 38. SGD

LJUBLJANAFESTIVAL.SI



Mestna občina
Ljubljana



SAVA
ZAVAROVALNICA



GLASBENA INTERPRETACIJA: MED UMETNIŠKIM IN ZNANSTVENIM

MUSICAL INTERPRETATION: BETWEEN THE ARTISTIC AND THE SCIENTIFIC

18. april 2024 / 18 April 2024

MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SYMPOSIUM

Viteška dvorana, Križanke
Knights' Hall, Križanke

19. april 2024 / 19 April 2024

MEDNARODNI ŠTUDENSKI SIMPOZIJ INTERNATIONAL STUDENT SYMPOSIUM

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

Program finančno omogočata / The programme is supported by:

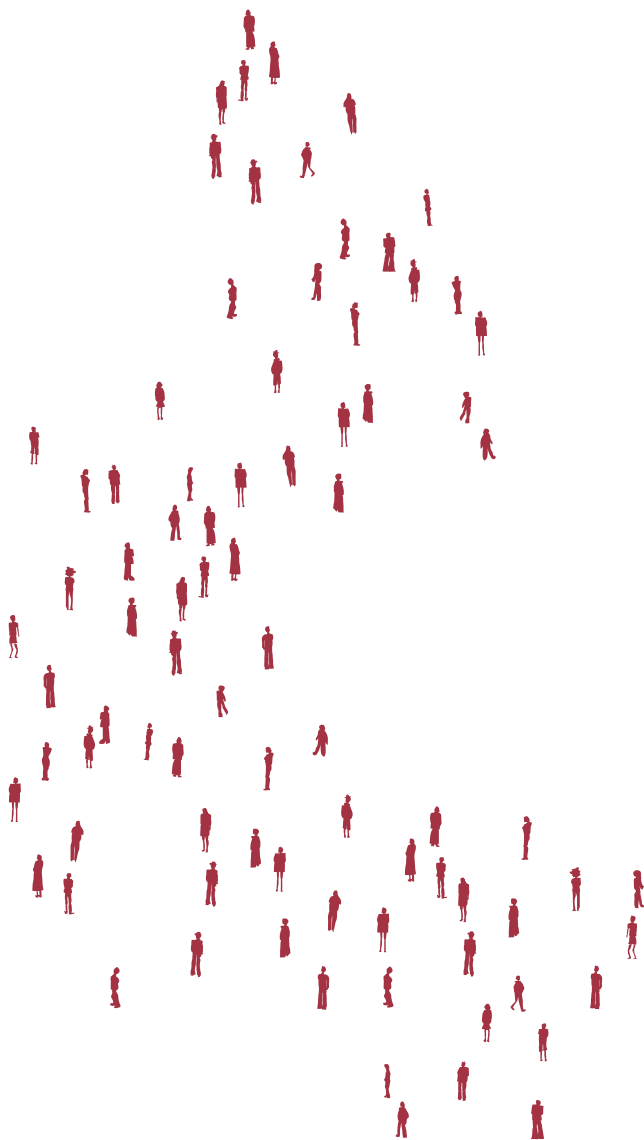


Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Ustanoviteljica Festivala Ljubljana je Mestna občina Ljubljana.
The Ljubljana Festival was founded by the City of Ljubljana.



MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ
38. SLOVENSКИH GLASBENIH DNEVOV
INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL SYMPOSIUM
OF THE 38TH SLOVENIAN MUSIC DAYS

GLASBENA INTERPRETACIJA:
MED UMETNIŠKIM IN
ZNANSTVENIM
MUSICAL INTERPRETATION:
BETWEEN THE ARTISTIC
AND THE SCIENTIFIC

Program in povzetki referatov
Programme and Abstracts

Vodja Mednarodnega muzikološkega simpozija
Head of the International Musicological Symposium:
Jernej Weiss

Odprto za javnost / *Open to the public*

18. april 2024 / 18 April 2024

Viteška dvorana / Knights' Hall, Križanke

PROGRAM / PROGRAMME

8.15 / 8.15 am

Pozdravni nagovor / Welcome speech:

Jernej Weiss, vodja Mednarodnega muzikološkega simpozija
Head of the International Musicological Symposium

8.30-10.00 / 8.30-10.00 am

Vabljeni predavanji / Keynote lectures:

Clemens Hellsberg (Dunaj / Vienna): Uresničitev vizije: zgodovina, struktura in dirigenti Dunajskih filharmonikov / *Verwirklichung einer Vision: Geschichte, Struktur und Dirigenten der Wiener Philharmoniker*

Barbara Lüneburg (Linz): Veljavnost v procesih umetniškega raziskovanja v glasbi / *Validity in Artistic Research Processes in Music* (via ZOOM)

10.00-11.15 / 10.00-11.15 am

Vodja / Chairman: **Luba Kyanovska**

Helmut Loos (Leipzig): Dirigent: pravica in učinek / *Der Dirigent. Anspruch und Wirkung*

Hartmut Krones (Dunaj / Vienna): Nauk o izvajanju dunajske šole kot historična izvajalska praksa / *Die Aufführungslehre der Wiener Schule als historische Aufführungspraxis*

Lidiya Melnik (Lvov / Lviv): Nekoliko drugačna »dunajska šola«: Eduard Steuermann in njegovi Lvovski učenci (L. Münzer, J. Gimpel, A. Hermelin) / *Die etwas andere »Wiener Schule«: Eduard Steuermann und seine Lemberger Schüler* (L. Münzer, J. Gimpel, A. Hermelin)

11.15-12.30 / 11.15-12.30 pm

Vodja / Chairman: **Hartmut Krones**

Bianca Schumann (Dunaj / Vienna): »Naslednjo soboto bo v operi zelo zanimiva predstava!« Prispevek k raziskavam historične uprizoritvene prakse / *»Nächsten Samstag ist in der Oper eine sehr interessante Vorstellung!« Ein Beitrag zur historischen Aufführungsforschung*

Viktor Velek (Ostrava): Glasbena interpretacija – specifične dela z besedilnimi izjavami / *Musical Interpretation: The Specifics of Working with Textual Statements*

Luba Kyanovska (Lvov / Lviv): Ukrajinska operna pevka Solomia Krušelnicza v procesu umetniške emancipacije poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja / *Die Ukrainische Opernsängerin Solomia Kruschelnytska im Prozess der künstlerischen Emanzipation des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*

14.30-15.30 / 2.30-3.30 pm

Vodja / Chairman: **Viktor Velek**

Lucija Konfic, Vjera Katalinić (Zagreb): Vittorio Radeaglia in njegova *Sérénade aux étoiles* na tekmovanju Modern Composers' Series / *Vittorio Radeaglia and His Serenade aux Etoiles in the Modern Composers' Series Competition*

Wolfgang Marx (Dublin): Umetna inteligenca in glasbena interpretacija / *AI and Musical Interpretation*

15.30-16.45 / 3.30-4.45 pm

Vodja / Chairman: **Jernej Weiss**

Darja Koter (Ljubljana): Poskus analize vplivov na umetniško interpretacijo dirigenta – Lovro Matačić in Drago Mario Šijanec na slovenskih glasbenih odrih / *An Attempt to Analyse the Influences on the Artistic Interpretation of a Conductor – Lovro Matačić and Drago Mario Šijanec on Slovenian Music Stages*

Jera H. Petriček (Dunaj / Vienna): Dirigentka Gertrud Herliczka / *Conductor Gertrud Herliczka*

Niall O'Loughlin (Loughborough): Novejša slovenska glasba in njeni interpreti / *Recent Slovene Music and Its Interpreters*

17.00-17.50 / 5.00-5.50 pm

Vodja / Chairman: **Niall O'Loughlin**

Domen Marinčič (Ljubljana-Hamburg): Interpretacija v različnih snemalnih okoljih / *Interpretation in Different Recording Environments*

Tjaša Ribizel Popič (Ljubljana): Metaanaliza slovenske muzikološke literature 21. stoletja / *A Meta-Analysis of Slovenian Musicological Texts of the 21st Century*

18.00-19.00 / 6.00-7.00 pm

Vodja / Chairman: **Gregor Pompe**

Okrogla miza / *Round table: Javni radio – dom glasbene kulture? / Public Radio – The Home of Musical Culture?*

Gosti / *Guests: Žiga Stanič, Gregor Pirš, Peter Baroš, Karolina Šantl Zupan, Uroš Rojko*

Clemens Hellsberg

Predsednik Avstrijskega društva za ljudske pesmi, nekdanji član in predstojnik Dunajskih filharmonikov

President of the Austrian Folk Song Society, ex member and president of the executive committee of the Vienna Philharmonic

Uresničitev vizije: zgodovina, struktura in dirigenti Dunajskih filharmonikov

Prispevek za letošnji Mednarodni muzikološki simpozij v Ljubljani se začne s kratko predstavitvijo ustanovitve filharmonikov, ki se je zgodila leta 1842, in analizo »filharmonične ideje«. Ta vsebuje vsa načela, ki so do danes, torej 182 let, ostala nespremenjena in jih morajo upoštevati vsi člani Dunajskih filharmonikov, saj je to najpomembnejši predpogoj za članstvo v orkestru nekdanjega cesarsko-kraljevega dvornega gledališča oziroma današnje Dunajske državne opere.

Dunajske filharmonike je ustanovil Otto Nicolai, skladatelj opere *Vesele žene windsorske*, ki je skupaj z glasbeniki cesarsko-kraljevega dvornega gledališča na Dunaju imel vizijo neodvisnega in demokratičnega glasbenega društva, ki bo posvečeno zgolj sebi in visokim umetniškim ciljem. Po ustanovitvi društva je bil najpomembnejši dogodek uvedba filharmoničnih abonmajskih koncertov leta 1860 – to je bila kompleksna odločitev, sestavljena iz številnih elementov, ki je bila odločilnega pomena za stabilizacijo glasbenega društva in je leta 1908 posledično privedla do ustanovitve društva Dunajskih filharmonikov.

Zadnji korak na poti do popolne umetniške samoodgovornosti je bil prehod s sistema stalnega dirigenta na sistem gostujočih dirigentov, do katerega je prišlo leta 1933. Uporablja se še danes in Dunajskim filharmonikom omogoča redno sodelovanje s skoraj vsemi vodilnimi dirigenti. Tako se tkejo vezi, ki trajajo desetletja: Zubin Mehta, »najstarejši« dirigent, s katerim orkester sodeluje, je imel svoj prvenec leta 1961, Riccardo Muti leta 1971, »zlati jubilej« oziroma petdeseto obletnico sodelovanja pa so lahko obeležili tudi s številnimi drugimi umetniki.

Čeprav Filharmoniki na leto sodelujejo s približno dvajsetimi dirigenti, se vedno znova vzpostavljajo nove, izjemno intenzivne vezi, zaradi katerih lahko govorimo o »obdobjih«. Trideseta leta 20. stoletja je tako zaznamoval Arturo Toscanini, vzporedno z njim pa je že prihajal v ospredje in nato prevzel vodilno vlogo Wilhelm Furtwängler. Karl Böhm, Herbert von

Karajan in Leonard Bernstein so v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih ustvarjali edinstveno »trojico«, ki je oblikovala orkester na vsakemu dirigentu svojstven način. Ko so bili (glasbeni) direktorji Dunajske državne opere Lorin Maazel, Claudio Abbado, Seidži Ozava ali Franz Welser-Möst, se je močno razvilo tudi filharmonično sodelovanje z navedenimi umetniki. V času Nikolausa Harnoncourta, Marissa Jansonsa in Christiana Thielemanna je tovrstno sodelovanje znatno presseglo eno produkcijo na leto. Srečanja s Carlosom Kleiberjem (ki je v osebnih pogovorih vedno znova poudarjal ljubezen do Slovenije in njene usode) sicer niso bila številčna, vendar vedno nepozabna.

Glasbeno podobo orkestra tako zaznamuje nenehno umetniško sodelovanje z raznolikimi in vplivnimi osebnostmi, prav tako jo zaznamujejo izzivi, s katerimi se orkester letno srečuje na novoletnem koncertu, Koncertu poletne noči v Schönbrunn, Salzburškem festivalu ali tednu Dunajskih filharmonikov v New Yorku in na Japonskem. Pri tem ima pomembno vlogo priprava programa: ta poteka v sodelovanju s trenutnim dirigentom, če je to le mogoče.

Še en pomemben vidik filharmoničnega načrtovanja so turneje. Zaradi obveznosti, ki jih ima orkester v Dunajski državni operi, je število potovalnih dni omejeno, zato je treba kraje, kjer bodo glasbeniki nastopili, izbrati zelo premišljeno. Poleg velikih metropol je pomembno negovati tudi stike z manjšimi državami, zlasti ko gre za mesta s pomembno glasbeno tradicijo – kar velja tudi za Ljubljano.

Pomemben del filharmonične tradicije, načina igranja in strukture ter posledično vsakodnevnega življenja članov so dejavnosti orkestra v Dunajski državni operi. V prispevku je predstavljen učinek, ki ga ima nenehno soočanje z Vox Humano na glasbenike, pa tudi sodelovanje avtonomnega društva z državno ustanovo.

Za zaključek so opisani še povezava med Filharmoniki in Rolexom, ki je njihov ekskluzivni sponzor, ter vidiki gospodarske neodvisnosti orkestra (ki ne prejema nikakršne državne subvencije), orisan pa je tudi pogled v prihodnost.

Verwirklichung einer Vision: Geschichte, Struktur und Dirigenten der Wiener Philharmoniker

Der Vortrag beim International Musicological Symposium Ljubljana 2024 beginnt mit einer kurzen Darstellung der philharmonischen Gründung 1842 sowie mit einer Analyse der »philharmonischen Idee«, also der Subsumierung jener Prinzipien, die in bisher 182 Jahren unverändert aufrecht blieben und von denen die Zugehörigkeit zum Orchester der früheren Hof- und nunmehrigen Wiener Staatsoper als Voraussetzung der Mitgliedschaft bei den Wiener Philharmonikern das Wichtigste ist.

Das bedeutendste Ereignis nach der Gründung durch Otto Nicolai, den Komponisten der Oper Die lustigen Weiber von Windsor, der gemeinsam mit den Musikern des k. k. Hofoperntheatres in Wien die Vision einer unabhängigen, demokratischen, nur sich selbst und höchsten künstlerischen Zielen verantwortlichen Musikervereinigung verwirklichte, war die Einführung von philharmonischen Abonnementkonzerten im Jahr 1860 – eine komplexe Entscheidung mit einer Vielzahl an Komponenten, die für die Stabilisierung der Musikervereinigung von Bedeutung waren, und die 1908 konsequenterweise zur Gründung des Vereins Wiener Philharmoniker führte.

Der letzte Schritt zur vollständigen künstlerischen Eigenverantwortlichkeit wurde 1933 mit dem Übergang vom Abonnementdirigentensystem auf das Gastdirigentensystem vollzogen, das seither praktiziert wird und mit dessen Hilfe die Philharmoniker mit nahezu allen Spitzendirektoren kontinuierlich zusammenarbeiten. Es ermöglicht Verbindungen, die über viele Jahrzehnte andauern: Der »dienstältteste« Dirigent, Zubin Mehta, debütierte 1961, Riccardo Muti 1971, und mit mehreren anderen Künstlern konnte das »goldene Jubiläum« einer 50-jährigen Zusammenarbeit gefeiert werden.

Obwohl die Philharmoniker pro Jahr mit rund 20 Dirigenten arbeiten, ergaben und ergeben sich immer wieder Verbindungen von so hoher Intensität, dass man von einer »Ära« sprechen kann. Die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts waren in diesem Sinne von Arturo Toscanini geprägt, parallel dazu und in der Folge dominierte Wilhelm Furtwängler. Karl Böhm, Herbert von Karajan und Leonard Bernstein bildeten in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren eine einzigartige »Trias«, die das Orchester in jeweils individueller Weise prägte. Während der Zeit, in der Lorin Maazel, Claudio Abbado, Seiji Ozawa oder Franz Welser-Möst (Musik-)Direktoren der

Wiener Staatsoper waren, gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den genannten Künstlern auch auf philharmonischer Ebene sehr intensiv. Mit Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons und Christian Thielemann ging bzw. geht die Zusammenarbeit ebenfalls über eine Produktion pro Jahr weit hinaus. Zahlenmäßig gering, aber von unvergesslicher Wirkung waren die Begegnungen mit Carlos Kleiber (der in persönlichen Gesprächen wiederholt seine Liebe zu Slowenien und am Geschick dieses Landes betonte!).

Die permanente künstlerische Auseinandersetzung mit derart unterschiedlichen und großen Persönlichkeiten prägt das musikalische Erscheinungsbild des Orchesters ebenso wie die Herausforderungen, denen sich das Ensemble alljährlich beim Neujahrskonzert, beim Sommernachtskonzert Schönbrunn, bei den Salzburger Festspielen oder den »Wiener Philharmoniker-Wochen« in New York und Japan stellt. Dabei spielt die Programmgestaltung eine wichtige Rolle – eine Aufgabe, die idealerweise in enger Zusammenarbeit mit dem jeweiligen Dirigenten gelöst wird.

Ein weiterer wichtiger Bereich der philharmonischen Planung sind die Tourneen. Aufgrund der Verpflichtung als Orchester der Wiener Staatsoper ist die Anzahl der Reisetage begrenzt, und die Auswahl der Auftrittsorte muss somit sorgfältig überlegt werden. Neben den großen Metropolen ist auch die Pflege der Verbindung mit kleineren Ländern von Bedeutung, besonders wenn es sich – wie im Fall von Ljubljana – um eine Stadt mit großer musikalischer Tradition handelt.

