

## Slowenische Musik zwischen dem Europäischen und dem Originellen

IVAN KLEMENČIČ  
(Ljubljana)

Das im Titel dieses Textes genannte Verhältnis will natürlich die Originalität des Europäischen nicht in Frage stellen, weder im kreativen noch im interpretativen Sinne. Ganz im Gegenteil, es handelt sich um die höchste Form der Originalität. Genauso will es nicht eine absolute Originalität dem Nationalen und dadurch auch dem Pränationalen zuschreiben, weil es im Rahmen des europäischen Zeitgeistes entstanden ist. Aber auch die europäische Originalität muss zuerst als Originalität der individuellen europäischen Gebiete, Regionen, Städte, Höfe, Kirchen usw., also der späteren nationalen Gemeinschaften, verstanden sein, die ebenso im europäischen Kontext entstand und allgemein akzeptiert war, die gelegentlich aber auch etwas später entdeckt wurde und deswegen ohne Rückwirkung blieb. Ursprünglich war diese Originalität die Originalität der Individuen. Also war sie ein individualisierter Beitrag des alles durchdringenden europäischen Geistes, des originellen Geistes der Zeit und ihrer Veränderungen, als Veränderungen der Werte, die individuell auch die europäischen Künste geformt haben. Präziser gesagt, die europäische Musikkunst bekundet Originalität sowohl im individuellen künstlerischen als auch im Entwicklungs-Sinne, welche zwei Aspekte der gleichen Tatsache sind. Das ist die Musik, die ihre nationale bzw. pränationale Identität, von der sie in der Regel herrührte, beibehielt, und gleichzeitig über die nationalen Grenzen hinaus das europäische Niveau erreichte. Also war sie wichtig für individuelle Errungenschaften und für den Entwicklungskurs der europäischen Musikkultur und war fähig, auch den europäischen Menschen anzusprechen. Deswegen kann die nationale Originalität, zu welcher terminologisch auch die lange, sogar längere pränationale Entwicklungsphase gehört, gleichzeitig die europäische Originalität bedeuten, die hier im Zentrum unseres Interesses steht, aber das ist nicht unbedingt der Fall. Das gilt für alle nationalen Beiträge der europäischen Völker, auch für den slowenischen, den wir in seiner fundamentalen nationalen Rolle zeigen und ihn gleichzeitig in der Rolle des originellen Übertreffens dieser Rolle und des Erreichens des europäischen oder, direkt gesagt, der mitteleuropäischen individuell kreativen, interpretierenden oder institutionellen Ebene identifizieren möchten.

Das auf diese Weise hergestellte Verhältnis zwischen dem Europäischen, als dem fundamental Orientierenden und Einflussreichen, und andererseits dem Originellen, als dem das Nationale Übertreffenden, setzt voraus, dass die slowenische Musik sich gemeinsam mit der westeuropäischen entwickelte. Das bedeutet, dass sie zum Zivilisations- und Kultur-Raum der letzteren gehörte; was im Sinne der institutionellen Eigenstaatlichkeit durch sechs Jahrhunderte des Lebens innerhalb des slowenischen frühmittelalterlichen Staates Karantaniens (ca. 570–12. Jahrhundert) und danach durch sechs Jahrhunderte des Lebens innerhalb der Habsburgmonarchie, bis zum deren Zerfall, bestätigt wurde. Hier haben wir nicht die Erkenntnisse der hauptsächlich in den letzten zwei Jahrzehnten aktuellen Forschungen über die Veneter berücksichtigt, wonach die slowenischen Vorfahrer Veneter, die zwischen den Ostalpen, der Pannonischen Ebene und dem Adriatischen Meer lebten, Ureinwohner mit einer fast dreitausend Jahre alten Kultur waren. Nach den noch nicht beendeten Erforschungen dieser auf einigen Quellen basierenden Theorie über den Ursprung der Slowenen waren die Veneter, als Angehörige einer breiteren westslawischen Gruppe, die zentralen Schöpfer der vorrömischen mitteleuropäischen Kultur, auf der die europäische postantike Kultur basierte, was eine Möglichkeit einer weitreichenden Umwertung der europäischen Geschichte erkennen lässt.<sup>1</sup> Es gibt darüber aber keine materiellen musikalischen Tatsachen, genauso wie es keine gibt, die mit den Anfängen Karantaniens verbunden wären, bei welchem die mit den Venetern verbundenen Autochthonie-Anschauungen und die offizielle Geschichte der Völkerwanderung sich berühren. Gemäß der letzteren, die auf Schlussfolgerungen basiert, gründeten die vom Norden zugewanderten Westslawen und die vom Südosten zugewanderten Südslawen Karantanien, den ersten slowenischen und slawischen Staat. Dieser trug wesentlich zur mitteleuropäischen Identität bei – mit seiner auf dem Staatsrecht *institutio Sclavenica*<sup>2</sup> basierenden Eigenstaatlichkeit, ihrer Demokratie (Inthronisation der karantanischen Herzöge), und mit den Freisinger Denkmälern (die am wahrscheinlichsten um 970 nach den Unterlagen aus dem 8. Jahrhundert oder aus dem Beginn des 9. Jahrhunderts geschrieben wurden).<sup>3</sup> Sie dokumentieren Schriftsprache und Kultur. Das karantanische Königreich, später genannt Großkarantanien, erstreckte sich etwa um das Jahr 1000 als Großherzogtum Karantanien über fast das gesamte slowenische ethnische Territorium, einschließlich der Friaulischen, Veronesischen und Istrischen Mark. Nach dem Angriff der Awaren im Jahre 745, als die Karantaner gemeinsam mit den Baiern die Angreifer besiegten, erkannte das ursprünglich selbständige Karantanien die fränkische Herrschaft an, dabei behielt sie aber ihre Eigenstaatlichkeit und wurde am Anfang des 9. Jahrhunderts zu einem Teil des Heiligen

---

1 Šavli, Bor, Tomažič, 1988.

2 Šavli 1990.

3 Die Freisinger Denkmäler werden in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt. Vgl. Ramovš und Kos 1936, Kos, Jakopin, Faganel 1996.

Römischen Reiches. Das war eine historische Tat von entscheidender Bedeutung, da sie auf der Basis einer entwickelteren Form des Feudalismus den christlichen Glauben annahm und die Zugehörigkeit zur westeuropäischen Zivilisation und Kultur bestätigte.

Deswegen gilt auch in der musikalischen Kultur das Zeitalter der Christianisierung zwischen ungefähr dem Jahr 745 und dem 10. Jahrhundert als ein Meilenstein, wovon auch das Manuskript *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* aus dem Jahre 871 zeugt.<sup>4</sup> Genauso wie es auch aus der westeuropäischen und damit aus der mitteleuropäischen mittelalterlichen Kunst ersichtlich ist, basierte die Christianisierung hauptsächlich auf der Kultivierung der Vokalmusik in Kirchen und Klöstern. Nachdem im Jahre 753 die Vorfahrer der Slowenen, Karantaner, nahe dem Schloss Krn die erste Kathedrale, die Kirche Maria Saal, errichteten, verbreitete sich die Kunstmusik allmählich in der Form des gregorianischen Chorals und entwickelte sich im späten Mittelalter zur Kultivierung der figuralen Mehrstimmigkeit.<sup>5</sup> (Abb. 1) Von solchen Anfängen zeugen die erhalten gebliebenen Kodizes und zahlreiche Fragmente, entstanden ab dem 10. Jahrhundert, von denen man annimmt, dass sie hauptsächlich vom Westen und Norden Europas stammen, dementsprechend gelten sie als unmittelbarer Einfluss Europas.<sup>6</sup>

Eine wichtige Rolle in diesem Prozess spielte das Volkssingen, bekannt vom 8. Jahrhundert an als das Singen des Leises, das in *Conversio* dokumentiert ist, wobei vom Gebrauch der slowenischen Sprache die *Freisinger Denkmäler* zeugen. Vom 11. Jahrhundert an, und in neuem Rahmen sogar noch im 15. Jahrhundert, dokumentierte man das Singen des slowenischen Leises anlässlich der Inthronisationen der karantanischen bzw. Kärntner Herzöge, krönungsähnlichen Zeremonien, die bereits vom 15. und 16. Jahrhundert an wegen ihrer einmaligen Form der Staatsdemokratie viel Aufmerksamkeit weckten.<sup>7</sup> Diese karantanische Originalität auf musikalischem Gebiet, befruchtet durch den Gregorianischen Choral, hatte einen starken Einfluss auf die Verbreitung des mittelalterlichen slowenischen Kirchenliedes, von dem einige Exemplare im 16. Jahrhundert durch slowenische Protestanten in den Veröffentlichungen ihrer Gesangbücher erhalten sind. Die einstimmigen Lieder zirkulierten nämlich im breiteren mitteleuropäischen Raum, und das Volk nahm sie in Form

---

4 Vgl. Kos 1936.

5 Unter den generellen musikhistorischen und anderen Werken, die wir hier auch mit Bezug auf spätere Zeitalter der slowenischen Musik erwähnen, vgl. Cvetko 1958–1960, Cvetko 1967, Cvetko 1975, Cvetko 1991a, Klemenčič 2002, Klemenčič 1998a, Klemenčič 2001, Höfler und Klemenčič 1967, *Monumenta artis musicae Sloveniae* 1983 ff, *Muzikološki zbornik* 1965 ff, Rijavec 1979, Snoj, Frelj 2000, Pokorn 1993 und – als zwei generelle Werke, die unter anderem auch die Musikthematik beinhalten – *Slovenski biografski leksikon* 1925–1991 und *Enciklopedija Slovenije* 1987–2002.

6 Zusätzlich zur in der vorigen Anmerkung erwähnten Literatur, vgl. auch Höfler 1965, 164–181, Snoj 1987, Snoj 1997, Snoj 1998.

7 Klemenčič 2002, 18.

von slowenischen Übersetzungen und Arrangements von lateinischen und deutschen Vorlagen an.



Abbildung 1. Graduale monasticum, ein Kodex aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. National- und Universitätsbibliothek, Ljubljana.

In den Visitationsaufzeichnungen von Paolo Santonino, dem Sekretär vom Kardinal und Patriarch von Aquilea Marco Barbo, der in den Jahren 1485 und 1487 den Bischof Pietro Carlo auf seiner Reise durch Kärnten, Krain und die Steiermark begleitete, gibt es Zeugnisse dafür, dass im späten Mittelalter auf slowenischem Boden der mehrstimmige Figuralgesang entwickelt war. Der gleiche Autor bestätigt auch, dass die weltliche Musik, insbesondere die instrumentale, gepflegt wurde, was auch zahlreichen Fresken zu entnehmen ist.<sup>8</sup> Besonders verbreitet war die Kunstmusik der Vaganten, die dem Mittelstand, und diejenige der Minnesänger, die den feudalen oder kirchlichen Höfen gewidmet war. Unter den zuletzt genannten, hauptsächlich gastierenden Musikern, besuchten Ritter Ulrich von Lichtenstein im 13. Jahrhundert, und der Dichter Oswald von Wolkenstein im 15. Jahrhundert slowenische Orte; der letztere, ein Polyglott mit Kenntnis von zehn Sprachen, darunter auch Slowenisch, die er Windisch, d.h. Venetisch, nannte, bewahrte in mehr als 40 Worten die älteste slowenische mittelalterliche Liebeslyrik. Sie beide bezeugten, dass das slowenische Volkslied auch im Adel geschätzt war. Es ist auch be-

8 Vgl. auch Kuret 1998, 171–178, und Kuret 1973.

kannt, dass im Mittelalter ein solcher Austausch und die Grundlegung der Kunstmusik der damaligen slowenischen Ethnie nicht nur in einer Richtung, nämlich aus Europa, verliefen. Was die Interpreten, sowohl die Sänger als auch die Instrumentalisten, anlangt, können wir aus einigen bekannten Beispielen die Schlussfolgerung ziehen, dass im späten Mittelalter und im 16. Jahrhundert eine slowenische Musikemigration existierte, obwohl sie wegen der latinisierten, germanisierten oder romanisierten Namen nicht leicht erkennbar ist. Die angesehenste Stelle darunter nimmt der in Ljubljana geborene Jurij Slatkonja (1456–1522) ein, Wiener Bischof und Kapellmeister der Kapelle von Kaiser Maximilian I. Er war Humanist und wahrscheinlich auch Komponist einstimmiger Singweisen.<sup>9</sup> Unter seiner Führung als Organisator, künstlerischer Direktor und Dirigent wurde die Kapelle in mitteleuropäischen Ländern berühmt und beeinflusste die musikalische Kreativität und Wiedergabe der damaligen Renaissance-Musik, war also ein unmittelbarer Beitrag zur mitteleuropäischen Musikkultur.

