *Cavalleria rusticana*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, Gounod's *Faust*, *Carmen* and *Il trovatore*. Professional critics particularly praised the performance of Mozart's *Requiem* on 13 February 1922, in which he drew on the combined forces of Novi Sad's choirs, music societies and opera ensemble. With this performance, wrote the critics, he proved his greatness and even surpassed his opera performances.¹⁸ This successful start to an independent conducting career was interrupted shortly afterwards by the dissolution of the Novi Sad opera company, which coincided with the end of Matačić's military service.

Despite being unemployed and once again forced to earn a living as a café pianist, Matačić did not despair. In May 1922 he introduced himself to Matej Hubad, the director of the mixed choir of the Glasbena Matica in Ljubljana, when the choir performed in Novi Sad as part of a tour of Serbia. Hubad agreed to write a letter of recommendation on his behalf to the intendant of the Ljubljana Opera, Friderik Rukavina (1883–1940). The following

15 Matačić mainly composed vocal-instrumental works, from art songs to more extensive pieces for soloists, choir and orchestra. A list of works can be found in: *Ibid.*, 373–6.

16 Matačić's views on the study of literature and the right to a subjective attitude towards interpretation is discussed in most depth by Petar Bergamo. Petar Bergamo, "Interpretacija kao symbol," in *Matačić*, ed. Eva Sedak (Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, 1996), 191–203.

17 *Ibid.*, 193.

18 J. P., "Mozartov Requiem u Novom Sadu," *Politika* 17/1922, February 17, 1922, 7, quoted in: Sedak, ed., *Matačić*, 37.

month Matačić was invited to Ljubljana to conduct trial performances of *Madama Butterfly* and *Carmen*. He did such a good job that in August that year he was offered a permanent position. Critics praised him and recommended him for future collaborations, while also pointing out some deficiencies in his conducting technique and routine.¹⁹ His permanent engagement was confirmed on 15 August 1922, at the same time as those of Julij Betetto, until then a soloist at the Vienna Opera, the promising young tenor Mario Šimenc, and the Russian director Vasily Sevastyanov, an émigré from St Petersburg, with whom Matačić worked closely during his first Ljubljana period.²⁰ Following his successful performances of *Madama Butterfly*, *Carmen* and *Tosca*, Matačić was entrusted, at the start of the 1922–23 season, with the premiere of Janaček's *Jenůfa*, a work that places significant demands on the conductor, in what would be the first performance of this opera anywhere in Slovenia. The critics were unanimous that the premiere was a great success for the company and that the conductor had led the performance masterfully and with spirit. Spirited direction, intimate familiarity with the score and the ability to achieve the homogeneity of all the performers were among the qualities frequently remarked upon in reviews of operas conducted by Matačić even in later phases of his career. Reviews of *Jenůfa*, the first production he led on his own, compared him to Milan Sachs (1884–1968), a Czech-Croatian opera conductor celebrated precisely for his interpretations of Janaček's works.²¹ It is not beyond the realms of possibility that Matačić had heard one of Sachs's performances of *Jenůfa* – the opera that brought him international fame – while living in Zagreb in 1920.

It was also during Matačić's tenure in Ljubljana (1922–24) that the Ljubljana audience was introduced to *Notre Dame*, a contemporary work by the Viennese composer Franz Schmidt (1874–1939).²² Composed between 1904 and 1906, the work was premiered in Vienna in 1914 and most frequently performed in the early 1920s. Schmidt, a composer and cellist with Hungarian roots, attended the Vienna Conservatoire (later Academy), where he studied composition and theory with Robert Fuchs and Anton Bruckner and played the cello in the Vienna Court Opera Orchestra under

19 Košir, Kuret, Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji*, 47.

20 *Ibid.*, 48.

21 E. A. [Emil Adamič], "Kultura. Opera. Madame Butterfly," *Slovenski narod* 56, No. 129 (8 June 1923): 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AA1WR7I7>.

22 "Repertoar. Notredamski zvonar," *Sigledal*, <https://repertoar.sigledal.org/predstava/3340>.

Gustav Mahler.²³ Although it is not known precisely when and how Matačić first came across this work, it is possible that he heard it in Vienna as a boy. The opera is a late Romantic work in which one can hear the influences of the Hungarian temperament and of organ music – in other words of Bruckner. It would therefore seem that the work appealed to Matačić for a variety of reasons.

The numerous performances conducted by Matačić in the 1922–23 and 1923–24 seasons included 14 different operatic works. Altogether total 123 performances and 12 premieres, nine of which he conducted for the first time. He regularly received good reviews.²⁴ The experience he gained at the Ljubljana Opera was invaluable to the young Matačić – barely 25 years old at the time – both for the development of his practical skills as a conductor and in terms of establishing himself and growing artistically, a process that would later intensify further.

In Ljubljana he also got the opportunity to conduct symphonic music. Here too, he showed that he was developing into an excellent conductor, choosing works that later became part of his core repertoire. Ljubljana did not have a permanent symphony orchestra in the years after the First World War. In 1922 the Union of Musicians assembled an ad hoc 45-piece orchestra, with most of the players coming from the Ljubljana Opera Orchestra. For his first major symphonic concert Matačić chose Smetana, Wagner, Tchaikovsky and Bruckner. The following year, he conducted the same ensemble in a concert marking the 40th anniversary of Wagner's death, with a programme consisting of extracts from *The Flying Dutchman*, *Parsifal* and *Tristan and Isolde*. Although these performances received excellent reviews, the critics were clear: Ljubljana needed a bigger, permanent symphony orchestra, since major artistic achievements could hardly be expected with an ad hoc ensemble. In the end, it was the lack of funding available for a permanent symphony orchestra that led Matačić to leave Ljubljana in 1924 and take up the post of conductor of the Belgrade Opera. The latter institution had incomparably greater resources than Ljubljana's opera company, which meant more opportunities for creative achievements.²⁵ Matačić's career progression followed the same path as that of most other conductors. As he himself put it in later years:

23 Th. Antonicek, "Schmidt, Franz," *Oesterreichisches Musiklexikon Online*, https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schmid_Franz_1874_1939.xml.

24 Cf. Košir, Kuret, Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji*, 47–64.

25 Sedak, ed., *Matačić*, 41.

We all started with operetta and then slowly progressed. Furtwängler, Karajan, all of us. And what did we gain from this? Routine, technique, and we learnt our craft. . . . First you have to consolidate your craftsmanship, and only then can the artistic work begin.²⁶

He also emphasised the importance of a broad education:

Young people should not only study music, they should also learn about history, painting, sculpture. . . . They should go to Rome, to the Sistine Chapel, and sit in front of Michelangelo for three hours. After that they will conduct Beethoven better.²⁷

He worked in Belgrade from 1924 until 1932 and then spent one season in Riga. He was in Zagreb from 1933 to 1938 and then returned to Belgrade, where he remained until the start of the Second World War. He proved himself everywhere with significant repertoire and artistic achievements, attracting the attention of international reviewers and critics. He conducted the Wiener Symphoniker for the first time in the autumn of 1928 and would continue to perform regularly with them throughout his career. He also became a regular guest with the Berlin Philharmonic, having conducted the orchestra for the first time in the spring of 1936 at the express invitation of Wilhelm Furtwängler (1886–1954). Not long after this came an invitation to the Opéra-Comique in Paris, and he also conducted the Orchestra National de France.²⁸

He returned to Ljubljana in 1935 and 1938, as a guest conductor of the Ljubljana Philharmonic (founded in 1934). Although still made up of members of several smaller Ljubljana orchestras, this new ensemble had bolder artistic plans than its predecessors. It numbered around 70 members, which was suitable for the repertoire of the time, and gave a total of 21 concerts before the outbreak of the Second World War. Matačić conducted it on 28 October 1935 in a concert marking Czechoslovak Independence Day, with a programme that included Smetana's *Vltava*, Shostakovich's First Symphony (performed for the first time in Slovenia) and the *Passacaglia* by Slovene composer Slavko Osterc (1895–1941), considered the leading avant-gardist of Slovene music in the interwar period. Matačić garnered excellent reviews for this concert, particularly for the Shostakovich work, written barely

26 Kušar, "Lovro Matačić."

27 Ibid.

28 Košir, Kuret, Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji*, 28.

a decade earlier.²⁹ The newspaper *Jutro* marked the occasion by publishing an interview with Matačić, in which he reveals his views on repertoire policy and the achievements of the musical avant-garde in Yugoslavia at that time. He was content, he said, that the Ljubljana Philharmonic had proved itself to be well-disposed towards modernism, since he himself was drawn to contemporary works. He also described his own attitude to new works and his awareness of the danger of excessive commitment to a particular style and specific composers:

Reproductive artists do not have the right to prejudice the question of whether something is good or not. . . . I am no friend of anything that leads to unidirectionality . . . beauty lies in discovering the new.³⁰

The programme of Matačić's second concert with the Ljubljana Philharmonic in November 1938 included Bach's *Passacaglia*, Mozart's Symphony No. 40 and *Night on Bald Mountain* by Modest Mussorgsky, as well as the premiere performance of the symphonic poem *Dance of the Witches* and two movements of the symphony *Duma* – both works by Blaž Arnič (1901–1970), a Slovene composer of symphonic works in a late Romantic style. Critics particularly praised the performances of the Mussorgsky and Arnič works and highlighted Matačić's close familiarity with the scores and his Slav temperament as factors contributing to his convincing interpretation.³¹ Matačić's attraction to Arnič's work can perhaps be explained by the music's highly expressive, narrative and mystical qualities – all of which spoke directly to Matačić and stimulated his visual, symbolic perceptions. He concluded his interwar activities in Ljubljana in November 1940 with a concert by the Belgrade Philharmonic.³² On this occasion, too, he performed works by Yugoslav composers and also Beethoven's Third Symphony ("Eroica"), for what was only the second time, although it later became one of the signature works of his repertoire, just like Bruckner's Third Symphony, which he performed for the first time in Ljubljana at his very first symphonic concert – at the Union Hall in November 1922 with the orchestra of the Union of Musicians.

29 Urška Šramel Vučina, "Ljubljanska filharmonija," *Muzikološki zbornik* 44, No. 2 (2008): 54–5, <https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/3113/2830>.

30 Anon., "Lovro Matačić pripoveduje . . .," *Jutro* 16, No. 250 (27 October 1935): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NP6LNRSC>.

31 Dr. B., "Koncert Ljubljanske filharmonije," *Jutro* 19, No. 239 (1 December 1938): 11, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JRBBN50B>.

32 Košir, Kuret, Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji*, 76–7.

Although the convincing and unique interpretation of a musical work is dependent on the conductor's talent, technical skill and the influences of the social environment, many other factors also come into play. Lovro von Matačić is one of those conductors with the ability to convert a score into a sound image in such a way as to be able to elicit from it even those elements that the composer was unable to express. The conductor builds a work into a sound image through his or her own unique mental and emotional world, while at the same time drawing on the knowledge, abilities and energies of the performers. Only in this way does a musical work come to life in fully realised form. There is no such thing as a final or definitive interpretation. Analysis of the writings of numerous authors who have studied Matačić's magnificent career allows us to affirm that a musical work is only "completed" when it is the subject of profound interpretation that takes into account the whole of the composer's personality, the circumstances in which the work was created and the structure of the piece, while also giving due consideration to the composer's idea, all musical elements and the architectural structure of the form. The process by which conductors immerse themselves in a composer's oeuvre, their character and the circumstances surrounding the creation of a work is a lengthy one. It is therefore perfectly natural that conductors should dedicate themselves to specific works their entire lives, since only in this way can they deepen their contact with the composer and achieve interpretations of the highest possible calibre. Consideration must also be given to the conductor's own personality, which is the origin of their individual views of a musical work, their intuitive abilities and the strength of their personal energy – all these factors combine to shape the interpretation of the chosen work. Lovro von Matačić was an individual of tireless energy who breathed life into written music and, time and again, impressed upon it his own unique and convincing stamp.

Bibliography

Literature

- Antonicek, Th. "Schmidt, Franz." *Oesterreichisches Musiklexikon Online*.
https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schmid_Franz_1874_1939.xml
- Bergamo, Petar. "Interpretacija kao symbol." In *Matačić*, edited by Eva Sedak, 191–203. Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, 1996.
- Fastl, Christian. "Herbst, Ignaz." *Österreichisches Musiklexikon Online*.
https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Herbst_Ignaz.xml

- J. P. "Mozartov Requiem u Novom Sadu." *Politika* 17/1922, February 17, 1922, 7.
Quoted in: Eva Sedak, ed., *Matačić*, 37. Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, 1996.
- Košir, Marko, Primož Kuret, Peter Bedjanič. *Lovro Matačić v Sloveniji*. Maribor: Pro Andy 2014.
- Kušar, Jelka. "Lovro Matačić." *Stop*, June 26, 1984. Quoted in: Marko Košir, Primož Kuret, Peter Bedjanič, *Lovro Matačić v Sloveniji*, 245–6. Maribor: Pro Andy, 2014.
- Peřinová, Ludmila. "Oskar Nedbal and Vienna." <https://www.oskarnedbal.cz/dokumenty/clanky/O.Nedbal%20and%20Vienna.pdf>.
- Sedak, Eva, ed. *Matačić*. Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, 1996.
- Vidić, Ana. *Lovro Matačić*. Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić, 2019.

Periodicals

- Anon. "Lovro Matačić pripoveduje ..." *Jutro* 16, No. 250 (27 October 1935): 5.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NP6LNRSC>.
- Dr. B. "Koncert Ljubljanske filharmonije." *Jutro* 19, No. 239 (1 December 1938): 11.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JRBBN5oB>.
- E. A. [Emil Adamič]. "Kultura. Opera. Madame Butterfly." *Slovenski narod* 56, No. 129 (8 June 1923): 3.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AA1WR7I7>.
- Šramel Vučina, Urška. "Ljubljanska filharmonija." *Muzikološki zbornik* 44, No. 2 (2008): 54–5. <https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/3113/2830>.

Other Sources

- Anon. "The Leipzig General Music Director Gustav Brecher." <https://www.rundfunkschaetze.de/en/edition-gewandhausorchester-leipzig/02-oper-leipzig/brecher-gustav/>.
- "Repertoar. Notredamski zvonar." *Sigledal*. <https://repertoar.sigledal.org/predstava/3340>.

The Conductor Gertrud Herliczka

Jera Petriček

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna (PhD Student)

The conductor Gertrud Herliczka was born 1904 in Vienna and has conducted over 100 concerts with professional orchestras between 1927 and 1939. She has left no scores, and we have no recordings of her conducting. I am currently writing my PhD thesis entitled “The Conductor Gertrud Herliczka – Viennese Traces of an International Career” in historical musicology with Prof Dr Melanie Unseld as my mentor. My main sources are the private estate of the Hrdliczka family as well as Gertrud Herliczka’s estate in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. They comprise mainly of programme papers and newspaper clippings of concert reviews. In this paper, the word conductor from the title of my presentation will be just as important as presenting a glimpse of Gertrud Herliczka, and the focus will be on Theodore Schatzki’s theory of artistic bundles.

In writing about the conductor Gertrud Herliczka, I am asking myself several questions. What is the nature of a conductor’s work? How can we describe it in its complexity? There is another aspect which raises interest: Why does being a woman on the podium matter? Having read a great number of reviews of Herliczka’s concerts, I found none without mentioning her gender. I decided to focus on these aspects and illustrate my thinking with quotations of the reviews of one concert, conducted by Gertrud Herliczka with the Munich Philharmonic Orchestra on 21st November 1938, 11 years after her debut in the Musikverein with the Vienna Symphony Orchestra.

Musical reviews inevitably contain a general understanding of the time as well as the individual opinion of the critic (author of the article), directed at a particular group of readers. Reviews are subjective, and we read them differently today than they have been read by contemporaries. I will regard the statements from the reviews not as objective truth, but as opinions which link the world of music with other social worlds, which will be explained later.

In 2018, the British conductor Mark Wigglesworth wrote a book called *The Silent Musician. Why Conducting Matters* with the aim to explain what conductors do.

A good conductor unifies and inspires a large group of people for exactly the same set of reasons that any other leader does. Retaining one's own responsibility for decision-making while creating a rewarding collective sense of collaboration might not be an exact science, but few would disagree that such a combination is the goal of contemporary leadership in pretty much any field. A conductor is one of the few people whose authority is exercised in public. [...] Conductors are more hands on than most leaders. The complication is that the language we use is figurative, and our mode of communication can appear questionable to an audience that is probably not meant to see it at work at all. It's hard for the public in the concert hall to avoid observing the physicality of a conductor, but our gestures are no more a means to an end than is an instrumentalist's fingering. I'm not sure it should matter to the listener what a conductor looks like – yet everything about the visual mechanics of a live orchestral concert seems to suggest that it does.¹

Wigglesworth points out the centrality of the visual for a conductor. Not only does a conductor interpret music by visually transmitted signs, he or she is also a visual object for the audience. That is why a conductor's looks are inevitably going to be noticed. If they are not concurrent with the implicit expectations, they might be mentioned in a review, and that is often the case with women.

Today, noticing the visual is often regarded as less worthy and writing about the music is supposed to be the aim of a review. But hiding certain aspects does not remove them from reality, neither does it change the fact that noticing the gender of the conductor cannot be avoided. The visual aspect cannot be separated from the evaluation of the musical

1 Mark Wigglesworth, *The Silent Musician. Why Conducting Matters* (London: Faber, 2018), 2–3.

interpretation of a conductor. In Herliczka's time, most of the reviews were quite straightforward.

A woman on the conducting podium is at the very least an unusual spectacle – the graceful stillness of the female figure is without doubt disturbed, when it comes to 'conducting in skirt'. A conductor must substitute such 'unmanly' formalities with convincing concentration of orchestra leadership. The Viennese Gertrud *Herliczka* transformed prejudice against such Kapellmeister into growing interest. Herliczka is possibly an exceptional phenomenon, because she conducts from memory and without a stick. Biologically striking regarding femininity as well as musical psychology was the fact that her best rendition was that of the high-spirited tone poem 'Don Juan' by Strauß, overflowing with attractive sensual sound. In that piece, Herliczka's conducting skills were energetic and her gestures technically as well as stylistically clear and sure. Much knowledge and impulsive musicality took place.²

The visual aspect alone is not sufficient to describe a conductor. In reviews of Herliczka's concert many more layers are implied, and her gender appears to be the dominant theme: a woman must compensate for stepping out of the ordinary behaviour pattern by a convincing 'concentration of leadership'. To the author, it is also biologically and psychologically surprising (to be more precise, outside the biological and psychological suppositions of the time and the social world in question) that a woman might conduct Richard Strauss' *Don Juan* better than other music in the concert, conventionally deemed more 'female'. Apart from that composition, the programme consisted of Cherubini's overture *Il portatore d'acqua*, a violin concerto by Glasunov (with the soloist Lajos Szikra) and Skrjabin's *Symphony Nr. 2*.

2 Author's translation. Original quote: "Eine Frau am Dirigentenpult ist zum mindesten ein ungewohnter Anblick; die anmutige Ruhe der weiblichen Linie wird bei einem ‚Dirigieren im Rock‘ zweifelsohne gestört. Solche ‚unmännliche‘ Aeußerlichkeit muß also eine Dirigentin ersetzen durch überzeugende Konzentration der Orchesterführung. Die Wienerin Gertrud Herliczka hat das Vorurteil gegen ebensolche Kapellmeister in steigendes Interesse umgewandelt. Mag sein, daß Herliczka eine Ausnahmeerscheinung ist, zumal sie ohne Taktstock und auswendig dirigierte. Biologisch auffallend, sowohl hinsichtlich Weiblichkeit als auch musikpsychologisch war es, daß ihr die inhaltlich heiße und von sinnlichen Klangreizen überströmende ‚Don-Juan‘-Tondichtung von Strauß am besten lag und auch geriet. Hier war Herliczkas Dirigierkunst energiegeladen, ihre Zeichengebung technisch und stilistisch klar und sicher. Viel Können und impulsives Musizieren trat in Erscheinung." Ferdinand Keyfel, *Teugnseer Zeitung*, November 25, 1938, page unknown [p. u.].

It remains to be discussed if the fact of Herliczka being a woman is a purely visual feature. In a review of her debut concert from 1927, we read: “*If one closes one’s eyes while she is conducting, one hears a man, not a woman,*”³ so I will maintain that the knowledge that the conductor is female is gained visually.⁴ Since the visual aspect of conducting is very central, we cannot remove this knowledge, but it evidently influences the way a conductor is judged.

Now I would like to list a conductor’s actions or practices from a more sociological perspective. So far, I can establish that what a conductor does includes stepping on the podium, being noticed as a person, influencing the orchestra and the audience by her or his presence, using a baton or not, moving hands in a significant way to influence the music and so on. I suppose that her activities are also the ones automatically associated with the profession and not seen in the concert: obtaining and learning the score, planning and leading rehearsals, giving instructions to musicians to optimise the performance, giving interviews, organising tickets for friends and many more.

Theodore Schatzki introduces the idea of bundles of practices that link art and social life in his paper “Art bundles”⁵

[H]uman coexistence transpires as part of bundles of practices and material arrangements. As a result, any social phenomenon consists in features and slices of such bundles. This holds true of art, too: art is a feature of, indeed, it *is* a constellation of linked bundles.⁶

What I mentioned just before (preparing a score, conducting a rehearsal, planning the time, gesticulating in a concert and many more) is a conductor’s bundle of practices. Each conductor has an individual bundle of practices, but some practices are the same with all conductors. The bundle of practices is inevitably linked to the individual’s social world and to the social world as a whole.

3 Author’s translation, in original: “*Schließt man während ihres Dirigierens die Augen, dann hört man einen Mann, nicht eine Frau.*” R. K., “Eine neue Dirigentin,” *Wiener Allgemeine Zeitung*, February 16, 1927, p. u.

4 Though thorough research of the meaning of similar remarks often applied to female musicians is requisite, it lies beyond the scope of this paper.

5 Theodore Schatzki, “Art Bundles,” in *Artistic Practices. Social interactions and cultural dynamics*, ed. Tasos Zembylas (Abingdon: Routledge, 2014), 17–31.

6 *Ibid.*, 18. Italics in the original.

An interesting feature of an art world, according to Schatzki, are conventions. “*What holds together an art world, its pattern of joint actions, are conventions.*”⁷

People uphold conventions not because they are supposed to or because doing so is prescribed but because acting in that way is the easiest way of proceeding, where ‘easiest’ means giving rise to the least difficulty, misunderstanding, or disagreement.⁸

One of the conventions in the classical music world is there being a conductor for a larger orchestra piece. It is the easiest way of playing together in a large group, though not the only one. There are conventional conducting patterns that help make gestures universally understandable and clear. As Schatzki puts it:

What makes sense to people to do is often what is conventional. Circumstances, however, might be such (1) that what makes sense to someone to do is something unconventional, and (2) that it is just as easy for her to do this as to follow custom because what she does is intelligible and acceptable to other participants in the practice as a way of proceeding in the circumstances for her project.⁹

This is clearly true for most conducting and musical interpretation in general. The most cherished and sought after interpretation is the one that transcends the conventional. The convention must be inherent, yet true mastery resides in convincing other people that what makes sense in the moment is something unique to this very musical interpretation, acting outside convention while at the same time being intelligible and acceptable.

Another convention that raises interest in relation to conducting, is that, as the visible leader, the conductor is a man. This is not a convention a woman could fulfil. Is it a necessary convention? Could the world enable her to conduct an orchestra if she fulfils other conventions, arguably more important to the success of the project?

Of course: to conduct an orchestra, even if they are the artistically experienced *Philharmonic*, a woman needs for that more than grace; knowledge, prudence, vigour, exceptional talent are required. *Gertrud Herliczka* is a born orchestra leader. One noticed that after the first bars of the beautiful, now seldom played Overture to the “Porter of Water”;

7 Ibid., 21.

8 Ibid., 22.

9 Ibid., 23.

how there everything sat and fitted together perfectly, the transitions were flowing, the entries came with absolute precision, and each end of the dynamics or time was understood. Only someone who knows how to transmit one's artistic will suggestively can find such true followers, through looks and the technical training of movements (we cannot speak about 'baton technique'; Gertrud Herliczka scorns the baton). The conductor has her scores in her head and doesn't even lay them on the stand (except when accompanying); that gives her complete freedom and omnipresence. But the main thing: she brings the best, innermost understanding to everything, and music is dear to her. [...] I have heard Strauß' 'Don Juan' interpreted by many important men; never has it been more youthful, fresh, brisk, powerful in Sturm und Drang, never more feminine and sweeter in the lyrical passages than by this woman.¹⁰

These words were written in 1938. Herliczka's critics were impressed by her conducting, so we can suppose she fulfilled the demands of a conductor's bundle of practices but had to struggle with prejudices against her gender. In 2024 we still feel the convention of the man on the podium. It is not because of the absence of women conductors or their lesser competence.¹¹ To put it sociologically, it is a sign that the convention of the man as leader is still strong in the social world. Schatzki resumes Becker's thoughts thus:

- 10 Author's translation, original: "Freilich: ein Orchester zu dirigieren, seien es auch die kunsterprobten Philharmoniker, dazu braucht eine Frau mehr als Anmut; dazu gehört Kenntnis, Umsicht, Tatkraft, besondere Begabung. Gertrud Herliczka ist die geborene Orchesterleiterin. Man merkte es nach den ersten Takten der schönen, jetzt selten gespielten Ouvertüre zum ‚Wasserträger‘; wie da alles saß und haarscharf klappete, die Uebergänge flossen, aufs genaueste die Einsätze kamen, und jeder dynamische und temporale Schluß verstanden ward. Solch pünktliche Gefolgschaft findet nur, wer seinen Künstlerwillen suggestiv zu übertragen weiß, durch Blick und technische Geschultheit der Bewegung (von ‚Stabtechnik‘ kann man hier nicht sprechen; denn Gertrud Herliczka verschmäht den Stab). Die Dirigentin hat ihre Partituren im Kopf, legt sie gar nicht erst auf (außer beim Begleiten); das gibt ihr volle Freiheit und Allgegenwart. Die Hauptsache aber: sie bringt zu jedem das Beste, innigste Verständnis mit, und die Musik ist ihr hold. [...] Ich habe Straußens ‚Don Juan‘ von manch bedeutendem Manne verdolmetschen hören; nie jugendfrischer, zügiger, kraftgeladener in Sturm und Drang, nie fraulicher und süßer im Lyrischen, als von dieser Frau." Dr. Hans Scholz, "Gertrud Herliczka dirigiert," *Münchener Zeitung*, November 26–27, 1939, p. u.
- 11 Talia Ilan has assembled a growing base with currently around 3000 female conductors from the past and present and posts daily on Facebook with the hashtag "#oneconductoraday." The reasons for the lack of their visibility and absence from history books, which results in the popular belief women conductors hardly exist(ed), still require thorough research.

Becker writes that changes in art require changes in worlds, in my language, changes in bundles. What he means is that changes in art take hold only if appropriate changes befall the world involved. His thesis can also be read as stating that changes in art are changes, not just in works of art (including performances), but also in the worlds, or bundles, of which such works are elements.¹²

Changes in art can take hold only if the appropriate changes befall the world involved. And by making changes in art, we change the world. Conventions are the easiest way of proceeding, and that is not our goal in musical interpretation, yet they are the glue that holds an art world together. Bundles of practices after Schatzki are one way of describing what a conductor does. But they do not convey the problematic of the conductor's gender, because no conducting practices are limited to one gender. Apparently, the visual component of conducting is very important, and through that gender is more evident. Noticing that the conductor is a woman suggests a whole scale of prejudices and suppositions that have been applied to this gender,¹³ and the authors of reviews presented above nearly a hundred years ago are reacting to these prejudices subconsciously. Nevertheless, this discussion remains pertinent in the present time. We still hear the term 'woman conductor' being used as if it had a clear meaning, as if a 'woman' was limited to a certain set of behaviours and abilities, and as if 'women conductors' were a separate group, distinct from conductors of other genders. But women are just as individual among themselves as any gender is. Hopefully in the 21st century we might see and judge conductors individually in terms of their actions and cease to apply prejudice to gender.

Bibliography

Archival Sources

Private estate of the Hrdliczka family in Vienna, clippings of the following articles:

Keyfel, Ferdinand. [Title unknown]. *Tegernseer Zeitung*, November 25, 1938, p. u.

R. K. "Eine neue Dirigentin." *Wiener Allgemeine Zeitung*, February 16, 1927, p. u.

12 Schatzki, "Art Bundles," 30.

13 See in particular the classical text by Karin Hausen, "Die Polarisierung der 'Geschlechtercharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben," in *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, ed. Werner Conze (Klett: Stuttgart, 1976), 363–93.

Scholz, Dr. Hans. "Gertrud Herliczka dirigiert." *Münchener Zeitung*, November 26–27, 1939, p. u.

Literature

Hausen, Karin. "Die Polarisierung der 'Geschlechtercharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben." In *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, edited by Werner Conze, 363–93. Klett: Stuttgart, 1976.

Schatzki, Theodore. "Art Bundles." In *Artistic Practices. Social interactions and cultural dynamics*, edited by Tasos Zembylas, 17–31. Abingdon: Routledge, 2014.

Wigglesworth, Mark. *The Silent Musician. Why Conducting Matters*. London: Faber, 2018.

Recent Slovene Music and its Interpreters

Niall O'Loughlin
Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

“All the signs suggest that there is a renewed surge of enthusiasm for ensuring that a serious music culture is reinvigorated and grows.” I made this statement in the year 2000 and waited to see whether the Slovene musical culture that had been developing in the years since independence had expanded and flourished. I need not have worried. That it blossomed in the next two decades has been shown emphatically in the large number of outstanding works that have been composed that this expansion has taken place. Why it has happened is clear: it is because of the determination and enthusiasm of the composers, the attention and participation of the audiences and, above all, the high-level skills and application of the performers. This last point is probably the most important of all. It did not occur suddenly, but had been gradually nurtured over many years, especially since the 1960s. It has been the work of the ‘interpreters’, the performers, that have helped to make this happen.

1960–2000

Three important examples from many will illustrate the model for the period from 1960 until 1991, the year of independence. The first and one of the leaders in this activity was the violinist Igor Ozim (1931–2024)² whose

- 1 Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), 327.
- 2 Igor Ozim died on 23 March 2024 in Salzburg. A tribute was published in *The Strad* (25 March 2024). See: Anon., “Obituary: Igor Ozim,” *The Strad*, March 25, 2024,

international reputation for performances of classic violin concertos became famous. While he was at home with the great romantic violin concertos of the past, he also became associated with new concertos from his own country. Typical Slovene works with orchestra performed and recorded by Ozim³ have been Uroš Krek's *Inventiones ferales* of 1963, Dane Škerl's *Violin Concerto* of 1983–84 and Janez Matičič's *Concerto for violin and orchestra* of 1967, Lucijan Marija Škerjanc's *Concerto* of 1944, Slavko Osterc's *Concerto for violin and seven instruments* of 1927–28 and Ivo Petrić's *Trois images* of 1973. In the first Krek developed his distinctive and powerful but discordant melodic lines in ways that Ozim was able to characterise effortlessly. Similarly he handled Škerl's concerto's sometimes playful virtuosity with its dark undertones in masterly fashion. Yet Ozim was also able bring life to Matičič's advanced style with similar conviction. In the same way he was able to project the Hindemithian style of Slavko Osterc's *Concerto* and the traditional romantic idiom of Škerjanc's *Concerto*. Perhaps his greatest achievement in setting a high standard for new Slovene pieces was the outstanding interpretation of Petrić's *Trois images*⁴ with its unorthodox form and exceptionally difficult modern techniques.

The second major interpreter of the period was the outstanding pianist Aci Bertoneclj (1939–2002), who could always be relied upon to perform difficult works completely convincingly. His solo part in Darijan Božič's *Elongacije*.⁵ for piano and ensemble, for example, showed flair and humour, a perfect role model for young players. The *Sonet za Acija* ("Sonnet for Aci") by Lojze Lebič is a generous tribute to the pianist's talent and Uroš Krek's terse and tricky *Sur une mélodie* of 1977 was dedicated to him. An outstanding recording by Bertoneclj of three of Matičič's Piano Studies, Škerjanc's *Nocturnes*, and Ramovš's *Sarkazmi* long ago set an inspirational and an aspirational standard.⁶ Of his many piano pupils one can single out the composer

<https://www.thestrاد.com/news/obituary-igor-ozim/17795.article>.

- 3 A recording of Igor Ozim playing these works was published by Društvo slovenskih skladateljev in 2009: Multiple authors, *Slovenski violinski koncerti / Slovene violin concertos*, Igor Ozim, Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 200971, 2009, compact disc.
- 4 Ivo Petrić, *Trois images* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 530, 1974).
- 5 Darijan Božič, "Elongacije," track 4 on *Ensemble Slavko Osterc*, Aci Bertoneclj (piano) and Ensemble Slavko Osterc, conductor Ivo Petrić, Helidon Musica Slovenica FLP 10-007E, 1972, vinyl LP.
- 6 Janko Ravnik, Lucijan Marija Škerjanc, Primož Ramovš, Janez Matičič, *Musica Slovenica*, performed by Aci Bertoneclj (piano), Helidon Musica Slovenica FLP 10-009, 1974, vinyl LP.

Tomaž Habe, and the conductor Simon Krečič who in recent years have done so much to promote the performances of new Slovene composition. Not only was he a role model for young pianists but he was also a wonderful interpreter of new music.

The third interpreter who consistently championed the cause of new Slovene music in the later 20th century was Ivo Petrić (1931–2018) who made possible so many new works as a sympathetic and skilled director of the Slavko Osterc Ensemble from 1962 to 1982. There were first performances and recordings of works by Primož Ramovš (*Enneafonia*, *Apel*), Jakob Jež (*Nomos*), Alojz Srebotnjak (*Microsongs*), Igor Štuhec (*Variacije*), Milan Stibilj (*Impresije*), Lojze Lebič (*kons (a)*, *kons (b)*), others and, of course, Petrić himself (*Elegie sur le nom de Carlos Salzedo*, *Croquis sonores*, *Jeux à trois – Jeux à quatre*, *Nuances en couleur*, *Divertimento za Slavka Osterca*, *Esquisses poétiques*, *Mozaiki*). We should not forget that Petrić was a composer-interpreter, and Janez Matičič (1926–2022) a pianist-composer.⁷ The trombonist-composer Vinko Globokar is happily still with us.

An important innovation in Slovene Music Days on 23 April 1996 was the introduction of the *Noč slovenskih skladateljev* (Night of Slovene Composers) which drew leading instrumentalists, singers and ensembles together to perform a large number of mostly new Slovene pieces to a very receptive audience.⁸ The nineteen works featured in the first concert included those by Uroš Rojko (*Ottoki* for wind quintet), Marko Mihevc (*Wind Quintet*), Janez Matičič (*Ondulacije* for string quartet), Larisa Vrhunc (*Dve ljudski temi* for violin and piano), Nenad Firšt (*O mejah, ki so ostale*) and Tomaž Svete (*Piano Sonata*). With the high standard of performance and sympathetic audience, it set an excellent model to follow in subsequent seasons.

In addition, central to the performance of many of the important works are the excellent orchestras in Slovenia, especially the Slovenska filharmonija and RTV Slovenija Symphony Orchestra, as well as the orchestra of Maribor Opera who always seem to rise to the challenges presented to them by Slovene composers. Difficult new works by Slovene composers certainly will have encouraged others to rely on the orchestral players to do justice to their music. These would have included works by Milan Stibilj (*Orjana* for two string orchestras, *Elegija umirajočemu drevsu*, *Skladba* for piano and orchestra), Lojze Lebič (*November Songs*, *Glasba za orkester –*

7 See: Jurij Snoj. *Portret skladatelja Janeza Matičiča* (Ljubljana: Slovenska matica, 2012).

8 Hermina Kovačič, ed., *30 let Slovenskih glasbenih dnevov 1986–2015* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2015), 56–7.

Cantico I), Primož Ramovš (*Svobodni dialog, Koral in tocata*), Tomaž Svete (*L'amor sul mar, Concert de nuit*), Vinko Globokar (*Étude pour folklor II, Eisenberg, Labour*), Božidar Kos (Violin Concerto), Larisa Vrhunc (Concerto for violin, piano and orchestra), Alojz Srebotnjak (*Kraška suita*), Bri- na Jež Brezavšček (*Sonsong – Zvočne Varijacije*) and Uroš Rojko (*Evokacija, Tongenesis*). We must not ignore such outstanding conductors as Samo Hubad, Anton Nanut, Uroš Lajovic, Marko Letonja and others, who did so much to support the numerous then younger composers in the 20th century.

Solo vocal interpreters in the second half of the 20th century were particularly active in the field of *Lieder*. There was a substantial body of songs with piano accompaniment from which performers were able to construct concert programmes. The older songs by such composers as Benjamin Ipavec were supplemented by those of numerous composers, notably Lucijan Marija Škerjanc, whose nine volumes of *Lieder* made possible recitals that were satisfying and complete in themselves. With this corpus of songs there was not the incentive to be so adventurous in their choice of music with its consequent effect on new vocal students and of course on composers. There were the small collections of less traditional songs by Marij Kogoj (1892–1956) and Slavko Osterc (1895–1941) that were attempted by a few specialists, but they were the exceptions. A smaller number of new more advanced solo songs with piano were composed by Jakob Jež, Lojze Lebič, Pavel Šivic and Marjan Lipovšek. The use of solo voices with orchestra was not frequently encountered; Lojze Lebič's cantata *Požgana trava* of 1965 and his *Novembrske pesmi* of 1981–82 were exceptional examples. Choral works by Lebič were encouraged by his own activities as a conductor who knew exactly what would be effective in a choral context. Also prominent in fairly traditional choral works was Jakob Jež, with three important works which benefitted from the strong choral achievements of Lebič, *Do fraig amors* (1968), *Brižinski spomeniki* (1970–71) and *Pogled zvezd* (1973). The interpreters of Lebič's works, for example, showed what was now possible.

The position of new opera was quite modest. The performances of Kogoj's *Črne maske*⁹ were normally considered exceptional, as singers were usually involved in techniques demanded by 19th century operatic style.

9 Slavko Osterc, "Marij Kogoj Črne maske," *Ljubljanski zvon* (1929): 380–2; Marij Kogoj, *Črne maske* ['Die schwarze Masken'], ed. Uroš Lajovic (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1980, 2012), full score: Ed. DSS 1980, vocal score: Ed. DSS 1980a; Marij Kogoj, *Črne maske*, RTV Ljubljana Chamber Choir, RTV Symphony Orchestra, choir master Lojze Lebič, conductor Samo Hubad, recorded 1970, Helidon Musica Slovenica, 1991, audio CD.

Osterc's operas were virtually unknown in the period after the Second World War. Those by Kozina (*Ekvinokcij*)¹⁰ and Danilo Švara (*Cleopatra, Slovo od mladosti, Ocean*) were less demanding technically, with the vocal techniques required not being especially advanced. The only exception to these composers was Pavel Šivic whose *Cortesova vrnitev*¹¹ of 1971 made some challenging moves for the performers, but performances were rare partly because of the lack of skilled vocal performers. This situation was going to change dramatically as Slovenia moved into the 21st century.

2000–2024

As we move into the 21st century the question that had to be asked at the time was whether the outstanding achievements of the previous fifty years would be maintained. It is heartening to say that the *political* continuity that was apparent in Slovenia was mirrored in the *musical* sphere. Not only that but there has been such a torrent of good new music that it is almost impossible to keep track of everything. For someone who lives outside this environment it is doubly difficult, but at the same time one can more easily take a wider perspective on the achievements of Slovene musicians. As examples of this process, a personal selection of typical interpreters will be made, solo instrumentalists or singers, with or without accompaniment, chamber ensembles, orchestras, conductors, choirs, those working on operas and other theatrical works. In many cases these performers have inspired the composers to write pieces especially for them, and it is the composers who then produce the music. This process is really important for composers using the most advanced techniques and methods. They could now almost take for granted the necessary performing skills.

Interpreters who are most closely involved with composers tend to be individual instrumentalists and singers, often associated with a keyboard player (mostly a pianist). Because as in earlier years it would be impossible to give details of every relationship involved, a careful selection has been made to indicate the trend. Taking solo string instrumentalists, it is clear that the violinists Dejan Bravničar (1937–2018), Tomaž Lorenz (1944–2016) and Janez Podlessek (b1981) were or are all important in stimulating and

10 Marjan Kozina, *Ekvinokcij*, score (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 738, Act 1: 1998, Act 2: 2006).

11 Pavel Šivic, "Cortesova vrnitev," track 1 on CD 1 and 2 on *Pavel Šivic*, Choir and orchestra of the SNG Ljubljana, conductor Ciril Cvetko, recorded 1976, Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 999020, 1999, compact disc.

encouraging new music. Bravničar naturally included works by his father Matija Bravničar in his programmes and recordings, in addition to his outstanding performances of the famous concertos of Western Europe. Lorenz was more familiar with modernists' works, for example, the six brilliant miniatures of *Invisibilia* of Lojze Lebič. More adventurous works were tackled by Janez Podlesek, notably two by Nina Šenk (Violin Concerto No.1, *Into the Shades*).

Clarinetists have been prominent in recent years in encouraging composers. Dušan Sodja and Tatjana Kaučič as a clarinet-piano duo called *ClariPiano* have embraced a wide range of suitable works from the clarinet repertoire and attracted a number of new works with their excellent playing, notably by Uroš Krek (*Sonatina, Sarabanda za Natašo*), Ivo Petrić (*Jesenska srečanja*), Primož Ramovš (*D-S*), Nenad Firšt (*Dnevnik, Souvenir* 99), Jaka Pucihar (*Sonata No.2*) and Lojze Lebič (*Spomin – Reminiscence*).¹² Another clarinetist, Jože Kotar, has, as a soloist or a member of an ensemble or orchestra, taken part in nearly 200 new works by Slovene composers, including the virtuoso concerto by Vito Žuraj. A recital in 2014 in Ljubljana (13 March) of the first performances of Slovene music given by Kotar consisted of works by Vitja Avsec (*Koncertantni utrip*), Dušan Bavdek (*Geste mrtvega časa*), Nenad Firšt (*Atelje*), Pavel Mihelčič (*Črno ogledalo*), Marijan Mlakar (*Metulj*) and Črt Sojar Voglar (*Kristali*).¹³ Subsequently Kotar and his excellent pianist Luca Ferrini recorded the works from this recital, adding pieces by Igor Štuhec, Tomaž Habe, Zlatan Vauda and Samo Vremšak.¹⁴ All of this is a great tribute by composers to his skills and superb technique, to say nothing of his contributions as principal clarinetist of the Slovenska filharmonija for twelve years and of the RTV Symphony Orchestra more recently. The third clarinet player of especial note is the composer-clarinetist Uroš Rojko, who inspires his own works as well as those of others. Outstanding is Rojko's two-clarinet concerto *Koncertant(n)i K(o-j)u-je-jo* of 2004–5. It is noteworthy that one of the clarinetists in the first performance on 14 March 2014 and in the DSS recording was in fact Jože Kotar. Rojko's own performing talent can be heard in Lojze Lebič's *Duettino* for clarinet and guitar and in various of his own works.

12 The CD entitled *Srečanja* (Ljubljana: Audio Rode, CIK CD-001, 2004) includes the *Sonatina* and *Sarabanda za Natašo* by Uroš Krek, *Jesenske srečanja* by Ivo Petrić, *D-S* by Primož Ramovš, *Dnevnik* by Nenad Firšt and *Sonata No.2* by Jaka Pucihar.

13 Kovačič, *30 let Slovenskih glasbenih dnevo*, 169.

14 Performances of these works are recorded on the CD entitled *Kristali – Crystals* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 2017112, 2017).

For brass instruments one can point to the recent achievements and examples of three players: the trumpeter Franc Kosem, the horn player Boštjan Lipovšek and the trombonist Vinko Globokar. In addition to the standard trumpet repertory, Kosem has been responsible for the first performances of numerous works of Slovene composers such as Dušan Bavdek's *Teman spomin* ('Dark Memory'), Pavel Mihelčič's *Škorpion* and Nina Šenk's *Odsevi* ('Reflections'). Lipovšek has been associated with the performances and recording of numerous difficult and advanced pieces by Lojze Lebič (*In voce cornus*), Vito Žuraj (*Want to practise*) and Larisa Vrhunc (*Nekoč podnevi, ko se je znočilo ...*). Globokar's contribution has relied less in recent years on his incredible trombone technique, but as an interpreter-conductor of his own music.

The pianist Nina Prešiček has a phenomenal technique that is displayed in her recording entitled *A Breath of Time*,¹⁵ in which older pieces by Lebič, Matičič and Štuhec are placed beside works by Mauricio Kagel and John Cage. Her technique was shown to great advantage in a recital in the Mini teater in Ljubljana on 16 April 2018 in first performances by Slovene composers who were responding to her abilities. In the same way as in the recording she included new works by Slovene composers Gregor Pirš (*Suite-Tissue*), Nina Šenk (*Circles*) and Larisa Vrhunc (*Za Nino*) significantly alongside works by Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück IX*) and Luigi Nono (... *sofferte onde serena ...*), as well as the 50-year-old *Sonata 74* by Igor Štuhec which did not sound out of place.¹⁶

A very important development for solo performers was the increase in opportunities for performance. The concerts arranged as part of the Slovenian Music Days events in the late 20th century were excellent. The continuation of the 'Night of Slovenian Music' greatly expanded the scope of small scale music, especially in the years 2000–2004. During these years some 90 pieces were performed, with 200 solo performers and a number of chamber ensembles. The range and scope of these concerts at the Slovenian Music Days was enormous, with opportunities for the interpreters to gain valuable experience in a wide variety of musical styles and techniques. They were of course also a showcase for the very varied talent of Slovene composers. This included notable works by Nenad Firšt, Dušan Bavdek, Marko Mihevc, Pavel Mihelčič, Tomaž Svete, Tomaž Habe, Bor Turel, Lojze Lebič,

15 Nina Prešiček (piano), *Vdih časa / A Breath of Time*, RTVSLO, 111297, 2009, compact disc.

16 Živa Steiner et al, *Slovenski glasbeni dnevi 33 let Glasbe – Slovenian Music Days 33 years of Music* (Ljubljana: Festival, 2018), 26–8.

Maks Strmčnik, Uroš Rojko, Larisa Vrhunc, Vito Žuraj, Brina Jež Brezavšček and many others. Reinforcing this activity over the year were the regular recitals by the composers' association, Društvo slovenskih skladateljev [The Society of Slovene Composers], in their delightful recital room. As these were modestly planned, their aim was to focus on a small number of players.

The founding of the Slavko Osterc Ensemble under Ivo Petrić in the 1960s was of great importance in promoting and encouraging the creation of new works for chamber ensembles. The flexibility of this group was invaluable for composers as that they did not feel obliged to write for a prescribed combination of players. With the new century it was important for the development of new ensemble works that a comparable group existed. The Slavko Osterc Ensemble was reborn in the year 2000 under the direction of the American-born Steven Loy. With the foundation of the ensemble *MD7* in 2002 by the composer Pavel Mihelčič, there was further opportunity to compose for a group that specialised in performing new works, rather than assembling various *ad hoc* ensembles to perform new, differently scored works. The conductor Steven Loy was appointed to be the permanent conductor. Works by Slovene composers, many first performances, were performed together with those by other contemporary composers. In the years 2002–2006 Slovene works included, for example, music by Ivo Petrić (*Danubian Septet*, *Metamorphoses concertantes*), Jani Golob (*Gymnopedie 2*, *Ivana*, *Invokacija*), Črt Sojar Voglar (*The Angel of Love*), Pavel Mihelčič (*Sensibile*, *Film*, *Strunam*), Bojana Šaljić Podešva (*Kalejdoskop*), Nina Šenk (*Trois couleurs*), Marko Mihevc (*Kodeks*), and Nenad Firšt (*V tistem trenutku postanka*).