Ein wichtiger Aspekt der philharmonischen Tradition, Spielweise und Struktur und somit des »täglichen Lebens« der Mitglieder ist die Tätigkeit als Orchester der Wiener Staatsoper. Der Vortrag beinhaltet eine Darstellung der Bedeutung, welche die permanente Konfrontation mit der Vox Humana für Instrumentalisten hat, sowie der Zusammenarbeit eines autonomen Vereins mit einer staatlichen Institution.

Abschließend werden die Verbindung der Philharmoniker mit dem Exklusivsponsor Rolex sowie Aspekte der wirtschaftlichen Unabhängigkeit des Orchesters (das keine staatliche Subvention erhält) erläutert und ein Ausblick in die Zukunft gewagt.



Barbara Lüneburg

Zasebna univerza Antona Brucknerja
Anton Bruckner Private University

Veljavnost v procesih umetniškega raziskovanja v glasbi

Pričujoče predavanje o veljavnosti produkcije znanja v umetniškem raziskovanju v glasbi izhaja iz moje prakse glasbenice in umetniške raziskovalke.

V svojem trenutnem triletnem raziskovalnem projektu »Utelešanje izraznosti, spola, karizme – preseganje meja klasičnih instrumentalnih praks« (projekt AR-749, ki ga financira FWF) z raziskovalno skupino raziskujem, kaj pomenijo izraznost, spol in karizma pri telesnem delu instrumentalista. Osrednja metoda, ki jo uporabljamo, izhaja iz umetniških raziskav in je globoko vpeta v našo lastno glasbeno instrumentalno prakso. Vprašati se moramo, kako lahko osebno, edinstveno interpretacijo svojih podatkov uskladimo z verodostojnostjo in veljavnostjo, če je naša metoda tako zakoreninjena v naših lastnih izkušnjah in praksi.

Kot umetniška raziskovalka, pa tudi kot vodja doktorskega programa na Zasebni univerzi Antona Brucknerja v Avstriji ter kot recenzentka in svetovalka na področju umetniškega raziskovanja se srečujem z izzivi, povezanimi z določanjem meril veljavnosti v umetniškem raziskovanju. To vprašanje je tako zapleteno zato, ker moramo pri umetniškem raziskovanju v svoj raziskovalni proces, ki je tudi umetniški proces, vključiti ustvarjalnost, temeljitost in subjektivnost. To lahko privede do napetosti, ki ogrožajo tako naš položaj umetnikov kot raziskovalcev.

Zanima me torej, kako lahko metode akademskega raziskovanja uporabimo pri umetniškem raziskovanju, da bi nam dale okvir, v katerem bi imeli umetniki raziskovalci dovolj svobode, hkrati pa bi bili dosledni in temeljiti. In kako bi lahko v tem okviru kombiniranje interdisciplinarnih metodoloških pristopov razvilo večji raziskovalni potencial kot vsak pristop zase?

Te teoretske razmisleke bom ponazorila in poglobila s študijo primera iz zgoraj omenjenega raziskovalnega projekta.

Validity in Artistic Research Processes in Music

This lecture on the validity of knowledge production in artistic research in music emerges from my practice as a performing musician and artistic researcher.

In my current three-year research project »Embodying Expression, Gender, Charisma - Breaking the Boundaries of Classical Instrumental Practices« (funded by the FWF as project AR-749), my team and I are investigating what constitutes expression, gender and charisma in the bodily work of an instrumentalist. The central method that my team and I use comes from artistic research and is deeply embedded in our own instrumental practice as musicians. We need to ask ourselves how we can combine the personal, unique interpretation of our data with credibility and validity when our method is so rooted in our own experience and practice.

I am confronted with the challenges associated with establishing validity criteria in artistic research not only as an artistic researcher, but also as head of the doctoral programme at the Anton Bruckner Private University, Austria, and as a reviewer and consultant in the field of artistic research. The issue is a very difficult one because in artistic research we need to include creativity as well as rigour and subjectivity in our research process, which is also an artistic process. This can lead to a tension that could jeopardise our positions as both artists and as researchers.

What I would therefore like to think about is how methods of academic research can be put at the service of artistic research, so that they offer us a framework in which researching artists can move freely and yet with the necessary consistency and rigour. Moreover, this framework needs to be one in which the combination of interdisciplinary methodological approaches has greater research potential than each approach would on its own.

I will illustrate and deepen these theoretical considerations using a case study from the above mentioned research project.



Helmut Loos

Univerza v Lepzigu
University of Leipzig

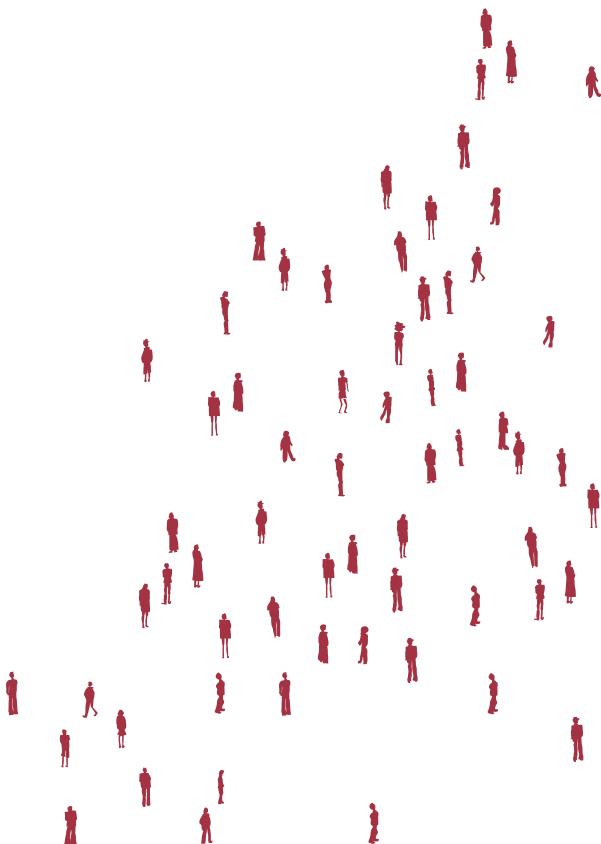
Dirigent: pravica in učinek

Elias Canetti v svojem glavnem filozofskem delu *Množica in moč*, ki je izšlo leta 1960, dvakrat navede »resno glasbo« kot primer, na katerem ponazori delovanje družbe. Orkester je zanj družbeni kristal – majhna, toga skupina ljudi, katere namen je spodbuditi množico. V njegovi stalnosti posamezniki izginejo in kljub različnim funkcijam nastopajo le kot celota. Glasbenikov v orkestru ne dojemamo posamično, temveč vedno kot orkester. Ob koncu dela Canetti predstavi še dirigenta, saj ni primernejše funkcije, ki bi boljše ponazorila naravo moči, kot je njegova. Glasba ima za ljudi izjemen pomen in zdi se samoumevno, da obiskujemo koncerte, na katerih lahko prisluhnemo simfonijam. Dirigent jih posreduje zgolj kot služabnik. On je tisti, ki ima moč, da odloči o življenju in smrti glasov. Raznolikost glasbil predstavlja človeško raznolikost, orkester pa je kot zbor vseh najpomembnejših tipov ljudi. Pripravljenost glasbenikov prisluhniti dirigentu je tisto, kar mu omogoča strniti orkester v celoto, ki jo nato predstavi javnosti. Celoten koncert z vsemi svojimi obredi je osredotočen na dirigenta, ki ga množica v dvorani vidi kot vodjo. Nad svojo malo vojsko poklicnih glasbenikov izvaja popoln nadzor, edini ima v lasti partituro in je tako vseprisoten. Dirigent predstavi delo v njegovi sočasnosti in sosledju: dokler traja koncert, na svetu ne obstaja nič drugega – in prav tako dolgo je dirigent vladar sveta.

Der Dirigent. Anspruch und Wirkung

*Zweimal zieht Elias Canetti in seinem 1960 erschienenen philosophischen Hauptwerk *Masse und Macht* das Konzert »Ernster Musik« als Beispiel zur Demonstration gesellschaftlicher Wirkungsfunktionen heran. Das Orchester gilt ihm als Muster eines Massenkristalls, einer kleinen, rigiden Gruppe von Menschen, die dazu dient, Massen auszulösen. In seiner Beständigkeit verschwinden die einzelnen Personen, trotz der verteilten Funktionen treten sie nur als Ganzes in Erscheinung, die Orchestermusiker werden nicht als eigene Existenz wahrgenommen, sondern immer nur als Orchester. Gegen Ende seiner Abhandlung unternimmt Canetti eine Charakterisierung des Dirigenten, denn es gebe keinen anschaulicheren Ausdruck für die Natur der Macht als dessen Tätigkeit. Die Musik erscheine den*

Menschen als Hauptsache, und es gelte als ausgemacht, dass man in Konzerte gehe, um Sinfonien zu hören. Sie vermittele der Dirigent als Diener, sonst nichts. Er habe die Macht über Leben und Tod der Stimmen. Die Verschiedenheit der Instrumente stehe für die Verschiedenheit der Menschen, das Orchester sei wie eine Versammlung all ihrer wichtigsten Typen. Ihre Bereitschaft zu gehorchen ermögliche es dem Dirigenten, sie in eine Einheit zu verwandeln, die er dann allgemein sichtbar vorstelle. Die gesamte Konzertsituation mit ihren Ritualen sei auf den Dirigenten ausgerichtet, er sei für die Menge im Saal der Führer. Über seine kleine Armee von Berufsspielern übe er eine absolute Befehlsgewalt aus, er allein besitze die Partitur und sei damit allgegenwärtig. Der Dirigent stelle das ganze Werk in seiner Gleichzeitigkeit und seiner Aufeinanderfolge vor, die Welt bestehe während der Aufführung aus nichts anderem, und genauso lange sei der Dirigent der Herrscher der Welt.



Hartmut Krones

Univerza za glasbo in upodabljajočo umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Nauk o izvajanju dunajske šole kot historična izvajalska praksa

»Schönbergova predstava pravilnega glasbenega izvajanja je bila zvesta izvedba notnega zapisa.« To je izjava Felixa Greissleja, Schönbergovega svaka, ki jo lahko v podobnih različicah najdemo pri številnih Schönbergovih učencih. Sprva se verjetno vsem zdi samoumevna, vendar se za temi besedami skrivajo tudi zahteve, ki jih številni glasbeniki nikakor ne izpolnijo. »Izvedba notnega zapisa« namreč ne pomeni (in ni pomenila) le izvajanja pravih not, temveč tudi pravi tempo, pravo izreko, pravo fraziranje, pravo uporabo pavz, pravo dinamiko v celotni izvedbi glasbenega dela in pri razvrstitvi posameznih glasov, pa tudi pravo izraznost. Po besedah Rudolfa Kolischa je bilo Schönbergu pomembno, da »izvedba umetniškega dela predstavi njegovo sestavo« ter da občinstvo spremlja misli, teme in figure glasbenega dela, ne pa »čustva izvajalca«. »Pravica skladatelja« je bila zanj umeščena visoko nad »pravico interpreta«. Prav za to tudi gre pri »historični izvajalski praksi«, ki je bila v preteklosti namenjena zlasti »stari glasbi«, čeprav je pri tovrstni praksi enako pomembna »pravica skladatelja«, čigar dela se izvajajo tako, kot je sam želel, in v slogu obdobja, v katerem so nastala. Članek kaže, kako zelo si »nauk o izvajanju dunajske šole« pravzaprav prizadeva za popolnoma enake cilje kot »historična izvajalska praksa«.

Die Aufführungslehre der Wiener Schule als historische Aufführungspraxis

»Schönbergs Idee von der richtigen musikalischen Aufführung war die getreue Darstellung des Notentextes.« *Diesen Satz seines Schwiegersohnes Felix Greissle finden wir in ähnlicher Form bei vielen Schönberg-Schülern, und zunächst scheint dies wohl jedem selbstverständlich. Doch verbergen sich hinter diesen Worten auch Forderungen, denen viele Musiker keineswegs entsprechen. Denn zur »Darstellung des Notentextes« zähl(t)en nicht nur die richtigen Noten, sondern auch das richtige Tempo, die richtige Artikulation, die richtige Phrasierung, die richtige Interpunktion, die richtige Dynamik im Gesamtverlauf und in der Abstufung der einzelnen Stimmen sowie*

der richtige Ausdruck. Dabei war es Schönberg laut Rudolf Kolisch wichtig, dass »das Kunstwerk seiner Konstruktion gemäß dargestellt« erscheint, dass dem Publikum seine Gedanken, Themen, Gestalten, nicht aber »das Gefühl des Aufführenden« gezeigt würden. Das »Recht des Komponisten« stand für ihn weit über dem »Recht des Interpreten«. – Und genau das ist auch der Sinn der sogenannten »historischen Aufführungspraxis«, die einst vornehmlich der »Alten Musik« galt, bei der es aber genauso um jenes »Recht der Komponisten« auf eine Realisation seiner Werke in seinem Sinne gilt, und eine Realisation im Stil jener Zeit, in der die Werke geschrieben wurden. – Das Referat zeigt, wie sehr die »Aufführungslehre der Wiener Schule« eigentlich genau dasselbe will wie die »historische Aufführungspraxis«.



Lidiya Melnyk

Glasbena akademija Mykola Lysenko v Lvovu
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Nekoliko drugačna »dunajska šola«: Eduard Steuermann in njegovi Lvovski učenci (L. Münzer, J. Gimpel, A. Hermelin)

Raziskava se osredotoča na manj znane usode Lvovskih pianistov – Jakoba Gimpla, Arturja Hermelina in Leopolda Münzerja, ki jih je močno zaznamoval holokavst. Vsi trije pianisti so bili iz Galicije, vključno z učiteljem Eduardom Steuermannom, ki je do danes najbolj znan kot pianist Arnolda Schönberga pri številnih premiernih izvedbah njegovih del. Vsi trije so najprej študirali pri Steuermannu na Dunaju, pozneje pa so želi velike mednarodne uspehe, dokler jih ni nepričakovano prekinil dramatičen preobrat v svetovni zgodovini. Jakob Gimpel se je že v zgodnjih 20. letih 20. stoletja preselil na Dunaj, da bi študiral pri Steuermannu, vzporedno pa ga je skladateljskega dela tam učil tudi Alban Berg. Leta 1938 je emigriral v ZDA, kjer se je najprej proslavil s sodelovanjem pri dveh klasičnih animiranih filmih: *Rhapsody Rabbit* in z oskarjem nagrajenem *Johann Mouse*. Artur Hermelin je večkrat gostoval v številnih evropskih metropolah (priljubljen je bil zlasti v Parizu), pa tudi v ZDA in Južni Ameriki, vendar se je vedno znova vračal v Lvov, kjer je tudi sprejel mesto profesorja klavirja – podobno kot Leopold Münzer. Oba sta v Lvovskem getu izgubila življenje.

Tem izjemnim posameznikom glasbena veda še danes dolguje posamična zgodovinopisna dognanja, poleg tega pa so raziskave razkrile tudi druge pomembne povezave, ki se dotikajo zlasti t. i. Lvovske klavirske šole. Ta se je oblikovala pod vplivom Chopinovega učenca Karola Mikulija. Leta 1898 je Vilem Kurz, češkega rodu in nekdanji študent praškega konservatorija, postal profesor študija klavirja na najvišji stopnji na Konservatoriju Galicijskega glasbenega društva. Kurzevi učenci v Lvovu so bili ugledni ukrajinski glasbeniki, kot so Vasil Barvinski, Antin Rudnicki, Roman Savicki, Taras in Daria Šukjevič, pa tudi poljski in judovski umetniki, kot so Eduard Steuermann, Arthur Rodzinski (poznejši izvrstni dirigent) in Artur Hermelin. Vplivi »Lvovske šole« so oblikovali in zaznamovali interpretacijsko stilistiko in repertoarske izbire vseh omenjenih pianistov.

Zadevna raziskava pa ne nazadnje tudi natančneje razvije eno najpomembnejših usmeritev študij, ki se osredotočajo na

Steuermann, in ga ne obravnava zgolj kot zvestega Schönbergovega epigona, temveč kot enega najplodovitejših umetnikov takratnega časa, ki bi v drugačnih okoliščinah imel dovolj moči, da bi ustvaril lastno, »nekoliko drugačno dunajsko šolo«.

Die etwas andere »Wiener Schule«: Eduard Steuermann und seine Lemberger Schüler (L. Münzer, J. Gimpel, A. Hermelin)

Die vorliegende Forschung setzt sich mit den wenig bekannten Schicksalen der Lemberger Pianisten Jakob Gimpel, Artur Hermelin und Leopold Münzer auseinander, die durch den Holocaust brutal unterbrochen bzw. beeinflusst wurden. Alle drei hervorragenden Pianisten, wie auch deren Lehrer Eduard Steuermann, bis heute vor allem als A. Schönberg-Pianist bei vielen Uraufführungen seiner Werke bekannt, stammten aus Galizien. Alle drei durften bei Steuermann erst in Wien studieren und ernteten im Nachhinein durchbrechende internationale Erfolge bis die dramatische Wende der Weltgeschichte diese abrupt unterbrach. Jakob Gimpel, der bereits in den frühen 1920er Jahren nach Wien zog, um bei E. Steuermann zu studieren und parallel auch Kompositionsunterricht bei Alban Berg erhielt, emigrierte 1938 in die USA und wurde vorerst durch seine Mitwirkung in den zwei klassischen Zeichentrickfilmen: Rhapsody Rabbit und im Oscar-prämierten Johann Mouse, bekannt. Artur Hermelin gastierte mehrmals in vielen europäischen Metropolen (besonders beliebt war er in Paris) sowie in den USA und Südamerika, kehrte jedoch jedes Mal nach Lemberg zurück, wo er auch eine Klavierprofessur übernahm – ähnlich wie Leopold Münzer. Beide kamen im Lemberger Ghetto ums Leben.