Nach dem Aussterben der karantanischen Herzöge im 13. Jahrhundert geriet die slowenische Ethnie allmählich unter die Herrschaft des habsburgischen Staates, der sich um das Jahr 1500 bereits über einen Großteil des slowenischen ethnischen Territoriums erstreckte. Das bedeutete Fortsetzung des slowenischen mitteleuropäischen Charakters und Beibehaltung der slowenischen Identität im damaligen pränationalen Sinne, obwohl am Anfang unter schwierigen sozialen Umständen. Insbesondere die türkischen Einfälle, die hauptsächlich als räuberische Angriffe aus dem slawischen Balkan kamen, gefährdeten erheblich die slowenische Ethnie, vor allem im 15. und 16. Jahrhundert, obwohl die Türken die slowenischen Gebiete nie unterworfen haben. Vor allem im 16. Jahrhundert drückte sich die soziale Krise unmittelbar durch Bauernaufstände aus, dazu kam es am Ende desselben Jahrhunderts noch zur Verschärfung der Auseinandersetzung zwischen der Reformation und der Gegenreformation. Trotz derartiger Behinderungen wurde die katholische Musikpflege in Klöstern und Kirchen fortgesetzt. Der Protestantismus zwar beschränkte – wenn auch nicht ganz – den Zustrom der Renaissance-Musik vom Westen, nämlich aus Italien, und auch vom Norden, aus Österreich. Sie wurde vor allem vom Adel verbreitet, darunter ganz besonders von der Familie Khisl, die am Anfang des 16. Jahrhunderts vermutlich aus Bayern nach Krain einwanderte und sich nahe Ljubljanas das Schloss Fužine erbaute. Ihnen, als Musikliebhabern und Gönnern, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und auch später mehrere Sammlungen der damals angesehenen Komponisten aus Italien und vom Grazer Hof sowie alle slowenischen protestantischen Gesangbücher gewidmet.<sup>10</sup> Der slowenische Protestantismus begann sich parallel mit dem deutschen ab den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu verbreiten und prägte

---

9 Vgl. auch Mantuani 1905, 67–68, 75–77, 84–85, 91–92.

10 Pokorn 1996, 447–449.

besonders stark die zweite Hälfte des Jahrhunderts.<sup>11</sup> Eine wichtige Folge des größeren deutschen Zivilisationseinflusses war die Berücksichtigung der autochthonen Bevölkerung und ihrer nationalen Sprache. Als geistiger Führer wirkte in diesem Sinne auf slowenischem Boden Primož Trubar (1508–1596), zusammen mit seinen Mitarbeitern, mit dem Beinamen Carniolanus – der Krainer, der aus der zentralen slowenischen Region, dem damaligen Herzogtum Krain stammte – ein im Singen ausgebildeter Priester. Bereits das erste gedruckte Buch in slowenischer Sprache, *Catechismus* aus dem Jahre 1550, enthielt auch in der weißen Mensuralnotation geschriebene Lieder und Litanen. Der ersten Ausgabe des slowenischen Gesangbuches *Eni psalmi* (1567) folgten vier weitere, immer mehr erweiterte.<sup>12</sup> Der einstimmige protestantische Choral war, ähnlich wie das Singen des Leises, beherrscht vom gemeinsamen mitteleuropäischen Geist, der keine Aufteilung in das Germanische und das Slawische kannte und auch den slowenischen Gläubigen nahe war. Neben dem bereits erwähnten mittelalterlichen slowenischen Kirchenlied waren die Quellen dafür natürlich in erster Linie die deutschen, beginnend mit den Gesangbüchern Luthers, aber auch die lateinischen und sogar die tschechischen. Anhand der fremden Vorlagen schufen die slowenischen Protestanten eigene unabhängige Dichtungen, einstimmige Singweisen übernahmen sie jedoch hauptsächlich von den Fremden. Auch diese ersten slowenischen Drucke kamen aus dem breiteren Gebiet mit Druckereien, also aus Ljubljana, Wittenberg und insbesondere aus Tübingen, dem langjährigen Zufluchtsort Trubars während seines Exils. Das Resultat ihrer Bemühungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts waren fast 50 protestantische Bücher, einschließlich der slowenischen Übersetzung der gesamten Bibel aus dem Jahre 1584. Weil der Protestantismus relativ bald – bereits um die Wende zum 17. Jahrhundert – unterdrückt wurde, konnte er nicht so bedeutende künstlerische Leistungen vollbringen, wie in den deutschen Ländern bis ins nächste Jahrhundert hinein zu verzeichnen sind, mit der Kulmination in den Werken von Johann Sebastian Bach. Seine Bedeutung im nationalen Sinne war indessen groß, beginnend mit der Begründung der slowenischen Sprache in Buchform, was zum gegenseitigen Verbinden der Slowenen und zur allmählichen Ausbildung eines slowenischen Nationalbewusstseins führte.

Unter den Pädagogen in der Ljubljauer Protestantischen Schule ist erwähnenswert der in Wunstorf nahe Hannover geborene Kantor Wolfgang Striccus (vor 1570–nach 1611), tätig hier in den Jahren 1588–1592, der besonders deswegen wichtig ist, weil seine Kompositionen die einzigen erhaltenen von Krainer protestantischen Musikern geschriebenen Werke sind. Er datierte die Widmung in seiner ersten, in Nürnberg gedruckten Sammlung *Neue Teutsche Lieder* mit dem Jahr 1588 in Ljubljana, wobei man von seiner zweiten Sammlung, *Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge* (Ulssen 1593), vermutet, dass sie

---

11 Rijavec 1967.

12 Elze 1884, Čerin 1908, Florjanc und Škulj 1996.

teilweise in Ljubljana entstanden ist. Aus diesen beiden Sammlungen ist ersichtlich, dass sie trotz ihrer Verbundenheit mit dem deutschsprachigen Norden und seiner Tradition von den Errungenschaften der Renaissance-Musik beeinflusst waren, unter anderem von der Venezianischen Technik *cori spezzati*.<sup>13</sup>

Was die entgegengesetzte Richtung anlangt, können wir noch immer über eine slowenische Musikemigration reden, zu welcher unter den Interpreten auch Matej aus Celje, einer der wichtigsten Bassisten seiner Zeit und Sänger der Wiener Hofkapelle in den Jahren 1567–1580, gehörte. Das gilt jedoch auch für die bedeutendsten slowenischen Schöpfer der Periode der Renaissance und des Barock. Der wichtigste slowenische Komponist Jacobus Gallus, mit dem Beinamen Carniolus, das heißt der Krainer, betätigte sich als Sänger und Dirigent in den Klöstern des mitteleuropäischen Raumes und als Kapellmeister der bischöflichen Kapelle in Olmütz sowie Kantor der Kirche des Hl. Jan in Prag; Daniel Lagkhner war als Organist beim Baron Losenstein in Niederösterreich tätig; Gabrijel Plavec (Plautzius, Plautz, Blautz, auch er mit dem Beinamen Carniolus) war ein angesehener Kapellmeister am Mainzer Hof, berühmt dafür, dass er als Musiker sogar an Kaiserkrönungen teilnahm; Janez Krstnik Dolar leitete die musikalische Tätigkeit in der Jesuitenkirche Am Hof in Wien. Abgesehen von Slatkonja beginnt die Reihe der slowenischen Komponisten mit dem in Ljubljana geborenen Jurij Prenner (Anfang des 16. Jahrhunderts–1590), dem ersten Komponisten mit dem Beinamen Carniolus, der in Prag und Wien wirkte.<sup>14</sup>

Als ein Meister der Renaissance und ein berühmter Schöpfer von Motetten, von denen alle heute bekannten – mit Ausnahme von einer – in die repräsentativen Sammlungen jener Zeit eingefügt wurden, überschritt er die Bedeutung eines nationalen Komponisten. Das gleiche können wir auch von seinem etwas später in Maribor geborenen Zeitgenossen Daniel Lagkhner sagen (nach 1550– nach 1607), der in seinem Motettenoeuvre sich an der Spätrenaissance und teilweise auch bereits am Frühbarock orientierte.<sup>15</sup>

Jacobus Gallus (1550–1591) verfasste während seines kurzen Lebens zahlreiche Messen, Motetten und Madrigale, insgesamt mehr als 500 Kompositionen, und zählt zusammen mit Palestrina und Lassus zu den wichtigsten europäischen Schöpfern der Renaissance-Musik und zum Höhepunkt ihrer Spätre-

---

13 Beide Sammlungen von Striccius wurden in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe aus der Reihe *Monumenta artis musicae Sloveniae* 1983 ff, Bd. XXXII, 1997, veröffentlicht (außerhalb Sloweniens wird diese zweisprachige Reihe durch das Verlagshaus Bärenreiter, Kassel, vertreten und vermarktet). Der Herausgeber der beiden Sammlungen Jože Sivec veröffentlichte auch eine Monographie über Striccius: Sivec 1972.

14 Bezüglich dieser Renaissance-Komponisten vgl. auch Höfler 1978, bezüglich Prenner vgl. Federhofer-Königs 1985, 149–161 und *Monumenta ...* 1983 ff, Bd. XXIV, 1994.

15 Sivec 1982, *Monumenta ...* 1983 ff, Bd. II, 1983 und 1995, XXXIV, 1998.

naissance-Errungenschaften.<sup>16</sup> Man kann ihn weder zu den konservativen noch zu den radikalen Künstlern einstufen, auf jeden Fall gehört er aber zu den originellen Meistern der europäischen Musik, die den Kanon der Renaissance-Periode bestimmten.

Im Gegensatz zu dieser Zeit war die anderthalb Jahrhundert dauernde Periode des Barock auf slowenischem Boden durch günstigere soziale und gesellschaftliche Umstände gekennzeichnet: die Klasse der Bauern konsolidierte sich, die Türkengefahr ließ nach der Schlacht bei Sisak (1593), in welcher der slowenische Aristokrat Andrej Turjaški (Andreas Auersperg) die Angreifer mit einer viel kleineren Armee in ungleichen Kampf katastrophal besiegte, wesentlich nach, der relativ schnelle Sieg der Gegenreformation beendete die religiöse Spaltung. Das hatte noch ausgeprägtere musikalische Einflüsse direkt aus Italien zur Folge, des führenden Landes der Barockzeit, dessen Errungenschaften Europa als „seine damalige Provinz“ erst ein bis zwei Jahrzehnte später nach seiner eigenen Art umformte.<sup>17</sup> Mit Bezug auf Slowenien können wir von einer etwa zwanzigjährigen Verschiebung der Unterperioden des Früh-, Mittel- und Spät-Barock ungefähr in den Jahren 1600, 1650, 1700, 1760 sprechen, wodurch es entwicklungsmäßig mit den fortgeschrittensten europäischen Bemühungen Kontakt hielt. Wir können auch breiter über den Geist des Barock sprechen, der sich auf slowenischem Boden insbesondere in der bildenden Kunst und in der Architektur, vor allem in der sakralen, entfaltete, wobei wenigstens in dieser Stilperiode die Musik den anderen Künsten zeitlich vorausging.

Ungefähr die ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts waren außer durch die Frühbarock-Musik auch durch den Zufluss der früher gehinderten Renaissance-Musik gekennzeichnet. Dieser beginnenden Periode gab der in Ljubljana geborene ideologische Führer der Gegenreformation, der Fürstbischof Tomaž Hren, das Gepräge, ein Mensch von europäischem Format, der sich seines slowenischen Ursprungs und – wie Trubar – der Bedeutung der slowenischen Sprache bewusst war und der die neueste musikalische Literatur, hauptsächlich diejenige aus dem benachbarten Venedig und auch aus Graz, selber auswählte und beschaffte. Davon zeugt das erhaltene Erbe in der National- und Universitäts-Bibliothek in Ljubljana, wie auch das Verzeichnis der

---

16 Neben der bereits in Anmerkung 5 aufgeführten musikhistorischen Literatur vgl. die monographischen Werke: Škerjanc 1963, Cvetko 1965, Cvetko 1972, Cvetko 1991, Škulj 1991, Škulj 1991a, Škulj 1992, Škulj 2000, die zwei Symposiumsberichte Cvetko, Pokorn 1985, Cvetko, Pokorn 1991 und 1992, die Abhandlung Boetticher 1986, 5-13, die neuste Ausgabe aller Werke Gallus in 20 Bänden *Monumenta ...* 1983 ff. in den Jahren 1985-1995 sowie Tonaufnahmen, unter anderem Gallus 2000, Klemenčič 2002.

17 Das Zitat und die Behauptung sind der Monographie Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, London 1948, entnommen. Bezüglich der slowenischen Musik vgl. Klemenčič 1997, 65-84 und Klemenčič 2002, woraus einige in diesem Text kurz zusammengefasste Passagen stammen.

Musikalien des Ljubljauer Domes, *Inventarium librorum musicalium* aus dem Jahre 1620, mit etwa 300 Einheiten, wo neben den Meistern der niederländischen, römischen und venezianischen Schule auch die italienischen Frühbarockkomponisten vertreten sind.<sup>18</sup> Bedeutend in der Anfangsphase, ab der Jahrhundertwende, waren die regelmäßigen Inszenierungen des Jesuitentheaters, mit einem bemerkenswerten Anteil der Musik, und später die Oper, mit den ersten dokumentierten Vorstellungen in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Dabei ist die Annahme realistisch, dass bereits bei der Geburt der Oper, also am Beginn des Jahrhunderts, Caccinis *Euridice* aufgeführt wurde, die im genannten *Inventarium* zweimal erwähnt ist. Operaufführungen, als regelmäßige Gastspiele italienischer und später auch deutscher Operntruppen, wurden von den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts an besser dokumentiert.<sup>19</sup> Was die Aufführungsinstitutionen anlangt, war die größte Errungenschaft dieser Zeit die Gründung der *Academia Philharmonicorum Labacensium* 1701 (Abb. 2), die bereits etwa ein Jahrzehnt früher auf eine informelle Weise parallel zu ihrer schwesterlichen wissenschaftlichen Institution, der *Academia Operosorum*, tätig war.<sup>20</sup>

Als eine der Pflege der Barockmusik gewidmete aristokratische Vereinigung wurde sie zum Mittelpunkt des kreativen Geistes und des Humanismus ihrer Zeit. Ihr fundamentaler Beitrag war im interpretativen Sinne die Förderung der geistlichen Musik wie auch die Verbreitung der westlichen Musik. Leider ist die Musik ihres relativ breiten Komponistenkreises nicht erhalten geblieben, genauso wie diejenige des genannten Jesuitentheaters, über die man vermuten kann, dass sie bereits am Spätbarock orientiert war. Sie war die erste slowenische und die erste europäische Institution dieser Art außerhalb des romanischen und angelsächsischen Raumes, offen gegenüber Italien, wo viele slowenische Adlige ihre Ausbildung genossen und auch Anregungen und Vorbilder finden mussten. Als ein markanter Anfang der institutionalisierten musikalischen Wiedergabe auf slowenischem Boden und als ein Anfang, wichtig für einen beträchtlichen Teil Europas, übertraf die *Academia Philharmonicorum* ihre Zeit und die Region in der sie entstand. Im Kontext des europäischen beidseitigen Austausches akzeptierte sie den Geist und die Errungenschaften der entwickeltsten europäischen Musik und gab sie originell umgeformt zurück.

---

18 Cvetko 1959. Mit Bezug auf diese Periode vgl. auch Höfler 1978, Bedina 1992, 5-9, Kokole 1995, Nr. 2, 91-102, Klemenčič 1997a.

19 Škerlj 1973, Ludvik 1957.

20 Vgl. die Monographie Cvetko 1962 und dazu Thalnitscher 1717, Radics 1877, Klemenčič 1988a, ferner Kokole 1996, „...duhu neminljivost kaže ...“ 2001. Dem dreihundertjährigen Jubiläum dieser Institution waren zwei internationale musikwissenschaftliche Symposien in Ljubljana gewidmet, einer im Oktober 2001, organisiert vom Musikwissenschaftlichen Institut des Forschungszentrums der Slowenischen Akademie für Wissenschaften und Künste, und einer im April 2002 – Slovenski glasbeni dnevi [Die slowenischen musikalischen Tage] mit Symposiumsbericht (2004 und 2003).