In the years that followed, the ensemble performed many new Slovene works showing that it was an effective platform for performances, especially of new works, notably with such impressive works as Tomaž Habe's *The Nightingale and the Rose* and Lojze Lebič's *Barvni krog* ('Colour Circle'). Other smaller ensembles have been assembled to perform and record such works as the delicate and adventurous miniatures by Brina Jež Brezavšček and the exotic, fascinating and interestingly titled works by Neville Hall.

One very important group which was the inspiration for many advanced new works was the wind quintet *Slowind*. Their willingness and that of their associates and colleagues to undertake the performance of difficult new works and the ability to master the enormous difficulties involved marks them out as the leading group in this field. Founded as long

ago as 1987 they have a firmly established reputation for presenting difficult contemporary music. It would be impossible in a few words to do anything like justice to their enormous contribution to the development of new Slovene music by means of the Slowind Festival. Not only did they commission and perform some of the most advanced Slovene music, but also a large range of music of cutting-edge modernism from many other countries, mostly in Europe, in performances of the highest standard. Foreign composers represented included Iannis Xenakis, Gerard Grisey, Brian Ferneyhough, Bernd Alois Zimmermann, Mathias Pintscher, Elliott Carter and Rebecca Saunders. Their choice of Slovene works for the Slowind Festival of 2018 is very notable: Vinko Globokar (*Bouquet de paramètres sauvages*), Lojze Lebič (*Dogodki II*), Nina Šenk (*Scratch, In the Absence, Gvaš/ Gouache*), Vito Žuraj (*Contour*) and Urška Pompe (*almost a loneliness*). This was the last festival hosted by Slowind. In her farewell essay Nina Šenk said:

Weighty programmes, each time surprising and convincing and never placed within the safe framework of established repertoire guidelines, were year after year an important beacon for everyone who got to know the festival.¹⁷

The organisation and programmes were now operated under the title of *Ljubljana New Music Forum* (LJNMF) by four musicians, the Slovene composers Larisa Vrhunc and Nina Šenk, the Slovene musicologist Gregor Pompe and the American conductor Steven Loy. The aims were exactly the same as those of Slowind. Larisa Vrhunc made this very clear when recently referring to Slowind:

They were the ones to guarantee the best performances of the new pieces, they were always cautious in commissioning from interesting composers from different generations (and genders) and also programme either good new pieces by foreign composers or older pieces that had never been played in Slovenia but were crucial for the development of music after 1900.¹⁸

In the years 2020–23 new Slovene works performed included those by Petra Strahovnik (*Bistro - Essence*), Vinko Globokar (*?Corporel*), Neville Hall (*et j'entendis des voix, the flames rise to fade in green air*), Urška Pompe (*fingers of rain*), Matej Bonin (*Impetus, Hipno za dva, Impulses V*),

17 Nina Šenk, in *20th Festival Slowind 2018* [accompanying booklet] (Ljubljana: Slowind, 2018), 3, <https://slowind.org/wp-content/uploads/2018/10/Slowind2018-Knjizica-06T.pdf>.

18 Larisa Vrhunc, personal communication, 3 March 2024.

Gregor Pirš (*Suite – Tissue*), Tadeja Vulc (*Razpoke časa*), Uroš Rojko (*Nefononia, ...für eine Piccolospielerin...*, *Odekanje časa IV, Try holding your breath*), Nina Šenk (*My Letters*), Alenja Pivko Knežević (*Odmev – Echo*), Tomaž Grum (*Moja želja, tvoj ukaz, Abuse me gently*), Vito Žuraj (*Tension tenderly, Framed*) and Larisa Vrhunc (*Drobtine časa, Zamrznitve*).

In any discussion and presentation of Slovene music one must pay tribute to the outstanding contribution to its development, by the Slovenska filharmonija and RTV Symphony Orchestra, particularly during the last two decades. They were and still are regular performers at the annual Slovene Music Days, tackling difficult works with the greatest confidence and precision. They also regularly include Slovene works in their normal concert seasons. Without these orchestras and their special skills in tackling difficult modern works we probably would not be witnessing numerous new works by leading composers as well as significant works repeated from earlier years: Lojze Lebič (*Miti in apokrifi, Glasba – Koncert za violončelo, Musica concertata*), Ivo Petrić (*Slika Doriana Graya II*), Uroš Rojko (*Dih ranjenega časa, Tongenesis, Concerto fluido*), Nenad Firšt (*Lovci sanj*), Vinko Globokar (*Eisenberg, Les chemins de la liberté, Sternbild der Grenze, Angel zgodovine*), Janez Matičič (*Cello Concerto and Violin Concerto No.1*), Igor Štuhec (*Nekropola*), Tomaž Habe (*Horn Concerto, Trombone Concerto*), Urška Pompe (*Saxophone Concerto*), Larisa Vrhunc (*Med prsti zven podobe II, Tako tiho, Vedno znova*), Tomaž Svete (*L'amor sul mar*), Vito Žuraj (*Tiebreak, Runabout, Changeover*). It is this reliable orchestral ability that must have encouraged many Slovene composers to spend long hours composing large orchestral scores. It is also worthy of comment that there is a wide range of conductors (some not Slovene at all) involved in the performance and interpretation of new Slovene works. Their contribution has been very significant.

Another new development that helped to enrich the Slovene repertoire was the creation of smaller groups from the orchestras, particularly the Slovenska filharmonija. The 20-year-old Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije (Slovene Philharmonic String Chamber Orchestra) has performed and recorded new works by Lojze Lebič (*Per archi – Za godala*), Nina Šenk (*Chant, Concerto grosso*), and Nenad Firšt (*Tolmuni*), all in superb performances. Another group which has produced two collections of recordings and a wide range of public concerts not only in Slovenia but also across Europe is the Komorni orkester solistov DSS (KOS). One notes works performed and recorded by Marko Mihevc (the founder

and director), Črt Sojar Voglar (*Komorni koncert*), Igor Štuhec (*Iz domačega perivoja*), Jani Golob (*Tri bagatele*), Marjan Šijanec (*Butterflies* for chamber orchestra), Peter Šavli (*Latino Suite*), Nenad Firšt (*Letters* for violin and orchestra) and Ivo Petrić (*Fantasia concertante*). Most of these works would not have been written were it not for the presence of the orchestra and its willingness to undertake their performance.

Solo vocal interpreters continued to expand their recitals, while still cultivating the *Lieder* model. A particularly notable event was the solo song concert to celebrate the centenary of the foundation of the Ljubljana Glasbena matica in 2019. The solo songs of Marij Kogoj are now becoming part of the normal repertory as sung especially by Barbara Jernejčič, both in concerts and on recordings. She also helped to revive interest in solo vocal works with ensemble from the 20th century: *VI pesem iz cikla Blaznost Gregorja Strniše* by Darijan Božič, *Odsevi Hajamovih stihov* by Jakob Jež, and *Microsongs* by Alojz Srebotnjak. Solo song recitals gained a much higher profile with a wide range of works often including new works demanding some of the newer techniques and styles. In a concert in the 2010 Music Days, a wide range of new Slovene songs was performed by three leading singers: Barbara Kozelj, Phyllis Ferwerda and Matjaž Robavs that showed new techniques in songs by Vladimir Hrovat, Andrej Misson, Jakob Jež, Lojze Lebič, Tomaž Habe, Peter Šavli, Jani Golob, Ljubo Rančigaj and Igor Štuhec. The result is that composers used new techniques and adventurous forms more and more.

With a large number of choirs in Slovenia, it is hardly surprising that there has been good progress in choral singing. While in the 21st century there have been many new instrumental Slovene works performed at the DSS recitals and the Nights of Slovene Music during the Slovene Music Days, choral music has also been generously programmed in the latter festival. New music is not so evident here, as it is sometimes interleaved with traditional and classic items. Choral music by Uroš Krek, Primož Ramovš, Pavle Merkù, Lojze Lebič and Aldo Kumar has been discreetly fitted in with more traditional works. While older Slovene music was never neglected, gradually more adventurous music began to be performed with various specialist choirs, for example, the excellent Mešani pevski zbor Obala under Ambrož Čopi and the Slovenski komorni zbor under Mirko Cuderman presented this mixture of music, as did the Ljubljana Opera Choir. Slovenski komorni zbor conducted by Martina Batič have included more recent works by Habe, Voglar, Avsec, Nana Forte, Peter Šavli, while Zbor KGB

have also added more recent works to their programmes. The celebration of the centenary of Glasbena matica 2019 in Ljubljana naturally included a broad conspectus of choral music from the last 100 years.

While Slovene opera in the 20th century was important, it was on a relatively modest scale. During the first quarter of the 21st century, it expanded considerably. In many ways it was the result of improving numbers of good local singers, but also an increasing interest among the public in new works. The leading Slovene operatic composer is undoubtedly Tomaž Svete. Among his numerous operas is *Kriton*; first performed in Austria and recorded there, it then received an excellent concert performance in 2003 in Ljubljana with local performers. With fine Slovene performers directed by the conductor Simon Krečič, Svete's setting of *Antigona* (Dominik Smole's reworking of *Antigone* by Sophocles) made a very deep impression at its performance in Ljubljana in 2018. The chamber opera *King David* by Uroš Rojko with guest performers from Germany was similarly effective in 2010. The opera *Marpurgi* by Nina Šenk of 2019, again conducted by Simon Krečič was outstanding, not least because of the contribution from the fine musicians taking part. The cooperation with performers is spelled out very clearly by the composer:

During the composing process, I worked closely with the Slovene National Theatre in Maribor, especially with the artistic director Simon Krečič. It was in the interest of both that the opera be successfully performed within the capabilities that the opera house could offer. This meant a detailed examination of the qualities and weaknesses of each singer, the range of voice, experience with contemporary music literature, a precise selection of available instruments, taking into account the experience of musicians from the orchestra who would perform the opera, and the experience and capabilities of the opera choir. Let me say here that I find close cooperation very effective and important in the implementation of such extensive projects.¹⁹

In a similar way to opera, in musical-theatrical works a high degree of cooperation and coordination is necessary. While in the 20th century such works as Globokar's *Les émigrés* and some of the more extravagant works of Darijan Božič were relatively rare, this kind of multi-media creation is also encountered in Slovenia in the 21st century. Because performers do not

19 Nina Šenk, "Marpurgi – pristop k ustvaranju nove slovenske opere," in *Nastopna predavanja 2019 in 2021*, eds. Peter Štih et al. (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2023), 153–73.

have a long tradition of working in these types of works, cooperation between performers and composers or authors is absolutely essential. Two works of this kind are Globokar's *Angel zgodovine* (completed in 2004) and *Zamrznitve* or *Freezing* by Larisa Vrhunc (2022) with spoken texts by Mira Mihelič. The latter work is described as *bralno-vizualno-koncertni dogodek* ('reading-visual-concert event') thus emphasising the different dimensions. The composer writes:

On Slowind's last event [18 November 2022], they allowed me to do a multi-media event where I could work with electronics, video, sculpture, literature, big ensemble ... I could tell a complete story.²⁰

Performers and composer are working in complete harmony.

This short and necessarily selective survey should make it clear that while the achievements of advanced Slovene music in the 20th century were very impressive indeed, in *the first quarter of the 21st century* their number increased considerably without any sacrifice of their quality. A large measure of the success has been due to the abilities of the performers and the positive effect on the creativity of the composers.

Appendix

The UHO Society was founded at the end of 2019. The idea of a new society emerged when it was announced that the long-standing Slowind Festival was to cease, thus giving rise to an urgent need to continue the tradition of performing the most contemporary music in Slovenia. Since contemporary music, like early music, seems more demanding in terms of reception, there is a need to organise its presentation as carefully and comprehensively as possible. At the same time, the notion of the contemporary at the moment opens up a broad range of musical diversity. The UHO Society seeks to present the most contemporary composed music, to fill the reception gaps in the presentation of music of the twentieth and twenty-first centuries, and to build bridges with all of the creative potential in a widely diversified musical map.

On a voluntary basis, the UHO Music Society brings together musicians, musicologists, music educators and music lovers who want to contribute to the development, presentation and better understanding of classical music, with an emphasis on contemporary music. The purpose of the association is to connect music creators and performers as well as legal entities

20 Larisa Vrhunc, personal communication, 3 March 2024.

operating in the field of music, to provide a public platform for obtaining non-profit funding for the organisation of music events, and to ensure a diverse creative and performance offer in the field of contemporary music. The society has therefore established the goals of encouraging the creation of new musical works; opening up a plural range of various creative approaches to contemporary music; connecting musicians in permanent instrumental, vocal and vocal-instrumental ensembles; increasing discursiveness with regard to contemporary music; and encouraging the flow of information between foreign and domestic musical creativity.

The society seeks to achieve these goals by organising concerts and festivals of music of various periods and genres, with a particular emphasis on contemporary musical creativity; by cooperating with organisations and institutions that deal with music in any way; by informing the Slovenian public about problems and progress in the field of contemporary music; by maintaining contacts with related organisations abroad; by issuing publications in the field of art, music and musicology; by translating professional literature and other texts; by organising professional conferences and presentations related to music; by publishing musical works in various media; by organising and preparing musical and related events; by cooperation with top performers (domestic and foreign) in projects in the field of music; by commissioning new works by Slovenian and foreign composers; by professional evaluations of music projects (concerts, magazines, festivals, seminars, etc.); by addressing current issues related to Slovenian music; by connecting with related societies and institutions in Slovenia and around the world; by preparing publications and articles in areas related to the activities of the society; and by passing information on Slovenian musical activity to interested organisations from abroad.

LJNMF (Ljubljana New Music Forum) programme booklet, 2024.

Copyright © 2024 Ljubljana Music Forum, reprinted by kind permission of LJNMF.

Bibliography

Literature

Anon. *Slovenska filharmonija*, Ljubljana: Slovenska filharmonija, ca 1978.

Bajd, Tadej et al., eds. *Nastopna predavanja 2015 in 2017*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2019.

- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva – Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski skladatelji akademiki – Slovenian Composers Academicians*, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenska filharmonija in njene predhodnice – The Slovene Philharmonic and its Predecessors*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1988.
- Koter, Darja. *Almanah – Ob 20-letnici Slovenskih glasbenih dni 1986–2005 – At the 20th Anniversary of the Slovenian Musical Days 1986–2005*. Ljubljana: Festival, 2005.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba/Koda, 2012.
- Kovačič, Hermina, ed. *30 let Slovenskih glasbenih dnevov*. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2015.
- Kuret, Primož, ed. *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Ljubljana: Kres, 1992.
- Kuret, Primož. *Od Academiae philharmonicorum do prve Slovenske filharmonije*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1997.
- Kuret, Primož. *100 Let Slovenske filharmonije 1908–2008*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008.
- O’Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji*, Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- O’Loughlin, Niall. “The Recent Development of the Slovene Avant-Garde.” In *Slovenski glasbeni dnevi: 30 let glasbe – Slovenian Music Days: 30 Years of Music*, edited by Primož Kuret, 77–91. Ljubljana: Festival, 2016.
- Pompe, Gregor. *Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2014.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Rijavec, Andrej. *Twentieth Century Slovene Composers – Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Ljubljana, Köln: Edicije Društva slovenskih skladateljev, Musikverlag H. Gerig, 1975.
- Rojko, Uroš. “Kdor ima ušesa, naj (ne) sliši’ (He who has ears, let him (not) hear).” In *Nastopna predavanja 2015 in 2017*, edited by Tadej Bajd et al., 77–107. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2019.
- Snoj, Jurij. *Portret skladatelja Janeza Matičiča*. Ljubljana: Slovenska matica, 2012.
- Stefanija, Leon. *O glasbeno novem ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*. Ljubljana: Študentska založba/Koda, 2001.
- Stefanija, Leon. *Sizifovsko lépo: portret Uroša Rojka*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2016.
- Stibilj, Milan, ed. *Slovenski glasbeni dnevi 1986–1990*. Ljubljana: Kres, 1991.

- Steiner, Živa et al. *Slovenski glasbeni dnevi 33 let Glasbe – Slovenian Music Days 33 years of Music*. Ljubljana: Festival, 2018.
- Šenk, Nina. In *20th Festival Slowind 2018* [accompanying booklet], 3. Ljubljana: Slowind, 2018. <https://slowind.org/wp-content/uploads/2018/10/Slowind2018-Knjizica-06T.pdf>.
- Šenk, Nina. “Marpurgi – pristop k ustvarjanju nove slovenske opere.” In *Nastopna predavanja 2019 in 2021*, edited by Peter Štih et al., 153–73. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2023.
- Šinigoj, Boris, Ivo Petrić. *The Slovenian Philharmonic*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1993.
- Štih, Peter et al., ed. *Nastopna predavanja 2019 in 2021*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2023.
- Vrhunc, Larisa. *Vplivi spektralne glasbe na slovensko kompozicijsko ustvarjalnost zadnjih desetletij*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2018.

Periodicals

- Anon. “Obituary: Igor Ozim.” *The Strad*, March 25, 2024. <https://www.thestrad.com/news/obituary-igor-ozim/17795.article>.
- O’Loughlin, Niall. “Slovenian Music in its Central European Context: the 20th-century experience.” *Muzikološki zbornik* 40, no. 1–2 (2004): 267–76. <https://doi.org/10.4312/mz.40.1-2.267-276>.
- O’Loughlin, Niall. “Slovene music in the later 20th and early 21st centuries: an external perspective.” *Muzikološki zbornik* 45, no. 1 (2009): 5–16.
- Osterc, Slavko. “Marij Kogoj Črne maske.” *Ljubljanski zvon* (1929): 380–2.
- Vrhunc, Larisa. “Organizacija in svoboda – analiza skladbe *Tongensis* Uroša Rojka.” *Muzikološki zbornik* 45, no. 2 (2010): 149–66.

Musical Scores

- Kogoj, Marij. *Črne maske* [‘Die schwarze Masken’], edited by Uroš Lajovic. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1980, 2012.
- Kozina, Marjan. *Ekvinokcij*, score. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 738, Act 1: 1998, Act 2: 2006.
- Petrić, Ivo. *Trois images*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 530, 1974.

Recordings

- Božič, Darijan. “Elongacije.” Track 4 on *Ensemble Slavko Osterc*, Acı Bertonecelj (piano) and Ensemble Slavko Osterc, conductor Ivo Petrić. Helidon Musica Slovenica FLP 10-007E, 1972, vinyl LP.

- Claripiano [Dušan Sodja (clarinet) and Tatjana Kaučič (piano)]. *Srečanja*. Ljubljana: Audio Rode, CIK CD-001, 2004. Compact disc.
- Kogoj, Marij. *Črne maske*. RTV Ljubljana Chamber Choir, RTV Symphony Orchestra, choir master Lojze Lebič, conductor Samo Hubad. Recorded 1970. Helidon Musica Slovenica, 1991, audio CD.
- Multiple authors. *Kristali – Crystals*. Jože Kotar (clarinet), Luca Ferrini (piano). Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 2017112, 2017, compact disc
- Multiple authors. *Slovenski violinski koncerti / Slovene violin concertos*. Igor Ozim. Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 200971, 2009, compact disc.
- Prešiček, Nina (piano). *Vdih časa / A Breath of Time*. RTVSLO, 111297, 2009, compact disc.
- Ravnik, Janko, Lucijan Marija Škerjanc, Primož Ramovš, Janez Matičič. *Musica Slovenica* Performed by Aci Bertonec (piano). Helidon Musica Slovenica FLP 10-009, 1974, vinyl LP.
- Šivic, Pavel. "Cortesova vrnitev." Track 1 on CD 1 and 2 on *Pavel Šivic*. Choir and orchestra of the SNG Ljubljana, conductor Ciril Cvetko. Recorded 1976. Ars Slovenica, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 999020, 1999, compact disc.

Exploring Musicological Discourses: A Preliminary Meta-Analysis of Slovenian Scholarly Articles

Tjaša Ribizel Popič
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Introduction

In Slovenia, musicological discourse is predominantly disseminated through academic journals, which serve as vital platforms for researchers to present findings, debate theories, and chart the course of future inquiries. Understanding the prevailing trends within these publications not only illuminates the current state of musicological scholarship but also helps identify emerging areas of interest.

This study conducts a meta-analysis using corpus-linguistic methodology to examine a breadth of musicological articles from four prominent Slovenian journals. Meta-analysis is a research method that systematically combines and synthesizes results from multiple studies to derive broader insights and identify overarching patterns.¹ By aggregating and analyzing numerous existing analyses within these articles, we aim to uncover patterns and trends that may not be immediately apparent through traditional qualitative approaches. The term “meta-analysis” here signifies our comprehensive examination of multiple analyses to derive holistic insights into the musicological literature. By constructing a specialized corpus of these texts, we aim to uncover patterns and trends that may not be immediately apparent through traditional qualitative analyses. Corpus linguistics, with its ability to handle large volumes of textual data systematically, provides

1 Gene V. Glass, “Primary, Secondary, and Meta-Analysis of Research,” *Educational Researcher* 5, no. 10 (1976): 3–8.

robust tools for examining linguistic features such as frequency of terms, collocations, and thematic clusters.

By shedding light on the linguistic and thematic characteristics of musicological writings, this study not only maps the landscape of Slovenian musicology but also demonstrates the utility of corpus-linguistic and other digital-humanist methods in humanities research. The findings may have implications for educators, researchers, and policymakers interested in the progression of musicological studies both within Slovenia and in the broader international context.

Background

This section describes the main theoretical underpinnings of the methods and processes employed in the present paper.

Meta-Analyses in Scholarly Research

Meta-analysis is a systematic research methodology that aggregates and synthesizes results from multiple studies to draw more comprehensive conclusions than those offered by individual analyses.² Initially developed within the fields of medicine and psychology to resolve discrepancies among study findings³, meta-analysis has been increasingly adopted across various disciplines, including the social sciences and humanities.

Meta-analyses are employed to achieve a holistic understanding of a research topic by combining findings from numerous studies. This comprehensive approach enables researchers to identify general patterns and overarching themes that might not be evident in isolated studies. By resolving inconsistencies that often arise due to differences in methodology, sample sizes, or contexts among individual studies, meta-analysis provides more robust and reliable conclusions. The method enhances statistical power by combining data, reducing the likelihood of Type II errors (false negatives), which is particularly valuable when individual studies have small sample sizes or subtle effects.⁴ Moreover, meta-analyses help in identifying research gaps by highlighting areas where findings are consistently inconclusive

2 Ibid.

3 Mary Lee Smith and Gene V. Glass, "Meta-Analysis of Psychotherapy Outcome Studies," *American Psychologist* 32, no. 9 (1977): 752–60.

4 Robert Rosenthal, *Meta-Analytic Procedures for Social Research*. Applied Social Research Methods (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 1991), <https://doi.org/10.4135/9781412984997>.

or where research is lacking, thereby guiding future research efforts. In fields such as medicine, education, and social policy, meta-analyses offer evidence-based conclusions that inform best practices and decision-making processes.

Corpus Linguistics as A Meta-Analysis Driver

Corpus linguistics is a branch of linguistics that involves the systematic study of language through large collections of texts, known as corpora.⁵ It employs computational tools and quantitative methods to analyze authentic language use, enabling researchers to uncover patterns and trends that may not be apparent through traditional qualitative analyses.⁶

Key features of corpus linguistics include:

- 1) Empirical analysis: Focusing on real-world language data as opposed to intuition or anecdotal evidence.⁷
- 2) Quantitative methods: Utilizing statistical techniques to examine frequencies, distributions, and associations of linguistic features.
- 3) Computational tools: Employing software for processing and analyzing large datasets efficiently.⁸
- 4) Representative sampling: Building corpora that reflect the diversity and complexity of the language or discourse being studied.⁹

The application of corpus linguistics is particularly pertinent to this research due to several key factors. First, the study involves a substantial number of articles from four different journals, resulting in a large volume of textual data. Corpus linguistics provides the methodologies and tools necessary to manage and analyze such extensive datasets systematically.¹⁰ By employing corpus analysis, the research can handle this abundance of information efficiently and effectively.

5 Tony McEnery, and Andrew Hardie, *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

6 Douglas Biber, Susan Conrad, and Randi Reppen, *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

7 John Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

8 Paul Baker, *Using Corpora in Discourse Analysis* (London: Continuum, 2006).

9 Graeme Kennedy, *An Introduction to Corpus Linguistics* (London: Longman, 1998).

10 McEnery and Hardie, *Corpus Linguistics*.

Second, corpus linguistics facilitates the identification of linguistic and thematic patterns within the musicological literature. By examining word frequencies, collocations, and concordances, it enables the discovery of prevalent themes, stylistic features, and discourse structures.¹¹ This analytical capability is crucial for uncovering trends and shifts in the scholarly discourse of Slovenian musicology.

Third, the quantitative nature of corpus analysis allows for objective measurement of linguistic phenomena, enhancing the reliability and reproducibility of the findings.¹² This objectivity is essential for ensuring that the study's conclusions are based on empirical evidence rather than subjective interpretation. The reproducibility of results also strengthens the study's validity within the academic community.

Furthermore, corpus linguistics complements the meta-analytical approach used in this study. While meta-analysis synthesizes findings across studies, corpus linguistics analyzes the language of the studies themselves. This dual approach enriches the research by providing both a synthesis of content and an analysis of linguistic expression. By integrating these methodologies, the study offers a more comprehensive understanding of the musicological literature.

Lastly, corpus linguistics provides insights into the disciplinary discourse of musicology. It enables the exploration of how musicologists construct knowledge and engage with scholarly debates, shedding light on the conventions and evolutions within the discipline's discourse. Understanding these aspects is vital for mapping the intellectual landscape of Slovenian musicology and identifying emerging areas of interest.

Advantages of A Data-Driven Approach

The application of corpus linguistics in this study offers several significant advantages. Firstly, it enhances efficiency in data processing. Automated text analysis enables the handling of extensive datasets that would be impractical to analyze manually. Given the substantial number of articles from multiple journals, corpus linguistic tools facilitate systematic examination and allow for comprehensive analysis without the prohibitive time investment that manual methods would require.

11 Biber, Conrad, and Reppen, *Corpus Linguistics*.

12 Susan Hunston, *Corpora in Applied Linguistics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), <https://doi.org/10.1017/CBO9781139524773>.

Secondly, corpus linguistics provides the capability for diachronic analysis. Corpus methods can track changes in language use and thematic focus over time, aligning with the study's goal of identifying trends in the literature. By analyzing texts from different publication periods, the research can uncover how musicological discourse in Slovenia has evolved, highlighting shifts in topics, methodologies, and theoretical perspectives.

Thirdly, the approach supports language-specific analysis. Tools like SketchEngine are designed to handle multiple languages, including Slovenian, accommodating the specific linguistic context of the research.¹³ This capability ensures that the analysis accurately reflects the nuances of the Slovenian language, such as its morphological complexity and use of diacritics, which is essential for obtaining valid and reliable results.

Moreover, using corpus linguistics enhances the objectivity and reproducibility of the study. The quantitative data derived from corpus analysis provide empirical evidence that strengthens the validity of the findings. This empirical foundation allows for objective measurement of linguistic phenomena, reducing the potential for subjective bias and enabling other researchers to replicate the study if desired.

Finally, the integration of corpus linguistics contributes to methodological innovation within musicological research. By combining computational linguistic techniques with traditional humanities methodologies, the study demonstrates an interdisciplinary approach that can inspire similar research in other fields. This not only advances the current study but also opens new avenues for future research that bridges linguistic analysis and musicology.

Methodology

By integrating corpus linguistics into the methodological framework, the study leverages computational analysis to enhance traditional research methods:

- 1) Data-driven insights: The empirical nature of corpus analysis grounds the study's conclusions in observable data patterns.¹⁴

13 Adam Kilgarriff, et al., "The Sketch Engine: Ten Years on," *Lexicography* 1, no. 1 (2014): 7–36, <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>.

14 Elena Tognini-Bonelli, *Corpus Linguistics at Work* (Amsterdam: John Benjamins, 2001).

- 2) **Interdisciplinary approach:** Combining linguistic analysis with musicological inquiry exemplifies methodological innovation, potentially contributing to both fields.
- 3) **Enhanced validity:** Cross-validation of findings through both corpus analysis and meta-analytical synthesis strengthens the validity of the research outcomes.

The application of corpus linguistics to musicological texts offers several unique benefits with significant implications for the field. Firstly, it enables the revelation of implicit trends within musicology. By analyzing linguistic patterns, researchers can identify shifts in theoretical perspectives, methodological preferences, and emerging topics that may not be immediately apparent through traditional analysis. This insight helps to understand how the discipline evolves and how scholarly focus areas change in response to new developments.

Secondly, corpus linguistics supports critical discourse analysis within musicology. Examining language use in scholarly texts allows for critical examinations of power dynamics, ideologies, and practices prevalent in the field.¹⁵ This approach uncovers underlying assumptions and biases that may influence musicological scholarship, contributing to a more reflective and self-aware discipline.

Thirdly, insights derived from corpus analysis can inform pedagogy and scholarship in musicology. The findings can be applied to curriculum development, helping educators align teaching content with current trends and address gaps identified in the literature. Understanding patterns in scholarly communication practices guides researchers in effectively disseminating their work and engaging with the broader academic community. By highlighting underexplored or emerging areas, corpus linguistics directs future research efforts, fostering the advancement of the field.

Implementation of Meta-Analysis into Research

The process of conducting a meta-analysis begins with a clear definition of the research scope and criteria for including studies in the analysis. Researchers perform a systematic literature review, thoroughly searching academic databases, journals, and other sources to collect relevant studies, ensuring a comprehensive dataset. Key information from each study—such as

15 Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, 2nd ed. (London: Routledge, 2013).

sample characteristics, methodologies, and findings—is extracted and coded. Statistical techniques are then used to synthesize the extracted data, calculating overall effect sizes, identifying patterns, and assessing the strength of the evidence. Researchers evaluate variability among studies (heterogeneity) and assess potential biases, such as publication bias, to ensure the validity of the meta-analysis. The final step involves interpreting the results in the context of the research question and existing literature, discussing implications, limitations, and recommendations for future research.

While meta-analysis is traditionally associated with quantitative fields, its principles are increasingly applied in humanities disciplines like musicology to synthesize qualitative findings and explore trends within scholarly literature.¹⁶

In musicology, studies often employ diverse theoretical frameworks and methodologies.¹⁷ A meta-analytical approach allows researchers to integrate these varied analyses to understand broader trends and shifts in the field.¹⁸ By examining a large corpus of musicological literature, meta-analysis aids in identifying prevalent themes, topics, and areas of emphasis within the discipline over time.¹⁹ It also evaluates methodological approaches by assessing the effectiveness and popularity of different research methods used in musicology, highlighting methodological advancements or preferences.²⁰ The findings from meta-analyses contribute to scholarly discourse by providing evidence-based insights into the evolution of musicological thought and practice.²¹

In this study, meta-analysis is combined with corpus-linguistic methodology to analyze musicological literature from Slovenian journals. This integration offers several advantages. Corpus linguistics provides tools for quantifying textual data, allowing statistical analysis of language use, thematic frequency, and stylistic features within the corpus.²² The systematic nature of meta-analysis reduces subjective biases, enabling a more objective

16 Jim Samson, *Music in the Balkans* (Leiden: Brill, 2013).

17 Nicholas Cook and Mark Everist, eds., *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

18 Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000).

19 Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985).

20 Marion A. Guck, "Analytical Fictions," *Music Theory Spectrum* 16, no. 2 (1994): 217–30.

21 Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

22 McEnery and Hardie, *Corpus Linguistics*.

identification of trends and patterns in musicological research.²³ Additionally, the large volume of articles analyzed necessitates efficient data processing methods; corpus linguistics facilitates handling and analyzing extensive textual data effectively.²⁴

By employing a meta-analytical approach within a corpus-linguistic framework, this study aims to map the intellectual landscape of Slovenian musicology, providing a comprehensive overview of the country's musicological scholarship. It highlights key developments, influential themes, and emerging areas of interest, thereby informing future research by identifying gaps or underexplored topics in the literature. This approach contributes to the advancement of musicological research and demonstrates methodological innovation by showcasing the applicability of combining meta-analysis with corpus linguistics in humanities research. The study has the potential to inspire similar interdisciplinary methodologies in other fields.

Selection of Journals and Corpus Compilation

The study focuses on four prominent Slovenian musicological journals: *Muzikološki zbornik*, *De musica disserenda*, *Glasbenopedagoški zbornik*, and *Studia musicologica labacensia*. These journals were selected due to their significant contributions to the field of musicology in Slovenia and their availability in digital format. Including all available online issues ensures a comprehensive dataset that reflects a wide temporal range and a diversity of scholarly works within Slovenian musicology.²⁵

Data Collection and Preparation

All articles from the selected journals were downloaded in PDF format from their respective online archives. PDFs are a common format for digital documents; however, they often present challenges for textual analysis due to their fixed-layout nature and potential encoding issues. To facilitate effective corpus analysis, it was necessary to convert these PDFs into plain text files.

23 Baker, *Using Corpora in Discourse Analysis*.

24 Biber, Conrad, and Reppen, *Corpus Linguistics*.

25 All articles used in this study are publicly available academic publications. The analysis was conducted solely for scholarly purposes, respecting the intellectual property rights of authors and publishers. Data handling procedures complied with ethical guidelines for research, ensuring confidentiality and integrity of the data.

A custom algorithm was used to convert the PDF documents into plain text, but several common issues were encountered during PDF-to-text conversion, such as:

- 1) Encoding challenges: PDFs use various character encodings, which resulted in incorrect character representation in the extracted text.
- 2) Layout complexities: Academic articles often include columns, footnotes, headers, and footers, which disrupt the linear flow of text when extracted, leading to incorrect automatic text recognition.
- 3) Musicology-specific textual and graphic features in the text, which make automatic text processing difficult.
- 4) Multilingual and parallel texts in individual issues.

These issues merit further manual cleanup of the articles and the compilation of several individual corpora in different languages; which is something we intend to do in further research so as to provide a publicly available resource for further quantitative analyses.

Corpus Construction and Analysis

After extracting text from the articles into plain text, we uploaded raw textual data into the SketchEngine platform. SketchEngine²⁶ is a comprehensive corpus management and analysis tool widely utilized in linguistic research.²⁷ It allows researchers to create custom corpora and provides a suite of analytical functions, including frequency lists, concordances, collocations, and keyword analyses.

In order to facilitate in-depth analysis of the texts in question, we have to compile the uploaded texts, which essentially means that we have to assign a value to each and every word in the corpus, and this makes statistical research possible. This process is two-fold and is called lemmatization and part-of-speech tagging. The corpus was lemmatized, and parts of speech were tagged to facilitate more precise searches and analyses.

The following analyses were conducted:

- 1) Frequency analysis: Generated word and lemma frequency lists to identify the most commonly used terms across the corpus. This

²⁶ *Sketch Engine*, <https://www.sketchengine.eu/>.

²⁷ Kilgarriff, et al., "The Sketch Engine: Ten Years on."

step highlight's prevalent themes and subjects within the musicological literature.

- 2) **Keyword analysis:** Compared the corpus against a reference corpus of general Slovenian language to identify keywords – terms that appear significantly more frequently in the musicological corpus. This helps in pinpointing specialized vocabulary unique to the discipline.
- 3) **Collocation analysis:** Examined word pairings and collocations to uncover significant associations between terms, shedding light on conceptual linkages and common thematic pairings in the texts.²⁸

The quantitative data obtained from SketchEngine were interpreted in the context of musicological research. Patterns identified through frequency and collocation analyses were cross-referenced with the content of the articles to validate the findings. For instance, a high frequency of terms related to ethnomusicology would suggest a strong scholarly interest in that subfield.

Qualitative assessments were also made by examining concordance lines to understand the nuances of term usage. This dual approach of combining quantitative data with qualitative insights enhances the reliability and depth of the analysis.²⁹

Exploratory Analysis of Slovenian Musicological Literature

In this section, we provide the preliminary results of the exploratory analysis of Slovenian musicological literature.

Dataset

In this section, we present the dataset in numbers. Table 1 gives the overview of the entire corpus markup by numbers.

28 John Sinclair, *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse* (London: Routledge, 2004).

29 Biber, Conrad, and Reppen, *Corpus Linguistics*.

Table 1: The dataset in numbers.

Category	Count
Tokens	8,547,948
Words	6,432,984
Sentences	278,769

As we can see in Table 1, the entire dataset includes roughly 6.5 million words and roughly 8.5 million tokens. Tokens include words, punctuation, symbols, etc. The following table shows the markup of words and tokens within the dataset according to individual journals.

Table 2: Distribution of texts per journal by words, tokens and percentage.

Name	Tokens	Words	%
GPZ	203,834	~153,522	2.3
DMD	2,374,001	~1,788,041	27.1
ML	1,337,088	~1,007,063	15.3
MZ	4,836,859	~3,643,007	55.3

As Table 2 demonstrates, by far the largest subset of the dataset comes from *Muzikološki zbornik*³⁰, followed by *De musica disserenda*³¹, *Studia musicologica Labacensia*³² and *Glasbenopedagoški zbornik*³³ with only a minute margin. The distribution between the journals is of course very important, as the present markup represents a significant skew towards *Muzikološki zbornik*. In terms of understanding and interpreting the data, this is of note as this journal, its layout, and topics are more widely represented than, say, those of *Glasbenopedagoški zbornik*. However, in such cases, we must keep the data as diverse as possible, even with unbalanced representation. The article counts and the distribution of volumes included in the database are given in Table 3.

Table 3: Distribution of files and timespans included in the dataset.

Journal	ML	GPZ	MZ	DMD
Nr. of articles	7	25	42	255
Volumes included	2017–2024	2010–2023	2000–2023	2005–2023

30 Hereinafter *MZ*.

31 Hereinafter *DMD*.

32 Hereinafter *ML*.

33 Hereinafter *GPZ*.

As Table 3 shows, the journals cover roughly the same timeframe, which is of course also governed by the prerequisite for the digital format.

Exploratory Analysis

In this section, we present a brief analysis of the prevalent themes in the four journals. For this, we used selected keywords within each of the sub-corpora (journals).³⁴ The overall counts and relative frequencies are given in Table 4, with visual representation with data bars in terms of frequency.³⁵

- 1) *Above average frequency words across datasets:*
 - The terms “koncert” [concert] and “orkester” [orchestra] are the most frequently occurring in all datasets, with notably high per-million occurrences in *MZ* (159.2 and 154.9, respectively) and *ML* (90.5 and 129.4).
 - “Zbor” [choir] also appears frequently across corpora, especially in *ML* and *DMD*, indicating a possible strong representation of choral and orchestral contexts in the dataset.
- 2) *Terms with significant variation:*
 - “Dirigent” [conductor] shows a higher frequency in *ML* (97.97 per million) compared to *MZ* (53.3), which might indicate a specialized focus in *ML* content.
 - “Izvajalec” [performer] and “umetnik” [artist] have low or missing data in some corpora (notably zero occurrences in *GPZ*), suggesting variability in terminology across texts.
- 3) *Bellow average-frequency and specialized terms:*
 - Words like “poustvarjanje” [interpretation] and “uprizarjanje” [performing, staging] are rare across all datasets, which could reflect more niche topics or less common terms in the domain.
 - The term “recepција” [reception] is notably present in *MZ* (20.67 per million), but it is far less common or missing in the other datasets, indicating it may relate to specific scholarly or analytical texts within *MZ*.

34 dirigent, orkester, solist, poustvarjanje, glasbenik, zbor, ansambel, koncert, ustvarjanje, podajanje, recepcija, izvedba, praksa, umetnik, interpretiranje, uprizarjanje, izražanje, izvajalec

35 The keywords are given in-text with my (free) translations in square brackets.

4) *Interpreting dataset variation:*

- Each corpus may emphasize different aspects of musicology. For example, *ML* may focus more on conductors and ensembles, while *MZ* and *DMD* might provide broader coverage of terms like “izvedba” [performance] and “praksa” [practice].

Table 4: Overall scores for selected keywords.

Word	Count- -MZ	Per milli- on-MZ	Count- -ML	Per milli- on-ML	Count- -GPZ	Per mil- lion-GPZ	Count- -DMD	Per mil- lion-D- MD
koncert	770	159.19421	121	90.49516	17	83.4012	132	55.60234
orkester	749	154.85255	173	129.38565	3	14.71786	109	45.91405
zbor	650	134.38474	214	160.0493	4	19.62381	226	95.19794
glasbenik	341	70.5003	97	72.54571	6	29.43572	147	61.92078
dirigent	258	53.3404	131	97.97411	2	9.81191	55	23.16764
ustvarjanje	159	32.87257	10	7.47894	11	53.96548	31	13.05812
izvedba	158	32.66583	42	31.41154	7	34.34167	30	12.63689
praksa	130	26.87695	21	15.70577	8	39.24762	68	28.64363
recepција	100	20.67457	6	4.48736	1	4.90595	35	14.74304
izvajalec	71	14.67895	1	0.74789	#N/A	#N/A	19	8.00337
umetnik	64	13.23173	46	34.40312	3	14.71786	29	12.21566
ansambel	56	11.57776	51	38.14259	#N/A	#N/A	18	7.58214
solist	47	9.71705	24	17.94946	1	4.90595	19	8.00337
izražanje	28	5.78888	#N/A	#N/A	2	9.81191	5	2.10615
interpretiranje	19	3.92817	2	1.49579	#N/A	#N/A	6	2.52738
uprizorjanje	17	3.51468	14	10.47052	#N/A	#N/A	4	1.68492
podajanje	11	2.2742	2	1.49579	3	14.71786	7	2.94861
poustvarjanje	9	1.86071	3	2.24368	#N/A	#N/A	12	5.05476

As already mentioned, the individual journals and their representation in the dataset are unbalanced, which means that the overall counts are not the most representative criterion. For this reason, the scores giving relative frequencies (= frequency of a word per million words) are given in Table 5, with data bars showing the most and the least frequent items.

- 1) *High-frequency terms:*
 - “Koncert” [concert], “orkester” [orchestra], and “zbor” [choir] are the most frequently occurring terms across journals, especially in *MZ* and *ML*. For instance, “koncert” [concert] has a relative frequency of 159.2 in *MZ* and 90.5 in *ML*, showing a consistent focus on concert settings. Similarly, “zbor” [choir] is highly prominent in *ML* (160.0) and *DMD* (95.2), indicating that choral music is a common topic, particularly within these journals.
 - “Orkester” [orchestra] also shows high relative frequencies in *MZ* (154.9) and *ML* (129.4), while *GPZ* has a much lower value (14.7), suggesting that orchestral discussions may be more central to *MZ* and *ML*.
- 2) *Low-frequency terms:*
 - Terms such as “interpretiranje” [interpreting], “izražanje” [expression], and “poustvarjanje” [re-creation, interpretation] appear infrequently across most datasets, with relative frequencies mostly below 10. For example, “interpretiranje” [interpreting] has very low values in *ML* (1.5) and *MZ* (3.9), and is absent in *GPZ*. This trend indicates these terms are less central in the studied content or potentially more specialized/niche as a word form (cf. “interpretacija” [interpretation]).
 - “Podajanje” [presentation, execution] shows a low relative frequency in *MZ* (2.3) and *ML* (1.5), but stands out with a higher value in *GPZ* (14.7), possibly reflecting a focus on presentation aspects in *GPZ*-related discourse.
- 3) *Variation across journals:*
 - *MZ* has high relative frequencies for terms across the board, notably “koncert” [concert], “orkester” [orchestra], and “zbor” [choir], which may suggest a broader coverage of performance-focused topics.
 - *ML* shows an interest in both performance and conductor-related terms, as indicated by high frequencies for “zbor” [choir] (160.0) and “dirigent” [conductor] (98.0). This might reflect thematic coverage of musical direction and ensemble settings.
 - *GPZ* generally has lower frequencies, with a few exceptions like “praksa” [practice] (39.2) and “ustvarjanje” [creating] (54.0), po-

tentially indicating a focus on creative practices and applied musical contexts in this dataset.

– *DMD* shows more balance, with relatively high values for “zbor” [choir] and “glasbenik” [musician] but otherwise lower across terms, suggesting broader thematic coverage without a single dominant focus.

4) *Distinct terms by journal:*

– “Dirigent” [conductor] and “solist” [soloist] appear with higher frequency in *ML* and *DMD*, reflecting an emphasis on individual musicians or directors within these journals.

– “Recepcija” [reception] is more present in *MZ* (20.7), while less so in others, suggesting a potential focus on the reception or audience perception in *MZ*’s publications.

In summary, this analysis of relative frequencies highlights thematic focuses by journal, where *MZ* and *ML* often emphasize performance-related terms, while *GPZ* and *DMD* show more specialized or varied topic distributions, as Table 5 demonstrates.

Table 5: Relative frequencies for given keywords.

Item	Per million-MZ	Per million-ML	Per million-GPZ	Per million-DMD
koncert	159,19421	90,49516	83,4012	55,60234
orkester	154,85255	129,38565	14,71786	45,91405
zbor	134,38474	160,0493	19,62381	95,19794
glasbenik	70,5003	72,54571	29,43572	61,92078
dirigent	53,3404	97,97411	9,81191	23,16764
ustvarjanje	32,87257	7,47894	53,96548	13,05812
izvedba	32,66583	31,41154	34,34167	12,63689
praksa	26,87695	15,70577	39,24762	28,64363
recepcija	20,67457	4,48736	4,90595	14,74304
izvajalec	14,67895	0,74789	/	8,00337
umetnik	13,23173	34,40312	14,71786	12,21566
ansambel	11,57776	38,14259	/	7,58214
solist	9,71705	17,94946	4,90595	8,00337
izražanje	5,78888	/	9,81191	2,10615
interpretiranje	3,92817	1,49579	/	2,52738
uprizorjanje	3,51468	10,47052	/	1,68492
podajanje	2,2742	1,49579	14,71786	2,94861
poustvarjanje	1,86071	2,24368	/	5,05476

Conclusion

The integration of corpus linguistics and meta-analysis in this study underscores the vital importance of interdisciplinary approaches in advancing scholarly research. By bridging methodologies from linguistics and musicology, the research demonstrates how computational tools and quantitative methods can enrich the understanding of complex humanities subjects. This interdisciplinary effort not only deepens the analytical scope but also opens new avenues for exploring scholarly discourse within and across disciplines.

Utilizing meta-analysis has allowed for a synthesis of findings from numerous studies, providing a panoramic view of overarching trends in musicological literature. This approach is particularly valuable in identifying patterns, shifts in theoretical perspectives, and emerging areas of interest that may not be evident through individual studies alone. Meta-analysis contributes to building a cohesive understanding of the field's evolution, informing both current scholarship and future research directions.

The application of corpus linguistics offers empirical, data-driven insights into the language and themes prevalent in musicological texts. It facilitates the systematic examination of large volumes of textual data, enabling researchers to uncover linguistic patterns and thematic developments over time. This not only enhances the objectivity and reproducibility of the findings but also demonstrates the utility of computational methods in humanities research.