Neben den rein historiographischen Festlegungen, welche die Musikwissenschaft diesen herausgehenden Persönlichkeiten bis heute schuldet, stellten sich im Laufe der Forschung weitere wichtige Zusammenhänge heraus, die vor allem mit der sogenannte Lemberger Klavierschule verbunden sind. Diese entstand unter dem Einfluss von Karol Mikuli, einem Schüler Chopins. 1898 übernahm der Tscheche Vilém Kurz, ein ehemaliger Student des Prager Konservatoriums, die Professur für den höchsten Klavierkurs am Konservatorium der Galizischen Musikgesellschaft. Zu Kurz' Schülern in Lemberg gehörten prominente ukrainische Musiker wie Vasyl Barvinsky, Antin Rudnytsky, Roman Savytsky, Taras und Daria Shukhevych sowie polnische und jüdische Künstler wie Eduard Steuermann, Arthur

Rodzinski (der spätere hervorragende Dirigent) und Arthur Hermelin. Die Einflüsse der »Lemberger Schule« sind in der Interpretationsstilistik sowie in den Repertoirevorlieben aller erwähnten Pianisten spürbar und prägend.

Letztendlich setzt die vorliegende Forschung eine der wichtigsten Tendenzen der neuesten Steuermann-Studien fort und handelt ihn nicht nur als treuen Epigonen Schönbergs ab, sondern auch als einen der produktivsten Künstler seiner Zeit, der unter anderen Umständen auch genug Kräfte gehabt hätte, eine eigene Schule zu beeinflussen, eine »etwas andere Wiener Schule«.



Bianca Schumann

Univerza na Dunaju
University of Vienna

»Naslednjo soboto bo v operi zelo zanimiva predstava!« Prispevek k raziskavam historične uprizoritvene prakse

Raziskave historične uprizoritvene prakse poskušajo omogočiti vizualizacijo uprizoritev iz tistih časovnih obdobj, ko glasbenih ali igralskih interpretacij še ni bilo mogoče shranjevati na različne nosilce, saj so bili zvočni ali filmski posnetki šele v zametkih ali pa jih sploh še ni bilo.

Prispevek se opira na pisma Eduarda Hanslicka (1825–1904), ki jih je ta v zadnjem desetletju življenja pošiljal Wandi Hürsch, dami dunajske družbe (pribl. 1860–1911), saj jo je želel prepričati, da bi se mu pridružila v loži med številnimi opernimi uprizoritvami; v svojih poskusih se je posluževal tudi »petja hvalnic« omenjenim opernim pevkam. V prispevku so predstavljene štiri študije primerov, ki so bile pripravljene z naborom orodij s področja raziskav historične uprizoritvene prakse in v katerih so preučeni nastopi vseh pevk, omenjenih v pismih, ki so ob koncu 19. stoletja nastopile kot gostje v dunajskem dvornem gledališču (današnja Dunajska državna opera). Predstavljene pevke so Ada Adini (1855–1924), Anita Karin (?–?), Lili Lehmann (1848–1929) in Hedwig Schacko (1868–1932).

V feljtonu, ki ga je pripravljajal za časnik *Neue Freie Presse*, je Hanslick umetniške interpretacije štirih pevk obravnaval s številnih zornih kotov. Tako se v kritični analizi ni lotil le glasovne tehnike, temveč je preučil tudi umetniške in interpretativne sposobnosti pevk. Podrobno je pisal še o igralski interpretaciji njihovih vlog, v skupni oceni pa je upošteval tudi, kako jasna je bila pevkina izgovarjava, ter presodil, ali je njen videz koristil vlogi, ki jo je odigrala, ali ji je škodil.

Cilj prispevka je tako kritično analizirati Hanslickove glasbene kritike in iz njih razbrati, kakšne so bile interpretacije omenjenih pevk – uvid, ki je sicer posreden, vendar toliko bolj pomenljiv. Razmislek je namenjen tudi hierarhiji meril, ki jih je Hanslick uporabil za ocenjevanje pevk, ter vprašanju, kaj nam tovrstne ugotovitve povedo o tem, kako so gledalci operne uprizoritve in interpretacije doživljali v poznem 19. stoletju. V raziskavo so poleg Lili Lehmann, ki je znana še danes, vključene pevke, ki

niso pogosto omenjene, kar bo obogatilo tudi glasbeno zgodovinopisje, ki se običajno dokaj ozko osredotoča zlasti na uspehe, nanizane v moških biografijah, ter vanj vključilo nove in raznolike vidike.

»Nächsten Samstag ist in der Oper eine sehr interessante Vorstellung!« Ein Beitrag zur historischen Aufführungsforschung

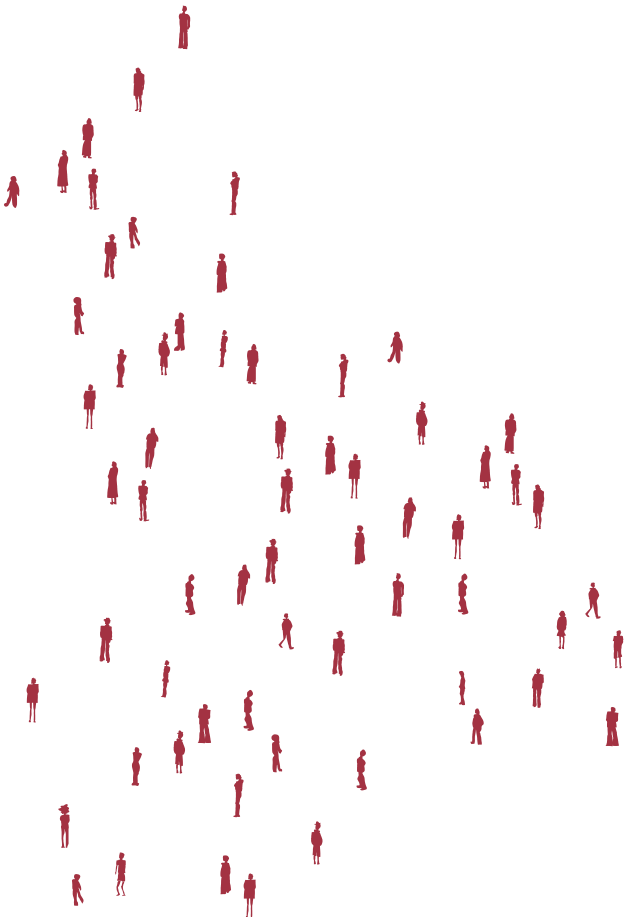
Die historische Aufführungsforschung ist bestrebt, eine Vergewärtigung performativer Ereignisse aus jenen Zeitaltern zu ermöglichen, in denen eine mediale Konservierung von beispielsweise musikalischen oder schauspielerischen Interpretationen durch Ton- oder Filmaufnahmen entweder noch gar nicht oder in erst rudimentärer Form realisierbar war.

Ausgehend von einigen von der Forschung bislang unberücksichtigten Briefzeugnissen aus Eduard Hanslicks (1825–1904) letzter Lebensdekade, in denen dieser seine Adressatin – eine Dame der Wiener Gesellschaft namens Wanda Hürsch (c. 1860–1911) – auch vermitteltst der »Anpreisung« beteiligter Sängerinnen dazu bewegen möchte, ihm während zahlreicher Opernaufführungen in seiner Loge Gesellschaft zu leisten, wendet dieser Beitrag das Instrumentarium der historischen Aufführungsforschung in vier Fallstudien auf die Auftritte all jener in diesen Briefen namentlich erwähnten Sängerinnen an, die im ausgehenden 19. Jahrhundert am k. u. k Hof-Operntheater, der heutigen Wiener Staatsoper, ein Gastspiel absolvierten. Es handelt sich dabei um Ada Adini (1855–1924), Anita Karin (?–?), Lili Lehmann (1848–1929) und Hedwig Schacko (1868–1932).

Hanslick bespricht die interpretatorischen Darbietungen dieser vier Sängerinnen in seinen Feuilletons der Neuen Freien Presse ausgesprochen differenziert. So berücksichtigt er im Zuge seiner kritischen Auseinandersetzung nicht nur stimmtechnische Aspekte, sondern setzt sich zudem mit der Qualität der künstlerisch-interpretatorischen Vortragskunst der Sängerinnen auseinander. Auch die schauspielerische Interpretation ihrer Rolle diskutiert Hanslick detailliert und lässt in seine Gesamtbeurteilung zudem den Deutlichkeitsgrad ihrer Aussprache einfließen oder wie ihre physische Erscheinung der Rolleninterpretation zu- beziehungsweise abträglich war.

Ziel des Beitrags ist es somit, aus der textkritischen Analyse von Hanslicks Musikkritiken einen wenngleich mittelbaren so doch aussagekräftigen Eindruck von den interpretatorischen Dar-

bietungen der genannten Sängerinnen zu gewinnen. Dabei wird gleichzeitig reflektiert, welche Hierarchisierung Hanslick innerhalb der von ihm berücksichtigten Bewertungskategorien vornahm und was dies über die Art und Weise aussagt, wie Operaufführungen bzw. -interpretationen im späten 19. Jahrhundert erlebt wurden. Dadurch, dass im Rahmen der Untersuchung neben der noch heutzutage bekannten Lili Lehmann auch Sängerinnen von heute nur mehr geringem Bekanntheitsgrad Beachtung finden, gewinnt zugleich auch das oft engerasterte, sich an zumeist männlichen Erfolgsbiographien orientierende Buch der Musikgeschichtsschreibung neue, diversifizierende Facetten.



Viktor Velek

Univerza v Ostravi
University of Ostrava

Glasbena interpretacija – specifične dela z besedilnimi izjavami

Prispevek se osredotoča na dva tipa vrednotenja glasbene izvedbe. Prvi tip je refleksija v pisni obliki brez možnosti poslušanja (recenzije, spomini, dnevniki itd.), drugi tip pa so sočasne ali nekoliko poznejše ocene gramofonskih posnetkov. Specifične muzikološkega dela zadevajo način posredovanja, ki ustreza tipu izjave, njeno motivacijo/funkcijo, objektivnost/subjektivnost, vprašanje okusa danes in v času izvedbe, tehnični vidik zvočnega posnetka itd.

Prispevek bo te značilnosti opredelil s konkretnimi primeri, na katere je avtor naletel med delom na svoji češko-nemški knjižni tetralogiji *Hudební umělci méto Ostravou a Vídní/Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien* (Musical Artists between Ostrava and Vienna, Prague: Nakladatelství Lidové noviny 2018–2021). Študije primerov bodo predstavljene v obliki interpretativnih izvedb evropskih opernih zvezd iz prve polovice 20. stoletja, tenoristov Richarda Kubla, Eve Hadrabové-Nedbalové in Líde Maškové Kublové.

Musical interpretation – specifics of working with textual statements

This paper focuses on two types of musical performance evaluation. The first type is reflection in written form without the possibility of listening (as seen in reviews, memoirs, diaries, etc.), the second type is contemporary or slightly more recent evaluations of audio recordings. The specifics of musicological work concern the mode of mediation, which corresponds to the type of statement, its motivation/function, objectivity/subjectivity, the question of taste today and at the time of the performance, the technical aspect of the sound recording, etc.

*The paper will concretise these characteristics with examples that the author came across while working on his Czech-German book tetralogy *Hudební umělci mezi Ostravou a Vídní / Tonkünstler zwischen Ostrau und Wien* (Musical Artists between Ostrava and Vienna, Prague: Nakladatelství Lidové noviny 2018-2021). Case studies will be presented on the interpretative performances of European opera stars of the first half of the 20th century, namely Richard Kubla, Eva Hadrabová-Nedbalová and Lída Mašková Kublová.*

Luba Kyjanovska

Glasbena akademija Mykola Lysenko v Lvovu
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Ukrajinska operna pevka Solomia Krušelnicka v procesu umetniške emancipacije poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja

Življenje in delo slavne operne zvezde Solomie Krušelnicke bosta služila kot primer, s katerim bo ponazorjeno, kako razumeti posebno ukrajinsko emancipacijo. Krušelnicka se je v evropsko glasbeno zgodovino zapisala zlasti kot interpretka vloge Madame Butterfly v istoimenski operi Giacomina Puccinija, ki ji je uspelo omenjeno opero rešiti po začetnem poraznem odzivu. Ostali dosežki, ki jih je nanizala kot operna in komorna pevka, pedagoginja in družbeno angažirana oseba, pa so tisti, zaradi katerih Krušelnicka spada med najizrazitejše predstavnice umetniške emancipacije na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Na začetku kariere se je sicer znašla v hudem konfliktu z okolico, vendar se je ta zanjo razrešil izjemno pozitivno, saj je v tem obdobju gibanje za pravice žensk izrazito napredovalo. Njen oče, ki je bil duhovnik, je podpiral namero hčere, da bi se glasbeno izobrazila, čeprav je zaradi tega zavrnila poroko, ki bi ji močno koristila. Pisma in dokumenti jasno kažejo, kako je Solomia Krušelnicka dojemala svobodo žensk v takratni družbi, ko je bila ta pereč problem v konservativnem okolju grškokatoliških klerikalcev. V njeni umetniški karieri je zato vprašanje ženske samozavesti tesno povezano z osebnim in psihološkim portretom umetnice. Njen psihološki tip je bil ambivertirana in ambivalentna osebnost, pri kateri so bile moške in ženske značilnosti uravnotežene, kar se je pri njej izrazilo v širini duha ter intelektualni sposobnosti posploševanja, analiziranja in reševanja strateških nalog. Takšno hipotezo je mogoče podkrepiti z naslednjimi dejstvi: Krušelnicka je bila goreča zagovornica pravice, da si sama izbere poklic in se izobražuje, z moškimi je komunicirala kot enakopravna sogovornica in odkrito izražala svoja stališča; navedeno potrjujejo tudi njen celosten intelektualni razvoj, znanje osmih tujih jezikov in poglobljene znanstvene študije vseh njenih vlog. Znaki njene uspešne emancipacije so bili finančna neodvisnost in načela, ki jih je dosledno zagovarjala tudi v konfliktnih situacijah. Trdno stališče je imela tudi, ko se je borila za kulturne vrednote svojega naroda.

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

Am Beispiel des Lebens und Schaffens des berühmten Opernstars Solomia Kruschelnytska wird ein Verständnis der spezifischen ukrainischen Emanzipation vermittelt. In die europäische Musikgeschichte ging sie vor allem als Interpretin der Rolle der Madame Butterfly in Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper ein, die diese Oper nach ihrem Scheitern gerettet hat. Aber alle ihre Leistungen als Opern- und Kammersängerin, Pädagogin und sozial engagierte Person sind eines der markantesten Beispiele künstlerischer Emanzipation an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zu Beginn ihrer Opernkariere gab es einen scharfen Konflikt mit ihrer Umgebung, der jedoch vor dem Hintergrund des zunehmenden Fortschritts der Frauenbewegung für die Sängerin aufs Positivste gelöst wurde. Ihr Vater, ein Priester, unterstützte die Absicht seiner Tochter, eine musikalische Ausbildung zu erhalten, obwohl sie dafür eine gewinnbringende Ehe abgelehnt hat. Briefe und Dokumente zeugen anschaulich davon, wie S. Kruschelnytska die Freiheit der Frau in der Gesellschaft in der damaligen Zeit verstand, als dieses Problem in ihrem konservativen Umfeld des griechisch-katholischen Klerus akut war. Daher ist die Frage des weiblichen Selbstbewusstseins in Bezug auf die künstlerische Karriere von S. Kruschelnytska eng mit dem individuellen und psychologischen Porträt der Sängerin verbunden. Sie zeichnete sich durch einen ambivertierten, ambivalenten Psychotyp aus, der männliche und weibliche Merkmale der Persönlichkeit in Einklang brachte, was sich in der Breite des Denkens und der intellektuellen Fähigkeiten zur Verallgemeinerung, analytischen Tätigkeit und Lösung strategischer Aufgaben ausdrückte. Diese Hypothese wird durch ihre konsequente Verteidigung des Rechts auf Berufswahl und Berufsausbildung, die Kommunikation mit Männern auf Augenhöhe und die offene Äußerung ihres Standpunkts unterstrichen; es bestätigt auch ihre umfassende intellektuelle Entwicklung, Kenntnisse in acht Fremdsprachen und tiefes wissenschaftliches Studium jeder Rolle. Ein Zeichen ihrer erfolgreichen Emanzipation war die Erlangung finanzieller Unabhängigkeit sowie die konsequente Verteidigung ihrer Prinzipien auch in Konfliktsituationen. S. Kruschelnytska nahm auch eine feste Position bei der Verteidigung der kulturellen Werte ihres Volkes ein.