**LEGES**  
**ACADEMIÆ PHIL-**  
**HARMONICORUM LABACI**  
 METROPOLI CARNIOLIÆ  
 ADUNATORUM.

**I.**

**Q**uia Academiæ Phil-Harmonicorum Labacensium, ante aliquot jam annos inchoatæ, a fine anni primi post millesimum septingentesimum sic, ut sequitur, de communi placito pactæ finis hic est, ut non tantum Harmonicæ subinde concertatione honestè recreentur, sed etiam per huiusmodi concertationem temporalem, cælestem illam æternam duraturam piè in mentem revocent: hinc pro Academico Symbolo Organum D. Virginis CÆCILIÆ, cuius cannx, dum suavem in teris Harmoniam diffuderunt, omnem tamen cælum versus perflaverunt, electum fuit cum lemmate: **RECREAT, MENTIQUE PERENNIA MONSTRAT.**

**II. Aca-**

**VIII.**

Magistratus Academicus, quem cum primis Director, dein Pro-Director uterque Chorum non minus ac Academiæ ipsam regendi gnarus, mox Seniores, tum Præfektus Aerario, ac demum Syndicus constituunt, quotannis primo post D. Virginis CÆCILIÆ festum die in ædibus resignaturi Directoris renovetur.

Ad DEI Gloriam,  
 Et D. Virginis  
**CÆCILIÆ**  
 Proteçtricis Academiæ Honorem.  
**ANNO M DCCII.**



Abbildung 2. „Die Satzungen der Akademie der in der Krainer Hauptstadt Ljubljana vereinigten Philharmoniker“ aus dem Jahre 1701 (der Titel- und die letzte Seite). Bibliothek des theologischen Seminars, Ljubljana.

Vor allem von unmittelbar mitteleuropäischen Standpunkten aus gilt das auch für den kompositorischen Beitrag der im Ausland tätigen Schöpfer aus Krain. Chronologisch gesehen war der erste der Frühbarockkomponist Gabrijel Plavec (ca. 1590–1641), mit einer einzigen erhaltenen Sammlung geistlicher Musikwerke, *Flosculus vernalis* (1621), in der er mit der kräftigen Ausdrucksweise dieser symbolischen „Frühlingsblumen“ bereits aus der Frühmonodie und dem Basso continuo heraustrat.<sup>21</sup> Die regionale Bedeutung einer Tätigkeit zwischen Kärnten mit dem damals „slowenischen“ Celovec/Klagenfurt und Krain mit Ljubljana, übertraf auch Isaac Posch (ca. 1591–1622/1623), der auf Grund seiner Instrumentalwerke als ein Variationsuitekomponist von europaweiter Bedeutung betrachtet wird.<sup>22</sup> Solche lokale Bedeutung übertraf er aber auch in seinen lateinischen Motetten, in denen er das monodische Konzert nach dem Vorbild von Lodovico Viadana als eine Neuheit im Gebiet nördlich und östlich von Italien etablierte. Janez Krstnik Dolar (ca. 1620–1673), der sich von

<sup>21</sup> *Monumenta* ... 1983 ff, Bd. XXXIII, 1997.

<sup>22</sup> Vgl. Bukofzer 1948 (in der Anmerkung 17 dieses Textes), 113; vgl. auch die Monographie über Posch: Kokole 1999 und die Ausgabe des kompletten Oeuvres von Posch in drei Bänden in *Monumenta* ... 1983 ff., XXX und XXXI, 1996, XXXV, 1998.

dieser Frühbarock-Musik deutlich in die mittlere Phase hinein bewegte, gilt als ein für ganz Mitteleuropa bedeutender Autor von Messen, Psalmen, Sonaten und weltlichen Balletten und damit auch als ein auf europäischer Ebene relevanter Komponist.<sup>23</sup> Eine lokale bzw. heute nationale Bedeutung gehört den zwei in Koper (Capodistria) tätigen Komponisten, dem Meister des Frühbarock Gabriello Puliti (ca. 1575–1641/44), dessen beste Werke auch für die europäische Musik interessant sind,<sup>24</sup> und dem lokalen hochkarätigen Komponisten Antonio Tarsia (1643–1722), der sich noch nicht völlig am Spätbarock orientierte.<sup>25</sup> Dem in Piran (Pirano) geborenen Tartini, einem Geiger von europäischem Format, Schöpfer von Barock- und auch schon frühklassizistischer Musik, ist in seiner Geburtsstadt ein Gedenkzimmer mit seinen musiktheoretischen Schriften gewidmet, sonst war er auf italienischem Boden tätig und gehört zur italienischen Musikkultur.

Der neue Aufschwung der Musik gegen Ende des 18. Jahrhunderts war bereits eine Folge des Aufstiegs des Bürgertums. Dieser vermehrte die kreativen Kräfte, zuerst in den Aufklärungsbemühungen einiger Kreise, unter welchen der wichtigste derjenige war, den ab den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts Baron Žiga Zois, auch Kunstgönner und Übersetzer italienischer Arien ins Slowenische, führte. In der linguistischen und literarischen Gesellschaft dieses damals reichsten Slowenen erwachte die Erkenntnis, dass die Slowenen eine, damals allerdings noch auf verschiedene Verwaltungsgebiete aufgeteilte nationale Einheit sind. In der Musik begann sich der neue, vom klassizistischen Repertoire gekennzeichnete Geist durch Gastspiele der Operntruppen im Ljubljauer Landestheater zu etablieren, bei denen beispielsweise die angesehenen Impresarios Pietro und Angelo Mingotti, Felix Berner (zum ersten Mal 1768), Mozarts Librettist Emmanuel Schikaneder (mit seinen ersten Gastspielen in den Jahren 1779–1782) und andere teilnahmen.<sup>26</sup> Die slowenische Erneuerungsbewegung regte die Entstehung der ersten slowenischen Oper *Belin*

---

23 Anfänglich wurde er als ein tschechischer Komponist betrachtet, erst Dragotin Cvetko verwies auf seine slowenische Abstammung. Vgl. Cvetko 1958–1960, I, 217–218, die erste Quelle: Valvasor 1689, VI, 359, s. auch Faganel 1989, Faganel 1993, 43–56, Faganel 1993a, 141–151, und *Monumenta ...* 1983 ff. Bde. IV, 1984 und 1995, XXII, 1992 und 1997, XXIII, 1993 und 1997, XXV, 1994, XXIX, 1996.

24 Der italienische Komponist arbeitete in Triest, Labin und Koper und veröffentlichte in Venedig, deswegen wird er sowohl von der italienischen als auch von der kroatischen und der slowenischen Musikgeschichte behandelt. Innerhalb der Sammlung *Monumenta artis musicae Sloveniae* ist in Vorbereitung eine Ausgabe aller Werke Pulitis, mit einer aus Vertretern aller drei interessierten Seiten zusammengesetzten internationalen Redaktion. Bisher wurden zwei Bände veröffentlicht: *Monumenta ...* 1983 ff, XL, 2001, und XLII, 2002 (danach komplette Edition: XLIV, 2003, XLVI, 2004, XLVIII und L, 2006, LIV, 2008).

25 Žitko 1993, Höfler 1994, 17–21, Faganel 1994, 35–43.

26 S. Anmerkung 19 sowie auch Sivec 1971, Sivec 1978, 77–91. Unter der eher allgemeinen Musikkultur vgl. Cvetko, Pokorn 1988 und auch Cvetko 1957, 200–206, Flotzinger 1988, 13–23.

(1780 oder 1782) an, deren Librettist Janez Damascen Dev sich Metastasio zum Vorbild nahm, wobei der Autor der verschollenen, wahrscheinlich frühklassizistischen Musik Jakob Zupan war.<sup>27</sup> Aus den Erneuerungsideen entstand auch die spritzige klassizistische Begleitmusik *Figaro* (ca. 1790) für Linharts Komödie *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* [Der tolle Tag oder Matičeks Heirat] von Janez Krstnik Novak.<sup>28</sup> In deren Singszenen begründete der Komponist die slowenische Sprache durch das Musiktheater, genauso wie Mozart die deutsche Sprache durch seine Opern.

Den stimulierenden Einflüssen aus dem Westen folgten neue Anregungen aus dem Norden. Zum Kontakt mit dem entwickelten Europa kam es dort, wo das Modell des europäischen Klassizismus sich etabliert hatte und seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht hatte. In diesen Rahmen der Wiener Klassik hinein stellte sich auf eine natürliche Weise auch die Ljubljauer *Philharmonische Gesellschaft*.

Gegründet wurde sie vom kulturbewussten Bürgertum, das auch den zuerst zurückhaltenden Adel anzog, 1794, etwa ein Jahrhundert nach dem Beginn ihres Vorgängers und Vorbildes, in den neuen Umständen, als die Arbeit der *Akademia Philharmonicorum* wegen Inaktualität zum Stillstand kam. Die *Philharmonische Gesellschaft* wurde im kosmopolitischen Geiste entworfen und vereinigte im slowenischen kulturellen Zentrum die Musikliebhaber der deutschen Minderheit und der slowenischen Mehrheit.<sup>29</sup> Es war kein Zufall, dass sie sich durch regelmäßiges Konzertieren von Orchester und Chor an der Wiedergabe der klassizistischen Musik, insbesondere der Werke der Wiener Klassik, orientierte. Sie bestätigte diese Ausrichtung auch durch die Ernennung namhafter Komponisten zu Ehrenmitgliedern. Weil das im Falle Mozarts, der drei Jahre vor der Gründung der Gesellschaft gestorben war, nicht mehr möglich war, gehörte diese Ehre seinem Sohn, als er in Ljubljana gastierte (1820). Jedenfalls aber wurden der besonders oft aufgeführte Haydn (1800) und auch Beethoven (1819) ernannt (Abb. 3a, b), gefolgt unter anderem von Paganini (1824) und später von Brahms.<sup>30</sup>

---

27 Sivec 1981, Cvetko, Pokorn 1982.

28 Cvetko 1958, 103-106 (danach *Monumenta ...* 1983 ff., Bd. XLVII, 2004).

29 Klemenčič 1988a und zwei historische Werke über diese Einrichtung: Keesbacher 1862, Bock 1902.

30 Bei der Gelegenheit seiner Ernennung schenkte Haydn den Ljubljauer Philharmonikern Einzelstimmen seiner *Missa in tempore belli* („Paukenmesse“); Beethoven seinerseits gab ihnen 1818 eine Abschrift der Partitur der *Pastoralsinfonie*, mit eigenhändigen Zusätzen und Korrekturen. Beide Werke werden in der National- und Universitätsbibliothek in Ljubljana aufbewahrt. Im nächsten Jahr, nach seiner Ernennung zum Ehrenmitglied, schickte Beethoven der Philharmonischen Gesellschaft einen Dankesbrief (der seit 1956 in Beethoven-Haus in Bonn aufbewahrt wird). Vgl. Klemenčič 1988, 123-134, Klemenčič 2000, 119-130.

B+183 1

Ein d. d. Offiziersmusik für Kapellmeister  
 in Laibach.

Ein gewöhnlichem Lesebuch, welches mit  
 den wöchentlichen Mikyliaden des  
 Offiziers. Kapellmeister des  
 Musikregiments d. d. Kapellmeister  
 in der Donauinsel d. d. Kapellmeister  
 haben, daß sie sich zu ihrem  
 Offizier Mikyliaden wöchentlich haben, und  
 wie die anderen Lesebücher d. d. Kapellmeister.

$\frac{9.}{C.}$

2

Ich beabsichtige die Gesellschaft  
 unserer Anwesenheit, welche in  
 nächster Zeit unregelmäßig  
 finden werden.

Ich bitte Sie um  
 Ihre Unterstützung

Ljubljana  
 am 11. März 1819

Ludwig van Beethoven

Wien am  
 11. März 1819

Abbildung 3a, b. Der Brief Beethovens an die Ljubljauer Philharmonische Gesellschaft, 1819 (die erste und die letzte Seite). Beethoven-Haus, Bonn.

Zusammen mit der bischöflichen Kapelle und dem Landestheater bemühte sich diese Institution auch im Bereich der Musikausbildung, was besonders deswegen erwähnenswert ist, weil 1816 bei einer Ausschreibung für eine Musiklehrstelle sich auch der damals 19-jährige Franz Schubert bewarb. Allerdings war es ihm wegen seiner Unbekanntheit und frühen Jugend vom Schicksal nicht vorbestimmt, in Ljubljana zu wirken.<sup>31</sup> Es ist vielleicht überraschend, dass es trotz der zentralistischen Politik der habsburgischen Behörden in Wien zum

31 Mantuani 1930, 195–201.

Aufschwung der Philharmonischen Gesellschaft kam, wo die Kultur so konzentriert war, dass die Rolle der Landeszentren, darunter diejenige von Ljubljana, verringert wurde. Angesichts der Tatsache, dass die Philharmonische Gesellschaft sich an keine Vorbilder im Habsburgerstaat anlehnen konnte, weil ähnliche Einrichtungen, beginnend mit denjenigen in Wien, erst später gegründet wurden, wie auch angesichts der ehrgeizigen Konzertpraxis kommt ihr eine ausgeprägte mitteleuropäische und dadurch auch europäische Bedeutung zu, wozu auf slowenischem Boden auch die Bedeutung für die Bildung einer Konzerttradition hinzugefügt werden muss.