Interdisciplinary efforts such as this study highlight the potential for methodological innovation and collaboration across fields. By combining the strengths of different disciplines, researchers can address complex questions more effectively, contribute to the advancement of knowledge, and foster a more integrated academic community. Embracing such approaches and leveraging meta-analytical methods can lead to significant contributions in understanding scholarly trends, ultimately shaping the future of research in musicology and beyond.

Additionally, this analysis explores key themes in four music journals by examining the frequency of important terms. The journals *MZ* and *ML* primarily concentrate on performance-related topics, such as concerts and choirs. In contrast, *GPZ* places more emphasis on creative practices, while *DMD* offers a more balanced range of themes. Furthermore, terms that appear infrequently often highlight specialized or niche topics, reflecting the diverse focus of each journal.

The present paper thus shows potential viable strands of further research, as well as presents a potential methodological approach for studying musicological literature to determine overarching topics and trends.

Bibliography

Literature

- Baker, Paul. *Using Corpora in Discourse Analysis*. London: Continuum, 2006.
- Biber, Douglas, Susan Conrad, and Randi Reppen. *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Cook, Nicholas, and Mark Everist, eds. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd ed. London: Routledge, 2013.
- Hedges, Larry V., and Ingram Olkin. *Statistical Methods for Meta-Analysis*. Orlando, FL: Academic Press, 1985.
- Hunston, Susan. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139524773>.
- Kennedy, Graeme. *An Introduction to Corpus Linguistics*. London: Longman, 1998.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- McEnery, Tony, and Andrew Hardie. *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Rosenthal, Robert. *Meta-Analytic Procedures for Social Research*. Applied Social Research Methods. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 1991. <https://doi.org/10.4135/9781412984997>.
- Samson, Jim. *Music in the Balkans*. Leiden: Brill, 2013.
- Sinclair, John. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Sinclair, John. *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse*. London: Routledge, 2004.
- Tognini-Bonelli, Elena. *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins, 2001.
- Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Periodicals

- Glass, Gene V. "Primary, Secondary, and Meta-Analysis of Research." *Educational Researcher* 5, no. 10 (1976): 3–8.
- Guck, Marion A. "Analytical Fictions." *Music Theory Spectrum* 16, no. 2 (1994): 217–30.
- Kilgarriff, Adam, Vít Baisa, Jan Bušta, Miloš Jakubíček, Vojtěch Kovář, Jan Michelfeit, Pavel Rychlý, and Vít Suchomel. "The Sketch Engine: Ten Years on." *Lexicography* 1, no. 1 (2014.): 7–36. <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>.
- Smith, Mary Lee, and Gene V. Glass. "Meta-Analysis of Psychotherapy Outcome Studies." *American Psychologist* 32, no. 9 (1977): 752–60.

Other Sources

- Sketch Engine*. <https://www.sketchengine.eu/>.

Izbira tempa Mozartovih del – skozi minsko polje zgodovinskih virov¹

Jakob Barbo
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana (PhD Student)

Wolfgang Amadeus Mozart v svojem pismu očetu Leopoldu konec oktobra 1777 pri opisovanju igre Anne-Marie Stein kritično zapiše: »[N]ikoli ni dojela najnujnejše in najtežje stvari in glavne stvari v glasbi, in sicer tempa [...]«². Posebno vlogo izbire pravega tempa, ki ga skladatelj za razliko od drugih lastnosti glasbe, kot so tonska višina, ritem, dinamika, artikulacija, v odsotnosti primerne orodja ni mogel povsem natančno predpisati, podpirajo številna druga Mozartova pisma, denimo tisto, v katerem skladatelj Muzija Clementija gladkomalo okliče za šarlatana, saj »na sonato napiše Presto, celo Prestissimo in alla Breve. – Igra pa Allegro v 4/4 taktu.«³. O prvi obsesiji Mozarta z določanjem pravega tempa pričajo tudi številne ohranjene spremembe in dopolnitve besednih oznak, popravljanje taktnic, celo prepisovanje odsekov iz enega taktovskega načina v drugega. V svojih delih Mozart tako uporabi kar 97 različnih besednih oznak za tempo.⁴ Bržkone lahko tako njegovo besedno oznako *Rondoja K. 298 Allegreto grazioso*,

1 Raziskovalno delo je podprla štipendija Univerzitetne ustanove ing. Milana Lenarčiča.

2 »[S]ie das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo [...]«, Wilhelm A. Bauer in Otto Erich Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel: Bärenreiter, 1963), št. 355.

3 »[...] er schreibt auf eine Sonata Presto auch wohl Prestissimo und alla Breve. — und spielt sie Allegro im 4/4 takt.«, Ibid., št. 750.

4 Helmut Breidenstein, *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis* (Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag, 2015), 9.

ma non troppo presto, però non troppo adagio. Così-così-con molto garbo ed espressione razumemo kot šalo na račun lastne pedantnosti.⁵

O Mozartovih nerazumljenih prizadevanjih posredovati željeni tempo poustvarjalcem svojih del pričajo številna tozadevna nestrinjanja glasbenikov, o katerih lahko beremo v času takoj po skladateljevi smrti,⁶ prav tako so se za podobno jalove izkazale naknadne metronomizacije skladateljevih del. Pri slednjih gre vendarle za pravzaprav terciarne vire, ki bolj kot o hitrosti glasbe pričajo o hitrosti, s katero se je z naglim širjenjem in naraščajočo priljubljenostjo spreminjala njena interpretacija.⁷ Goebel⁸ opozarja, da je do napak pri interpretaciji že neposredno po Mozartovi smrti prihajalo zaradi zanemarjanja pomembnosti taktovskega načina. Ta ja še v Mozartovem času kraljeval na vrhu hierarhije deskriptorjev tempa, beseda za tempo pa je služila zgolj kot dodatna informacija. V hierarhiji je prišlo do menjave – beseda za tempo je taktovski način izpodrinila,⁹ proces zamenjave v pozabo tonečega sofisticiranega sistema zapisovanja tempa pa je pomagal pospešiti metronom.

Mozart je hierarhijo metruma in besedne označbe zanesljivo razumel še v prvem, starejšem smislu. Kot piše oče Leopold v *Versuch einer gründlichen Violinschule* iz 1756, po tem ko našteje uporabne taktovske načine: »Ti taktovski načini že zadostujejo, da do neke mere pokažemo naravno razliko med počasno in živahno melodijo [...]«. ¹⁰ Šele pozneje predstavi tudi besedne oznake, ki to glavno informacijo o hitrosti dopolnjujejo. Za interpretacijo

5 Že Rondo sam nosi šaljivo oznako *Rondieaux*, napisano na sredo lista. Besedna oznaka za tempo sledi levo. Wolf-Dieter Seiffert, »Neue Mozart Ausgabe, Serie VIII: Kammermusik«, ur. Jaroslav Pohanka, kritično poročilo (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989).

6 Glej: Reinhard Goebel, »Mozart: Serenades«, predgovor k zgoščenki (Holzgerlingen: Hänssler Classics, 2021).

7 Najbližje Mozartovega življenja so metronomizacije, ki jih je za opero *Don Giovanni* za *Allgemeine Musikalische Zeitung* priskrbel Johann Wenzel Tomaschek, o katerem tedanji urednik Gottfried Wilhelm Fink poroča, da je v Prago prišel leta 1791, štiri leta po prazivedbi priljubljene opere. Tomaschekovo navdušenje nad delom, ki bi naj ga po besedah Finka izvajala enaka zasedba, ki je delo igrala pod Mozartovim vodstvom, naj bi bilo tolikšno, da je lahko celotno opero na klavir zaigral po spominu. Gottfried Wilhelm Fink, »Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 41, št. 25 (1839): 477–80.

8 Goebel, »Mozart: Serenades«, 6.

9 George Houle, *Meter in music, 1600–1800: Performance, perception, and notation* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 60–1.

10 »Diese Gattungen der Tacte sind schon hinlänglich den natürluchen Unterschied einer langsamen und geschwinden Melodie einigermassen anzuzeigen [...]«, Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg: Lotter, Johann Jacob, 1756), 28–9.

Mozartove glasbe se je torej treba opreti na načela *tempa ordinaria*, ki bi jih v zvezi s taktovskim načinom skladbe lahko grobo povzeli: večja kot je notna vrednost v imenovalcu taktovskega načina, počasnejša je doba.¹¹

Kljub temu da hierarhiji, v kateri metrum prednjači pred besedno oznako, in dejstvu, da Mozartove oznake niso le pokazatelj karakterja stavka, sodobni raziskovalci ne oporekajo, se za interpretacijo željenih tempov še vedno pogosto uporablja vire, ki kljub časovni in prostorski bližini Mozartu z njegovimi nameni nimajo nujno veliko skupnega. Za primer vzemimo *alla breve* taktovski način. Ta je po razumevanju teoretikov, kot sta Kirnberger in Quantz, pomenil podvojitve tempa 4/4 taktovskega načina, po drugi strani pa Riepel opozarja, da je pogosto izvajan prehitro ali Marpurg, ki pravi, da »hitrost ne sme narasti v norijo«.¹² Tako ne preseneča sklep nekaterih raziskovalcev,¹³ da je Mozart moral uporabljati različne vrste *alla breve* taktovskega načina, katerega hitrost nista določila le taktovski način in besedna oznaka, marveč tudi zvrst, ali pa da je ta ločitev *alla breve* na dve vrsti, »zaenkrat [...] zavita v temo«, da teoretiki 18. stoletja ali »niso napisali ničesar« ali pa so se še vedno držali »nerealističnega *alla breve* = dvakrat hitreje«.¹⁴ A kako lahko takšno interpretacijo sprejmemo z ozirom na besede Leopolda: »*Alla breve* je okrajšava za sodi takt. Ima le dva dela in ni nič drugega kot na dva dela razdeljen štiričetrtinski takt.«¹⁵ Stroga, relacijska ločitev med vlogo četrtinke v 4/4 taktovskem načinu in *alla breve* je omogočila tudi praktično primerjavo hitrosti različnih dob v stavkih obeh taktovskih načinov, s čimer sistem omogoča precej natančno posredovanje informacije o hitrosti. Takole Wolfgang očetu naroča glede hitrosti izvajanja *Haffnerjeve simfonije* s prvim stavkom, pisanim v štiričetrtinskem taktovskem načinu, zadnjim pa v *alla breve*: »prvi *Allegro* mora biti precej ognjevit. – Zadnji – tako hiter, kot je le mogoče.«¹⁶

11 Pri tem je doba notna vrednost v imenovalcu, razen v primeru 'trioliziranih' taktovskih načinov, kot so na primer 6/8 in 6/4 (sestavljena iz po dveh dob), ali 9/8 (iz treh dob), 12/8 (iz štirih dob) in tako naprej.

12 Citirano po: Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, 13, 34.

13 Helmut Breidenstein, »Mozart's Tempo Indications: What do they refer to?«, *Das Orchester* 52, št. 3 (2004): 17–22.

14 Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, 47.

15 »Der *Allabreve* ist eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zween Theile, und ist nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Vierviertheiltact.« Mozart, *Versuch einer grundlichen Violinschule*, 29.

16 »das Erste *Allegro* muß recht feüerig gehen. – das letzte –so geschwind als es möglich ist.« Bauer in Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen*, št. 684.

Opiranje na poplavo teoretičnih virov, nastalih v bližini Mozartovega časa, v katerih lahko najdemo »za skoraj vsako pravilo [...] tudi sočasno napisano njeno popolno nasprotje«,¹⁷ je torej le klavrn nadomestek popolnoma subjektivne romantične interpretacije. Tako se zdi, da je interpret Mozartove glasbe ujet med dve skrajnosti, dva nasprotujoča si principa, ki ju je treba uravnovesiti. Na eni strani nanj preži iluzija dosegljive objektivnosti, katere zasledovanje opravičuje strah pred »performativnim ustvarjanjem v nikoli-in-nikjer-obstoječi deželi skladateljeve namere«,¹⁸ na drugi pa mikavna subjektivnosti, ki jo pravzaprav opisuje Leopold, ko svari, da

[t]udi če se skladatelj trudi, da bi še z več pridevniki in drugimi besedami jasneje pojasnil zahtevano hitrost, še vedno ne more natančno opisati hitrosti, ki so je želi pri izvajanju skladbe. Zato jo je treba razbrati iz skladbe same, po čemer je mogoče brez dvoma prepoznati pravo vrednost glasbenika.¹⁹

Vprašanje na neizogibni *saltus fidei* obsojenega iskanja pravega razmerja med skrajnostnima je pravzaprav vprašanje relevantnosti virov, ki zadovoljivo zapolnjujejo vrzeli nenapisanega.

Na katere vire se torej lahko opremo? Resnično neoporečen vir predstavljajo Mozartov lastni notni zapis, njegovi popravki, nanašajoči se nanj, oboje pa dopolnjujejo skladateljeva pisma. Četrty vir, ki zanesljivo prednjači pred teoretskimi traktati sodobnikov, je Leopoldova violinska šola.

Vpliv Leopolda na svojega sina potrjujejo številna pisma, ki izkazujejo, da sta si delila poglede na številna vprašanja glasbene teorije. Zanimiva anekdota, ki jo je Wolfgang delil z očetom v pismu 20. februarja 1784, se nanaša neposredno na vprašanje pravilnega zapisa metruma in nedvomno izpriča strinjanje očeta in sina:

[...] včera sem imel srečo slišati gospoda Freyholda igrati koncert, ki ga je sam sestavil. – V njegovem igranju sem našel malo in pogrešal veliko [...] Pri Adagiu sem bil vesel, da je bil kratek; – Adagio je igral tudi,

17 Charles Rosen, *Classical Style: Hayden Mozart Beethoven* (WW Norton & Company, 1997), 115.

18 Thomas Bauman, »"The Tempo Indications of Mozart." By Jean-Pierre Marty,« *Performance Practice Review* 4, št. 1 (1991): 98

19 »Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrückt wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen.« Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 30.

ko je bil pri vas – ker se že od začetka tisti, ki so ga spremljali, niso mogli znajti, saj je bila skladba napisana v 4/4 taktu, on pa jo je igral *alla breve* – in ko sem potem nanjo z lastno roko napisal *alla breve*, je priznal, da se je nad tem pritoževal tudi Papa v Salzburgu.²⁰

Tako papa kot sin sta se torej zavedala izjemne pomembnosti taktovskega načina kot glavnega sporočila o tempu dela. Pismo pa nudi tudi odgovor na vprašanje, zakaj je bilo upoštevanje načela tako pomembno – zasedba, ki je spremljala solista, se je v odsotnosti dirigenta lahko zanašal le na zapis v partih, ki je predpisoval štiridobni takt. Solist je v tem primeru izvajalce zmedel z izvajanjem *alla breve*, dvodobnega taktovskega načina, prav tako pa bi jih lahko zmedel z izvajanjem osemdobnega ali nemara enodobnega – razkroj pravil, ki metrum povezujejo z dobo, pušča odprto marsikatero možnost.

Drugi omalovažujoči argument iz literature, ki spregleda resnično globino Leopoldove violinske šole, pravi, da je bila tovrstnim priročnikom, namenjenim začetnikom pri učenju inštrumentov (kot so jih poleg Leopolda napisali na primer Quantz, C. Ph. E. Bach, Marpurge, Tosi/Agricola), pripisana prevelika vrednost, saj da njihova razširjenost »ni temeljila na splošni veljavnosti njihovih navodil, ampak na dejstvu, da so bile preprosto najznamenitejše šole stoletja za flauto, klavir, petje in violino.«²¹ V svoji pedagoški funkciji naj bi bile nagnjene k posploševanju in poenostavljanju: tistega, kar se jim zdi samoumevno, ne omenjajo in »pod pritiskom svojega sistema ustvarjajo nerealistične konstrukcije«.²²

Prevpraševanje relevantnosti virov, katerih poenostavljanje bi lahko pripisali pedagoškemu pristopu, je v nekaterih primerih vsekakor na mestu, denimo pri strogih relacijah med tempi, kot jih v svoji šoli za flauto omenja Quantz leta 1752:

Allegro assai je torej od teh štirih glavnih vrst tempa najhitrejši. *Allegretto* je še enkrat tako počasen. *Adagio cantabile* je še enkrat bolj počasen

20 »[...] gestern war ich so glücklich den Hr: freyhhold ein Concert von seiner eigenen scomposition spielen zu hören. – in seinen spiell fand ich wenig, und vermisse viel; – seine ganze Bravour besteht in der dopelzunge – sonst hört man aber auch gar nichts – beÿm Adagio war ich froh daß es sehr kurz war; – das Adagio hat er auch beÿ ihnen geblasen – denn, von anfang konnten sich die accompagnierenden nicht darein finden, weil das stück in vierviertlstackt geschrieben war, und er es im Alla Breve blietz – und, da ich dann mit eigener hand Alla Breve dazu schrieb, er mir gestund, daß Papa in Salzburg auch darüber gezankt hätte.« Bauer in Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen*, št. 776.

21 Breidenstein, »Mozart's Tempo Indications: What do they refer to?«, 13.

22 Cit. po: Ibid.

kot *allegretto*, *adagio assai* pa še enkrat tako počasen kot *adagio cantabile*.²³

Številna opozorila pred dobesedno interpretacijo relacij niso omejena le na sodobne raziskovalce²⁴, ampak jih takole povzema že Daniel Gottlieb Türk v priročniku *Klavierschule*, objavljenem v Leipzigu leta 1789:

Četudi morda obstajajo nekateri ugovori glede tega pravila; [...] sem zelo naklonjen priporočanju njegovih pravil začetnikom, saj se bodo iz njih vsaj naučili, da je treba *Allegro assai* igrati hitreje kot *Allegretto* in tako naprej. Prav tako jim daje vsaj približno predstavo o tem, kako hitro mora biti gibanje tega ali onega dela.²⁵

A korespondenca Leopolda nam Wolfgangovega očeta razkriva kot izjemnega poznavalca starih virov in drznega teoretika, ki mu je pedagoško delo predstavljalo srčiko življenjskega poslanstva. Svoje predhodnike, vzore, navaja v violinski šoli:

Glarean, Zarlin, Bontemps, Zacconi, Galilei, Gaffur, Berard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Kepler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheiber, Prinz, Werckmeister, Fux, Mattheson, Mizler, Spieß, Marpurg, Quantz in drugi [...]²⁶

Več kot dvajset let po izidu prve izdaje, 11. junija 1778, v pismu ženi Anni Mariji in Wolfgangu, ki sta se takrat nahajala v Parizu, razkrije še več

- 23 »Das *Allegro assai* ist also, von diesen vier Hauptarten des Tempo, das geschwindeste. Das *Allegretto* ist noch einmal so langsam als jenes. Das *Adagio cantabile* ist noch einmal so langsam als das *Allegretto* und das *Adagio assai* noch einmal so langsam als das *Adagio cantabile*«, Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752), 262. A že sam Quantz v nadaljevanju naštevava mnogo dopolnilnih besed – *allegro assai* lahko dopolnjuje *di molto*, celo *presto*, *allegretto* spreminja *allegro ma non tanto*, *non troppo* in tako naprej. *Ibid.*, 139.
- 24 Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2008), 27–8.
- 25 »Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quantz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; [...] so bin ich doch sehr geneigt, Anfängern seine Regeln zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein *Allegro assai* ungefähr noch einmal geschwinde gespielt werden muß, als ein *Allegretto* u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des anderen Tonstückes genommen werden muß«. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig: Schwickert, 1789), 111–2.
- 26 »Glarean, Zarlin, Bontemps, Zacconi, Galilei, Gaffur, Berard, Donius, Bonnet, Tevo, Kircher, Froschius, Artusi, Kepler, Vogt, Neidhardt, Euler, Scheibe, Prinz, Werckmeister, Fux, Mattheson, Mizler, Spieß, Marpurg, Quantz, und andere mehr [...]«, Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 17.

imen, ki pričajo o njegovi široki razgledanosti,²⁷ omenja denimo Carla Philippa Emanuela Bacha, Tosija in Agricolo, Riepla, d'Alemberta, Reameauja in druge.²⁸ V istemu pismu ženo in sina, ki je opazil francoski prevod Leopoldove violinske šole v izložbi trgovine, prosi, da mu ga pošljeta, saj ga za razliko od drugega prevoda, izdanega v času njegovega življenja, v nizozemščini, v svojem arhivu še ni imel. Wolfgang mu obljubi, da bo knjigo posal, zraven pa dodal tudi *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* Georga Josepha Voglerja. Dejstvo je zanimivo, saj je Voglerja, manheimskega vice kapelnika, Mozart v pismu očetu 4. novembra 1777 opisal kot »mračnega glasbenega šaljivca, izredno domišljavega in nesposobnega človeka«, ki da »ga ves orkester ne mara«, a je knjigo očetu vseeno poslal, saj je poznal očetovo zanimanje za glasbeno teorijo – očitno tudi tistih skladateljev, ki jih sam ni cenil.²⁹ Oba razpona imen pričata o Leopoldovem poznavanju in zanimanju za vire iz vse Evrope iz različnih časovnih obdobij, kažeta pa tudi na njegovo trdno prepričanje, da lahko prispeva k razvoju glasbene teorije, pa tudi na nujnost takšnega prispevka.³⁰ Kot ugotavlja Ford,³¹ je treba »Versuch *razumeti kot popoln izraz Leopoldove ideologije*«, ki temelji na metodičnem izobraževanju – delo naj bi po Leopoldovih lastnih besedah »*utrlo pot mladim, ki imajo radi glasbo [...], obeh spolov in vseh slojev [...], z gotovostjo vodilo k dobremu glasbenemu okusu*«, s čimer bi se izognili pustiti »*najlepše darove narave [...]* tavati kot neoskrbovane sadike v gozdu.«³²

Enotno stališče glede zapisa metruma in tempa, ki smo ga izkazali, ter aktualnost in natančnost Leopoldove šole nam torej omogočata, da jo poleg Wolfgangovih lastnih zapisov prištevamo med zanesljive vire za interpretacijo zapisa tempa. S temi viri vzpostavljeni teoretični sistem je že sam po sebi precej robusten, v primeru vrzeli pa se je smotrno najprej obrniti na teoretske traktate avtorjev, ki jih Leopold omenja v svoji šoli. Ostali viri lahko

27 Thomas McPharlin Ford, »Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's view of the World« (Doktorska disertacija, University of Adelaide, 2011).

28 »Tosija in Agricole, [...] Fuxa, Riepla, Marpurga, Mathesona, Spies, Scheibeja, d'Alemberta, Rameauja in drugih«, Bauer in Deutsch, *Briefe und Aufzeichnungen*, št. 452.

29 Leopold je na Wolfgangovo pismo, v katerem se je obregnil ob Voglerja, odgovoril slednjemu v obrambo, češ da je »oseba, ki je, kot vem, izdala traktat o glasbeni kompoziciji. Zelo dobro se spozna na kontrapunkt in algebro ter ima pod svojim nadzorom glasbeno šolo ali akademijo za mlade [...] mora biti zelo pameten človek, saj ima volilni [knez] o njem zelo visoko mnenje.« Ibid., št. 365.

30 Ford, »Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's view of the World,« 32–4.

31 Ibid.

32 Ibid., 33–4.

besede izpod peresa Leopolda in Wolfganga dopolnjujejo, podrobneje razlagajo, njihova samostojna raba pa je vprašljiva.

Vzpostavljeni sistem lahko preizkusimo na primeru. Vzemimo zadnji stavek *Godalnega kvarteta v B-duru* K. 458. Mozart je trinajst taktov, prikazanih na Sliki 1, najprej napisal v taktovskem načinu *alla breve*, stavku pa dodal *Prestissimo* besedno oznako.

KV 458

Prestissimo

The image shows a musical score for the beginning of the 4th movement of Mozart's String Quartet K. 458. The score is in B-flat major, 2/4 time, and marked Prestissimo. It shows the first 13 measures for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first measure has a piano (p) dynamic. The second measure has a forte (f) dynamic. The score ends with a fermata over the final note of the first violin part.

Slika 1: *Nedokončani začetek 4. stavka K. 458*; vir: *Neue Mozart Ausgabe* (1962)
[v javni domeni]

Nato je začel znova, tokrat v 2/4 taktovskem načinu in z besedno oznako *Allegro assai* – tako je stavek tudi dokončal (slika 2).

Zakaj bi se Mozart, ki je bil vedno pod časovnim pritiskom, raje odločil za 2/4 taktovski način, ki je za pisanje vendar bolj zamuden, saj je v njem več notnih vratov, prav tako pa tudi več črnih not? Med taktovskima načinoma mora biti druga, bolj pomembna razlika. Razloge bi lahko poskusili iskati v artikulacijskih razlikah med taktovskimi načini, kot jih opisujejo

Allegro assai ³³

11

Slika 2: Drugi začetek 4. stavka K. 458; vir: Neue Mozart Ausgabe (1962) [v javni domeni].

Kirnberger,³³ Schulz³⁴ ali Türk³⁵. A razlago za spremembo lahko najdemo celo brez nanašanja na pisanja Leopolda, saj o njej priča že natančen pregled Wolfgangovih popravkov: v prvotni obliki stavka je v tretjem taktu nad vsako noto moral napisati *staccato* artikulacijo, ki je na istem mestu v 2/4 taktu ne najdemo. To bi lahko pomenilo, da se je Mozart raje kot za prihranek časa, ki ga prinaša manj črnih not v *alla breve* taktovskem načinu, odločil za prihranek časa pri pisanju *staccato*v. Stavki v 2/4 taktovskem načinu so torej lažje artikulirani kot tisti v *alla breve*, kar se, nazadanje, dobro sklada tudi z mnenjem drugih teoretikov, kot je Daniel Gottlieb Türk:

Večji kot so taktne deli ali glavni časi taktovskega načina, težja mora biti izvedba. Tako je na primer skladba v 3/2 taktu izvedena z večjo težo, kot če bi bila v 3/4, sploh pa v 3/8 taktovskem načinu.³⁶

33 Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert* (Berlin: Decker und Hartung, 1774), 106.

34 Johann Abraham Peter Schulz, »Tact«, v *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, ur. Johann Georg Sulzer (Leipzig: Wiedmannsche Buchhandlung, 1779), 258–69.

35 Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, 360.

36 »Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z.B. ein Tonstück im 3/2 weit schwerer vorgetragen, als wenn es im 3/4

Kaj pa sprememba besedne oznake iz *Prestissimo* v *Allegro assai*? Razen omenjenega pisma o Clementiju ne moremo biti prepričani o Wolfgan- govovi lastni hierarhiji besednih oznak. Naslednji najboljši vir je Leopoldov *Versuch*, kjer v resnici najdemo odgovor: »*Prestissimo* [...] označuje najhi- trejši tempo, *Presto assai* pa skoraj tega [...], *Presto* [...] in *Allegro assai* [...] se od njega le malo razlikujeta.«³⁷ Kljub temu da sta si oznaki med seboj zelo podobni, bi *Prestissimo* bil še hitrejši, torej – ob predpostavki, da Mozart ni želel spremeniti željenega tempa – je »naravno gibanje« *alla breve* počasnej- še od tistega 2/4 takta, saj je prvi moral biti dopolnjen z besedno oznako za hitrejši, in to najhitrejši tempo. To se sklada z očitno še vedno veljavnimi, že omenjenimi principi *tempa ordinaria*.

A ugotovljeno ujemanje Mozartovega zapisa in Kirnbergerjevih besed nas lahko zavajajoče pripelje do sklepa, da je vse, o čemer je slednji pisal, ve- ljavno tudi za Mozarta. Mamljivost navezovanja na dobro prilegajoče, po- drobno opisane in natančno razložene ideje Kirnbergerja za interpretacijo Mozartove glasbe je do nedavnega opravičevala tudi domneva, da je Mo- zart Kirnbergerjeve teorije poznal, saj je za zbor iz *Čarobne piščali* uporabi- bil melodijo luteranske himne *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, ki jo Kir- nberger citira v svojem delu *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* iz leta 1776.³⁸ Abert³⁹ to utemeljuje z dejstvom, da se druga vrstica himne začne za terco nižje od izvirnika tako v Mozartovi kot v Kirnbergerjevi postavitvi. Kot ugotavlja Rathey,⁴⁰ so poznavalci Mozarta skoraj štiri desetletja podpi- rali Abertovo predvidevanje, dokler je ni pod vprašaj postavil Hammerste- in.⁴¹ Ta je podvomil v idejo, da je Mozart himno prepisal iz Kirnbergerjev knjige, saj ni dokazov, da bi Mozart sicer poznal traktate severnonemške- ga teoretika, poleg tega naj bi himno moral poznati iz drugega vira, saj Kir- nbergerjev citat ne vključuje podpisanega besedila. Nazadnje bi spremem- bo na začetku druge vrstice mogli razložiti s primerjavo izvirne melodije iz 16. stoletja s tremi različnicami, ki jih je uporabil Bach in ki spremembo

oder wohl gar im 3/8 stände«. Ibid.

37 »*Prestissimo* [...] zeigt das geschwindeste Tempo an, und ist *Presto assai* fast eben dieß [...] *Presto* [...] und das *Allegro assai* [...] ist wenig davon unterschieden«. Mozart, *Versuch einer grundlichen Violinschule*, 48–9.

38 Markus Rathey, »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two scetches from 1782«, *Eighteenth Century Music* 13, št. 2 (2016): 235.

39 Hermann Abert, *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 2 vols., vol. 2 (Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1924).

40 Rathey, »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity«, 216.

41 Reinhold Hammerstein, »Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild«, *Archiv für Musikwissenschaft* 13, št. 1 (1956): 9–10.

prav tako vsebujejo, zaradi česar Hammerstein sklepa, da je bila melodija v obliki, ki jo je uporabil Mozart, v 18. stoletju splošno sprejeta.⁴² Rathey⁴³ kot protiargument navaja, da je na Mozartovo odločitev za uporabo koral kot »najčistejše zvrsti glasbe« za *Gesang der Geharnischten*, ki obravnava podobno temo, morda neposredno vplivala Kirnbergerjeva melodija ravno zato, ker ponazaja »umetnost čistega stavka v glasbi«, kot se glasi prevođa dela naslova traktata. Poleg tega obstajajo ohranjene skice Mozartovih študij kontrapunkta, ki vključujejo tri rešitve Kirnbergerjeva kanona, napisanega na naslovni strani *Die Kunst*, in so najverjetneje nastale istega leta (1782) kot študija dotične zborovske melodije, ki jo Mozart pozneje uporabi v *Čarobni piščali*.⁴⁴ Čeprav je ta argument bolj prepričljiv, ne dokazuje, da bi Mozart moral poznati Kirnbergerjevo pisanje, saj je kanon mogoče najti tudi v Voglerjevi *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* iz leta 1780, himno pa v Kirnbergerjevi ediciji Hasslerjeve *Psalmen und christliche Gesänge* iz leta 1777.⁴⁵ A četudi bi Mozart Kirnbergerjevo delo poznal, ni mogoče dokončno trditi, da se je strinjam z vsem, kar je bilo v njem napisano.

Tako je treba ponovno proučiti vprašanje, na kakšen način je Mozart denimo uporabljal 6/8 taktovski način. Tako Kirnberger⁴⁶ kot Koch⁴⁷ ga pojmujeta izrazito sodobno, in sicer ga predstavljata v dveh oblikah: enostavnega (nem. *zusammengesetzte*) sestavljata dve neenako poudarjeno dobi, vsako izmed katerih podeljujejo tri osminke, in kot sestavljenega (nem. *einfache*),⁴⁸ ki opisuje združitev dveh popolnoma enakih taktov trodobnega takta (v resnici gre torej za trodobni takt). V delih pomembnih teoretikov 18. stoletja je takšno dvojno pojmovanje široko prisotno, prav tako pa sestavljanje taktovskih načinov ni omejeno le na 6/8 taktovski način.⁴⁹ Tako se zdi nenavadno, da sestavljenih Leopold ni vključil med taktovske

42 Ibid.

43 Rathey, »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity«, 252.

44 Ibid., 241–4.

45 Ibid.

46 Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 106.

47 Christoph Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann ml., 1802), 1307.

48 V zvezi s terminoma je prišlo do prave terminološke zmede, saj sta v nekaterih primerih sestavljeni (nem. *zusammengesetzte*) ali mešani (nem. *vermischte*), kot sta jih opredelila Koch in Kirnberger, rabljena ravno obratno. Vprašanje podrobneje obravnava Breidenstein. Breidenstein, *Mozarts Tempo-System*, 81.

49 Floyd K Grave, »Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Century Theory and Practice«, *Theoria* 1 (1985): 28–30.

Das gleiche Zeitmaaß.

Der gerade oder Vierviertheiltact. Der Zweenviertheiltact. Der Allabreve.

Das ungleiche Zeitmaaß.

Der ganze Der halbe Der Drey; Der Drey; Der Sechs; Der Sechs; Der Zwölf;
Tripel. Tripel, viertheiltact. achttheil. viertheil. achttheil. achttheil.

Slika 3: Taktovski načini Leopolda Mozarta; vir: Mozart (Augsburg: Lotter, 1756)
[v javni domeni]

načine,⁵⁰ ki »že zadostujejo, da do neke mere pokažemo naravno razliko med počasno in živahno melodijo«⁵¹.⁵² Njihove omembe ne najdemo niti v Wolfgangovih pismih.

Ali ni enako, nemara celo bolj verjetno, da sta oče in sin 6/8 taktovski način razumela v starem smislu, pri katerem gre vselej za metrum z dvehma neenako poudarjenima dobama, ki je utemeljen na spondejski stopici. Teoretiki, kot je denimo Zarlino,⁵³ ki ga Leopold omenja med svojimi vzori, svarijo ravno pred napačno interpretacijo tovrstnih taktov, ki so v resnici sodi, zaradi podelitve na tri pa se lahko zdijo lihi. Povsem verjetno bi torej bilo, da je bila ideja sestavljenih taktovskih načinov tako Leopoldu

50 Leopoldovi izbrani taktovski način, kljub temu, da ne vključujejo »neuporabnih« starih, temeljijo na klasifikaciji, široko razširjeni v nemškem prostoru v 17. stoletju. Kot povzema Houle, ta sistem taktovske načine, kot sta 6/8 in 12/8 šteje med lihe (nem. *ungleiche*), kljub temu, da je bilo jasno, da gre v prvem primeru za dvodobni, v drugem pa štiridobni taktovski način. Houle, *Meter in music, 1600–1800*, 43.

51 Mozart, *Versuch einer grundlichen Violinschule*, 28–9.

52 Ne pozabimo, da Leopold ni samo izjemno dobro poznal glasbene teorije preteklosti, ampak se v svoji violinski šoli ni bal znebiti nič več uporabnega balasta: »Gospodje umetniški sodniki naj ne zamerijo, da bom izpustil 4/8, 12/8, 9/8, 9/16, 12/16, 12/24, 12/4 taktovski načini. Po mojem mnenju so neuporabni; v novejših delih jih najdemo malo ali pa sploh ne; in zares imamo dovolj sprememb taktov, da lahko izražamo vse, zato jih ne potrebujemo ne več. Tisti, ki so mi vseč, naj jih kar ima. Da, z veseljem bi mu velikodušno podaril tudi 3/1 takt, če me ne bi še vedno izzival iz nekaterih starih cekrvenih skladb«. Ibid., 29.

53 Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* [...], 4 vols., vol. 3 (Benetke: Franceschi Senese, 1558), 209.

kot Wolfgangu tuja, kar kažejo tudi nekatere sodobne študije aplikacije Kochove teorije sestavljenih taktov.⁵⁴

Če povzamem, področje proučevanja sistema zapisa tempa Wolfganga Amadeusa Mozarta torej še ni povsem izčrpano. Kot poskušam prikazati, se je preteklost v želji po zgodovinski točnosti, a ne na račun poustvarjalčeve svobode, vse preveč osredinjala na pragmatično interpretacijo, ki je med relevantne vire zajela tudi takšne, ki to niso. Tako se je vselej treba vrniti k zanesljivo točnim besedam in notam izpod peresa enega ali drugega Mozarta, šele nato pa vrzeli dopolniti s kritično presojo del ostalih teoretikov, med katerimi ne smemo zanemariti starejših, ki so imeli na Leopolda in posledično na Wolfganga izjemen vpliv. Zlasti je treba ponovno preučiti relevantnost sestavljenih taktovskih načinov za Mozartovo glasbo. Če sta teorija in praksa dovolj prepričljivo predstavili in podprli argumente za njihovo uporabo, ki Mozarta slika kot pionirja sestavljanja taktovskih načinov, je treba proučiti, četudi le za voljo raziskovalne doslednosti, protiarargument, ki se naslanja na stare vire, v katerih ni dvoma o dvodelni zasnovi 6/8 taktovskega načina.

Bibliografija

Literatura

- Abert, Hermann. *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, 2 vols. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1924. Badura-Skoda, Eva in Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge, 2008.
- Bauer, Wilhelm A. in Otto Erich Deutsch. *Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- Breidenstein, Helmut. *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag, 2015.
- Ford, Thomas McPharlin. »Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's view of the World«. Doktorska disertacija, University of Adelaide, 2011.
- Goebel, Reinhard. »Mozart: Serenades«, predgovor k zgoščenki. Holzgerlingen: Hänssler Classics, 2021.
- 54 Dvojno interpretacijo 6/8 taktovskega načina pod vprašaj postavlja raziskava Ita, ki je s pomočjo statistične analize mest v taktu, na katerih se pojavljajo kadence, testiral teorijo Kocha in sklenil, da na podlagi izbranih mest kadenc ni mogoče sklepati, da bi Mozart 6/8 takt uporabljal kot sestavljeni, ampak le kot enostavni, triolizirani 2/4, glede na Kochovo teorijo. John Paul Ito, »Koch's Metrical Theory and Mozart's Music«, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 31, št. 3 (2014): 205–22.

- Houle, George. *Meter in music, 1600–1800: Performance, perception, and notation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik: aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*. Berlin: Decker und Hartung, 1774.
- Koch, Christoph Heinrich. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann ml., 1802.
- Mozart, Leopold. *Versuch einer grundlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, Johann Jacob, 1756.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Rosen, Charles. *Classical Style: Hayden Mozart Beethoven*. WW Norton & Company, 1997.
- Schulz, Johann Abraham Peter. »Tact«. V *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, urednik Johann Georg Sulzer, 258–69. Leipzig: Wiedmannsche Buchhandlung, 1779.
- Seiffert, Wolf-Dieter. »Neue Mozart Ausgabe, Serie VIII: Kammermusik«, urednik Jaroslav Pohanka, kritično poročilo. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989.
- Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig: Schwickert, 1789.
- Young, Stewart. »A reappraisal of tempo, character and their relationship with particular respect to the music of Beethoven and Schumann.« Doktorska disertacija, University of Cape Town, 1979.
- Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche* [...], 4 vols. Vol. 3. Benetke: Franceschi Senese, 1558.

Periodika

- Bauman, Thomas. »“The Tempo Indications of Mozart.” By Jean-Pierre Marty.« *Performance Practice Review* 4, št. 1 (1991): 96–100.
- Breidenstein, Helmut. »Mozart’s Tempo Indications: What do they refer to?«. *Das Orchester* 52, št. 3 (2004): 17–22.
- Fink, Gottfried Wilhelm. »Ueber das Bedürfniss, Mozart’s Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess.« *Allgemeine musikalische Zeitung* 41, št. 25 (1839): 477–80.
- Grave, Floyd K. »Metrical Displacement and the Compound Measure in Eighteenth-Century Theory and Practice«. *Theoria* 1 (1985): 25–60.
- Hammerstein, Reinhold. »Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild«. *Archiv für Musikwissenschaft* 13, št. 1 (1956): 1–24.

Ito, John Paul. »Koch's Metrical Theory and Mozart's Music«. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 31, št. 3 (2014), 205–22.

Rathey, Markus. »Mozart, Kirnberger and the idea of musical purity: revisiting two sketches from 1782«. *Eighteenth Century Music* 13, št. 2 (2016): 235–52.

Upoštevanje historičnega konteksta pri skladanju kadenc za klavirske koncerte W. A. Mozarta

Urban Stanič
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana (PhD Student)

Uvod

Mozartovi klavirski koncerti so glasba, ki se je od njenega nastanka pa do danes ustalila kot nepogrešljiv del repertoarja praktično vsakega klasičnega pianista. Tudi če se pianist odloči, da bo izvajal pretežno glasbo iz drugih obdobj, se s koncerti W. A. Mozarta sreča vsaj v toku študija. Nemalo pianistov, kot so npr. Daniel Barenboim, Murray Perahia, Alfred Brendel in Vladimir Aškenazi, je posnelo cel opus koncertov. Kljub temu pa nekatera odprta vprašanja in nedvomna zgodovinska dognanja ostajajo v senci izvajalske tradicije. Skladanje in improviziranje “*Eingangov*” ter kadenc, igranje *bassa continua* in improvizacija ter dopolnjevanje notnega teksta na splošno so le tri obsežne teme, ki jih v skladu s historičnim kontekstom upoštevajo le redki izvajalci. Osnovno vodilo pri vseh treh je, da notni tekst ne pomeni vedno dobesedno tistega, kar piše. Na nekaterih mestih

- 1 »Eingangi so veliko krajši in enostavnejši od kadenc; njihova vloga je: povezovanje dveh delov stavka ob tem, da predhodni del le redko odseva v njih. V angleščini se imenujejo lead-ins, saj vodijo do naslednjega dela skladbe. Skoraj vedno so zgrajeni na dominantni tonalitete, ki sledi. Zato je verjetno bolje, da jih pojmujejo kot uvod v naslednji del in ne kot most med dvema deloma. V Eingangih se skoraj nikoli ne pojavijo teme ali motivi iz ostalih delov koncerta; namesto tega jih gradijo lestvice, skoki, okraski in različne pasaže.« Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2010), 251, 275, v: Urban Stanič, *Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta* (magistrska naloga, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2021), 17.

historično informirane izdaje, kot so *Bärenreiter* ali *Neue Mozart-Ausgabe*, že predlagajo „alternativno“ interpretacijo. Izvajalci, ki pri interpretaciji uporabijo svoje globoko in obsežno znanje ter sledijo najnovejšim dognanjem o izvajalski praksi Mozartovega časa, so npr. Robert Levin, Dalibor Miklavčič, Paul Badura-Skoda idr. V prispevku se bomo osredotočili na le en aspekt interpretacije, in sicer skladanje kadenc. Poskusili bomo osvetliti proces Mozartovega skladanja s pomočjo analize njegovih in avtorjevih kadenc, dotaknili pa se bomo tudi vprašanja, zakaj bi lastno kadenco sploh napisali.

Kadence v klavirskih koncertih druge polovice 18. stoletja

V osemnajstem stoletju še ni obstajala jasna ločnica med skladateljem in izvajalcem, kot z redkimi izjemami velja danes. Edini glasbeniki, ki so skladbe le izvajali, so bili amaterji ("*Liebhaber*"), ki niso imeli razvite sposobnosti komponiranja ali improvizacije in za katere so skladatelji izpisovali okraske ter kadence. Ti so bili seveda številni, a izvajalci na najvišjem oz. profesionalnem nivoju so bili brez izjeme tudi skladatelji. S tem ima med drugim opraviti dejstvo, da je bila glasba, ki se je na koncertih izvajala, pretežno novokomponirana glasba in ne glasba iz preteklih obdobj. Pojem izvajanja starejše glasbe in obujanja starih mojstrov se je razvijal le počasi in se je razmahnil v obdobju romantike, danes pa velika večina izvajane glasbe izvira iz preteklosti. Glasbeniki so torej izvajali svojo glasbo ali glasbo svojih sodobnikov. Navada je bila, da so izvajalci improvizirali v nekaterih delih svojih skladb, pa tudi pri izvajanju skladb sodobnikov.

V stavku klasicističnega klavirskega koncerta je skoraj vedno mesto, kjer se orkester ustavi na kvartsekstakordu tonike in preneha igrati, solist pa ima prosto pot, da zaigra solistični vložek, ki vodi v zaključni *tutti* orkestra. Ta vložek imenujemo *kadencia*. Izvajalec lahko zaigra prej izpisano kadenco, kot je praksa pri koncertih od romantike dalje, ali improvizira lasten vložek. Meja med improvizacijo in komponirano lastno kadenco ni jasna, saj ima tudi improvizacija navadno določeno strukturo, ki jo določimo pred izvedbo ali pa jo razumemo že intuitivno zaradi ponotranjenega občutka za značaj stavka. Prav tako lahko kompozicija vsebuje dele, kjer ni nujno, da vedno zaigramo enake note, morda le enako harmonijo. Koncert v Es-duru, K. 271, ima za prvi in drugi stavek po dve kadenci, ki sta si zelo podobni, le da je ena od njih daljša in vsebuje več materiala, kar kaže na to,

da je ena izmed dveh verjetno neke vrste skica za drugo.² Proces komponiranja je torej podoben procesu improvizacije.

Mozart je v nasprotju s takratno prakso napisal kadence za večino svojih koncertov, za nekatere stavke celo več kadenc. Eva in Paul Badura-Skoda verjameta, da je bil razlog za to, da skladatelj ni zaupal drugim izvajalcem, da bi svoje kadence napisali oz. improvizirali po njegovem okusu. Drugačnja kadenca bi pokvarila strukturo in značaj celotnega stavka. Mozart je v pismu očetu z dne 22. januarja 1783 napisal, da bo poslal kadence in "Eingänge" za tretji stavek koncerta K. 271 za svojo sestro ob prvi priložnosti. Njegova sestra kadenc ni improvizirala ali komponirala sama, to pa bi lahko namesto nje storil njun oče, Leopold Mozart, ki je bil skladatelj. Eva in Paul Badura-Skoda domnevata, da Mozartovo pismo pomeni, da ni hotel, da njegov oče napiše kadence za njegovo sestro, ampak je to raje storil sam.³ V tistem času pa so izvajalci v skladu s takratno prakso izvajali koncerte drugih skladateljev z lastnimi kadencami, kot na primer Beethoven, ki se ni ravnal po Mozartovem slogu, zato Mozart ni mogel pričakovati, da bodo izvajali njegove kadence.

Po letu 1784 nimamo ohranjenih kadenc za Mozartove klavirske koncerte, razen ene za koncert K. 488 in dveh za koncert K. 595.⁴ To pomeni, da v šestih klavirskih koncertih najdemo le *fermate*, ki označujejo prostor za kadenco. Obstajajo domneve, da Mozart ni želel, da bi ostali poznali njegove kadence, ali da je kadence vedno improviziral in tako ni potreboval zapisov. Prva domneva je v navzkrižju s tem, da Mozart nikoli ni kazal nagnjenj k zavijanju svoje glasbe v skrivnost. Druga pa se ne sklada z zapisom iz pisma Mozarta svoji sestri z dne 8. aprila 1785, kjer piše, da ima (izpisane) kadence za koncerta K. 466 in K. 467, za katera se kadence do danes niso ohranile. Mozart je kadence vedno zapisoval na posamezne liste papirja. Izjema je prvi stavek koncerta K. 488, kjer je kadenca del partiture. To je morda razlog, zakaj nimamo kadenc za šest njegovih koncertov – možno je, da so se listi izgubili. Vsekakor bi izpuščanje kadence podrlo strukturo vsakega stavka iz teh koncertov, zato moramo pri izvedbi ali zaigrati kadenco drugega skladatelja ali pa ustvariti novo.⁵

2 Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2010), 252.