Lucija Konfic, Vjera Katalinić

Hrvaška akademija znanosti in umetnosti Zagreb
Croatian Academy of Sciences and Arts Zagreb

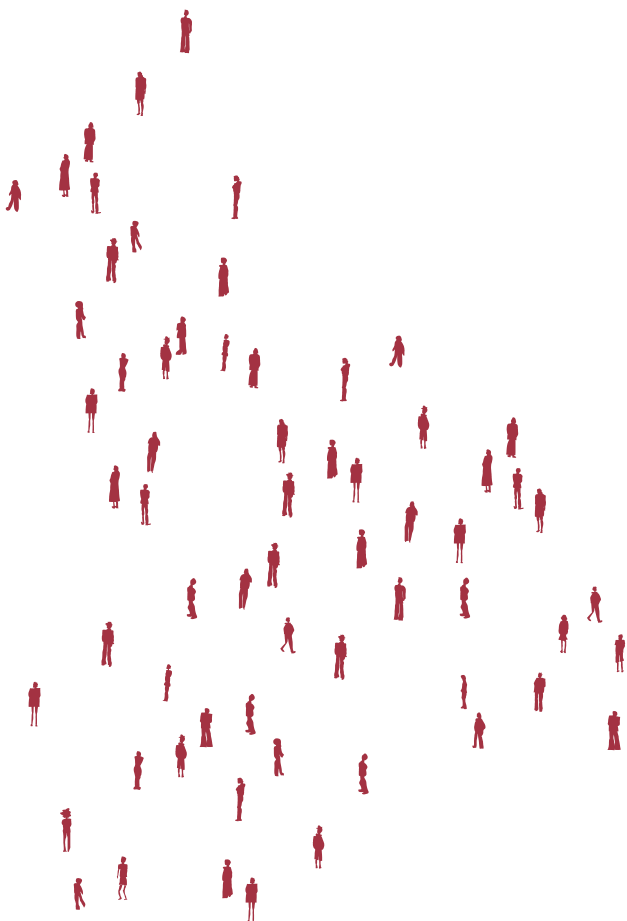
Vittorio Radeqlia in njegova *Sérénade aux étoiles* na tekmovanju Modern Composers' Series

Vittorio Radeqlia (Istanbul, 1863–1941) je bil skladatelj oper, orkestrskih del, kantat, zlasti pa skladb za solistične instrumente in komorne zasedbe ter vokalne pesmi, ki se je izobraževal v Milanu in Parizu. Po zaslugi njegovega dalmatinskega porekla je njegova hči njegovo glasbeno zapuščino podarila Oddelku za zgodovino hrvaške glasbe Hrvaške akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu. Ker je Radeqlia širšemu glasbenemu/muzikološkemu občinstvu neznan, bomo v tem prispevku orisali njegovo življenje in delo, osredotočili pa se bomo na njegovo skladbo *Sérénade aux étoiles* (*Serenada za zvezde*), ki je leta 1913 prejela prvo nagrado na tekmovanju Modern Composers' Series in je bila objavljena pri Art Publication Society (St. Louis). Namen te založniške serije je bil zagotoviti širok dostop do glasbenega izobraževanja s pomočjo »notnega zapisa z verodostojnimi napotki za uporabo pedal, postavitve prstov in fraziranja – pa tudi razumevanje skladateljeve poetične zamisli«. Vključili bomo tudi skladateljeve opombe glede pravilne interpretacije, ki jih bomo obravnavali v povezavi z interpretacijo izvajalca. Raziskava za ta prispevek je del projekta *Institucionalizacija moderne meščanske glasbene kulture v 19. stoletju v civilni hrvaški in vojni krajini*.

Vittorio Radeqlia and His *Serenade aux Etoiles* in the Modern Composers' Series Competition

Vittorio Radeqlia (Istanbul, 1863 – Istanbul, 1941) was a composer of operas, orchestral works, and cantatas, but mainly compositions for solo instruments and chamber ensembles, as well as vocal music. He was educated in Milan and Paris, but due to his Dalmatian origins the Division for the History of Croatian Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb received his musical legacy as a gift from his daughter. Since Radeqlia is not known to wider musical or musicological audiences, in this paper we will present the outline of his life and work, but the main investigation will be focused on his

composition *Serenade aux étoiles* (Serenade to the Stars), a piece that was awarded first prize in the Modern Composers' Series competition and published by the Art Publication Society (St. Louis) in 1913. The idea of this publishing series was to provide a widely available music education through »music score(s) with authoritative pedaling, fingering and phrasing – but also the poetic idea of the composer«. This also included the composer's notes on proper interpretation which will be discussed in relation to the performer's interpretation. The research for this paper is part of the project Institutionalization of modern bourgeois musical culture in the 19th century in Civil Croatia and the Military Border.



Wolfgang Marx

Univerzitetni kolidž v Dublinu

University College Dublin

Umetna inteligenca in glasbena interpretacija

Od pojava ChatGPT konec leta 2022 so izboljšave na področju umetne inteligence (UI) ena od osrednjih tem v akademskem svetu (in tudi v širši javnosti). Aplikacije, kot je ChatGPT, ki temeljijo na konceptu velikih jezikovnih modelov (VJM), zlahka opravijo Turingov test in jih v njihovih odgovorih zlahka zamenjamo za človeka (čeprav so običajno programirane tako, da ob vprašanju priznajo svoj status umetne inteligence). Vendar pa lahko metode, ki jih uporabljajo VJM, apliciramo tudi na drugih področjih: UI zdaj ustvarja slike in glasbo, pri čemer deluje na podobni osnovi kot VJM: programska oprema analizira veliko modelov, ki predstavljajo določen slog, žanr, izvajalca itd., in ustvari novo sliko ali glasbeno skladbo, ki vsebuje ključne značilnosti, pridobljene iz modelov. Večje kot je število analiziranih primerov, bolj prepričljiv je rezultat (vključno s prepričljivim posnemanjem glasu izvajalca, kot v odmevnem primeru kanadskega raperja Draka) – in tudi programska oprema.

Kaj te spremembe pomenijo za glasbeno interpretacijo? Ali je UI konceptualno manj »ustvarjalna« kot človek ali pa je ustvarjalna na drugačen način? Kakšna je v tem primeru interakcija umetnosti in znanosti? Če aplikacijam umetne inteligence, kot sta ChatGPT ali Suno AI, damo dvakrat isti napotek, dobimo različne besedilne, slikovne in glasbene rezultate, tako kot bi se to zgodilo pri ljudeh. Ali nam lahko UI kaj pove o tem, kako naš um deluje pod »iluzijo« svobodne volje, ali pa med ustvarjalnostjo ljudi in strojev še vedno obstaja temeljna razlika? Prispevek obravnava ta vprašanja v povezavi z glasbo, ki jo je pred kratkim ustvarila UI, in spekulira o tem, kam nas lahko pripelje UI v prihodnosti.

AI and Musical Interpretation

Improvements in artificial intelligence (AI) have been one of the big topics in academia (as well as for the general public) since the emergence of ChatGPT in late 2022. Based on the concept of large language models (LLMs), applications like ChatGPT can easily beat the Turing test and be mistaken for a human being (even though they are usually programmed

to admit to their status as AI if asked). Moreover, the methods applied by LLMs can be and are applied in other domains. AI now also creates pictures and music, operating on a similar basis to that of LLMs: the software analyses a large number of models representing a specific style, genre, artist, and so on and then creates a new picture or piece of music representing the core features distilled from the models. The larger the number of examples it can analyse the more convincing the result will be – even down to convincingly imitating the voice of an artist, as in the much-discussed case of the Canadian rapper Drake – and the software is getting better all the time.

What does this development mean for musical interpretation? Is AI conceptually less »creative« than human beings would be, or is it creative in a different way? How do art and science interact in this case? Given the same prompt twice, current AI applications such as ChatGPT or Suno AI will produce different textual, pictorial and musical results, just like human beings would. Does AI tell us something about how our own minds work underneath an »illusion« of free will, or is there still a fundamental difference between the creativity of humans and machines? This paper will explore these questions in relation to recently produced AI music, and speculate about where AI might lead us in the future.



Darja Koter

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Poskus analize vplivov na umetniško interpretacijo dirigenta – Lovro Matačić in Drago Mario Šijanec na slovenskih glasbenih odrih

Glasbeno delo v svoji biti vsebuje bolj ali manj jasne, pa tudi skrite pomene, ki so prvenstveno izraz skladateljevega duhovnega sveta. Kljub temu je vsaka umetniška stvaritev namenjena zunanjemu svetu – poslušalcu, najbolj sugestivna vez med skladateljem in zvočno podobo umetnine pa so poustvarjalci. Če tudi delo izvedemo rutinsko, tehnično neoporečno, ni nujno, da bosta v recepciji zaznani srž njegovega sporočila in notranja moč. V takšnem primeru interakcija med umetniško stvarino in zunanjim svetom ne bo vzpostavljena in krog ne bo sklenjen. Le kadar je glasbena stvaritev deležna poglobljene interpretacije in je ustvarjen harmoničen dialog med skladateljem in interpretom, se notni zapis transformira v verodostojno in neponovljivo zvočno sliko. Pot od rutinske izvedbe do prepričljive interpretacije, ki ji uspe izpovedati skladateljeva hotenja in izpričuje interpretov subjektivni pogled, ni preprosta in ne kratka. Od interpreta zahteva široko izobrazbo, študijsko poglobljen pristop do umetniškega dela, sposobnost kreiranja lastnih zamisli in vrsto izkušenj. Na področju orkestralne glasbe je pot od njenega zapisa do izvedbe zaupana dirigentu, ki je najbolj sugestivna vez do zvočnosti glasbenega dela. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je dirigent absolutna avtoriteta, ni tako; njegovo delo je neprestano soočanje s številnimi dejavniki, ki sooblikujejo interpretacijo izbranega dela. Razmislek o vplivu glasbene izobrazbe, znanstvenih razčlemb in dognanj, sposobnostih individualnega izražanja, pulziranju kulturnega prostora in ne nazadnje o zmožnostih poustvarjalnih ansamblov na celostni princip umetniškega izražanja bomo povezali z dvema dirigentoma. To sta bila Lovro Matačić in Drago Mario Šijanec, ki sta vplivno zaznamovala slovenski prostor med obema vojnama in še nekoliko kasneje. Oba povezujejo izrazit glasbeni talent, odlična izobrazba, tankočuten odnos do glasbene literature, prepričljivo vodenje instrumentalnega korpusa in ne nazadnje svetovljanstvo, ki sta ga prenesla tudi v svojo umetniško prezenco.

An Attempt to Analyse the Influences on the Artistic Interpretation of a Conductor – Lovro Matačić and Drago Mario Šijanec on Slovenian Music Stages

In its essence, a musical work contains more or less explicit, as well as hidden meanings, which are primarily a reflection of the composer's inner world. Nevertheless, every work of art is intended for the external world – with music, the listener – while the most evocative link between the composer and the sound image of the artwork are the performers. Even if a work is performed in a routine, technically flawless way, those who receive it will not necessarily grasp the core of its message or its inner power. In such cases, the interaction between the artistic material and external world will not be established and the circle will not be complete. Only when the musical creation is subjected to in-depth interpretation, and a harmonious dialogue between composer and interpreter is established, is the score transformed into an authentic and unique sonic image. The path from a routine performance to a convincing interpretation that conveys the composer's intentions and the interpreter's subjective perspective is neither simple nor short. It demands from the interpreter a broad education, a studious approach to the artwork, the ability to develop their own ideas, and a wide range of experience. In orchestral music, the journey from notation to performance is entrusted to the conductor, who represents the most evocative link to the sonority of the musical work. While at first sight the conductor may seem to be the absolute authority, this is not quite the case, as their work involves a constant engagement with the many factors that shape the interpretation of the chosen piece. We will consider what influence musical education, scientific analysis and findings, individual expressive abilities, the pulsations of the cultural space and, finally, the capacities of performing ensembles, have on the overall principle of artistic expression, and link them to two conductors. Lovro Matačić and Drago Mario Šijanec were influential in shaping the Slovenian music scene in the interwar period and even beyond. They shared a distinct musical talent, excellent education, a subtle approach to musical literature, convincing command of the instrumental corpus and, last but not least, a cosmopolitanism that they also brought to their artistic presence.

Jera H. Petriček

Dirigentka

Conductor

Dirigentka Gertrud Herliczka

Kaj pomeni dirigiranje? Je v jedru tega poklica glasbena interpretacija? Koliko znanstvenega je v tej interpretaciji in koliko umetniškega? Je morda bistveno še kaj drugega? Dirigiranje je kompleksen sveženj praktik (Theodore Schatzki), ki jih bom kratko skušala orisati z vidika glasbene interpretacije. Pri tem se opiram na pisanje Armeta Stollberga in Marka Wigglewortha. Zanima pa me tudi vloga žensk v tem poklicu. Zakaj je zelo razširjeno prepričanje, da ni dirigentk? Ena od nas, Tali Ilan, je v zadnjih letih sestavila bazo več kot 2300 orkestrskih dirigentk, ki so delovale v preteklosti ali pa delujejo še danes. Zakaj niso bile bolj vidne? Zakaj se jih ne spominjamo? Pri obravnavi problematike dirigentk in spomina se opiram na raziskave Cornelle Bartsch, Laure Hamer, Beatrix Borchard in Aleide Assmann.

Dirigentka Gertrud Herliczka se je rodila leta 1904 na Dunaju in je med letoma 1927 in 1939 dirigirala več kot sto koncertov s profesionalnimi orkestri. Ker njene partiture niso ohranjene, prav tako pa nimamo posnetkov njenega dirigiranja, se bom njenim interpretacijam približala z analizo programov, ki jih je dirigirala. Katere skladbe je izbirala, koliko je lahko vplivala na izbor programa po informacijah, ki so razvidne iz virov? Kaj nam to pove o programih njenega časa? Pri izbranih skladbah bom navedla tudi citate iz različnih kritik, ki opisujejo njene nastope in dobro ponazarjajo temo simpozija.

Pri raziskovanju dirigentske kariere in interpretacijskih praktik Gertrud Herliczka izhajam iz zasebne zapuščine njene družine in zapuščine, ki jo je prispevala sama v arhiv Družbe prijateljev glasbe (Gesellschaft der Musikfreunde) na Dunaju. Glavni vir v obeh zapuščinah so programski listi in izrezki iz časopisov, ki vsebujejo kritike koncertov. Te bom predstavila z upoštevanjem kontekstualizacije (kdo, kdaj, s kakšnim namenom so bile napisane itn.) in zavedanjem, da je večina izjav v službi strategij, s katerimi dirigentka nastopa v javnosti oziroma to počnejo avtorji člankov.

The Conductor Gertrud Herliczka

What is conducting? Is musical interpretation at the core of this profession? Is it scientific, artistic, or is something else just as vital? Conducting is a complex bundle of practices (Theodore Schatzki) I will aim to describe it from the point of view of musical interpretation. I will use the knowledge gained from reading Arne Stollberg and Mark Wigglesworth. I am also interested in the role of women in this profession. Why is it common to think there are no female conductors? One such, Talia Ilan, has in the past years compiled a database with over 2300 orchestra conductors from the past and present. Why are they not more visible? Why aren't we remembering them? In these respects, I will explore the research papers of Cornelia Bartsch, Laura Hamer, Beatrix Borchard and Aleida Assmann.

The conductor Gertrud Herliczka was born 1904 in Vienna and has conducted over 100 concerts with professional orchestras between 1927 and 1939. She has left no scores, and we have no recordings of her conducting, so I will attempt to approach her interpretations through a programme analysis. Which compositions did she choose to conduct? How much influence did she have on the programming according to the sources? What do we learn about the programming of her time? For selected compositions, I will show quotations from various critiques that help illustrate the theme of this symposium.

The sources for my research are the private family estate as well as the estate Herlicka sent in the archive of the Society of Friends of Music (Gesellschaft der Musikfreunde). They comprise mainly programme papers and newspaper clippings of concert critiques. I will present them in context (who, when, for what purpose were they written and so on) and considering that most statements serve the presentation of the conductor for the public through strategies used by herself as well as the authors of the articles.



Niall O'Loughlin

Univerza v Loughboroughu
Loughborough University

Novejša slovenska glasba in njeni interpreti

Kultura resne nove glasbe je v Sloveniji močna, še zlasti pa to velja za drugo polovico 20. stoletja. Podlago za to so večinoma zagotovili izvajalci, interpreti te glasbe, in sicer s svojim vrhunskim znanjem in prakso na visoki ravni. To je spodbudilo odločnost in entuziazem skladateljev, pa tudi pozornost in participacijo občinstva. Pri tem so še zlasti izstopali izvajalci, kot so violinist Igor Ozim, pianist Aci Bertonec, dirigent Ivo Petrič ter Slovenska filharmonija in Simfonični orkester RTV Slovenija, ki so zagotovili močno platformo za novo glasbo. Vokalna glasba je bila v tem času med novo glasbo mlajših skladateljev manj vidna, saj se je zdelo, da so se izvajalci bolj ukvarjali z interpretacijo starejšega repertoarja samospevov.