Im Hinblick auf die musikalische Kreativität können wir in dieser Periode neben der bereits bekannten und noch immer aktuellen Emigration das Phänomen der musikalischen Immigration betrachten, d.h. die Tätigkeit einiger hervorragender österreichischer und tschechischer Musiker. Die zentrale Persönlichkeit vor allem des Frühklassizismus, hauptsächlich von den sechziger bis in die achtziger Jahre, war Jakob Zupan, Autor einer volkstümlichen, unmittelbaren und lebendigen lyrischen geistlichen Musik;<sup>32</sup> wenig ist indessen über den steirischen spätklassizistischen Komponisten Valentin Lechner bekannt. Francesco (Franc) Pollini verließ seine Geburtsstadt Ljubljana, nahm in Wien Kontakt mit Mozart auf und ließ sich in Mailand als angesehener Klavierprofessor und international bekannter Komponist Klavier-, Opern- und geistlicher Musik nieder.<sup>33</sup> Das Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft Matej Babnik ging nach Budapest, Jurij Mihevec (Miheuz, Michaux) wirkte in Wien und dann in Paris und ließ sich im nahe gelegenen Mennecy als ein beliebter Komponist leichterer Musik nieder. Unter denjenigen, die insbesondere in Ljubljana als Interpreten und Komponisten wirkten, waren der Autor einiger in der Krainer Hauptstadt entstandener Sinfonien Josef Benedikt Dussík, aktiv auch in Prag, Venedig und an der Mailänder Scala, der Komponist von Messen Venceslav Wratny,<sup>34</sup> der eingebürgerte Tscheche Gašpar Mašek und Leopold Ferdinand Schwerdt, der bedeutendste unter ihnen, mit einem Oeuvre geistlicher und weltlicher Werke. Auch international betrachtet trugen sie zur Formierung und Entwicklung der national bedeutenden klassizistischen Musik auf slowenischem Boden bei, insbesondere in deren später Phase.

Nach den ersten, parallel verlaufenden romantischen Anfängen der musikalischen Wiedergabe nach den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts reifte zusammen mit der Umbruchzeit der Märzrevolution ein neues Zeitalter heran, in welchen das slowenische Volk, als ein sich aufs Neue formierendes Subjekt, begann, bewusst und aus eigenen Kräften Musik mit nationaler Identität zu

---

32 Pokorn 1990-1991, Nr. 4-5, 177-181, Škrjanc 1999. In der Reihe *Monumenta ...* wurde der erste von den zwei Bänden mit dem gesamten Zupans Oeuvre (XXXVI, 1999) veröffentlicht (danach der zweite, XXXVIII, 2006).

33 Klemenčič 1992, 73-91.

34 Von seinen Messen wurden drei ausgewählte in *Monumenta ...* 1983 ff. veröffentlicht: Bde. XXXVII und XXXIX, 2000, LXI, 2001.

schaffen, wodurch es eines der europäischen Modelle der national erweckten Entwicklung mitgestaltete. Das im Jahre der Märzrevolution entstandene politische Programm *Zedinjena Slovenija* [Vereinigtes Slowenien] und die kulturellen Bemühungen zur Formierung der nationalen Autonomie und der Identität des slowenischen Volkes wiesen der Musik am Anfang eine erweckende Rolle zu. Das nationale Erwachen und das Evozieren nationaler Gefühle diktierten die Verbindung von Wort und Musik, d.h. den Chor- oder auch Solo-Gesang, und damit den vorübergehenden Verzicht auf hohe künstlerische Ziele. Der Neuanfang erforderte langfristig die Schaffung von institutionellen Bedingungen für ein neues, ganzheitliches musikalisches Leben des Volkes. Von 1848 an wurde der Musik eine bedeutende Rolle bei den *bésede* genannten kulturellen und politischen Gesellschaftsveranstaltungen zugeteilt, die vom *Slovensko društvo* [Slowenischer Verein] organisiert wurden, der auch die Herausgabe des Liederbuches *Slovenska gerlica* [Die slowenische Turteltaube] förderte. Ab den sechziger Jahren wurde die musikalische Tätigkeit in den *čitalnice* [Lesevereinen] fortgesetzt, die in Ljubljana, Triest, Maribor und in etwa 60 anderen Orten im slowenischen ethnischen Gebiet entstanden. Ihre Veranstaltungen *bésede* waren Keime des Konzertlebens. An der Wende zu den sechziger Jahren wurden die Werte der nationalen Erweckung durch künstlerische und damit durch die Ästhetik der musikalischen Romantik mit nationaler Identität abgelöst. Somit wuchs die Rolle der *čitalnice* zu dem Bedürfnis nach Bildung zentraler Einrichtungen zur Förderung der allseitigen Entwicklung der Musik. Als die erste und wichtigste solcher Einrichtung entstand auf diese Weise 1872 die Ljubljauer *Glasbena matica* [Musikanstalt]. Ungefähr zwei Jahrzehnte später errang sie ihre größten Erfolge mit Auftritten ihres zweihundertköpfigen Chors in größeren vokal-instrumentalen Werken, was 1896 durch ein Konzert in Wien unter der Stabführung des späteren Ehrenmitglieds des *Glasbena matica*, Antonín Dvořák, bekräftigt wurde. Die aus dem *Dramatično društvo* [Theaterverein] (1867) entstandene slowenische *Opera* [Oper] begann 1892 im neuerbauten *Deželno gledališče* [Landestheater], das sie anfangs mit dem deutschen Theater teilte. Auf Initiative der *Glasbena matica* gründete das nationalbewusste Bürgertum die *Slovenska filharmonija* [Slowenische Philharmonie] (1908–1913), zu deren künstlerischen Aufstieg der junge tschechische Dirigent Václav Talich einen bedeutenden Beitrag leistete.

Innerhalb der auf diese Weise entstandenen Dualität verlief die parallele Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft, organisiert eindeutig von der deutschen Minderheit, die zum gesamten Musikleben auch durch Kammerkonzerte und Opernaufführung beitrug. Das führte zu einem gesunden Wettbewerb, objektiv gesehen aber auch zu Gegensätzen zwischen den beiden nationalen Gemeinschaften. Im reichen musikalischen Leben der slowenischen Hauptstadt vor dem Ersten Weltkrieg, mit Programmen, die entweder das slowenische und das slawische oder aber das deutsche Repertoire betonten war auch ein breiterer europäischer Geist spürbar. Dazu leisteten einige wichtige Dirigenten ihren Beitrag, beispielsweise Talich, der auch im slowenischen

Landestheater auftrat, in welchem Fritz Reiner fest angestellt war (in der Saison 1910–1911); einer dieser europaweit und weltweit bedeutenden Interpreten war auch der junge Gustav Mahler, der im Landestheater Ljubljana in der Saison 1881–1882 seine Karriere als Operndirigent begann.<sup>35</sup> Zu den neuen europäischen Aussichten trugen die Gastauftritte einiger der besten Orchester aus Wien, Prag und anderen Orten bei, so z.B. 1903 der Gastauftritt des Berliner Orchesters mit dem Dirigenten und Komponisten Richard Strauß.

Die neue Zeit stellte vor die Komponisten die besonders anspruchsvolle Aufgabe, bewusst den nationalen Ausdruck zu schaffen. Obgleich es in dieser Hinsicht anfangs keine ausgeprägten Persönlichkeiten gab, verlangte der Inhalt der Kompositionen zum Wecken patriotischer Gefühle keinen hohen Professionalismus mit entwickelter Kompositionstechnik. Aber bereits am Beginn war das romantische Ideal der nationalen Musik nicht das Angeben von Themen aus der wiederentdeckten Fundgrube der Volksmusik, sondern eher das Entwickeln eines abstrakten und schwierig erkennbaren Ausdruckes im nationalen Geiste, also jenes nationalen Sedimentes, das sich unzweideutig gerade in seiner Sprache ausgeformt hat.<sup>36</sup> Die Möglichkeit des Zitierens konnte später nur als untergeordnet existieren.<sup>37</sup> Aus solchen Ausgangspunkten entwickelten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts drei Komponistenpersönlichkeiten, unter welchen Benjamin Ipavec, sonst tätig als Arzt im österreichischen Graz, musikalisch der ausdrucksvollste war, mit seinen besten Werken überzeugend auf einer europäischen Ebene. Er begründete den slowenischen Charakter des romantischen musikalischen Ausdrucks als ein lyrisches Erlebnis, also einen irrationaler Zustand, den er mit einer ernsthaft und präzise ausgedrückten starken und warmen Emotion durchdrang. Außer dem national bedeutenden Fran Gerbič näherte sich auch der eingebürgerte Tscheche Anton Foerster stark dem slowenischen Ausdruck, so dass er die slowenische nationale Oper (*Gorenjski slavček* [die Oberkrainer Nachtigal]) schuf, worin er zur Lokalisierung des Geschehens auch das bearbeitete slowenische Volkslied verwendete. Alle drei verdichteten ihren Ausdruck zwischen Früh- und Spätromantik, auf den von ihnen gelegten Fundamenten arbeiteten die Schöpfer der modernen Generation bis hin zur Neuromantik, dem Impressionismus und Frühexpressionismus weiter. Mit der älteren Generation verband sie der Herausgeber Gojmir Krek in seiner Zeitschrift *Novi akordi* [Neue Akkorde] (1901–1914).<sup>38</sup> Als der führende Komponist und ein europaweit bedeutender Schöpfer von Lied und Chorgesang gehörte zur letzteren Anton Lajovic,<sup>39</sup> zu ihr zählten auch Risto Savin, Emil Adamič, Janko Ravnik, als Vertreter der jüngsten Generation Ma-

---

35 Cvetko 1969, 74–83, Kuret 2001.

36 Klemenčič 1999, 269–270.

37 S. Einzelheiten darüber in Klemenčič 1999.

38 Die Zeitschrift wurde von ihm in Wien herausgebracht und erschien in Ljubljana. Vgl. auch Cvetko 1977.

39 Škerjanc 1958, Cvetko 1985.

rij Kogoj, stilistisch aber auch der in Slovenj Gradec als Sohn slowenischer Eltern geborene Hugo Wolf, ein Meister des europäischen Liedes, der sich im österreichischen Kulturkreis entwickelte und wirkte. Das neue nationale Idiom war durch Lajovic personifiziert, der – in einem symbolischen Sinne – eine slowenische und die europäische musikalische Ausbildung genoss und die mitteleuropäische Atmosphäre besonders in Wien bei Robert Fuchs absorbierte, der auch der Kompositionslehrer seiner Zeitgenossen Zemlinsky, Schreker, Wolf und Mahler war. Aufgrund breiterer europäischer Perspektiven wollte er den slowenischen nationalen Ausdruck schaffen, ohne das Volkslied zu zitieren; wenn schon, dann entweder durch das Annehmen seines Geistes oder durch den Gebrauch des Ausdrucks, den man als den slowenischen erleben und empfinden kann.<sup>40</sup> Das kann man auch von einigen anderen seiner romantischen Zeitgenossen behaupten, z. B. von Savin, auch einem Schüler von Fuchs, oder von Josip Ipavec, der sich bei Zemlinsky weiterbildete und seine Lieder meistens auf Basis von originellen Texten Heines komponierte. Auf diese Weise wurde die slowenische Musik bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts entwicklungsmäßig immer mehr verdichtet und erreichte nach dem Umbruchjahr der Märzrevolution stilistisch und mit den künstlerischen Errenschaften die europäische Musik.

In dieser Entwicklungsphase verließ das slowenische Volk als ein entwickeltes europäisches Volk die habsburgische Monarchie. In jenem Zeitpunkt wurden die Probleme in Beziehung zu einem aufgeklärten mitteleuropäischen Staat, der lange Jahrhunderte kleineren nationalen Einheiten Schutz gewährte, aber nicht imstande war, die nationale Frage demokratisch zu lösen, durch sogar noch größere Probleme in Beziehung zum neuen gemeinsamen Staat unter der großserbischen zentralistischen Hegemonie ersetzt. Weil diese Hegemonie nicht auf der europäischen Kultur basieren konnte, die man in Serbien vom 14. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen der türkischen Herrschaft nicht kannte, weshalb man auch keine Kunstmusik kannte, war diese Änderung der Herrschaft eigentlich eine Vereinigung durch Gewalt. Dies bedeutete nationale Unterdrückung – aufgrund der Idee eines dreieinigen Volkes von Serben, Kroaten und Slowenen – sowie ökonomische Ausbeutung. Ein mehrhundertjähriger europäischer Staat mit Hochkultur wurde durch einen autoritären Staat des orthodox-türkischen Typs und durch eine unterentwickelte Zivilisation mit serbischen imperialistischen Aspirationen ersetzt, was das ganze 20. Jahrhundert andauerte. Auf diese Weise konnte das Königreich Jugoslawien, als ein künstliches, in Versailles geschaffene Staatsgebilde, nicht die großen Hoffnungen erfüllen; somit bedeutete es für das slowenische Volk eine Übersiedlung von Mitteleuropa nach dem Balkan und ein Verrat der panslawistischen Idee des 19. Jahrhunderts.

Deswegen war es natürlich, dass die slowenische Musik inhaltlich mit der europäischen Musik und dadurch mit dem aktuellen seit Ende des 19. Jahr-

---

40 Vgl. Klemenčič 1999, 274, Anmerkung 26.

hunderts vorhandenen europäischen Modell der Verdichtung und Überlap-  
pfung der Stile verbunden blieb. In der auf slowenischem Boden stattfindenden  
Entwicklungsbeschleunigung mischte sich infolgedessen zwischen den beiden  
Kriegen das Alte mit dem Neuen und dem Neuesten; der noch stark präsenten  
Romantik schloss sich der Impressionismus an, wobei beide vom revolutionä-  
ren Geist des Expressionismus mit avantgardistischen Akzenten und auch von  
der Zustimmung zur Neuen Sachlichkeit opponiert wurden. Die zentrale Rol-  
le der *Glasbena matica* blieb unverändert, während die bereits früher unabhän-  
gige Oper gerade in diesem Zeitpunkt einen großen Aufschwung und eine bis  
zur aktuellen Modernität reichende Repertoirespanne entfaltete; das National-  
orchester konnte indessen wegen der zentralisierten Finanzierung aus Belgrad  
nicht wiederhergestellt werden, was ein Hindernis für die Entwicklung der  
zweihundertjährigen sinfonischen Wiedergabekunst auf slowenischem Boden  
darstellte. Seine Rolle übernahm in einem bescheideneren Rahmen das *Or-  
kestralno društvo* [der Orchesterverein] der *Glasbena matica* und ab der Mitte der  
dreißiger Jahre auch die *Ljubljanska filharmonija* [Ljubljauer Philharmonie],  
sowie auch das Sinfonieorchester der Rundfunkstation Ljubljana mit seinen  
gelegentlichen Auftritten. In diesem Kontext ist es symptomatisch, dass die so  
genannte *Dravska banovina* [Draubanschaft], die nicht das gesamte slowenische  
ethnische Territorium einschloss, nicht „Slowenien“ genannt werden konnte  
und dass die mit Mühe erkämpfte Akademie der Wissenschaften nicht „die  
slowenische“ genannt werden konnte.