3 Ibid., 251–2.

4 Ibid., 252.

5 Ibid., 252–3.

Slog Mozartovih kadenc

Pri pisanju kadence se lahko orientiramo po slogu Mozartovih lastnih kadenc, seveda pa nam tega ni treba upoštevati. Skladatelji od Beethovna dalje so napisali mnogo kadenc za Mozartove koncerte, ki jim kadence manjkajo, v lastnem slogu. Poslušalec morda doživi prevelik šok ob spremembi sloga med predhodnim delom stavka in kadenco ter med kadenco in zaključnim *tutti*jem. Po mnenju Eve in Paula Badura-Skoda je takšno mešanje slogov nedopustno. Po našem mnenju ima tak preskok komičen učinek, če je preveč nenaden in če je kontrast prevelik. Uporaba prvin iz drugih glasbenih slogov pa je popolnoma legitimna, še posebej, če upoštevamo, da se Mozartovi sodobniki verjetno niso ravnali po njegovih ostalih kompozicijah. V umetnosti je včasih moteč kontrast tudi sam po sebi umetniška prvina. Vseeno pa se lahko zelo poglobimo v Mozartov slog, če se poskušamo ravnati po njegovem načinu pisanja. Eva in Paul Badura-Skoda sta izluščila nekaj t. i. pravil, ki veljajo za Mozartove kadence, še posebno za kadence hitrih stavkov. Kadence tudi razčlenita in raziščeta Mozartov proces komponiranja. Bolj splošna pravila za kadence je napisal že D. G. Türk (1750–1813), ki kot Mozartov sodobnik ponuja vpogled v prakso tistega obdobja.

Po mnenju D. G. Türka je namen kadence, da »ne samo zadrži učinek, ki ga je naredila skladba, ampak ga tudi ojača, kolikor je možno.« Kadencia naj torej sledi značaju stavka. Če je stavek vesel in nedolžen, naj bo takšna tudi kadencia, podobno pa velja za mračnejše stavke. Da ohranimo povezavo s stavkom, pa Türk svetuje, naj uporabimo material, ki je v njem najpomembnejši. Smisel kadence po njegovem ni razkazovanje tehničnih spretnosti, kar velja tudi za vse ostale dodatke originalnemu tekstu. Značaj skladbe lahko zadržimo z uporabo motivov iz stavka, ki so citirani dobesedno, v transpoziciji ali pa variirani na različne načine. Harmonski postopki, ki jih uporabljamo, naj sledijo tistim, ki jih je uporabil skladatelj, kakor pravi tudi Türk: »Pod nobenim pogojem ni dovoljeno zaiti v glasbene vode, kjer skladatelj v skladbi ni bil. To pravilo ima osnovo, mislim, v zakonu enovitosti umetniškega dela ...«.⁶ Mozart v svojih kadencah ne modulira v druge tonalitete, harmonske spremembe imajo vedno kvečjemu funkcijo izmika. Modulacija je sicer značilna za npr. Beethovna. Izogiba se zapletenim harmonskim alteracijam, če pa jih že uporabi, pa se kmalu vrne v prvotno tonaliteto. Eva in Paul Badura-Skoda razvrstita Mozartove hitre stavke (*cantabile*

6 Daniel Gottlob Türk, *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernend* (Leipzig: Schwickert, 1789), 387f, v: Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions* (New York: Routledge, 2010), 256–7.

in praznični *allegro maestoso* stavki, *allegretto grazioso* tretji stavki in elegantni finalni rondoji v 6/8 taktovskem načinu) in opazita, da so si kadence pri posameznem tipu podobne. Svetujeta, naj pred pisanjem zberemo teme in motive, ki se pojavijo v stavku, ter jih zapišemo. Vedno lahko uporabimo dobeseden citat odsekov, ki jih je prej uporabil skladatelj, dopuščata pa tudi uporabo odsekov iz drugih koncertov ali kadenc. Mozart sam je določene odseke uporabil v več različnih kadencah, kot npr. druga za prvi stavek koncerta K. 414 in edina za prvi stavek koncerta K. 488. Pomembno je, da kadenca ni predolga. V Mozartovem času je bilo očitno mnogo izvajalcev, ki so igrali nesorazmerno dolge kadence. Türk piše v svoji *Klavierschule*, da ima neredko vtis, da igrajo nekateri koncerte le zato, da bi pokazali svoje kadence, ki vsebujejo različne pasaže in virtuozne vložke, ki nimajo nič skupnega z materialom iz koncerta.⁷ Mozartova najdaljša zapisana kadenca za stavek v 4/4 taktovskem načinu je dolga 36 taktov, za 6/8 stavek 40 taktov, za tretji stavek v 2/4 načinu 54 taktov in za prvi stavek v 3/4 načinu 32 taktov. Nekatero kadence sestojijo iz le nekaj taktov. Eva in Paul Badura-Skoda zapišeta še dve stvari, ki se jima Mozart izogiba: vpeljevanju tem eno za drugo brez jasne meje in koncu kadence, ki bi bil enak koncu zaključnega sola (pred kadenco).⁸

Vsako Mozartovo kadenco lahko načeloma razdelimo na tri dele: začetni, kjer srečamo ali tematski material ali pa virtuozne pasaže; srednji, kjer se tematski material obdela z uporabo sekvenc; in zaključni, ki spet vsebuje virtuozne pasaže in se konča s trilčkom, ki vodi na toniko. Če se začetni del začne s temo, je to navadno prva tema, le z drugačno harmonizacijo. Lahko pa je tudi motiv, ki ga orkester zaigra pred kadenco, torej motiv, ki ga klavir prej še ni igral. Včasih uporabi tudi temo iz sredine stavka ali vpelje (v počasnih stavkih) povsem novo temo. Tema navadno ni citirana v celoti, temveč nastopijo pred koncem pasaže, harmonije pa se razlikujejo od prvotnih. V kadencah za klavirske sonate Mozart uporabi pri temi mutacijo iz dura v mol. To lahko naredimo tudi v kadenci za koncert ali pa uporabimo obratno mutacijo, iz mola v dur. Pasaže lahko vodijo naravnost v naslednji del kadence ali pa se prej ustavijo, navadno na dominantnem septakordu. Začetni del lahko sestoji tudi samo iz virtuoznih pasaž, ki so navadno osnovane na odsekih iz stavka, lahko pa so tudi proste. V tem primeru je navadno dolg od šest do dvanajst taktov. Harmonsko je začetni del kadence pravzaprav

7 Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernend*, 309, v: Badura-Skoda in Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, 256–7.

8 Badura-Skoda in Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, 255–7.

dominanta, ki vodi na toniko. Na začetku je lahko tema ali pasaža brez spremljave, ta ostane "latentno" še od kvartsekstakorda tonike, ki naznani kadenco.⁹ V srednjem delu nastopi nova tema, ki je navadno *cantabile* tema iz stavka, torej druga tema ali pa kakšen drug motiv iz koncerta. Lahko se pojavi tudi prva tema, tudi če je bila uporabljena že prej. V zadnjem stavku koncerta K. 450 Mozart v začetnem delu kadence vpelje prvo temo v zgornjem glasu, v srednjem delu pa v basu. Tema se ne zaključi kot v stavku, temveč se nadaljuje v sekvence, ki uporabijo kratek motiv iz teme, pogosto v ritmični diminuciji. Ta proces lahko imenujemo *Fortspinnung*.¹⁰ Ta odsek se navadno konča na dominantni druge stopnje ali na dominantni dominante, nato pa preide na dominantno ali kvartsekstakord tonike.¹¹ Zaključni deli so najbolj svobodni in vključujejo različne pasaže. Po svojih salzburških koncertih začne Mozart uporabljati tudi tematski material. Konec kadence lahko odložimo z izmikom v tonaliteto subdominantne funkcije. Kadencia se konča s trilčkom v desni roki, v levi roki pa je na koncu dominantni septakord. Trilček je včasih dvojen, v razmaku terce ali sekste, pod njim pa so lahko v levi roki različni motivi.¹²

Koncert v A-duru, št. 12, K. 414, ima za prvi stavek ohranjeni dve Mozartovi kadenci, koncert v c-molu, št. 24, K. 491, pa nima ohranjenih kadenc. Napisal sem dve lastni kadenci za prvi stavek koncerta K. 414 in eno za prvi stavek koncerta K. 491. S pomočjo harmonske in motivične analize ter izsledkov Eve in Paula Badura-Skoda bom primerjal lastne kadence med seboj in z izvirnimi Mozartovimi kadencami.

Analiza prve avtorjeve kadence za koncert K. 414¹³

Kadencia se začne z motivom, ki ga srečamo v koncertu v 152. taktu prvega stavka. Tam nastopi v E-duru. Namesto oktavnega skoka je v kadenci interval

9 Ibid., 257–64.

10 Avtor izraza je Wilhelm Fischer v članku »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« (1915). Ibid., 265.

11 Ibid., 264–9.

12 Ibid., 269–72.

13 Glej priloge (kadence). Wolfgang Amadeus Mozart, *Koncert za klavir in orkester v A-duru, št. 12, KV 414*, ur. Christoph Wolff (Kassel: Bärenreiter, 1976), 3–34, še posebej 32–3, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>; Wolfgang Amadeus Mozart, *Koncert za klavir in orkester v c-molu, št. 24, KV 491*, ur. Hermann Beck (Kassel: Bärenreiter, 1959), 85–123, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>; Wolfgang Amadeus Mozart, »NMA Online: Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version = Neue Mozart Ausgabe: Digitized Version« (Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, s. a.).

oktave zapolnjen z A-durovo lestvico. Odgovor na ta motiv je identičen (seveda v transpoziciji) s tistim iz druge teme, le da sta noti E (v originalu H) okrašeni s triolama in menjalnim tonom *dis*. Nato pa bi v drugi temi sledila potrditev tonalitete in izmik v dominantno, medtem ko se v kadenci tretja ponovitev motiva začne na sekstakordu A-dura, nato pa preko dominantnega septakorda na *cis* naredimo izmik v D-dur in potem preko dominantnega kvintsekstakorda na *h* dosežemo kvartsekstakord A-dura. Melodija v desni roki dvakrat uporabi motiv iz prve teme (dve osminki pod lokom in daljša nota), nato pa preko figuriranega A-durovega akorda dosežemo trilček na tonu *h* in dominantni septakord na *e*, ki nas vodi v prvo temo stavka na toniki. Melodija teme je v drugem, tretjem in četrtem taktu ornamentirana drugače kot pri njenem prvem nastopu, Albertijevi basi v levi roki pa so enaki kot prej. Tema se za dva takta nadaljuje enako kot prej, nato pa namesto tona *d* nastopi *dis*, kar vodi do dominantnega kvintsekstakorda na *h* (na tej fermati je potreben kratek ornament) in nato preko zmanjšanega septakorda *d-f-gis-h* do *fis*-mola. Tukaj nastopi motiv iz 264. takta 1. stavka, ki je v kadenci v *fis*-molu. Nato se ponovi v *e*-molu in modulira v E-dur. 29. takt citira 267. takt 1. stavka, le da je v E-duru, medtem ko je motiv originalno v A-duru. 30. takt nas preko lestvičnega postopa pripelje do A-dura. V 31. taktu nastopi nov motiv, ki se še dvakrat ponovi, vsakič oktavo višje. Še dva takta ostanemo v A-duru, nato pa se prek sekvenc spustimo do kvartsekstakorda A-dura. Sledijo trije takti figuriranega A-durovega akorda v triolah, ki spominjajo na takte 131–134 v 1. stavku koncerta, in končno zaključni trilček, ki vodi v toniko (A-dur).

Analiza druge avtorjeve kadence za koncert K. 414

Druga kadenca je krajša in bolj enostavna kot prva. Odpre se z motivom, ki je del orkestrske ekspozicije in nastopi v 13. taktu stavka. Ta motiv se sicer v solističnem partu ne pojavi. V kadenci ga igramo v oktavah v obeh rokah v razmaku decime. Nato nastopijo razložene oktave v obeh rokah v enakem razmaku, ki vodijo do A-dura. Sledi izmik v *cis*-mol, nato pa preko dominantnega septakorda na *cis*, D-dura, dominantnega septakorda na *e*, kvartsekstakorda A-dura in spet dominantnega septakorda na *e* dosežemo dva takta z improvizacijskim značajem, ki nas vodita v prvo temo stavka v A-duru. Tema pa se že v drugem taktu razlikuje od originalne teme. V naslednjih dveh taktih, ki vsebujeta enak motiv kot prva dva, dosežemo sekstakord A-dura, nato pa v dveh taktih z dvema sekvencama dosežemo kvintsekstakord na *h*. Sledijo sekvence (H-dur - E-dur - A-dur - zmanjšan

septakord *c-dis-fis-a*), kjer se pojavi motiv, ki je bil iz teme izvzet. Končamo na tonu *e*, ki pomeni kvartsekstakord *A-dura*. Nato sledi lestvični postop navzgor v *A-duru* skozi dva takta, potem figuriramo kvartsekstakord *A-dura* in zaključimo na trilčku na tonu *h*, ki nas vodi v *A-dur*.

Analiza avtorjeve kadence za koncert K. 491

Ta kadenca je daljša in harmonsko ter motivično bolj zapletena kot kadenci za koncert K. 414. To ustreza značaju in značilnostim Mozartovega Koncerta za klavir in orkester v *c-molu*, v katerem je skladateljeva glasbena govorica bogatejša. Kadenca se začne z virtuoznim motivom, ki skozi tri takte terčno pada *c-mol* -> *As-dur* -> *f-mol*, nato pa prek septakorda *c-dis-fis-a* doseže *G-dur*, dominantno *c-mola*. Dva takta figuriranega in ornamentiranega akorda *G-dura* pripeljeta do trilčka na *G₂*, ki traja štiri takte. V tretjem taktu nastopi v levi roki tema, s katero klavir v stavku začne, ni pa uvodna tema stavka, ampak jo klavir vpelje prvič. Melodija se po treh taktih preseli v desno roko, namesto na dominantnem kvintsekstakordu na *g* pa končamo v *Es-duru*. Sledita dve sekvenci na zmanjšanih septakordih (*cis-e-g-b*, *h-d-f-as*), nato pa zmanjšani septakord *his-dis-fis-a* pripelje do tona *g*, ki pomeni kvartsekstakord *c-mola*. Sledi daljši del s sekvencami (takti 23–31), kjer je uporabljen motiv iz 35. takta stavka. Melodija sledi originalni do 28. takta, kjer se harmonski ritem diminuira. Harmonije si sledijo: *c-mol*, *As-dur*, zm. sept., *D6/5* na *B*, zm. sept., *D6/5* na *C*, *D6/5* na *F*, *D6/5* na *B*, *D6/5* na *Es*, *As-dur*. Nato se pojavi motiv iz 148. takta stavka, ki alternira med *As-durom* in *Es-durom*. Potem prek dominantnega kvintsekstakorda na *as* pridemo v *Des-dur*, še vedno je prisoten omenjeni motiv, nato pa je motiv dva takta v obsegu tritonusa *c-ges* in v 43. taktu se začne figuracija v šestnajstinkah v desni roki. Prek še dveh zmanjšanih septakordov, vmes pa *b-mola*, pridemo do (harmonske) kadence, ki potrdi *As-dur* kot novo tonaliteto. V 48. taktu nastopi motiv iz 91. takta stavka, ki je originalno v *c-molu*, v kadenci pa je v *As-duru*. S sekvenciranjem motiva nato dosežemo zmanjšani septakord *c-dis-fis-a*, ki nas pripelje nazaj na ton *g* oz. kvartsekstakord *c-mola* v 59. taktu. Oktavne pasaže skozi štiri takte prek harmonij *As-dura*, *f-mola* in nemškega akorda na *as* vodijo navzgor do kvartsekstakorda *c-mola*, ki se figurirano spusti do trilčka na *d*. Ta traja dva takta in ima akordično spremljavo, ki ritmično posnema motiv iz 35. takta stavka, zaključí pa se na *c*.

Analiza prve Mozartove kadence za koncert K. 414

Ta kadenca je kratka, obsega le 16 taktov. Mozart prične z motivom, ki ga orkester vpelje v 50. taktu stavka v A-duru in je del zaključne skupine. Kasneje se pojavi v 252. taktu v orkestru in v 256. taktu v klavirskem partu, kjer se melodija diatonično vzpenja po A-durovi lestvici do tona *a*, v kadenci pa se vzpenja tudi kromatično in se konča na tonu *cis*. V levi roki je harmonski postop v Albertijevih basih: A-dur -> E D6/5 -> A D2 -> D-dur -> F nemški akord -> E-dur -> Cis D7 -> D-dur -> zm. sept. *d-f-gis-h* -> A-dur -> zm. sept. *cis-e-g-ais* -> h-mol -> zm. sept. *dis-fis-a-c* -> A-dur 6/4. Sledi figuriran A-durov akord, ki se počasi spušča. Nato se vrtimo okoli A-durovega kvartsekstakorda z uporabo D-dura, naposled pa po lestvičnem postopu navzgor sledi trilček na *h* in tonika.

Analiza druge Mozartove kadence za koncert K. 414

Ta kadenca se začne z briljantno pasažo navzgor s tona *e*. V prvih desetih taktih Mozart v šestnajstinkah figurira akorda tonike in dominante z dodanim zmanjšanim septakordom *dis-fis-a-c*. Nato v dveh taktih v triolnem ritmu pripelje do prve teme stavka, ki je ornamentirana drugače kot v izvorniku. Temi sledi šest taktov, nato pa sledijo tri sekvence, ki pripeljejo do nemškega akorda na *f*, ki mu sledi kvartsekstakord tonike, A-dura. Na pedalnem tonu *e* ostane Mozart štiri takte, nato pa se preko zmanjšane septakorda *dis-fis-a-c* spusti ponovno do tona *e*, ki ostane harmonska osnova do konca kadence. Po virtuozijskih pasažah nastopi trilček na tonu *h*, ki ga podprejo dvojemke v levi roki, prekine pa ga kromatična pasaža navzgor, ki vodi do tona *h* oktavo višje, s katerega zaključni trilček vodi do tonike.

Primerjava kadenc

Mozartova prva kadenca za koncert K. 414 se začne tematsko. Skladatelj uporabi motiv iz zaključne skupine, ki je kot prvotno v A-duru. Teme kot običajno pri tematskih uvodih ne pripelje do zaključka, temveč jo hitro začne harmonsko spreminjati. A harmonska shema oz. harmonski postop ne spominja na harmonsko relativno enostavne začetke ostalih kadenc, kot so kadence za prve stavke koncertov K. 238, K. 271, K. 415, K. 449 ali K. 450. Mozart tu uporabi nepričakovane harmonske alteracije, harmonski ritem je hiter, odsek pa se konča na kvartsekstakordu tonike. Sekvenciran je le kratek del motiva. Vse to so značilnosti srednjega dela kadence in tehnike *Fortspinnung*. Temu odseku sledi del, ki je tipičen zaključek Mozartove

kadence, vsebuje figuriran tonični akord in konec odloži z uporabo subdominante. Vprašamo se lahko, ali je ta kadenca neke vrste skica oz. v njej manjka začetni del. Seveda pa je možno, da je bil Mozartov namen, da se kadenco izvede, kot je bila napisana. Tudi avtorjeva prva kadenca se začne tematsko, uporabi pa motiv, ki ni začetna tema, tako kot Mozartova prva kadenca. To je sicer redko, pojavi se le še v kadenci za zadnji stavek koncerta K. 459.¹⁴ Most do srednjega dela ne vključuje virtuosnih pasaž iz stavka, harmonske alteracije pa so enostavnejše kot v Mozartovi prvi kadenci. Tako kot prva ima tudi avtorjeva druga kadenca tematski uvod, uporabi pa motiv, ki ga klavir prej še ni zaigral. To je podobno Mozartovi navadi uporabe motiva, ki ga orkester zaigra pred kadenco, saj tudi tega klavir ponavadi ne zaigra prej. Kljub temu pa izbira motiva za Mozarta ni tipična. Tema se predstavi v toniki, kar sicer načeloma velja za tematske uvode v Mozartove kadence,¹⁵ tako je tudi tema iz avtorjeve prve kadence v uvodu transponirana v toniko. Most do dominantnega septakorda je kot pri avtorjevi prvi kadenci harmonsko relativno enostaven, zgrajen pa je na motivu, ki se v stavku prej ne pojavi. Mozartova druga kadenca ima v nasprotju z ostalimi tremi virtuosni uvod. Harmonsko ni zapletena (enako harmonsko strukturo ima tudi kadenca za prvi stavek koncerta K. 271¹⁶), prek dominante pa vodi v srednji del, ki se začne na toniki. Tudi avtorjeva kadenca za koncert K. 491 ima virtuosni uvod, ki pa je le ohlapno osnovan na pasažah iz stavka. Morda bi se bolj skladalo z značajem stavka, če bi v prvih dveh taktih uporabil pasaži podobni tisti iz 432. takta stavka, v naslednjih dveh pa nekaj podobnega taktom 325–328. Seveda pa je tudi Mozart v začetnih delih kadenc včasih uporabil bolj svobodne figuracije.

Pri Mozartovi prvi kadenci nastopi *Fortspinnung* že v začetnem delu, tako da srednjega dela pravzaprav ni oz. je namesto začetnega. Njegova druga kadenca pa uporabi prvo temo stavka, kar je sicer redkost. Običajno Mozart v srednjem delu uporabi temo s spevnim značajem, kar pa je navadno druga tema ali kakšen drug motiv iz stavka.¹⁷ Res pa je, da je prva tema koncerta K. 414 spevna oz. lirična, kar je verjetno razlog, zakaj jo je skladatelj uporabil v srednjem delu. Kontinuirani razvoj (*Fortspinnung*), sicer značilen za srednje dele kadenc, je tukaj izjemno kratek (štiri takte), harmonsko enostaven, motiv pa ni diminuiran. Tudi avtorjeva prva kadenca se začne s prvo temo stavka. Odmik od teme v 18. taktu nakazuje začetek

14 Badura-Skoda in Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, 258.

15 Ibid., 260.

16 Ibid., 261.

17 Ibid., 264.

kontinuiranega razvoja, a se že v naslednjem taktu ustavi na dominantni dominantni, kar načeloma pomeni konec razvoja in začetek prehoda na dominantno oz. kvartsekstakord tonike. To doseže kadenca prek zmanjšanega septakorda na *d*, *fis*-mola in nato mutacije iz *e*-mola v *E*-dur, kar je primerljivo z mutacijo iz *es*-mola v *Es*-dur na koncu srednjega dela kadence za prvi stavek koncerta K. 271. Vsekakor pa je kontinuirani razvoj pri tej kadenci za koncert K. 414 izredno kratek oz. ga ni, saj sestoji le iz ene modulacije. Pri avtorjevi drugi kadenci je razvoj daljši, začne pa se že v drugem taktu teme in sekvencira prvi in drugi takt. Motiv, ki je prvotno šele v četrtem taktu teme, nastopi tu že v drugem taktu namesto motiva, ki je sekvenciran v sedmem taktu srednjega dela kadence. Mozart sicer v srednjem delu skoraj vedno uporabi vsaj štiri zaporedne takte teme skupaj (izjema je kadenca za prvi stavek koncerta K. 453, kjer uporabi le dva), vrstnega reda motivov pa ne menja. Kadenca za koncert K. 491 v srednjem delu predstavi temo, s katero klavir začne in se prej v orkestru ne pojavi. Tema modulira v *Es*-dur namesto v *G*-dur, nato pa se z uporabo zmanjšanih septakordov nakaže *Fortspinnung*, ki pa vodi do motiva, ki je del prve teme (v stavku se motiv začne v 35. taktu). Kontinuirani razvoj tu traja osem taktov in uporabi sekvence ter diminuiran harmonski ritem. Ta odsek navadno vodi v zaključni del, v tej kadenci pa je ta odložen. Namesto tega v *As*-duru začnemo z novim motivom, ki je del druge teme stavka (takti 148–156). Nato nas pasaže, ki so osnovane na stavku, peljejo do dominantne. Opisana shema sledi tematskemu uvodu v kadenco. Nato nastopi motiv iz 91. takta stavka, ki je tu transponiran v *As*-dur. Motiv se nato kontinuirano razvije in doseže dominantno. Ta shema sledi običajni shemi srednjega dela kadence. Ta kadenca torej pred zaključkom vsebuje še en uvod in še en srednji del.

Po tem odseku sledi razmeroma kratek zaključni del kadence, ki prek sicer neobičajne alteracije, nemškega akorda doseže kvartsekstakord tonike in nato zaključni kadenco. Mozartova prva kadenca za koncert K. 414 v zaključnem delu uporabi subdominantno in nato dominantno dominantne, da doseže kvartsekstakord tonike, kot je običajno pri Mozartovih kadencah, ki v zaključnem delu uporabijo tematski material, le da ga ta kadenca ne uporabi.¹⁸ Njegova druga kadenca uporabi zelo podobno harmonsko shemo, a tukaj uporabi po prihodu na kvartsekstakord tonike v levi roki motiv, ki harmonsko spominja na sekvence iz taktov 128–130, ritmično pa na levo roko v 263. taktu. Zaključni del avtorjeve prve kadence za koncert K. 414 se začne na dominantni, potem preide na tonični kvintakord in ne kvartsekstakord.

18 Ibid., 269.

Nato uporabi drugo stopnjo kot subdominantno funkcijo in prek dominante dominante preide na tonični kvartsekstakord. Te tri kadenca torej uporabijo zelo podobne harmonske sheme za zaključni del. Avtorjeva druga kadenca za koncert K. 414 pa ima zaključni del, ki traja le pet taktov. Omenjena harmonska shema je vidna le zelo zgoščeno, vse modulacije in alteracije, ki jih vsebuje, so vidne le v pasaži v taktih 22 in 23, sledijo pa si v enakem zaporedju kot pri ostalih kadencah.

Zaključek

Harmonska, motivična in strukturalna analiza ter primerjava sta orodji, ki lahko razčlenita intuitiven proces skladanja ali improvizacije. Če preigramo in poslušamo veliko Mozartovih kadenc za njegove klavirske koncerte, ponotranjimo njihovo strukturo in jo reproduciramo v svojih lastnih kadencah tudi brez zavestnega namena. Analiza pa nam lahko pomaga razumeti, zakaj nekatere kompozicije zvenijo podobno kot Mozartova glasba, nekatere pa imajo kljub nekaterim skupnim značilnostim drugačen slog. Izvajalec Mozartovega koncerta ima svobodo, da se odloči, koliko se bo poskušal približati Mozartovemu slogu, zgodovinski kontekst pa mu pri tem nudi kompas in oporo.

Bibliografija

Literatura

- Badura-Skoda, Eva in Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, 251, 275. New York: Routledge, 2010. V: Urban Stanič, *Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta*, 17. Magistrska naloga, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2021.
- Badura-Skoda, Eva in Paul Badura-Skoda. *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge, 2010.
- Stanič, Urban. *Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta*. Magistrsko delo, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2021.
- Türk, Daniel Gottlob. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernend*, 387f. Leipzig: Schwickert, 1789. V: Eva Badura-Skoda in Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, 256–7. New York: Routledge, 2010.

Notno gradivo

- Mozart, Wolfgang Amadeus. »NMA Online: Neue Mozart-Ausgabe: Digitalisierte Version = Neue Mozart Ausgabe : Digitized Version.« Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, s. a.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Koncert za klavir in orkester v A-duru, št. 12, KV 414*, urednik Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter, 1976.
<https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Koncert za klavir in orkester v c-molu, št. 24, KV 491*, urednik Hermann Beck. Kassel: Bärenreiter, 1959.
<https://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=2>.

Priloge

- Priloga 1: avtorjeva kadenca št. 1 za Mozartov Klavirski koncert v A-duru, št. 12, K. 414
- Priloga 2: avtorjeva kadenca št. 2 za Mozartov Klavirski koncert v A-duru, št. 12, K. 414
- Priloga 3: avtorjeva kadenca za Mozartov Klavirski koncert v c-duru, št. 24, K. 491

Kadenca

W. A. Mozart: Koncert za klavir in orkester v A-duru, K. 414, 1. stavek: Allegro

Urban Stanič

4

8

12

15

18

p

tr

2

22

25

28

30

32

34

36

Musical score for measures 36-37. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 2/4 time. Measure 36 features a sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 37 continues the melody and bass line.

38

Musical score for measures 38-40. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 2/4 time. Measure 38 features a sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 39 and 40 feature a triplet of sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

41

Musical score for measures 41-42. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 2/4 time. Measure 41 features a sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 42 features a sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. A trill is indicated above the first note of measure 42.

Kadenca

W. A. Mozart: Koncert za klavir in orkester v A-duru, K. 414, 1. stavek: Allegro

Urban Stanič

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic. The third system includes markings for *cresc.*, *rit.*, and *f*. The fourth system is marked *ad libitum* and *p*. The fifth system is marked *pp*. The sixth system is marked *p*.

2

20 **rit.** **tempo primo**

23

26

Kadenca

W. A. Mozart: Koncert za klavir in orkester v c-molu, K. 491, 1. stavek: Allegro

Urban Stanič

The musical score is presented in six systems, each with a measure number at the beginning:

- System 1:** Measures 1-3. Treble clef, one flat key signature, 3/4 time. Right hand plays a melodic line, left hand provides harmonic support.
- System 2:** Measures 4-6. Treble clef. Right hand continues the melodic line, left hand has a four-measure rest.
- System 3:** Measures 7-12. Treble clef. Right hand features a trill (tr) over a note, left hand plays a melodic line.
- System 4:** Measures 13-18. Treble clef. Right hand has a six-measure rest, left hand continues the melodic line.
- System 5:** Measures 19-23. Treble clef. Right hand has a six-measure rest, left hand features triplets (3).
- System 6:** Measures 24-27. Treble clef. Right hand has a melodic flourish with a grace note (7), left hand has a bass line.

2

28

33

38

43

46

49

52

55

58

61

64

Analyse des Rhythmus als Mittel der Interpretation in der Musik von Chopin

Pavle Krstic

Univerza Mozarteum Salzburg

Mozarteum University Salzburg (PhD Student)

Trotz des in den letzten Jahrzehnten gestiegenen Interesses der Musikwissenschaft an Studien zum Thema der Verbindung von musikalischer Analyse und Interpretation ist immer noch eine Kluft zwischen der Theorie und der performativen Praxis zu beobachten. Dieser Aufsatz stellt einen Teil eines größeren Dissertationsprojektes dar, das als Ziel hat, einen Beitrag zur Überwindung dieser Kluft zu leisten, indem die möglichen Auswirkungen der musikanalytischen Erkenntnisse auf die interpretatorischen Entscheidungen am Beispiel der Klaviermusik von Frédéric Chopin untersucht und aufgezeigt werden. Hier wird der Aspekt der Rhythmik herausgegriffen, da er sich aufgrund seiner relativen analytischen Einfachheit im vorgegebenen Platz verarbeiten lässt. Der Aufsatz sollte zeigen, dass selbst bei diesem scheinbar offensichtlichen und im Notat verankerten musikalischen Parameter verschiedene tiefgründige analytische Überlegungen, die zu interpretatorischen Entscheidungen führen, möglich sind.

Obwohl der Rhythmus im Notat festgeschrieben zu sein scheint, zeigt jede musikalische Aufführung, dass dies nur bis zu einem gewissen Grad zutrifft, denn, wie Stein erkennt, stellt der notierte Rhythmus nur eine Annäherung an die tatsächlichen Proportionen der Tondauer dar.¹ Dazu tragen Tempoänderungen, expressive Agogik oder gar die menschliche Ungenauigkeit bei. Hinzu kommen weitere interpretatorische Entscheidungen, wie etwa ob man die punktierte Achtel mit einer Sechzehntel mehr oder

1 Erwin Stein, *Musik: Form und Darstellung* (München: Piper, 1964), 43.

weniger „scharf“ bzw. „punktiert“ spielt. Die proportionale Präzision in der Aufführung ist aber nicht der einzige Aspekt, der bei der Untersuchung der interpretativen Möglichkeiten einzelner rhythmischer Gestalten heranzuziehen ist. Wie bei anderen musikalischen Phänomenen (wie etwa Melodik) können auch beim Rhythmus bestimmte Ereignisse als Besonderheiten auftreten und bei der Aufführung betont oder hervorgehoben werden, oder zur Deutung der ganzen Stelle beitragen, zum Beispiel im Sinne der Erhöhung des Spannungsgrads oder auch zum Hervorrufen eines Topos.

Anhand der Tondauer entstehen außerdem verschiedene Gruppenbildungen, die mit einer rhythmischen Betonung einhergehen können. Am deutlichsten ist dies bei rhythmisierten Tonwiederholungen zu beobachten, wie etwa am Anfang des Walzers op. 18. Bei der interpretatorischen Ausführung solcher Gruppen ist wie bei jeder Struktureinheit ein Anfangsakkzent möglich. Weiterhin berichten Drake und Palmer anhand empirischer Studien zur musikalischen Aufführung, dass diese Gruppen mit einem längeren Notenwert enden und Musikerinnen und Musiker dazu neigen, den letzten Ton derselben lauter und etwas später zu spielen.² Auch laut Narmour sind die längeren Töne am Ende der Gruppe wesentlich, weil sie als das Bewegungsziel derselben verstanden werden können.³ Ein komplexerer Fall ist in T. 37–40 des *Rondo à la mazur* (Notenbeispiel 1a) zu finden. Die oben beschriebene Anfangsbetonung ist bei jeder Gruppe von vier Sechzehnteln und der abschließenden Achtel anhand der fallenden Linie, der Bogensetzung und der *diminuendo*-Gabel bereits durch den Notentext suggeriert. Spieltechnisch naheliegend bzw. anhand der Geschwindigkeit zwecks Wahrung des lockeren Armes fast notwendig ist eine Wurfgeste mit dem Handgelenk am Anfang jeder Gruppe, die die Betonung automatisch durch die Bewegungsart schafft. Nicht im Notentext gekennzeichnet ist die von Drake, Palmer und Narmour besprochene Betonung des letzten Tons der Gruppe, doch auch diese ist in diesem Beispiel interpretatorisch naheliegend und kann trotz des *diminuendo* angewandt werden, sogar mit einer spieltechnischen Begründung: Wenn man mit der Wurfgeste am Anfang der Gruppe mit dem Handgelenk in die Tastatur „eingetaucht“ ist, dann muss man am Endpunkt derselben auch wieder „auftauchen“ und zur

2 Carolyn Drake und Caroline Palmer, „Accent Structures in Music Performance“, *Music Perception* 10, Nr. 3 (1993): 345.

3 Eugene Narmour, „Melodic structuring of harmonic dissonance: A method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony“, in *Chopin Studies*, Hrsg. John Rink und Jim Samson (Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991), 86.

nächsten Handposition springen. Wenn die Achtelnote als ein „Sprungbrett“ fungiert, was in diesem Tempo auch notwendig ist, dann ist der Akzent unvermeidbar.⁴

Notenbeispiel 1: Rondo à la mazur in F-Dur, op. 5, T. 37–44.

Ein langer Ton stellt auch jenseits der Gruppenbildungen eine hervorzuhebende Besonderheit dar. Bereits in den Klavierschulen des 18. Jahrhunderts (zum Beispiel von Quantz⁵ oder Türk⁶) wurde betont, dass ein solcher hervorgehoben werden soll, und dies gilt bis heute als eine „Maxime“ im Klavierunterricht. Am Klavier lässt sich dies dadurch argumentieren, dass die längeren Töne allmählich verschwinden. Dieses Problem beschreibt auch Stein und führt unter anderem eine geschickte Pedalführung oder größere Tonfülle für die langen Töne als mögliche Lösungen an.⁷ Er schreibt außerdem, dass „[e]in guter Interpret [...] dem Ton die Intensität [gibt], die den Zuhörer schon beim Anschlag des Tons spüren lässt, wie lange er dauern soll“⁸ und hebt insbesondere die langen Töne am Anfang der Phrase hervor, denn sie müssen zum nächsten Ton überbrücken können.⁹

Kommt ein langer Ton im polyphonen Gefüge vor, so soll er auch klanglich hervorgehoben werden, um sich über die „gesamte Zeitdauer gegen die übrigen Stimmen behaupten [zu] können“,¹⁰ wie in Sobotziks Darstellung der Interpretationslehre Schnabels unterstrichen wird. Etwas anders drückt dies der Klavierpädagoge Heinrich Neuhaus aus: Lange Töne

4 Siehe auch op. 21, 3. Satz, T. 409–413 (Anfang der Coda).

5 Siehe: Richard Hudson, *Stolen Time: The History of Tempo Rubato* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 125.

6 Siehe Werner Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis* (Norderstedt: Books on Demand, 2005), 91.

7 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 46.

8 Ibid.

9 Ibid., 157–8.

10 Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 92–3.

benötigen mehr Kraft als die kürzeren, die sie begleiten.¹¹ Daraus lässt sich eine weitere interpretatorische Botschaft ableiten: Nicht nur soll der lange Ton hervorgehoben werden, sondern die kürzeren Töne, die inzwischen auftreten, können gezielt dynamisch reduziert werden, um die Hörbarkeit des langen Tons zu ermöglichen. Die Absicht, den langen Ton hervorzuheben, kann aber auch mit anderen Mitteln erreicht werden, zum Beispiel durch ein Zögern nach ihm: So lässt man ihn initial länger wirken und sich unter erhöhter Aufmerksamkeit (anhand des *rubato*) im Bewusstsein der Zuhörenden entfalten, bevor weitere Töne in anderen Stimmen gehört werden.

Zwei Beispiele werden zur Untersuchung herangezogen, die die analytischen Implikationen der langen Töne beleuchten, beginnend mit dem Anfang des Seitenthemas der dritten Sonate (Notenbeispiel 2). Die von Stein erwähnten langen Töne am Anfang der Phrase sind in T. 41 und 45 zu beobachten. Der formale Phrasierungsbogen hat den ersten Schlag des zweiten Taktes als Höhepunkt (in beiden Fällen das e⁴), was unter anderem durch die metrische Position und in T. 42 durch den Vorhalt unterstützt wird. Doch die Phrasierung ist auch von der halben Note am Anfang der Phrase im Sinne eines Anfangsakkzents geprägt. Diese Anfangsbetonung ist auch deshalb notwendig, um eine Verbindung zum nächsten Melodieton zu gewährleisten. Diese Betonung ist ferner durch die Tonhöhe unterstützt, da beide Phrasen hoch anfangen und in grundsätzlich fallender Bewegung weitergeführt werden. Ein Anfangsakkzent dieser Art ist im zweiten Zweitakter (T. 43f.) nicht vorhanden: Stattdessen steigt die Linie im Laufe des ersten Taktes. Die Funktion des Tons a⁴ in T. 44 als Phrasenhöhepunkt ist nicht nur durch die metrische Position, sondern auch durch den langen Notenwert unterstützt, und auch die Harmonik (Quartvorhalt) spielt dabei eine Rolle. Dass im Takt davor mit dem h⁴ ein noch höherer Ton vorkommt, der durch die Punktierung ebenso hervorgehoben wird, gefährdet die besondere Rolle des „langen“ a⁴ in T. 44 nicht: Das h⁴ kann im Phrasierungsbogen, der bis zum a⁴ steigt, einen ersten, kleineren Gipfel darstellen. Bei der Aufführung lässt sich dieses h⁴ etwa im Sinne eines weichen Sprungs (fis⁴-h⁴) mit einer vorzüglich agogischen Betonung spielen, was nicht nur anhand des lyrischen Charakters passend wäre, sondern gleichzeitig durch die unterschiedlichen Hervorhebungsmittel beim h⁴ und beim metrisch starken a⁴ den Sprung als kleine Ausweichung aus der grundsätzlich

11 Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing* (London: Barrie & Jenkins, 1973), engl. Übersetzung, 71.

zum a“ steigenden Linie wirken lässt. Solche komplexeren Phrasenverläufe sind bei Chopin keine Seltenheit.

Notenbeispiel 2: Sonate Nr. 3 in h-Moll, op. 58, 1. Satz, T. 41–48.

Als Nächstes werden T. 1f. des 13. *Prélude* (Notenbeispiel 3) betrachtet. Aufgrund des langen *cis'* in der Mittelstimme in T. 2 können Rückschlüsse für die Gestaltung des Zweitaktters gezogen werden. Anhand des langen Tons und dessen möglicher Betonung sowie des metrischen Schwerpunkts ist der *Fis-Dur*-Akkord in T. 2 als der Phrasenhöhepunkt des ersten Zweitaktters interpretierbar. Ein Abphrasieren nach diesem Akkord lässt unter anderem das lange *cis'* besser hörbar bleiben. Die Harmonik zeigt aber gleichzeitig ein anderes Bild: Nach eineinhalb Taktten *Fis-Dur* kommt erst in der zweiten Hälfte von T. 2 ein Dominantseptakkord, der ebenso als ein Spannungspunkt interpretiert werden könnte. Dieses für Chopin typische Ineinanderspiel der analytischen Parameter lässt mehrere Lösungen zu. Neben einer Entscheidung für die eine oder die andere Sichtweise kann auch eine Synthese folgendermaßen versucht werden: Der erste Schlag des T. 2 wird als der Phrasenhöhepunkt und der lange Ton *cis'* gewissermaßen als Teil einer Vorhaltsharmonie zur Dominante betrachtet. Dies ist unter anderem durch ein *crescendo* im ersten und ein *diminuendo* im zweiten Takt (mit diesem Akkord als Höhepunkt) interpretierbar. Die durch den Leitton und die Septime hinzugefügte Spannung in der zweiten Takthälfte lässt sich dann etwa durch ein agogisches Zögern unterstützen. So ermöglicht die Verwendung verschiedener interpretatorischer Mittel die Hervorhebung beider Ereignisse. Ferner möglich ist ein Absehen vom zu starken *diminuendo* im zweiten Takt oder ein späterer Anfang der dynamischen Reduktion (erst nach dem Auftritt der Dominante), was das Kulminationsfeld verlängert.



Notenbeispiel 3: *Prélude in Fis-Dur, op. 28 Nr. 13, T. 1f.*

Als Nächstes werden Synkopen und Überbindungen thematisiert, die verwandte Erscheinungen sind und gemeinsam haben, dass auf einem (relativ) starken Schlag in der betroffenen Stimme kein neuer Ton erklingt, sondern ein früher angeschlagener Ton weiterklingt, wodurch die metrische Betonung in dieser Stimme vorverlegt wird. Eine klare Unterscheidung zwischen diesen beiden häufig verwendeten Begriffen ist nicht möglich, denn eine Synkope kann mit einer Überbindung oder durch das Summieren der Notenwerte notiert werden. Anhand der Verschiebung der metrischen Betonung, aber auch dadurch, dass es sich meistens um vergleichsweise längere Töne handelt, ist es naheliegend, von einem Nachdruck bei Synkopen bei der Interpretation auszugehen. Dieser wird bereits bei Türk verlangt, was Hudson und Ratner in ihren Schriften aufgreifen: Während Hudson die Synkopen als Anlass für das „ältere“ *rubato* deutet,¹² schreibt Ratner von einem dynamischen Nachdruck.¹³ Selbstverständlich lässt sich dies durch weitere interpretatorische Mittel ergänzen, wie das historisch „spätere“ *rubato* (also eine Verlangsamung in beiden Händen gleichzeitig) oder durch einen negativen Akzent, um nur einige Möglichkeiten zu nennen.

Neben der Betonung des synkopierten Tons selbst ist der Umgang mit der gesamten Synkopenstelle für die Interpretation wesentlich. Dazu gehört die Wahrung des Metrums, trotz seiner scheinbaren Verschiebung durch zusätzliche Akzente. Stein schreibt hierzu, dass die Erhaltung und das Empfinden des regulären Takt-Pulses eine Voraussetzung für die Wahrnehmung der Synkope als solcher ist, denn ansonsten würde es sich

12 Der Begriff des älteren *rubato* („älter“ bedeutet hier den historischen Zeitpunkt der Erscheinung) bezeichnet bei Hudson die Praxis, einen Ton in der Melodiestimme früher oder später anzupspielen, während die Begleitung *a tempo* bleibt. Somit werden die beiden Hände kurzfristig asynchron; Hudson, *Stolen Time*, 125.

13 Leonard G. Ratner, *Classic music: Expression, form and style* (New York, NY: Schirmer, 1980), 187.

um eine vollständige metrische Versetzung handeln.¹⁴ Auch Schnabel verlangt mit derselben Begründung den Erhalt der regulären metrischen Betonung. Ferner solle die Synkope selbst besonders („*quasi vibrato*“) betont und der fehlende starke Ton als Echo „gehört“ werden.¹⁵ Bei Uhde und Wieland heißt es, dass Synkopen die Energie stauen und verstärken,¹⁶ und dass der erste Schlag leicht abgestoßen werden sollte, während die Synkope selbst einen *cantabile* Akzent erhält, der erst am zweiten Schlag zu innervieren ist.¹⁷ Denkt man diese Hinweise aus der Literatur weiter, lässt sich feststellen, dass beim Erhalt des Metrums die restlichen Stimmen (z. B. die Begleitung) eine wichtige Rolle spielen. Gleichzeitig sollte an die Besprechung der langen Töne erinnert werden, wo festgestellt wurde, dass ein langer Ton stärker betont ist, als die kürzeren Töne, die ihn begleiten. So zeichnet sich ein Spannungsfeld zwischen verschiedenen Stimmen, die zu unterschiedlichen Zeiten, mit verschiedenen Zielen und auf verschiedenen Weisen hervorzuheben sind.

Dies wird anhand des folgenden Beispiels, T. 89 des *Nocturne* op. 27 Nr. 1 (Notenbeispiel 4), praktisch untersucht. Dass der synkopierte Ton *gis*“ betont werden sollte, zeigt Chopin selbst mit einem langen Akzent. Dieses Zeichen legt (insbesondere zusammen mit dem lyrischen Charakter des *Nocturne*) eine weiche Betonung mit *rubato* nahe. Auch wenn andere Interpretationen grundsätzlich möglich wären (nicht zuletzt ein direkter dynamischer Akzent), wird in der weiteren Besprechung des Beispiels von dieser Option ausgegangen. Um das Metrum aufrechtzuerhalten, ist, wie oben erklärt, eine leichte Betonung auf dem ersten Schlag notwendig, zum Beispiel durch ein leichtes Abstoßen bzw. einen dynamischen Impuls auf dem *cis*“, wie von Uhde und Wieland nahegelegt wurde. Diese leichte dynamische Stärkung des *cis*“ und die Reduktion der Lautstärke auf dem *gis*“ in Zusammenhang mit dem Zögern stellen bereits zwei verschiedene Mittel dar, die für die unterschiedlich gearteten Betonungen eingesetzt werden können. Wichtig ist, wie oben thematisiert wurde, dass der „fehlende“ starke Schlag ebenso wie der synkopierte Ton empfindbar ist. Für die Klarheit

14 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 47–9.

15 Konrad Wolff, *Interpretation auf dem Klavier: Was wir von Artur Schnabel lernen* (München, Zürich: Piper, 1979), 68, zit. nach Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 80.

16 Jürgen Uhde und Renate Wieland, *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, 3. Aufl. (Kassel, Basel, London, New York, NY, Praha: Bärenreiter, 1990), 137.