Od osamosvojitve naprej in v 21. stoletju pa se je stanje spremenilo. Zaradi dosežkov 20. stoletja je prišlo do izjemnega porasta entuziazma, ki je omogočil ponovno ožvitev in razvoj kulture resne glasbe. Solisti instrumentalisti in pevci so se izobraževali na še višji ravni, kar je omogočilo tehnike in interpretacijske spretnosti, ki so bile prej komaj predstavljive. Vse več je bilo solističnih izvajalcev, zlasti iz vrst violinistov, čelistov, klarinetistov, flavtistov, pihalcev in pianistov. Skladatelji so se odzvali z veliko skladbami, ki so se izvajale na različnih prizoriščih in so vključevale dela nove glasbe. Medtem ko je bila novejša orkestralna glasba v 20. stoletju omejena predvsem na delovanje Ansambla Slavka Osterca, so v 21. stoletju nastale številne nove zasedbe, s čimer se je povečalo tudi število priložnosti za skladanje glasbe za te zelo usposobljene, večinoma mlade glasbenike. Tako kot v preteklosti je bila pri spodbujanju nastajanja nove slovenske orkestralne glasbe ključnega pomena visoka izvajalska raven obeh ljubljanskih profesionalnih orkestrrov, zlasti v njunih koncertnih sezonah in na koncertih v okviru Slovenskih glasbenih dni. Med skladatelji se je močno okrepila tudi pozornost do vokalne in zborovske glasbe. Nekateri operni pevci, ki so se v preteklosti osredotočali na t.i. železni repertoar, so se zdaj pripravljene preizkusiti tudi v zahtevnejših novih operah domačih skladateljev. To je neizogibno vodilo do večjega sprejemanja nove glasbe v obeh opernih hišah, tako da so skladatelji ustvarjali nova dela, čeprav je bil to zelo postopen proces. Ne le da

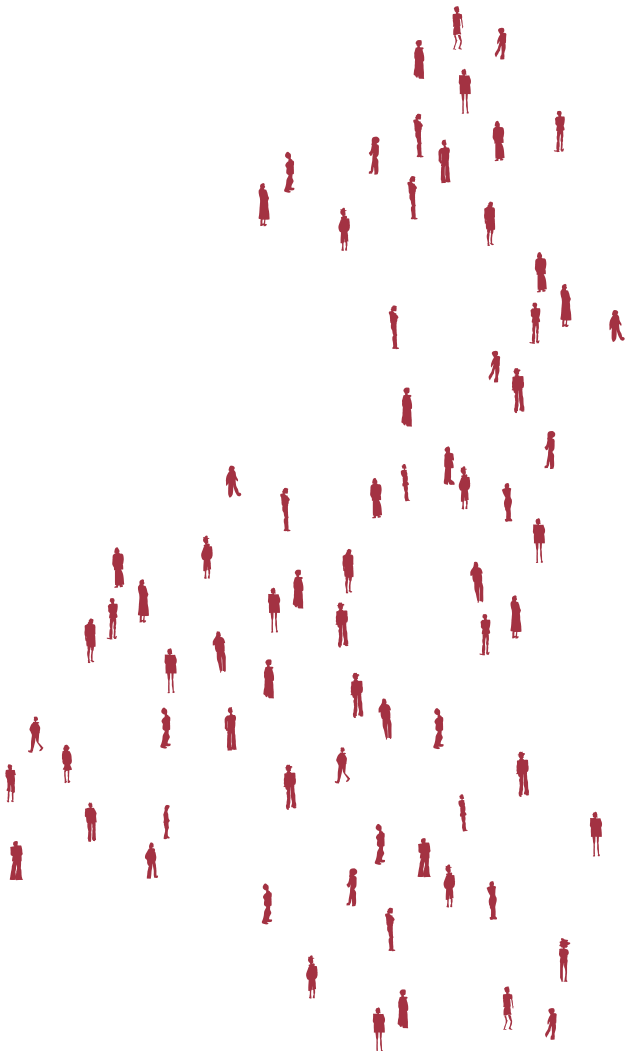
starejši izvajalci zdaj posvečajo pozornost »klasikom« slovenske glasbe 19. in 20. stoletja, ampak so se podali tudi v bolj avanturistične idiome, pridružujejo pa se jim tudi mlajše generacije.

Recent Slovene Music and Its Interpreters

There has long been a serious new music culture in Slovenia, especially in the second half of the 20th century. The strong foundation for this has been very much enabled by the high-level skills and application of the performers themselves, the interpreters of the music. This has encouraged the determination and enthusiasm of the composers, as well as the attention and participation of audiences. Performers such as the violinist Igor Ozim, the pianist Aci Bertonec, the conductor Ivo Petrič and the Slovenian Philharmonic and RTV Slovenija Symphony Orchestra have been particularly notable in this process, providing a strong platform for new music. However, in this context it should be noted that vocal music is currently less prominent in new music by younger composers, because performers are more involved in interpreting the older Lieder repertory.

In the years since Slovenia's independence and into the 21st century, the conditions for music have changed. Building on the achievements of the 20th century, there was a tremendous surge of enthusiasm to ensure that a serious music culture in Slovenia was not only reinvigorated, but growing. Solo instrumentalists and singers were trained to an even higher standard, making possible techniques and interpretative skills that were barely imagined earlier. Solo performers proliferated with particular contributions from violinists, cellists, clarinetists, flautists, brass players and pianists. Composers responded with large numbers of pieces that were performed on various stages and other platforms which included new music. While the adventurous ensemble music of the 20th century was mainly restricted to the work of the Slavko Osterc Ensemble, in the 21st century a number of new ensembles have been created with a corresponding increase in opportunities for composing music for these very skilled and mostly young players. As earlier, a central role in encouraging the composition of new Slovene orchestral music has been the strong performing skills of the two professional orchestras in Ljubljana, especially for the orchestras' concert seasons and the concerts held as part of the Slovenian Music Days. Attention to vocal and choral music has also developed very strongly among composers. Some

opera singers who in the past concentrated on the classics of the opera house are now willing to attempt new, more difficult and locally composed operas. This has inevitably created a greater acceptance of new music in the opera house, with composers responding by producing new works, although in practice this has been a very gradual process. Not only do older performers now pay attention to the 19th and 20th century »classics« of Slovene music, but they have branched out into more adventurous idioms and have been joined by the younger generation in this process of discovery.



Domen Marinčič

Visoka šola za glasbo in gledališče Hamburg
Hamburg School of Music and Theatre

Interpretacija v različnih snemalnih okoljih

Pri proučevanju glasbene interpretacije in izvajalske prakse se pogosto zanašamo na analizo zvočnih posnetkov. Pri tem le redko razlikujemo med različnimi vrstami posnetkov, čeprav ima vsako snemalno okolje lastne zakonitosti, ki vplivajo na muziciranje in zvočni rezultat. Smiselna se zdi klasifikacija glede na snemalne situacije od studijskih posnetkov posameznih stavkov ali arij ob klavirski spremljavi prek posnetkov z orkestrom, posnetkov celotnih oper, komercialnih posnetkov v živo in radijskih prenosov do piratskih posnetkov generalk, koncertov in opernih predstav. Ilegalni posnetki iz občinstva ali »bootleg« posnetki so pravno in etično problematični in ne ustrezajo standardom raziskovalnega dela, čeprav so ne nadomestljivi prav zaradi dejstva, da nastajajo brez zavedanja glasbenikov.

Najbolj povedne so razlike med interpretacijami istih izvajalcev v različnih situacijah na koncertu in v studiu. Nekatere se zdijo samoumevne in mnoge so povezane že s samo snemalno tehnologijo. Pri studijskih posnetkih večinoma brez težav sprejemamo neštete reze in popravke. Po drugi strani pri primerjavi studijskih in koncertnih posnetkov vedno znova presenečajo prepoznavne razlike v tempu, energičnosti glasbenih gest in čustvenem učinku na poslušalca. Čeprav zgodnji studijski posnetki bolje ustrezajo današnji podobi muziciranja v živo, velika razhajanja opazamo že pri izvajalcih, ki so se izoblikovali še v 19. stoletju in so morali v studiu shajati brez rezov. Med njimi sta slavna pianista Moriz Rosenthal in Josef Hofmann. To med drugim odpira več vprašanj o zavestnem in nezavednem v posnetih interpretacijah. Posebno zanimivo je prehajanje nekaterih značilnosti iz enega okolja v drugo. Zgodnji snemalci in izvajalci so z raznimi prijemi, med katerimi izstopajo simulirane ovacije, posnemali zvočno sliko koncerta ali opernega odra ter tako poskušali legitimirati verodostojnost posnetkov, a so se studijski posnetki kmalu osamosvojili in začeli s svojo specifično estetiko vplivati na koncertne izvedbe. Bolj sistematično razlikovanje med snemalnimi okolji in boljše razumevanje njihovih vplivov na interpretacijo bi koristili tako raziskovalcem kakor glasbenikom, tehnikom in producentom.

Interpretation in Different Recording Environments

In the study of musical interpretation and performance practice, we often rely on the analysis of sound recordings. In doing so, we rarely distinguish between different types of recordings, although each recording environment has its own laws that influence the musicianship and sonic result. It would seem reasonable to classify them according to the recording situation, from studio recordings of single movements or arias with piano accompaniment, to orchestra recordings, recordings of complete operas, commercial live recordings and radio broadcasts, to pirated recordings of rehearsals, concerts and opera performances. Illicit or bootleg recordings from the audience are legally and ethically problematic, and do not meet the standards of research work, although they are indispensable precisely because they are made without the musicians' knowledge.

Most telling are the differences between interpretations of the same performers in different situations at a concert and in the studio. Some of them appear obvious, and many have to do with the recording technology in itself. In studio recordings we usually have no problem accepting countless edits and corrections. On the other hand, when we compare studio and concert recordings, we are always struck by the differences in tempo, the energy of the musical gestures and the emotional effect on the listener. Although early studio recordings are more in line with today's idea of a live music performance, we can already see (and hear) significant differences in the case of performers who developed in the 19th century and had to work without edits in the studio. Examples of these include the famous pianists Moriz Rosenthal and Josef Hofmann. Among other things, this raises a number of questions about the conscious and subconscious in recorded interpretations. Particularly interesting is the crossing over of certain characteristics from one environment to another. While early studio technicians and performers used various techniques, most notably simulated ovations, to mimic the soundscape of a concert or opera stage and thus legitimise the authenticity of the recordings, studio recordings soon gained autonomy and began to influence concert performances with their own specific aesthetics. A more systematic differentiation between recording environments and a better understanding of their influence on interpretation would thus benefit researchers, musicians, technicians and producers alike.

Tjaša Ribizel Popič

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Metaanaliza slovenske muzikološke literature 21. stoletja

Članek predstavlja metaanalizo slovenske muzikološke literature zadnjih dveh desetletij, pri tem pa uporablja obsežni korpus slovenskih besedil *Gigafida 2.0* in zbrana muzikološka znanstvena besedila v slovenščini (*Muzikološki zbornik*, *Glasbenopedagoški zbornik*, *De musica disserenda* in *Studia Musicologica Labacensia*). Naš cilj je raziskati trende in tematske poudarke na področju skozi čas, pri tem pa se opiramo na naslednje ključne besede: koncert, produkcija, izvedba, interpret, skladatelj, dirigent, orkester, (pevski) zbor in solist. Z uporabo sistematičnega pristopa izberemo ustrezna besedila, zagotavljajoč reprezentativen vzorec, ki zajema diskurz muzikološke stroke v obravnavanem obdobju. Analiza razkriva pomembne vzorce in premike v fokusu stroke, še posebej pa poudarja evolucijo tematskih prioritet in teoretičnih okvirov v slovenski muzikologiji. Študija posebej osvetljuje spreminjajoče se vloge in percepcije skladateljev, izvajalcev in ansamblov.

A Meta-Analysis of Slovenian Musicological Texts of the 21st Century

This article presents a comprehensive meta-analysis of Slovene musicological literature over the past two decades, utilizing the extensive Gigafida 2.0 corpus and manually harvested musicological texts in Slovene (Musicological Annual, The Journal of Music Education of the Academy of Music in Ljubljana, De musica disserenda and Studia Musicologica Labacensia). Our objective was to explore evolving trends and thematic emphases within the field, guided by some of the key terms integral to musicology: concert, production, performance, performer, composer, conductor, orchestra, choir and soloist. We meticulously selected relevant texts using a systematic approach, ensuring a representative sample reflective of the period's scholarly discourse. Our analysis reveals significant patterns and shifts in focus, particularly highlighting the evolution of thematic priorities and theoretical frameworks within Slovene musicology. Notably, the study elucidates the changing roles and perceptions of composers, performers, and ensembles, alongside evolving concert practices.

Okrogla miza

Javni radio – dom glasbene kulture?

Povezuje: **Gregor Pompe**

Gosti: **Žiga Stanič, Gregor Pirš, Peter Baroš, Karolina Šantl Zupan, Uroš Rojko**

Radio Slovenija je na področju glasbene umetnosti in pri tem še posebej njene domače ustvarjalnosti in poustvarjalnosti ključna ustanova, ki edina sistematično skrbi za snemanje, arhiviranje teh vsebin. Simfonični orkester RTV Slovenija ima nepogrešljivo produkcijsko vlogo v zgodovini in sodobnosti slovenske glasbe, program Ars pa pri posredovanju javnosti. Dolgoletno slabšanje pogojev delovanja to dejavnost javnega medija potiska na obrobje, zato se je smiselno vprašati o širšem pomenu javne radiotelevizije kot producenta umetniških glasbenih vsebin in prihodnosti tega poslanstva.

Round Table

Public Radio – The Home of Musical Culture?

Chairman: **Gregor Pompe**

Guests: **Žiga Stanič, Gregor Pirš, Peter Baroš, Karolina Šantl Zupan, Uroš Rojko**

Radio Slovenia is a key institution in the field of the musical arts, particularly as regards composition and performance in the national context. It is also the only institution to systematically record and archive such content. The RTV Slovenia Symphony Orchestra has played an indispensable role in the production of Slovene music in the past and present, while Radio Ars (Radio Slovenia's third programme, dedicated to the arts) has been responsible for bringing it to the public. Years of worsening conditions have marginalised this area of activity of the public media and it therefore seems appropriate to ask ourselves about the wider importance of public radio and television networks as producers of musical content, and about the future of this mission.

MEDNARODNI ŠTUDENTSKI SIMPOZIJ
38. SLOVENSKIH GLASBENIH DNEVOV
INTERNATIONAL STUDENT SYMPOSIUM OF THE
38TH SLOVENIAN MUSIC DAYS

GLASBENA INTERPRETACIJA:
MED UMETNIŠKIM IN
ZNANSTVENIM
MUSICAL INTERPRETATION:
BETWEEN THE ARTISTIC AND
THE SCIENTIFIC

Program in povzetki referatov
Programme and Abstracts

Vodja Mednarodnega študentskega simpozija
Head of the International Musicological Symposium:
Tjaša Ribizel Popič

Odprto za javnost / *Open to the public*

19. april 2024 / 19 April 2024

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

PROGRAM / PROGRAMME

9.00-9.10 / 9.00-9.10 am

Pozdravna nagovora / *Welcome speeches:*

Tjaša Ribizel Popič, vodja Mednarodnega študentskega simpozija / *Head of the International Student Symposium*

Karolina Šantl Zupan, prodekanja za znanstveno in umetniško dejavnost Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani
Vice-dean for scientific and research-artistic activity at the Academy of Music of University of Ljubljana

9.10-10.40 / 9.10-10.40 am

Vodja / *Chairman:* **Tjaša Ribizel Popič**

Timotej Kosovinc Zupančič (Dunaj / Vienna): Tekstura, instrumentacija in zvočni učinek: analiza Vivacea v *Simfoniji v D-duru (Hoboken I:61)* Josepha Haydna / *Texture, Instrumentation and Sound Effect: Analysing the Vivace Movement of the Symphony in D (Hoboken I:61) by Joseph Haydn*

Jakob Barbo (Ljubljana): Izbira tempa Mozartovih del – prebijanje čez minsko polje zgodovinskih virov / *Selecting the Tempo of Mozart's Works – Traversing the Minefield of Historical Sources*

Urban Stanič (Ljubljana-Dunaj / Vienna): Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. / Mozarta *Taking Into Account the Historical Context When Performing and Interpreting W. A. Mozart's Piano Concertos*

10.40-12.30 / 10.40-12.30 pm

Vodja / *Chairman:* **Vito Žuraj**

Lan Podletnik Ašič, Alex Hren, Aleksandra Naumovski Potisk, Eva Ostanek (Ljubljana): Izvedbe novih študentskih kompozicij z Ensemble Modern / *Performances of New Student Compositions with Ensemble Modern*

Simon Kravos, Inuaria Flute Quartet (Katarina Kastelec, Lara Oblak, Nuša Dolinšek, Alja Boštjančič) (Ljubljana): Rojstvo skladbe / *The Birth of a Composition*

Maj Brinovec (Ljubljana): Skladatelj in poustvarjalec: nezdružljiva polarnost sodobne koncertne dejavnosti / *Composer and Performer: The Irreconcilable Polarity of Contemporary Concert Activities*

14.00-15.30 / 2.00-3.30 pm

Vodja / Chairman: **Jakob Barbo**

Pavle Krstić (Salzburg): Izvajalčeva analiza ritma v Chopinovi glasbi: znanstveni pristop v umetniškem procesu / *A Performer's Analysis of Rhythm in the Music of Chopin: A Scientific Approach to the Artistic Process*

Cornelia Picej (Gradec / Graz): Nov pogled na že obravnavane formalne vidike sedme sonate Aleksandra N. Skrjabina (1872–1915) / *Adding Another Layer to the Already Established Formal Aspects of the Seventh Sonata of the Alexander Scriabin (1872–1915)*

Tin Cugelj (Bern): Onkraj amaterizma: multisenzorični pristop k historični izvajalski praksi / *Beyond Amateurism: A Multisensory Approach to Historical Performance Practice*