In der erheblichen kreativen Spannung zwischen der Tradition und dem  
Modernismus wurde nach den Vorkriegsanfängen der Stempel des Neuen  
sofort nach dem Krieg von den Repräsentanten des Impressionismus aufge-  
drückt. Sie fanden Vorbilder im sinnlichen Ausdruck Mitteleuropas oder spür-  
ten den impressionistischen Subjektivismus auf eine eigene und originelle Wei-  
se. Einer von ihnen, Demetrij Žebre, befand sich in Harmonie mit dem sonst  
anerkannten französischen Modell. Nahe dem zuerst erwähnten Ansatz waren  
insbesondere Lucijan Marija Škerjanc, eine der zentralen Persönlichkeiten der  
Periode zwischen den beiden Kriegen, charakteristischerweise ein Schüler von  
Joseph Marx in Wien und Vincent d'Indy in Paris, aber auch Janko Ravnik,  
der mit der Praxis begann, die slowenischen Studenten der Komposition nach  
Prag zu führen, ferner Lajovic – bereits früher und auch am Anfang dieser  
Periode – und teilweise auch Adamič, die in ihren besten Werken überzeu-  
gend das europäische Niveau erreichten. Ein neuer Geist und eine scharfe  
Reaktion auf die widerstehende Tradition der Romantik wurden durch zwei  
avantgardistischen Generationen, eine mit Marij Kogoj in den zwanziger Jah-  
ren und eine andere mit Slavko Osterc in den dreißiger Jahren, eingeführt, die  
beide den neuen Modernismus auf der expressionistischen Ästhetik gründe-

ten.<sup>41</sup> Bei Kogoj, dem Schüler von Schreker und Schönberg in Wien, bedeutete das einen neuen, vergeistigten und disharmonischen Ausdruck, in einer mäßigeren Form der erweiterten Tonalität, die sich nur teilweise in Richtung Atonalität erstreckt, und bei Osterc, dem Schüler von Hába in Prag, eine neue Intensivierung in Richtung Atonalität, mit einem ersten Durchbruch in die Zwölftontechnik und mit der Einleitung des spätexpressionistischen Konstruktivismus. Ihre Bemühungen erreichten den höchsten künstlerischen Höhepunkt in der Oper *Črna maske* [Schwarze Masken] (erstaufgeführt 1929 in Ljubljana), durch die Kogoj den ganzen slowenischen Expressionismus, nicht nur den musikalischen, symbolisiert, was dieses Werk als einen originellen inhaltlichen Beitrag zum europäischen Expressionismus neben Bergs *Wozzeck* platziert. Der Weg in eine neue Vergeistigung bekam den besten europäischen Bezug mit der dramatischen Idee der Entwicklung der Hauptperson – und damit des europäischen Menschen, „von einem alltäglichen Menschen in einem spirituellen“,<sup>42</sup> wie der Komponist selbst sie bezeichnete. Zu den intermediären Charakter der avantgardistischen Bewegung der zwanziger Jahre schloss sich in den dreißiger Jahren der Internationalismus an, das heißt die Verbindung mit den Prager musikalischen Avantgardisten und auch mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Damals gelang es Osterc, die Isolierung der Nach-März-Entwicklung durch Ausführungen seiner Kompositionen in den europäischen musikalischen Zentren zu überwinden, hauptsächlich auf den Festivals der modernen Musik. In einer Zwischenperiode dieses expressionistischen Eifers gründete er in 1929 die objektive Musik der Neuen Sachlichkeit, die ein Resultat der Ideeneinflüsse vom neoklassizistischen Stravinsky und der direkteren Orientierung an Hindemith war. Das in diesem Jahr entstandene klassische Werk *Suita za orkester* [Suite für Orchester] ist sowohl durch slowenischen Ausdruck als auch durch europäisches Niveau gekennzeichnet.

Die neue, auf die Märzrevolution folgende kompositorische Praxis führte in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zu dem natürlichen Bedürfnis, der Frage des nationalen musikalischen Ausdrucks Sinn zu geben. (Abb. 4) Der Ausgangspunkt der Polemiken der zwanziger Jahre, deren Epilog in den dreißiger Jahren folgte, wurde verständlich von Anton Lajovic, einem Repräsentanten der nationalen Richtung gesetzt. Ideologisch ausgehend von den nationalen Spannungen aus der Zeit vor dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie, setzte er sich schon bald gegen die deutschen Einflüsse ein und schlug die Anlehnung an die Volksmusik nach russischem, serbischem und kroatischem Vorbild sowie eine pro-französische Orientierung vor.<sup>43</sup> Parado-

41 Vgl. Rijavec 1975, O'Loughlin 2000, Klemenčič 1988b, Klemenčič 1986, vol. I, 127-139, Klemenčič 1993, Klemenčič 1998, 215-235, Cvetko 1988, Cvetko 1993, Klemenčič 1996a, 49-63, Bedina 1981.

42 Klemenčič 1988b, 65.

43 Klemenčič 1999, 270-271, Klemenčič 1988b, 60ff, Kuret 1988.



Kopp	Obšerc	Prelovec	Brančičar	Mihnevce	M. Vilhar	F. Vilhar	Gallus	Šantel	Rihar
			Schwab	Fridman	Hajderh	Kocjančič			
			Svejjanc	Pavčič	Pavčič	Ravnik	Mirk	Foerster	Hadnik Komovec
			Lajončič			Acamič	Der	Sestnar	Savin
						Krek		Hubad	Gerbič
								Volarič Jenko	Tomc Premrl
								G. Janev	
								B. Janev	
								Parma	

Abbildung 4. Saša Šantel, *Slowenische Komponisten*, Öl, 1936. Dieses große Gemälde ist im Kleinen Saal der Slowenischen Philharmonie in Ljubljana aufgehängt. [zusammen mit den Namen der Komponisten]

xerweise wurde Lajovics Ansicht durch seine eigene kompositorische Praxis widersprochen, die sich dem europäischen Geist öffnete; deswegen war die Aussage seines Opponenten Marij Kogoj wohlbegründet, dass gerade die deutsche Romantik Lajovics Kreativität beeinflusste. Eine andere Meinung vertrat der Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler Stanko Vurnik. Der Aussage Lajovics, dass „der Wertmoment in den kulturellen Produkten jedes einzelnen Volkes /.../ genau durch seine nationale Besonderheiten definiert wird, d.h. durch das, wodurch ein Volk sich von allen anderen Völkern unterscheidet, und nicht durch das, was ein Volk gemeinsam mit anderen Völkern hat“,<sup>44</sup> setzte er die Idee der universellen Menschlichkeit entgegen. Hinsichtlich seines eigenen Internationalismus behauptete er, dass jedes Volk zur internationalen Kunst nur das Gemeinsame und das Beste beiträgt; deswegen lässt man im Falle von Beethoven seinen deutschen Ursprung außer Betracht und konzentriert sich ausschließlich auf seine allgemeine künstlerische Botschaft.<sup>45</sup> Kogoj äußerte in seiner polemischen Antwort an Lajovic mit dem charakteristischen Titel *Vzajemnost evropskih kultur* [Gemeinsamkeit der europäischen Kulturen] seine demokratische Meinung, dass jeder Schöpfer selbst entscheiden muss, „ob der Ausgangspunkt für unsere Musik das Volkslied oder nur der Mensch an sich sein sollte /.../“ Als ein expressionistisch prädestinierter Schöpfer definierte er mit dieser Formulierung die höchste Autonomie der Aussage eines Künstlers: „Es ist notwendig, den nackten Ausdruck zu erreichen, das heißt, die eigene Persönlichkeit, und wenn das alle machen – und dies ist die einzige Aufgabe, – wozu dann die ganze Sorge um das Schaffen der national charakteristischen Musik?“<sup>46</sup> Es geht also um einen noch heute gültigen Standpunkt: Wenn ein Komponist inmitten seines Volkes aufgewachsen ist und sich völlig ausgedrückt hat, dann kann er nicht anders, als den Geist seines Volkes auszudrücken. Und wenn er als Mensch groß und überzeugend gewesen ist, kann er nicht anders, als die Größe seiner universellen Menschlichkeit auszudrücken. In dieser Hinsicht muss Vurniks Meinung ergänzt werden: Die musikalische Kunst geht über den nationalen Rahmen hinaus, wenn sie für die internationale Gemeinschaft als ein nationaler und universell-menschlicher Wert relevant ist.

Deswegen schrieb Osterc Mitte der dreißiger Jahre nach der Prager Aufführung seines *Koncert za klavir in pihala* [Konzert für Klavier und Blasinstrumente] die folgende selbstbewusste Aussage nieder: „Die tschechischen Kritiken stellen an meiner Komposition eine außergewöhnliche Vitalität, eine europäische technische und qualitative Höhe, maximale Entwicklungsmöglichkeiten und dabei auch eine nationale Note fest.“<sup>47</sup> Insbesondere das Verhältnis zur volkstümlichen musikalischen Kreativität verschärfte sich völlig bei der

---

44 Zitiert nach Klemenčič 1999, 271.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Op.cit., 275.

modernistischen Generation der dreißiger Jahre. So konnte Osterc an Lajovic Chören feststellen, dass sie „echt slowenisch“ sind, „weil der Komponist nicht in die Folklore verfallen ist, sondern seine musikalischen Ideen aus sich selbst, aus seinem Inneren geschöpft hat, und weil er ein Slowene ist, ist es nicht möglich, dass er in einem anderen Ton als im echt slowenischen komponieren würde.“<sup>48</sup> Auf diese Weise wies er die aggressive folkloristische Ideologie aus dem Süden des damaligen gemeinsamen Staates zurück, die in der Polemik vom kroatischen Komponisten Antun Dobronić befürwortet wurde, nach dessen Ansicht Lajovic und Adamič „in einigen ihrer Werke das Streben nach Slowenentum, mindestens nach einem äußeren, zeigen.“ Kogoj, Osterc und Škerjanc dagegen akzeptieren gewisse moderne Parolen und haben deswegen „keinen Kontakt zu dem musikalischen Slowenentum“.<sup>49</sup> Es ging also um das Unterscheiden zwischen einerseits der Intentionalität, Fassbarkeit und Äußerlichkeit eines Zitats und andererseits der Unfassbarkeit und Irrationalität des nationalen Geistes. Jedoch zeichnete sich auch ein neuer Weg ab, die der dem Kreis von Osterc zugehörnde Danilo Švara, „als ein Absolvent der Schule von Sekles“ aus Frankfurt, darstellte. In seiner polemischen Antwort mit dem Titel *Zakaj ne pišemo folklore* [Warum schreiben wir keine Folklore] wählte er von den drei Möglichkeiten weder das Zitieren noch das Schreiben im Sinne des Volksliedes aus, sondern den neusten, auf der Anwendung der Folklorethematik basierenden Standpunkt, wonach die Musik modern, aber nicht folkloristisch sein sollte.<sup>50</sup> Dieser Grundsatz, der auch in der europäischen romantischen Musik nicht ganz neu war, wurde in einem modernen Geiste am häufigsten in der internationalen und gewissermaßen auch in der späteren slowenischen Kompositionspraxis berücksichtigt.

Solche Bemühungen, Musik mit nationaler Identität zu schaffen, wurden gewaltig durch die äußeren Umstände, den Krieg mit der kommunistischen Revolution und den neuen Staat mit einer totalitären Identität, unterbrochen. So entstand das bolschewistische Jugoslawien als ein künstliches ideologisches Gebilde, ohne Übereinstimmung der Mitglieder der einzelnen Nationen hinsichtlich einer demokratischen und föderativen Ordnung. Ab 1945 vereinigte es gewaltsam die zivilisatorischen und kulturellen Gegensätze am Berührungspunkt der Orthodoxie, des Islams und des Katholizismus, und dadurch die serbische Domination mit neokolonialistischen und versteckt großserbischen Bemühungen, das heißt mit einer staatlichen Form der institutionalisierten Gewalt, die in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts vom großserbischen Imperialismus zerschlagen wurde. Auf der Ebene der Individuen war der Mensch politisch und ökonomisch desubjektiviert, das heißt reduziert auf ein Objekt der Politik, wodurch zusammen mit der Freiheit auch das riesige kreative Potential des Volkes negiert wurde. So verließ das slowenische Volk für

---

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

fast ein halbes Jahrhundert seine eigene Geschichte und damit auch die westliche demokratische Zivilisation. Nach dem Fall der Berliner Mauer wurde ein radikaler Umbruch von den neuen demokratischen Kräften erzwungen, die am 25. Juni 1991 die Unabhängigkeitsakte des slowenischen Parlaments verabschiedeten und nach einem zehntägigen Krieg mit der proserbischen und serbisierten jugoslawischen Armee durch einen militärischen Sieg das slowenische Territorium und die slowenische Unabhängigkeit erfolgreich verteidigten.<sup>51</sup> Wegen der Kräfteverhältnisse ist der Kampf um die Demokratisierung Sloweniens noch nicht beendet, die demokratische Öffentlichkeit bemüht sich jedoch auf jeden Fall sowohl um die wertmäßige als auch die physische Rückkehr des slowenischen Volkes in die westeuropäische Demokratie und Zivilisation und um die nationale Versöhnung.<sup>52</sup>

In dieser Hinsicht wird die Nachkriegsperiode einerseits durch die Bemühung, dass die Slowenen alle kulturellen Einrichtungen, die sie für ein vollwertiges spirituelles Leben des Volkes benötigen, auch die musikalischen, vervollständigen, entwickeln oder neu formen. Andererseits war die Lage der kulturellen durch die Nichtautonomie und Ideologisierung der kulturellen Institutionen gekennzeichnet. Dies bedeutete die inhaltliche und damit auch personalpolitische Überwachung, Zensur und Selbstzensur und – in einem konkreteren Sinne – eine Repertoiredeformation der Aufführungsinstitutionen und selbstverständlich eine finanzielle Begrenztheit, die nicht im Einklang mit dem Bruttoinlandsprodukt stand. Die Sozialistische Republik Slowenien war nämlich kein autonomes Subjekt, das über sein Nationaleinkommen frei verfügen durfte. Das letztere musste in das Funktionieren des kostspieligen totalitären Staates investiert werden und floss auch sonst in unverhältnismäßigen Umfang nach dem Balkan. Jedoch konnte diese sozialistische Wirklichkeit nicht den grundlegenden Arbeitswillen und Ehrgeiz behindern, auch auf musikalischem Gebiet nicht.<sup>53</sup> Die höchsten Bildungseinrichtungen wurden umgestaltet, sofort nach dem Krieg begann die Tätigkeit der Ljubljauer Oper, mit internationalen Erfolgen, zu dem erneuerten Radio-Orchester (1955) gesellte sich die *Slowenische Philharmonie* (1948), heute Trägerin einer 300-jährigen Tradition und eine international anerkannte Institution. Außerdem begann die Arbeit der international etablierten Kammerensembles, Chöre und Solisten, und es kam zur Entfaltung von ungefähr dreißig Musikfestivals, der Verlagstätigkeit

---

51 Unterstützung für die Unabhängigkeitsbemühungen und ein Jahr später für die Anerkennung des slowenischen Staates gab es anfangs bei einigen größeren europäischen Staaten und bei der damaligen Führung der Vereinigten Staaten Amerikas nicht, die die serbischen Ansprüche nicht richtig erkannten. Die wichtigste Unterstützung war auf jeden Fall diejenige der Führung Deutschlands, sowie der österreichischen christlichen Demokraten und des Vatikans. Deutschland, das heute der wichtigste Wirtschaftspartner Sloweniens ist, verstand die politische Situation vor dem Zerfall Jugoslawiens richtig und sein damaliges Engagement zugunsten Sloweniens war entscheidend.