17 *Ibid.*, 200–1.

des zweiten Schlags sorgt hier Chopin selbst: Die Harmonieänderung zum H-Dominantseptakkord mit dem tiefen Bass schließt jegliche metrische Versetzung aus, und die neueinsetzende Mittelstimme unterstützt dies noch weiter. Ein leichter Impuls auf diesem H und das ganz leichte Hervorheben der Mittelstimme genügen, um diese bereits hineinkomponierten Merkmale im Sinne des Erhalts des Metrums zu unterstreichen. Vielmehr besteht die Gefahr, dass die kurzen Töne durch eine stärkere Betonung den langen Ton, den sie begleiten (das synkopierte *gis*“) übertönen und eine nachvollziehbare Führung zum *fis*“ verunmöglichen. Es ist also erkennbar, dass eine Balance der Stimmen und Ereignisse bei der Ausführung entscheidend ist.



Notenbeispiel 4: Nocturne in cis-Moll, op. 27 Nr. 1, T. 89.

Eine Besonderheit stellen Synkopenketten dar, bei denen die Gefahr des Eindrucks der metrischen Versetzung (und somit die Wichtigkeit der Wahrung des Takt-Pulses) noch größer wird, wie in T. 68ff. der *Fantasie* (Notenbeispiel 5) zu beobachten ist. Dass die linke Hand ein metrisches Gegengewicht zur synkopisch versetzten rechten Hand darstellt und interpretatorisch aufgewertet werden sollte, zeigt Chopin durch die Notation des Basses in halben Noten am Anfang der Stelle. Die Expressivität ist ferner durch das *agitato* deutlich markiert und durch die Polyrhythmik potenziert. Dammeier-Kirpal schreibt (über T. 26 der ersten Sonate), dass der Takt durch eine Synkopenkette „etwas rubatoartig Freischwebendes erhält“.¹⁸ Der Hinweis ist auch hier anwendbar: Das „Freischwebende“ kommt unter anderem dadurch zustande, dass die rechte Hand niemals mit dem starken Schlag zusammenfällt, wie das bei einer normalen Synkope der Fall ist. Darüber hinaus fällt die rechte Hand (ab T. 69) anhand des Polyrhythmus fast nie mit einem Ton der linken Hand zusammen. Durch die ohnehin gegebene Asynchronität der Töne ist es möglich, stärkere Abweichungen vom notierten Rhythmus vorzunehmen; die rechte Hand kann

18 Ursula Dammeier-Kirpal, *Der Sonatensatz bei Frédéric Chopin* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973), 21.

sich gegenüber der linken freier bewegen. Anders ausgedrückt: Das *rubato* in der rechten Hand ohne eine Auswirkung auf die linke macht das oben erwähnte „ältere“ *rubato* in der Terminologie Hudsons aus. Durch diese Möglichkeit der freien Gestaltung der Melodielinie sowie durch die Handgelenkimpulse auf jedem Ton, die am Anfang durch die langen Akzente nahegelegt werden, entsteht außerdem eine deklamierende Wirkung, die zum Charakter der *Fantasia*, die bei Chopin als ein narratives Werk konzipiert ist, beiträgt.¹⁹

Notenbeispiel 5: *Fantasia in f-Moll, op. 49, T. 68–72.*

Das „ältere“ *rubato*, und zwar in das Werk hineinkomponiert, ist auch bei jenen besonderen Synkopen feststellbar, bei denen ein Ton der Melodie vorweggenommen wird – in der Literatur (von Hudson²⁰, Rittner²¹ und Ekier²²) ist das Phänomen ausführlich beschrieben. Die Konnotation des *rubato* bei solchen Stellen weist auf die expressive Funktion dieser Erscheinung hin und legt eine rhythmisch freiere, sogar „aufgeregte“, „ungeduldige“ oder „kurzatmige“ Aufführung dieses Tons nahe, aber auch eine grundsätzlich freiere Handhabung der Rhythmik in der umgebenden Stelle. Es handelt sich ohnehin um eine *rubato*artige Erscheinung, welcher somit eine rhythmische Freiheit innewohnt, und die genauen Notenwerte müssen demnach nicht exakt befolgt werden. Dies ist exemplifizierend in der dritten *Ballade* (Notenbeispiel 6) zu sehen, wo der Effekt des Vorziehens des Akkordes mit dem Melodieton f“ um eine Achtel in T. 138

19 Das Werk ist, wie etwa die *Polonaise-Fantasia* oder die Balladen, als Ganzes narrativ konzipiert, mit einer erzählerischen Einleitung, verschiedenen „Szenen“, ständigen Weiterentwicklungen der Themen usw.

20 Hudson, *Stolen Time*, 167.

21 Hardy Rittner, *Die vergessene Cantilene: Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis* (Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2022), 93.

22 Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin* (Warszawa, Krakow: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina / Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2012), 65–8.

zu einem noch größeren Vorziehen um eine Viertel in T. 142 wird. Die überraschende und expressive Wirkung dieser Synkopen ist bei der Aufführung durch einen dynamischen Nachdruck zu unterstreichen werden (siehe die *diminuendo*-Gabel beginnend auf diesem Akkord). Im Vergleich zu anderen Synkopengestalten kommt noch der Moment des „zu frühen“ Einsatzes dazu, der, wie oben beschrieben, durch einen freien, mit der linken Hand nicht unbedingt strikt synchronen und womöglich noch früher als notierten Anschlag des Akkordes mit dem Melodieton f[♯] interpretatorisch dargestellt werden kann. Die „gestohlene Zeit“ wird dann sozusagen im Rest des Schlages durch eine Ausdehnung „zurückgegeben“. Zwischen T. 138 und T. 142 kann differenziert werden, indem die überraschende Wirkung des noch früheren Einsatzes vergrößert wird, und zwar durch die Steigerung einer oder beider der oben genannten interpretatorischen Interventionen bei der zweiten Phrase. Was aber bei beiden Stellen wichtig erscheint, ist die oben mehrfach erwähnte Wahrung des Metrums, die auch hier durch das leichte Markieren der Basstöne unkompliziert zu bewerkstelligen ist. Beim A in der Mitte des Taktes hat dies den zusätzlichen Effekt der Hervorhebung des Leittons der Zwischendominante für b-Moll, der die wechselnde Harmonie unter der liegenbleibenden rechten Hand verwertet.²³

Notenbeispiel 6a: Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47, T. 138f.

Notenbeispiel 6b: Ballade Nr. 3 in As-Dur, op. 47, T. 142f.

23 Siehe auch op. 23, T. 167 oder auch op. 54 T. 422, wo das hineinkomponierte „ältere“ *rubato* durch einen verspäteten Einsatz des Tons zustandekommt.

Zu erwähnen sind auch Stellen, an denen eine Überbindung in der Mittelstimme ein *rubato* aus spieltechnischen Gründen geradezu erzwingt. Diese Gründe können vielfältig sein: Kürze der ersten Tondauer bei der Überbindung oder ein schnelles Tempo, mehrtönige Gestaltung der Akkorde, Änderungen der Handposition oder auch eine Notwendigkeit des stummen Wechsels der Finger. Alle diese Schwierigkeiten sind in T. 79 des Kopfsatzes der zweiten Sonate (Notenbeispiel 7) durch die zahlreichen Überbindungen in den Mittelstimmen gegeben. Die Überbindungen per se sind durch das Tempo und die Lautstärke kaum hörbar, weshalb es wahrscheinlich erscheint, dass der Grund für ihre Notation die Erzeugung eines natürlichen *rubato* ist.²⁴



Notenspiel 7: Sonate Nr. 2 in b-Moll, op. 35, 1. Satz, T. 79.

Die nächsten rhythmischen Besonderheiten, die in diesem Aufsatz besprochen werden, sind die unregelmäßigen Teilungen des Schlags, wie Triolen, Quintolen usw. Diese haben insbesondere dann eine starke Wirkung, wenn sie in einem Abschnitt nur selten vorkommen. Sie können als ausdruckssteigernd oder sogar rhetorisch bzw. deklamatorisch²⁵ gedeutet werden, und ferner markieren sie häufig formal bedeutsame Stellen, wie Davis in seiner Beschäftigung mit der narrativen Struktur des Kopfsatzes der h-Moll-Sonate erkennt: Triolen seien etwa bei den narrativen Brüchen und Einschüben in T. 17 und 29 zu sehen²⁶ und stellen „Chopin’s preferred means

24 Siehe auch op. 28 Nr. 7, T. 5f., wo das übergebundene d' in der Unterstimme der rechten Hand eine *rubato*-Aufführung bewerkstelligt, die den Einsatz der Dominantnote unterstreicht, oder op. 38, T. 97f., wo das übergebundene As in T. 98 auf den Nonsensprung zum b' aufzeigt, das gleichzeitig eine neue Linie anfangen lässt, sowie op. 21, 1. Satz, T. 17f., wo das es vor dem expressiven Oktavsprung mit Vorschlag steht und eine Ausführung als einen weichen Sprung mit *rubato* nahelegt.

25 Siehe etwa op. 32 Nr. 1, T. 62, wo die Triolen in der linken Hand das Rezitativ vorbeireiten.

26 Andrew Davis, „Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58“, *Music Theory Spectrum* 36, Nr. 2 (2014): 281.

*of signaling impending closure*²⁷ dar. Dies weist unter anderem auf die Notwendigkeit hin, diese rhythmischen Ereignisse in einem breiteren werkanalytischen Kontext zu deuten.

Die abweichende Teilung des Schlags verändert die Proportionen der Notnlängen, wodurch der Eindruck einer freien temporalen Gestaltung der Stelle entsteht. Sie kann interpretatorisch etwa durch eine besondere Artikulation (wie *tenuto* oder *non legato*) oder durch Verlangsamung bzw. Bremsen hervorgehoben und ihre expressive Wirkung gesteigert werden. Nahezu stereotypisch wird in Aufführungen die Verlängerung des ersten Tons einer Triolengruppe mit der entsprechenden Beschleunigung der anderen beiden eingesetzt.

Erscheint mit der abweichenden Teilung in einer anderen Stimme die regelmäßige Teilung gleichzeitig, so entstehen polyrhythmische Gestalten. Das asynchrone Auftreten der einzelnen Töne erzeugt eine größere Ereignisdichte, die wiederum den Reiz bzw. die Spannung der Stelle steigert. Dieser Reiz wird in der Literatur unterschiedlich beschrieben, zum Beispiel als „unease“²⁸ bei Swinkin oder „urgency“²⁹ bei Schaffers Besprechung des *Prélude* Nr. 8. Ekier erklärt, dass durchgängige Polyrythmik als Merkmal selten ist und meistens zu didaktischen Zwecken eingesetzt wird (wie im *Fantasie-Improptu* oder in nicht veröffentlichten Etüden), während gelegentliche polyrhythmische Stellen häufiger auftauchen, und zwar oft bei Stellen mit erhöhter Ausdruckskraft.³⁰ Ein allgemeiner Hinweis ist bei gleichzeitigem Erscheinen von Triolen und punktierter Achtel mit einer Sechzehntel angebracht: Diese sollten laut Ekier der barocken Praxis und der autographen Notationsweise von Chopin folgend synchron gespielt werden.³¹

Nach diesen einleitenden Überlegungen und Hinweisen zu den abweichenden Schlagteilungen werden nun einige Beispiele näher untersucht, beginnend mit Triolen. Im gesamten vierten *Prélude* sind sie nur zweimal zu sehen, in T. 12 und 18 (Notenbeispiel 8), und beide Stellen unterstreichen

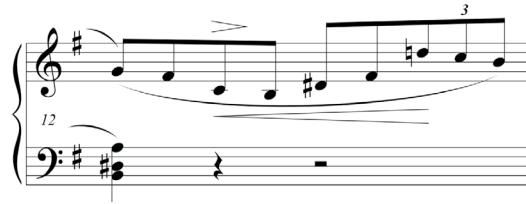
27 Ibid., 290.

28 Jeffrey Swinkin, *Performative analysis: Reimagining music theory for performance*, Eastman studies in music 132 (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2016), 92.

29 L. H. Schaffer, „Performing the F# minor Prelude Op. 28 No. 8“, in *Chopin Studies*, Hrsg. John Rink und Jim Samson (Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1994), 191.

30 Ekier, *Introduction to the Polish National Edition*, 108–13.

31 Ibid., 78.



Notenspiel 8a: *Prélude in e-Moll, op. 28 Nr. 4, T. 12.*



Notenspiel 8b: *Prélude in e-Moll, op. 28 Nr. 4, T. 18.*

wichtige Momente im Stück. Beim einstimmigen Übergang zwischen dem Vordersatz und dem Nachsatz (T. 12), der ohnehin durch starke Erwartungsspannung geprägt ist, trifft die erste Achteltriolen mit dem ausdrucksreichen Sprung in die 7. Stufe des natürlichen Molls zusammen. Eine agogisch freie bzw. gedehnte Ausführung des Taktes und insbesondere dieses Sprungs und der Triolen ist nicht zuletzt durch das Aufhören der rhythmisch gleichmäßigen Begleitung in der linken Hand nahegelegt. Ebenso wichtig sind die Triolen in T. 18 über dem *sixte ajoutée*-Akkord, die den bewegten Kulminationsabschnitt zu Ende bringen und zum beruhigenden Schluss des Stückes überleiten, was mit einer bremsenden Wirkung einhergeht. Der Sprung zum Basston A auf dem zweiten Schlag, der den Eintritt der Triolen begleitet, unterstreicht die Besonderheit der Stelle noch weiter und legt nicht zuletzt aus spieltechnischen Gründen (anhand des längeren Wegs der linken Hand) ein vorbereitendes *rubato* vor diesem Schlag nahe. Ferner lässt sich der Reiz der Polyrhythmik durch das bewusste Platzieren des Akkordes in der linken Hand zwischen den zwei Triolen und seine leicht dynamisch markierte Ausführung verwerten. Schließlich kann die Interpretin oder der Interpret an den beiden Stellen durch eine *tenuto*-Artikulation bzw. das Spiel mit kleinen Impulsen aus dem Handgelenk auf jedem Ton die Triolen artikulierter gestalten, was sie gekoppelt mit der bereits besprochenen freieren temporalen Gestaltung „deklamierend“ oder „ausgesprochen“ wirken lässt. Bei einer weniger gebundenen Artikulation unterstreicht man außerdem die stark nicht-lineare Bewegung der Melodie in T. 18.

Notenbeispiel 9a: Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23, T. 110–113.

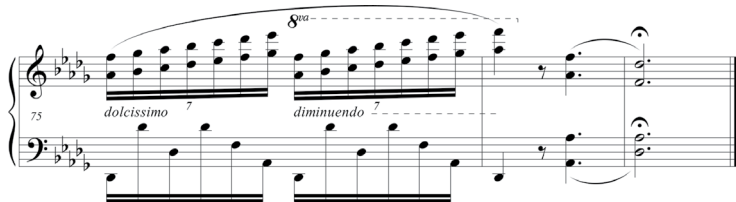
Notenbeispiel 9b: Ballade Nr. 1 in g-Moll, op. 23, T. 179f.

Auch Quartolen treten an besonders ausdrucksreichen Stellen auf, wie die T. 112 und 179 der ersten *Ballade* (Notenbeispiel 9) zeigen. Bei beiden Stellen handelt es sich um spannungsgesteigerte Wiederaufnahmen des Seitenthemas. In T. 112 wird mit dem Dominantseptakkord auf Cis die in T. 110 etablierte emotionsgeladene Quintfallsequenz mit Septimen verlassen. Durch die harmonische Wirkung der Zwischendominante zu fis-Moll lässt sich dieser Ausstieg als dramatisch beschreiben, was durch die Chromatik und die Quartole gesteigert wird. Die durch die Änderung der Proportionen der Tondauer und durch das „Auseinanderlaufen“ der beiden Hände entstehende rhythmische Desorientierung erlaubt auch hier eine größere Freiheit in der agogischen Gestaltung, die zugleich zur Expressivität der Aufführung dieser Stelle beitragen würde. Diese Desorientierung ist in T. 179 noch größer, weil drei verschiedene Teilungen des Schlages in der Proportion 4:6:9 gleichzeitig hörbar sind: Achtel im Bass, Viertelquartolen in der Mittelstimme und Achteltriolen am Ende des Taktes in der Oberstimme. Dabei handelt es sich um die Schlusskadenz der letzten apotheotischen³² Wiederaufnahme des Seitenthemas, was den hohen Spannungsgrad erklärt. Die Erwartungsspannung in diesem kadenzierenden halben Takt lässt sich durch die Hervorhebung der Mittelstimme mit den

32 Eine Apotheose ist laut der Definition von Cone „a special kind of recapitulation that reveals unexpected harmonic richness and textural excitement in a theme previously presented with deliberately restricted harmonization and relatively drab accompaniment“; Edward T. Cone, *Musical form and musical performance* (New York: W.W. Norton, 1968), 84.

Quartolen und ihres fast chaotischen Auseinanderlaufens mit den anderen Stimmen sowie eine zeitliche Dehnung, die der Stelle noch mehr Entfaltungsspielraum einräumt, zuspitzen.

Wenn Quartolen als rhythmisch destabilisierend beschrieben werden können, dann ist diese Wirkung bei kleineren unregelmäßigen Unterteilungen des Schlags, vor allem bei ungeraden Zahlen (wie z.B. Septolen), noch stärker. Dieser Effekt ist nicht nur wie im letzten Beispiel bei den spannungsgeladenen Stellen zu beobachten,³³ sondern er kommt auch (oder möglicherweise noch mehr) bei sanfteren Stellen zum Tragen. Beim *dolcissimo*-Schluss des *Des-Dur-Nocturnes* (Notenbeispiel 10) sorgen die Septolen im 7:6-Polyrhythmus für die Verunsicherung des Richtungssinns, was mit der sich-entfernenden rechten Hand zusammenpasst. Das *dolcissimo* und das *diminuendo* weisen auf eine romantisch-verschleierte Aufführung mit dem allmählichen Verlöschen des Klanges hin, wobei selbstverständlich auch ein *ritenuto* angebracht ist, und das deutliche Auseinanderlaufen der beiden Hände die beschriebene Desorientationswirkung steigern würde. Daher ist eine Modifikation der Septole zu vier Sechzehnteln und einer Sechzehnteltriole nicht empfehlenswert.



Notenbeispiel 10: *Nocturne in Des-Dur, op. 27 Nr. 2, T. 75–77.*

Die rhythmischen Gestalten, die zu den spannungsgeladesten rhythmischen Gestalten gezählt werden können, sind die punktierten Figuren, wozu naheliegenderweise der Kontrast zwischen der längeren Note auf dem Schlag und der schärferen, kürzeren Note, die zum folgenden Schlag gerichtet ist, beiträgt. Laut Stein sollte jedoch ihre rhythmische Spannung bei der Aufführung nicht übertrieben werden, und das Verhältnis der beiden Töne sollte „verständlich“ sein.³⁴ Auch in der Interpretationslehre Schnabels ist bei den punktierten Noten Präzision in der Aufführung gefragt,³⁵

33 Siehe auch op. 23 T. 170–172 mit Quintolen gegen Sextolen.

34 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 46.

35 Wolff, *Interpretation auf dem Klavier*, 129, 169; zit. nach: Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 85.

und dabei wird betont, dass die Bewegung nicht zu stark aufhalten sollte: Hierzu könnten die komplementären Töne in anderen Stimmen nützlich sein.³⁶ Ein möglicher Grund für dieses Bestehen auf der rhythmischen Genauigkeit bei den Punktierungen ist, dass die Unterschiede in der zeitlichen Gestaltung zwischen punktierten und doppelt punktierten Tönen sowie Triolen nicht sehr groß sind, und somit steigt die Gefahr der Nivellierung dieser verschiedenen Rhythmen. Diese Figuren sollen aber dezidiert unterschiedlich klingen, nicht zuletzt im empfundenen Grad an rhythmischer „Schärfe“. Diese Schärfe ist unter anderem ein wichtiges Charakteristikum der Topoi, in denen punktierte Figuren vorkommen – vor allem Märsche, inklusive der Sondertypen Trauermarsch oder der Märsche mit Militärkonnotationen.



Notenbeispiel 11: Konzert Nr. 2 in f-Moll, op. 21, 1. Satz, T. 169f.

Auch außerhalb eines Topos können punktierte Noten eine gewisse Spannung oder Vorwärtsrichtung einbringen. So fungieren sie in T. 169ff. des Kopfsatzes des zweiten Konzerts (Notenbeispiel 11) nach einem *dolce*-Einschub als Ausstieg aus diesem, und die allmählich steigende Spannung führt zum ekstatischen Ende der Exposition. Zur prägnanten Ausführung der punktierten Figuren trägt das strenge Zusammenspiel des kürzeren Tons (c⁴) mit der linken Hand bei, indem es sicherstellt, dass die Sechzehntel nicht anhand ihrer Kürze unartikuliert bleibt. Eine Differenzierungsmöglichkeit ist bei der Doppelpunktierung am Ende des Taktes gegeben: Sie muss in Bezug auf die linke Hand später auftreten und enger an den nachfolgenden Ton gebunden sein, damit die gesteigerte rhythmische Schärfe spürbar wird. Dabei ist ein kleines Zögern nach dem b⁴ in T. 169 nützlich, weil es der rechten Hand die Möglichkeit gibt, sozusagen

36 Wolff, *Interpretation auf dem Klavier*, 164; zit. nach Sobotzik, *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*, 143.

„einzuatmen“, und sich für den neuen Bogen und die schnelle Tonrepetition vorzubereiten.³⁷

Eine weitere Möglichkeit der Notation des punktierten Rhythmus ist mit einer Pause statt mit dem Punkt, was bei Chopin besonders oft in tanzartigen Sätzen zu finden ist. Das dadurch angedeutete Aufheben der Hand (ungeachtet des rechten Pedals) vermittelt eine gewisse Leichtigkeit gegenüber einer mit Fingern gebundenen punktierten Figur, was Rothstein andeutet, wenn er solche Figuren als lebhaftere Versionen der punktierten Noten bezeichnet.³⁸ Aus dem großen Fundus der Beispiele für diese Erscheinung kann der Anfang der *Mazurka* op. 7 Nr. 1 (Notenbeispiel 12) genannt werden. Die oben genannten Ausführungshinweise (die generelle Leichtigkeit in der Aufführung und das Aufheben der Hand trotz des Pedals) sind hier anwendbar und tragen zum tänzerischen Schwung des Stückes bei.

Notenbeispiel 12: *Mazurka* in B-Dur, op. 7 Nr. 1, T. 1–4.

Das letzte Beispiel zeigt, dass Pausen genauso wichtig zu untersuchen sind wie die Töne. Sie beeinflussen die Musik mit ihren verschiedenen Funktionen. Einige dieser Funktionen werden von Finscher in seinem MGG-Artikel genannt: Sie können aus physiologischen Gründen auftreten (zum Atemholen, am Klavier sinnbildlich zu verstehen), oder als Artikulation von Anfängen und Schlüssen von Formteilen, als Spiel mit der Hörerwartung, zum Aufbau der Spannungen oder als rhetorisches Mittel dienen.³⁹ Stein schreibt, dass sie eine spannende oder lösende Funktion haben können und dementsprechend verkürzt bzw. verlängert werden soll-

37 Siehe auch op. 27 Nr. 1, T. 29f. und 37f.: Die doppelte Punktierung ab T. 37 stellt ein Spannungssteigerungsmerkmal dar.

38 William Rothstein, „Phrase rhythm in Chopin’s nocturnes and mazurkas“, in *Chopin Studies*, Hrsg. John Rink und Jim Samson (Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991), 123–4.

39 Ludwig Finscher, „Pause,“ *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14850>.

ten.⁴⁰ Wie jede Vorschreibung sollte aber auch diese relativiert werden, da zum Beispiel auch spannungsvolle Pausen verlängert werden können, um ihre Wirkung noch weiter zu steigern, und umgekehrt lösende Pausen gekürzt werden können, um zum Beispiel den Zusammenhalt der übergeordneten Struktureinheit zu bewahren.

Überdies können Pausen laut Swinkin eine motivische Funktion übernehmen, wie im *Nocturne* op. 48 Nr. 1 zu sehen ist, wo er eine Verlängerung dieser Pausen empfiehlt.⁴¹ Diese Verlängerung steigert unter anderem die rhetorische Kraft, die den Pausen in diesem Werk jedenfalls zuzuschreiben ist. Auch Stein bespricht dasselbe *Nocturne* und schreibt diesen Pausen die Intensivierung der Traurigkeit zu,⁴² woraus eine weitere Funktion der Pausen herauslesbar ist: die Intensivierung eines bereits zugrundeliegenden Charakters. Dies erfolgt oft durch eine Konnotation der Atemlosigkeit, wobei der betroffene Charakter heiter sein kann, wie im dritten *Prélude*, oder es kann sich um einen Schluchzer-Effekt oder „Ochetus“ handeln, der laut Leichtentritt den *agitato*-Charakter des Hauptthemas des Kopfsatzes der b-Moll-Sonate (Notenbeispiel 13) ausmacht.⁴³ Das ständige Unterbrechen beeinflusst den Charakter des Themas und erzeugt eine Teilung in viele kurze Zwei- oder Drei-Ton-Gruppen, die entsprechend abphrasiert werden sollten. Die Kurzatmigkeit kann sich auch physisch durch viele kleine Hand- oder

Notensbeispiel 13: Sonate Nr. 2 in b-Moll, op. 35, 1. Satz, T. 9–12.

Oberkörperbewegungen manifestieren, die den besagten Gruppen entsprechen und die Interpretation prägen.⁴⁴

Eine erwähnenswerte Rolle spielen auch Generalpausen. Diese stellen laut Uhde und Wieland, insbesondere mit der Fermate, eine stauende Unterbrechung der kontinuierlichen Bewegung zugunsten höherer Intensität

40 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 52.

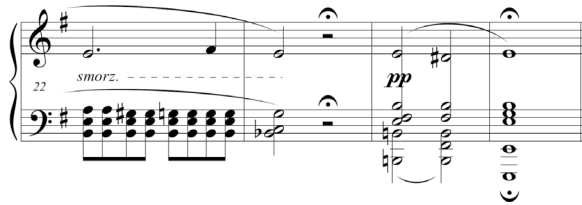
41 Swinkin, *Performative analysis*, 83.

42 Stein, *Musik. Form und Darstellung*, 52.

43 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* (Berlin: Max Hesses, 1922), 211.

44 Siehe auch op. 23, T. 101–106.

dar und treten oft vor Schlüssen auf, wodurch sie eine gewissermaßen barocke Pathos-Qualität mit sich bringen.⁴⁵ Als ein Beispiel ist das Ende des vierten *Prélude* (Notenbeispiel 14) nennbar, wo eine Pause im Sinne einer *Abruptio* einem Trugschluss mit der enharmonisch umnotierten „deutschen“ Doppeldominante (mit tiefalterierter Quinte, aber hier mit dem Leitton zur Dominante im Bass) folgt, und die notierte Verlängerung der Pause die Erwartungsspannung noch weiter steigen lässt. Erwähnenswert ist auch die rhetorische Rolle der Generalpausen, die am Anfang der ersten *Ballade* zu beobachten ist.⁴⁶ Sie stellen Ruhepunkte zwischen den einzelnen Phrasen dieses Rezitativs dar und können daher frei gestaltet werden. Vor allem bei der ersten Pause mit der Dauer von nur einer Viertel ist eine Verlängerung geradezu notwendig, um die nächste Phrase ausreichend vorzubereiten zu können.



Notenbeispiel 14: *Prélude in e-Moll, op. 28 Nr. 4, T. 22–25.*

Eine weitere besondere Verwendung der Pause als Kennzeichen fürs „ältere“ *rubato* bei Chopin ist laut Ekier bei der „insertion of a rest dividing up a passage of regular rhythmic values“⁴⁷ zu finden. Dies bedeutet, dass zum Beispiel eine konstante Bewegung in Sechzehnteln durch eine Zweiunddreißigstelpause (und eine entsprechende Zweiunddreißigstelnote) unterbrochen wird, und ist vor allem bei Läufen, Fiorituren oder sonstigen schnelleren linearen Bewegungen zu finden. Ekier erwähnt Chopins Unentschlossenheit bei der Notation dieser Stellen⁴⁸ und sieht dies als ein Zeichen für die Unzulänglichkeit des musikalischen Texts an, den gewünschten Effekt des Komponisten zu notieren. Die Pause stelle vermutlich eine Geste dar – eine Handhebung zwischen annähernd gleichmäßi-

45 Uhde und Wieland, *Denken und Spielen*, 463.

46 Siehe auch op. 58, 1. Satz, T. 63, wo die *Abruptio*-Pause nur eine Achtel lang ist.

47 Ekier, *Introduction to the Polish National Edition*, 69.

48 Es gibt zwei Versionen der Erscheinung, mit der Pause vor oder nach dem verkürzten Ton, und manchmal sind bei derselben Stelle unterschiedliche Versionen in verschiedenen Quellen vorhanden.

gen Tondauern.⁴⁹ Bei einer solchen Handhebung muss die Pause anhand der Geschwindigkeit aus spieltechnischen Gründen verlängert werden, und laut Ekier sollte die Gruppe danach komprimiert werden, um die verlorene Zeit nachzuholen.⁵⁰ Ekier geht ausführlich auf verschiedene Arten von Pausen ein und untermauert seine Interpretationsempfehlungen durch ausgewählte Beispiele – die Lektüre von Ekiers *Introduction* sei daher an dieser Stelle empfohlen.

Notenbeispiel 15: Nocturne in Des-Dur, op. 27 Nr. 2, T. 16f.

Abschließend wird ein Beispiel mit zahlreichen Pausen näher untersucht: T. 16f. des *Nocturne* op. 27 Nr. 2 (Notenbeispiel 15). Hier handelt es sich um eine spannungssteigernde Wiederaufnahme der T. 10f. Offensichtlich ist, dass diese Steigerung durch eine rhythmische Verdichtung erreicht wird: Die ätzende Polyrhythmik (5:6) am Anfang des T. 16 oder die akzentuierte Überbindung der Terz es“-ges“ mit der sich ändernden Harmonik können genannt und so wie in diesem Aufsatz besprochen interpretatorisch verwertet werden. Hinzu kommen aber noch die Pausen, die eine latente Punktierung erzeugen. Neben der oben besprochenen tänzerischen Gestik sind sie hier auch im Sinne einer erhöhten Atemfrequenz und Aufregung zu verstehen. Die Linie wird durch sie in viele kleine Gruppen „zerschnitten“, und so wird der Eindruck der Atemlosigkeit erschaffen. Dieser lässt sich interpretatorisch dadurch steigern, dass bei jeder Pause durch ein kleines Handheben eine deutliche Trennung zustande kommt (was möglicherweise genau die Absicht hinter dem *staccato* vor fast jeder Pause darstellt), und dass beim erneuten Einsatz durch das Wiedereintauchen der Hand auf die Ebene der Tastatur ein automatischer (leichter) Anfangsakkzent erzeugt wird. Dieser Vorgang verlängert außerdem zwangsläufig die sehr kurz notierte Dauer der Pause, sodass diese Momente des „Atemholens“ auch zu einer freien temporalen Gestaltung der Phrase und zur gesteigerten Expressivität führen.

49 Ekier, *Introduction to the Polish National Edition*, 69–70.

50 Ibid., 70.

In diesem Aufsatz wurden verschiedene Facetten der Analyse der rhythmischen Gestalten im Werk von Chopin aufgezeigt und in Verbindung mit konkreten interpretatorischen Möglichkeiten gebracht. Rhythmische Gruppen, längere und kürzere Töne, Synkopen und Überbindungen, Abweichende Teilungen des Schlages (wie Triolen, Quartolen usw.) sowie Pausen wurden dabei thematisiert. Dies stellt nur einen Teil eines ganzheitlichen analytischen Ansatzes bei der Interpretation, der im Rahmen einer größeren Dissertation erarbeitet wird. Dabei handelt es sich dabei bei vielen Stellen um nur eine mögliche Deutung des Untersuchungsgegenstands, die die Interpretinnen und Interpreten bei der praktischen Umsetzung in mehrere Richtungen und zu verschiedenen künstlerischen Entscheidungen führen kann. In diesem Text wurde versucht, einerseits dieser künstlerischen Vielfalt an möglichen Interpretationen gerecht zu bleiben, mitunter auch auf mehrere, teils kontrastierende Möglichkeiten hinzuweisen, aber andererseits auch konkrete interpretatorische Empfehlungen, die anhand der Analyse argumentierbar sind, zu formulieren. Das Ziel war es also nicht, eine „richtige“ Interpretationsweise vorzuschreiben, sondern zu zeigen, wie ein stringent argumentierter Transferprozess von einer Analyse zu einer informierten künstlerischen Interpretation aussehen kann. So wie die Analyse ein Ausgangspunkt für die interpretatorischen Entscheidungen darstellt, so sollte auch dieser Text als ein Impuls zu einem analytisch fundierten Zugang zum musikalischen Werk, von Chopin oder auch jenseits, dienen.

Bibliografie

Literatur

- Cone, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W.W. Norton, 1968.
- Dammeier-Kirpal, Ursula. *Der Sonatensatz bei Frédéric Chopin*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973.
- Ekier, Jan. *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin*. Warszawa, Krakow: Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina / Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2012.
- Finscher, Ludwig. „Pause.“ *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14850>.
- Hudson, Richard. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

- Leichtentritt, Hugo. *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*. Berlin: Max Hesses, 1922.
- Narmour, Eugene. „Melodic structuring of harmonic dissonance: A method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony“. In *Chopin Studies*, hrsg. von John Rink und Jim Samson, 77–114. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991.
- Neuhaus, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. London: Barrie & Jenkins, 1973. Engl. Übersetzung.
- Ratner, Leonard G. *Classic music: Expression, form and style*. New York, NY: Schirmer, 1980.
- Rink, John und Jim Samson, Hrsg. *Chopin Studies*. 1988. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991, Reprint.
- Rittner, Hardy. *Die vergessene Cantilene: Frédéric Chopins missverstandene Virtuosität. Grundlagen der Aufführungspraxis*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2022.
- Rothstein, William. „Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas“. In *Chopin Studies*, hrsg. von John Rink und Jim Samson, 115–41. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1991.
- Schaffer, L. H. „Performing the F# minor Prelude Op. 28 No. 8“. In *Chopin Studies*, hrsg. von John Rink und Jim Samson, 183–98. Cambridge, New York, NY, Port Melbourne, Madrid: Cambridge University Press, 1994.
- Sobotzik, Werner. *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*. Norderstedt: Books on Demand, 2005.
- Stein, Erwin. *Musik: Form und Darstellung*. München: Piper, 1964.
- Swinkin, Jeffrey. *Performative analysis: Reimagining music theory for performance*, Eastman studies in music 132. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2016.
- Uhde, Jürgen und Renate Wieland. *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, 3. Aufl. Kassel, Basel, London, New York, NY, Praha: Bärenreiter, 1990.
- Wolff, Konrad. *Interpretation auf dem Klavier: Was wir von Artur Schnabel lernen*. München, Zürich: Piper, 1979.

Zeitschriften

- Davis, Andrew. „Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58“. *Music Theory Spectrum* 36, Nr. 2 (2014): 270–94.
- Drake, Carolyn und Caroline Palmer. „Accent Structures in Music Performance“. *Music Perception* 10, Nr. 3 (1993): 343–78.

Pomen harmonsko-oblikovne analize v skladbah Iva Petrića (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010) za harfo solo pri oblikovanju interpretacijskih rešitev

Naja Mohorič

Glasbena šola Fran Korun Koželjski Velenje in Glasbena šola Nazarje
Music school Fran Korun Koželjski Velenje and Music school Nazarje

Slovenski harfisti se v času šolanja za potrebe tekmovanj in izpitov srečujejo s skladbami za solo harfo skladateljev Iva Petrića (1931–2018) in Alojza Srebotnjaka (1931–2010). Zaradi obilice programa, ki ga v enem letu predeležajo, skladbam slovenskih avtorjev običajno posvečajo manj pozornosti kot drugim bolj znanim skladbam iz železnega repertoarja za harfo. Večkrat izvajajo skladbe, ki so za njihovo raven (osnovnošolsko, srednješolsko oz. visokošolsko) tehnično pretežke ali prelahke. Zdi se, da zgolj natančnejši analitični in glasbenointerpretacijski uvid omogoča tudi argumentirano klasifikacijo omenjenih skladb za pedagoško rabo.

Številni avtorji so raziskovali vselej kompleksen odnos med različnimi strukturnimi zakonitostmi skladb in interpretacijo. Med njimi Nicholas Cook, Heinrich Schenker, Edward T. Cone itd.¹ Pa vendar na področju specialnih raziskav harfistične interpretacije primanjkuje literature, ki bi mlajšim harfistom pri harmonsko-oblikovni analizi skladb lahko pomagala pri razvijanju lastnih interpretacijskih rešitev. Zato je izvedba harfističnih del za solo harfo v prvi vrsti pogojena z različnimi umetniškimi oz. tehničnimi sposobnostmi posameznih izvajalcev.

Da bi skladbe omenjenih skladateljev za solo harfo približali mlajši generaciji harfistov in skladateljev ter jim olajšali razumevanje skladb, smo

1 Nicholas Cook, »Between Art and Science: Music as Performance«, *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25; Heinrich Schenker, *The Art of Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2000); Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: Norton, 1968).

se lotili deskriptivne harmonsko-oblikovne analize konec 50. in v začetku 60. let objavljenih skladb Iva Petrića (*Preludij in Scherzino* (1954); *Impromptu* (1957/98); *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (1962)) in Alojza Srebotnjaka (*Preludiji za harfo* (1960)). Z analizo želimo odgovoriti na temeljno raziskovalno vprašanje, kako temeljito poznavanje strukturnih značilnosti skladb na podlagi njihovih harmonsko-oblikovnih specifik lahko pomaga pri oblikovanju lastnih interpretacijskih rešitev.

Kljub temu, da sta tako Alojz Srebotnjak kot tudi Ivo Petrić ustvarjala v skladateljski skupini Pro musica viva, ustanovljeni v začetku 60. let, ki se je, kot je zapisano v osnutku statuta skupine, trudila približati »sodobni«² skladateljski ustvarjalnosti, se njune skladbe za harfo kompozicijsko-tehnično izrazito razlikujejo. Pri čemer, kot ugotavlja Matjaž Barbo, pri opredelitvi termina »sodobnost« pri članih skupine Pro musica viva ne gre za afirmativni izraz vnaprej določene estetske usmeritve. Zdi se namreč, da člani termina »sodobnost« niso povezovali s konkretnjšimi sodobnimi skladateljskimi idejami, temveč »sodobnost« v osnutku njihovega statuta v prvi vrsti pomeni negiranje »nesodobnosti«, torej preseženega, tistega, kar sicer lahko obstaja sočasno s »sodobnimi« deli, a jih ne dosega.³ Ob odsotnosti skupnih, specifičnih estetskih usmeritev se postavlja vprašanje, kako sta tako Srebotnjak kot Petrić v skladbah za solo harfo oblikovala lastne kompozicijsko-tehnične rešitve.

Harmonsko-oblikovna analiza skladb za harfo solo

Alojza Srebotnjaka

Ena izmed najpogostejše izvajanih skladb slovenskih skladateljev za harfo so *Preludiji za harfo* Alojza Srebotnjaka,⁴ ki jih je napisal v času svojega londonskega študija v letih 1960 in 1961 pri Petru Racinu Frickerju.⁵ Glede na skladateljev nivo poznavanja harfističnih specifik sklepamo, da se je pri skladanju posvetoval s katero izmed harfistk. Do sedaj je to edina skladba slovenskega skladatelja za solo harfo, ki je objavo doživela tudi v ZDA. Harfistka Lawrence Lucile jo je namreč leta 1966 objavila v svoji zbirki

2 »Sodobnost« je kot eden izmed najpomembnejših ciljev navedena tako v drugem kot tretjem členu Osnutka statuta skupine Pro musica viva. Matjaž Barbo, *Pro musica viva: Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 81.

3 Ibid., 86.

4 Alojz Srebotnjak, *Preludiji za harfo* (Beograd: Edicije kompozitora Jugoslavije, 1965).

5 Ibid., 149.

*Solos: for the harp player.*⁶ To je tudi edina Srebotnjakova skladba za solo harfo, ki jo je napisal.

Pri razumevanju harmonije je treba razmišljati o enharmoničnih tonih, saj je marsikdaj alteriran ton prilagojen premikanju pedalov, in ne harmonski strukturi. Kot je značilno za Srebotnjaka, je tudi v *Preludijih* več kvartnih in kvintnih sozvočij.

Preludij št. 1

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system includes the lyrics "de - cre - scen - do mol - to" under the right-hand staff. The third system ends with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The left hand plays a constant sixteenth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with some rests.

Notni primer 1: Preludij št. 1, 41.–46. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, *Preludiji za harfo* (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 5.

Preludij št. 1 daje občutek *perpetuum mobile*, ki ga najdemo v konstantnih šestnajstinkah, od katerih se skladatelj distancira le v 19. in 22. taktu, kjer uporabi *glissando* do najvišjih tonov harfe, s katerimi doseže dinamični višek skladbe. Začetna tona g-as se v variirani obliki g-a vrnete na koncu skladbe v 41. taktu in sta občasno prekinjena s štirizvočnimi elementi (glej primer št. 1). Ker konec nima izrazitega *ritardanda*, tako pusti začrtan *perpetuum mobile* lebdeti v zraku. Linija leve roke nakazuje melodijo, ki pa ni tako izrazita kot v drugih stavkih. Nenadni vdih pred 26. taktom pripelje variirano reprizo, v kateri uporabi nekatere takte uvoda, preostale spremeni

6 Lucile Lawrence, *Solos for the Harp Player* (New York: G. Schirmer, 1966).

ali izpusti. Celotni stavek je strukturiran s poudarjanjem sekund, septim in non, kar daje disonantni pridih.

Tabela 1: Oblikovni elementi Preludija št. 1 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	<i>Con moto</i>
TAKTOVSKI NAČIN	štiričetrtinski
DINAMIČNI VIŠEK	22. takt
VARIIRANA REPRIZA	začetek 26. takta

S harfistično tehničnega vidika je ta preludij najlažji, saj so vsi prsti v obeh rokah uporabljeni le v enem taktu, razdalje v poziciji pa nikoli ne presežejo none. Imeti je treba konstanten tempo, kar lahko harfisti vadijo ob igranju z metronomom in enakomernostjo med posameznimi prsti, kar bodo mlajši harfisti najlažje dosegli z vadenjem ritmičnih načinov in poudarki na določen prst posamezne roke. Da poslušalec dobi pravi občutek *perpetuum mobile*, je treba slediti skladateljevemu tempo *con moto*.

Preludij št. 2

Più mosso

LA ♯ FA ♯ SI ♭

Notni primer 2: Preludij št. 2, 15.–21. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, Preludiji za harfo (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 6.

Preludij št. 2 ima bolj impresionistični pridih, ki ga skladatelj vpelje z uporabo *flažoletov* in *eolskih glissandov*, značilnih za tisto obdobje. Beseda »eolski« se ne nanaša na modus, ampak tehniko igranja *glissandov*. Harfist

Carlos Salzedo je v svoji metodi *Modern Study of the Harp*⁷ to tehniko igranja na harfo opisal:

Eolski akordi navzgor so igrani s čim hitrejšim zdrsom prsta čez strune (pedali so natančno določeni). Toni posameznega akorda morajo biti zaigrani skoraj sozvočno. Roka mora biti brezhibno postavljena v normalni poziciji. Ko je akord zaigran, je treba prst pospraviti v dlan, medtem ko naslednji prst že igra novi akord. Prstni red je zapisan ob akordu. Eolski akordi navzdol so igrani po enakem principu z zdrsom palca navzdol.⁸

V uvodnem delu *Andante, con espressione* se izmenjujeta bolj ritmično statičen del (dve osminki in polovinka) z melodično bolj monotonim unisono odsekom. Unisono doseže z melodijo v desni roki, ki jo podvoji s *flažoleti* v levi roki. *Eolski glissando* nas pripelje v speven, bolj dinamičen del *Più mosso*. Melodijo v desni roki, ki je zapisana v tričetrtinskem taktu, spremlja leva roka v šestosminskem taktovskem načinu (glej primer št. 2). Polimetrija se pojavi vsak drugi takt. V 19. taktu stavek doseže dinamični višek. V variirani reprizi (35. takt), sekundo nad uvodom, skladatelj namesto *arpeggiov* navzgor uporabi *arpeggie* navzdol, ki jim sledi unisono del, drugačen od tistega v začetku skladbe. Zadnji akord je Des-dur trozvoček z dodano nono z osnovo kvartno-kvintnega akorda v levi roki, kjer prav tako začutimo vpliv impresionizma.

Tabela 2: Oblikovni elementi Preludija št. 2 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	Andante, con espressione	A piacere	Più mosso	Tempo primo
TAKTOVSKI NAČIN	tričetrtinski	kot kadenca	izmenjava šestosminskega in tričetrtinskega	tričetrtinski
OBSEG	1.–13. takt	14. takt	15.–34. takt	35.–43. takt
POSEBNOSTI	<i>Flažoleti, arpeggii.</i>	<i>Eolski glissando.</i>	Dinamični višek v 19. taktu, občasna polimetrija.	Variirana repriza z <i>arpeggii</i> navzdol.

S harfistično tehničnega vidika je ta preludij zahtevnejši od prvega, predvsem zaradi polimetrije, ki se pojavi v 15. taktu. Polimetrijo je težko doseči, saj morata roki igrati metrumsko neodvisno druga od druge. V tem preludiju ima leva roka večje razdalje v poziciji, kar zahteva dovolj veliko dlan. Prvič v skladbi so uporabljene *flažoleti*, ki jih harfisti glede na slovenski

7 Carlos Salzedo, *Modern Study of the Harp* (New York: G. Schirmer, Inc., 1921).

8 Ibid., 13–4.

učni načrt spoznajo že v 4. razredu. Pri *arpeggiih* je treba natančno slediti smeri igranja. *Eolski glissandi* v 14. taktu pa izvajalcu omogočajo več izrazne svobode.

Preludij št. 3

Preludij št. 3 je ritmično bolj razgiban, po obliki pa nekoliko spominja na rondo. *Allegretto, leggiero* nakazuje, da želi skladatelj izvajalca opozoriti, da tempo ni prehitro. Ta stavek učenci navadno izvajajo prehitro in nečisto z vidika brenčanja strun, kar ponovno podkrepi skladateljevo poznavanje inštrumenta. Izmenjava petosminskega in dvočetrtinskega taktovskega načina, ki se vedno pojavi le za en takt, nakazuje vpliv makedonske glasbe, ki je v Srebotnjakovih skladbah pogost (npr. *Sonatina za violino in klavir*⁹ – 1957, *Pet makedonskih plesov za godalni orkester*¹⁰ – 1976, *Macedonica – Collage* za skupino različnih instrumentov¹¹ – 1978).

Tabela 3: Oblikovni elementi Preludija št. 3 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	<i>Allegretto, leggiero</i>		
TAKTOVSKI NAČIN	izmenjava petosminskega z dvočetrtinskim		
DINAMIČNI VIŠEK	88. takt		
STRUKTURA	A ¹	1.–22. takt	Unisono, ki se prek terčnega protipostopnega gibanja razvije, le osminke.
	B	23.–53. takt	Monotonost leve roke, hemiole.
	A ²	54.–71. takt	Dodane osminske pavze glede na A ¹ .
	C	72.–98. takt	Zrcalni ritem, imitacija, bikordalnost in bimodalnost, udarci po resonančnem trupu, dinamični višek, hemiole.
	A ³	99.–139. takt	Variirana repriza, hemiole, udarci po resonančnem trupu.

