



Slovensko muzikološko društvo

Slovenian Musicological Society

22

2005

BILTEN

Kazalo

RECENZIJE, POROČILA...

Konferenca podiplomskih študentov Kraljevega glasbenega združenja (Jernej Weiss).....	5
38. svetovna konferenca Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (Ivan Lešnik).....	7

TRIVIA

Pledoaje za veliki vokalno-instrumentalni umetnini (Gregor Pompe).....	11
Nikolaus Harnoncourt in festival Styriarte (Gregor Pompe)....	15

ČLANKI, PREVODI...

Glasbeni mislec in dirigent Nikolaus Harnoncourt - razmišljanje ob intervjuju (Barbara Švrljuga).....	18
Glasba v našem življenju (Nikolaus Harnoncourt).....	28
Usodna bolezen, ki je prežgodaj prekinila glasbeno ustvarjalnost Huga Wolfa in dr. Josipa Ipavca (Pavle Kornhauser).....	31

Konferenca podiplomskih študentov Kraljevega glasbenega združenja

Univerzi v Durhamu in Newcastlu (30. marec – 1. april 2005)

Eno najstarejših muzikoloških združenj na svetu *Royal Musical Association* (Kraljevo glasbeno združenje), ki je v lanskem letu dopolnilo častitljivih 131 let, je tudi v letu 2005 organiziralo mednarodno konferenco podiplomskih študentov muzikologije. Že kar 39. konferenca po vrsti, je v minulem letu potekala v dveh severno angleških mestih: Durhamu in Newcastlu. Pri organizaciji konference sta tako sodelovali kar dve univerzi: Univerza v Durhamu, s katero je Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pred leti že imel vzpostavljene nekatere tesnejše pedagoške stike ter se med drugim lahko pohvali z nadvse uspešnim delovanjem Centra za glasbo 19. stoletja in Univerza v Newcastlu, ki se zdi nekakšen veliki brat prve, saj vsako leto sprejme okoli 80 novih študentov muzikologije. Kljub pisani mednarodni zasedbi, je večina izmed referentov prihajala iz večjih britanskih univerzitetnih središč. Konferenca ni bila vsebinsko zamejena, zato je dopuščala kar najširši spekter raziskovalnih tem. V grobem so bile le te razdeljene na enajst tematskih skupin: 1. glasbeno-teoretični pristopi, 2. glasbena interpretacija, 3. angleška glasba, 4. glasba južne Evrope, 5. ljudska glasba, 6. glasba in film, 7. srednjeveška glasba, 8. glasba poznega 19. stoletja, 9. glasbena Moderna, 10. glasba 20. stoletja in 11. sodobne glasbene umetnosti. Tako je lahko vsak udeleženec kolokvija izbral med nadvse raznovrstno tematiko različnih vsebinskih področij. Navkljub precejšnji tematski razpršenosti pa konferenca ni utrpela kvalitativnega padca, saj so bili prispevki skrbno izbrani s strani strokovnih komisij za posamezna področja.

Poziv za kar se da aktivno sodelovanje je bilo mogoče razbrati že iz uvodnega nagovora Christopherja Smalla. Slednji je poudaril pomen paramuzikoloških pristopov h glasbenemu delu. Sodelujoče je pozval naj se ne bojijo postavljati »neumnih vprašanj« saj lahko tudi ta raziskovalcu pomagajo zbistriti pogled na poti nadaljnjega raziskovanja. Tako so po vsakem referatu »obvezno« sledila vsaj tri vprašanja, največkrat začinjena s polemično diskusijo. V pričujočem prispevku se nameravam omejiti zgolj na nekatere najodmevnejše referate med tistimi, katerih predstavitev sem se tudi sam udeležil.

Jane Ford (Univerza v Durhamu) je predstavila uvodni prispevek na konferenci z naslovom »Ernest George White and sinus tone production«, v katerem se je osredotočila na bistvene poudarke iz teorije tvorjenja pevskega glasu s pomočjo tehnike sinusnih tonov Ernesta

Georga Whita. Slednji je omenjeno teorijo prvič predstavil v knjigi z naslovom *Science and Singing* (1909) in zaradi polemičnih naziranj ostal osamljen na področju tovrstnega proučevanja pevske tehnike. Elizabeth Bowers (Univerza v Cambridgu) je svoj referat z naslovom »Characterizing Performance: Heinrich Schenker as Piano Pedagogue« posvetila klavirskemu pedagoškemu delovanju Heinricha Schenkerja, ki je vsekakor manj znano kot njegova analitična metoda. Schenkerjevo klavirsko pedagoško delovanje zaznamuje inovativno določanje prstnih redov, ki naj bi vsakokrat sledili prevladujočemu toku glasbenih linij. Schenker je s proučevanjem prstnih redov začel v zgodnjih 90. letih 19. stoletja in z njim bolj ali manj kontinuirano nadaljeval v naslednjih treh desetletjih. V svoji pedagoški skripti, ki ni doživela javne objave in je ohranjena zgolj v posameznih skicah je podrobno opisal napredke posameznih študentov, pokazujoč na interakcijo med njegovimi analitičnimi nastavki in praktično pedagoško metodo. Tanya Ursova (Fakulteta Goldsmith Univerze v Londonu) je v prispevku z naslovom »Interpreting Polyphonic Cycles of Soviet Composers: Analytical Performance Approach« prikazala različne analitične metode za interpretacijo polifonih klavirskih ciklusov sovjetskih skladateljev: Dmitrija Šostakoviča, Rodiona Ščedrina, Sergeja Mihajloviča Slonimskega, Miroslava Skorika in Nikolaja Girševiča Kapustina. Analitične rešitve, ki naj bi pianistu pomagale na poti razumevanja polifone teksture je praktično ponazorila z interpretativnim prikazom odlomkov iz nekaterih polifonih ciklusov omenjenih skladateljev. Katerina Levidou (Univerza v Oxfordu) je v referatu z naslovom »Stravinsky through 'Eurasianist' Eyes« podvomila o skladateljevi navidezni odpovedi ruski nacionalni identiteti v obdobju med obema svetovnjima vojnama, saj je skladatelj tudi v omenjenem obdobju vzdrževal stike z nekaterimi najpomembnejšimi ruskimi glasbenimi imigranti v Franciji, med njimi s Pierrom Souvtchinskym. Slednjega najdemo med ustanovitelji evroazijskega političnega gibanja, ki naj bi v 20. letih, prek dnevnega časopisja ruskih imigrantov v Franciji, z nekaterimi idejnimi spodbudami posredno vplivalo na skladateljevo glasbeno poetiko. Matthew Gardner (Univerza v Heidelbergu) se je v prispevku z naslovom »Political meaning in Maurice Greene's *Jephtha*« dotaknil burnih političnih reakcij po prazizvedbi (1737) oratorija *Jephtha* Mauricea Greena. Libreto za omenjeni oratorij, ki ga je napisal John Hoadly, sin kontroverznega škofa Benjamina Hoadlyja, naj bi s povzdigovanjem patriotske tematike, po vzoru nekaterih libretov iz Händlovih oratorijev, povzročil odmeven politični škandal.

Avtor pričujočega prispevka bi lahko izpostavil še vrsto drugih vsebinsko nadvse zanimivih prispevkov, vendar se zdi ob množici le teh skoraj nemogoče zadovoljivo predstaviti vse izmed njih. Rdeča nit omenjenih

referatov je torej raznovrstnost pristopov h glasbenemu delu. Tako se zdi, da je potrebno zavzeti kritično držo do tiste muzikologije, ki omejuje pristope h glasbenemu delu in podvomiti v znanstveni pristop, ki metode sprevača v recepte. Cilj namreč v takih primerih največkrat ni iskanje glasbenih resnic temveč razkazovanje obvladovanja muzikološkega arzenala. Glavna skrb »raziskovalca« tako postane, da se ne skuša več vedeti temveč pokazati, da se ve. Pravzaprav bi si bilo potrebno vedno znova zastaviti vprašanje: kaj je naloga slovenske muzikologije? Kljub pomanjkanju kakovostnih receptov, se zdi da bi se morala stroka najprej dogovoriti o pripravi jedilnika. Do takrat bodo verjetno vsa razmišljanja za oziroma proti metodološki pluralizem vnaprej obsojena na neuspeh.

Jernej Weiss

* * *

38. svetovna konferenca Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (International Council for Traditional Music – ICTM)

Sheffield, Velika Britanija, 3.-10. 8. 2005

Univerzitetno mesto Sheffield v Veliki Britaniji je v mesecu avgustu 2005 gostilo člane krovnega globalnega združenja etnomuzikologov, ki so se zbrali na redni, 38. bienalni svetovni konferenci. To združenje, ICTM, je bilo ustanovljeno leta 1947 s poslanstvom, da njegovi člani raziskujejo, dokumentirajo, uporabljajo, si izmenjujejo in poglobljajo znanja o vseh svetovnih zvrsteh tradicijske glasbe in plesa. Delovanje združenja se je od začetkov do danes občutno poglobilo ter razčlenilo na številna specialistična polja etnomuzikološkega raziskovanja. Na svetovnih konferencah združenja se praviloma predstavljajo najpomembnejša dognanja, do katerih prihajajo znanstveniki v kar dvanajstih specialističnih študijskih skupinah. Te skupine so: Ljudska glasbila, Zgodovinski viri tradicijske glasbe, Etnokoreologija, Oceanija, Ikonografija, Glasba in spol, Maqam, Glasba arabskega sveta, Antropologija glasbe v mediteranskih kulturah, Glasba in manjšine,

Glasbena arheologija in Računalniško raziskovanje. Danes šteje združenje ICTM preko 1500 članov v več kot 100 državah.

Konferenca v Sheffieldu je potekala večinoma v petih paralelnih sekcijah. Dobra tematska in časovna sinhroniziranost je slušateljem zagotavljala možnost obiska prav tistih predstavitev znotraj posameznih sekcij, ki so jih najbolj zanimale. Predavalnice so bile ustrezno založene z avdio-vizualnimi pripomočki in več prezentacij je bilo obogatenih z multimedijskimi vsebinami.

Konferenco je zaznamovalo pet tematskih sklopov in sicer: Glasba, ples in vojna; Rekonstrukcija in revitalizacija glasbe in plesa; Aplikativna etnomuzikologija in etnokoreologija; Glasba, ples, islam; ter Nove raziskave.

Prvi tematski sklop, posvečen glasbi in plesu v povezavi z vojno, je potekal v 11 sekcijah, v katerih je aktivno sodelovalo 31 udeležencev iz različnih koncev sveta. Predavatelji so obravnavali sociopolitične, zgodovinske in druge pomembne aspekte glasbenih praks, s poudarkom na problematiki militarizma v glasbi, politični cenzuri, glasbi in plesu beguncev, ter vlogi glasbe in plesa v povojnih rehabilitacijskih procesih.

Drugi tematski sklop je zajel kar 22 sekcij, v katerih je nastopilo 65 predavateljev. Navdihnil je prispevke o oživljanju in novi kontekstualizaciji »starih« glasbenih in plesnih tradicij, ter tudi o različnih »novih« glasbenih in plesnih praksah.

Tretji sklop je, s 39 sekcijami in 97 udeleženci, dokončno potrdil, da aplikativni aspekt postaja vedno bolj prisoten v razmišljanjih in dejavnostih etnomuzikologov in etnokoreologov. Poudarek je bil na uporabi znanstvenih dosežkov pri varovanju kulturnih dobrin, pri sodobnih vprašanjih kulturnega imperializma, pri glasbeni komunikaciji na relaciji večina-manjšina, ter na vprašanjih individualnih pravic do kulture.

Četrty sklop, posvečen glasbi in plesu v muslimanskih družbah, je potekal v 4 sekcijah in ob udeležbi 12 predavateljev. V središču zanimanja so bila vprašanja skupnega in posebnega v glasbenih in plesnih tradicijah muslimanov v različnih delih sveta ter razmerja med zvokom in gibom.

Peti tematski sklop je bil namenjen drugim, pogosto še potekajočim raziskavam. Izsledke je v 3 sekcijah predstavilo 9 udeležencev.



*stojijo Sandra Graham, Katarina Juvančič in Ivan Lešnik, sedita
Svanibor Pettan in Alma Bejtullahu*

Vse skupaj je na 38. svetovni konferenci prispevke predstavilo 214 udeležencev iz 43 držav. Če jim dodamo še vodje posameznih sekcij, registrirano publiko, glasbenike, ki so zaznamovali konferenčne večere ter predstavnike založb, ki so konferenčna dogajanja obogatili s pestro prodajno ponudbo knjižnih, avdio in vizualnih novitet, pridemo do števila več kot 500 navzočih.