52 Klemenčič 1996, Nr. 3, 52-61.

53 Klemenčič 1999a, 51-65.

usw. In der Regel erreichten die national bedeutenden zentralen Aufführungsinstitutionen und die besten Individuen europäisches und manchmal auch Weltniveau.<sup>54</sup>

Am Anfang, insbesondere während der ersten eineinhalb Jahrzehnte nach Kriegsende, war das Komponieren die am meisten erschwerte Tätigkeit.<sup>55</sup> Man kann von einer Diskontinuität gegenüber der Vorkriegsperiode sprechen, die in Einklang mit der physischen und spirituellen Isolierung und mit der Wendung von Mitteleuropa und Europa nach dem Balkan und nach der unterentwickelten dritten Welt stand. Die stilistische Mäßigung und Reserviertheit fingen an, die Periode des vormodernen revolutionären Geistes zu reflektieren; die Unfreiheit inmitten der Negativität wurde durch eine äußerlich unterdrückte und innerlich gehemmte Kunst wiedergespiegelt. Genauer betrachtet können wir entweder von der inneren Widersetzlichkeit beziehungsweise Unangepasstheit der Komponisten oder vom Nachgeben unter Druck beziehungsweise einem freiwilligen Konformismus, der die Propaganda über die Schaffung einer besseren sozialistischen Gesellschaft unterstützte, reden. Die kompositorische Wirklichkeit inmitten dieser Mäßigung bestand hauptsächlich aus der Tradition der Romantik, des romantischen Realismus und des gerade noch tolerierten Impressionismus, zusammen mit dem von den Titeln bis hin zu den musikalischen Inhalten reichenden Deklarieren und Glorifizieren aller Art. Das Verhältnis des kommunistischen Jugoslawiens zum Modernismus war im Wesentlichen gleich demjenigen des nazistischen Deutschlands, die verfolgte Dekadente Kunst erhielt jetzt den gleichen Status wie im letzteren die verfolgte Entartete Kunst, solche Kunst wurde in den beiden totalitären Systems vor allem durch den Subjektivismus des musikalischen Expressionismus dargestellt. Deswegen begannen einige Komponisten, sich an den Objektivismus und Optimismus des Neoklassizismus zu klammern, der nach dem Krieg eine der künstlerischen Möglichkeiten sowohl im Osten als auch im Westen Europa darstellte. In 1951 konnte man solches beispielsweise in einer verdichteten Form in den sinfonischen Werken von Primož Ramovš, Uroš Krek und Marijan Lipovšek finden; der letztere kann in seinem bemerkenswerten anthologischen Werk *Druga suita za godala* [Die zweite Suite für Streich-Orchester] die Modelle Beethovens und die Einflüsse Prokofjews, aber auch den lyrisch empfundenen slowenischen Ausdruck als einen originellen Beitrag zur europäischen Musik<sup>56</sup> nicht verleugnen. Einige andere, wie zum Beispiel Zvonimir Ciglič, blieben beim Subjektivismus der Expression, der Unverträglichkeit seines schweren Charakters und der durch die Gewalt in den Gefängnissen des

---

54 Vgl. unter anderem Sivec 1981, Klemenčič 1988a, Klemenčič 2002.

55 Hinsichtlich einer generellen Darstellung der Komponisten und ihrer Werke vgl. Rijavec 1975, Rijavec 1979, O'Loughlin 2000 und hinsichtlich einer kritischen Beurteilung des Schöpfens und der Schöpfer Klemenčič 2002.

56 Hinsichtlich des slowenischen Charakters des Chöreuvres Lipovšeks, vgl. Loparnik 1971.

Regimes hervorgerufenen Widersetzlichkeit (die choreographische sinfonische Dichtung *Obrežje plesalk* [Das Ufer der Tänzerinnen] 1952). Ganz außergewöhnlich war bereits vor Mitte der fünfziger Jahre der Kompositionsaufbau mit einer freien Anwendung der Zwölftonreihe bei Matija Bravničar. Die subjektivistische Musik mit einem starken disharmonischen Empfinden der Welt, geschrieben vom politischen Emigranten Božidar Kantušer aus Paris, einem Schüler Messiaens, zeigte in den fünfziger Jahren, wie kontinuierlich die slowenische Musik sich nach der Periode zwischen den beiden Kriegen hätte entwickeln können.

Nach der Konsolidierungen der kommunistischen Herrschaft begann ein Prozess der Öffnung und des Aufgebens der Dogmatik des dem Beispiel der Sowjetunion folgenden Sozialistischen Realismus. Der von den Schöpfern ausgeübte Druck hatte zur Folge, dass Ende der fünfziger Jahre auch im Osten eine innerparteiliche Polemik über Kunst viel Beachtung fand, in der es Josip Vidmar offensichtlich erlaubt war, im Gegensatz zum vom Kunstideologen Ždanov vertretenen Dogmatismus, die totale Freiheit des künstlerischen Schaffens und seine Unparteilichkeit zu befürworten.<sup>57</sup> Am Übergang in die sechziger Jahre kann man bereits Ideeneinflüsse aus Darmstadt und Paris und von den Festivals Warschauer Herbst und Zagreber Musikbiennale feststellen, aber auch eine Belebung des Geistes der beiden slowenischen historischen Avantgarden. Die Träger der avantgardistischen Umwertung und des Nachkriegsmodernismus waren die Gruppe der jungen Generation *Pro musica viva*<sup>58</sup> und der damalige führende Modernist Primož Ramovš. Das aus diesem Kreis hervorgegangene *Ansambel Slavko Osterc* [Ensemble Slavko Osterc] spielte eine vor allem mitteleuropaweit bedeutende Rolle beim Verbreiten der neu komponierten Musik. Im Ausland ergänzten die Arbeit der Gruppe der Triester Pavle Merkù, in Paris neben Kantušer auch Janez Maticič, ein Mitarbeiter der Gruppe Pierre Schaeffers für die elektronische Musik beim Pariser Radio, und Božidar Kos, einer der führenden australischen Komponisten. Ihre wesentliche Erweiterung ganz an der Spitze der weltweiten avantgardistischen und modernistischen Bemühungen ist Vinko Globokar, der nach dem Studium in seiner Heimat und in Paris seine Tätigkeit zwischen den USA, Köln, Paris und – seit 1995 – wieder in Berlin konzentrierte, ein Europäer und Kosmopolit.<sup>59</sup> Auch bei dieser, bereits dritten avantgardistischen Generation war das Mittel der Umwertung der Subjektivismus des Expressionismus, der in den späten Versionen das spirituelle und disharmonische Empfinden der Welt und dadurch die Abstraktion in den seriellen Techniken bis hin zur totalen Organisation radikalisierte, der Weg über die Ästhetik des Tons hinaus in das Gebiet des Geräusches, in die Freiheit der Aleatorik und zu den neuen Möglichkeiten der elekt-

---

57 Klemenčič 1999a, 60.

58 Barbo 2001.

59 König 1977.

ronischen Musik. Einige Schöpfer wie zum Beispiel Ramovš,<sup>60</sup> Ivo Petrić sowie Jakob Jež und der führende heutige Komponist des Landes Lojze Lebič<sup>61</sup> neigten zur freieren kompositorischen Art der polnischen Musik, einige andere Angehörige der Gruppe *Pro musica viva*, wie Alojz Srebotnjak, Milan Stibilj und Igor Štuhec, bevorzugten dagegen mehr oder weniger die Genauigkeit der Zwölftonsystematik, insbesondere deren entwickeltere serielle Ableitungen.

So waren die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts durch ein neues Verhältnis zwischen der totalitären Gesellschaft und der Kunst gekennzeichnet, wie es der Nationalsozialismus nie gekannt hatte. Die Behörden behielten das Modell eines vormodernen totalitären Staates, was Gewalt gegenüber der Wahrheit bedeutete, ließen aber gleichzeitig den Modernismus und die Avantgarde zu. Dies war eine weitere Unaufrichtigkeit und gleichzeitig eine überlegte Anpassung, die zum Preis der ideologischen Konsistenz etwas an „demokratischer“ Legitimität im In- und Ausland gewinnen sollte.<sup>62</sup> Außerdem ermöglichte es diese neue Zeit der sechziger Jahre der älteren Generation, entweder aus einem inneren Exil der romantischen Expression oder aus dem Neoklassizismus heraus in die gemäßigeren Formen der Expressionismus mit Atonalität oder Zwölftontechnik zu greifen, was den Komponisten Vilko Ukmar, Bravničar, Lipovšek und – noch freier – Krek, sowie einigen anderen ermöglichte, einen neuen authentischen Ausdruck zu formen.

Auch die Sorge um das Schaffen einer Musik mit slowenischer Identität wurde nicht aufgegeben. Das Dilemma zwischen dem Deskriptiven der Folklore und dem National-Originellen, zwischen den Ansichten von Schönberg und der Praxis von Bartók, wurde in dieser Zeit grundsätzlich bewältigt.<sup>63</sup> Deswegen wollte der Expressionist Bravničar eine Musik schaffen, „die einen Geruch nach unserer Erde hat, die die Eigenschaften des slowenischen Wesens /.../ ausdrückt“, während ein anderer Sinfoniker, Blaž Arnič, als Anhänger der romantisch-realistischen Tradition, „eine eigenartige musikalische Sprache“ formen wollte, „die nur im Kontakt mit der heimischen Erde geschaffen werden kann“, und dabei „besonders den Geist, die Stimmungen und die Emotionalität der Volksmusik wiederbeleben, ohne dabei volkstümliche Zitate zu verwenden.“<sup>64</sup> Bartóks Stil konnte nur am Anfang und in begrenztem Ausmaß relevant sein, wie z.B. beim neoklassizistischen Krek oder früh nach dem Krieg bei Bravničar. Wenn es später dennoch zu gelegentlichen Exkursen in die Folklore kam, war dies hauptsächlich wegen des Aufgebens von deren mimetischen Charakter möglich. Deswegen konnte beispielsweise Uroš Krek sie in seine atonale und sogar dodekaphonische Kompositionsart einschließen,

---

60 Loparnik 1984, Klemenčič, 1999b, 11-24.

61 O'Loughlin 1983, 71-81.

62 Klemenčič 1999a, ebd.

63 Vgl. Schönberg 1975, und dazu Klemenčič 1999, 268 und 276-278.

64 Zitiert nach Klemenčič 1999, 276.

als eine Ergänzung des Ausdrucks, eine Steigerung, durch die, seinen Worten nach, „eine warme Brise der nicht-akademischen Inspiration hereinkommt.“<sup>65</sup> Für die Echtheit des nationalen Ausdrucks setzte sich auch Lipovšek ein. Er war überzeugt, dass „diese Kreativität diejenige sein muss, die wirklich unser ist, und nicht nur eine, die allerdings europäisch oder kosmopolitisch, dabei aber farblos ist.“ Nur das führe uns in den Kreis anderer gleichberechtigter Völker. Unter dieser Voraussetzung ist für ihn die europäische inspirative Nähe aber nicht strittig; ihr Einfluss beginnt bei den Werten „des Humanismus Mitteleuropas, dieser wundervollen Heimat, die in sich den Reichtum der kulturellen Güter ihrer Völker trägt, den man kaum angefangen hat auszunutzen.“<sup>66</sup>

Von den meisten Komponisten der neuen, durch kompositorische Mäßigung gekennzeichneten Generation aus den politisch „bleiernen“ siebziger Jahren könnten wir nicht sagen, dass sie eine postmodernistische Synthese des Modernismus brachten, auf dem die ältere Generation noch immer bestand. In den folgenden zwei Jahrzehnten lag eine solche Beruhigung des betonten Subjektivismus den jüngeren Komponisten näher. Der ausgeprägteste innerhalb der postmodernistischen Orientierung der neunziger Jahre war Marko Mihevc aus der mittleren Generation, der in seinen sinfonischen Dichtungen die Technik der Überlagerung der tonalen oder atonalen Klangflächen aufeinander, wie bei der Abbildung eines ursprünglich realistischen Bildes, verwendet. Seine virtuose Beherrschung des Orchesters und dieser Musikform war nach seinem Studium in Ljubljana und Wien ein Resultat seiner direkten Auseinandersetzung mit dem Oeuvre von Richard Strauß. In der älteren Generation bleibt in seiner modernistischen Unnachgiebigkeit der radikalste und inhaltlich anregende Komponist Vinko Globokar, der als ein gesellschaftlich kritischer Künstler vom Prinzip „Ethik vor Ästhetik“ geführt wird. Aus seiner musikalischen Abstraktion heraus fängt er an, sich auch der äußeren Welt zu öffnen; zum Beispiel in der Komposition *Eisenberg* (die Orchesterversion wurde in 1994 in Ljubljana uraufgeführt), die dem Ort seines Großvaters in Dolenjska gewidmet ist, erklingt stilisiert und sublim die lokale Konkretheit der Hüttenwerke, der Tierstimmen aus den Bauernhöfen, der Naturphänomene, zu hören gibt es eine Windband, ein Akkordeon. Das Schaffen von Ramovš und Lebič wird ab den achtziger Jahre teilweise durch die Beruhigung der Disharmonie und der Abstraktion des Ausdrucks gekennzeichnet, sowie ab und zu auch durch das Überschreiten des Rubikons des Postmodernismus, im Einklang mit Lebičs neuerem Prinzip, dass „man der Musik mehr erzählerischer Kraft zurückgeben muss /.../“<sup>67</sup> Er und auch einige andere Vertreter der modernisti-