Začeti temi, ki je podvojena v treh oktavah, sledi terčno protipostopno gibanje iz istega tona. Ta tema se v variirani obliki ponovi večkrat skozi skladbo (11.–20. – septimo višje, 54.–71. – oktavo višje z dodanimi pavzami,

- 9 Alojz Srebotnjak, *Sonatina za violino in klavir* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 266, 1954).
- 10 Alojz Srebotnjak, *Pet makedonskih plesov za godalni orkester* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1050, 1976).
- 11 Alojz Srebotnjak, *Macedonica – Collage* za skupino različnih instrumentov (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1108, 1978).

99.–106. – oktavo višje, 109.–118. – septimo višje) in jo lahko dojemamo kot preprost refren v rondoju.

V 23. taktu se začne drugi del, ki je v levi roki najprej ritmično monoton, od 25. takta dalje pa tudi harmonsko. V 26. taktu se v desni roki pridruži melodija. Hemiole v 34. taktu pripeljejo dinamični višek drugega dela, ki ga dosežemo v 37. taktu.

Tretji del, med 72. in 98. taktom, se od preostalih delov stavka ritmično in izrazno razlikuje ter v 88. taktu doseže dinamični višek skladbe. Začne se v 72. taktu z imitacijo glasov, ki imata zrcalni ritem, nato se razvije v bikordalnost v lidijski navezi (F-dur, e-mol), prekine pa se z udarci po resonančnem trupu. Imitacija glasov se ponovi, vendar se razvije v bimodalnost v navezi f-jonski in d-eolski modus. V 90. taktu vodilno vlogo prevzame leva roka, ki skupaj s hemiolo v desni roki pripelje reprizo. V tem stavku se skladatelj pravzaprav večkrat odloči za hemiole v desni roki.

V 99. taktu se začne variirana repriza, ki glede na začetek skladbe nekatere takte preskakuje, v 128. taktu pa ponovno uporabi hemiole. Ob ritmično stabilni levi roki desna roka začne s hemiolo, nato pa petosminski taktovski način združuje četrtniko s četrtniko s piko, ravno obratno kot leva roka. S tem skladbo konča s posameznimi motivi iz vseh treh delov skladbe.

A-del zaradi svoje hitrosti in velikih pozicij v obeh rokah spominja na harfistične etude. Velikokrat je težava, da kateri izmed prstov izstopa, cilj pa je, da so vsi čim bolj enakomerni. S harfističnega vidika so najtežji trozvočni akordi v B- in C-delu, saj so igrani v hitrem *Allegretto* tempu, ter igranje hemiol, ki se pri izvajanju pogosto podredijo osnovnemu metrumu. Skladatelj prvič v skladbi uporabi udarce po harfi, ki tehnično niso zahtevni, spremljajo pa melodijo v levi roki. Če želimo, da melodija pride do izraza ter v njej upoštevamo zapisane osminske pavze, se zdi bolj smiselno, da se igrajo kot *etouffée*.

Preludij št. 4

Preludij št. 4 je predstavitev osnovne impresionistične harfistične tehnike, saj skladatelj uporabi *glissande*, eolske *glissande*, dolge *arpeggie*, igranje pri deski in razložene štirizvočne akorde. Tehnično najzahtevnejši so slednji, saj v njih izvajalci pogosto izgubijo metrum in enakost med prsti.

Tabela 4: Oblikovni elementi Preludija št. 4 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	Moderato, molto agitato	Andante, tranquillo	Leggerissimo, etereo
OBSEG	1.–6.	7.–32.	32.–42.
TAKTOVSKI NAČIN	štiričetrtinski	štiričetrtinski	štiričetrtinski
POSEBNOSTI	Kvintno-kvartna sozvočja, <i>glissando</i> s tremi prsti.	<i>Eolski glissandi</i> , pomembnost septim, dinamični višek v 27. taktu.	Kvintno-kvartna sozvočja, podvajanje tonov v različnih oktavah.

Kot je vidno na notnem primeru 3, že v začetku preludija opazimo, da je Srebotnjak pri skladanju razmišljal tudi o harfistični interpretaciji, saj je v drugem taktu namesto dveh triol napisal sekstolo, s katero je želel nakazati, da 4. doba ne sme biti pretežka. Sekstole je uporabil tudi v 4., 5. in 6. taktu.

Moderato, molto agitato

RE # LA #
FA # LA #

Notni primer 3: Preludij št. 4, 1.–3. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, Preludiji za harfo (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 14.

Hitre spremembe dinamike doseže z *glissandom*, igranim s tremi prsti. Izvajanje glissandov z več prsti je v svoji knjigi *Méthode Complète* natančno opisala harfistka Henriette Renié:¹²

Pri izvedbi je pomembno, da se roke ne dotikajo resonančnega trupa, za-pestje je v ravni liniji s preostalim delom roke. Premik roke mora slediti naklonu resonančnega trupa. Treba je paziti, da kateri izmed prstov ni pre-hiter, drugače lahko izgubimo pravi interval ali ton prehitro zadušimo.¹³

Uvodnemu *Moderato, molto agitato*, ki je poln kvintno-kvartnih sozvočij, v 7. taktu sledi kontrastni *Andante, tranquillo*, del, ki ga vpeljejo trije

12 Henriette Renié, *Méthode complète de harpe: Première volume* (prvotno izdano 1946; Pariz: Alphonse Leduc, 2007), 90–92.

13 Ibid., str. 90–92.

kvintni akordi, nad katerimi zvenijo eolski *glissandi*. Kvinte ostanejo pomembne do konca skladbe, vendar v drugem delu v ospredje stopijo septime, ki dosežejo večjo težo v razloženih septimah s skoki od 10. takta dalje. V tem taktu se s septimo začne fraza, ki nas spominja na dvoglasno invencijo, in se razvija do viška skladbe v 27. taktu. Od 20. do 28. takta je pomembno slediti bas liniji, saj nas začetni pedalni ton G v *arpeggiih* po padajočih poltonih pripelje do tona C.

Leggerissimo, etero se začne s hitri pasažami v tihi dinamiki. V 36. taktu skladatelj ponovno uporabi *non arpeggiato* akorde iz 7. takta skladbe, ki kot podlaga zvenijo enaki melodiji, predstavljeni v različnih registrih. Stavek se konča s sozvočjem kvinte na tonu A, potrojeno v oktavah z *arpeggiem*.

Preludij št. 5

Preludij št. 5 je sinteza motivov preteklih stavkov in ima klasično obliko ABA: A-del *Allegro, quasi rustico* ter B-del *Meno mosso*. V A-delu se pojavljajo razložene oktave v triosminskem taktovskem načinu, ki prelomijo metrum.

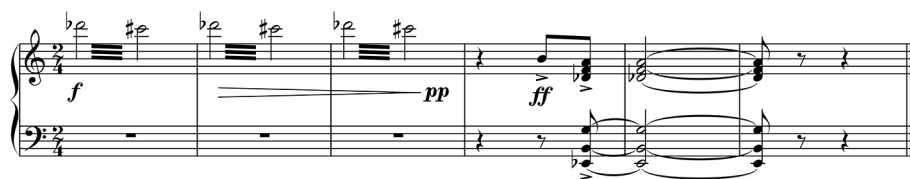
Tabela 5: Oblikovni elementi Preludija št. 5 skladatelja Alojza Srebotnjaka

TEMPO	Allegro, quasi rustico	Meno mosso	Tempo primo
OBSEG	1.–49. takt	50.–73. takt	74.–112. takt
TAKTOVSKI NAČIN	izmenjava dvočetrtinskega in triosminskega	dvočetrtinski	izmenjava dvočetrtinskega in triosminskega
POSEBNOSTI	Dinamični višek v 47. taktu, izmenjava kvartno-kvintnih in terčnih akordov, sinteza 1. in 3. preludija.	Kvintni in terčni akordi, uporaba <i>flažoletov</i> , podvajanje tem v različnih registrih, sinteza 2. in 4. preludija.	Sinteza 3. preludija, dinamično in harmonsko lažni konec, repriza z začetkom v 74. taktu.

Na začetku dela A najdemo ponavljajoče se kvartne akorde v levi roki, ki se izmenjujejo s terčnimi akordi v desni roki. Prelomljeni so s *forte* oktavami v triosminskem taktovskem načinu, nato pa se akordi ponovijo, vendar so zamenjani med rokama. Spreminjajoči se taktovski način iz dvočetrtinskega v triosminskega spominja na tretji stavek. Ponavljajoči se akordi vpeljejo ritmično in harmonsko monotonost stavka. V 37. taktu skladatelj vpelje temo, ki nas spominja na prvi preludij, vendar je melodija v levi roki namesto v četrtnkah napisana v osminkah. Prekinjena je s *fortissimo* oktavami v triosminskem taktovskem načinu, ki so tudi dinamični višek skladbe (47. takt), ki mu sledi generalna pavza.

Srednji del se začne z dolgo zvenečimi akordi, ki predstavljajo motiv četrtega preludija in postanejo podlaga melodiji, ki je podvojena v različnih registrih. Unisono melodija doseže s flažoleti, kar nas spomni na drugi stavek. Motiv drugega stavka lahko sicer zasledimo že v prvem delu (takt 19) v hemiolski spremljavi desne roke.

Reprizo, ki se začne v 74. taktu, pripelje preprosta *etouffée* 9-tonska linija. Glede na začetek se med 78. in 82. taktov vlogi rok zamenjata. Preostali stavki so se končali s tiho dinamiko, v tem pa lažnemu koncu v *pianissimo* sledi *fortissimo* dominantno sozvočje, ki skladbo pusti lebdeti v zraku (glej notni primer št. 4).



Notni primer 4: Preludij št. 5, 107.–112. takt.

Povzeto po: Alojz Srebotnjak, Preludiji za harfo (Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965), 20.

Ta stavek je zaradi svoje hitrosti, pogoste uporabe zaporednih akordov ter menjave metruma tehnično najzahtevnejši. Kadar akordi leve roke v A-delu niso na dobo, je skladatelj napisal pavze. Zdi se, da zaradi hitrosti stavka teh pavz ni možno upoštevati, kljub temu pa bi bilo na mestu igranje z odprto roko, ki bi omogočilo čiščenje harmonije z dušenjem spodnjih strun. V melodičnih delih naj si izvajalci dopustijo več umetniške svobode in iskanja lepega tona, v ritmično-akordičnih delih pa je najpomembnejši prikaz ponavljajočih se harmonij in ostrine tona.

Harmonsko-oblikovna analiza izbranih skladb za harfo solo

Iva Petrića

Ivo Petrić je pri pisanju skladb za harfo vselej tesno sodeloval s harfistkami. Pri prvih skladbah s svojo takratno ženo Pavlo Uršič, kasneje pa z Mojco Zlobko Vajgl in Tino Žerdin. V vseh njegovih harfističnih skladbah je opaziti impresionistične vplive. Včasih v tehniki igranja, spet drugič v izbiri skladateljskih tehnik. Za harfo je napisal več del, vendar jih večina ni objavljenih. Poleg analiziranih skladb so v njegovem opusu za harfo solo še *Suita za harfo* (1954/1955), *Rondino* (1955), *Largo za harfo* (1959), več

miniatur, posvečenih Pavli Uršič,¹⁴ in *Fantasy for many strings and one harp player* (1993).¹⁵

Impromptu (1957/1998)

V arhivu skladateljve bivše žene Pavle Uršič smo odkrili rokopis skladbe iz leta 1957. Ta se v načinu zapisovanja, včasih pa celo v melodiji, razlikuje od leta 1999 objavljene verzije.¹⁶ V prvotni verziji je namesto četrtninke s piko skladatelj uporabil četrtniko z vezajem na osminko. Legature povezujejo krajše dele, razlikujejo pa se celo nekateri toni. Recimo F in G v levi roki 4. takta na spodnji sliki (glej notni primer št. 5 in 6).

Allegro

f deciso *sempre sim. marc.*

D ♯ C ♯ H ♯ E ♯ F ♯ G ♯ A ♯

Notni primer 5: *Impromptu*, 1.–5. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, *Impromptu* (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 398, 1999), 3.

H ♭ - E ♭ - A ♭

Allegro

f deciso

Notni primer 6: Neobjavljena verzija *Impromptu*, 1.–4. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, *Impromptu* [neobjavljena verzija], osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija, 1957, 1.

Največja razlika v melodiji je v desni roki v drugem delu skladbe. Pogosto je zamenjan register, v novejši verziji pa je dodanih več tonov (glej notni primer 7 in 8). Spremenjeno je število taktov.

14 Osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija.

15 Ivo Petrič, *Fantasy for Many Strings and One Harp Player* (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 015, 1993).

16 Ivo Petrič, *Impromptu* (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, 1999).

Notni primer 7: Impromptu, 21.–25. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, Impromptu (Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 398, 1999), 4.

Notni primer 8: Neobjavljena verzija Impromptuja, 20.–24. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, Impromptu [neobjavljena verzija], osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija, 1957, 2.

V objavljeni verziji imajo čez celotno skladbo akordi notno trajanje četrtnike in pol, pasaže osminke. Čeprav je na začetku napisan tričetrtinski taktovski način, se skozi harfistične oči izmenjuje s šestosminskim taktovskim načinom. Interpretacije so sicer različne, sama pa bi se predvsem zaradi legatur odločila za polimetrijo. Tudi spodnja tona F in ES sta na harfi metalna, kar samo po sebi naredi drugačen zven in poudarek kot druge črevnate strune.

Skladbo je z dvojno črto skladatelj razdelil v tri dele: uvodni najdaljši del *Allegro*, srednji kontrastni *Grazioso e meno mosso*, ki je edini del s šestnajstinkami, in krajši zaključni *Allegro*.

Tabela 6: Oblikovni elementi skladbe Impromptu skladatelja Iva Petriča

TEMPO	Allegro	Grazioso e meno mosso	Allegro
OBSEG	1.–112. takt	113.–132. takt	133.–170. takt
TAKTOVSKI NAČIN	tričetrtinski in šestosminski	tričetrtinski	tričetrtinski in šestosminski
POSEBNOSTI	Kvartno-kvintni akordi, hemiole, polimetrija, dinamični višek v 54. taktu, melodija v levi roki.	Uporaba šestnajstink, ritmični motiv dveh šestnajstink in osminke, glissando s pedalom.	Dinamični višek v 159. taktu, velike in hitre razlike v dinamiki.

V *Allegro* delih kar šestnajstkrat uporabi motiv razloženega akorda C-G-B in ga vsakič razvije drugače. Pogosto ga izmenjuje z motivom B-F-AS ali kvintno-kvartnimi akordi na tonu C, D ali B. V 17. taktu vpelje hemiole v levi roki, v 21. taktu pa izmenjujoča se razložena akorda F-dura in Es-dura v šestosminskem taktovskem načinu, ki postaneta spremljava melodiji desne roke v tričetrtinskem taktovskem načinu. Prvi *Allegro* doseže dinamični višek v 54. taktu s paralelnimi kvintnimi akordi v *fortissimo*. Kot je značilno za Petriča, dinamični višek doseže z *glissandom* (npr. *Scherzino*, 62. takt, 1954; *Fantasy for many strings and one harp player*, *Allegro giocoso* – 57. takt, 1995; *Croquis Sonores pour harpe seule et ensemble de chambre*, I – harpe seule, osma vrstica, 1963¹⁷; *Jeux pour voix et harpe*, III – Zapeljevanje, predzadnja vrstica, 1965¹⁸). V 106. taktu skladatelj uporabi melodijo v levi roki, ki je odgovor na melodije desne roke v polimetriji (23.–31. takt ter 59.–67. takt) in nas pripelje do srednjega dela *Grazioso e meno mosso*.

Srednji del se začne v 113. taktu. Skladatelj vanj vpelje nov ritmični motiv dveh šestnajstink in osminke. V tem delu uporabi tudi *glissando* s pedalom, kar je bila v tistem obdobju na Slovenskem novost, tuji skladatelji so jih v skladbah za harfo že radi uporabljali (npr. A. Ginastera: *Harp Concerto*, P. Chertok: *Around the clock*), v svoji knjigi *Modern Study of the Harp* pa ga je opisal Carlos Salzedo. Petrič je v teh *glissandih* motivično razvil kvinte.

Repriza se začne v 133. taktu s ponovno izmenjavo tričetrtinskega in šestosminskega taktovskega načina. Zaznamujejo jo velike in hitre spremembe v dinamiki, ki pa višek ponovno doseže z *glissandom*, vpeljanim s *fortissimom* v 159. taktu. Skladbo zaključijo s terčnimi akordi (od 164. takta), v katerih razkrije bikordalnost.

Za harfiste eden najtežjih elementov je polimetrija. Večina akordov je kvartno-kvintnih, torej imajo podvojeno oktavo z dodano kvinto, ki ji je treba posvetiti več pozornosti, da bo slišna med drugimi toni. Pri vseh osminskih pasažah, na primer med 29. in 42. taktom, so toni razdeljeni med obe roki. Med 71. in 72. taktom ter 87. in 88. je nad taktnico napisana korona, ki jo je treba upoštevati, da dobijo osminski elementi v šestosminskem taktovskem načinu pravi efekt.

17 Ivo Petrič, *Croquis Sonores pour harpe seule et ensemble de chambre* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 380, 1963).

18 Ivo Petrič, *Jeux pour voix et harpe, III. – Zapeljevanje* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Mc. DSS 83, 1965).

Preludij (1954)

Tudi skladbi *Preludij* in *Scherzino* sta posvečeni takrat skladateljevi ženi Pavli Uršič.¹⁹ Deli sta bili objavljeni skupaj, vendar se lahko izvajata ločeno, saj ne gre za cikel, ki bi imel posebne oblikovne, harmonske ali stilske povezave.

Preludij je zahteven predvsem zaradi številnih premikov pedalov, ki jih je mogoče glede na zapisane v notah še nekoliko olajšati. V 84 taktih je treba pedale prestaviti kar stošestkrat. Skladba je ločena v dolge fraze, ki se med seboj karakterno razlikujejo. Karakterje in tempe je skladatelj opisal sam na začetku fraz, treba jih je natančno upoštevati. Celotna skladba je napisana v dvočetrtinskem taktovskem načinu. Razdeljena je na šest delov. Večja ločnica je po vsakih dveh delih, saj je pred začetkom 3. in 5. skladatelj napisal korono.

Tabela 7: Oblikovni elementi skladbe *Preludij* skladatelja Iva Petrića

TEMPO	OBSEG	POSEBNOSTI
<i>Tempo rubato</i>	1.–11. takt	Kvartno-kvintni akordi, dolgi <i>arpeggii</i> .
<i>Sostenuto</i>	12.–30. takt	Melodija v levi in nato v desni roki, šestnajstinke.
<i>Meno mosso</i>	30.–41. takt	Dinamični višek skladbe, kvartno-kvintna sozvočja.
<i>Recitando</i>	42.–56. takt	Imitacija petja.
<i>Lento-Sostenuto</i>	57.–72. takt	Flažoleti v obeh rokah, pomembnost kvint.
<i>Rubato-Largo</i>	73.–84. takt	Repriza prvega dela.

Uvodnemu počasnemu akordičnemu delu v *decrescendu* sledi gibanje kvintno-kvartnih akordov v sekundah. V 12. taktu se začne drugi del, kjer je melodija predstavljena v oktavah leve roke. V 21. taktu so prvič uporabljene šestnajstinke, med katerimi je skrita melodija v desni roki, označena z vratovi navzgor. V tretjem delu najdemo dinamični višek skladbe v ponavljajočih se akordih v 36. taktu, ki jim sledi popolnoma umirjen četrti del *Recitando*, ki imitira petje (glej notni primer št. 9). Peti del se začne s *flažoleti* v obeh rokah in temelji na uporabi kvint. V 73. taktu se ponovi začetek, kot kratka repriza, ki ji doda dva akorda, s katerima sklene skladbo. Pogoste razlike v dinamiki naredijo skladbo še bolj zanimivo za poslušalce.

19 Ivo Petrić, *Preludij in Scherzino za harfo* (Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, ZM 1720, 1954).

Notni primer 9: Preludij, 37.–45. takt.

Povzeto po: Ivo Petrič, Preludij in Scherzino za harfo (Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, 1954), 2.

Scherzino (1954)

Scherzino je razdeljen na tri dele: *Allegretto* uvod, dolg *Un poco maestoso* srednji del ter reprizo *Un poco maestoso*. Celotna skladba je napisana v dvočetrtinskem taktovskem načinu.

Tabela 8: Oblikovni elementi skladbe Scherzino skladatelja Iva Petriča

TEMPO	Allegretto	Un poco maestoso	Un poco maestoso
OBSEG	1.–14. takt	14.–66. takt	66.–89. takt
POSEBNOSTI	Glissando, melodija v levi roki, kvartno-kvintni akordi, pomembnost oktav.	Skrita melodija v desni roki, <i>flažoleti</i> , <i>glissandi</i> , dinamični višek v 62. taktu.	Variirana repriza, pomembnost oktav.

V *Scherzinu* moramo težiti k stalnemu občutku osminske pulzacije, ki daje stavku statičnost. Pulzacija je včasih skrita v melodiji, drugič v spremljavi. Na začetku skladbe je melodija v levi roki, zaradi česar ji je treba posvetiti več pozornosti, drugače osminska pulzacija v desni roki pozornost poslušalca hitro preusmeri nase. Kadar leva roka nima vloge samostojne melodije, je vedno napisana v oktavah, kvintah ali oktavah s kvinto. Z oktavami v obeh rokah se v 14. taktu začne srednji del, ki se razvije z melodijo desne roke, skrito med šestnajstinkami. Skladatelj jo izpostavi z vratovi in poudarki (22.–27. takt). Kot je bilo že omenjeno, je pri Petriču pogosto dinamični višek skladbe vpeljan z *glissandom* v *crescendu*. V tej skladbi dinamični višek najdemo v 62. taktu. V 66. se začne tretji del, ki predstavlja variirano reprizo, v kateri skladatelj uporabi nekatere dele z začetka skladbe.

*Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule (1962)*²⁰

PREVOD OZNAK

	postavitev pedalov
	najvišji toni harfe
	najnižji toni harfe
	igranje pri deski
	igranje visoko na strunah
	igranje z nohti
	tradicionalno igranje spremljano z dušenjem strun pri deski z drugo roko
	tradicionalno igranje spremlja vibrirajoč zvok, ki ga proizvedemo s pritiskom na struno pri sedlu
	udarci z odprto roko na različne dele strun
	"sons isolés" pri katerih se takoj po igranju zvok strune utiša s sosednjim prstom.
	dušenje akorda takoj, ko ga zaigramo
	dušenje tonov zaporedno
	dušenje točno določenih tonov
	celovito dušenje strun
	flažolet z dušenjem preostalih strun
	pusti zveneti
	apreggio navzdol
	apreggio navzgor
	ne-arpeggiato oziroma secco
	ritmičen glissando v določenem registru
	(glissando) z nohtom
	glissando z nohti, ki se nanaša na akorde, torej je igran z več prsti
	"accords lancés" - ritmični glissandi z natančno intonacijo od-do označenih tonov, navzgor jih igramo s 3. prstom, navzdol pa s palcem
	"eolski akordi" - ritmični glissando z natančno intonacijo, prst kar se da hitro povlečemo po zapisanih tonih; note akorda so zaigrane skoraj sozvočno z eno roko zadušite vrh strun, z drugo pa igrate akorde
	(glissando) z nohtom pri deski
	glissando s pedali
	"son de timbales" se proizvede z udarcem roke po resonančnem trupu
	a - z odprto roko
	b - s pol odprto roko
	c - s členki prstov
	udarec po kovinski plošči s ključem (kovinskim delom)
	udarec po basovskih strunah s ključem (kovinskim delom)
	samostojni zvok premikanja pedalov
	"les sons de glissandos fluidiques" z eno roko igrate pri deski, z drugo pa kovinski del ključa premikate po struni

Slika 1: Prevod oznak, uporabljenih v skladbi *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule*.

Prevedeno po: Ivo Petrić, *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 378, 1962), 9.

20 Ivo Petrić, *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 378, 1962).

V skladbi skladatelj ni postavil v ospredje harmonske strukture skladbe, ampak harfistično tehniko 20. stoletja, ki sta jo poleg utemeljitelja Carlosa Salzedo v 20. letih 20. stoletja v ospredje postavila Nikolaj Parfenov v leta 1928 objavljeni knjigi *Tehnika igranja harfe: Metoda profesorja A. I. Slepuškina*²¹ in Kajetan A. Attl v *A method for the harp*²². Izpostavitve nove harfistične tehnike ne preseneča glede na to, da je bila v letu objave skladbe ustanovljena skladateljska skupina Pro musica viva, katere član je bil tudi Petrič in ki je želela približati tedaj najbolj aktualne sodobne glasbene tokove. Petrič je v skladbi pokazal in predstavil razne nove ali manj znane efekte. Za lažje razumevanje sem pripravila tabelo, v kateri so vse oznake prevedene v slovenščino. Za vsakogar, ki se skladbe uči, bi bilo najbolje, da v notah pred začetkom igranja s posamezno barvo označi vse simbole. To mu bo pomagalo pri hitrejšem branju not, ki se razlikujejo od klasičnih zapisov.

Tabela 9: Oblikovni elementi skladbe *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* skladatelja Iva Petriča

TEMPO	OBSEG	ELEMENTI
Largo	1.–5. takt	Igranje pri deski, <i>sons de timbales</i> .
Andante	6.–16. takt	<i>Flazoleti</i> , igranje z nohti, vibrirajoč zvok, <i>glissando</i> z nohti, igranje visoko na strunah, <i>sons isolés</i> .
Andantino mosso	17.–24. takt	<i>Xylo</i> , igranje z nohtom, <i>sons isolés</i> .
Energico e pesante	25.–28. takt	<i>Arpeggii</i> , <i>glissandi</i> , udarec po strunah.
Animato	29.–34. takt	<i>Accords lancés</i> , udarec po resonančnem trupu, udarec po strunah, <i>sons de timbales</i> .
Più animato	35.–61. takt	<i>Accords lancés</i> , udarci po strunah, <i>glissandi</i> z nohti, <i>glissandi</i> , <i>glissando s pedali</i> , udarec po kovinski plošči s ključem, udarec po basovskih strunah s ključem, igranje pri deski, igranje z nohti, <i>sons isolés</i> , <i>xylo</i> .
Lento	62.–69. takt	Samostojni zvok premikanja pedalov, eolski <i>glissandi</i> , <i>sons de timbales</i> , <i>flazoleti</i> , igranje z nohti, udarec po strunah z roko in udarec po bas strunah s ključem.

Hitre spremembe dinamike zahtevajo od izvajalca dobro poznavanje notne literature in hitre reakcije. V skladbi so uporabljena sredstva, ki nimajo definirane tonske višine. Med perkusivne elemente spadajo: udarec z roko po različnih delih strun, *sons de timbales*, kar dobesedno pomeni zvok timpanov in opisuje različne vrste udarcev z dlanjo ali prsti po resonančnem trupu harfe; udarec po kovinski plošči s ključem; udarec po basovskih strunah s ključem, samostojni zvok premikanja pedalov, ki si-

21 Nikolaj Parfenov, *Tehnika igranja harfe: Metoda profesorja A. I. Slepuškina* (Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928).

22 Kajetan A. Attl, *A Method for the Harp* (New York: Carl Fischer, 1924).

cer ima neko tonsko višino, vendar je ta v ozadju brečanja, ki ga premik povzroči, in znak, ki opisuje igranje akordov, medtem ko druga roka duši vrh strun. Tudi tu intonacija ni določena, saj se spreminja glede na to, kje držimo roko. Predvsem pa je ton nezveneč in spominja na udarec po struni.

Veliko v tabeli navedenih oznak opisuje harfistično tehniko oz. so namenjene olajšanju zapisa. Mednje spadajo: znak za postavitev pedalov, znak za najvišje in najnižje tone harfe, *sons isolés*, razni zapisi dušenja tonov in akordov. Vse druge oznake so melodični elementi in opisujejo igranje pri deski, visoko na struni, z nohtom, *xylo*, z dodatnim vibriranjem, razne vrste *arpeggiov* in *glissandov*.

Posamezne elemente je skladatelj uporabljal po sklopih. Uvodnemu kratkemu *largo* sledijo *andante*, kjer se posveča igranju z nohti in vibrirajočemu zvoku; *andantino mosso*, v katerega vpelje *xylo*, *energico e pesante*, ki je dinamični višek skladbe in ga naveže na *animato glissande*, ki jih prekinja z udarcem po resonančnem trupu ali strunah. V *più animato glissande* in udarce po strunah razvija dalje, postopno jim dodaja nove elemente, dokler *glissandi* z nohtom ne pripeljejo zadnjega *lento* dela, kjer se počasi skladba umirja in se brez dodatnega zaustavljanja konča s korono na pavzi.

Skladatelj je s številko nad taktnico opredelil, koliko dob traja takt, trajanje se pogosto spreminja. Izogiba se prvih dob, druge pa zamaže s pavzami ali vezaji. Ta ritmična amorfnost deluje le, če izvajalec natančno sledi zapisanemu ritmu.

Razlike oz. preplet analitičnih in umetniških dognanj

Z analizo skladb, dolgoletnim igranjem harfe, poučevanjem ter poslušanjem harfističnih skladb smo oblikovali seznam tistih prvin, pri katerih se znanstvenoanalitični in umetniškoizrazni pogledi najbolj razlikujejo oz. ujemajo.

Pavze

Prva izmed velikih razlik so pavze. Pogosto se harfisti sprašujemo, ali je treba zvok zadušiti ali ga pustiti zveneti. V primerjavi z drugimi harmonskimi inštrumenti je harfa zaradi dolgega zvena strun pred dušenjem manj harmonsko čista. Prav tako se zastavlja vprašanje, ali se odločiti za harmonsko čist zvok, kar pa lahko v hitrem tempu pripelje do neželene spremembe tempa ali naglo odrezanega zvena.

Najbolj izrazit primer pavz pri Srebotnjaku, ki so zapisane, njihova izvedba pa je zaradi hitrosti izvedbe otežena, so akordi leve roke. Prvič se pojavijo v osmem taktu *Preludija št. 5*. V istem preludiju zasledimo več osminskih pavz med posameznimi motivi, na primer v 56. in 65. taktu, ki jih je smiselno upoštevati. Ker je akord, ki je bil podlaga unisono liniji, že izzvenel, je hitra zadušitev možna. Hkrati pa na ta način omogočimo novemu motivu jasnejši začetek. Pri Petriču je najbolj evidenten primer med 39. in 59. taktom *Preludija*, kjer so pavze uporabljene na drugo dobo po večglasnih akordih. V tem primeru bi se odločili za dušenje strun, saj je časa za dušenje dovolj, pavze pa bodo naredile kontrast *legato cantabile* liniji leve roke. Glede na opisane primere lahko sklepamo, da enotnega odgovora za interpretacijo pavz ni. Skladbe se med seboj razlikujejo v tonaliteti, taktovskem načinu, težavnosti, tempu, dinamiki, karakterju, hitrosti izvajanja in interpretaciji. Vsaka izmed teh karakteristik skladbe pa vpliva na zmožnost upoštevanja pavz pri izvedbi. V večini primerov, ko je pavza napisana, bi bilo treba ugotoviti, zakaj jo je skladatelj zapisal, in vsaj delno zadušiti zven harfe ali očistiti zven harmonije.

Hemiole in polimetrija

Tudi pri igranju hemiol se notni zapis in njihova izvedba pogosto razlikujeta. Izvajalci metruma hemiol ne spremenijo vedno, čeprav bi si skladatelji tega želeli, drugače jih ne bi napisali. Izvedba hemiol od izvajalcev zahteva visoko raven ritmične natančnosti, še posebno ker so pogosto uporabljene kot spremljava glavni melodiji, kot je to opaziti v Srebotnjakovem *Preludiju št. 3* in Petričevem *Impromptuju*. Gre za zahteven interpretativni izziv, saj hemiola deluje kot odmik od osnovnega metruma.

Poleg hemiol oba skladatelja uporabljata polimetrijo, kjer se spremljava pojavi v drugem taktovskem načinu kot melodija, kar dodatno poudari kontrast med različnimi glasbenimi elementi. Polimetrija zahteva neodvisno igranje obeh rok, kar pogosto pri izvedbi ne pride do polnega izraza, saj mnogi izvajalci podredijo spremljavo osnovnemu metrumu melodije. Polimetrijo smo zasledili v Srebotnjakovem *Preludiju št. 2* in Petričevem *Impromptuju*.

Hemiole in polimetrija so skladateljem omogočile večjo ritmično fleksibilnost, vendar pa od izvajalcev zahtevajo poglobljeno razumevanje ritmične strukture. Učenje teh elementov zahteva prilagojene pedagoške pristope, kot sta ločeno vadenje vsake roke ter uporaba govornih poudarkov za obvladovanje različnih ritmičnih plasti. Poleg rednega obiskovanja *solfeggia*

je pomembno, da se izvajalci posvetijo oblikovni analizi skladb, saj ta razkriva vse polimetrične in hemiolske strukture, ki so brez natančne analize izvajalcem pogosto skrite.

Agogika

Ob poučevanju dijakov smo ugotovili, da imajo največje težave z agogiko. Predvsem koliko zadržkov, pohitevanj in vdihov si lahko dovolijo, če v notah niso izrecno zapisani. Odgovor na to je najlažje dobiti z oblikovno analizo skladb. Skladatelji svoje intence bolj ali manj očitno zapišejo v note bodisi z oznakami tempa bodisi z uporabo pavz, fermat, legatur ali izraznih oznak. Srebotnjak je agogiko pogosto zapisal z izraznimi oznakami, kar je bilo omenjeno že pri analizi *Preludija št. 4*. Vdihe je nakazal tudi s pavzami, denimo v 7. taktu *Preludija št. 2*. Petrić je agogiko predstavil s številnimi zapisi sprememb tempa in izraznosti. V 84 taktih *Preludija* je denimo uporabil več kot petnajst oznak, med njimi *tempo rubato*, *ritardando*, *a tempo*, *sostenuto*, *cantando*, *poco animato*, *poco rubato*, *allargando*, *meno mosso*, *accelerando*, *cantabile*, *recitando*, *lento*, *molto moderato*, *rallentando*, *largo* itd.

O pomenu analize za navdihujočo interpretacijo je govoril že Wallace Berry:

Glasbena izkušnja je najbogatejša, ko so funkcionalni elementi oblike, kontinuitete, vitalnosti in smeri jasno ozaveščeni z analizo in so osnova za zavestno podlago resnično razsvetljujoče interpretacije.²³

Z obliko lahko razumemo samo strukturo glasbenega dela, motive in fraze. Kontinuiteta predstavlja tekoč razvoj v glasbenem delu, kjer se fraze logično povezujejo, prehodi med deli skladbe pa so tekoči. Vitalnost pomeni energijo dela in pomaga vzdrževati pozornost poslušalca. Smer pa je stalen občutek napredovanja proti določenemu cilju, ki je za dobro izvedbo pomemben. Vse to skupaj lahko razumemo kot osnovo za agogiko, ki jo bomo najbolje razumeli z jasno oblikovno analizo.

Dolgi akordi

Pri dolgih akordih, ki nimajo zapisanega *arpeggia*, se interpretacije harfstov zelo razlikujejo. Nekateri jih vedno igrajo *secco* – sozvočno, drugi *brisé* – hitri *arpeggii*, nekateri pa želijo dolge *arpeggie*, značilne za romantični

23 Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press, 1989), 6.

stil. Izvedbi slednjih se je smiselno izogniti, sicer bi jih skladatelj v tem obdobju zapisali že sami. Predvsem se nam zdi pomembno, da se uporaba ponoti in ni vsakič drugačna.

Petrić in Srebotnjak sta v omenjenih skladbah dodala zapis *non arpeggiato* (Petrić – *Impromptu*, 125. takt; Srebotnjak – *Preludij št. 4*, 36. takt). Pogosto pa akordi nimajo dodanega nobenega zapisa in omogočajo lastno interpretacijo, kot so na primer pri Petriću zadnji akord v *Impromptuju* ali akordi v *allargando* delu *Preludija*. Pri *Elegiji* so vsi akordi opredeljeni z oznakami. Pri Srebotnjaku in Petriću se je treba držati zapisanega, saj sta oba označila *arpeggie*, prav tako tudi smer igranja, nekaj svobode bi obdržali pri igranju dolgih akordov le pri *Impromptuju*, kjer si je Pavla Uršič v prvotni verziji dopisala nekoliko več *arpeggiev*, kot jih je kasneje v notah objavljenih ali pri igranju hitrih *arpeggiev brizze*.²⁴

Barva tona

Poleg dolgih romantičnih *arpeggiev* je pri izvedbah skladb 20. stoletja pogosto tudi igranje z lepim toplim tonom, ki se pri mlajših harfistih ne spremeni glede na izvedbe baročnih, klasicističnih ali romantičnih del. Z iskanjem novih zvočnih barv so se ukvarjali številni skladatelji 20. stoletja, denimo Igor Stravinski, Paul Hindemith ali Benjamin Britten, ki so v svojih delih uporabljali harfo.²⁵ Boulez je denimo o barvi tona dejal, da ne deluje sama po sebi, temveč je akustična iluzija barve tona prikazana z načinom komponiranja.²⁶ Namesto lepega tona čez celotno skladbo je treba samo barvo tona prilagoditi karakterju skladbe. Predvsem v ponavljajočih se elementih je ostra prekinitev prejšnje fraze navadno pomembnejša od same barve tona. Pri Srebotnjaku bi bil ostrejši ton primeren v akordih dvočetrtinskih taktov v *Preludiju št. 3* ali glasne oktave v triosminskem taktovskem načinu *Preludija št. 5*. Pri Petriću pa v akordih, ki se začnejo v 35. taktu *Preludija*, oz. akordih, ki se začnejo v 28. taktu *Scherzina*.

24 Petrić, *Impromptu* [Neobjavljena verzija].

25 Denimo Igor Stravinski, *The Firebird* (1910); Paul Hindemith, *Concerto for Woodwinds, Harp, and Orchestra* (1949); Benjamin Britten, *A Ceremony of Carols*, Op. 28 (1942); Benjamin Britten, *War Requiem*, Op. 66 (1962).

26 Pierre Boulez, »Timbre and Composition – Timbre and Language«, *Contemporary Music Review* 2 (1987): 169.

Melodije v levi roki

Nekatere tehnike so zaradi specifične igranja harfe težje izvedljive. Harfisti se jih ponavadi zavedajo, vendar niso vedno v kratkem času tehnično zmožni dobiti želenega rezultata. Poleg prej omenjenih pavz, hemiol in polimetrije se to nanaša tudi na melodije v levi roki, melodije, ki so skrite v posameznih tonih daljših linij, ali melodije, ki jih izmenično sestavljata obe roki. Na primer imitacija na začetku C-dela Srebotnjakovega *Preludija št. 3*, melodija leve roke v 106. taktu Petričevega *Impromptuja* ali melodija, skrita med šestnajstinkami desne roke med 22. in 27. taktom *Scherzina*.

Prav tako kot vadenje je treba v učenje instrumenta vpeljati oblikovno ter harmonsko analizo skladb. Velikokrat nam že sam zapis predstavi interpretacijske ideje skladatelja. Znanje harmonije in oblikoslovja se seveda med harfisti razlikuje. Vsakemu harfistu pa bi ne glede na raven znanja koristilo, če bi pred začetkom učenja skladbe sam ali s pomočjo profesorjev označil vsaj osnovne specifične skladbe, kot sta repriza ali refren, če v skladbi so, spremembe v tempih, ki nam pogosto nakazujejo nove dele, ponavljajoče se motive, teme ali dele ter vidne spremembe tonalitete. Z osnovno analizo oblike skladbe lahko najdemo skrite ali očitne želje skladatelja glede agogike tudi tam, kjer ni eksplicitno zapisana.

Ko razumemo osnovno strukturo skladbe, je priporočljivo označiti vse posebnosti, o katerih smo govorili, kot so pavze, hemiole, polimetrija, melodije v levi roki in oznake za agogiko. Vsako pavzo posebej preučimo, ali jo je možno upoštevati z jasnim dušenjem strun, le z *étufée* čiščenjem harmonije ali zaradi hitrosti izvedbe teh ni mogoče upoštevati. Jasna oznaka hemiol in polimetrije nam bo koristila pri razumevanju metruma skladbe. Pobarvane melodije bodo našo pozornost pritegnile hitreje. Oznake za agogiko pa nam bodo pomagale pri interpretaciji. Vse tuje izraze, ki nam niso razumljivi, si je treba prevesti.

Tudi vse druge posebnosti, ki jih v skladbi opazimo, kot so *glissandi*, *bisbigliandi*, trilčki, ostinato motivi, *flažoleti* ali *pasaze*, je dobro analizirati z vidika, kaj so skladbi z interpretacijskega vidika prinesli. So tam napisani le za obarvanje harmonije, poudarjajo kateri ton ali akord, kam nas vodijo ali so zapisani, da predstavijo harfistično tehniko? Odgovori nam bodo koristili pri izbiri interpretacije. Kot zapiše Berry, je oblikovna analiza le osnova oz. izhodišče za naslednje interpretativne odločitve ter vodi do ugotovitve, da je možnih več interpretacij, kar seveda izvajalcu dopušča nekoliko

bolj prosto pot. Odločitev za izvedbo, ki presega zgolj jasno in natančno igranje zapisanega, je prav tako upravičena.²⁷

Na seznamu sicer ni premikov pedalov, ki običajno predstavljajo največji strah skladateljem pri komponiranju za harfo kot tudi največjo težavo mladim izvajalcem, ki nova dela spoznavajo. Skladatelji 20. stoletja predloge premikov pedalov običajno vpišejo v skladbo, kar smo opazili pri vseh skladbah Iva Petriča in Alojza Srebotnjaka. Ne glede na zapise v notah je vedno priporočljivo premike vpisati na novo in tako poiskati najbolj optimalno verzijo glede na svoje sposobnosti in navade. Kaj so optimalni premiki in njihovi zapisi za harfista, se mora ta naučiti v procesu izobraževanja. Tako kot se razlikujejo prstni redi ali interpretacija, se razlikujejo tudi čas, ki ga posameznik porabi za premik pedala, zmožnost premikanja več pedalov hkrati, sposobnost premikanja pedalov z levo nogo na desni strani in razmišljanje o harmoniji med igranjem. Vse to vpliva na izbiro, kdaj bi bilo premik najboljše izvesti.

Predstavitev anketnih rezultatov

Za boljši vpogled v izvajalsko prakso del Iva Petriča in Alojza Srebotnjaka za harfo v Sloveniji smo izvedli anketo s slovenskimi harfisti in harfistkami. Zanimalo nas je, kako izvajalci in občinstvo dojemajo dela obeh skladateljev. Glavni cilj ankete je bil pridobiti vpogled v trenutno prakso izvajanja del Iva Petriča in Alojza Srebotnjaka za harfo v Sloveniji, raziskati težave ter prednosti teh skladb z vidika tehnične zahtevnosti in umetniške interpretacije posameznika. V anketi, ki je bila izvedena med 23. marcem in 3. aprilom 2024, je sodelovalo 40 harfistov in harfistk, od tega trije učenci, sedem dijakov, devet študentov in enaindvajset profesionalnih harfistov.

Z odgovori v anketi smo ugotovili, da je skladbo *Pet preludijev* igralo 24 harfistov, skladbe za harfo Iva Petriča pa le 10. Medtem ko se je *Pet preludijev* Alojza Srebotnjaka več kot 50 odstotkov anketiranih harfistov učilo že v osnovni in srednji šoli, so se skladb Iva Petriča vsi harfisti učili šele v času študija (8) oz. po študiju (2). Sedemdeset odstotkov vseh anketiranih rado vključuje skladbe slovenskih skladateljev v svoj repertoar. Najbolj zanimiv podatek je, da je vseh 10 harfistov, ki so igrali dela Iva Petriča, igralo tudi *Pet preludijev* Alojza Srebotnjaka. Vsi so se opredelili, da so bila dela Iva Petriča zahtevnejša.

27 Berry, *Musical Structure and Performance*, 43–4.

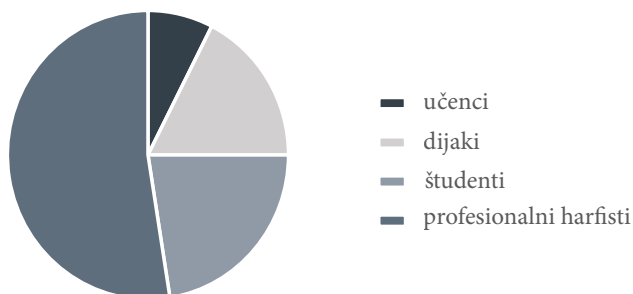


Diagram 1: Struktura anketirancev glede na stopnjo izobrazbe

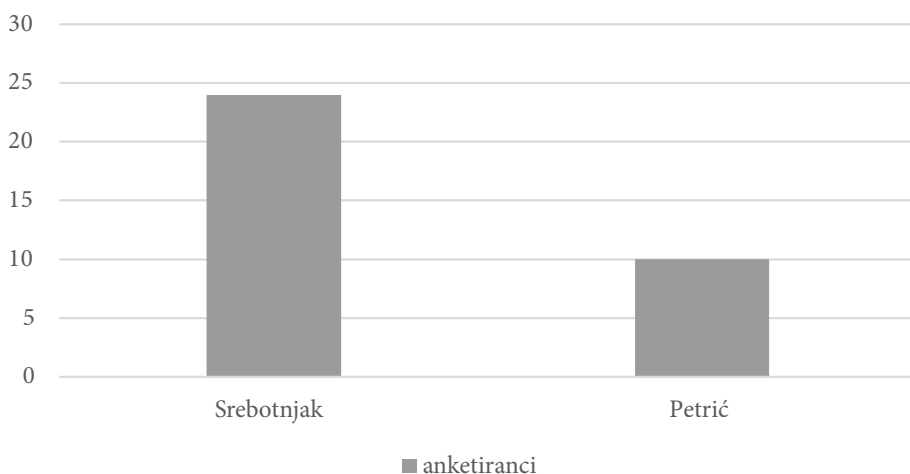


Diagram 2: Izvajanje skladb I. Petrića in A. Srebotnjaka

Skladbe za solo harfo Alojza Srebotnjaka

Samo 9 harfistov je igralo celotno skladbo. Prvi stavek vseh 22 anketiranih, drugi stavek 20, tretji stavek 15, četrti stavek 11 in peti stavek le 10. Vsi so se opredelili, da je bil odziv občinstva na skladbo pozitiven. Pri učenju skladbe je bila glede na njihove odgovore največja težava memoriziranje, pohvalili so skladateljevo dobro poznavanje harfistične tehnike in zmožnosti harfističnega igranja. Več kot dvema tretjinama tistih, ki so skladbo igrali, je bila všeč, kar četrtini vseh anketiranih pa je najljubša med skladbami za harfo slovenskih skladateljev. Najpogosteje se je začnejo učiti po predlogu profesorja oz. je njihova odločitev za izvedbo dela povezana z izvedbo tek-

movalnega programa, saj je v programu letnega izpita zahtevana tudi izvedba skladbe slovenskega skladatelja.