15.50-17.20 / 3.50-5.20 pm

Vodja / Chairman: **Tjaša Ribizel Popič**

Naja Mohorič (Ljubljana): Pomen harmonsko-oblikovne analize objavljenih skladb za solo harfo Iva Petrića in Alojza Srebotnjaka v povezavi z lastnimi interpretacijskimi izkušnjami pri klasifikaciji za pedagoško rabo / *The Importance of Harmonic Structure Analysis of the Published Compositions for Solo Harp by Ivo Petrić and Alojz Srebotnjak in Connection with Personal Interpretative Experiences in the Context of Classification for Pedagogical Use*

Marija Podnar (Dunaj / Vienna): Asimetrična drža instrumentalistov pri igranju: zdravstvene težave, preventiva in fizioterapija / *Asymmetric Playing Postures of Instrumentalists: Health Issues, Prevention and Physiotherapy*

Timotej Kosovinc Zupančič

Univerza za glasbo in upodabljaljočo umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Tekstura, instrumentacija in zvočni učinek: analiza Vivacea v Simfoniji v D-duru (Hoboken I:61) Josepha Haydna

Raziskovanje teksture v Haydnovih orkestrskih delih je sinteza izsledkov analize posameznih glasbenoanalitičnih parametrov in umetniške interpretacije, ki predstavlja novo raven, ki lahko pomembno prispeva k razumevanju Haydnovih del in daje znanstveno utemeljen navdih za njihovo izvajanje. V tem prispevku se bomo osredotočili na teksturo, instrumentacijo in zvočni učinek v prvem stavku (*Vivace*) *Simfonije v D-duru* (Hoboken I:61) Josepha Haydna. Tovrstne raziskave so bile doslej opravljene predvsem v zvezi s Haydnovo komorno glasbo. Pričujoča analiza pa zajema tudi orkestrska dela in s tem odpira nova področja raziskovanja v povezavi z instrumentacijo. Leto 1776, v katerem je nastala obravnavana simfonija, je bilo izbrano zato, ker se je takrat začela redna operna sezona v palači Esterházy in ker gre za eno zadnjih let, preden je Haydn leta 1779 sklenil novo pogodbo s knezom Esterházyjem. Haydnova dela iz teh let niso bila tako pogosto analizirana kot dela iz njegovega poznejšega ustvarjalnega obdobja. Zaznamuje jih bolj konvencionalen simfonični jezik, ki je tesno povezan s pričakovanji in povečano operno dejavnostjo na dvoru Esterházyjevih. Zaradi tega imata v teh delih pomembno vlogo tekstura in instrumentacija: ta dva elementa namreč ponujata velik ustvarjalni potencial, ne da bi se bilo treba preveč oddaljiti od formalnih ali harmonskih pričakovanj razmeroma majhnega občinstva v palači Esterházy. Glavni del tega projekta je sistematična predstavitev tipov tekstur, uporabljenih v obravnavanem orkestrskem delu, ter razlikovanje glede na njihovo strukturo instrumentacije, medtem ko gre pri zvočnem učinku za vprašanje, kako sta tekstura in instrumentacija uporabljeni za doseganje določenega učinka. Zato proučujemo tudi pričakovanja občinstva ter strukturne vplive teksture in instrumentacije na obravnavano delo.

Texture, Instrumentation and Sound Effect: Analysing the Vivace of the Symphony in D (Hoboken I:61) by Joseph Haydn

The examination of texture in Joseph Haydn's orchestral works is a synthesis of the results of the analysis of the individual music-analytical parameters and artistic interpretation, forming a new approach that can contribute significantly to the understanding of Haydn's works as well as provide scientifically established inspiration for their performance practice. This project will focus on texture, instrumentation and sound effect in the first movement (Vivace) of Symphony in D Major (Hoboken I:61) by Joseph Haydn. To date, such investigations have been made especially in relation to Haydn's chamber music. However, my analysis extends this approach to an orchestral work, and thus opens up new research areas in connection with instrumentation. The year 1776, in which the focal symphony was composed, was chosen because it was in this year that the regular opera season in Eszterháza started, and it also represents one of the last years before Haydn's new employment contract with Prince Esterházy in 1779. Haydn's works from these years have not yet been analysed as often as those of his later creative period. They are characterized by a more conventional symphonic language, which is closely related to the expectations and increased opera activity at the Esterházy court. It is for this reason that texture and instrumentation play an important role in these works: these two elements have great creative potential, without moving too far from the formal or harmonic expectations of the relatively small audience at Eszterháza. A systematic presentation of the types of texture used in the orchestral work in question, along with a differentiation according to their varied instrumentation structures, represents the main part of this project, whereas the consideration of sound effect will examine how texture and instrumentation are used to achieve a certain effect. The expectations of the audience as well as structural influences of the texture and instrumentation on the respective work are thus examined.



Jakob Barbo

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

**Izbira tempa Mozartovih del – prebijanje
čez minsko polje zgodovinskih virov**

Skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta so bile v različnih obdobjih deležne različnih interpretacij, kar je prispevalo k napačnim predstavam o njihovi natančni izvedbi, zlasti glede izbire pravega tempa, ki je bil za skladatelja zelo pomemben. Številne zmotne interpretacije so posledica opiranja na zgodovinske vire, ki so pogosto v nasprotju z Mozartovimi resničnimi nameni, tudi če so časovno blizu skladateljevemu življenju. Prispevek poskuša vzpostaviti kritičen okvir za določanje tempa, hkrati pa želi osvetliti vzroke za napačne predstave.

Najprej bomo opredelili neizpodbitne vire, ki so vodilo pri izbiri tempa: Mozartov lastni notni zapis, njegove spremembe tega zapisa, njegova pisma in pisma njegovega očeta Leopolda, ki je bil tudi sam učenjak in čigar obsežna korespondenca, ki jo je imel o tem vprašanju s sinom, dokazuje, da sta imela kot učitelj in učenec skupne poglede. Verodostojnost vsakega od teh virov smo skrbno preverili. Tako smo prišli do dveh ključnih elementov izbire tempa: metronomske oznake in opisne oznake tempa. Proučili bomo, koliko sta ta dva elementa utemeljena s sodobnimi raziskovalnimi metodologijami, kot je statistična analiza. Razpravljali bomo o izvoru teh elementov in njihovem pomenu v Mozartovih delih.

Dejavniki, kot so harmonska kompleksnost, tekstualna gostota, vzdušje in žanrsko specifične nianse, lahko interpretu zagotovijo pomoč pri interpretaciji, vendar ne smejo preglasiti skladateljevega namena, ki ga predstavlja njegov zapis. Prispevek poudari pomembnost upoštevanja Mozartovih izrecnih oznak in navodil ter se zavzema za ponovno proučitev zgodovinskih virov, da bi prišli do bolj točne predstave o tempu, ki ga je predvidel skladatelj.

**Selecting the tempo of Mozart's works –
Traversing the Historical Sources
Minefield**

The compositions of Wolfgang Amadeus Mozart have endured various interpretations across different epochs, fostering

misconceptions regarding their accurate rendition, particularly concerning the selection of the right tempo – an aspect that was very important to the composer himself. Many misinterpretations arise from the reliance on historical sources which often deviate from Mozart’s true intentions, even when temporally proximate to the composer’s life. The paper attempts to establish a critical framework for tempo determination, while also aiming to elucidate the reasons behind the misconceptions in this context.

The paper first aims to identify incontestable sources guiding tempo selection: Mozart’s own notation, his amendments to that notation, his letters, and the writings of his father, Leopold – a scholar in his own right, whose extensive correspondence with his son on this matter attests to the fact that they shared common views as teacher and pupil. Each of these sources is carefully examined for its legitimacy. Thus, two pivotal elements of tempo selection emerge: metre and the complementary tempo word. The paper will examine how these two elements are substantiated by contemporary research methodologies, such as statistical analysis. The origins of these elements as well as their significance in Mozart’s writings will be discussed.

While factors such as harmonic complexity, textual density, atmosphere, and genre-specific nuances might offer interpretive assistance to the interpreter, they must not supersede the composer’s intent as represented by his notation. This paper emphasises the primacy of adhering to Mozart’s explicit markings and directives, advocating for a re-examination of historical sources to achieve a more faithful representation of the composer’s intended tempo.



Urban Stanič

Univerza v Ljubljani, Univerza za glasbo in upodabljaljočo umetnost na Dunaju
University of Ljubljana, University of Music and Performing Arts Vienna

Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta

»Začenši z Mendelssohnovo izvedbo Bachovega Pasijona po Mateju leta 1829 je v zahodnem glasbenem svetu postalo priljubljeno izvajati glasbo zgodnejših skladateljev v nasprotju s tradicijo skladatelja izvajalca. Ko je umetnost na začetku dvajsetega stoletja počasi izšla iz romantike, je postajal vse bolj pomemben pojem avtentičnosti. Vse več poustvarjalcev je soglašalo z idejo, da naj glasba zveni, kot si jo je skladatelj zamislil, kar je botrovalo k razmahu skupin oz. ansamblov, ki so staro glasbo izvajali. Pri interpretaciji glasbe vedno obstajata dejavnik historičnega konteksta nastanka skladbe in dejavnik tradicije izvajalske prakse ter umestitve izvedbe v zgodovino. Wolfgang Amadeus Mozart je napisal skupno 30 del za klavir in orkester, od katerih je sedem priredb skladb drugih skladateljev. Njegovi klavirski koncerti razvijajo klasicistično tradicijo. Kadence so v klasicizmu izvajalci pogosto napisali ali improvizirali sami. Če poskusimo napisati ali improvizirati kadenco v Mozartovem slogu, nam lahko pri tem pomaga analiza notnih zapisov njegovih kadenc. Enako velja za 'Eingänge'. Notni zapis koncertov ni dokončen, temveč se je v Mozartovem času pričakovalo, da solist improvizira dodane okraske ali po okusu spremeni zapisano. Priporočamo, da se, če se odločimo za vključitev improvizacije v izvedbo, čim bolj poglobimo v Mozartov lastni slog skladanja in okraševanja.

Inštrumenti v Mozartovem času so se razlikovali od sodobnega klavirja. Najprimernejši inštrument za Mozartove klavirske koncerte je bil pianoforte. Pri izvedbi na moderni klavir imamo lahko v mislih zvočne posebnosti tega starega inštrumenta. V svojih poznejših koncertih, od K. 466 naprej, je Mozart uporabljal tudi pedalni klavir. Orkester je bil v Mozartovem času običajno manjši kot sodobni; pri spremljavi solističnih delov je sodelovalo manj glasbenikov kot pri tutti delih. Lahko se odločimo tudi za igranje bassa continua, kot je bila praksa v klasicizmu, pri čemer moramo iz basove linije razbrati tudi, kaj lahko igra desna roka.« (Stanič, Urban (2021): Upoštevanje historičnega konteksta pri izvedbi in

interpretaciji klavirskih koncertov W. A. Mozarta. Magistrsko delo. Ljubljana: UL AG.)

V okviru prispevka bosta predstavljeni tudi kadenci avtorja Urbana Staniča k Mozartovima *Koncertoma v A-duru, št. 12, KV 414*, in v *c-molu, št. 24, KV 491*.

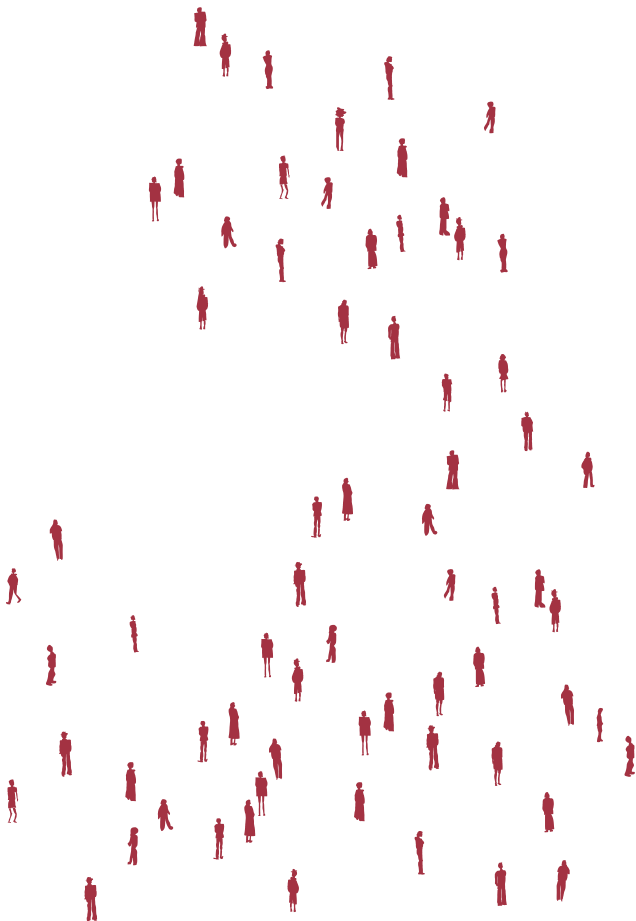
Taking Into Account Historical Context When Performing and Interpreting W. A. Mozart's Piano Concertos

»Beginning with Mendelssohn's performance of Bach's St Matthew Passion in 1829, performing the music of earlier composers became a popular practice in Western music that stood in contrast to the tradition of the composer-performer. As art slowly emerged from the Romantic era in the early twentieth century, the concept of authenticity became increasingly important. A growing number of performers agreed with the idea that music should sound as the composer conceived it. This led to a boom in groups or ensembles dedicated to the performance of early music. The historical context in which a work was composed and the historical placement of its performance or performance tradition are ever-present factors in the interpretation of music. Wolfgang Amadeus Mozart wrote a total of 30 works for piano and orchestra, seven of which were arrangements of works by other composers. His piano concertos develop the Classical tradition. In the Classical period, performers frequently wrote or improvised their own cadenzas. If attempting to write or improvise a Mozart-style cadenza, it can be helpful to analyse the notation of cadenzas composed by Mozart himself. The same applies to *Eingänge* («lead-ins»). The scores of the concertos are not complete. In Mozart's time soloists were, in fact, expected to improvise additional ornaments or change the written score to suit their own taste. In the case of deciding to include an improvisation in a performance, we recommend researching Mozart's own style of composition and ornamentation as deeply as possible.

Instruments in Mozart's day differed from the modern piano. The most suitable instrument for Mozart's piano concertos was the *fortepiano*. When performing on a modern piano, one can keep in mind the acoustic characteristics of this old instrument. In his later concertos, from K. 466 onwards, Mozart also used a pedal piano. The Mozartian orchestra was usually smaller than a modern orchestra; fewer musicians played

behind the soloist during the solo sections than during the tutti sections. Another option is to play the basso continuo, as was common practice in the Classical period. In this case it is also necessary to glean information from the bass line about what the right hand should play.« (Stanič, Urban (2021): *Taking Into Account Historical Context When Performing and Interpreting W.A. Mozart's Piano Concertos*. Master's thesis. Ljubljana: UL AG.)

The paper will also include a presentation of the cadenzas composed by Urban Stanič for Mozart's Piano Concerto No. 12 in A major (KV 414), and Piano Concerto No. 24 in C minor (KV 491).



**Lan Podletnik Ašič, Alex Hren,
Aleksandra Naumovski Potisk, Eva Ostanek**

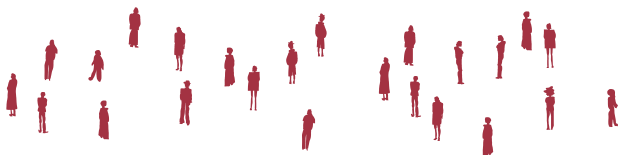
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Izvedbe novih študentskih kompozicij z Ensemble Modern

Študentje in študentke oddelka za kompozicijo Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani so v študijskem letu 2022/23 sodelovali pri projektu skladanja novih kompozicij za svetovno priznani sestav za sodobno glasbo Ensemble Modern iz nemškega Frankfurta, ki neprekinjeno deluje že več kot 40 let. Januarja 2023 so študentje in študentke imeli bralne vaje prvih skic v Frankfurtu, septembra pa je Ensemble Modern v Ljubljani posnel njihove končane partiture. Študentje in študentke bodo predstavili potek tega projekta ter ovrednotili, kako so z intenzivnim sodelovanjem z vrhunskimi interpreti pridobili dragocene izkušnje za prihodnje skladateljske podvige.

Performances of New Student Compositions with Ensemble Modern

During the 2022/23 academic year, students of the Composition and Music Theory Department at the University of Ljubljana Academy of Music took part in a project involving the composition of new works for Ensemble Modern, a world-famous modern music ensemble founded in Frankfurt more than 40 years ago and still active today. The students held reading rehearsals of their first drafts in Frankfurt in January 2023 and Ensemble Modern recorded their finished scores in Ljubljana in September 2023. The students will describe the progress of the project and evaluate how this intensive cooperation with elite performers has provided them with valuable experience for their subsequent compositional endeavours.