65 In der Komposition *Inventiones ferales* (1962) für Violine und Streichorchester; vgl. Klemenčič 2002, 210–211.

66 Zitiert nach Klemenčič 2002, 209.

67 Zitiert nach Klemenčič 2002, 221. Bei Lebič beispielsweise werden die Ansätze des Neuen durch das *Streichquartett* 1983 bezeugt, das vom deutschen Verlag für Musik be-

schen Generation verwenden, um das slowenische Empfinden hervorzurufen, gelegentlich auch Fragmente der Volksmusik, vor allem solche, die im Geiste der letzteren komponiert wurden. Es kommt aber auch vor, zum Beispiel bei Srebotnjak, dass „der Abgrund zwischen der äußersten Abstraktion der modernen Musik und der figurativen Darstellungsweise des folkloristischen Elements“<sup>68</sup> gemäß dem postmodernistischen Modell mit isolierten und statischen Zitaten gelöst wird, in diesem konkreten Fall mit denjenigen aus einem alten slowenischen Volkslied (in der Orchesterkomposition *Slovenica*, 1976). Im Gegensatz dazu reagierte Vinko Globokar auf die Volkskreativität ab und zu auf eine originelle Weise, etwa durch Anwendung volkstümlicher Musikinstrumente aus der ganzen Welt, oder durch subjektives Kommentieren und Psychoanalyse seiner eigenen Erinnerungen.<sup>69</sup> Abgesehen von diesen Besonderheiten bleibt der Hauptteil selbstverständlich die Autonomie des musikalischen Ausdruckes, auch später und bei den Komponisten, die sich hinsichtlich ihrer künstlerischen Originalität über den Durchschnitt erhoben haben. So zum Beispiel bekundet der Vertreter der mittleren Generation Uroš Rojko, der zwischen Freiburg und seiner Geburtsstadt Ljubljana, wo er Professor an der Akademie für Musik ist, lebt und arbeitet, eine grundsätzliche Abweichung vom radikalen Modernismus mit spezifischer Anwendung der kompositorischen Mittel und dadurch das Erkennen des slowenischen Ausdrucks. Er wurde dazu durch das Studium bei Ligeti in Hamburg angeregt. Als Gewinner angesehener europäischer Preise bestätigt er die Tatsache, dass die slowenische Musik ihre grundlegenden Bemühungen sowohl auf der nationalen als auch auf der europäischen und einer breiteren Ebene fortsetzt und erneuert.

Genauer und ganzheitlich betrachtet können wir im Hinblick auf das Gesagte von einer Kontinuität der Entwicklung auf slowenischem Boden reden, die eine Kontinuität der europäischen Entwicklung, der Änderungen der Werte und des Geistes der Zeit ist, und damit der Aufgliederung in Mittelalter, Renaissance, Reformation und Gegenreformation, Barock, Aufklärung, Klassizismus, Romantik, Impressionismus, Modernismus des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, Nachkriegsstillstand mit Ideologisierung der Kunst, Erneuerung der neoklassizistischen und expressionistischen Praxen, Durchbruch des Modernismus mit Avantgardismus und postmodernistische Beruhigung. Solche slowenische spirituelle Koexistenz und gegenseitige Befruchtung im Bezug auf Europa, zuerst im mitteleuropäischen Rahmen, das heißt am Anfang noch unmittelbar bei den slowenischen westlichen und nördlichen Nachbarn, steht hinsichtlich ihrer Intensität im Einklang mit dem Beitrag der originellen Errungenschaften zu der gemeinsamen europäischen Schatzkam-

---

stellt wurde, während eine teilweise Mäßigung in den großen Bogen der *Queensland music* zu finden ist, die 1989 auf Bestellung von Australian Music Centre für das Sinfonieorchester Queensland geschrieben wurde.

68 Zitiert nach Rijavec 1979, 272.

69 Klemenčič 1999, 278.

mer. Hier ging es um die Originalität der einzelnen Komponistenpersönlichkeiten oder ihrer individuellen Werke, die Bedeutung und Spitzenqualität der Interpretenpersönlichkeiten und Ensembles, die Aktualität einiger Aufführungsinstitutionen. Insbesondere die Kreativität bekundete nach der Märzrevolution die Bemühungen der Komponisten, die slowenische Individualität und Identität zu begründen, die ein kostbarer Wert, ein Symbol des Bestehens des Volkes, wenn auch eine wissenschaftlich unfassbare Kategorie des speziellen Ausdrucks und dadurch des Empfindens und des irrationalen Erlebnisses ist.<sup>70</sup> Aber auch diese kreative und zusammen mit ihr die Wiedergabeoriginalität war, wie wir bereits wissen, nicht absolut, nach wie vor muss sie im fruchtbaren europäischen Kontext verstanden werden, entweder als die Originalität im nationalen und/oder gleichzeitig im europäischen Rahmen. Auf diese Weise war und ist die slowenische Musik im ununterbrochenen aktiven Koexistieren mit der europäischen. Von der letzteren hat sie empfangen und zu ihr nach besten Kräften auch beitragen. Kurz gesagt, sie ist ihr untrennbarer Teil gewesen und geblieben.

### Literaturverzeichnis

- Barbo, Matjaž, 2001: *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* [Pro musica viva. Der Beitrag zum Slowenischen Modernismus nach dem zweiten Weltkrieg]. Ljubljana.
- Bedina, Katarina, 1981: *List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma* [Ein Blatt der Neuen Musik. Die Persönlichkeit und das Werk von Franc Šturm]. Ljubljana.
- Bedina, Katarina, 1992: „Fenomen glasbenega baroka na Slovenskem“ (Summary: The Phenomenon of Baroque Music in Slovenia), in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik*. Ljubljana, 5-9.
- Bock, Emil, 1902: *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, 1702–1902*. Laibach.
- Boetticher, Wolfgang, 1986: „Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs im Motettenrepertoire“, in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik*. Ljubljana, 5-13.
- Cvetko, Dragotin, 1957: „Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik“, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*. Salzburg, 200-206.
- Cvetko, Dragotin, 1958: „J. B. Novak – ein slowenischer Anhänger Mozarts“, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien*. Graz. Köln.
- Cvetko, Dragotin, 1958–1960: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Résumé: Histoire de la musique en Slovénie), I–III. Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1959: „Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620“, in: *Bericht über den siebenten musikwissenschaftlichen Kongress 1958*. Kassel.

---

70 Vgl. dazu noch Klemenčič 2002, das Kapitel *On the Slovenian Identity*.

- Cvetko, Dragotin, 1962: *Academia Philharmonicorum Labacensis* (auch Résumé). Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1965: *Jacobus Gallus Carniolus* (auch Résumé). Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1967: *Histoire de la musique slovène*. Maribor.
- Cvetko, Dragotin, 1969: „Gustav Mahlers Saison 1881/82 in Laibach (Slowenien)“, in: *Musik des Ostens* 5. Kassel, 74–83.
- Cvetko, Dragotin, 1972: *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk*. München.
- Cvetko, Dragotin, 1975: *Musikgeschichte der Südslawen*. Kassel. Maribor. (*Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*. Maribor 1981).
- Cvetko, Dragotin, 1977: *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe* [Die Rolle G. Kreks in der Entwicklung der neueren slowenischen Musik]. Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin / Pokorn, Danilo (Hrsg.), 1982: *Slovenska opera v evropskem okviru / The Slovene Opera within the European Framework*, Symposium (Ljubljana) 20. and 21.10.1982, Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1985: *Glasbeni svet Antona Lajovca* [Anton Lajovic und seine Musikwelt]. Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin / Pokorn, Danilo (Hrsg.), 1985: *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas*, Symposium 23–25.10.1985, Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1988: *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu* (Introduction: A fragment of musical modernism. From letters to Slavko Osterc). Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin / Pokorn, Danilo (Hrsg.), 1988: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem / Der europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien*, International Symposium Ljubljana 26.–28. X.1988, Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1991: *Jacobus Hándl Gallus vocatus Carniolanus* (Englischer Text). Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1991a: *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Summary: Slovenian Music in its European Setting). Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin / Pokorn, Danilo (Hrsg.), 1991, 1992: *Gallus Carniolus in evropska renesansa / Gallus Carniolus und die europäische Renaissance*, Internationales Symposium Ljubljana 21.–24. X. 1991, 2 Bde., Ljubljana.
- Cvetko, Dragotin, 1993: *Osebnost Slavka Osterca* [Die Persönlichkeit des Komponisten Slavko Osterc]. Ljubljana.
- Čerin, Josip, 1908: „Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in poraba v poreformacijskih časih“ [Lieder der slowenischen protestantischen Gesangbüchern, ihre Quellen und Gebrauch während der Nachreformationszeit], in: *Trubarjev zbornik* [Trubar-Sammelband]. Ljubljana.
- ... *duhu neminljivost kaže ... / ... immortality to the spirit ...*, Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum, 1701–2001. 2001, Ljubljana.
- Elze, Theodor, 1884: *Die slowenischen protestantischen Gesangbücher des XVI. Jahrhunderts*. Venedig.
- Enciklopedija Slovenije*, 1987 ff, bis 2002 16 Bde., (A–Ž). Ljubljana.
- Faganel, Tomaž, 1989: *Kompozicijski stavek v mašnem opusu Janeza Krstnika Dolarja* [Der Kompositionssatz im Massenoevre von Janez Krstnik Dolar]. Magisterarbeit, Typskript. Ljubljana.

- Faganel, Tomaž, 1993: „Psalmi Janeza Krstnika Dolarja“ [Die Psalmen des Janez Krstnik (Ioanes Baptista) Dolar], in: Pokorn, Danilo (Hrsg.): *Muzikološke razprave*. [Musikwissenschaftliche Abhandlungen]
- Faganel, Tomaž, 1993a: „Zu Fragen der Aufführungspraxis in den Werken von Joannes Baptista Dolar“, in: Sehnal, Jirí (Hrsg.): *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*. Brno, 141-151.
- Faganel, Tomaž, 1994: „Glasbena zapuščina Antonia Tarsie“ [Musikalisches Erbe von Antonio Tarsia], in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik*. Ljubljana, 35-43.
- Federhofer-Königs, Renate, 1985: „Zur Überlieferung der Motetten von Georg Prener“, in: Cvetko / Pokorn (Hrsg.): *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas*. Symposium 23-25.10.1985, Ljubljana, 149-161.
- Florjanc, Ivan / Škulj, Edo, 1996: *Slovenski protestantski napevi* [Slovenische protestantische Singweisen]. Ljubljana.
- Flotzinger, Rudolf, 1988: „Der Sonderfall Wiener Klassik – zur Beurteilung ihrer Rezeption in Slowenien“, in: Cvetko / Pokorn (Hrsg.): *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem* [Der Europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien: Internationale Tagung]. Ljubljana, 13-23.
- Gallus, Jacobus, 2000: *Moralia – Harmoniae morales*. [Ensemble] Singer Pur [Regensburg], [drei CDs mit begleitendem Buch], (Hrsg. Faganel, T.). Ljubljana, Freiburg.
- Globokar, Vinko, 1987: *Vdih – izdih* (Summary: Breathing in – breathing out). Ljubljana.
- Höfler, Janez / Klemenčič, Ivan, 1967: *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog / Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800. Catalogue*. Ljubljana.
- Höfler, Janez, 1965: „Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih“ [Der ältere Gregorianische Choral in den Bibliotheken und Archiven Ljubljanas], in: *Kronika* 13, Ljubljana, 164-181.
- Höfler, Janez, 1978: *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* [Spätrenaissance und Barock-Musik auf slowenischem Boden]. Ljubljana.
- Höfler, Janez, 1994: „Življenje in delo Antonia Tarsia.“ [Das Leben und Das Werk von Antonio Tarsia], in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik* 30. Ljubljana, 17-21.
- Keesbacher, Friedrich, 1862: *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze*. Laibach.
- Klemenčič, Ivan, 1986: „The historical Avant-garde in Slovene music“, in: *Soobstoj avantgard / Coexistence among the Avant-gardes, international colloquium*. Ljubljana, 127-139.
- Klemenčič, Ivan, 1988: „Častni člani ljubljanske Filharmonične družbe“ [Ehrenmitglieder der Philharmonischen Gesellschaft von Ljubljana], in: Cvetko / Pokorn (Hrsg.): *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem* [Der Europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien: Internationale Tagung]. Ljubljana, 123-134.
- Klemenčič, Ivan, 1988a: *Slovenska filharmonija in njene predhodnice / The Slovene philharmonic and its predecessors*. Ljubljana.