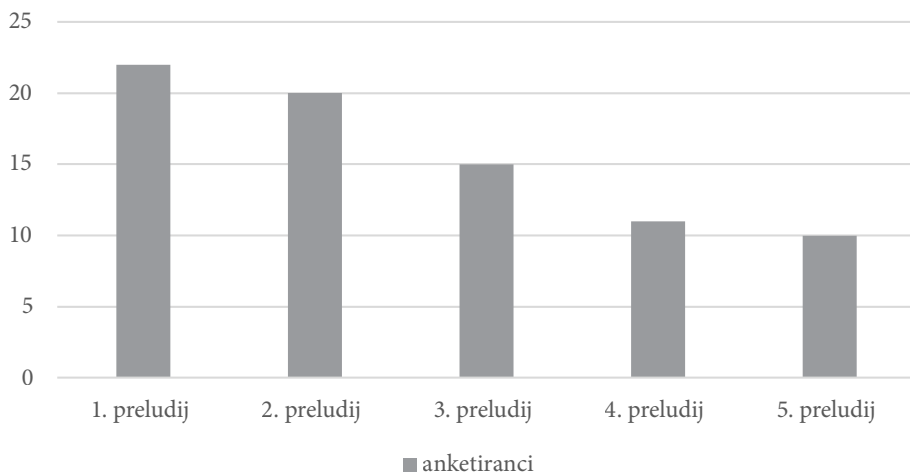


Diagram 3: Izvajanje posameznih preludijev A. Srebotnjaka

Skladbe za solo harfo Iva Petriča

Najpogosteje izvajana Petričeva skladba je *Fantasy for many strings and one harp player* (1993), ki je bila v letih 2021 in 2024 obvezna skladba v kategoriji III. b – harfa na tekmovanju TEMSIG. Igralo jo je osem anketirancev. Druge izvajane skladbe so *Preludij in Scherzino* (1954) – dva anketiranca, *Impromptu* (1957/98) – dva anketiranca, *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (1962) – en anketiranec, *A moray fantasy for flute and harp* – en anketiranec, *Quatre pieces d'été* za violino in harfo – en anketiranec. Pri učenju skladb so bile najpogostejše težave memoriziranje, iskanje prave interpretacije, kot tudi tehnične veščine, kot so premiki pedalov, prstni redi, hitrost igranja, ter spremembe dinamike v zelo kratkem času. Odziv občinstva na njegove skladbe je bil slabši kot pri Srebotnjaku.

Rezultati kažejo, da je treba večjo pozornost posvetiti izobraževanju in spodbujanju izvajanja Petričevih del, saj zahtevajo več tehnične in interpretativne zrelosti, medtem ko so Srebotnjakova dela že bolj umeščena v izobraževalni repertoar, vendar bi lahko obogatili glasbeni program z izvedbo celotne skladbe. Slovenski harfisti glede na anketo radi vključujejo skladbe slovenskih skladateljev v svoj repertoar. Kljub temu je zanimivo, da so se skladbe izvajale selektivno in so jih harfisti večinoma izbrali po priporoči-

lu profesorjev ali kot del izpitnih in tekmovalnih programov. Delo Srebotnjaka se je izkazalo za bolj dostopno in priljubljeno, predvsem zaradi enostavnejšega pomnjenja in pozitivnega odziva občinstva. Čeprav so harfisti prepoznali tehnično zahtevnost pri interpretaciji Srebotnjakovih skladb, so pohvalili skladateljevo poznavanje harfistične tehnike, kar je omogočalo lažjo učno izkušnjo. Nasprotno so pri Petriću zaznali več težav pri interpretaciji, vendar menimo, da bi s pomočjo harmonsko-oblikovne analize lažje našli tudi ustreznejše interpretacijske rešitve.

Glede na analizo skladb, odgovore v anketi, zahteve učnega sistema²⁸ in lastne interpretativne izkušnje se zdi, da je skladba *Pet preludijev* Alojza Srebotnjaka najbolj primerna za srednješolski nivo. Od dijakov se pričakuje, da obvladajo vse tehnične prvine, uporabljene v *Preludijih* (lestvice, razložene akorde, *arpeggie*, *flageolette*, *étouffe*, *glisande*, *bisbigliando*, dvojemke itd.). Stavki so krajši, zato omogočajo lažje pomnjenje, kar je pomemben pedagoški dejavnik, zlasti pri mlajših harfistih. Ker tempi niso prehitri, premikov pedalov pa je malo, jih lahko dijaki obvladujejo med igranjem. Vsi ti elementi prispevajo k dostopnosti skladbe za izvajalce na srednješolski ravni. Najuspešnejši harfisti, ki imajo dovolj veliko roko, lahko posamezne stavke skladbe sicer igrajo že proti koncu osnovne šole. Ker je dobro sprejeta tako med izvajalci kot poslušalci, bi bilo zaželeno, da jo ima kar največ slovenskih harfistov v svojem repertoarju. Žal se navadno ne izvaja v celoti, z izvajanjem le posameznih stavkov pa skladba izgubi svoj čar. Izvajanje posameznih stavkov jih lahko predstavi zelo monotono, saj se vsak posveča svojemu elementu. Včasih je v ospredju izraznost, drugič ritem. Pri izvajanju celotne skladbe pa stavki drug drugega dopolnjujejo, zadnji pa deluje kot sinteza. Ker so kratki, poslušalci tudi pri izvajanju celotne skladbe ne izgubijo rdeče niti.

Po drugi strani so skladbe Iva Petrića veliko večji tehnični in interpretacijski izziv za izvajalce in so primernejše za visokošolsko raven. Poleg tehničnih zahtevnosti, ki bi jih nekateri dijaki lahko obvladali, Petrićeve skladbe potrebujejo čas, da dozori in jih izvajalec lahko razume celostno, saj temeljijo na kompleksnih harmonskih in ritmičnih strukturah, ki presegajo zgolj tehnično izvedbo in zahtevajo poglobljeno glasbeno analizo za kakovostno interpretacijo. Hemiole, polimetrija in kompleksni pedalni premiki jo postavljajo na višjo tehnično raven, zato so njegove skladbe

28 Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje, *Učni načrt: Harfa (posodobljeni učni načrt)* (Ljubljana: Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje, 2021); Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, *Učni načrt za gimnazije: Harfa* (Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, 2013).

primernejše za študente in odrasle harfiste. Analiza Petričevih skladb za solo harfo kaže, da njegova glasbena dela zahtevajo podrobno in dolgotrajno pripravo, kar se je potrdilo tudi v anketi. Anketirani harfisti so poudarili težave pri iskanju prave interpretacije njegovih del, zlasti zaradi obsežnih premikov pedalov, zahtevne ritmike in hitrih dinamičnih sprememb. Kljub tehničnim zahtevam pa so nekateri anketiranci poročali o pozitivnem odzivu občinstva, kar nakazuje, da so skladbe, čeprav redkeje izvajane, pri občinstvu dobro sprejete, če so ustrezno interpretirane.

Ker skladbe Alojza Srebotnjaka in Iva Petriča pomenijo vrhunec slovenskega ustvarjanja za harfo v drugi polovici 20. stoletja, ostaja želja, da bi mladi harfisti čim pogosteje segali po njih. Njuna glasba ponuja tako tehnični izziv kot priložnost za umetniško izražanje, s katero bodo napredovali tudi pri izvedbi skladb, pogosteje izvajanih na tekmovanjih in koncertih. V karakterni raznolikosti omenjenih skladb lahko vsak izvajalec najde tisto, ki mu je posebej blizu in mu bo omogočala globoko izraznost. S podporo harfističnih pedagogov bodo mladi izvajalci lažje razumeli kompleksnost teh del, obvladali tehnične izzive in odkrili lastne interpretacijske rešitve. Tako bodo ne samo poglobili svoje razumevanje glasbe, ampak tudi navdušili občinstvo s svojimi izvedbami. Z vztrajnostjo in poglobljenim delom bodo ta edinstvena slovenska dela našla stalen prostor v njihovih repertoarjih ter postala del njihovega umetniškega izraza.

Bibliografija

Literatura

- Attl, Kajetan A. *A Method for the Harp*. New York: Carl Fischer, 1924.
- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva: Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Berry, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.
- Lawrence, Lucile. *Solos for the Harp Player*. New York: G. Schirmer, 1966.
- Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje. *Učni načrt: Harfa (posodobljeni učni načrt)*. Ljubljana: Ministrstvo za vzgojo in izobraževanje, 2021.
- Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport. *Učni načrt za gimnazije: Harfa*. Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, 2013.
- Parfenov, Nikolaj. *Tehnika igranja harfe: Metoda profesorja A. I. Slepüşkina*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928.

- Renié, Henriette. *Méthode complète de harpe: Première volume*. Prva izdaja: 1946. Pariz: Alphonse Leduc, 2007.
- Salzedo, Carlos. *Modern Study of the Harp*. New York: G. Schirmer, Inc., 1921.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Periodika

- Boulez, Pierre. »Timbre and Composition – Timbre and Language«. *Contemporary Music Review* 2 (1987): 161–72.
- Cook, Nicholas. »Between Art and Science: Music as Performance«. *Journal of the British Academy* 2 (2014): 1–25.

Notno gradivo

- Osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija.
- Petrić, Ivo. *Croquis Sonores pour harpe seule et ensemble de chambre*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 380, 1963.
- Petrić, Ivo. *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 378, 1962.
- Petrić, Ivo. *Fantasy for Many Strings and One Harp Player*. Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 015, 1993.
- Petrić, Ivo. *Impromptu* [Neobjavljena verzija]. Osebni arhiv Pavle Uršič, Arhiv Društva harfistov Slovenije, Velenje, Slovenija, 1957.
- Petrić, Ivo. *Impromptu*. Bern: Pizzicato Verlag Helvetia, PVH 398, 1999.
- Petrić, Ivo. *Jeux pour voix et harpe, III. - Zapeljevanje*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Mc. DSS 83, 1965.
- Petrić, Ivo. *Preludij in Scherzino za harfo*. Frankfurt: Musikverlag Wilhelm Zimmermann, ZM 1720, 1954.
- Srebotnjak, Alojz. *Macedonica – Collage za skupino različnih instrumentov*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1108, 1978.
- Srebotnjak, Alojz. *Pet makedonskih plesov za godalni orkester*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1050, 1976.
- Srebotnjak, Alojz. *Preludiji za harfo*. Beograd: Edicije kompozitorja Jugoslavije, 1965.
- Srebotnjak, Alojz. *Sonatina za violino in klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 266, 1954.

Povzetki

Jakob Barbo

Izbira tempa Mozartovih del – skozi minsko polje zgodovinskih virov

Priljubljenost del Wolfganga Amadeusa Mozarta od njihovega nastanka vse do danes je botrovala nastnaku številnih zmot glede njihove interpretacije, še posebej na področju izbire pravega tempa – področju, ki je bilo skladatelju še posebej pomembno. Pogosto se sekundarni viri zadovoljijo z opiranjem na zgodovinske vire, ki so nastali prostorsko in časovno blizu skladateljevega časa, kar pa nikakor ni zadostni pogoj za njihovo relevantnost. Najprej bomo opredelili ključne, neizpodbitne vire: Mozartov lastni zapis, njegove spremembe tega zapisa, njegova pisma, prav tako pa tudi zapise njegovega očeta Leopolda. Vsak izmed njih bo predstavljen, posebna podrobnost pa bo namenjena prav Leopoldu, katerega violinska šola *Versuch einer gründlichen Violinschule* iz leta 1756 je pogosto odslovljena zgolj kot priročnik za začetnike, čeprav se od podobnih šol razlikuje po temeljitosti in globokem uvidu, ki je rezultat teoretikove široke razgledanosti in izpolnjevanja življenjskega poslanstva. Kot najpomembnejši element zapisa tempa izide taktovski način, ki mu sledi besedna oznaka kot dopolnila, pozneje razvita informacija. Pomembnost pravilnega in pasti napačnega razumevnja elementov zapisa tempa prikazujem na primeru, na katerem je preizkušena tudi vzpostavljena hierarhija relevantnih virov.

Ključne besede: Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold Mozart, tempo, metrum

Clemens Hellsberg

Dunajski filharmoniki: zgodovina in zasedba

Na začetku je kratko predstavljen začetek obstoja Dunajskih filharmonikov, ki jih je leta 1842 ustanovil Otto Nicolai, in tistih načel, ki so od takrat ostala nespremenjena.

Najpomembnejši dogodek po ustanovitvi je bila uvedba abonmajskih koncertov leta 1860 – odločitev, ki je bila velikega pomena za ustalitev podjetja in ki je leta 1908 privedla do ustanovitve Društva Dunajskih filharmonikov. Leta 1933 je bil uveden sistem gostujočih dirigentov, v okviru katerega so filharmoniki sodelovali s skoraj vsemi vrhunskimi dirigenti. Orkester tako zaznamuje nenehno umetniško sodelovanje z najrazličnejšimi osebnostmi, prav tako ga zaznamujejo izzivi, ki jih prinašajo novoletni koncert, Koncert poletne noči v Schönbrunn, Salzburški festival ter teden Dunajskih filharmonikov v New Yorku in na Japonskem.

Pomemben vidik filharmoničnega načina igranja in zasedbe je dejavnost orkestra v Dunajski državni operi. V prispevku je predstavljen učinek, ki ga ima soočanje z Vox Humano na glasbenike, pa tudi sodelovanje avtonomnega društva z državno ustanovo.

Zaradi obveznosti orkestra v Dunajski državni operi je število turnej Dunajskih filharmonikov omejeno, izbira krajev, v katerih nastopajo, pa mora biti zato skrbno premišljena. Pri tem je pomembno negovati tudi stike z manjšimi državami, zlasti ko gre za mesta s pomembno glasbeno tradicijo – kar velja tudi za Ljubljano.

Na koncu je predstavljena povezava z ekskluzivnim sponzorjem Rolexom, nakazan pa je tudi pogled v prihodnost.

Ključne besede: zgodovina Dunajskih filharmonikov, ustanovitev Dunajskih filharmonikov, ideja Dunajskih filharmonikov, kako postati član Dunajskih filharmonikov, Dunajski filharmoniki danes

Vjera Katalinić, Lucija Konfić

Vittorio Radeqlia in njegova *Sérénade aux Etoiles* na tekmovanju Modern Composers' Series

Vittorio Radeqlia (Istanbul, 1863–1941) je bil skladatelj oper, orkestrskih del, kantat, zlasti pa skladb za solistične instrumente in komorne zasedbe ter vokalne pesmi. Po zaslugi njegovega dalmatinskega porekla je njegova hči njegovo glasbeno zapuščino podarila Oddelku za zgodovino hrvaške glasbe Hrvaške akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Ker je Radeqlia širšemu glasbenemu in muzikološkemu občinstvu neznan, bomo v tem prispevku orisali njegovo življenje in delo, največ pozornosti pa bomo

namenili skladbi *Sérénade aux étoiles* [Serenada za zvezde], ki je leta 1913 prejela prvo nagrado na tekmovanju Modern Composers' Series in je bila objavljena pri Art Publication Society (St. Louis). Namen te založniške serije je bil zagotoviti širok dostop do glasbenega izobraževanja z objavo notnih zapisov »z verodostojnimi napotki za uporabo pedal, postavitve prstov in fraziranje«, hkrati pa tudi posredovanje »skladateljeve poetične zamišli«. Tako so notni zapisi vključevali tudi skladateljske opombe k objavljeni skladbi, ki so se nanašale na vprašanja interpretacije. Te opombe bomo obravnavali v povezavi z interpretacijo sodobnega izvajalca, ki je bila organizirana za namen te analize. Raziskava za ta prispevek je del projekta »Institucionalizacija moderne meščanske glasbene kulture v 19. stoletju v civilni hrvaški in vojni krajini«.

Ključne besede: Vittorio/Victor Radeaglia, glasbena zapuščina, *Sérénade aux étoiles*, tekmovanje Modern Composers' Series, Art Publication Society

Luba Kijanovska

Ukrajinska operna pevka Solomia Krušelnicka v procesu umetniške emancipacije poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja

Življenje in delo slavne operne zvezde Solomie Krušelnicke bosta služila kot primer, s katerim bo ponazorjeno, kako razumeti posebno ukrajinsko emancipacijo. Krušelnicka se je v evropsko glasbeno zgodovino zapisala zlasti kot interpretka vloge Madame Butterfly v istoimenski operi Giacomo Puccinija, ki ji je uspelo omenjeno opero rešiti po začetnem poraznem odzivu. Ostali dosežki, ki jih je nanizala kot operna in komorna pevka, pedagoginja in družbeno angažirana oseba, pa so tisti, zaradi katerih Krušelnicka spada med najizrazitejše predstavnice umetniške emancipacije na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Na začetku kariere se je sicer znašla v hudem konfliktu z okolico, vendar se je ta zanjo razrešil izjemno pozitivno, saj je v tem obdobju gibanje za pravice žensk izrazito napredovalo. Njen oče, ki je bil duhovnik, je podpiral namero hčere, da bi se glasbeno izobrazila, čeprav je zaradi tega zavrnila poroko, ki bi ji močno koristila. Pisma in dokumenti jasno kažejo, kako je Solomia Krušelnicka dojemala svobodo žensk v takratni družbi, ko je bila ta pereč problem v konservativnem okolju grškokatoliških klerikalcev. V njeni umetniški karieri je zato vprašanje ženske samozavesti tesno povezano z osebnim in psihološkim portretom umetnice. Njen psihološki tip je bil ambivertirana in ambivalentna osebnost, pri kateri so bile moške in ženske značilnosti uravnotežene, kar se je pri njej izrazi-

lo v širini duha ter intelektualni sposobnosti posploševanja, analiziranja in reševanja strateških nalog. Takšno hipotezo je mogoče podkrepiti z naslednjimi dejstvi: Krušelnicka je bila goreča zagovornica pravice, da si sama izbere poklic in se izobražuje, z moškimi je komunicirala kot enakopravna sogovornica in odkrito izražala svoja stališča; navedeno potrjujejo tudi njen celosten intelektualni razvoj, znanje osmih tujih jezikov in poglobljene znanstvene študije vseh njenih vlog. Znaki njene uspešne emancipacije so bili finančna neodvisnost in načela, ki jih je dosledno zagovarjala tudi v konfliktnih situacijah. Trdno stališče je imela tudi, ko se je borila za kulturne vrednote svojega naroda.

Ključne besede: evropska opera prve tretjine 20. stoletja, emancipacija, gibanje za pravice žensk, ukrajinska glasbena umetnost, samouresničena osebnost, ambivertiran psihološki tip

Darja Koter

Poskus analize vplivov na umetniško interpretacijo dirigenta – Lovro Matačić na slovenskih glasbenih odrih

Prispevek se osredotoča na umetniško pot dirigenta Lovra Matačića (1899–1985) v njegovih mladostnih letih med obema svetovnjima vojnoma, ko je večkrat nastopil na slovenskih odrih, ki so predstavljala vir njegovega navdiha in umetniške rasti. V ospredju so dognanja o vplivu glasbene izobrazbe, ki sooblikuje in tlakuje kariero vsakega umetnika, nadalje smo upoštevali dosedanje znanstvene razčlembe in ugotovitve, Matačićeve sposobnosti individualnega izražanja za dirigentskim pultom, vplive pulziranja kulturnega prostora in ne nazadnje smo ugotavljali zmožnostih poustvarjalnih ansamblov na celostni princip umetniškega izražanja, s katerimi je Matačić sodeloval. Sodil je med dirigente, ki so imeli sposobnost zvočno sliko zaokrožiti z miselnimi in čustvenimi vidiki skladatelja ter z znanjem, sposobnostjo in energijo interpretata. Verjel je, da končna oziroma dokončna interpretacija ne obstaja ter da je glasbeno delo dokončano šele s poglobljeno interpretacijo, ki upošteva celovito skladateljevo osebnost, okoliščine nastanka dela in njegovo strukturo ob upoštevanju skladateljeve ideje, vseh glasbenih elementov in arhitekturno gradnjo oblike. Bil je prepričan, da je poglobljanje v avtorjev opus, njegovo osebnost in okoliščine, ki so obkrožale nastajanje dela, dolgotrajen proces, zato se je vse življenje posvečal izbranim opusom ter tako poglobljal svoj stik s skladateljem in dosegal vrhunske interpretacije. Lovro Matačić je imel izrazito sposobnost intuicije in moč osebne energije – in z vsemi temi dejavniki je sooblikoval interpretacijo iz-

branega dela. Veljal je za osebnost z neusahljivo energijo, s katero je oživiljal zapisano glasbo in ji vedno znova vtisnil neponovljiv in prepričljiv pečat.

Ključne besede: Lovro Matačić, dirigent, pianist, skladatelj, slovenski glasbeni odri

Hartmut Krones

Nauk o izvajanju dunajske šole kot historična izvajalska praksa

Arnold Schönberg in z njim celotna »Dunajska šola« so od interpreta zahtevali »natančno izvedbo notnega zapisa«, k čemur pa niso spadali samo toni, temveč tudi pravilen tempo, pravilna artikulacija (s pravilno interpunkcijo in fraziranjem) in pravilna dinamika – vse tako, kot je želel skladatelj (!). »Pravica komponista« je bila torej visoko nad »pravico interpreta« (ki je prvo samo delno dopolnjevala). In te zahteve konec koncev niso nič drugega kot zahteve »historične poustvarjalne prakse« (v nasprotju s pretenzijami interpretov po svoji lastni, »sodobno subjektivni« ali celo »sodobni« izvedbi).

Ključne besede: historična poustvarjalna praksa, interpretacija, Dunajska šola, Arnold Schönberg, glasbeni jezik

Pavle Krstić

Analiza ritma kot sredstvo interpretacije v Chopinovi glasbi

Kljub večjemu interesu za odnos med analizo in interpretacijo v zadnjih desetletjih je med teorijo in prakso še vedno razkorak. Številni interpreti nekoliko omahujejo pri aktivni vključitvi analize v svoj interpretacijski postopek. Ta razkorak se kaže predvsem tako, da predmeti, kot je nauk o harmoniji ali glasbenih oblikah, na glasbenih akademijah veljajo za »drugorazredne«. Poleg tega gre pri tovrstnem poučevanju redko za praktično uporabo pridobljenih sposobnosti in znanj pri lastnem ustvarjanju.

Cilj tega spisa je raziskati, kako je mogoče uporabiti analizo za pojasnitev interpretacijskega postopka, pri čemer je poudarek na klavirski glasbi Frédérica Chopina. Razprava je omejena na analizo ritmičnega vidika glasbe, čeprav je mogoče prepoznati povezave z drugimi področji, kot so melodija, tekstura, zvrst, oblika in harmonika. Izbrani in analizirani so primeri iz Chopinove glasbe, s tem pa se želi nakazati, kaj bi lahko interpret uporabil iz analize. Poudarek je na ritmičnih skupinah tonov, daljših in krajših tonih, sinkopah in ligaturah, posebnih delitvah dobe (kot so triole in kvar-tole) in pavzah.

Ključne besede: analiza, interpretacija, Chopin, ritem

Helmut Loos

Dirigent: pravica in učinek

Elias Canetti v svojem glavnem filozofskem delu *Množica in moč*, ki je izšlo leta 1960, dvakrat navede »resno glasbo« kot primer, na katerem ponazori delovanje družbe. Orkester je zanj družbeni kristal – majhna, toga skupina ljudi, katere namen je spodbuditi množico. V njegovi stalnosti posamezniki izginejo in kljub različnim funkcijam nastopajo le kot celota. Glasbenikov v orkestru ne dojemamo posamično, temveč vedno kot orkester. Ob koncu dela Canetti predstavi še dirigenta, saj ni primernejše funkcije, ki bi bolje ponazorila naravo moči, kot je njegova. Glasba ima za ljudi izjemen pomen in zdi se samoumevno, da obiskujemo koncerte, na katerih lahko prisluhnemo simfonijam. Dirigent jih posreduje zgolj kot služabnik. On je tisti, ki ima moč, da odloči o življenju in smrti glasov. Raznolikost glasbil predstavlja človeško raznolikost, orkester pa je kot zbor vseh najpomembnejših tipov ljudi. Pripravljenost glasbenikov prisluhniti dirigentu je tisto, kar mu omogoča strniti orkester v celoto, ki jo nato predstavi javnosti. Celoten koncert z vsemi svojimi obredi je osredotočen na dirigenta, ki ga množica v dvorani vidi kot vodjo. Nad svojo malo vojsko poklicnih glasbenikov izvaja popoln nadzor, edini ima v lasti partituro in je tako vseprisoten. Dirigent predstavi delo v njegovi sočasnosti in sosledju: dokler traja koncert, na svetu ne obstaja nič drugega – in prav tako dolgo je dirigent vladar sveta.

Ključne besede: Felix Mendelssohn Bartholdy, Felix Weingartner, Beethovnova podoba, zmerjanje dirigenta, raziskava vodenja

Wolfgang Marx

Umetna inteligenca in glasbena interpretacija

Generativna UI se vse pogosteje uporablja za ustvarjanje glasbe. To poglavje proučuje, kakšen vpliv ima ta pojav na vidike glasbene interpretacije. Glede na način, kako UI ustvarja besedila, slike, glasbo in druge vsebine, je verjetno, da bo – v primerjavi s človeškimi ustvarjalci – zmanjšala razpon interpretacijskih različic v svojih rezultatih. Ta trditev je razdelana v treh korakih: najprej je predstavljenih več primerov pesmi, ki jih je ustvarila UI, da bi orisali, kaj trenutno zmore. Drugič, opisan je način delovanja velikih jezikovnih modelov (LLM) – osnovnih sistemov številnih generatorjev UI –, iz katerega je razvidno, da so LLM nagnjeni k standardizaciji svojih rezultatov, pri tem pa odstranijo tudi vse posebnosti ali idiosinkrazije, ki bi jih utegnili (nezavedno) vključiti človeški ustvarjalci. Rezultati

UI so tako rekoč »depersonalizirani«. Tretjič, predstavljen je koncept »kolapsa modela«. Ta je posledica še večje homogenizacije, saj bodo sistemi UI v svoje procese neizogibno vključevali vse več podatkov, ki jih je že ustvarila UI, s čimer bo sprožena spirala samoreferenčnosti, ki bo na dolgi rok verjetno pripeljala do propada sistemov. Čeprav to morda ni neizogibno, pa predstavlja dovolj veliko tveganje, da bi se morali zamisliti in več časa posvetiti oceni nevarnosti, ki jo generativna UI pomeni za interpretacijsko raznolikost.

Ključne besede: glasba, generirana z UI, glasba in kolaps modela, globoki ponaredki glasov pevcev, UI in glasbena interpretacija

Lidia Melnyk

Nekoliko drugačna »dunajska šola«: Eduard Steuermann in njegovi Lvovski učenci

Raziskava se osredotoča na manj znane usode Lvovskih pianistov – Jakoba Gimpla, Arturja Hermelina in Leopolda Münzerja, ki jih je močno zaznamoval holokavst. Vsi trije pianisti so bili iz Galicije, vključno z učiteljem Eduardom Steuermannom, ki je do danes najbolj znan kot pianist Arnolda Schönberga pri številnih premiernih izvedbah njegovih del. Vsi trije so najprej študirali pri Steuermannu na Dunaju, pozneje pa so želi velike mednarodne uspehe, dokler jih ni nepričakovano prekinil dramatičen preobrat v svetovni zgodovini. Jakob Gimpel se je že v zgodnjih 20. letih 20. stoletja preselil na Dunaj, da bi študiral pri Steuermannu, vzporedno pa ga je skladateljskega dela tam učil tudi Alban Berg. Leta 1938 je emigriral v ZDA, kjer se je najprej proslavil s sodelovanjem pri dveh klasičnih animiranih filmih: *Rhapsody Rabbit* in z oskarjem nagrajenem *Johann Mouse*. Artur Hermelin je večkrat gostoval v številnih evropskih metropolah (priljubljen je bil zlasti v Parizu), pa tudi v ZDA in Južni Ameriki, vendar se je vedno znova vračal v Lvov, kjer je tudi sprejel mesto profesorja klavirja – podobno kot Leopold Münzer. Oba sta v Lvovskem getu izgubila življenje.

Poleg povsem zgodovinopisnih dognanj, ki jih muzikologija še danes dolguje tem izjemnim osebnostim, so bile v raziskavi razkrite tudi druge pomembne povezave, ki se dotikajo zlasti t. i. Lvovske klavirske šole. Ta se je oblikovala pod vplivom Chopinovega učenca Karola Mikulija. V letih od 1898 do 1919 je češki pianist Vilém Kurz (1872–1945) deloval kot profesor na Konservatoriju galicijskega glasbenega društva. Ravno v tem času je V. Kurz razvil osnove klavirske pedagogike, po čemer je pozneje postal znan tudi na Češkem, kjer je bil od leta 1920 profesor klavirja na Praškem konservatoriju, določen čas pa tudi njegov rektor.

V Lvovu je prvo in najpomembnejšo glasbeno izobrazbo dobil tudi Eduard Steuermann, in sicer se je iz Sambirja vozil na ure pri Vilému Kurzu. Pri njem se je šolal med letoma 1902 in 1910.

Vplive lvovske šole je mogoče čutiti v interpretacijski stilistiki in repertoarski izbiri vseh omenjenih pianistov, ki jih je ta šola zaznamovala.

Zadevna raziskava pa ne nazadnje tudi natančneje razvije eno najpomembnejših usmeritev študij, ki se osredotočajo na Steuermanna, in ga ne obravnava zgolj kot zvestega Schönbergovega epigona, temveč kot enega najplodovitejših umetnikov takratnega časa, ki bi v drugačnih okoliščinah imel dovolj moči, da bi ustvaril lastno, »nekoliko drugačno dunajsko šolo«.

Ključne besede: Eduard Steuermann, Jakob Gimpel, Leopold Münzer, Artur Hermelin, Vilém Kurz

Naja Mohorič

Pomen harmonsko-oblikovne analize v skladbah Iva Petrića (1931–2018)

in Alojza Srebotnjaka (1931–2010) za harfo solo pri oblikovanju interpretacijskih rešitev

Harmonsko-oblikovna analiza skladb za solo harfo Alojza Srebotnjaka in Iva Petrića prikaže nekatere tehnične in interpretativne izzive, s katerimi se srečujejo mladi harfisti. Ključni elementi za dobro harfistično interpretacijo so pravilna uporaba agogike, polimetrije, hemiol, *arpeggiov* in upoštevanja pavz. Omenjena analiza omogoča lažje razumevanje skladateljevih idej, vendar dopušča interpretativno svobodo v okviru zapisanih usmeritev.

Skladbe se v glasbenem izobraževanju sicer pojavljajo, vendar jih izvajalci pogosto obravnavajo selektivno, pri čemer se izogibajo daljšim in zahtevnejšim delom, zato ta običajno ostajajo v senci bolj znanih tujih del. To domnevo dopolnjuje tudi anketna analiza, ki kaže, da izvajalci skladbe ocenjujejo pozitivno, vendar so krajše in tehnično enostavnejše skladbe bolj priljubljene. Anketni odgovori izkazujejo potrebo po večji vključitvi omenjenih skladb v pedagoške programe in koncertni repertoar slovenskih harfistov, saj ponujajo pomembno priložnost za umetniški razvoj mladih harfistov.

Ključne besede: Alojz Srebotnjak, Ivo Petrić, harfa, skladbe za solo harfo

Niall O'Loughlin

Novejša slovenska glasba in njeni interpreti

Kultura resne nove glasbe je v Sloveniji močna, še zlasti to velja za drugo polovico 20. stoletja. Podlago za to so večinoma zagotovili izvajalci, inter-

preti te glasbe, in sicer s svojim vrhunskim znanjem in prakso na visoki ravni. To je spodbudilo odločnost in entuziazem skladateljev, pa tudi pozornost in participacijo občinstva. Pri tem so še zlasti izstopali izvajalci, kot so violinist Igor Ozim, pianist Aci Bertoncely, dirigent Ivo Petrič ter Slovenska filharmonija in Simfonični orkester RTV Slovenija, ki so zagotovili močno platformo za novo glasbo. Vokalna glasba je bila v tem času med novo glasbo mlajših skladateljev manj vidna, saj se je zdelo, da so se izvajalci bolj ukvarjali z interpretacijo starejšega repertoarja samospevov.

Od osamosvojitve in v 21. stoletju pa se je stanje spremenilo. Zaradi dosežkov 20. stoletja je prišlo do izjemnega porasta entuziazma, ki je omogočil ponovno oživitev in razvoj kulture resne glasbe. Solisti instrumentalisti in pevci so se izobraževali na še višji ravni, kar je omogočilo tehnike in interpretacijske spretnosti, ki so bile prej komaj predstavljljive. Vse več je bilo solističnih izvajalcev, zlasti iz vrst violinistov, čelistov, klarinetistov, flavtistov, pihalcev in pianistov. Skladatelji so se odzvali z veliko skladbami, ki so se izvajale na različnih prizoriščih in so vključevale dela nove glasbe. Medtem ko je bila drznejša ansambelska glasba v 20. stoletju omejena predvsem na delovanje Ansambla Slavko Osterc, so v 21. stoletju nastale številne nove zasedbe, s čimer se je povečalo tudi število priložnosti za skladanje glasbe za te zelo usposobljene, večinoma mlade glasbenike. Tako kot v preteklosti je bila pri spodbujanju nastajanja nove slovenske orkestrske glasbe ključnega pomena visoka izvajalska raven obeh ljubljanskih profesionalnih orkestrrov, zlasti v njunih koncertnih sezonah in na koncertih v okviru Slovenskih glasbenih dni. Med skladatelji se je močno okrepila tudi pozornost do vokalne in zborovske glasbe. Nekateri operni pevci, ki so se v preteklosti osredotočali na operno klasiko, so se zdaj pripravljene preizkusiti tudi v zahtevnejših novih operah domačih skladateljev. To je neizogibno vodilo do večjega sprejemanja nove glasbe v operni hiši, tako da so skladatelji ustvarjali nova dela, čeprav je bil to zelo postopen proces. Ne le da starejši izvajalci zdaj posvečajo pozornost »klasiki« slovenske glasbe 19. in 20. stoletja, ampak so se podali tudi v bolj avanturistične idiome, pridružujejo pa se jim tudi mlajše generacije.

Ključne besede: izvajalci, slovenska glasba, Ansambel Slavko Osterc, Slovenska filharmonija, Simfonični orkester RTVS, Slowind, Slovenski glasbeni dnevi

Jera Petriček

Dirigentka Gertrud Herliczka

Dirigentka Gertrud Herliczka se je rodila leta 1904 na Dunaju in je med letoma 1927 in 1939 dirigirala več kot sto koncertov s profesionalnimi orkestri. Ko pišem o njej, si zastavljam več vprašanj. Kakšna je narava dirigentskega dela? Kako ga lahko opišemo v vsej njegovi kompleksnosti? Poleg tega pa je tu še en zanimiv vidik: zakaj je pomembno biti ženska za dirigentskim pultom? V tem prispevku razmišljam o pomenu vizualnega za dirigenta, pri tem pa se opiram na knjigo dirigenta Marka Wiggleswortha. Ugotavljam, da je bil spol Gertrud Herliczke izziv za kritike, ki so recenzirali njen nastop na nekem koncertu z Münchensko filharmonijo leta 1938. Na podlagi teorije umetniških svežnjev Theodorja Schatzkija pristopam k dirigiranju kot k svežnju praks. Po Schatzkijevem mnenju so konvencije značilnost sveta umetnosti, ki je neizogibno prepleten z drugimi družbenimi svetovi. Ena od konvencij sveta klasične glasbe je dirigent moškega spola. To je tudi posledica polarizacije spolov, kot je pokazala Karin Hausen. Kritiki so bili nad dirigiranjem Gertrud Herliczke navdušeni, zato lahko domnevamo, da je izpolnjevala zahteve svežnja dirigentskih praks, morala pa se je spopasti s predsodki do svojega spola. Ta borba je še vedno prisotna v svetu umetnosti, zlasti na področju dirigiranja.

Ključne besede: dirigent, dirigentka, konvencija, umetniški svežnji, vizualni vidik

Tjaša Ribizel Popič

Raziskovanje muzikološkega diskurza: preliminarna metaanaliza slovenskih znanstvenih člankov

Ta študija podaja korpusnojezikoslovno metaanalizo, da bi ugotovila nekatere prevladujoče trende v muzikološki literaturi, objavljeni v štirih uglednih slovenskih znanstvenih revijah. Cilj raziskave je s sestavo korpusa muzikoloških člankov napraviti vir za analizo prevladujočih tem, jezikovnih vzorcev in premikov v znanstvenem fokusu skozi čas. Združevanje korpusne lingvistike z metaanalitičnimi pristopi omogoča sistematično preučevanje obsežnih besedilnih podatkov, kar omogoča kvantitativni vpogled v razvoj in značilnosti muzikološkega diskurza v Sloveniji. Ugotovitve osvetljujejo tematski in metodološki razvoj na tem področju ter ponujajo dragocene perspektive za raziskovalce in pedagoge, ki jih zanima napredek muzikoloških študij na nacionalni in mednarodni ravni. Poleg tega ta pristop predpostavlja, da bo vir (korpus) prosto dostopen drugim razi-

skovalcem, ki jih zanimajo tovrstna interdisciplinarna prizadevanja, saj je odprti dostop eno glavnih načel digitalne humanistike.

Ključne besede: muzikološke študije, muzikološki diskurz, metaanaliza

Urban Stanič

Upoštevanje historičnega konteksta pri skladanju kadenc za klavirske koncerte

W. A. Mozarta

V osemnajstem stoletju je bila velika večina skladateljev tudi izvajalcev. Izvajali so lastne skladbe in skladbe sodobnikov. Praksa je bila, da so izvajalci v koncertih drugih skladateljev igrali lastne kadenca, ki so jih prej zapisali ali pa improvizirali. W. A. Mozart je napisal kadenca za večino svojih koncertov, kar ni bila ustaljena praksa. Za šest njegovih poznejših koncertov pa se ni ohranila nobena kadenca. Če kadenco napišemo sami, se lahko ravnamo po slogu ohranjenih Mozartovih kadenc in po značaju stavka, za katerega pišemo kadenco, kot svetujeta Eva in Paul Badura-Skoda. Uporabimo lahko tudi vire iz Mozartovega časa, kot je npr. *Klavierschule* Daniela Gottloba Türka. Türk piše, naj kadenca zadrži učinek skladbe in ga ojača. Kadenca naj po njegovem ne bo predolga in naj ne zaide v »glasbene vode, kjer skladatelj v skladbi ni bil«. Mozartove modulacije imajo funkcijo izmika, nove tonalitete ne potrjuje kot Beethoven. Izogiba se vpeljevanju tem eno za drugo brez jasne meje in koncu kadence, ki bi bil enak koncu zaključnega sola. Eva in Paul Badura-Skoda razdelita vsako kadenco na tri dele: začetni, srednji in zaključni. Začetni del je lahko tematski ali virtuozni. Za srednji del je značilen kontinuiran razvoj oz. *Fortspinnung*. Zaključni deli so najbolj svobodni, pogosto pa uporabijo določene harmonske sheme. Mozartove kadenca se med seboj razlikujejo v načinu gradnje in obdelave materiala. Avtorjevi kadenci za koncert K. 414 sta po strukturi podobni Mozartovim. Kadenca za koncert K. 491 vsebuje še eno kadenco v malem, ki sestoji iz začetnega in srednjega dela.

Ključne besede: W. A. Mozart, klavirski koncerti, pisanje kadenc, Mozartov slog, primerjava kadenc

Viktor Velek

Glasbena interpretacija – specifike dela z besedilnimi izjavami in drugimi vidiki

Prispevek obravnava vprašanje glasbene interpretacije na več primerih. Interdisciplinarni pristop zajema področja etnomuzikologije, operne interpretacije in avtentičnosti virov, vsi primeri pa so tesno vpeti v češko glas-

beno kulturo. Prvi razdelek se vrača k prvim posnetkom lužiškosrbskih pesmi (1907) in obravnava pravilen pristop pri delu z ljubiteljskimi glasbeniki. Drugi razdelek se osredotoča na zgodovinske posnetke opernih predstav in naknadne recenzije živih nastopov. Kot primer je izbran svetovno znani češki operni tenorist Richard Kubla (1890-1964) in njegov problematičen odnos z glasbenim kritikom Milanom Balcarjem. Ta je izhajal iz njune osebne zgodovine, ki je onemogočala objektivno oceno Kublovih nastopov. V tem razdelku je obravnavana še ena češka operna zvezda, ki je v prvi polovici 20. stoletja dosegla izjemne izvajalske rezultate doma in v tujini. Eva Hadrabová-Nedbalová je v času svojega dunajskega delovanja trpela zaradi različnih težav z glasom, ki so vplivale na njene nastope. V študiji so uporabljeni rokopisni zapiski pogostega obiskovalca Dunajske državne opere, ki kažejo na nezanesljivost nekaterih recenzij. Med drugo svetovno vojno je sopranistka nastopala v Operi v Nürnbergu, vendar je zaradi želje po odhodu namerno pela izven tona, česar kritiki seveda niso vedeli, zato so o njej po krivem pisali, da so njena najboljša leta že mimo in da je nesposobna, saj so ocenjevali "simulacijo" in ne dejanskega stanja. Za bralce, ki ne poznajo celotnega konteksta, bi se te kritike lahko zdele kot verodostojen vir. Tretji razdelek je posvečen vprašanju izbire glasbenega vira. V srednjeveškem pesemskem repertoarju pogosto obstaja več različnih zapisov, kar sproža vprašanja o tem, kateri od njih je najstarejši ali najbližji izvirniku. V primeru enega najpomembnejših čeških srednjeveških glasbenih del, husitske vojne pesmi *Ktož jsú Boží bojovníci* (*Vi, ki ste božji bojevniki*) je zadeva še bolj zapletena. Pesem je postala glasbeni simbol in glasbeni citat v svoji poznejši različici, prvič objavljeni leta 1530, to različico pa je v glasbeno kulturo poznega 19. stoletja vključil Bedřich Smetana, utemeljitelj moderne češke nacionalne glasbe. Dilema se je pojavila, ko je bila odkrita zgodnejša različica iz okoli leta 1420 (t. i. Jistebnický kancionál). Soobstoj obeh različic je sprožil razpravo o tem, katera je primernejša, zlasti kadar se uporablja kot glasbeni citat.

Ključne besede: glasba, interpretacija, opera, Lužica, glasbena kritika

Summaries

Jakob Barbo

Selecting the Tempo of Mozart's Works – Traversing the Minefield of Historical Sources

The enduring popularity of Wolfgang Amadeus Mozart's works from their inception to the present day has led to the emergence of numerous misconceptions regarding their interpretation, particularly in the area of tempo selection – a matter that was of particular importance to the composer. Secondary sources often rely on historical documents that are geographically and temporally close to Mozart's time, but this proximity does not necessarily guarantee their relevance. We will begin by identifying the key, indisputable sources: Mozart's own scores, his revisions of these scores, his letters, as well as the writings of his father, Leopold. Each of these will be presented, with special attention given to Leopold, whose violin school, *Versuch einer gründlichen Violinschule* from 1756, is often dismissed merely as a beginner's manual, even though it stands out from similar works due to its deep insight, which is the result of the author's broad erudition and lifelong dedication. Time signature emerges as the most crucial element in tempo notation, followed by tempo words as a supplementary, later-developed piece of information. The importance of correct and the pitfalls of incorrect understanding of tempo notation elements are demonstrated through an example, on which the established hierarchy of relevant sources is also tested.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold Mozart, tempo, meter.

Clemens Hellsberg

Die Wiener Philharmoniker: Geschichte und Struktur

Den Beginn macht eine kurze Darstellung der philharmonischen Gründung 1842 durch Otto Nicolai sowie jener Prinzipien, die seither unverändert blieben.

Das bedeutendste Ereignis nach der Gründung war die Einführung von Philharmonischen Abonnementkonzerten im Jahr 1860 – eine Entscheidung, die für die Stabilisierung des Unternehmens von größter Bedeutung war und 1908 zur Gründung des Vereins Wiener Philharmoniker führte.

1933 wurde das Gastdirigentensystem eingeführt, mit dessen Hilfe die Philharmoniker mit nahezu allen Spitzendirektoren zusammenarbeiten. Die permanente künstlerische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Persönlichkeiten prägt das Orchester ebenso wie die Herausforderungen beim Neujahrskonzert, beim Sommernachtskonzert Schönbrunn, bei den Salzburger Festspielen oder den „Wiener Philharmoniker-Wochen“ in New York und Japan.

Ein wichtiger Aspekt der philharmonischen Spielweise und Struktur ist die Tätigkeit als Orchester der Wiener Staatsoper. Der Vortrag beinhaltet eine Darstellung der Bedeutung, welche die Konfrontation mit der Vox Humana für Instrumentalisten hat, sowie der Zusammenarbeit eines autonomen Vereins mit einer staatlichen Institution.

Aufgrund der Verpflichtung als Staatsopernorchester ist die Anzahl der philharmonischen Tourneen begrenzt, die Auswahl der Auftrittsorte muss somit sorgfältig überlegt werden. Dabei ist auch die Pflege der Verbindung mit kleineren Ländern von Bedeutung, besonders wenn es sich – wie im Fall von Ljubljana – um eine Stadt mit großer musikalischer Tradition handelt. Abschließend wird die Verbindung mit dem Exklusivsponsor Rolex dargestellt und ein Ausblick in die Zukunft angedeutet.

Schlüsselwörter: Vorgeschichte der Wiener Philharmoniker, Gründung der WPH, Die „Philharmonische Idee“, Wie wird man Mitglied der WPH?, Die WPH heute

Vjera Katalinić, Lucija Konfić

Vittorio Radeaglia and His *Serenade aux Etoiles* in the Modern Composers' Series Competition
Vittorio Radeaglia (Istanbul, 1863 – Istanbul, 1941) was a composer of operas, orchestral works, cantatas, but the largest part of his output consisted of compositions for solo instruments, chamber ensembles, and vocal songs. Thanks to his Dalmatian origin, the Department for History of Croatian

Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb received his musical legacy as a gift from his daughter. Since Radechia is not known to the wider musical and musicological audiences, in this paper we will present the outline of his life and work, but we will devote most of our attention to his composition *Serenade aux etoiles* [Serenade to the Stars], a piece that was awarded first prize in the Modern Composers' Series competition and published by the Art Publication Society (St Louis) in 1913. The idea behind this publishing series was to make music education widely available through the publication of scores "with authoritative pedalling, fingering and phrasing", but the series also aimed to communicate "the poetic idea of the composer." Thus, the scores also included composers' notes on the published piece which addressed issues of interpretation. These notes will be discussed in relation to the contemporary performer's interpretation organized for the purpose of this analysis. The research for this paper is part of the project "Institutionalization of modern bourgeois musical culture in the 19th century in Civil Croatia and the Military Border".

Keywords: Vittorio/Victor Radechia, musical legacy, *Serenade aux Etoiles*, Modern Composers' Series Competition, Art Publication Society

Luba Kijanovska

Die ukrainische Opernsängerin Solomia Kruschelnytska im Prozess der künstlerischen Emanzipation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Am Beispiel des Lebens und Schaffens des berühmten Opernstars Solomia Kruschelnytska wird ein Verständnis der spezifischen ukrainischen Emanzipation vermittelt. In die europäische Musikgeschichte ging sie vor allem als Interpretin der Rolle der Madame Butterfly in Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper ein, die diese Oper nach ihrem Scheitern gerettet hat. Aber alle ihre Leistungen als Opern- und Kammersängerin, Pädagogin und sozial engagierte Person sind eines der markantesten Beispiele künstlerischer Emanzipation an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zu Beginn ihrer Opernkarriere gab es einen scharfen Konflikt mit ihrer Umgebung, der jedoch vor dem Hintergrund des zunehmenden Fortschritts der Frauenbewegung für die Sängerin aufs Positivste gelöst wurde. Ihr Vater, ein Priester, unterstützte die Absicht seiner Tochter, eine musikalische Ausbildung zu erhalten, obwohl sie dafür eine gewinnbringende Ehe abgelehnt hat. Briefe und Dokumente zeugen anschaulich davon, wie S. Kruschelnytska die Freiheit der Frau in der Gesellschaft in der damaligen Zeit verstand, als die-

ses Problem in ihrem konservativen Umfeld des griechisch-katholischen Klerus akut war. Daher ist die Frage des weiblichen Selbstbewusstseins in Bezug auf die künstlerische Karriere von S. Kruschelnytska eng mit dem individuellen und psychologischen Porträt der Sängerin verbunden. Sie zeichnete sich durch einen ambivertierten Psychotyp aus, der männliche und weibliche Merkmale der Persönlichkeit in Einklang brachte, was sich in der Breite des Denkens und der intellektuellen Fähigkeiten zur Verallgemeinerung, analytischen Tätigkeit und Lösung strategischer Aufgaben ausdrückte. Diese Hypothese wird durch ihre konsequente Verteidigung des Rechts auf Berufswahl und Berufsausbildung, die Kommunikation mit Männern auf Augenhöhe und die offene Äußerung ihres Standpunkts unterstrichen; es bestätigt auch ihre umfassende intellektuelle Entwicklung, Kenntnisse in acht Fremdsprachen und tiefes wissenschaftliches Studium jeder Rolle. Ein Zeichen ihrer erfolgreichen Emanzipation war die Erlangung finanzieller Unabhängigkeit sowie die konsequente Verteidigung ihrer Prinzipien auch in Konfliktsituationen. S. Kruschelnytska nahm auch eine feste Position bei der Verteidigung der kulturellen Werte ihres Volkes ein.

Schlüsselwörter: europäische Oper der ersten Drittel des XX Jh., Emanzipation, Frauenbewegung, ukrainische Musikkunst, selbstverwirklichte Persönlichkeit, ambivertierter Psychotyp

Darja Koter

An Attempt at an Analysis of the Factors Influencing a Conductor's Artistic Interpretation:
Lovro von Matačić in Slovenia

The paper focuses on the artistic career of the conductor Lovro von Matačić (1899–1985) in his younger years, between the two world wars, when he frequently performed in Slovenia, a period that represented a source of inspiration and artistic growth. After examining the influence of musical training, which shapes and lays the foundation for the career of every artist, the paper then looks at previous scholarly analyses and findings and considers the influence of Matačić's capacity for individual expression on the conductor's rostrum, the pulsations of the cultural environment and the abilities of the performing ensembles with which Matačić worked on the overall principle of artistic expression. Matačić was a conductor capable of complementing the sound picture with the mental and emotional characteristics of the composer and the knowledge, abilities and energies of the performer. He believed that there was no such thing as a final or definitive interpre-

tation and that a musical work is only “completed” when it is the subject of profound interpretation that takes into account the whole of the composer’s personality, the circumstances in which the work was created and the structure of the piece, while also giving due consideration to the composer’s idea, all musical elements and the architectural structure of the form. It was his conviction that immersing oneself in a composer’s oeuvre, their character and the circumstances surrounding the creation of a work was a lengthy process and therefore dedicated himself to certain specific works throughout his life, in this way deepening his contact with the composer and achieving interpretations of the highest possible calibre. Lovro von Matačić had highly developed intuitive abilities and great personal energy – and these factors combined to shape his interpretation of a chosen work. He was an individual of tireless energy who breathed life into written music and, time and again, impressed upon it his own unique and convincing stamp.

Keywords: Lovro von Matačić, conductor, pianist, composer, performances in Slovenia

Hartmut Krones

Die Aufführungslehre der Wiener Schule als Historische Aufführungspraxis

Arnold Schönberg und mit ihm die gesamte „Wiener Schule“ forderten von den Interpreten „die getreue Darstellung des Notentextes“, worunter aber nicht nur die Noten, sondern auch das richtige Tempo, die richtige Artikulation (samt richtiger „Interpunktion“ und Phrasierung) sowie die richtige Dynamik zählten – alles so ausgeführt, wie es der Komponist (!) wollte. Das „Recht des Komponisten“ stand also weit über dem (nur partiell ergänzenden) „Recht des Interpreten“. Und diese Forderungen sind letzten Endes nichts anderes als die Forderungen der „Historischen Aufführungspraxis“ (entgegen den Anmaßungen der Interpreten nach ihrer eigenen, „zeitgemäß subjektiven“ oder gar „aktualisierenden“ Sicht).

Schlüsselwörter: Historische Aufführungspraxis, Interpretation, Wiener Schule, Arnold Schönberg, Musiksprache

Pavle Krstić

Analyse des Rhythmus als Mittel der Interpretation in der Musik von Chopin

Trotz des in den letzten Jahrzehnten gestiegenen Interesses an der Beziehung zwischen Analyse und Interpretation besteht nach wie vor eine Kluft zwischen Theorie und Praxis. Viele Interpretinnen und Interpreten zeigen

ein gewisses Zögern, die Analyse aktiv in ihren Interpretationsprozess einzubeziehen. Diese Diskrepanz spiegelt sich vor allem in der Einstufung von Fächern wie Harmonielehre oder musikalischen Formen als „zweitranigig“ an Musikhochschulen wider. Darüber hinaus geht es in diesen Kursen selten um die praktische Anwendung der erworbenen Fähigkeiten und Kenntnisse auf die eigene Leistungsfähigkeit.

Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, zu untersuchen, wie die Analyse genutzt werden kann, um den Interpretationsprozess zu informieren, wobei der Schwerpunkt auf der Klaviermusik von Frédéric Chopin liegt. Die Diskussion beschränkt sich hier auf die Analyse des rhythmischen Aspekts der Musik, obwohl Verbindungen zu anderen Bereichen wie Melodie, Textur, Gattung, Form und Harmonik zu erkennen sind. Beispiele aus Chopins Musik werden ausgewählt und untersucht, um mögliche Hinweise aufzuzeigen, die ein Interpret aus der Analyse mitnehmen könnte. Der Fokus wird auf rhythmische Gruppierung, längere und kürzere Töne, Synkopen und *Überbindungen*, Abweichende Teilungen des Schlages (wie Triolen, Quartolen usw.) sowie Pausen gelegt.

Schlüsselwörter: Analyse, Interpretation, Chopin, Rhythmus

Helmut Loos

Der Dirigent. Anspruch und Wirkung

Zweimal zieht Elias Canetti in seinem 1960 erschienenen philosophischen Hauptwerk *Masse und Macht* das Konzert »Ernster Musik« als Beispiel zur Demonstration gesellschaftlicher Wirkungsfunktionen heran. Das Orchester gilt ihm als Muster eines Massenkristalls, einer kleinen, rigiden Gruppe von Menschen, die dazu dient, Massen auszulösen. In seiner Beständigkeit verschwinden die einzelnen Personen, trotz der verteilten Funktionen treten sie nur als Ganzes in Erscheinung, die Orchestermusiker werden nicht als eigene Existenz wahrgenommen, sondern immer nur als Orchester. Gegen Ende seiner Abhandlung unternimmt Canetti eine Charakterisierung des Dirigenten, denn es gebe keinen anschaulicheren Ausdruck für die Natur der Macht als dessen Tätigkeit. Die Musik erscheine den Menschen als Hauptsache, und es gelte als ausgemacht, dass man in Konzerte gehe, um Sinfonien zu hören. Sie vermittele der Dirigent als Diener, sonst nichts. Er habe die Macht *über* Leben und Tod der Stimmen. Die Verschiedenheit der Instrumente stehe für die Verschiedenheit der Menschen, das Orchester sei wie eine Versammlung all ihrer wichtigsten Typen. Ihre Bereitschaft zu gehorchen ermögliche es dem Dirigenten, sie in eine Einheit zu verwandeln,

die er dann allgemein sichtbar vorstelle. Die gesamte Konzertsituation mit ihren Ritualen sei auf den Dirigenten ausgerichtet, er sei für die Menge im Saal der Führer. *Über* seine kleine Armee von Berufsspielern *übe* er eine absolute Befehlsgewalt aus, er allein besitze die Partitur und sei damit allgegenwärtig. Der Dirigent stelle das ganze Werk in seiner Gleichzeitigkeit und seiner Aufeinanderfolge vor, die

Welt bestehe während der Aufführung aus nichts anderem, und genauso lange sei der Dirigent der Herrscher der Welt.

Schlüsselwörter: Felix Mendelssohn Bartholdy, Felix Weingartner, Beethoven-Bild, Dirigentenbeschimpfung, Führungsforschung

Wolfgang Marx

AI and Musical Interpretation

Generative AI is used to create music more and more. This chapter explores how this phenomenon affects aspects of musical interpretation. The way in which AI generates texts, pictures, music and other media indicates that – compared to human creators – it is likely to reduce the range of interpretative variants in its output. This argument is developed in three steps: firstly, a number of examples of AI-generated songs are presented in order to outline what AI can do at the moment. Secondly, the way in which large language models (LLMs) – the underlying systems of many AI generators – work is discussed, showing that LLMs have a tendency to standardise their results, while also removing any quirk or idiosyncrasy that human creators would (unconsciously) include. AI outputs are “depersonalised”, as it were. Thirdly, the concept of “model collapse” is introduced. It leads to further homogenisation as AI systems will inevitably include more and more data in their processes that are already AI-created, setting in motion a spiral of self-referentiality that is likely to lead to a collapse of the systems in the long run. While this may not be inevitable it poses enough of a risk to give us food for thought and spend more time assessing the danger posed to interpretative variety by generative AI.

Keywords: AI-generated music, music and model collapse, deepfakes of singers’ voices, AI and musical interpretation

Lidia Melnyk

Die etwas andere „Wiener Schule“: Eduard Steurmann und seine Lemberger Schüler

Die vorliegende Forschung setzt sich mit den wenig bekannten Schicksalen der Lemberger Pianisten Jakob Gimpel, Artur Hermelin und Leopold

Münzer auseinander, die durch den Holocaust brutal unterbrochen bzw. beeinflusst wurden. Alle drei hervorragenden Pianisten, wie auch deren Lehrer Eduard Steuermann, bis heute vor allem als A. Schönberg-Pianist bei vielen Uraufführungen seiner Werke bekannt, stammten aus Galizien. Alle drei durften bei Steuermann erst in Wien studieren und ernteten im Nachhinein durchbrechende internationalen Erfolge bis die dramatische Wende der Weltgeschichte diese abrupt unterbrach. Jakob Gimpel, der bereits in den frühen 1920er Jahren nach Wien zog, um bei E. Steuermann zu studieren und parallel auch Kompositionsunterricht bei Alban Berg erhielt, emigrierte 1938 nach USA und wurde vorerst durch seine Mitwirkung in den zwei klassischen Zeichentrickfilmen: „Rhapsody Rabbit“ und Oscarprämierte „Johann Mouse“, bekannt. Artur Hermelin gastierte mehrmals in vielen europäischen Metropolen (besonders beliebt war er in Paris) sowie in den USA und Südamerika, kehrte jedoch jedes Mal nach Lemberg zurück, wo er auch eine Klavierprofessur übernahm – ähnlich wie Leopold Münzer. Beide kamen im Lemberger Ghetto ums Leben.

Neben den rein historiographischen Festlegungen, welche die Musikwissenschaft diesen herausgehenden Persönlichkeiten bis heute schuldet, stellen sich im Laufe der Forschung weitere wichtige Zusammenhänge heraus, die vor allem mit der sogenannte „Lemberger Klavierschule“ verbunden sind. Diese entstand unter dem Einfluss von Carol Mikuli, einem Schüler Chopins. In den Jahren 1898 bis 1919 war tschechischer Pianist Vilém Kurz (1872-1945) als Professor am Konservatorium der Galizischen Musikgesellschaft tätig. Gerade in dieser Zeit entwickelte V. Kurz die Grundlagen seiner Klavierpädagogik, womit er später auch in Tschechien berühmt wurde, wo er seit 1920 Professor für Klavier am Prager Konservatorium und über gewisse Zeit auch deren Rektor war.

In Lemberg nahm auch Eduard Steuermann seinen wichtigsten ersten Musikunterricht, regelmäßig aus Sambor zu den Stunden von Vilém Kurz reisend. Diese Ausbildung begann 1902 und dauerte bis zum Jahre 1910.

Die Einflüsse der „Lemberger Schule“ sind in der Interpretationsstilistik sowie in der Repertoirevorlieben aller erwähnten Pianisten spürbar und prägend.

Letztendlich setzt die vorliegende Forschung eine der wichtigsten Tendenzen der neuesten Steuermann-Studien fort und handelt ihn nicht nur als treuen Epigonen Schönbergs ab, sondern auch als einen den produktivsten Künstler seiner Zeit, der unter anderen Umständen auch genug Kräfte

gehabt hätte, eine eigene Schule zu beeinflussen, eine „etwas andere Wiener Schule“.

Schlüsselwörter: Eduard Steuermann, Jakob Gimpel, Leopold Münzer, Artur Hermelin, Vilém Kurz

Naja Mohorič

The role of harmonic-form analysis in the compositions of Ivo Petrić (1931–2018) and Alojz Srebotnjak (1931–2010) for solo harp in the development of interpretative solutions

The harmonic-form analysis of solo harp compositions by Alojz Srebotnjak and Ivo Petrić examines the technical and interpretative challenges faced by young harpists and analyzes the significance of these works for pedagogical use. The key elements for a good harp interpretation include the correct use of agogics, polymetry, hemiolas, arpeggios, and observing rests. Harmonic-form analysis facilitates a better understanding of the composers' ideas while allowing interpretative freedom within the framework of the written guidelines.

These compositions are present in music education, but performers often approach them selectively, avoiding longer and more demanding pieces, which is why these compositions often remain overshadowed by more well-known foreign works. This assumption is supported by a survey analysis, which shows that performers have a positive opinion of these compositions, but shorter and technically simpler pieces are more popular. The survey responses highlight the need for greater inclusion of these works in pedagogical programs and the concert repertoire of Slovenian harpists, as they provide an important opportunity for the artistic development of young harpists.

Keywords: Alojz Srebotnjak, Ivo Petrić, harp, compositions for solo harp

Niall O'Loughlin

Recent Slovene Music and its Interpreters

A serious new music culture has been very strong in Slovenia, specially in the second half of the 20th century. The foundation for this has been very much enabled by the high-level skills and application of the performers, the interpreters of the music. This has encouraged the determination and enthusiasm of the composers, as well as the attention and participation of the audiences. Performers such as the violinist Igor Ozim, the pianist Aci Ber-

toncelj, the conductor Ivo Petrić and the Slovenska filharmonija and RTV Symphony Orchestra have been particularly notable in this process, giving a strong platform for new music. Vocal music at this time has been less prominent in new music by younger composers because performers seemed to be more involved in interpreting the older *Lieder* repertory.

From the time of independence and into the 21st century, conditions have changed. All the signs were there that building on the achievements of the 20th century, there was a tremendous surge of enthusiasm for ensuring that a serious music culture was reinvigorated and growing. Solo instrumentalists and singers were trained to an even higher standard, making possible techniques and interpretative skills that were barely imagined earlier. Solo performers proliferated with particular contributions from violinists, cellists, clarinetists, flautists, brass players and pianists. Composers responded with large numbers of pieces that were performed at various platforms which included new music. While the adventurous ensemble music in the 20th century was mainly restricted to the work of the Slavko Osterc Ensemble, in the 21st century a number of new ensembles have been created with a corresponding increase in opportunities for composing music for these very skilled mostly young players. As earlier, a central role in encouraging the composition of new Slovene orchestral music has been the strong performing skills of the two professional orchestras in Ljubljana, especially in the orchestras' concert seasons and in concerts of the Slovene Music Days. The attention to vocal and choral music has also developed very strongly among composers. Some opera singers who in the past have concentrated on the classics of the opera house have now been willing to attempt more difficult new locally composed operas. This has inevitably created a greater acceptance of new music in the opera house with composers producing new works, though this has been a very gradual process. Not only do older performers now pay attention to the 19th and 20th century 'classics' of Slovene music, but they have branched out into more adventurous idioms and they have been joined by the younger generation.

Keywords: performers; Slovenia music; Slavko Osterc Ensemble; Slovenska filharmonija; RTVS Symphony Orchestra; Slowind; Slovenian Music Days

Jera Petriček

The Conductor Gertrud Herliczka

The conductor Gertrud Herliczka was born 1904 in Vienna and has conducted over 100 concerts with professional orchestras between 1927 and 1939. In writing about her, I am asking myself several questions. What is the nature of a conductor's work? How can we describe it in its complexity? There is another aspect which raises interest: Why does being a woman on the podium matter? In this paper, I reflect upon the importance of the visual for a conductor, drawing from the book by the conductor Mark Wiglesworth. I observe how Herliczka's gender poses a challenge for critics, reviewing her performance in one concert with the Munich Philharmonic in 1938. Through Theodore Schatzki's theory of art bundles I approach conducting as a bundle of practices. Schatzki sees conventions as a feature of an art world, which is inevitably intertwined with other social worlds. One of the conventions in the classical musical world is a male conductor. This is also a result of the polarisation of genders, as has been shown by Karin Hausen. Herliczka's critics were impressed by her conducting, so we can suppose she fulfilled the demands of a conductor's bundle of practices, but she had to struggle with the prejudices against her gender. This struggle is still visible in the art world, particularly in the field of conducting.

Keywords: conductor, female conductor, convention, artistic bundles, visual aspect

Tjaša Ribizel Popič

Exploring Musicological Discourses: A Preliminary Meta-Analysis of Slovenian Scholarly Articles

This study conducts an exploratory corpus-linguistic meta-analysis in order to determine some prevailing trends in musicological literature published across four prominent Slovenian academic journals. The research aims to provide a dataset and resource for an exploratory analysis of the dominant themes, linguistic patterns, and shifts in scholarly focus over time by compiling a corpus of musicological articles. Combining corpus linguistics with meta-analytic approaches enables a systematic examination of extensive textual data, providing quantitative insights into the evolution of musicological discourse in Slovenia. The findings illuminate thematic and methodological developments within the field, offering valuable perspectives for researchers and educators interested in the progression of musicological studies nationally and internationally. In addition, this ap-

proach presupposes that the resource (corpus) will be openly available to other researchers interested in such interdisciplinary efforts, with open access being one of the main tenets of digital humanities.

Keywords: musicological studies, musicological discourse, meta-analysis

Urban Stanič

Taking into account historical context while composing cadenzas for Mozart's piano concertos

In the 18th century, the vast majority of composers were also performers. They performed their own compositions and the compositions of contemporaries. It was usual for performers to play their written or improvised cadenzas in concerti composed by other composers. W. A. Mozart wrote cadenzas for most of his concerti, which was not usual in his time. There are no preserved cadenzas for six of his late concerti. If one writes a cadenza, one can adhere to the style of Mozart's preserved cadenzas and the character of the movement for which one is writing the cadenza, as Eva and Paul Badura-Skoda suggest. One can also use sources from Mozart's time, such as the *Klavierschule* by Daniel Gottlob Türk. He writes that the cadenza should hold the effect of the piece and amplify it. A cadenza should not be too long and should not »stray into musical country where the composer has not been in the course of the piece«. Mozart's modulations only transiently use the new tonality, unlike Beethoven. He avoids introducing themes one after another without any clear division and making the ending of the cadenza identical with the ending of the final solo. Eva and Paul Badura-Skoda divide every cadenza into three parts: the opening, the middle and the closing section. The opening section can be thematic or virtuosic. Continuous development, or *Fortspinnung*, is typical of middle parts. The closing sections are the most free, but they often use certain harmonic schemes. Mozart's cadenzas vary in the way of processing of material and building. The author's cadenzas for the K. 414 concerto are structurally similar to Mozart's ones. The cadenza for the K. 491 concerto contains an additional shorter cadenza, which consists of an opening and middle part.

Keywords: W. A. Mozart, piano concerti, writing cadenzas, Mozart's style, comparison of cadenzas

Viktor Velek

Musical Interpretation: Specifics of Working with Textual Statements and Other Aspects

This article explores the issue of musical interpretation through a range of examples. The interdisciplinary approach spans ethnomusicology, opera interpretation and source authenticity, with all the examples firmly rooted in Czech musical culture. The first section revisits the earliest recordings of the songs of the Lusatian Serbs (1907) and addresses the correct approach when working with amateur musicians. In contrast, the second section focuses on historical recordings of operatic performances and subsequent reviews of live presentations. The example chosen here is the world-renowned Czech opera tenor Richard Kubla (1890–1964) and his problematic relationship with the music critic Milan Balcar. Their personal history complicated an objective assessment of Kubla’s performances. This section also covers another Czech opera star who achieved outstanding interpretive results both at home and abroad in the first half of the 20th century. Eva Hadrabová-Nedbalová, during her time in Vienna, suffered from various vocal indispositions, which affected her performances. The study uses handwritten notes from a frequent visitor to the Vienna State Opera to demonstrate the unreliability of certain reviews. During the Second World War, the soprano performed at the Nuremberg Opera, but her desire to leave led her to intentionally sing off-key – a fact that critics, of course, were unaware of, so they inadvertently judged her as past her prime and incompetent, evaluating a “simulation” rather than the real situation. For readers unfamiliar with the full context, these reviews could seem like a credible source of information. The third section discusses the issue of selecting a musical source. Mediaeval song repertoires often have various versions recorded, raising questions such as which one is the oldest or closest to the original. In the case of one of the most important Bohemian mediaeval musical works, the Hussite war hymn *Ktož jsú Boží bojovníci* (Ye Who Are Warriors of God), the situation is even more complex. The song first became a musical symbol, as well as a musical quotation, in its later version, published in 1530, and this version was incorporated into the musical culture of the late 19th century by Bedřich Smetana, the founder of modern Czech national music. A dilemma arose with the discovery of an earlier version from around 1420 (in the Jistebnice Cationale). The coexistence of both versions sparked debate over which version of the score is most suitable, particularly when used as a musical quotation.

Keywords: music, interpretation, opera, Lusatia, music criticism

Avtorji

Jakob Barbo (jakob.barbo@ag.uni-lj.si)

je zaključil magistrski študij orkestrskega dirigiranja na Akademiji za glasbo UL v razredu Simona Dvoršaka in Marka Letonje ter magistrski študij poslovne informatike na Ekonomski fakulteti UL. V okviru študijskih izmenjav se je izpopolnjeval na salzburškem Mozarteumu v razredu Reinharda Goebela in na dunajski Univerzi za glasbo in predstavljajoče umetnosti v razredu Johannes Wildnerja. Deluje zlasti kot dirigent opernih produkcij SNG Opera in balet Ljubljana ter drugih domačih in tujih gledališč. V okviru doktorskega študija muzikologije na Filozofski fakulteti UL na interdisciplinarni način proučuje Mozartov sistem zapisa tempa.

Clemens Hellsberg (Hb@hellsberg.at)

rojen 28. marca 1952 v Linzu ob Donavi, se je violino začel učiti leta 1956 pri očetu Eugenu Hellsbergu. Po maturi in služenju vojaškega roka (1970/71) je študiral violino pri Eduardu Melkusu na Visoki šoli za glasbo na Dunaju ter muzikologijo in staro zgodovino na Univerzi na Dunaju. Od leta 1975 do leta 1978 je obiskoval zasebni pouk violine pri Alfredu Staaru. Leta 1976 je dobil zaposlitev v orkestru Dunajske državne opere, leta 1980 je postal član Dunajskih filharmonikov ter bil njihov predsednik v obdobju med letoma 1997 in 2014. Leta 2016 se je upokojil, vendar je še vedno dejaven kot muzikolog.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr)

je znanstvena svetovalka in direktorica Inštituta za zgodovino hrvaške književnosti, gledališča in glasbe Hrvaške akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Je tudi redna profesorica na Akademiji za glasbo Univerze v Zagrebu in predsednica Hrvaškega muzikološkega društva. Področja njenega zanimanja so glasbena kultura v 18. in 19. stoletju, mobilnost glasbe in glasbenikov ter njihove mreže ter glasbeni arhivi na Hrvaškem. Vodila je projekt Hrvaške znanstvene fundacije (HRZZ) »Mreženje prek glasbe: Spremembe paradigem v ‚dolgem 19. stoletju‘« (2017–2021), trenutno pa je raziskovalka pri projektu HRZZ »Institucionalizacija moderne meščanske glasbene kulture v 19. stoletju v civilni hrvaški in vojni krajini« (2021–2025). Je avtorica petih knjig in približno 250 člankov ter urednica sedmih monografij, dvanajstih zbornikov in osmih notnih zapisov.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

se je rodila v Lvovu in študirala muzikologijo na Konservatoriju Mikole Lisenka v Lvovu (kasneje Glasbena akademija Mikole Lisenka). Leta 1985 je doktorirala na temo funkcije programske glasbe pri dojetanju glasbenega dela in se leta 2000 habilitirala o razvoju galicijske glasbene kulture 19. in 20. stoletja. Od leta 1987 je asistentka, od leta 1995 profesorica in od leta 1991 predstojnica katedre za glasbeno zgodovino na Državni glasbeni akademiji Mikole Lisenka v Lvovu. Od leta 2021 je članica Državne akademije umetnosti v Ukrajini in od leta 2022 članica Academia Europaeae. Glavna področja njenega raziskovalnega dela so glasbena kultura Galicije, glasbena psihologija, zgodovina ukrajinske glasbe, odnosi ukrajinske glasbe do drugih evropskih državnih glasbenih šol in glasbena pedagogika. Je članica delovne skupine »Zgodovina glasbe v srednji in vzhodni Evropi« in avtorica več kot dvajsetih monografij in učbenikov ter več kot 500 člankov v znanstvenih zbornikih in revijah v Ukrajini, na Poljskem, v Nemčiji in Avstriji, na Slovaškem, v ZDA, Romuniji, Litvi, Sloveniji, Švici in Italiji itd.

Lucija Konfic (lucijam@hazu.hr)

je višja raziskovalka na Oddelku za zgodovino hrvaške glasbe Hrvaške akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Leta 2005 je diplomirala iz muzikologije (Glasbena akademija v Zagrebu) in leta 2008 iz bibliotekarstva (Filozofska fakulteta v Zagrebu). Doktorirala je leta 2017 na Univerzi za glasbo in uprizoritvene umetnosti v Gradcu. Trenutno sodeluje pri projektu Hrvaške znanstvene fundacije »Institucionalizacija moderne meščanske glasbene kulture v 19. stoletju v civilni hrvaški in vojni krajini (MusInst19)«. So-

delovala je na približno 30 simpozijih na Hrvaškem in po svetu. Aktivno se ukvarja z raziskovanjem zgodovine hrvaške glasbe, kjer jo posebej zanimajo naslednje teme: glasbena teorija v 18. stoletju, specifični vidiki hrvaške glasbe od 17. do 20. stoletja, digitalna muzikologija, ohranjanje glasbene dediščine in glasbeni arhivi na Hrvaškem. Od leta 2020 je glavna urednica hrvaške muzikološke revije *Arti musices*.

Darja Koter (Darja.Koter@ag.uni-lj.si)

je redna profesorica za muzikološke predmete na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s historičnimi instrumenti, z glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene poustvarjalnosti, glasbenega šolstva ter z delovanjem in opusti slovenskih skladateljev. Sodeluje v raziskovalnih projektih Univerze v Ljubljani, Ministrstva za kulturo RS in mednarodnih projektih. Monografije: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012), *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer* (2018); *Akademija za glasbo 80 let* (2020). Prejela je Mantuanijevo priznanje za dosežke v muzikologiji (2014) in Zlato plaketo Univerze v Ljubljani (2021).

Hartmut Krones (krones@mdw.ac.at)

se je rodil leta 1944 na Dunaju in je študiral glasbeno vzgojo, germanistiko – pedagoška smer (mag.), petje, pedagogiko petja (mag. art.) in muzikologijo (dr. phil.). Od leta 1970 poučuje na Akademiji (od leta 1998 Univerzi) za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju; do septembra 2013 je vodil Inštitut za raziskovanje glasbenih slogov (oddelka Stilistika in poustvarjalna praksa ter Znanstveno središče Arnolda Schönberga). Je sodelavec in član strokovnega sveta za enciklopedijo Musik in Geschichte und Gegenwart (tukaj strokovni svet za »Avstrijo v 20. stoletju«) in Zgodovinskega slovarja za retoriko, avtor člankov na področju poustvarjalne prakse stare in nove glasbe, glasbene simbolike in retorike ter glasbe in glasbene zgodovine 20. stoletja (vključno z glasbo v pregnanstvu); avtor knjig, med drugim o življenju in delu L. van Beethovna in A. Schönberga. Leta 2018 je pod njegovim vodstvom izšel 1. zvezek zbirke Kritische Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs (Kritična skupna izdaja spisov Arnolda Schönberga), v letih 2023/2024 bosta izšla še dva zvezka.

Pavle Krstic (pavle.krstic@moz.ac.at)

je od zimskega semestra 2022 višji predavatelj na oddelku za muzikologijo na Univerzi Mozarteum v Salzburgu, kjer je končal dodiplomski, magistrski in podiplomski študij klavirja pri prof. Pavlu Gililovu, zdaj pa opravlja doktorat iz muzikologije pri prof. Barbari Dobretsberger.

V času študija je prejel več štipendij Univerze Mozarteum, nagrado za odlično magistrsko delo in leta 2021 nagrado avstrijskega ministra za izobraževanje, ki jo ta podeljuje petdesetim najboljšim avstrijskim diplomantom. Kot pianist je koncertiral v številnih državah, in sicer kot solist, komorni glasbenik in z orkestrom, ter prejel številne nagrade na mednarodnih klavirskih tekmovanjih.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

je študiral glasbeno pedagogiko v Bonnu (državni izpiti), nato muzikologijo, umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Bonnu; leta 1980 je promoviral, leta 1989 pa habilitiral. Od leta 1981 do leta 1989 je bil znanstveni sodelavec Muzikološkega seminarja Univerze v Bonnu. Med letoma 1989 in 1993 je bil direktor Inštituta za vzhodnonemško glasbo v Bergisch Gladbachu. Od aprila 1993 je bil predstojnik katedre za historično muzikologijo na Tehniški univerzi v Chemnitzu, od oktobra 2001 do marca 2017 pa na Univerzi v Leipzigu. 22. oktobra 2003 je bil imenovan za zaslužnega profesorja Glasbenega konservatorija Mikole Lisenka v Lvovu. Med letoma 2003 in 2005 je bil dekan Fakultete za zgodovino, umetnostne vede in orientalistiko Univerze v Leipzigu. 2. aprila 2005 je bil imenovan za častnega člana Družbe za nemško glasbeno kulturo v jugovzhodni Evropi (München), 30. oktobra 2014 pa je postal častni doktor Nacionalne glasbene univerze v Bukarešti.

Je član mednarodnih uredniških svetov revij *Hudebni věda* (Praga), *Lituvas muzikologija* (Vilna), *Menotyra. Studies in Art* (Vilna), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarešta), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarešta) in *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Wolfgang Marx (wolfgang.marx@ucd.ie)

je profesor historične muzikologije na University College Dublin in predsednik Društva za muzikologijo na Irskem. Njegova glavna področja raziskav so postresničnost in glasba, György Ligeti, upodobitve smrti v glasbi in teorija glasbenih zvrsti. Njegove nedavne publikacije vključujejo zbornika *I don't belong anywhere: György Ligeti at 100* (2022) in *Music and De-*

ath (2023); je tudi glavni urednik nove serije *Death in History, Culture, and Society* pri založbi Brill in član uredniškega odbora *Studia Musicologica Labacensia*.

Lidia Melnyk (lidamelnyk@gmail.com)

je profesorica na Nacionalni akademiji za glasbo Mikole Lisenka v Lvovu v Ukrajini, kjer je bila tudi rojena in kjer je študirala. V zadnjih letih je poučevala tudi na Inštitutu za muzikologijo Univerze na Dunaju (med drugim predmet »Uvod v zgodovino ukrajinske glasbe«) in na Ukrajinski svobodni univerzi v Münchnu. Aktivno novinarsko in uredniško dejavnost muzikologinje zaokrožuje njenih več kot 60 znanstvenih publikacij.

Naja Mohorič (naja.mohoric@gmail.com)

je mednarodno priznana slovenska harfistka. Predstavila se je na festivalih v Sloveniji in tujini (Brazilija, Hrvaška, Italija, Portugalska, Srbija, Švica). Njeni učenci in dijaki so na državnih in mednarodnih tekmovanjih prejeli več zlatih plaket ter prvih nagrad. Od leta 2021 deluje kot izvršna direktorica mednarodnega društva HarpMasters in sopredsednica Društva harfistov Slovenije. Ob različnih priložnostih predaja svoje znanje mladim harfistom na mojstrskih tečajih v tujini, med zadnjimi na Akademiji za glasbo Escola superior de Musica de Lisboa (Portugalska), Liceo classico e musicale C. Cavour Torino (Italija) ter International HarpMasters Summer Academy (Italiji in Švica).

Niall O'Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

je študiral glasbo na univerzah v Edinburgu (magisterij) in Leicesteru (doktorat) ter računalništvo na Univerzi v Oxfordu. Specializiral se je za glasbo 20. in 21. stoletja v Sloveniji, Veliki Britaniji in na Poljskem. Leta 2000 je v Ljubljani izšla njegova knjiga *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj*. Je avtor več kot 30 prispevkov za simpozije Slovenskih glasbenih dnevov, številnih prispevkov za druge konference, različnih člankov za *Muzikološki zbornik*, *The Musical Times in Tempo*, *De musica disserenda*, poglavij v knjigah ter številnih člankov za slovarje *New Grove Dictionaries of Music*. Leta 1977 je za svoje raziskave slovenske glasbe prejel Toveyjevo spominsko nagrado Univerze v Oxfordu. Leta 2007 je bil izvoljen za dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Jera Petriček (jera.petricek@gmail.com)

je od leta 2023 zaposlena kot *maestra suggeritrice* (operna dirigentka) v Dunajski državni operi. V Ljubljani je končala univerzitetni študij francoskega in ruskega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti (2010) in orkestrskega dirigiranja na Akademiji za glasbo (2012). Magistrirala je iz orkestrskega dirigiranja na Univerzi za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju (2018), leta 2021 pa je pri profesorici Melanie Unseld začela doktorski študij iz historične muzikologije.

Tjaša Ribizel Popič (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si)

je doktorirala leta 2013 na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Zaposlena je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kot asistentka sodeluje na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru, je sourednica recenzij Muzikološkega zbornika (Znanstvena založba Filozofske fakultete) ter članica organizacijskega odbora Slovenskih glasbenih dni. V zadnjem času se posveča predvsem gledališkemu delu, v sodelovanju z režiserjem Draganom Živadinovim.

Urban Stanič (urban.stanic@gmail.com)

je asistent na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani na Oddelku za instrumente s tipkami. Je priznan pianist, ki je stalen gost v največjih slovenskih koncertnih dvoranah in kot solist sodeluje z najvidnejšimi slovenskimi orkestri, kot sta Orkester Slovenske filharmonije in Simfonični orkester Radiotelevizije Slovenija. Kot solist in komorni glasbenik koncertira v evropskih državah, kot so Avstrija, Nemčija, Litva, Nizozemska, Madžarska in Italija. Magistrski študij klavirja je z največjo pohvalo zaključil pri zaslužni profesorici Dubravki Tomšič Srebotnjak na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Aprila 2024 je imel predavanje na Mednarodnem študentskem muzikološkem simpoziju v okviru Slovenskih glasbenih dnevov.

Viktor Velek (viktor.velek@osu.cz)

je muzikolog. Njegova raziskovalna področja so kult svetega Václava in druga češka zgodovinska duhovna izročila v glasbi, glasbena kultura slovanskih manjšin na Dunaju med letoma 1840 in 1945 ter glasbeno sodelovanje med Čehi in Lužiškimi Srbi/Vendi v »dolgem 19. stoletju«.

Contributors

Jakob Barbo (jakob.barbo@ag.uni-lj.si)

holds master's degrees in orchestral conducting from the University of Ljubljana Academy of Music and in business informatics from the Faculty of Economics. He furthered his studies through exchange programs at the Mozarteum in Salzburg and at the University of Music and Performing Arts in Vienna. Barbo primarily works as a conductor of opera productions at the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana and other theaters. He is currently pursuing a PhD in musicology at the University of Ljubljana Faculty of Arts, focusing on Mozart's tempo notation system.

Clemens Hellsberg (Hb@hellsberg.at)

geboren am 28. März 1952 in Linz/D., erhielt er 1956 den ersten Violinunterricht bei seinem Vater Eugen Hellsberg. Nach der Matura und dem Präsenzdienst (1970/71) studierte er Konzertsfach Violine bei Eduard Melkus an der Musikhochschule Wien sowie Musikwissenschaft und Alte Geschichte an der Universität Wien. Von 1975 bis 1978 nahm er privaten Violinunterricht bei Alfred Staar. 1976 erhielt er ein Engagement im Orchester der Wiener Staatsoper, 1980 wurde er Mitglied der Wiener Philharmoniker, deren Vorstand er von 1997 bis 2014 war. 2016 trat er in den dauernden Ruhestand, ist jedoch weiterhin musikwissenschaftlich tätig.

Vjera Katalinić (fides@hazu.hr)

is a scientific advisor and director at the Institute for the History of Croatian Literature, Theatre and Music, Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. She is also a full professor at the University of Zagreb's Music Academy and the president of the Croatian Musicological Society. Her fields of interest include musical culture in the 18th and 19th centuries, the mobility of music and musicians and their networks, as well as music archives in Croatia. She led the Croatian Research Foundation (CRF) project "Networking through Music: Changes of Paradigms in the 'Long 19th Century'" (2017–2021) and is currently a researcher on the CRF project "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th century in civil Croatia and Military Border" (2021–2025). She has published five books and approximately 250 articles and has edited seven monographs, twelve proceedings, and eight music scores.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

wurde in Lviv geboren und studierte Musikwissenschaft am Lysenko-Konservatorium in Lviv (spätere Musikakademie „Mykola Lysenko“). 1985 promovierte sie über die Funktionen der Programmmusik in der Wahrnehmung des musikalischen Werks und habilitierte sich 2000 über die Entwicklung der galizischen Musikkultur des 19. und 20. Jhr. Seit 1987 ist sie Assistenzprofessorin, seit 1995 Professorin und seit 1991 Inhaberin des Lehrstuhls für Musikgeschichte an der Nationalen Lysenko-Musikakademie in Lviv. Seit 2021 ist sie Mitglied der Nationalen Akademie der Künste der Ukraine und seit 2022 Mitglied der Academia Europaea. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musikkultur Galiziens, Musikpsychologie, die Geschichte der ukrainischen Musik, die Beziehungen der ukrainischen Musik zu anderen europäischen nationalen Musikschulen und Musikpädagogik. Sie ist Mitglied der Arbeitsgruppe „Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa“ und Autorin von über 20 Monografien und Lehrbüchern sowie über 500 Artikeln in Fachbüchern und Zeitschriften in der Ukraine, Polen, Deutschland, Österreich, der Slowakei, den USA, Rumänien, Litauen, Slowenien, der Schweiz, Italien usw.

Lucija Konfic (lucijam@hazu.hr)

is a senior research associate at the Department for History of Croatian Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. She graduated in musicology (Music Academy in Zagreb) in 2005 and in librarianship (Faculty of Philosophy in Zagreb) in 2008. She received her PhD in

2017 from the Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. She is a collaborator on the current project of the Croatian Science Foundation, titled: “Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in the 19th century in civil Croatia and the Military Border (MusInst19)”. She has participated in approximately 30 symposia in Croatia and abroad. She is actively researching the history of Croatian music with a special interest in the following topics: music theory in the 18th century, specific aspects of Croatian music from the 17th to the 20th centuries, digital musicology, the preservation of musical heritage and music archives in Croatia. Since 2020, she has been the editor-in-chief of *Arti musices*, the Croatian musicological journal.

Darja Koter (Darja.Koter@ag.uni-lj.si)

is full professor at the Academy of Music of Ljubljana University. Research works on various topics like history of musical instruments, music iconography, music performing, music education, and about life and works of composers. Collaboration in research projects of the University of Ljubljana, the Ministry of Culture of Republic of Slovenia and in international projects. Monographs: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremeske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012), *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer* (2018); *Akademija za glasbo 80 let* (2020). She has received the Mantuani award (2014) and The Golden Plaque of the University of Ljubljana (2021).

Hartmut Krones (krones@mdw.ac.at)

geb. 1944 in Wien, studierte Musikerziehung und Germanistik für das Lehramt (Mag.), Gesang, Gesangspädagogik (Mag. art.) sowie Musikwissenschaft (Dr. phil.), unterrichtet seit 1970 an der Akademie (1998 Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien und leitete bis September 2013 das „Institut für Musikalische Stilforschung“ (Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis“ sowie „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“). Mitarbeiter und Fachbeirat der MGG (hier Fachbeirat für „Österreich, 20. Jhd.“) sowie des „Historischen Wörterbuchs der Rhetorik“, Publikationen in den Bereichen Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik sowie Musik und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (incl. Musik im Exil); Bücher u. a. über Leben und Werk von L. van Beethoven sowie von A. Schönberg. 2018 erschien der 1. Band der

von ihm geleiteten Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs, 2023/24 folgen zwei weitere Bände.

Pavle Krstic (pavle.krstic@moz.ac.at)

ist seit dem Wintersemester 2022 Senior Lecturer am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum in Salzburg, wo er sein Bachelor-, Master- und Postgraduiertenstudium in Klavier bei Prof. Pavel Gililov absolvierte und derzeit bei Prof. Barbara Dobretsberger in Musikwissenschaft promoviert.

Während seines Studiums war er Stipendiat mehrerer Stipendien der Universität Mozarteum, des Preises für eine exzellente Masterarbeit sowie des Würdigungspreises 2021, der vom österreichischen Bildungsministerium an die fünfzig besten Absolventinnen und Absolventen des Landes verliehen wird.

Als Pianist konzertierte er in vielen Ländern als Solist, Kammermusiker und mit Orchester und gewann zahlreiche Preise bei internationalen Klavierwettbewerben.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), anschließend Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981 bis 1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn. 1989 bis 1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Seit April 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, von Oktober 2001 bis März 2017 an der Universität Leipzig. 22. 10. 2003 Ernennung zum Professor honoris causa der Lyssenko-Musikhochschule Lemberg/Lviv. 2003 bis 2005 Dekan der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig. 02. 04. 2005 Ernennung zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (München). 30. 10. 2014 Ehrendoktor der Universitatea Națională de Muzică din București.

Mitglied in den internationalen Editionsräten der Zeitschriften *Hudebni věda* (Prag), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studies in Art* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarest) und *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Wolfgang Marx (wolfgang.marx@ucd.ie)

is Professor of Historical Musicology at University College Dublin and President of the Society for Musicology in Ireland. His main research interests include post-truth and music, György Ligeti, the representation of death in music, and the theory of musical genres. His recent publications include the edited volumes “*I don’t belong anywhere.*” *György Ligeti at 100* (2022) and *Music and Death* (2023); he is also a general editor of Brill’s new series *Death in History, Culture, and Society* and a member of the editorial board of *Studia Musicologica Labacensia*.

Lidia Melnyk (lidamelnyk@gmail.com)

ist Professorin der Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“ in Lemberg, Ukraine, wo sie auch geboren wurde und studierte. Darüber hinaus unterrichtete sie in den letzten Jahren am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (darunter das Vorlesungskurs „Einführung in die Geschichte der ukrainischen Musik“) und an der Ukrainischen Freien Universität in München. Mehr als 60 wissenschaftlichen Publikationen der Musikwissenschaftlerin rundet aktive journalistische und redaktionelle Tätigkeit auf.

Naja Mohorič (naja.mohoric@gmail.com)

is an internationally renowned Slovenian harpist. As a soloist and chamber music performer, she has performed at numerous festivals in Slovenia and abroad (Brazil, Croatia, Italy, Portugal, Serbia, Switzerland). Her students have been awarded several top prizes at national and international competitions. Since 2021 she has been the Executive Director of the International Association HarpMasters and Co-President of the Slovenian Harp Association. On various occasions, she passes on her knowledge to young harpists at masterclasses, most recently at the Escola Superior de Musica de Lisboa (Portugal), the Liceo Classico e musicale C. Cavour in Turin (Italy) as well as the International HarpMasters Summer Academy (Italy and Switzerland).

Niall O’Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

studied music at the Universities of Edinburgh (MA) and Leicester (PhD) and computing at the University of Oxford. He has specialised in the 20th and 21st-century music of Slovenia, the United Kingdom and Poland. His book *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj* was published in Ljubljana in 2000. He has written 35 papers for Slovene Music Days sympo-

sia, given many other conference papers, written numerous articles for *Musikološki zbornik*, *The Musical Times*, *Tempo*, *De musica disserenda*, chapters in books and many articles for the *New Grove Dictionaries of Music*. In 1977 he won the Tovey Memorial Prize from the University of Oxford for his research into Slovene music. In 2007 he was elected Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Jera Petriček (jera.petricek@gmail.com)

has been working as Maestra Suggestrice (prompter-conductor) at the Vienna State Opera since 2023. In Ljubljana, Petriček finished university studies of French and Russian Languages and Literatures at the Faculty of Arts (2010) and Orchestra Conducting at the Academy of Music (2012). Petriček holds a Master in Orchestra Conducting from the University of Music and Performing Arts Vienna (2018), where she started her PhD studies in historical musicology with Professor Melanie Unsel in 2021.

Tjaša Ribizel Popič (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si)

received her PhD in 2013 at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where she is currently employed. She also works as a teaching assistant at the Faculty of Education, University of Maribor, serves as Review Co-editor of the *Musicological Proceedings* (Faculty of Arts, University of Ljubljana Press), and is an organizing committee member of the Slovenian Music Days. Recently, she has been focusing mainly on theatre work, in collaboration with the director Dragan Živadinov.

Urban Stanič (urban.stanic@gmail.com)

is an assistant at the Academy for Music of the University in Ljubljana at the Department for Keyboard Instruments. He is a renowned pianist who regularly performs at the most important Slovene concert venues and has collaborated as a soloist with the most prominent Slovene orchestras, such as the Slovene Philharmonic Orchestra and the Slovenian Radio and Television Orchestra. As a soloist and chamber musician, he has played in European countries such as Austria, Germany, Lithuania, the Netherlands, Hungary and Italy. He has finished his Master's degree in piano with the highest praise in the class of Professor Emeritus Dubravka Tomšič Srebotnjak at the Ljubljana Academy for Music. In April 2024, he held a lecture at the International Student Musicological Symposium at the Slovene Music Days.

CONTRIBUTORS

Viktor Velek (viktor.velek@osu.cz)

is a musicologist. His research topics include the cult of Saint Wenceslas and other Czech historical spiritual traditions in music, the musical culture of the Slavic minorities in Vienna 1840–1945, and musical cooperation between the Czechs and Lusatian Serbs/Wends in the “long 19th century”.



založba univerze na primorskem
titov trg 5, 6000 koper
<https://www.hippocampus.si>