Poleg konferenčnih referatov je bilo premierno predstavljeno tudi šest etnomuzikoloških dokumentarnih filmov. V času trajanja konference so se vrstili sestanki posameznih študijskih skupin, ki jim je sledil tudi sestanek predstavnikov študijskih skupin in upravnega odbora ICTM-a. Poudariti je treba izredno dobro organizacijo konference, ki je ves čas omogočala strokovne in kolegialne stike med udeleženci. Druženju je bil namenjen tudi celodnevni izlet v bližnji Peak District National Park in grad Chatsworth House.

Letošnja, 38. ICTM-ova svetovna konferenca je bila za Slovenijo in njene predstavnike še posebej pomembna. Programski vodja konference je bil namreč prof. dr. Svanibor Pettan, ki je zaupano nalogo, po mnenju vseh

udeležencev, opravil izvrstno. Aktivno je sodeloval tudi pri dveh okroglih mizah, ter vsestransko skrbel za nemoten potek konference. Ob njem smo Slovenijo predstavljali še trije aktivni udeleženci. Alma Bejtullahu je poročala o glasbi in vojni na Kosovu iz vidika albanskih žensk. Katarina Juvančič je predstavila raznovrstne diskurze v ozadju oživljanja ljudske glasbe na Slovenskem. Podpisani Ivan Lešnik sem ob vprašanjih kaj obnavljati, kako rekonstruirati in zakaj oživljati predstavil študij primera glasbenika Slava Batiste. Slovenija je na konferenci bila prisotna tudi skozi prispevek Britanke Katherine Campbell o pritrkavanju v Kamniku, ki ga je naredila na podlagi skupnega raziskovanja s slovensko kolegico Mojco Kovačič.

Velja poudariti še eno dejstvo, ki bo spodbudno vplivalo na nadaljnji razvoj etnomuzikologije pri nas. Namreč, Slovenska etnomuzikološka študijska skupina, ki deluje pri Slovenskem muzikološkem društvu, je na seji ICTM-ovega upravnega odbora v Sheffieldu bila proglašena za ICTM-ov nacionalni odbor za Slovenijo. Temu priznanju je bistveno prispevalo obsežno poročilo o organiziranih etnomuzikoloških in etnokoreoloških dejavnostih na Slovenskem v minulem petletnem obdobju, ki je tudi objavljeno v najnovejšem ICTM-ovem Bulletinu.

Ivan Lešnik

Pledoaje za veliki vokalno-instrumentalni umetnini



Historicizem sodobnih koncertnih sporedov ima dve posledici. Prva se zdi tržno-kapitalistično sprejemljiva in logična: občinstvu je mogoče »prodajati« samo najboljše skladbe, kar v resnici pomeni – najbolj znane. Druga pa je prav nasprotno tržno nesprejemljiva – koncertni »trg« je pač zasičen z enimi in istimi skladbami, kar še posebej velja za trg plošč, ki se utaplja v posnetkih Beethovnovih simfonij in koncertov Rahmaninova.

Izhod iz druge dileme predstavljajo izvedbe »svežih« del, vendar pa se snovalci pri tem zavedajo prve problematike, zato novosti ne iščejo v sodobni, sočasni glasbi, temveč iščejo še neodkrite velike umetnine v glasbi preteklosti. Vsi veliki menedžerji verjetno sanjajo o tem, da se bo na nekem podstrešju morda vendarle našla enajsta Beethovnova simfonija ali pa celo kak opus genialnega skladatelja, ki je umrl v pomanjkanju in nerazumevanju nekje na robu sveta, popolnoma neznan.

Čudeži so žal redki, glasbena zgodovina pa že precej dobro raziskana in prečesana. Velikih del, ki bi s svojo neposrednostjo in enostavnostjo lahko pritegnila najširši del glasbenega občinstva, verjetno ni več. Lahko pa še nastajajo, kar zaenkrat snovalcev sporedov očitno ne zanima.

Pa vendar je mogoče, kje v zgodovini še izbrskati kak biser – bojim se samo, da bisere razkriva prava estetsko-metodološka lupa, ne pa recepcijska ekstenzivnost. Takšno visoko estetsko vrednost po mojem mnenju nosita dve veliki vokalno-instrumentalni mojstrovini: Bernsteinova *Maša* in Schmidtova *Knjiga s sedmimi pečati*.

Leonard Bernstein, sicer jud, je svojo katoliško *Mašo* napisal leta 1971 za otvoritev Kennedyjevega centra za uprizoritvene umetnosti. Delo je tako zamišljeno kot vsesplošni amalgam: združeno je scensko in

glasbeno, mešajo se veroizpovedi, največji preskoki pa se odvijajo na nivoju glasbenega stavka, ki prehaja od modernistično kvadrofono nasnetih trakov, »klasične« harmonsko razvezane govorice 20. stoletja, do etno vložkov, jazza, bluesa, prostega jazzovskega improviziranja, koralnega petja. Na prvi pogled gre torej za močno heterogeno delo brez rdeče niti. Ampak v Bernsteinovi *Maši* postajata prav takšna nesočasnost in nekompatibilnost glavni odliki! V tem je ugledati nekaj »mahlerjanskega« duha – v veliki naivnosti skuša Bernstein nagovarjati kar najširše občinstvo. Njegova maša v dobi »flower-power« hipijev skuša biti rockovska, pa vendar ne za vsako ceno. Glavne notranje vsebine maše, oplemeniti še z mnogimi drugimi sporočili, ki jih ni mogoče razumeti drugače kot direktno politično: *»All you big man of merit,/ Who ferret out flaws,/ You rely on our compliance/ With your science and your laws.// Find a freedom to demolish/ While you polish some award,/ But you cannot abolish the Word of the Lord.«* V središču maše je celebrant, ki potuje mimo osnovnih delov konvencionalne maše, a se vedno znova zapleta v konflikte, ki jih prinaša z izkušnjami iz vsakodnevnega sveta, dokler malo pred koncem ne doživi popolnega zloma, ki ga lahko razreši le sklepni koral, v katerem se v tistem petju združijo vsi glasbeniki in nastopajoči. Gre torej za isto krizo vere in iskanje poti iz nje, kakršna zaznamuje že vse tri Bernsteinove simfonije – tu je le razširjena: zdaj ne gre več za posameznikovo krizo, temveč za krizo družbe in sveta. V tem je Bernsteinova *Maša* univerzalna in zato išče svojo pot do »vernikov« prek različnih zvrsti: rocka, jazza, bluesa, sodobnega modernizma. Bernstein hoče dosegati občinstvo, a ne zato, da bi se »prodajal«, temveč, da bi posredoval kozmopolitski nauk. Ideja je seveda utopična in kot je pokazal čas neuresničljiva.

Pa vendar kaže nova izvedba, ki jo je za založbo Harmonia mundi (HMC 801840.41) posnel Kent Nagano z Nemškim simfoničnim orkestrom iz Berlina, pevskim ansamblom Pacific Mozart, Radijskim zborom iz Berlina in Berlinskim državnim in katedralnim deškim zborom, da gre očitno še vedno za aktualno tematiko. Nagano kot Bernsteinov učenec je očitno začutil potrebo, da je čas za nov posnetek – doslej je bil na nosilcih zvoka že dosegljiv studijski posnetek z zasedbo s premiere. Vendar pa je vprašanje, če je novi posnetek na umetniški ravni sploh primerljiv z Bernsteinovim. Nova izdaja prihaja v varianti SACD, ki premore prostorski zvok, kar prinaša idealne rešitve za realna razmerja med posnetim trakom in orkestromvim deležem, sploh pa postaja zares »dvoranski« kvadrofoni začetek. 24-bitni zvočni zapis prinaša seveda veliko več transparentnosti tudi v rockovsko-jazzovske odseke, v katerih je mogoče slušno razločevati med ritmično sekcijo, vokali in harmonsko-melodično osnovo, vendar pa studijskemu posnetku manjka prave atmosfere. Največja pomanjkljivost je povezana z glavnim protagonistom

– celebranta poje na novem posnetku tenorist Jerry Hadley. Pretolči se mora skozi zares zahtevno vlogo, ki zahteva nenavadne višine (npr. *Oče naš*), slogovno prilagodljivost (operno petje, rockovsko petje, dramsko igranje ipd.) in predvsem velik dramatski razpon – vloga celebranta je pravzaprav operna vloga. Hadleyu bi lahko očitali, da je njegov glas v višinah že močno utrujen, a to ni glavni problem: ta se skriva v linearnosti, puščobnosti in nevživetosti. Hadleyu težko verjamemo, da se je zapletel v mreže dvoma, iz katerih išče izhod. Nekaj podobnega velja tudi za Naganovo taktirko. Zvok je sicer »spoliran«, igranje orkestra je razkošno, razmerje med »klasičnim« in »rockovskim« smiselno odmerjeno, a prav zares dirigent veliko preveč truda vpenja v preseganje razlik, namesto, da bi jih razkrival. Prav iz njih namreč raste glavna sporočilnost skladbe. Tako je posnetek verjetno nastal v želji po ponovni vzbuditvi zanimanja za to Bernsteinovo iskreno postmodernistično mojstrovino, končni produkt pa vendarle prinaša le lepo zvočno embalažo, ki delu verjetno ne bo pripomogla pri iskanju zasluženega mesta v standardnem repertoarju.

Drugače je s Harnoncourtovo izvedbo *Knjige s sedmimi pečati* Franza Schimdt. Schimdt danes poznamo predvsem kot avtorja štirih simfonij, napisanih v poznoromantičnem duhu in za katere je značilno, da močno razširjena kromatika in modulacijski plani sami požirajo sicer tradicionalni glasbeni stavek. Schimdt sodi torej med tiste skladatelje, ki so stopili v prvi polovici 20. stoletja harmonsko precej daleč, pravzaprav na tisti rob, na katerem bi morali logično spremeniti še način oblikovanja nekaterih drugih glasbenih parametrov. Schmidt tega nadaljnjega koraka ni zmož, zgodovina pa je nanj vrgla še eno neprijazno senco: *Knjiga s sedmimi pečati* je bila napisana med letoma 1935 in 1937, prvič pa je bila izvedena le nekaj mesecev po priključitvi Avstrije nacistični Nemčiji. Od takrat velja Schmidt za skladatelja, ki je bil blizu nacionalsocialistični ideji, pa čeprav je umrl leta 1939 (?!).

Vendar pa *Knjiga s sedmimi pečati* kot vokalno-instrumentalno delo velikih dimenzij vendarle prinaša tudi nekatere kompozicijske novosti – zdi se celo, da delo stoji nekje vmes med pozno romantiko in neoklasicizmom oz. neobarokom, kar je na prvi pogled skrajno nenavadno, po drugi strani pa glavna značilnost in posebnost dela. Tako je tonalni kromaticizem spet prignan do svojih skrajnih meja, poleg tega pa je mogoče najti še virtuozno napisane fuge, odmeve koralnega petja, simuliranje baročnih arij, orgelsko preludiranje, značilno baročno motoriko in nagnjenost k šablonizirani retorični gestiki. Tako nenavadno sosledje recimo prinaša finale, ko po dvojni fugi s kromatično izredno zapletenima temama sledi mogočen zbor »Hallelujah!«, ki odzvanja kot romantiziran spomin na Händla, nato glasbeni tok potihne v koralnem

moškem petju in se konča s stopnjevanjem uvodnega motiva v grandioznem »razbijanju« zvonov.

Da pred nami odzvanja veliko delo, nosi gotovo nemalo zaslug tudi izvajalski korpus – prilagodljivi in zvočno polni Dunajski filharmoniki, zbor Dunajskega pevskega združenja in vseh pet pevskih solistov (Dorothea Röschmann, Marjana Lipovšek, Herbert Lippert, Franz Hawlata), med katerimi gre še posebej izpostaviti tenorista Kurta Streita v izredno zahtevni vlogi pripovedovalca Johannesesa. Schmidt je izvirno to vlogo zaupal junaškemu tenorju, vendar se zdi kasnejša praksa z lirskimi tenorji (prav v tej vlogi sta se recimo proslavila Julius Patzak in tudi Anton Dermota) uspešnejša, saj prinaša še eno »baročno« vzporednico: Schmidtov Johannes postaja spet nekakšna *fin de siècle*vska vzporednica Bachovim evangelistom. Osrednja vloga pa gre gotovo Nikolausu Harnoncourtu, ki na nenavaden način pred nami riše bogato zvočno fresko – kot specialist za staro glasbo je pravi mojster v oblikovanju velikih kontrapunktičnih scen, razgibati zna Janezovo pripoved, na dramatičnih mestih pa poišče vmesno pot med baročno vzvišeno patetiko in poznoromantično wagnerjansko ekstatiko. Ob poslušanju posnetka imam občutek, da bi bil že skrajni čas, da Harnoncourt prične tudi z izvajanjem repertoarja 20. stoletja. Odločilen je torej očitno predvsem pristop: popolna predanost Glasbi kateregakoli obdobja in izročila.

Vprašanje je, če bosta Bernsteinova *Maša* in Schmidtov oratorij v bodoče polnila sporede velikih simfoničnih teles. Dejstvo je, da v današnji recesiji niti ni dovolj denarja za velike vokalno-instrumentalne projekte, še manj pa je tržno usmerjeni svet naklonjen umetniškim tveganjem. Pri tem je najbolj zanimivo, da je notranja vsebina obeh skladb podobna: živita od iskanja vere, razvojni lok se pne od dvoma do končne mirne zmage in zaupanja, glavni protagonist je celebrant oz. evangelist. To več ne morejo biti zgolj naključja.

Gregor Pompe

Nikolaus Harnoncourt in festival Styriarte*

Georges Bizet, Carmen, Evropski komorni orkester, Zbor Arnold Schönberg. Dirigent: Nikolaus Harnoncourt. Režija: Andrea Breth. Scenografija: Annette Murschetz. Kostumografija: Françoise Clavel. Koreografija: Catharina Lühr. Solisti: Nora Gubisch, Arpiné Rahdjian, Eva Liebau, Hermine Haselböck, Kurt Streit, Egils Silins, Georg Nigl, Bernhard Berchtold, Rudolf Hartmann, Michel Ogier.

Graški glasbeni festival Styriarte je tesno povezan s slavnim dirigentom Nikolausom Harnoncourtom, ki je svojo mladost preživel prav v Gradcu. Harnoncourt se je že vpisal med največje izvajalce svojega časa, predvsem zaradi pionirstva na področju zgodovinsko avtentičnih interpretacij. Tako je pravzaprav vse svoje življenje posvetil »odkrivanju« zelo »starih« skladb in taka odkritja so bila pogosto povezana s presenečenji in recepcijskimi šoki. Harnoncourt se ni pomiril tudi zdaj, ko ima za seboj že več kot sedemdeset križev, le repertoar se je nekoliko spremenil – danes ne dirigira več le baročne in klasicistične glasbe, temveč tudi velikane glasbe 19. in celo 20. stoletja, vseeno pa se je zdela precej nenavadna najava, da bo Harnoncourt v Gradcu pripravil večno operno stalnico *Carmen*.

Kombinacija *Carmen* – Harnoncourt pomeni »proč ob šablon«, k tej dvojici pa je nujno prišteti tudi režiserko Andreo Breth. Tako smo gledali *Carmen*, ki se je rešila spon španskega lokalnega kolorita, dodani eksotizmi pa so se spremenili v povedne režijske poante, spletene okoli problematičnega odnosa mama – sin in množica – posameznik. Prestavljeni smo bili v svet mačističnih vojaških nabornikov, preprostih delavk in morda celo zaporniške menze, enotni ton pa je predstavi dajala tudi enolična sivina kostumov in scene. Režiserka je mizansceno ves čas miselno nabijala: vanjo je vključevala mnoge refleksivne elemente (mentalna pasivnost vojakov, zbranih okoli prenosa nogometne tekme, nemoč Don Joséja, ki mami lupi krompir, postavitev dvoboja med Don Joséjem in Escamillom v obliki bikoborbe, erotično zapeljevanje kot masaža s sokovi sadežov ipd.) in tako preprosto, komično, površinsko menjala s kompleksnim, resnim in sporočilnim.

Postavlja se seveda vprašanje, kako gre tak koncept vstric z ritmično polnokrvno glasbo. Tu je vskočil Harnoncourt, predvsem z nekonvencionalno pevsko zasedbo, pri čemer je najbolj izstopala odločitev za ameriškega tenorista Kurta Streita v vlogi Don Joséja. Tako nam ob poslušanju Streitovega mehkega lirskega tenorja, ki je intonančno čist, gibljiv, v višinah zanesljiv in izdaten, ni bilo jasno, zakaj

* Kritika je bila že objavljena v časniku *Dnevnik*.

bi se lahko zanj zanimala fatalna, polnomastna Carmen, ki jo je poustvarila Nora Gubisch. Harnoncourtova zasedba in režija Brethove sta še enkrat več poudarili, da je Don José pač tipični »looser«. Nenavadni zasedbi navkljub smo lahko uživali v občutljivi pevski kulturi prav vseh nastopajočih – Gubischeva je poustvarila odločno Carmen, Egils Silins pa je bil silni Escamillo v frajerskih sončnih očalih, Arpiné Rahdjian kontrastno nežna Micaëla. Prav nad vse pa se je dvigala glasbena izvedba. Tako v operi še nisem slišal lepše zapetih zborov – bilo je kar neverjetno kako zlito zvenijo višine Zbora Arnold Schönberg in koliko ritmičnega zamaha in presketajočega ognja premore Evropski komorni orkester. Seveda gre nemnogo zaslug pripisati modremu maestru Harnoncouru, ki je v svojih gibih močno ekonomičen, pa vendarle vedno prisoten – tudi ob najmanjšem detajlu.



Gledali smo glasbeno izdatno in režijsko »naporno« Carmen, končni rezultat predstave je bila zato poudarjena umetniška refleksija v smislu, kaj nam lahko izlajnana operna predstava pove danes. Ali še drugače:

Carmen je še kaj drugega kot hollywoodska žajfnica, opera pa je prizorišče visoke kulture, ne čajanka za psevdodelito.

Gregor Pompe

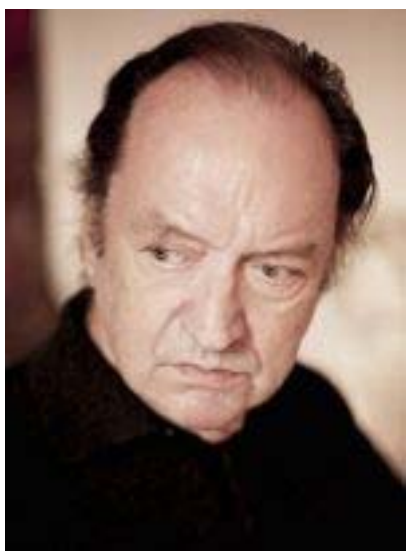
Barbara Švrljuga

**Glasbeni mislec in dirigent Nikolaus Harnoncourt -
razmišljanje ob intervjuju**



Moderna glasbila zvenijo preveč pološčeno, ne povedo prav veliko. Najmanj pa imam rad glasbo, ki je pološčena.

Za to izjavo se skrivata resnica in neresnica o dirigentu Nikolausu Harnoncourtu. Med neresnice sodi že znana javna podoba dirigenta, blagovna znamka »Harnoncourt«, ki so jo izoblikovali novinarji in propagandni štab njegove založniške hiše, vključuje pa tog obraz starejšega gospoda z nagrbančenim čelom, pod katerim žari strog, pereč pogled. Resnica pokaže, da se za videzom nedostopnega germanskega intelektualca skriva neka druga oseba: ta je mladostno entuziastična, meščansko uglajena in obenem človeško neposredna, samozavestna pa predvsem v trdni veri v delo in pokorščini umetnosti. Nikolaus Harnoncourt je tudi človek mnogovrstnih talentov, misli in navdušenj, ki prehitujejo besede, in nenazadnje strasti, ki so narekovale in še zmeraj narekujejo tok njegovega življenja.



Nekako med udobno gosposko sproščenostjo in zvezdniško malomarnostjo je njegova žena, nekdanja solistka ansambla Concentus musicus in izvrstna violinistka Alice Harnoncourt privolila, da intervjuvamo njenega soproga. Harnoncourtova ljubezen iz študijskih let in več kot pol stoletja življenjska in glasbena sopotnica je zanj neprecenljiva – trudi se razbremeniti samosvojega dirigenta, ki nima ne menedžerja, ne posredovalnih agentov niti predstavnikov za javnost, in poskrbi za

obveznosti, ki bi ga lahko zmotile v glasbeniškem delu. Za srečanje smo se domenili v počitniški koči med hribčki avstrijske Štajerske, kamor sta zakonca pobegnila od vrveža med nastopi na graškem festivalu Styriarte.

Zakonca sta za počitek izbrala idilično domačijo, kjer se ukvarjajo s prašičerejo. Gospa Harnoncourt me je poiskala na dvorišču in peljela v kočico takoj poleg ograjenega prostora, v katerem je prašičja družina neutrudno orala sem ter tja. Na verandi je stala znana silhueta »strogega starega digirenta«, vendar tokrat obuta v volnene copate, oblečena v volneni lovski jopič in z mobitelom v roki. Brž ko se je telefonski pogovor končal, me je dirigent sprejel z iztegnjeno roko in odprtim obrazom. Potarnal je, da je prišlo do nepredvidenih zapletov okoli večernega

koncerta in da je treba hitro zagotoviti zamenjavo za pevko, ki je zbolela. Težava ga je očitno močno skrbela, vendar je med pogovorom – vsaj tak je bil vtis – za trenutek izpuhtela, saj se je dirigent poglobil v vprašanja in razlagal izčrpno in obilno. Mit o trdem in nedostopnem geniju se je podrl v trenutku.

Med Harnoncourtove redke kaprice sodi odločitev, da po koncertih ne daje izjav. »Po izvedbi sem ranjen, odrt, brez kože.« Kljub temu pa vas bo med intervjujem naslednji dan skušal prepričati: »Sem racionalen in razmišljajoč glasbenik.« Kateri trditvi verjeti?



Resnica je pri Harnoncourtu najbrž razpeta med obema skrajnostima. Zdi se, da mu je nihanje med racijem in čustvi položeno že v zibelko.

Življenjepisa Nikolausa Harnoncourta nam na srečo ni treba začeti s stavkom: »Glasbi se je zavezal že v zgodnjem otroštvu.« Nikolaus Harnoncourt ni bil čudežni deček, čeprav je bila glasba nepogrešljiv del navad njegove družine. Oče, ki je izhajal iz stare rodbine luxemburško-lothringških grofov de la Fontaine in d'Harnoncourt-Unverzagt, je bil prijatelj Franza Leharja in navdušen amaterski glasbenik. Pred zatonom Avstro-ogrskega cesarstva je služil kot mornarski častnik v Puli in na Reki, kjer je celo napisal opereto z naslovom *Škandal na Brijonih*. Po smrti prve žene, ki mu je dala dva otroka, se je znova poročil in za nekaj let preselil v Berlin. Tam se je 6. decembra leta 1929 rodil prvi izmed štirih dečkov iz novega zakona, Nikolaus, ki je po materi, grofici Meran und Freiin von Brandhofen podedoval še avstrijsko kraljevsko kri. Njen praded je bil namreč mogočni štajerski habsburški nadvojvoda Johann, preko njega pa mora Harnoncourt med svoje pra-pra-pra-pra-babice šteti tudi cesarico Marijo Terezijo.

Kmalu se je zdaj že osemčlanska in ne preveč premožna družina Harnoncourt vrnila v Gradec. Nastanila se je v krilu palače Meran, kjer so živeli Nikolausovi stari starši. Družina je bila zelo muzikalna – vsi so sodelovali pri zborovskem in cerkvenem petju, doma pa so redno organizirali glasbene večere, na katerih je lahko številna družina izvajala tudi zahtevnejša komorna dela. Nikolausu je pripadlo violončelo.

Po priključitvi Avstrije Nemčiji je družina Harnoncourt izgubila enega svojih zadnjih premoženj, palačo Medran. Po vojni je padla palača v roke države, ki je v njej namestila sedež nove graške Univerze za glasbo in

upodabljajoče umetnosti. Vanj se je vrnil zgolj Nikolausov brat Philipp Harnoncourt, kot predavatelj na oddelku za cerkveno glasbo.

Mladi Nikolaus je pridno vadil svoje violončelo, vendar nikoli ni sanjal o tem, da bo postal profesionalni glasbenik. Zaposlovalo ga je namreč preveč drugih stvari. V prostem času se je rad peljal s kolesom in raziskoval štajersko podeželje.

Ko sem bil star deset let, sem se včasih na kolesu napotil v Maribor, in še dlje, vse do Drave, v kateri sem se kopal ob nedeljskih popoldnevih. Mislim, da je bilo to leta 1941.

Med vojno so se kolesarski podvigi smelega Nikolausa še stopnjevali. Zasilno je moral pristopiti k Hitlerjevi mladini, vendar je s prijateljem na skrivaj pripravljajl protiudar nacistični vojski – južno od Gradca je namreč obratovala delavnica letal in prijatelja sta načrtovala, da bosta iz posebne mase sprožila umetno meglo, s katero naj bi za nekaj časa onemogočila njeno delovanje. Vendar sta jima na poti do delavnice počili gumi na obeh kolesih in zato sta morala odpovedati akcijo. Morda sta ta dogodek razumela kot opozorilo, vsekakor pa si podviga nista več upala ponoviti.