Simon Kravos, Kvartet flavt Inuaria (Katarina Kastelec, Lara Oblak, Nuša Dolinšek, Alja Boštjančič)

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

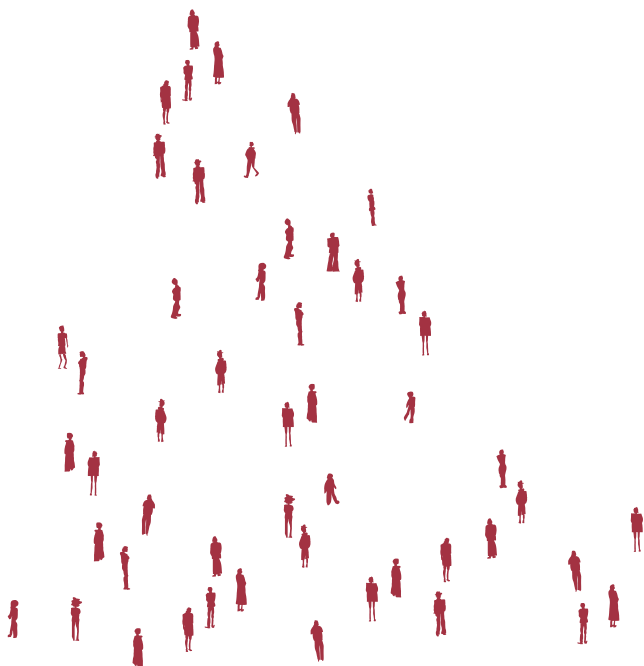
Rojstvo skladbe

Skladba *Evocatio* (S. Kravos) vsebuje veliko zanimivih sodobnih tehnik igranja na flavto in poleg nje vključuje tudi pikolo, alt in bas flavto, kar je zagotovo velik izziv v interpretaciji in skupni ideji muziciranja v komorni zasedbi. V našem prispevku bomo skupaj z avtorjem nove kompozicije predstavili celoten proces nastajanja skladbe, vse od idejne zasnove skladatelja do soustvarjanja končne interpretacije skladbe in izvedbe. Posvetili se bomo celotnemu postopku komponiranja, na primer kako je skladatelj uporabil sodobne tehnike igranja na flavto, kje jih je spoznal, kako je poznavanje razsežnosti določenega inštrumenta (različkov) vplivalo na razvoj skladbe, celotno zvočno sliko, kako je prišel do naslova skladbe in drugo. Skladbo *Evocatio* bomo s kvartetom flavt Inuaria izvedli kot celoto in posebej predstavili tudi določene kontrastne dele skladbe (spremembe tempov, karakterjev ...) ter zanimive podrobnosti posameznih glasov, inštrumentov. Izpostavili bomo pogled na interpretacijo skladbe iz dveh različnih zornih kotov (avtorja in izvajalcev) in vse izzive, s katerimi smo se srečevali (tako skladatelj v procesu komponiranja kot tudi kvartet flavt pri postavljanju nove skladbe, obvladovanju sodobnih tehnik, ustvarjanju skupne glasbene ideje ...). S prispevkom želimo spodbuditi čim več mladih, slovenskih skladateljev k ustvarjanju nove, originalne glasbe in bogatenju repertoarja za kvartet flavt. Prav tako s prispevkom spodbujamo mlade nadobudne umetnike k združevanju, skupnemu sodelovanju, soustvarjanju nove glasbe, saj le to zagotovo prinaša neprecenljive glasbene izkušnje.

The birth of the piece

Evocatio (S. Kravos) is a piece that contains many interesting, modern flute-playing techniques. Scored for standard concert flute, piccolo, alto flute and bass flute, it undoubtedly represents a major challenge as regards interpretation and the shared vision of music making in a chamber ensemble. In our paper we will present, together with the composer of this new piece, the entire process of the birth of the work, from

the composer's original concept to the joint process of creating the final interpretation and then the performance. We will look at the entire process of composition, for example how the composer used modern flute-playing techniques, where he discovered them, how knowledge of the characteristics of a specific instrument (or variety of instrument) influenced the development of the piece, the overall sound picture, how he arrived at the title, and so on. The Inuarja Flute Quartet will perform Evocatio as a complete work, after which we will also present specific contrasting parts of the piece (changes of tempo, of character, etc.) and interesting details of the individual voices or instruments. We will highlight two different perspectives on the interpretation of the piece (that of the composer and that of the performers) and all the challenges we faced (both the composer during the composition process and the flute quartet during the process of preparing a new work, mastering modern techniques, creating a common musical idea, and so on). We hope our paper encourages young Slovene composers to create new original music and enrich the repertoire for flute quartet. We also hope to encourage aspiring young artists to join forces and work together to create new music, since this unquestionably brings invaluable musical experiences.



Maj Brinovec

Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Skladatelj in poustvarjalec: nezdružljiva polarnost sodobne koncertne dejavnosti

Danes redkejši pojav skladatelja izvajalca v resni glasbi definira navidezna ujetost med dvema poloma glasbeniške dejavnosti – komponiranjem in poustvarjanjem –, ki jo potrjuje njegov odnos do sodobnega akademskega ter koncertnega okolja. Prispevek v žarišče postavlja profil posameznika, ki soodvisni panogi ohranja na podobnem višjem estetskem ter dovršenostnem nivoju, pri čemer izvajalska praksa ni omejena le na izvajanje lastnih del, kompozicijska praksa pa ne le na komponiranje del za lastno glasbilo (sicer pomembni značilnosti delovanja skladatelja izvajalca).

Prispevek se na tematiko orientira z dveh vidikov, in sicer z vidika sociokulturnega in z vidika internega operiranja skladatelja izvajalca. Sociokulturni vidik ponuja vpogled v postavitev tovrstnega posameznika znotraj sfer današnjega akademskega ter koncertnega prizorišča, na primer v načine akademskega izpopolnjevanja, dogmatični odnos s profesionalnim okoljem ter mediji, promocijo itd. Omenjeni so načini delovanja skladatelja izvajalca na teh področjih in nemara prepogosta soočanja s težavami ter nevšečnostmi; podani so tudi predlogi rešitev. Interni vidik se osredotoča na osebno prakso skladatelja izvajalca, natančneje na soodvisnost skladateljske ter izvajalske aktivnosti, pristop do izvajanja lastnih kompozicij, odnos do izvedb lastne glasbe v interpretaciji drugih posameznikov itd. Razlaga izvajanja lastnih kompozicij temelji na barthesovski metodologiji izločevanja sebe kot avtorja. Poudarek pade tudi na posameznikovo lastno dojemanje sebe v vlogah skladatelja in poustvarjalca; bodisi združenih bodisi ločenih.

Osnova za prispevek izhaja iz moje lastne kompozicijsko-izvajalske prakse kot saksofonist in skladatelj, pri čemer obe vlogi štejem za enakovredna elementa mojega profesionalnega in akademskega delovanja. Na podlagi osebnih izkušenj ter doživetij, opirajočih se na že nastalo literaturo, nudim aplikativne načine razumevanja tovrstnega umetniškega fenomena. Cilj prispevka je poskus širitve razumevanja in ozaveščanja znotraj specifične domene v upanju, da bi osvetlil in razjasnil pot do individualne, profesionalne ter umetniške samoaktualizacije.

Composer and Performer: The Irreconcilable Polarity of Modern Concert Activity

The increasingly rare phenomenon, in serious music, of the composer-performer is defined by the way that such individuals appear to be caught between the two poles of a musician's activity – composition and performance. This situation is confirmed by the composer-performer's attitude towards the modern academic and concert environments. The paper focuses on the profile of the individual who maintains these two interdependent branches of musical activity at a similarly high aesthetic and technical level, where their performance practice is not limited to performance of their own works and their compositional practice is not limited to composing works for their own instrument (both typical characteristics of the composer-performer).

The paper addresses the topic from two distinct points of view, one sociocultural and the other internal. The sociocultural point of view offers an insight into the position of the composer-performer within the present-day academic and concert performance spheres, for example methods of academy-based training, the dogmatic relationship with the professional environment and the media, promotion, etc. Mention is made of the modes of operation of the composer-performer within these spheres and the perhaps over-frequent encounters with difficulties and inconveniences. A number of solutions are also proposed. The internal point of view focuses on the personal practice of the composer-performer, more precisely on the interdependence of their compositional and performance activities, their approach to the performance of their own compositions, their attitude towards performances of their music by other musicians, and so on. The interpretation of the performance of the composer-performer's own compositions is based on the Barthesian methodology of exclusion of the self as author. Emphasis is also placed on the individual's own understanding of themselves in the roles of composer and performer; whether combined or separate.

The basis for the paper is my own compositional and performance practice as saxophonist and composer, where I consider both roles to be equally valuable elements of my professional and academic activity. On the basis of personal experience and findings from existing literature, I present applied methods for understanding an artistic phenomenon of this type. The aim of the paper is to broaden understanding and awareness within this specific domain, in the hope of illuminating and clarifying the path towards individual, professional and artistic self-actualisation.

Pavle Krstić

Univerza Mozarteum v Salzburgu
Mozarteum University in Salzburg

Izvajalčeva analiza ritma v Chopinovi glasbi: znanstveni pristop v umetniškem procesu

Čeprav se je v zadnjih desetletjih povečalo zanimanje za razmerje med analizo in izvedbo, še vedno obstaja razkorak med teorijo in prakso. Številni izvajalci kažejo določeno zadržanost do aktivnega vključevanja analize v svoj interpretativni proces. Ta razkorak se kaže med drugim v tem, da so vsebine, kot je harmonija ali glasbene forme, na glasbenih konservatorijih klasificirane kot »sekundarne«. Poleg tega se ti programi le redko poglobijo v praktično uporabo pridobljenih spretnosti in znanja pri lastnem izvajanju.

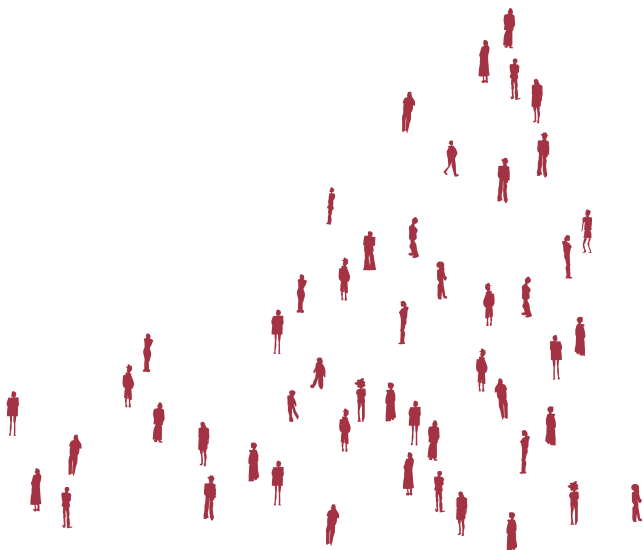
Cilj prispevka je raziskati, kako lahko analiza prispeva k procesu interpretacije, pri čemer se osredotočamo na klavirska dela Frédérica Chopina. Razprava je omejena na analizo ritmičnega vidika glasbe, čeprav je mogoče zaslediti povezave z drugimi področji, kot so melodija, tekstura, žanr, forma in harmonija. Obravnavani so primeri iz Chopinove glasbe, pri čemer so predstavljeni možni indici, ki bi jih lahko izvajalec pridobil z njihovo analizo. Te premisleke dopolnjujejo napotki, ki jih je mogoče najti v literaturi, kot tudi interpretacijske izbire, ki jih slišimo na posnetkih obravnavanih del. Posnetki dokazujejo, da se lahko iste analitične ugotovitve v praksi manifestirajo zelo različno, kar pomeni, da analitični pristop pri klavirskem izvajanju ne ogroža umetniške identitete in svobode izvajalca. Pri nekaterih primerih je uporabljena računalniško podprta analiza (z uporabo programa Sonic Visualizer), da bi odkrili in kvantificirali tendence v izvedbah, ki jih je težko razbrati zgolj s poslušanjem.

Performer's Analysis of Rhythm in the Music of Chopin: A Scientific Approach to the Artistic Process

Despite the increased interest in the relationship between analysis and performance in recent decades, a divide between theory and practice persists. Many performers exhibit a certain reluctance to actively incorporate analysis into their

interpretative process, and this disconnect is notably reflected in the classification of subjects such as Harmony or Musical Forms as »secondary« in music conservatories. Furthermore, these courses rarely explore the practical application of the skills and knowledge one has acquired to one's own performance.

The goal of this paper is thus to explore how analysis can be used to inform the interpretative process, focusing on the piano music of Frédéric Chopin. The discussion is restricted to the analysis of the rhythmic aspect of music, although connections to other areas such as melody, texture, genre, form, and harmony can be observed. Examples from Chopin's music are selected and examined, showing possible indications a performer might obtain from analysing them. These considerations are supplemented with directions that can be found in the literature, as well as the interpretative choices heard in recordings of the works in question. The recordings demonstrate that the same analytical finding can manifest in markedly different ways in practice, and show that applying an analytical approach to piano performance does not place one's artistic identity and freedom in jeopardy. On occasion, computer-assisted analysis (using the Sonic Visualizer application) is employed to reveal and quantify tendencies in the performances that are not easily discerned by ear alone.



Cornelia Picej

Univerza za glasbo in upodabljaljočo umetnost v Gradcu,
Univerza Karla Franca v Gradcu
*University of Music and Performing Arts Graz, Karl Franzens
University Graz*

Nov pogled na že obravnavane formalne vidike sedme sonate Aleksandra N. Skrjabina (1872–1915)

V svoji diplomski nalogi sem primerjala formalne vidike tretje in sedme klavirske sonate Aleksandra Skrjabina, da bi ugotovila, kako se je sonatna oblika razvijala v obdobju od njegovega zgodnjega do poznega kompozicijskega sloga. Zlasti njegove pozne klavirske sonate so bile formalno večdimenzionalne. Poleg sonatne oblike kot domnevno najpomembnejšega koncepta je treba upoštevati tudi nekakšno svobodno variacijsko formo in skladateljeve zunajglasbene teozofske ideje, ki skladbam dajejo simbolno-semantično raven in predstavljajo bolj abstraktno formalno načelo. Pri analizi in pozornem poslušanju skladb sem prepoznala naraščanja in upadanja napetosti – na primer v dinamiki, melodiji in gostoti –, kar daje nekaterim stavkom valovito obliko, zlasti v interpretacijah sedme sonate (npr. mm. 1–4). Kot »razširitev« svojega diplomskega dela sem želela »valovno obliko« raziskati z vključitvijo interpretacije in slušne analize, saj je odvisna od slušnega zaznavanja in ne zgolj od analize glasbenega besedila. V predstavitvi se bom osredotočila na prvo temo in njene variacije v sedmi sonati. Cilj je obogatiti formalno razumevanje skladbe.

Odgovoriti želim na naslednja vprašanja:

- Kako različni pianisti oblikujejo »valovne oblike« prve teme in njenih variacij ter kakšne so morebitne glasbene/teoretske implikacije? Kako interpretacija vpliva na dojetje oblike?
- Kako je »valovna oblika« povezana s sonatno obliko ali s simbolno-semantično ravno skladbe?
- Kakšno vlogo ima »valovna oblika« pri trenutku ekstaze na koncu skladbe?

Vmesni povzetek: »Valovna oblika« ne podpira vedno sonatne oblike, saj je prek nje povezan prehod med izpeljavo in reprizo, kar pomeni, da »valovna oblika« včasih deluje na drugačni ravni (četrti formalna razsežnost?) kot sonatna oblika in z drugačnimi parametri, ki bi jih na tej točki opredelila kot določene napetosti in energije.

Adding Another Layer to the Already Established Formal Aspects of the Seventh sonata of the Composer Alexander Scriabin 1872-1915)

In my recently finished bachelor thesis, I compared the formal aspects of Alexander Scriabin's third and seventh piano sonatas to see how the sonata form developed from his early to his late composition style, and found that his late piano sonatas in particular become formally multidimensional. Beside the sonata form as the seemingly most important concept, one must also consider a kind of free variation form as well as Scriabin's extra-musical theosophical ideas, which add a symbolic-semantic layer as a more abstract formal principle to the pieces. While analysing and listening to the piece closely, I recognised increases and decreases in tension – for example, in the dynamic, melody, and density – which shape certain phrases in a wave-like manner, especially in interpretations of the seventh sonata (e.g., mm. 1–4). As an »extension« to my bachelor thesis, I wanted to explore this »waveform« by adding a layer of interpretation and auditory analysis, since it depends on aural perception rather than pure analysis of the musical text. For my presentation, I will focus on the first theme and its variations throughout the seventh sonata. The aim is to enrich the formal understanding the piece.

Questions I would like to answer include the following:

- *How are the »waveforms« of the first theme and its variations shaped by different pianists, and what might be the respective musical/theoretical implications? How does interpretation shape the perception of form?*
- *How is the »waveform« connected to the sonata form or the symbolic-semantic layer of the piece?*
- *What role does the »waveform« play when it comes to the moment of ecstasy at the end of the piece?*

Interim summary: The »waveform« does not always support the sonata form, since the transition between the development and recapitulation is connected through the former, which means that the »waveform« sometimes operates on a different level (a fourth formal dimension?) than the sonata form and with different parameters, which, at this stage, I would like to define as certain tensions and energies.