- Klemenčič, Ivan, 1988b: *Slovenski glasbeni ekspresionizem. Od začetkov do druge vojne* [Slowenischer musikalischer Expressionismus. Seit seinen Anfängen bis zum zweiten Weltkrieg]. Ljubljana.
- Klemenčič, Ivan, 1992: „Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija“ [Die Ljubljaner Periode Francesco Pollinis und sein Familienhintergrund], in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik* 28. Ljubljana, 73–91. (Franc (Francesco) Pollini's Ancestors and His Early Career in Ljubljana, in: *Off-Mozart*, Zagreb 1995).
- Klemenčič, Ivan (Hrsg.), 1993: *Marij Kogoj, 1892–1992, Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7. 10. 1992 v Ljubljani / Proceedings from the colloquium held in Ljubljana at the centenary of the composer's birth on October 7th, 1992*. Ljubljana.
- Klemenčič, Ivan, 1996: „O stanju duha na Slovenskem“ [Der Stand des Geistes in Slowenien], in: *Zaveza* 3, Ljubljana, 52–61. (Slovenec 1996, Nr. 228 und 234).
- Klemenčič, Ivan, 1996a: „Slavko Osterc composing between neoclassicism and expressionism“, in: Kuret, P. (Hrsg.): *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc / Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc. Slovenski glasbeni dnevi/Slovenische Musiktage 1995*, Ljubljana, 49–63.
- Klemenčič, Ivan, 1997: „Musik im Zeitalter des Barock: ihre Stilentwicklung in Slowenien“, in: Hochradner, Thomas (Hrsg.) *Musicologica Austriaca* 16 (Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft). Wien, 65–84.
- Klemenčič, Ivan, (Hrsg.), 1997a: *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba / Baroque music in Slovenia and European music / Proceedings from international symposium held in Ljubljana on October 13th and 14th 1994*. Ljubljana.
- Klemenčič, Ivan, 1998: „The musical Expression of Marij Kogoj“, in: Andraschke, Peter / Spaude, Edelgard (Hrsg.): *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Freiburg im Breisgau, 215–235.
- Klemenčič, Ivan, 1998a: „Slowenien“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausg. Sachteil Bd. 8, Kassel [etc.].
- Klemenčič, Ivan, 1999: „Ljudska glasba znotraj umetne“ [Volksmusik in der Kunstmusik], in: *Jubilejni zbornik ob 75-letnici dr. Zmaga Kumer* [Festschrift anlässlich des 75. Geburtstags von Dr. Zmaga Kumer]. Ljubljana.
- Klemenčič, Ivan, 1999a: „Music and the Totalitarian State in Slovenia“, in: Kuret, Primož (Hrsg.): *Glasba in družba v 20. stoletju / Music and Society in the 20th Century. Slovenski glasbeni dnevi/Slovenian Musical Days 1998*. Ljubljana, 51–65.
- Klemenčič, Ivan, 1999b: „Zvočni svet Primoža Ramovša (1921–1999)“, in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik* 35. Ljubljana, 11–24.
- Klemenčič, Ivan, 2000: „Šesta simfonija Ludwiga van Beethovna in njegove zveze z Ljubljano“ [Ludwig van Beethovens sechste Symphonie und seine Beziehung zu Ljubljana], in: Snoj, Jurij / Frelih, Darja (Hrsg.): *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ljubljana, 119–130.

- Klemenčič, Ivan, 2001: „Slovenia, Art Music“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 23, London. New York.
- Klemenčič, Ivan, 2002: *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*. Maribor. Ljubljana.
- Kokole, Metoda, 1995: „The Baroque Musical Heritage of Slovenia“, in: *The Consort* 51, London, 91-102.
- Kokole, Metoda, 1996: „The Academia Philharmonicorum Labacensium (1701–c. 1769)“, in: *Seventh Biennial Conference on Baroque Music*. Birmingham.
- Kokole, Metoda, 1999: *Isaac Posch, „diditus Eois Hesperisque plagis – slavljen v deželah Zore in Zatona“. Zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem* [– verehrt in den Ländern des Ostens und des Westens. Ein frühbarocker Komponist in Kärnten und Krain]. Ljubljana.
- König, Wolfgang, 1977: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*. Wiesbaden.
- Kos, Janko / Jakopin, Franc / Faganel, Jože (Hrsg.), 1996: *Zbornik Brižinski spomeniki* [Symposiumsbericht vom internationalen Symposium „Die Freisinger Denkmäler“, mit Zusammenfassungen]. Ljubljana.
- Kos, Milko, 1936: *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Ljubljana.
- Kuret, Primož, 1973: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah* [Musikinstrumente auf den mittelalterlichen Fresken Sloweniens]. Ljubljana.
- Kuret, Primož (Hrsg. und Autor des Einleitungssays), 1988: *Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajović, Kogoj, Vurnik)* [Künstler und Gesellschaft. Slowenisches musikalisches Denken nach dem Ersten Weltkrieg (Lajovic, Kogoj, Vurnik)], Ljubljana.
- Kuret, Primož, 1998: „Popotni dnevniki Paola Santonina 1485–1487“ [Reisetagebücher von Paolo Santonino 1485–1487], in: Snoj, Jurij (Hrsg.): *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice / Medieval music in Slovenia and its European connections*. Ljubljana, 171–178.
- Kuret, Primož, 2001: *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882*, Wien. Köln. Weimar. Böhlau (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Sonderband 3).
- Loparnik, Borut, 1971: „O nacionalnem v Lipovškovih zborih“ (About the national in Lipovšek’s choruses), in: *Sodobnost* 2. Ljubljana, 156–164.
- Loparnik, Borut, 1984: *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem* (To be a composer. Conversation with Primož Ramovš). Ljubljana.
- Ludvik, Dušan, 1957: *Nemško gledališče v Ljubljani do l. 1790* [Deutsches Theater in Ljubljana bis 1790]. Ljubljana.
- Mantuani, Josip, 1905: „Jurij pl. Slatkonja“, in: *Cerkveni glasbenik* 28 [Kirchenmusiker], 67–68; 75–77; 84–85; 91–92.
- Mantuani, Josip, 1930: „Ein Kapitel über die Musikpflege in Laibach zur Zeit Schuberts“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75 Geburtstag*. Wien.
- Monumenta artis musicae Sloveniae*, 1983 ff. Hrsg. D. Cvetko (1983–1993), D. Pokorn (Mithrsg. 1985–1993, Hrsg. 1994–1995), I. Klemenčič (1996–2004), Tomaž Faganel (seit 2004) I–(bis LIV, 2008), Ljubljana: I A. Ivančič, *Sonate a tre*, II D. Lagkhner, *Soboles musica*, 1983, 2. Ed. 1995; III D. Ivančič, *Simfonije za dve violini in bas / Symphonies for two violins and bass*, IV J. K. Dolar, *Missa villana*, 1984, 2.Ed.

- 1995; V–XVII I. Gallus, *Opus musicum, Tomus I–IV*, 1985–1990; XVIII–XXI I. Gallus, *Selectiores quaedam missae, Liber I–IV*, 1991; XXII J. K. Dolar, *Missa sopra la bergamasca*, 1992, 2. rev. Ed. 1997; XXIII J. K. Dolar, *Psalmi / Psalms*, 1993, 2. rev. Ed. 1997; XXIV G. Prenner, *Moteti / Motets*, XXV J. K. Dolar, *Balletti – Sonate*, 1994; XXVI I. Gallus, *Harmoniae morales*, XXVII I. Gallus, *Moralia*, 1995; XXVIII I. Gallus, *V rokopisu ohranjene skladbe / Compositions preserved in manuscript*, XXIX J. K. Dolar, *Missa Viennensis*, XXX I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt (1618)*, XXXI I. Posch, *Musicalische Tafelfreudt (1621)*, 1996; XXXII W. Striccius, *Neue Teutsche Lieder (1588)*, *Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge (1593)*, XXXIII G. Plavec, *Flosculus vernalis (1621)*, 1997; XXXIV D. Lagkhner, *Flores Jessaei (1606)*, *Florum Jessaeorum (1607)*, XXXV I. Posch, *Harmonia concertans (1623)*, 1998; XXXVI J. F. Zupan, *Arije in dueti / Arias and duets*, 1999; XXXVII V. Wratny, *Missa in B*, 2000; XXXVIII J. F. Zupan, *Te Deum laudamus – Lithaniae in G – Missa ex C – Missa in B*, 2006; XXXIX V. Wratny, *Missa in A*, 2000; XL G. Puliti, *Sacri concentus (1614)*, *Pungenti dardi spirituali (1618)*, XLI V. Wratny, *Missa in G*, 2001; XLII G. Puliti, *Lilia convalium (1620)*, *Sacri accenti (1620)*, 2002; XLIV G. Puliti, *Baci ardenti (1609)*, *Armonici accenti (1621)*, 2003; XLVI G. Puliti, *Ghirlanda odorifera (1612)*, XLVII J. K. Novak, *Figaro, Cantate zum Geburts- oder Namensfeste einer Mutter*, 2004; XLVIII G. Puliti, *Il secondo libro delle messe (1624)*, L G. Puliti, *Sacrae modulationes (1600)*, 2006; LIV G. Puliti, *Integra omnium solemnitatum verspertionia psalmodia (1602)*, 2008.
- Muzikološki zbornik, 1965 ff. (Musicological Annual), (Hrsg. Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998)). Ljubljana.
- O’Loughlin, Niall, 1983: „The Music of Lojze Lebič“, in: Cvetko, D. / Rijavec A. (seit 1981) / Barbo, M. (seit 1998) (Hrsg.): *Muzikološki zbornik*. Letnik 19. Ljubljana, 71–81.
- O’Loughlin, Niall, 2000: *Novejša glasba v Sloveniji, osebnosti in razvoj* [Neuere Musik in Slowenien, die Persönlichkeiten und die Entwicklung]. Ljubljana.
- Pokorn, Danilo, 1990–1991: „Slovenski skladatelj Jakob Zupan“ [Der slowenische Tonsetzer Jakob Zupan], in: Mohorovičič, Andre (Hrsg.): *Radovi, Zavod za znanstveni rad HAZU Varaždin* 4, 5, 177–181.
- Pokorn, Danilo, (Hrsg.) 1993: *Muzikološke razprave*, [Musikwissenschaftliche Abhandlungen]. Ljubljana.
- Pokorn, Danilo, 1996: „Baroni Khisli in njihovo mecenstvo“ [Die Barone Khisl und ihr Mäzenatentum], in: Rajšp, Vincenc (Hrsg.): *Grafenauerjev zbornik*. Ljubljana, 447–449.
- Radics, Peter von, 1877: *Frau Musica in Krain*. Laibach,
- Ramovš, Fran / Kos, Milko, 1936: *Brižinski spomeniki* [Freisinger Denkmäler]. Ljubljana.
- Rijavec, Andrej, 1967: *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma* (Summary: Music in Slovenia in the Protestant era). Ljubljana.
- Rijavec, Andrej, 1975: *Twentieth Century Slovene Composers / Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Ljubljana. Köln.
- Rijavec, Andrej, 1979: *Slovenska glasbena dela* [Slowenische Musikwerke]. Ljubljana.
- Schönberg, Arnold, 1975: „Folkloristic symphonies (1947)“, in ders.: *Style and idea*. London.

- Sivec, Jože, 1971: *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* [Die Oper in Ständischen Theater zu Ljubljana von 1790 bis 1861]. Ljubljana.
- Sivec, Jože, 1972: *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa* [Der Kompositionssatz von Wolfgang Striccus]. Ljubljana.
- Sivec, Jože, 1978: „Die Oper zu Ljubljana (Laibach) und ihre Beziehungen zu den deutsch-österreichischen Theatergesellschaften in Zeitalter der Klassik“, in: *Grazer musikwissenschaftliches Arbeiten*, Bd. 3, 77–91.
- Sivec, Jože, 1981: *Dvesto let slovenske opere / Two hundred years of the Slovene opera, (1780-1980)*. Ljubljana.
- Sivec, Jože, 1982: *Kompozicijski stavek Daniela Laqkhnerja* [Der Kompositionssatz von Daniel Lagkhner]. Ljubljana.
- Slovenski biografski leksikon*, 1925–1991 [Slowenisches biographisches Lexikon], 15 Bde., Ljubljana.
- Snoj, Jurij, 1987: *Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani* [Fragmente der mittelalterlichen Choralmanuskripte mit spätgothischer Notation in Ljubljana], Diss., Typosript. Ljubljana.
- Snoj, Jurij, 1997: *Medieval Music Codices. A selection of Representative Samples from Slovene Libraries*. Ljubljana.
- Snoj, Jurij (Hrsg.), 1998: *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice / Medieval music in Slovenia and its European connections*, Proceedings from the international symposium held in Ljubljana June 19th and 20th 1997. Ljubljana.
- Snoj, Jurij / Frelih, Darja (Hrsg.), 2000: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca / Essays presented to Jože Sivec*. Ljubljana.
- Šavli, Jožef / Bor, Matej / Tomažič, Ivan, [Autoren] 1988: *Unsere Vorfahren die Veneter, Wien (Veneti, First Builders of European Community; Tracing the History and Language of Early Ancestors of Slovenes* [Autoren] Šavli, Jožko / Bor, Matej / Tomažič, Ivan, Wien, Boswell 1996).
- Šavli, Jožko, 1990: *Slovenska država Karantanija. Institutio Sclavenica* [Der Slowenische Staat Karantainen. Institutio Sclavenica]. Koper. Dunaj. Ljubljana.
- Škerjanc, Lucijan Marija, 1958: *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici* ([Anton Lajovic. Anlässlich des 80. Geburtstages des Komponisten.]Résumé). Ljubljana.
- Škerjanc, Lucijan Marija, 1963: *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina Gallusa* [Die Kompositionstechnik von Jacobus Petelin Gallus]. Ljubljana.
- Škerlj, Stanko, 1973: *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Riassunto: Il teatro italiano a Ljubljana nei secoli passati). Ljubljana.
- Škrjanc, Radovan, 1999: *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana* [Die Frage des Stils in den Kompositionen von Jakob Frančišek Zupan], Magisterarbit, Typosript, Ljubljana.
- Škulj, Edo (Hrsg.), 1991: *Gallusov zbornik. Prispevki h Gallusovi biografiji*, [Gallus-Sammelband. Beiträge zur Gallus-Biographie.], Ljubljana.
- Škulj, Edo, (Hrsg.) 1991a: *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti*, [Vorworte und andere Dokumente von Gallus.], Ljubljana.
- Škulj, Edo, 1992: *Gallusov katalog. Seznam Gallusovih skladb* [Gallus-Katalog. Verzeichnis aller Kompositionen von Gallus]. Ljubljana.

- Škulj, Edo, 2000: *Clare vir*. Ob 450-letnici rojstva Iacobusa Gallusa [Zum 450-Jubiläum von Iacobus Gallus; Résumé; Resumen; Riassunto; Summary; Zusammenfassung]. Ljubljana.
- Thalnitscher, Janez Gregor, 1717: *Anales Urbis Labacensis*, Ms. (in der Bibliothek des theologischen Seminars, Ljubljana).
- Valvasor, Janez Vajkard, 1689: *Die Ehre des Hertzogthums Crain*. Laybach.
- Žitko, Salvator (Hrsg.), 1993: *Antonio Tarsia, 1643-1722. 350 let/anni*. Koper.