Nikolausa Harnoncourta so v mladosti enako zanimale mnoge umetnosti – preizkusil se je v pisanju, občudoval je arhitekturo in kiparstvo in se tudi pripravljajl za gledališki poklic. S petnajstimi leti se je navdušil nad knjigo o lutkovnem gledališču in je sklenil ustanoviti lastno lutkovno gledališče. Celo poletje 1944 je namenil uresničevanju svojih sanj – gradil je velik leseni oder, iz lesa izrezoval lutke in jim oblikoval obleke. Takrat se je prvič pokazala Harnoncourtova sposobnost organizacije in vodenja: pri projektu je angažiral svoje mlajše brate, ki jih je napol za šalo imenoval »moji vazali«, in k sodelovanju pritegnil veliko skupino navdušencev, med njimi tudi profesionalnega igralca. Harnoncourtova predstava je v Gradcu doživela lep uspeh in kar dvajset ponovitev, kljub temu pa je mladenič kmalu opustil strast za gledališčem. Razlogi so bili povsem praktične narave – ugotovil je, da tu ne bo našel svojega kruha in da si mora izbrati stabilnejši poklic.

Življenje se mu je dokončno obrnilo h glasbi, ko je bil star 18 let – takrat je po radiu slišal Beethovnovu *Simfonijo št. 7* v izvedbi znamenitega dirigenta Wilhelma Furtwänglerja in sklenil je, da bo nadaljeval s študijem violončela. Na Dunajski glasbeni akademiji je študiral pri Emanuelu Brabecu, solo violončelistu Dunajskih filharmonikov, takoj po diplomi pa je bil sprejet v drugi ugledni orkester avstrijske prestolnice, Dunajske simfonike, ki jih je takrat vodil Herbert von Karajan.

Že v prvih letih študija se je Harnoncourt pričel zanimati za izvajanje stare glasbe. S skupino študentov – med njimi je bila tudi Alice Hoffelner, njegova bodoča žena – je ustanovil »Gamba kvartet«, v katerem je z mladimi kolegi raziskoval možnosti, ki jih ponujajo stara baročna godala. Prvi nastopi Gamba kvarteta mu niso prinesli lovorik. Nek ugledni kritik je temu »obskurnemu rezervatu za nekaj zanesenjakov, z vonjem po diletantizmu in brez vsake relevance za koncertno življenje« takoj odpisal vsako možnost za obstoj. In vendar Harnoncourt, njegova žena in drugi »zanesenjaki« niso obupali.

Vedno sem želel igrati glasbo za današnji čas. Zanimalo me je, kako so skladbe izvajali v času, ko so nastale, zelo rad bi jih slišal takrat; rad bi slišal Bachovo vajo za Brandenburški koncert. Toda moj cilj ni bil reproducirati izvedbo iz leta 1723. Stara glasba se mi je zdela zelo dolgočasna. Ko smo jo igrali kot študenti – bile so to Corellijeve sonate in podobno -, sem se zelo dolgočasil. Sicer me je zelo zanimala arhitektura in kiparstvo. V času, ko sem igral Corellijeve sonate, sem opazoval kipe Berninija ali Borominijevo arhitekturo v Rimu. Tista arhitektura je bila polna življenja, strasti. Zato sem pomislil – mi delamo nekaj narobe.

Bili smo majhna skupina glasbenikov, študentov glasbe in smo v letih 1948-49 preigrali celo knjižnico glasbene akademije. Igrali smo vsako skladbo in iskali vsebino in strast. Odkrili smo tudi, da na Dunaju obstaja odličen muzej s starimi glasbili. Tam so hranili tudi glasbila iz 16. stoletja, zelo stara glasbila. Dovolili so nam, da odpremo kovčke, igramo na glasbila in preučujemo njihov zvok. Odkrili smo, da je lažje obuditi strast te glasbe s starimi kot z novimi glasbili. Moderna glasbila so preveč položena in ne povedo prav veliko.

Leto 1953 je pomenilo za neomajanega zanesenjaka Nikolausa Harnoncourta pomembno prelomnico. V istem letu se je poročil z Alice Hoffelner in ustanovil ansambel Concentus musicus Wien. Ansambel je najprej nastopal v domačih krogih in med izbranimi poslušalci in preteklo je celih pet let, preden je zakoračil v javnost – prvi javni koncert je imel ob otvoritvi prenovljene palače Schwarzenberg na Dunaju.

Preučil sem vse vire in učbenike. Takrat še niso bili natisnjeni, zato smo morali hoditi v knjižnice v Bologno in v Pariz, kar za nas sploh ni bilo tako enostavno. Z ženo nisva imela nič denarja. Bil sem član orkestra od leta 1952 dalje in vsak preostali šiling sva zapravila za stara glasbila in potovanja v knjižnice. Lahko si predstavljate, kako je to izgledalo: kmalu sva imela štiri otroke, in nismo jedli mesa, temveč zgolj solato in krompir.

Iz tega je na Dunaju nastal cel škandal – v časopisu je celo izšla notica, da jaz, član uglednega dunajskega orkestra na čelu s Herbertom von Karajanom, z družino jem zgolj solato in krompir. Toda to sva imela rada, ker je naju zelo zanimalo najti glasbila, ki so dobro zvenela – nismo se zadovoljili zgolj s starim zvenom. Skratka, mislili smo, da so ta glasbila boljša za izvajanje stare glasbe kot moderna glasbila. Baročno skladbo lahko boljše igraš na baročni violini ali violi. Mislim, da študij nikoli ne preneha. Včasih je bilo težje dobiti izvajalca, kot glasbilo, včasih pa težje najti glasbila – imel sem glasbenika, ki je dolgo iskal ustrezno glasbilo. Na začetku nismo imeli kopij temveč zgolj izvornike. Oboa je bila leipziška, iz leta 1620 in nekaj, flavta iz Dresdna, 1750, godala so bila vedno zelo stara, in šele pozneje so postala stara glasbila tako dragocena kot vir, oziroma model, da smo začeli uporabljati vedno več kopij.

Pri Dunajskih simfonikih pod Karajanovim vodstvom je Harnoncourt vztrajal celih 17 let. Nikoli ni imel namena postati solist in danes pravi, da bi v orkestru najbrž ostal vse do upokojitve, če se sčasoma ne bi začele odpirati možnosti za druge stvari. V prvih letih so bile kritike koncertov ansambla Concentus musicus mešane, a predvsem polne očitkov. Kritizirale so premalo bleščeči zven, »pomanjkljivosti« starih pihal in trobil, kratko sapo godal in še mnogo drugega. Občinstvo in glasbeni krogi so rabili več kot deset let, da so začeli razumevati, kaj pravzaprav glasbeniki s starimi glasbili v rokah počno in zakaj so v tem tako vztrajni.



Prek izčrpnih študij izvornih traktatov o izvajalski praksi iz različnih obdobjev je Harnoncourt prišel do trdnih spoznanj in lastnih predstav o

tem, kako bi morala stara glasba zveneti. Njegove ideje pa so se močno razlikovale od interpretacij dirigentov Dunajskih simfonikov, ki so izvajali skladbe Mozarta, Bacha ali Haydna na »moderen« način – tj. zvočno nasičeno, z manjšim poudarkom na detajlih in v izrazu skoraj patetično.

Nikolaus Harnoncourt je leta 1969 sklenil, da pri Dunajskih simfonikih ne bo sodeloval več in je dal odpoved. Odločitev je takrat bistveno lažje prinesel, kot bi jo lahko kakšnih deset let poprej. Concentus musicus je namreč zdaj že pridobil sloves in Harnoncourta so začeli vabiti tudi drugi ansambli in orkestri, ki so se želeli naučiti izvajati staro glasbo na zgodovinsko ustrezen način. Prihodnost za njegovo glasbeno ideologijo je postala svetlejša in Harnoncourt jo je zagrabil z veliko žlico. V svoje sposobnosti je bil dovolj prepričan, da je leta 1972, ko ga je opera Piccola Scala iz Milana povabila, naj dirigira izvedbo Monteverdijeve opere *Vrnitev Odiseja v domovino*, zatajil, da je vsa ta leta izvedbe vodil zgolj za violončelom ali violo da gamba in da pravzaprav nima nobenih izkušenj za dirigentskim pultom. Vendar je bila izvedba uspešna in novica o dirigentu Harnoncourtu se je razširila po Evropi. Segla je tudi do Züriske opere, ki je Harnoncourta povabila, naj dirigira cikle oper Monteverdija in Mozarta. Harnoncourt se je povabilu odzval in je iz članov orkestra kmalu izoblikoval specializirana ansambla za izvajanje oper baroka in klasicizma na zgodovinsko ustreznih različicah glasbil. S tema je v začetku sedemdesetih let pričel redna gostovanja, ki trajajo še danes.

Svoja znanja in razmišljanja o izvajalski praksi preteklosti je Harnoncourt zapisal v glasbeno-teoretski razpravi *Musik als Klangrede* (Glasba kot zvočni govor), ki je postalo eno temeljnih del za študij zgodovinsko avtentičnih načinov izvajanja. Svoje dosežke je teoretično in praktično posredoval tudi kot predavatelj na salzburškem Mozarteumu, kjer je vodil seminar vse do upokojitve, leta 1993. Eno najpogostejših vprašanj, ki mu ga postavljajo tako skeptiki kot njegovi študenti, je, ali lahko dosežemo, da stara glasba zares zazveni tako, kot je zvenela v času, ko je nastala?

Mislím, da to ni mogoče. To je iluzija. Današnji izvajalec nikoli ne more zaigrati tona 17. ali 18. stoletja. Glasbila dajejo navdih in mislim, da ne bi mogel igrati Monteverdija z modernimi glasbili – modernimi tromboni ali godali. Ne bi mogel dobiti ustreznega zvena. Zato moram poseči za tromboni, korneti in violinami iz Monteverdijevega časa, ali pa njihovimi kopijami. Toda to nikoli ne bo tako kot takrat.... Prepričan sem, da bi bila Monteverdiju naša izvedba, če bi jo lahko slišal, zelo všeč. Rekel bi, »ah, glejte, kako to delajo!«. Poglejte, kako zvenijo beneške palače... Nekoč sem preživel cel dan z velikimi orkestri starih glasbil v kapeli Svetega Marka v Benetkah. Igrali smo po vseh tistih balkonih, da bi

raziskali značilno večzborovsko glasbo. Ta izkušnja je bila fantastična. Namreč tudi prostor je glasbilo. Toda tudi ljudje so glasbila. In ko ti, moderni človek z vsemi temi elektronskimi napravami in podobnimi rečmi, vzameš v roke glasbilo iz 17. stoletja, je to vedno vsaj približno tako, kot če bi šel v muzej. Mislim, da največja dela umetnosti – ne tista srednja, temveč zgolj največja, kot so velike grške drame in skulpture, ali Michelangelo, Leonardo, Monteverdi, Bach, Mozart; (ne drugorazredni kot Cavalli ali podobni) – niso ne stara ne moderna. So večna. Tisto, kar povedo, povedo vsaki generaciji. Nujno je, da jih imamo. Glasbe pa ne moreš gledati – ona mora zveneti. Ko mi uspe dobiti prepričljivejši in bolj ganljiv zven s starim glasbilom – kar je tudi res v večini primerov – potem uporabljam stara glasbila. Glasbila veliko naučijo, toda nikoli nisem verjel, da je to dejansko zvok tistega časa.



Na svojih predavanjih na Mozarteumu je Harnoncourt zmeraj poudarjal, da se mora izraz »stara glasba« nanašati na glasbo vse tja do leta 1900, čeprav se nikoli ni – tako kot njegov nekoliko mlajši kolega, angleški dirigent John Eliot Gardiner – podal v obsežnejše

eksperimente z izvirnim orkestrom 19. stoletja. Vseeno pa je violončelist in vodja ansambla za staro glasbo Concentus musicus po tem, ko so mu začeli odpirati vrata najpomembnejši svetovni orkestri in operne hiše, vrnil – tako kot nekdanj med študijem in v Dunajskih simfonikah – h glasbi 19. in 20. stoletja. Z orkestrom Concertgebouw iz Amsterdama, Evropskim komornim orkestrom ter Berlinskimi in Dunajskimi filharmoniki je izvedel in posnel med drugim tudi dela Schuberta, Schumana, Mendelssohna, Dvoržaka, Brucknerja in celo Albana Berga in Béle Bartóka. Kot poligon za raziskovanje novega repertoarja pa mu včasih služi Festival Styriarte, pri katerem redno sodeluje vse od njegovih začetkov, leta 1985. Tam je prvič izvedel med drugimi predigro k Wagnerjevi glasbeni drami *Tristan in Isolda*, Verdijev *Rekvijem* in Offenbachovo opereto *Velika vojvodinja Gerolsteinska*, najbrž največje presenečanje pa je pripravil na letošnjem festivalu, na katerem je dirigiral Bizetovo lahkotno in polnokrvno opero *Carmen*. Vsekakor se Harnoncourt, zdaj na vrhuncu svoje kariere, še zmeraj upira podobi »specializiranega izvajalca stare glasbe« in trdi, da so bili skladatelji 19. in 20. stoletja ves čas nepogrešljiv del njegovega glasbenega življenja.

Moram reči, da jih nikoli nisem zapustil. Ko sem bil mlad glasbenik, sem igral Sonato za violončelo Richarda Straussa, v orkestru z dirigentom sem igral Stravinskega... Že vedno sem bil »v« tej glasbi. Schubert, Beethoven, Dvoržak so mi bili vedno znani. Nikoli nisem izgubil stika z njimi in vedno sem jih igral. Toda Carmen ne bi nikoli igral, saj sem menil, da to ni globoka glasba. Mislil sem, da je malce površna. Toda igral sem veliko Offenbacha in njega imam za velikega skladatelja. Zame je zelo, zelo pomemben skladatelj, vsaj tako kot Johann Strauss. Potem sem odkril, da je Bizetova opera Carmen – ne njegova druga dela, zgolj Carmen – fantastična. To sem odkril šele pred tremi leti. Če bi me vprašali pred petimi leti, bi rekel, »Carmen? Ne, hvala. To ni zame.« Toda odkril sem, da je drama, na kateri temelji, zelo pomembna, in da je libreto zelo pomemben zaradi oseb, ki v njem nastopajo. Gre namreč za popoln manko vere. Razen pri Michaeli in tudi mati Don Joséja, ki pa ne nastopa v drami. Te partiture nikoli ne moreš slišati v dobri izvedbi: slišiš zgolj marmelado in italijanske pevce, ki kričijo, in ko Bizet napiše štirikrat piano, nikoli ne pojejo piano. Zato sem si rekel, da moram to opero izvesti. V največjo pomoč pri tem pa mi je bil Offenbach.

Harnoncourt bo čez dve leti končno dobil priložnost združiti svoji dve veliki ljubezni – opero in gledališče. Festival Styriarte mu je namreč dal proste roke pri produkciji Mozartove opere *Idomeneo* in umetnik, ki je nekoč pred šestdesetimi leti navdušil meščane s prikupno lutkovno predstavo, bo v Gradcu znova režiral – tokrat veliko Mozartovo opero.

Harnoncourt je umetnik z dvema obrazoma – na enem se odraža temperament njegovih slovanskih korenin in strast, ki se kaže v zahtevi, naj bo glasba krvava in ne »pološčena«, na drugem pa severnjaška natančnost in disciplina ter raziskovalna žilica, ki stremi h globini stvari. Oba obraza oblikujeta prepoznavni Harnoncourtov profil, značaj umetnika, ki je razpet med razposajeno strastjo in ponižno vero. Zato morda niti ne preseneča, da pomemben del njegovega repertoarja zasedajo dela skladateljev, ki so čutili enako: polnoživost in duhovnost, strast v veri.

Po eni strani menim, da ne bi mogel slišati Brucknerjeve religioznosti, če je ne bi poznal. Vem, da je bil zelo veren. Pa vendar mislim, da tega ne moreš slišati v glasbi. To je velika glasba. Po drugi strani pa menim, da mora vsaka umetnost imeti opravka z religijo. Kamor pogledaš – bodisi Mongole, Eskime, Afričane, Azijo – umetnost vedno povezuje človeka in religijo. Celo če gre za posvetno glasbo – na primer plese (vedno najdemo tudi veliko svetih plesov). Če se spomnite darwinizma: tam



imate opico, ki se je razvila v človeka. V redu. Vse je jasno. Opica se je naučila govoriti: »Daj mi banano«. Začela je računati, omislila si je računalnik, zmore vse. Opica je trenutku, ko uporabi kladivo, da bi odprla kokosov oreh, že mehanik. To gre vse do tja, ko izumi lokomotivo in avtomobil, in pri tem ni težav. To je Darwinova opica. Toda ta opica nikoli ne bi mogla napisati pesmi. »Über allen Gipfeln ist Ruh« se glasi začetek znane Goethejeve pesmi. Za ta verz ne moreš ničesar kupiti. Tudi igranje pesmi z oboo ni ptičja pesem, ker ptič poje, da bi dobil družico, vse kar počne, počne zato, da pridobi partnerja. To je narava. Toda umetnost je nekaj drugega.

Mislim, da je potreben poljub Boga, muze, da bi lahko rekli: to je umetnost. Šele umetnost je točka, kjer človeško bitje postane človek. Zato sem glede umetnosti vedno religiozen.

Nikolaus Harnoncourt

Glasba v našem življenju¹

Od srednjega veka do francoske revolucije je glasba spadala med temeljne stebre naše kulture, našega življenja. *Razumeti* jo, je bil del splošne izobrazbe. Danes pa je postala goli ornament, ki garnira prazne večere z obiski oper in koncertov, poraja javno slovesnost ali tudi s pomočjo radia prežene in poživi tišino hišne osamljenosti. Tako je nastopil paradoksn primer, da imamo danes kvantitativno veliko več glasbe kot kadarkoli prej – že kar brez pavze – da pa za naše življenje ne pomeni skoraj nič več: ljubek majhen okras.

Zdi se, da so nam pomembne povsem druge stvari kot ljudem prejšnjih časov. Koliko moči, trpljenja in ljubezni so zapravili, da so si zgradili templje in stolnice, in kako malo za naprave udobja. Za ljudi našega časa sta avto ali letalo pomembnejša in veliko več vredna kot violina, in načrt stikal elektronskih možganov je pomembnejši od simfonije. Veliko predrago plačujemo za to, kar smatramo za udobno in življenjsko nujno; brez pomisleka vedno znova zavržemo intenziteto življenja za bleščečo kramo udobja – kar pa smo enkrat dejansko izgubili, ne bomo nikoli več dobili nazaj.

Ta totalna sprememba pomena glasbe se je v zadnjih dveh stoletjih odvijala z naraščajočo naglico. Vzporedno z njo gre sprememba v odnosu do sodobne glasbe – pravzaprav celo do umetnosti nasploh: kakor dolgo je bila glasba sestavni del življenja, je lahko prihajala le iz sedanosti. Bila je živa govorica neizrekljivega, ki so jo lahko razumeli le njeni sodobniki. Glasba je spreminjala človeka – poslušalca, pa tudi glasbenika. Ustvarjena je morala biti vedno nanovo, kakor so si morali ljudje graditi vedno nove hiše – vedno znova je morala ustrezati novim načinom življenja in novi duhovnosti. Tako ljudje tudi niso mogli razumeti stare glasbe, glasbe preteklih generacij, in je tudi niso potrebovali; ob priliki so občudovali le njeno visoko umetniško dovršenost.

Odkar glasba ne stoji več v sržu našega življenja, se je vse spremenilo: kot ornament naj bo glasba zdaj v prvi vrsti »lepa«. V nobenem primeru ne sme motiti, ne sme nas prestrašiti. Glasba sedanosti te zahteve ne more izpolniti, ker navsezadnje – kot vsaka umetnost – zrcali duhovno situacijo svojega časa, torej sedanosti. Odkrit, brezobziren spopad z našo današnjo duhovno situacijo pa ne more biti samo lep; posega v

¹ Esej »Die Musik in unserem Leben« je iz vzeta knjige *Musik als Klangrede – Wege zu einem neuen Musikverständnis* [*Glasba kot zvočni govor – Poti k novemu glasbenemu razumevanju*], ki je izšla v Münchnu leta 1985.

naše življenje, torej kali naš mir. Tako je nastopil paradoksn primer, da smo se odvrnili od umetnosti sedanosti, ker nas je motila in nas je morda morala motiti. Nobenega spopadanja nismo hoteli, le lepoto, s katero bi si opomogli od sivega vsakdana. Tako je umetnost, zlasti glasba, postala goli ornament, in obrnili smo se k historični umetnosti, k stari glasbi: tu najdemo lepoto in harmonijo, ki jo iščemo.

Po mojem mnenju se je lahko ta preobrat k stari glasbi – pod čimer razumem vsako glasbo, ki je niso ustvarile naše še živeče generacije – zgodil le po vrsti kričečih nesporedov. Lahko uporabljamo le še »lepo« glasbo, ki nam je sedanost očitno ne more dati. »Lepota« je ena komponenta te glasbe; za določujoči kriterij jo lahko napravimo šele takrat, ko se povzdignemo nad vse ostale komponente in jih ignoriramo. Šele ko glasbe kot celote nismo več mogli in morda niti nismo več hoteli razumeti, nam je bilo omogočeno, da jo reduciramo na lepoto in ji obenem zgladimo robove. Odkar je le še ljubek okras našega vsakdana, stare glasbe – torej tega, kar pravzaprav imenujemo glasba – nismo smeli več razumeti v njeni celovitosti, saj je sicer ne bi mogli zlikati in zreducirati na estetsko.

Tako se danes nahajamo v skoraj brezizhodnem položaju, ko še vedno verjamemo v spreminjajočo moč glasbe in moramo obenem videti, da je obča duhovna situacija glasbo iz njene centralne pozicije izrinila na rob – od silovitega razburjenja in ganotja k ljubkosti. S tem pa se ne moremo sprijazniti, saj bi sam osebno takoj prenehal muzicirati, če bi sprevidel, da je to nepreklicna situacija naše umetnosti.

Z vedno večjim upanjem torej verjamem v to, da bomo kmalu uvideli, da se glasbi ne moremo odpovedati – in brezumna redukcija, o kateri sem govoril, je odpoved –, da se lahko popolnoma brez skrbi predamo moči in izpovedi glasbe Monteverdija, Bacha ali Mozarta. Kolikor globlje in obširneje si prizadevamo za razumevanje te glasbe, toliko bolj bomo razumeli, kaj ta glasba še vse je, daleč preko lepote; kako nas raztrga in vznemiri z mnogovrstnostjo svoje govorice. Končno moramo prek tako razumljene glasbe Monteverdija, Bacha ali Mozarta znova najti pot h glasbi naše sodobnosti, ki vendar govori našo govorico, ki je naša kultura in le-to tudi vodi naprej. Ali se veliko tega, kar napravi naš čas tako disharmoničen in strašen, ne sklada s tem, da umetnost nič več ne posega v naše življenje? Ali se ne omejujemo, sramotno brez fantazije, na govorico »izrekljivega«?

Kaj bi razmišljal Einstein, kaj bi našel, če ne bi igral violine? Ali niso drzne, fantazije polne hipoteze tiste, h katerim najde pot le fantastični duh – in ki jih lahko potem dokaže logični mislec?

Nobeno naključje ni, da se je redukcija glasbe na lepo in s tem splošno razumljivo zgodila v času francoske revolucije. V zgodovini so bila vedno obdobja, v katerih so poskušali glasbo tako zelo poenostaviti na čustveno, da bi jo mogel razumeti vsakdo. Vsak od teh poskusov je propadel in vodil le v novo mnogoplastnost in kompleksnost. Obče razumljiva je glasba lahko samo tedaj, če je reducirana na primitivno ali če se vsakdo nauči govorce glasbe.

Poskus poenostavljanja glasbe v obče razumljivo se je najbolj daljnosežno zgodil ob spremljavi francoske revolucije. Prvič v okviru tako velike države so takrat poskušali izkoristiti glasbo za nove politične ideje: pedagoški program konservatorija, ki so ga tedaj namodrovali, je bil prva takšna izravnava v naši glasbeni zgodovini. Po teh metodah se še danes izobražujejo glasbeniki za evropsko glasbo širom sveta in poslušalstvu – sledeč istim principom – zatrjujejo, da se glasbe ni potrebno učiti, da bi jo razumeli; golo občutje lepote naj bi bilo že vse. Tako se vsak počuti upravičenega in zmožnega, presojati vrednost in izvajanje glasbe – odnos, ki bi morda lahko veljal za postrevolucionarno glasbo, nikakor pa ne za glasbo časa pred tem.

Najgloblje sem prepričan, da je za obstoj evropskega duha odločilnega pomena, *živeti* z našo kulturo. Kar zadeva glasbo, to predpostavlja dve dejavnosti:

Prvič: glasbeniki se morajo izobraževati po novih metodah – ali po metodah, ki se navezujejo na čas pred dvesto leti. Na naših šolah se ne učimo glasbe kot govorce, temveč zgolj tehnike muziciranja, produciranja glasbe; skelet tehnokracije, brez življenja.

Drugič: splošna vzgoja za glasbo bi morala biti nanovo preiščljena in morali bi ji priznati mesto, ki ji gre. Tako bomo nanovo videli velika dela preteklosti, v njihovi razburljivi, [nas] spreminjajoči mnogovrstnosti. In spet bomo pripravljeni na Novo.

Vsi potrebujemo glasbo, brez nje ne moremo živeti.

prevod Katarina Šter

Pavle Kornhauser

Usodna bolezen, ki je prežgodaj prekinila glasbeno ustvarjalnost Huga Wolfa in dr. Josipa Ipavca

Potek luetične progresivne paralize pri dveh skladateljih rojenih na naših tleh

Z besedami s težavo orišemo tragično usodo in podoben konec življenja, ki sta zaznamovala dva skladatelja, zdravnika dr. Josipa Ipavca iz Šentjurja pri Celju (1873-1921) in Huga Wolfa, rojenega v Slovenj Gradcu (1860-1903). Oba sta umrla zmedena, osamljena, zanemarjena, "daleč od oči". Ipavec, zdravnik, je zmrznil v hlevu nedaleč od domače hiše, skladatelj Wolf pa v prisilnem jopiču v norišnici. Oba v letih, ko bi lahko od njiju pričakovali višek ustvarjalnosti.

Glasba obeh, skoraj sodobnikov (šolala sta se v šentpavelski samostanski gimnaziji na Koroškem), me je pritegnila že pred mnogimi leti. Ko pa sem spoznal tudi njuna tragična življenjepisa, predvsem zaradi posledic luetične okužbe (naziv sifilis je novejšega datuma), se je v meni zbudilo zanimanje za potek te skrivnostne bolezni, ki je ugonobila skozi zgodovino tudi številne nesmrtni umetnike (v 19. stoletju skladatelje Schuberta, Smetano, Donizettija, od pisateljev Heineja, Maupassanta, Nietzscheja). Glasbene govorce obeh skladateljev seveda ne moremo primerjati, ne njune odmevnosti ali glede pomena mednarodne uveljavitve, ne njunega vpliva na skladatelje, ki so živeli v zadnjih letih avstroogrške monarhije. Takšna muzikološka primerjava tudi ni moj namen. Naj se posvetim tako enemu kot drugemu, zlasti ko so se že pojavili znaki progresivne paralize.

Potek progresivne paralize

Ker sodobni zdravnik malo ve o tem luetičnem zapletu, ki vodi do okužbe možganov in organske psihoze, naj bolezen na kratko orišem (glej še prispevek profesorja Miloša Kobala v učbeniku Psihijatrija, Državna založba Slovenije, 1986, str. 220-223). V preteklosti, pred uvedbo delno uspešnega zdravljenja z malarijo, zlasti pa po uspešnem zdravljenju primarne okužbe luesa s penicilinom, je bila bolezen pogosta, saj je zbolela približno četrtina tistih, ki so bili okuženi z luesom. Še danes ni razjasnjeno, zakaj duševno zbolijo le nekateri luetiki. Inkubacijska doba od okužbe do psihoze je v povprečju 16 let. Patoanatomska podlaga kliničnim znakom je kronični, progresivni meningoencefalitis, najbolj izražen v frontalnem in temporalnem režnju. Mikrobiološko v

možganovini odkrijejo spiroheto (*Treponema pallidum*). V začetku tožijo bolniki na povečano razdražljivost in motnje koncentracije. Postopoma opeša spomin, bolnik je zmešan, opušča ustaljene navade. Niso redke veličinske blodnje. Nezdravljena se bolezen dokončno prevesi v demenco in preko popolnega telesnega propada (*marasmus*) pripelje do smrti. Izvid likvorja zanesljivo potrdi diagnozo.

Izraz progresivna paraliza bega, saj je pri nekaterih bolnikih v ospredju slika manično-depresivne psihoze, ne pa motorična prizadetost. Ko so izraženi znaki prizadetosti perifernega živčevja, v medicinski literaturi zasledimo izraz *tabes dorsalis*. Patoanatomske spremembe, zlasti demielinizacijo, ugotovijo sprva v lumbalnem delu hrbtenjače. Patognomičen je trias: ozke zenice, izginotje patelarnih refleksov in ataksija. Lahko pride do prizadetosti senzibilnih in vegetativnih živcev, kar vodi do t. i. tabičnih kriz, hudih kolik in visceralnih bolečin, do inkontinence in trofičnih okvar. Bolnik lahko oslepi ali oglušči.

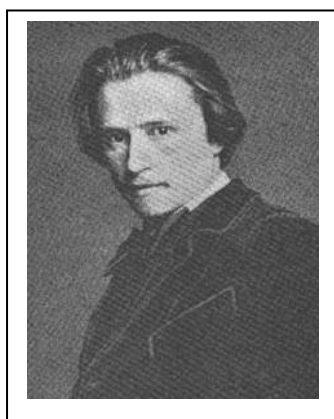
The image shows a scan of a handwritten medical record. It features a table with several columns. The first column contains patient numbers (e.g., 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130). The second column contains names (e.g., J. K., M. K., L. K., P. K., S. K., T. K., V. K., Z. K., B. K., C. K., D. K., F. K., G. K., H. K., I. K., J. K., K. K., L. K., M. K., N. K., O. K., P. K., R. K., S. K., T. K., U. K., V. K., W. K., X. K., Y. K., Z. K.). The third column contains dates (e.g., 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930). The fourth column contains medical notes in Slovenian, describing symptoms and treatments. The handwriting is cursive and somewhat difficult to read.

izvleček iz ambulantnega zapisnika dr. Josipa Ipavca (original dokumenta hrani ddr. Igor Grdina)

Iz ljubljanske psihiatrične klinike sem na vprašanje o pogostnosti luetične progresivne paralize pri nas prejel odgovor, da v zadnjih tridesetih letih niso imeli na zdravljenju nobenega bolnika. Tudi nimajo na voljo statističnih podatkov o številu bolnikov pred drugo svetovno vojno. Prav tako jim niso znane izkušnje naših starejših psihiatrov z zdravljenjem progresivne paralize s pomočjo okužbe bolnika z malarijo.

Skladatelj Hugo Wolf in njegova bolezen

Zanimiv in sicer znan je podatek, da rod Huga Wolfa izvira iz Šentjurja pri Celju, kjer je rojen tudi Josip Ipavec. Njegov stari oče se je pisal Vouk, mamini predniki pa so bili iz Mojstrane. Wolfov oče je bil usnar v Slovenj Gradcu, obenem goreč ljubiteljski glasbenik. V hišnem orkestru je mali Hugo že s petimi leti igral violino. Hugo Wolf je bil že od zgodnjih let vzkipljive narave, za sodobnike čudaški, zapuščal je srednje šole, ne da bi jih dokončal, kar velja tudi za glasbeno akademijo na Dunaju. Izobraževal se je sam. Študiral je partiture svetovnih mojstrov. Hugo Wolf rojstnega kraja ni maral. Ohranjeno je njegovo pismo sestri, kjer izjavlja, "da je nasprotnik slovenskih posegov v nemško trdnjavo Celje".



Preživil se je skromno, in sicer sprva kot učitelj klavirja in kot glasbeni spremljevalec na plesih, pozneje nekaj časa tudi kot violinist v orkestru. Vse življenje je bil v finančnih težavah. Enkrat je izjavil, "da se je navadil biti lačen". Pogosto je menjal prijatelje (pri katerih je tudi stanoval; bila sta podnajemnika skupaj z Gustavom Mahlerjem!). Imel je burne ljubezenske zgodbe in vse so se končale zanj nesrečno. Z zadovoljstvom se je udeleževal sprejemov in zabav, ki so jih prirejali

njegovi premožni prijatelji ali zaščitniki iz vrst visokega plemstva ter o tem s ponosom poročal očetu.

Hugo Wolf je kot skladatelj postal najbolj znan s svojimi samospevi. Strokovnjaki ocenjujejo, da nobenemu od njegovih sodobnikov ni uspelo tako uspešno povezati besedila z glasbo, celo da mu F. Schubert ni enakovreden. Wolf je poudarjal, da uglasbitev pesnitve pomeni zanj uresničitev poetične ideje. Ker se je redkeje loteval večjih orkestralnih skladb, je tudi v tem verjetno razlog, da je danes za širše občinstvo, ki obiskuje koncertne prireditve, manj znan. Na Dunaju je še kot študent postal zelo priljubljen. Sprva mu je bil za vzornika Richard Wagner, vendar se mu je v skladanju kmalu oddaljil. Osebno je poznal vodilne nemške skladatelje njegove dobe: Johannesa Brahmsa, Antona Brucknerja, Richarda Straussa, obiskal je tudi Franza Liszta. Komaj pri štiriindvajsetih, v letu 1884, je postal glasbeni kritik dunajskega, bolj senzacionalistično usmerjenega tednika. Med glasbeniki je kot kritik pridobil več sovražnikov kot prijateljev: zlasti, ker je omalovažujoče ocenjeval Brahmsa (pravijo zato, ker ga Brahms pri srečanju kot skladatelja, ni pohvalil, Wolf pa mu je do smrti zameril). Njegovo simfonično pesnitev Pethesilea so dunajski simfoniki zavrnil. Znana je anekdota, da so glasbeniki med vajo izsmejali skladatelja, sloviti dirigent Hans Richter pa jih je pomiril z izjavo, da je dovolil skladbo igrati do

konca le zato, da bi spoznal človeka, ki si je drznil javno kritizirati mojstra Brahmsa. Deset let pozneje je Gustav Mahler kot vodja dunajske državne opere zavrnil izvedbo njegove edine opere *Corregidor*. Kako popularen je postal na nemškem glasbenem prizorišču, kljub neuspehom v nekaterih glasbenih krogih, govori ustanovitev društev prijateljev Huga Wolfa v Berlinu leta 1896, pozneje še v Stuttgartu in na Dunaju. Lahko se sprašujemo, kaj bi lahko še ustvaril Hugo Wolf na področju simfonične, orkestralne glasbe, saj je umrl razmeroma mlad, v letih, ko se še na primer ne Brahms in ne Bruckner nista lotila simfoničnih partitur.

Hugo Wolf ni bil ploden skladatelj: razen številnih in v nemškem krogu zelo čislanih samospevov in edine opere *Corregidor*, je zapustil malo skladb za klavir, za godala ali za veliki orkester. Ko poslušam zadnje, ugotavljam značilnosti, ki so znane tudi za njegove veliko bolj slavne sodobnike, kot so Bruckner, Wagner ali celo Mahler. Njihove skladbe so zelo razvlečene, pompozne, glasbena govorica se po nepotrebnem ponavlja. Ko skladatelj sklene kak motiv, melodično in harmonsko, nadaljuje razplet z vsebinsko nepomembno in za poslušalca nezanimivo glasbo. Tako mladostno delo Wolfa d-mol godalni kvartet priča, da je sicer izvrsten skladatelj, skladba je polna glasbenih domislic in drznih harmonskih, ritmičnih in kontrapunktih rešitev, hkrati pa se ti poraja misel, da se je avtor ustrašil melodije in toplo zveneče harmonije ter ju je prekinil in nadaljeval z morda glasbeno bolj sodobno govorico, ki ne pove ničesar. Očitno je želel dokazati, da je glasbenik novega vala in da ne nadaljuje novoromantično tradicijo Johannes Brahmsa (o katerem je tako kritično pisal!). Verjetno zato tudi za življenja ni dočakal njene izvedbe, saj traja skoraj 50 minut: kdo bo v koncertni dvorani tako potrpežljiv, da žrtvuje toliko časa za poslušanje ne povsem dognane skladbe (sicer že tako za povprečno glasbeno uho težko dojemljivega godalnega kvarteta) malo znanega skladatelja? Diskografske hiše, celo nemške ne, niso kazale prevelikega zanimanja za snemanje skladb Huga Wolfa (simfonične pesnitve *Penthelesia* sploh ni na njihovem seznamu), zato prijetno preseneti odlični CD ljubljanskega godalnega kvarteta (prvo violino igra Monika Skalar, koncertna mojstrica ljubljanskega simfoničnega radio orkestra), na kateri so skoraj vse Wolfove skladbe pisane za godalni kvartet. Med njimi je tudi vedra italijanska serenada, ki jo je avtor pozneje pripravil še za godalni orkester, in je bolj pogosto na sporedu simfoničnih koncertov (zadnjič pri nas v Gallusovi dvorani 8. novembra 2001).

Z luesom naj bi se Hugo Wolf okužil v javni hiši, ko je bil star sedemnajst let, kamor ga je zapeljal eden njegovih premožnih meščanskih prijateljev. Malo je izjav o poteku njegove bolezni, saj je bil sifilis za družbo tabu

tema. O njej se javno ni govorilo ali pisalo, tudi zaradi obzirnosti do skladatelja. Zelo zanimivo je mnenje znanega dunajskega nevropsihiatra dr. Jožefa Breuerja (sodelavca Sigmunda Freuda), ki je dobro poznal mladega skladatelja, (saj je Wolf prihajal na njegov dom kot učitelj klavirja), da se je Hugo zavedal okužbe, ker pri mizi ni želel uporabljati jedilnega pribora in je zato v družbi jedel le kruh, sir ali sadje z roko. Bil je očitno prepričan, da lahko okuži druge! Še pred izbruhom duševne bolezni je bilo za Huga Wolfa znano, da pogosto spreminja razpoloženja: iz depresije, ko dneve in dneve ni napisal ene note, je nenadoma postal hiperaktiven, tudi v skladanju, nekritičen do sebe, hudo nehvaležen do prijateljev, napadalen (pobijal je majhne ptice pevke, če so "motile njegov mir"), skliceval se je na svojo demonsko naravo. Njegovo predpsihotično vedenje so primerjali s potekom bolezni Roberta Schumanna, genialnega romantičnega pesnika klavirja.

Pri Hugu Wolfu naj bi se duševna bolezen pojavila akutno, iz skoraj maničnega ustvarjalnega razpoloženja je postal psihotičen. Skladatelj je spremenil vedenje: nasprotno od dr. Josipa Ipavca (glej naprej!), ki nikoli ne prijateljem ne zdravnikom ni povedal, da je luetik (o tem namreč ni neposredno ne posredno nobenega pisnega dokumenta), je Hugo Wolf zdravnikom v anamnezi navedel, da se zaveda, da je bil okužen, kar je zdravniško zabeleženo. Približno leto dni pred izbruhom duševne bolezni je okulist, ki mu je odstranil tujek iz oči, ugotovil za lues patognomonične spremembe na zenici in ta izvid sporočil kolegom na Dunaj, vendar ni bilo odziva. (Zanimiv je podatek, da je medicinska dokumentacija o Hugu Wolfu, tako iz zasebnega sanatorija kot tudi iz državne norišnice, izginila; sumijo, da je bila ukradena, morda zato, da bi jo prodali osebi, ki ni želela, da bi medicinski podatki prišli v javnost?). Razlagal je celo na cesti mimoidočim, da je postal direktor dunajske opere. Čez kakšen teden pozneje je bil sprejet za krajši čas v zasebni sanatorij, kjer se je umiril. V bolniški sobi je imel celo klavir in ponovno je poskusil skladati. Ko so ga odpustili iz bolnišnice, ga je sprva prevzela njegova sestra, ki je živela v Celju, vendar ji je kmalu ubežal. Poskusil je napraviti samomor, vendar se je sam rešil iz mrzlega jezera. Ponovno je bila potrebno zdravljenje v bolnišnici, tokrat v dunajski norišnici. Za kritje stroškov je prispeval celo cesar! (Sprašujemo se lahko, ali bi danes naši vodilni državniki redno denarno prispevali za zdravljenje nekega norega skladatelja.). Hugo Wolf je v obupu pisno rotil prijatelje in svojo sestro, da bi ga rešili iz zamrežene postelje. Za več tednov je imel prepovedan vsak obisk. Ko se mu je duševno stanje v letu 1899 izboljšalo, je lahko z enim uslužbencem norišnice, ki je bil ljubiteljski glasbenik, igral na klavirju štiriročno obdelave Beethovnovih simfonij in čeprav ga prsti niso vedno ubogali, je soigralca opozarjal na vsako najmanjšo napako. Potem je kmalu ponovno zapadel v manično-depresivno stanje, preganjal ga je

strah, da ga bodo ubili, mu odrli kožo ali da ga bodo zastrupili. Imel je pogosto hude krče, čedalje težje je govoril in postal je inkontinenten. Zadnje leto življenja je le vegetiral. Umrl je 26. februarja 1903. Igra usode: šele, ko je bil sprejet v norišnico, je na Dunaju postal znan in čaščen skladatelj. Pokopan je v bližini groba Ludvika van Beethovna in Franca Schuberta.

Zdravnik in skladatelj dr. Josip Ipavec ter njegova bolezen

Življenje zdravnika in skladatelja dr. Josipa Ipavca (podpisoval se je Ipavic) je potekalo neprimerljivo z življenjskimi težavami njegovega mlajšega sodobnika Huga Wolfa. Josip je bil sin uglednega župana iz znane zdravniške družine, ki mu je omogočil denarno brezskrbno šolanje, med drugim tudi na medicinski fakulteti v Grazu. Oče, dr. Gustav Ipavec, je bil ljubiteljski glasbenik in uveljavljeni skladatelj, ki je na dom v Šentjurju vabil znane skladatelje, gostil je tudi Johannesa Brahmsa. Njegov stric, dr. Benjamin Ipavec, pri katerem je Josip med študijem stanoval v Grazu, je bil ne le ugledni zdravnik, direktor otroške bolnišnice,* temveč tudi cenjeni skladatelj, avtor slovite serenade za godalni orkester, ki spada med najlepše skladbe, katere so jih napisali naši skladatelji. Naj še omenim njegovo Anino četvorko (Annina kvadrilja), pisano za klavir, violino in violončelo (prvi trio v naši glasbeni literaturi!), zato, ker smo jo predstavili pred štirimi leti na našem letnem koncertu PRO MEDICO kot praižvedbo, koreografirano za ples po zamisli kolege dr. Henrika Neubauerja.

Ob študiju medicine se je Josip Ipavec izpopolnjeval tudi kot glasbenik s področja teoretičnih predmetov, pozneje pa je nadaljeval zasebno, že kot zdravnik, študij kompozicije na Dunaju. Njegove skladbe iz mladostnih let so navduševale poslušalce, zlasti ženski spol, saj je bil zabaven in postaven mladenič, poimenovali so ga za "slovenskega Mozarta". Ni zapisana njegova izjava, zakaj se je odločil postati vojaški zdravnik: verjetno zaradi bolj lagodnega življenja in udeležbe na prireditvah v dunajskih "salonih". Toda njegova vojaška kariera je bila kratka, saj je bil zaradi disciplinskega prekrška kmalu kazensko premeščen v Zagreb. Ker pa se je njegov oče zaradi bolezni odpovedal lastni ordinaciji, se je Josip odločil, da bi izstopil iz vojske in prevzel dobro utečeno zdravniško dejavnost v domačem kraju. Kmalu se je poročil. Za ženo si je izbral Nemko iz družine nižjega plemstva. Zakon je bil srečen, do izbruha

* Ob 100-letnici graške otroške bolnišnice me je poklical profesor Sauer, otroški kirurg in obenem dekan graške medicinske fakultete, naj bi za proslavo poskrbel za fotografijo dr. Benjamina Ipavca, utemeljitelja tega zavoda. Dobil sem jo v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani in je povečana krasila razstavo ob tem dogodku.

njegove bolezni. Josip Ipavec nikoli ni dobro obvladal slovenščine. Doma so se pogovarjali v nemškem jeziku, medtem ko je svoje samospeve skladal na nemška besedila.



Nekaj besed še o njegovi skladateljski poti. Že kot gimnazijec v Celju in kot študent v Gradcu je skladal več pesmi ob spremljavi klavirja in nekaj komornih del. Obenem je dirigiral na zborovskih nastopih in tudi godalnim orkestrom. Na teh prireditvah je – tako si predstavljamo – moralo prevladovati iskreno "čitalniško vzdušje". Že v tem času, še pred promocijo na medicinski fakulteti leta 1904, je nastala njegova pantomima Možiček, s katero ni le ustvaril prvi slovenski balet, temveč svežo, melodiozno in odrskemu dogajanju ustrezno ritmično glasbo polno domislic. Balet je doživel več uspešnih izvedb, sprva v Gradcu, tudi pod taktirko avtorja, potem še v Ljubljani (tudi z manj dobrimi kritikami v klerikalnih krogih, z oceno, da je "erotično in abotno"). Izreden uspeh je imel v Celju in Mariboru, Trstu in moravskemu Olomoucu. Do predstave na Dunaju ni prišlo, verjetno jo je preprečil izbruh prve svetovne vojne.

Do pantomime Možiček imamo ljubljanski zdravniki – ljubiteljski glasbeniki – poseben odnos. Spodbujeni z uspehom odrske izvedbe četvorke Benjamina Ipavca, smo želeli predstaviti tudi glasbeno in plesno izvedbo tega baleta. Ugotovili smo, da je domnevno edina dosegljiva partitura skladbe obdelava klavirskega izvoda avtorja, kar je storil ljubljanski dirigent Krno Cipci. Pripravil jo je za veliki simfonični orkester, kar je bilo prezahtevno za našo komorno skupino PRO MEDICO. Nepričakovano sem v Narodni in univerzitetni knjižnici (NUK) v Ljubljani naletel na originalno partituro avtorja, za katero so menili, da je zgubljena; Ipavec jo je napisal za manjšo zasedbo, za "salonski" orkester. Ponovno sem spodbudil kolego dr. Henrika Neubauerja, ki velja za enega vodilnih koreografov pri nas, da je z učenkami ljubljanske Srednje baletne šole pripravil z nami ta balet. Izvedli smo ga kot prvi, sprva le nekaj odlomkov – po skoraj stoletnem premoru se je ponovno pojavil na odru – na tradicionalnem poletnem koncertu PRO MEDICO v cerkvi sv. Florjana in čez kakšen mesec v celoti na festivalu posvečenem zdravniški in glasbeni družini Ipavec v njihovem rojstnem kraju, Šentjurju pri Celju.

Razen že omenjenih samospevov je avtor skladal tudi za klavir, violino in violončelo ter za pevske zборе. Višek glasbenega ustvarjanja dr. Josipa

Ipavca je njegova opera (opereta) *Princesa vrtoglavka*. Ob tem se mi poraja primerjava s Hugom Wolfom, ki je tudi skladal le eno opero. Oba sta vse upe za uveljavitev položila v njeni uspešni izvedbi. Medtem ko je prvi dočakal praizvedbo *Corregidora* v Nemčiji (nikoli pa na Dunaju), je bil Josip Ipavec leta 1914 deležen izvedbe le treh odlomkov *Princese vrtoglavke* na koncertu v Ljubljani, ki so ga priredili v čast njegovega očeta Gustava in strica Benjamina. Libreto za uresničitev njegovih glasbenih zamisli je prispevala na Dunaju uveljavljena in svobodomiseln pisateljica Mara Berksova (podpisala se je kot plemkinja – plemenita), ki je živela v njegovi bližini, na graščini v sv. Juriju. Še v Zagrebu, torej v začetku leta 1907, naj bi dr. Josip Ipavec opero zapisal kot klavirski izvleček, partituro za orkester in soliste je dokončal šele dve leti pozneje, že ko je bil krajevni zdravnik. Muzikologi ocenjujejo, da je nezanimanju za izvedbo te opere botroval predvsem slab, zelo dolg scenarij. Vsebina opere naj bi bila fantazijska igra, obenem naj bi predstavljala kritično ost na aktualne dogodke v dunajski družbi in je brez odrskega logičnega dogajanja. Zato so – po oceni Igorja Grdine – glasbene točke med seboj nepovezane, le zaporedje neodvisnih "slik" oziroma prizorov. Kljub temu je partitura prava zakladnica lepih melodij. Ko je bila leta 1910 opera pripravljena za izvedbo na odru, se je avtor odpravil na Dunaj, da bi jo predstavil vodilnim gledališkim ljudem. Žal je trkal na vrata brezuspešno. Upal je tudi, da si bo z izvedbo opere izboljšal finančni položaj, saj je moral izplačati sorodnike, dediče po smrti očeta, in mu je celo grozil rubež klavirja! Poskušal se je uveljaviti tudi v Ljubljani, brezuspešno; morda bi bil uspešen v moravskem Brnu, saj se je za izvedbo opere ogrel celo Leoš Janaček, če ne bi prišlo septembra 1914 do prve svetovne vojne. Celo v vojnih časih, ko je bil mobiliziran za zdravnika v nekem begunskem taborišču, je pošiljal na Dunaj pisma in se zanimal za možnost izvedbe *Princese vrtoglavke*. Že ko so se pojavili znaki duševne bolezni! Do izvedbe opere, do odra, je moralo miniti še več desetletij: z velikim uspehom je bila izvedena šele novembra 1997 v Mariboru. Na odprti sceni so bile posamezne arije deležne velikega aplavza. Libreto za opero je obdelal in posodobil Igor Grdina?

Zadnja leta življenja dr. Josipa Ipavca

O boleznih znamenitih glasbenikov je ohranjeno veliko podatkov. S tega področja so objavljene tehtne strokovne razprave, pisatelji so medicinske podatke uspešno vključili v biografije, scenaristi v filme. O poteku bolezni zdravnika dr. Josipa Ipavca pa je zelo malo dokumentov. Pronicljivi mlajši zgodovinar in odlični poznavalec glasbe, profesor ddr. Igor Grdina (ki je doktorsko nalogo opravil prav z raziskavo biografij zdravniške

družine Ipavec), je v svoji obsežni knjigi z naslovom Ipavci, zbral tudi nekaj medicinskih podatkov, kot jih je zapisal celjski zdravnik dr. Anton Schwab (1886-1938), mlajši sodobnik, prijatelj dr. Josipa Ipavca. Če ga je ta tudi zdravil in kako, ni podatkov. Igor Grdina je zbiral podatke za življenjepis dr. Josipa Ipavca v daljših pogovorih z Josipovim starejšim sinom, Jožetom, slikarjem in dolgoletnim scenografom zagrebške opere, vendar o poteku bolezni njegov sin skorajda ni ničesar vedel. Tudi ni ohranjena bolnikova medicinska dokumentacija. Očitno so se sorodniki, v prvi vrsti njegova žena ter njegovi vrstniki, sramovali njegove bolezni, zato so dokumentacijo zgubili oziroma uničili. Tudi poizvedba, da bi od občanov Šentjurja, na podlagi pričevanj njihovih staršev, dobil kakršnekoli podatke, ni bila uspešna. Zato je zelo težko dognati poteka progresivne paralize pri našem znanemu skladatelju in zdravniku. Če upoštevamo, da od primarne okužbe do duševne bolezni praviloma mine od 10 do 16 let, in da naj bi se Josip z luesom okužil kot študent ali šele kot vojaški zdravnik, domnevamo, da bi lahko prvi znaki zmedenosti nastopili že leta 1912, ko je poskušal storiti samomor. Dr. A. Schwab je zapisal

"Nekega dne sem bil poklican k Josipu kot zdravnik, navzoča pa sta bila še dva druga kolega. Skladatelj je bil nezavesten in je ostavil vtis težko bolnega človeka. Napravil sem diagnozo in sem spoznal, da je Josip tako hudo bolan, da brez zdravniške pomoči gotovo umrje v najkrajšem času. Vedel sem sicer, da imamo zoper smrt v tem primeru sigurno zdravilo, ki je tudi res storilo svojo dolžnost, prilično in bistveno v osmih dneh in ki je rešilo trenutno ubogega skladatelja smrti, - a na svojo veliko žalost sem obenem spoznal, da mu bodo po zdravljenju telesne in duševne moči pešale stalno, tako da postane za kompozicije za vse življenje ter hkrati tudi na izvrševanje zdravniške prakse in za pridobitka možnost nesposoben in vedel sem, vse naprej, kako se bo godilo z njim še tekom kratkih let, ki jih je preživel. Zdravniku je najtežje, če gleda na ta način v bodočnost, a nima sredstev, da bi posledice preprečil. Kar sem videl v tistem trenutku, se je izvršilo vse točno."

Danes bi zdravnik podal drugačno izvedensko mnenje, saj iz pričujoče izjave dr. Schwaba ni razvidno, zakaj je bil klican, kaj se je v resnici zgodilo, koliko časa je minilo, da je po klicu prišel, on "in še dva kolega", do poškodovanca oziroma do bolnika; ali je do nezavestnega stanja dr. Ipavca prišlo zaradi možganske akutne okvare (kap?), ali zaradi zastrupitve. O kliničnem stanju ni besede. (Nihče od avtorjev, ki so se ukvarjali z njegovim življenjepisom, ni prišel do teh podatkov!). Iz te izjave ni razvidno, katera zdravila oziroma antidot je uporabil, da je "rešil trenutno ubogega skladatelja smrti".

Tudi ni verjetno, da Josip, ki se je kot zdravnik moral zavedati usodne bolezni, ne bi uporabil zdravila zoper lastno bolezen, ki so bila zoper lues ta čas zapisana v farmakologiji: različna mazila in celo parenteralno dajanje izdelkov, ki so vsebovali soli metalov, kot je npr. živo srebro, bizmut ali arsen. Sprva znaki bolezni očitno še niso bili močno izraženi, če je lahko leta 1914 v Ljubljani dirigiral orkestru z odlomki iz Princese vrtoglavke, če je bil med vojno mobiliziran, če je lahko še nekaj let opravljal zdravniško prakso v svoji ordinaciji. Ni podatkov ne o poteku njegovega duševnega razkroja, ne o nevroloških izpadih. Šele 31. maja 1919 je okrajno sodišče v Celju izdalo odločbo, da je dr. Josip Ipavec opravilno nesposoben zaradi umobolnosti. Pisal sem njegovemu mlajšemu sinu Teodorju, ki je po vojni emigriral v ZDA, če se še lahko spomni očetove bolezni. Ljubeznivo mi je odgovoril in navedel le podatek, da je oče leta 1920 odšel na Dunaj, da bi se "zdravil z malarijo".



skedenj, v katerem je zmrznil nekoč znan in slavljen zdravnik ter skladatelj

Danes o takem načinu zdravljenja zdravniki skoraj ne vemo ničesar. Pa je prav v tem času, ko je izbruhnila bolezen dr. Josipa Ipavca, na dunajski psihiatrični kliniki predstojnik Wagner v. Jauregg uvedel revolucionarni način zdravljenja duševne bolezni z visoko temperaturo, s katero naj bi ugonobil povzročitelja – spirohete. Za svoje odkritje je leta 1927 dobil – kot doslej edini psihiater – Nobelovo nagrado. Res da je za nekaj časa nehal s takšnim zdravljenjem, ker je za okužbo paralitičnega bolnika uporabil kri bolnika s tropsko malarijo in je okuženi umrl. Zdravljenje s hiperpireksijo je bilo zelo učinkovito. Pisal sem na naslov dunajske psihiatrične klinike, ali imajo ohranjen arhiv iz leta 1920 in v njem morda priimek Ipavic. Tega ni. Vprašanje je tudi, ali bi ga sprejeli na zdravljenje, ko je bila pri njemu že hudo izražena psihoza, verjetno

tudi že demenca z nevrološkimi izpadi. Tudi ni podatkov, kdo naj bi ga v takem zdravstvenem stanju spremljal na Dunaj.

In še to: v osebno tragedijo zdravnika in skladatelja sta se ob bolezni vključila tudi ponižujoč odnos njegove soproge in nehuman odnos okolja do trpečega bolnika. Ko je njegova bolezen postala moteča, so ga dali v oskrbo sestri na kmetijo. Njegova žena si je kljub denarnim težavam oskrbela avtomobil in najela šoferja, ki je postal njen ljubimec. Josip ni smel vstopiti v lastni dom. Ženi je nabiral poljsko cvetje in ga puščal pred pragom. Postal je begavec in se je klatil po okolici. Nekega zimskega jutra, 8. februarja 1921, so ga našli zmrznjenega na bližnjem seniku.

Epilog

Številni danes slavljene glasbeniki so umrli, ne da bi v času življenja dobili ustrezna priznanja. Marsikateri se je otepal z revščino in boleznimi. Zapustili so svet, ko bi šele lahko od njih pričakovali vrhunske stvaritve. Med temi skorajda ne najdemo bolj tragičnega konca, po dolgoletnemu duševnemu in telesnemu hiranju, kot sta ju doživela dva skladatelja, ki po naravi in ustvarjeni glasbi sicer izražata različno kreativnost, po bolezni, ki ju je ugonobila, pa sta istovetna. (Morda bi lahko za primerjavo prišteli še usodo genialnega ruskega skladatelja Modesta Musorgskega, ki je iz vodilnih družabnih krogov zaradi pijančevanja padel v osamo in kot zapuščen, zanemarjen klošar zmrznil v kleti nekega stanovanjskega bloka v Moskvi). Tako Hugo Wolf kot zdravnik Josip Ipavec sta bila po rodu Slovenca, čeprav sta, zlasti prvi, ustvarjala za nemški kulturni krog. Hugo Wolf je bil celo nasprotnik Slovencev. Oba sta predvsem po smrti postala znana. Hugo Wolf se je tudi mednarodno uveljavil, glasba Josipa Ipavca – njegova opera *Pricesa vrtoglavka* – pa je šele leta 1997 na mariborskem odru doživela praznično in viharo priznanje. Tudi na simpoziju v Slovenj Gradcu leta 2001, ki ga je pripravil muzikolog dr. Primož Kuret in je bil posvečen Hugu Wolfu in njegovim štajerskim rojakom - skladateljem, sta bila tako Hugo Wolf kot Josip Ipavec ustrezno ovrednotena.

Kot zdravnik sem skušal s predstavitvijo njune bolezni, ki je danes v civilizirani družbi skoraj izkoreninjena, obuditi področje medicine, ki ga je moja generacija sicer spoznala iz učbenikov, sedanja generacija študentov medicine pa ne sliši o njej skoraj ničesar več. Skozi zgodovino, vse do odkritja uspešnega zdravljenja s penicilinom, pa je bil lues (novejši izraz zanj je sifilis, "francoska bolezen", ki so jo proti koncu srednjega veka širili francoski vojaki, na bojnih pohodih so jih spremljale prostitutke) zelo razširjena smrtna bolezen na vseh kontinentih, ki je

pohabljala do iznakaženosti in v poteku privedla do duševne bebavosti in telesni odpovedi.

Ob poslušanju glasbe Huga Wolfa in Josipa Ipavca ne mislimo na trpljenje obeh skladateljev. Hvaležni smo jima za njuno umetnost, za občutek lepote in zadovoljstva, ki ju zbuja njuna glasba, ko jo poslušamo v koncertni dvorani, na odru ali s tonsko dobrimi posnetki na domu. Kot zdravniki smo lahko ponosni, da je medicina premagala njuno bolezen, ki naj ne bi nikoli več povzročala tako hudega gorja, kot jo je v zgodovini človeštva.

Zahvaljujem se dr. Primožu Kuretu, da mi je iz osebne knjižnice dal na voljo biografije o Hugu Wolfu in mag. Simoni Šivic (NUK), da je posnela na CD iz arhivske gramofonske plošče simfonično pesnitev Penthesilea Huga Wolfa.

Viri in literatura:

Reiner I. Lues. Medicinska enciklopedija, 1962, Zagreb, 6/443-72.

Jelašić F. Paraliza progresivna. Medicinska enciklopedija, 1963, Zagreb, 7/610-3.

Jelašić F. Tabes dorsalis. Medicinska enciklopedija, 1963, Zagreb, 9/451-4.

Kobal M. Progresivna paraliza. V: Psihijatrija, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986/220-3.

Wagner v. Jauregg J. Über die Entwicklung der Malaria auf die progressive Paralyse. Psychiatrisch – Neurol. Wochenschrift, 1918/20-132-4 in 251-5.

Wagner v. Jauregg J. Die Malariatherapie der progressiven Paralyse. Wiener Med. Wochenschrift, 34, 1931/1115-7.

Eickenmeyer KA. Die Krankheit Hugo Wolfs. Dissertation Jena 1945.

Grdina I. Ipavci. Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2001/363-445.

Kuret P. Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki. V: Zbornik Mednarodnega simpozija ob 140-letnici rojstva Huga Wolfa. Slovenj Gradec, 2001/12-9.

Grdina I. Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije. V: Zbornik Mednarodnega simpozija ob 140-letnici rojstva Huga Wolfa. Slovenj Gradec, 2001/101-8.

Slavec Z. Dr. Josip (Joseph) Ipavec, The "Slovene Mozart". Rivista di Storia della Medicina, 1-2/1996, 215-22.

Konolka K. Hugo Wolf. Deutsche Verlags - Anstalt Stuttgart, 1988.

Langberg D. Hugo Wolf: Briefe und Kritiken. Reclam Verlag, Leipzig, 1991.

Spitzer L. Hugo Wolf: Werk und Leben. Holzhausen Verlag, Wien, 2003.

Spitzer L. Die Kreative Krise im Schaffen Wolfs. Österr. Musikzeitschrift, Wien, 1/2003/17-25.

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

Bilten Slovenskega muzikološkega društva, 19 2004
Izdaja Slovensko muzikološko društvo
Uredniški odbor: Gregor Pompe (predsednik), Katarina Bogunović Hočevar
ISSN 1318-167