Tin Cugelj

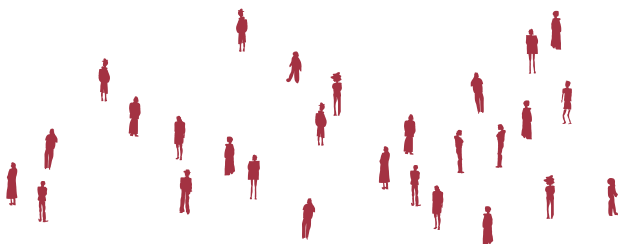
Univerza v Bernu
University of Bern

Onkraj amaterizma: multisenzorični pristop k historični izvajalski praksi

Od nastanka discipline historične izvajalske prakse in razvoja ansamblov ob koncu prejšnjega stoletja so izvajalci naprednih raziskav segali onkraj glasbenozgodovinskih virov, da bi ugotovili ne samo, kako je bila glasba izvajana, temveč kako je bila razumljena, kako so bila glasbila izdelana, kako so se plesali plesi in kje se je glasba izvajala. Tako je projekt *3D Fagottini* uporabil večmetodni pristop za rekonstrukcijo dveh izvirnih fagottinov iz osemnajstega stoletja s 3D-CT-modeliranjem; v nedavno izdani publikaciji, ki so jo uredile Cazaux, Papiro in Pavanello (Basel: Schwabe, 2023), je ples obdelan v različnih interdisciplinarnih kontekstih; na Univerzi v Nottinghamu pa poteka projekt, ki raziskuje izvajalsko prakso srednjeveškega nočnega oficija (*Music in the Shadows: Staging Medieval Night Worship 800-1300*). Nekoliko ironično je, da podobna vprašanja postavljata prav področji urbane muzikologije in senzoričnih študij, katerih fokus je v fenomenološkem razumevanju zvoka (vključno z glasbo) in zvočnih izkušenj. Na ta način se projekt *SoundSpace* Tess Knighton (Univerza v Barceloni) ukvarja z različnimi aspekti liturgičnih procesij, pri katerih je bila glasba bistveni sestavni del. Medtem ko je praksa izvajanja multisenzoričnih glasbenih predstav prisotna že tako dolgo kot historična izvajalska praksa, je bilo poustvarjanje preteklih okolij (pomislite samo na srednjeveške sejme) pogosto označeno za »amaterizem« in je prodrlo v »profesionalni« glasbeni prostor le v različnih izvedbah oper, kar narekuje narava žanra. Vendar če poslušanje glasbe, izvedene na »avtentičnih« inštrumentih, dvigne izvedbo na višjo izkustveno raven že samo z dejstvom, da bo koncert izveden na »avtentičnih« inštrumentih, bi vonj kadila med koncertom še dodatno povzdignil izkušnjo poslušalcev pri izvedbi Josquinove maše? Ali naše sodobno doživljanje stare glasbe, izvajane iz faksimilov in rokopisov v historičnih izgovorjavah in historičnih uglasitvah, poglobi izkušnjo poslušalca, izvajalca, obeh ali – nobenega? In ne nazadnje, če je cilj historične izvajalske prakse poustvariti pretekli zvok, in če je zvok le ena izmed kategorij veččutnega doživetja, kje je meja sodobnega odra?

Beyond Amateurism: The Multisensory Approach to Historically Informed Performance

Since the advent of historical performance research and ensembles at the end of the past century, performers have gone past the musical and historical sources to recreate not only how music was performed, but how it was understood, how were musical instruments built, how dances were danced, and where musical practices occurred. In that way, the project 3D Fagottini used a multi-method approach to reconstruct two original eighteenth-century fagottini with 3D-CT modelling; dance was approached from various interdisciplinary contexts in a recent publication edited by Cazaux, Papiro, and Pavanello (Basel: Schwabe, 2023); and a project investigating the performance practice of medieval night office (*Music in the Shadows: Staging Medieval Night Worship 800-1300*) is undergoing at the University of Nottingham. Somewhat ironically, similar questions were asked by disciplines of urban musicology and, more recently, sensory studies, whose focus lies in the phenomenological understanding of sound (including music) and experience of sound. While the practice of offering multi-sensorial music performances has been active as long as the historical performance practice movement, the recreation of past environments (think of medieval fairs) has often been labelled with »amateurism,« and penetrated the »professional« space only in various renditions of operas, as per nature of the genre. However, if hearing music performed on »authentic« instruments elevates the performance just from the moment of reading »period instruments,« would smelling incense during a concert elevate the listeners' experience of a performance of a Josquin Mass? Does listening to music performed from a facsimile or a manuscript elevate the experience of the listener, performer, both, or – none? Lastly, if the goal of historical performance practice is to recreate past sounds, and if the sound is just a category of multisensorial experience, where is the limit in contemporary historical performance practice events?



Naja Mohorič

Univerza v Mariboru
University of Maribor

Pomen harmonsko-oblikovne analize objavljenih skladb za solo harfo Iva Petrića in Alojza Srebotnjaka v povezavi z lastnimi interpretacijskimi izkušnjami pri klasifikaciji za pedagoško rabo

Slovenski harfisti se med šolanjem za potrebe tekmovanj in izpitov srečujejo s skladbami za solo harfo skladateljev Iva Petrića in Alojza Srebotnjaka. Zaradi obilice programa, ki ga v enem letu predelajo, skladbam slovenskih avtorjev običajno posvečajo manj pozornosti kot drugim bolj znanim skladbam iz železnega repertoarja za harfo. Mnogokrat izvajajo dela, ki so za njihovo raven (osnovnošolsko, srednješolsko oz. visokošolsko) pretežka ali prelahka. Ker na tem specifičnem področju ni dovolj literature, ki bi jim pri harmonsko-oblikovni analizi del pomagala, je interpretacija pogosto pogojena le s tehničnimi oz. umetniškimi sposobnostmi posameznih izvajalcev.

Da bi dela omenjenih skladateljev za solo harfo približala mlajši generaciji harfistov in skladateljev ter jim olajšala razumevanje karakteristik skladb, sem se lotila harmonsko-oblikovne analize *Preludijev za harfo* (1960) skladatelja Alojza Srebotnjaka (1931–2010) ter štirih skladb (*Preludij in Scherzino* (1954); *Impromptu* (1957/98); *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule* (1962) in *Fantasy for many strings and one harp player* (1993). Kot še vedno aktivna harfistka bom rezultate harmonsko-oblikovne analize, skupaj z drugimi kompozicijsko-tehničnimi značilnostmi posameznih opusov, primerjala z lastnimi interpretativnimi rešitvami ob izvedbah omenjenih del.

S primerjavo bistvenih znanstvenoanalitičnih ugotovitev oz. umetniškoizrazno pogojenih interpretativnih rešitev bom skušala določiti, koliko oz. kje v posameznih kompozicijah se omenjena pristopa smiselno dopolnjujeta in nadgrajujeta ter koliko morda celo razhajata ali izključujeta. Zdi se, da bo šele s tovrstnim bolj celostnim prikazom prvenstveno znanstvenih oz. umetniških specifik mogoče objektivneje opredeliti težavnost izvajanih del glede na posamezne nivoje slovenskega učnega procesa.

The Importance of Harmonic Structure Analysis of the Published Compositions for Solo Harp by Ivo Petrić and Alojz Srebotnjak in Connection with Personal Interpretative Experiences in the Context of Classification for Pedagogical Use

Students of the harp in Slovenia generally encounter the works for solo harp by Ivo Petrić and Alojz Srebotnjak when preparing for competitions and exams. Given the size of the programme they have to cover in a single year, they generally devote less attention to works by Slovene composers than to other, better known works from the standard harp repertoire. Very often they perform works that are either too difficult or too easy for their level (primary, secondary or higher education). Since there is not enough literature in this specific field to help them analyse the harmonic structure of the works, their interpretation is frequently conditioned solely by their own technical or artistic abilities.

In order to bring the works for solo harp by these two composers closer to younger harpists and composers and help them understand the characteristics of the works, I have undertaken a harmonic structure analysis of the Preludes for Harp (1960) by Alojz Srebotnjak (1931–2010) and four pieces by Ivo Petrić (1931–2018): Prelude and Scherzino (1954); Impromptu (1957/1998); Élégie sur le nom de Carlos Salzedo pour harpe seule (1962) and Fantasy for Many Strings and One Harp Player (1993). As a still active harpist myself, I will compare the results of this harmonic structure analysis and other compositional and technical characteristics of the individual works with my own interpretative solutions when performing these works.

By comparing essential scientific and analytical findings and artistically or expressively conditioned interpretative solutions, I will attempt to determine to what extent, or where, in individual compositions these approaches logically complement and enhance each other and to what extent they perhaps diverge or exclude each other. A more comprehensive overview of (primarily) technical and artistic characteristics, such as that proposed here, is perhaps the only way in which it will be possible to define more objectively the difficulty of performed works with regard to the individual levels of the learning process in Slovenia.

Marija Podnar

Univerza za glasbo in upodabljaljočo umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Asimetrična drža instrumentalistov pri igranju: zdravstvene težave, preventiva in fizioterapija

Ozadje: številne mednarodne študije kažejo, da so zdravstvene težave med glasbeniki zelo pogoste. Konkurenčni pritiski, povezani z glasbenimi nastopi, pogosto dolgotrajno igranje in splošno pomanjkanje specializiranih programov vadbe za glasbenike lahko prispevajo k fizičnim težavam študentov glasbe in poklicnih glasbenikov ter na koncu ogrozijo njihovo kariero.

Cilji: Študija se osredotoča na oceno dveh podpornih in neinvazivnih fizioterapevtskih metod za igralce flavte, violine in viole: programa fizioterapevtske vadbe, ki je posebej zasnovan za glasbenike, in/ali metode kineziotapinga (KT). Cilj je zagotoviti za zdravje koristen učinek pri preprečevanju in rehabilitaciji mišično-skeletnih simptomov in motenj, povezanih z izvajanjem glasbe (PRMS/PRMD).

Metode: Flavtisti, violinisti in violončelisti, stari med 18 in 65 let (N = 36; 31 visokošolskih študentov glasbe in 5 poklicnih glasbenikov), obeh spolov (F = 29, M = 5), so bili naključno razvrščeni v štiri skupine; skupina 1 = kontrolna skupina brez posegov med študijo; skupina 2 = samo fizioterapevtska vadba; skupina 3 = samo kineziotaping; skupina 4 = fizioterapevtska vadba in kineziotaping. Pred posegi in po desetih tednih posegov je bilo uporabljenih več merilnih metod: (1) gibljivost glave in ramen smo pregledali s pomočjo opreme za biomehansko analizo NORAXON 3D Motion Capture; (2) občutljivost na mišični pritisk/bolečino je bila izmerjena z digitalnim algeometrom znamke Wagner na nekaterih testnih točkah na obeh straneh M. Trapezius pars descendens; (3) posneli smo digitalne fotografije drže vsakega udeleženca za vizualno analizo (a)simetrije; (4) z vprašalnikom MPIIQM-G smo zbrali zdravstvene, osebne (in dodatne, na glasbo osredotočene) podatke udeležencev; (5) za analizo ocene zdravstvenih težav je bila subjektivna lokalizacija bolečin dokumentirana s poročilom z diagramom telesa.

Izsledki: 34 od 36 udeležencev je opravilo redne ter predhodne in poznejše preglede. Izvedba zapletene zasnove študije je zahtevala veliko časa. Oba posega – fizioterapevtska vadba in kineziotaping – sta bila dobro sprejeta. Statistična ocena je v teku.

Asymmetric Playing Postures of Instrumentalists: Health issues, prevention and physiotherapy

Background: According to numerous international studies, health issues among musicians are very common. Competitive pressure around musical performance, frequent long playing, and a general lack of specialized exercise programmes for musicians could increase physical discomfort in the lives of music students and professional musicians, and ultimately jeopardise their careers.

Aims: The focus of this study is an evaluation of two supporting and non-invasive physiotherapy methods for flute, violin, and viola instrumentalists; a physiotherapy exercise programme specially designed for musicians and/or applied Kinesio-Taping (KT). The aim is to help support the health of musicians with regard to the prevention and rehabilitation of performance-related musculoskeletal symptoms (PRMS) and disorders (PRMD).

Methods: Flute, violin and viola instrumentalists between 18 and 65 years of age (N=36; 31 advanced music students and five professional musicians) of both genders (F=29, M=5) were randomly assigned to four groups; Group 1 = Control group without interventions during the study; Group 2 = Physiotherapy Exercises Intervention only; Group 3 = KT Intervention only; Group 4 = Physiotherapy Exercises Intervention and KT Intervention. Several measurements were made before the intervention began, and then again after ten weeks of the intervention: (1) Head and shoulder mobility were examined using NORAXON 3D biomechanical Motion Capture analysis equipment. (2) Sensitivity to muscle pressure/pain was measured via a digital Wagner Algometer at certain rest points on both sides of the descending part of the trapezius muscle (*Pars descendens musculi trapezii*). (3) Posture images of each subject were digitally recorded for visual (a)symmetry analysis. (4) Health, personal, and music-oriented supplementary data were gathered from the subjects via the MPILQM-G questionnaire. (5) Subjective pain localisation was documented with the use of a body chart drawing report for health-issue evaluation analysis.

Results: A total of 34 of the 36 participants completed the intervention and the pre- and post-examinations. The realisation of the elaborate study design was time-consuming. Both interventions – the physiotherapy exercises and applied KT – were well-received by the participants. A statistical evaluation of the results is still in progress.

Organizacijski odbor mednarodnega simpozija 2024
Organizational Committee of the International Symposium 2024

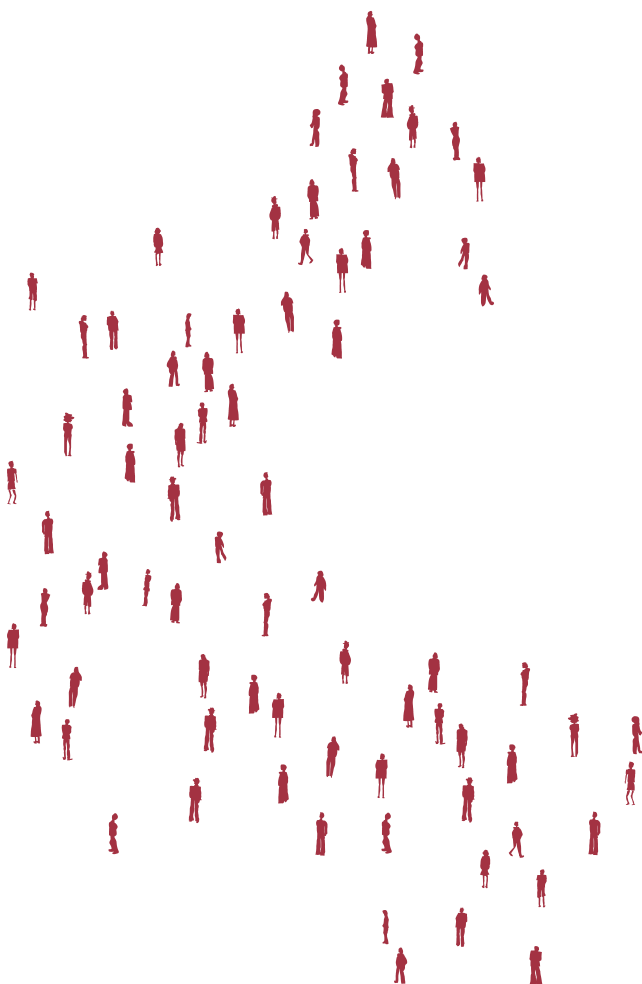
Jernej Weiss, predsednik organizacijskega odbora / *President of the Organizational Committee*

Tjaša Ribizel Popič, Filozofska fakulteta / *Faculty of Arts*

Maruša Šinkovič, Festival Ljubljana / *Ljubljana Festival*

Karolina Šantl Zupan, Akademija za glasbo / *Academy of Music*

Rebeka Glasenčnik Kociper



Mednarodni muzikološki simpozij bo potekal v angleškem in nemškem jeziku. / *The International Musicological Symposium will be held in English and German.*

Mednarodni študentski simpozij bo potekal v angleškem jeziku.
The International Student Symposium will be held in English.

Na Mednarodni muzikološki simpozij in Mednarodni študentski simpozij je vstop prost. / *Admission to the International Musicological Symposium and the International Student Symposium is free of charge.*

Izdal / *Published by:* **FESTIVAL LJUBLJANA**

Zanj / *For the publisher:* **Darko Brlek**, direktor in umetniški vodja ter častni član Evropskega združenja festivalov / *General and Artistic Director and Honorary member of the European Festivals Association*

Uredila / *Edited by:* **Maruša Šinkovič**

Prevod / *Translation:* **Amidas, d. o. o.**

Oblikovanje / *Design:* **Art Design, d. o. o.**

Tisk / *Printing:* **Tiskarna Para**

Februar / February 2024

Festival Ljubljana si pridržuje pravico do sprememb v programu in prizoriščih.
The Ljubljana Festival reserves the right to alter the programme and venues.



FESTIVAL LJUBLJANA

Trg francoske revolucije 1

1000 Ljubljana, Slovenija

Tel.: + 386 (0)1 241 60 00

info@ljubljanafestival.si

ljubljanafestival.si

www.facebook.com/ljubljanafestival

www.youtube.com/user/TheFestivalLjubljana

www.instagram.com/festival_ljubljana/

www.linkedin.com/company/festival-ljubljana

www.tiktok.com/@ljubljanafestival

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781.68(082)

MEDNARODNI muzikološki simpozij (2024 ; Ljubljana)

Glasbena interpretacija: med umetniškim in znanstvenim
: Mednarodni muzikološki simpozij : 18. april 2024, Viteška
dvorana, Križanke : Mednarodni študentski simpozij : 19. april
2024, Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani = Musical
interpretation: between the artistic and the scientific :
International Musicological Symposium : 18 April 2024, Knights'
Hall, Križanke : International Student Symposium : 19 April 2024,
Academy of Music, University of Ljubljana / (uredila, edited
by Maruša Šinkovič ; prevod, translation Amidas). - Ljubljana :
Festival, 2024

ISBN 978-961-7066-05-0
COBISS.SI-ID 183223043



Glavni sponzor
General sponsor:



Glavni medijski
sponzor / General
media sponsor:

DELO

Medijski sponzorji / Media sponsors:

