

MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ

PRISTNO,
POTVORJENO

ali

POMOTA?

*Ustvarjanje, poustvarjanje,
prevara in ponarejanje v glasbi*

LJUBLJANA, 21.–22. OKTOBER 2021

*Cara Carnima Copila
Come Capriccio per Do*

*Salva l'ore
mie ch'adoro*

*qui sta il dolor
tal dal dolor lo*

PRISTNO,
POTVORJENO

ali

POMOTA?

*Ustvarjanje, poustvarjanje,
prevara in ponarejanje v glasbi*

Mednarodni muzikološki simpozij
Ljubljana, 21.–22. oktober 2021

SPORED IN POVZETKI

Uredil Klemen Grabnar



Založba ZRC

LJUBLJANA 2021

Pristno, potvorjeno ali pomota?

Ustvarjanje, poustvarjanje, prevara in ponarejanje v glasbi

Mednarodni muzikološki simpozij

Ljubljana, 21.–22. oktober 2021

Spored in povzetki

Uredil in oblikoval: Klemen Grabnar

Izdal: ZRC SAZU, Muzikološki inštitut

Zanj: Metoda Kokole

Založila: Založba ZRC

Zanjo: Oto Luthar

Razmnoževanje: Megacop, Ljubljana

Naklada: 20 izv.

Izdano in natisnjeno v Sloveniji.

Publikacija ni naprodaj.



Slika na ovitku: Gennaro Astarita, »Come lasciar poss'io l'anima mia«, prepis Giuseppa Baldana s kontrafakturo (Celje, Opatijska cerkev, glasbeni arhiv [SI-Co], Ms. mus. 153)

Simpozij je organiziran v okviru raziskovalnega programa Raziskave slovenske glasbene preteklosti (ARRS P6-0004) in temeljnega raziskovalnega projekta Stare tradicije v novih oblačilih: Glasbene in besedilne predelave v izvajalski praksi liturgične glasbe (ARRS J6-1809).



ZRC SAZU



ARRS

JAVNA AGENCIJA ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST
REPUBLIKE SLOVENIJE

Vsebina

Uvod	5
Spored	7
Povzetki	11
Kontakti	35
Beležke	37

UVOD



BESEDA 'avtentičen' oz. 'pristen' je v zadnjih letih med glasbeniki pridobila pridih kontroverznosti, saj se uporablja predvsem kot izraz za zgodovinsko utemeljeno izvajalsko prakso. Toda znanstveni simpozij z naslovom *Pristno*, potvorjeno ali pomota? se namerava ukvarjati z na videz neposrednejšim pomenom, to je z glasbenimi deli, glasbili ali drugimi objekti, ki so pristni, v primerjavi s tistimi, ki so bili – za razliko od prvih – ustvarjeni z namenom zavajanja. Taki ponaredki oziroma prevare v glasbi, naj so to skladbe, arhivski dokumenti ali glasbila, niso tako maloštevilni, kot bi pričakovali, čeprav so raziskave, ki jih odkrivajo in razkrivajo, še zelo redke. Veliko je tudi nejasnosti, ki kličejo po pojasnilih. Mednje sodijo napačne datacije in identifikacije glasbenih in vsakovrstnih drugih umetniških del ali njihovih avtorjev, postopki izposojanja, prirejanja ter ponovne uporabe obstoječe glasbe ali pa tehnike ponarejanja v komponiranju glasbe.

Simpozij bo povezal raziskovalce z najrazličnejših področij, pri čemer se njihovo delo osredotoča na ustvarjanje, poustvarjanje, zavajanje in ponarejanje v glasbi. To bo priložnost za nove pobude ter kritično pretresanje in poglobljanje vprašanj o pristnosti, avtorstvu, identiteti in estetskem pre-sojanju v glasbeni zgodovini.

Spored

Kraj srečanja: Ljubljana, Novi trg 4 (2. nadstropje), Mala dvorana ZRC SAZU



ČETRTEK, 21. OKTOBER 2021

9:45–10:00 | METODA KOKOLE, Uvodni nagovor

Prevara in ponarejanje v glasbi 1

10:00–11:00 | PETER HOLMAN, Strobachov sindrom: napačno prikazovanje, prevare in ponaredbe pri obujanju stare glasbe (osrednje predavanje)

11:00–11:30 | FREDERICK REECE, Van Meegerenov sindrom: Glenn Gould in ponarejene skladbe

11:30–11:45 | Odmor

(Ne)avtentični zvoki glasbil

11:45–12:15 | FLORENCE GÉTREAU, Italijanska delavnica neopoznosrednjeveških glasbil iz slonovine iz 19. stoletja

12:15–12:45 | TOM WAPPLER, Nova hišna glasba? Hupfeldova fonola in vprašanje medijske revolucije v 20. letih 20. stoletja

12:45–14:30 | Odmor za kosilo

Prevara in ponarejanje v glasbi 2

14:30–15:00 | ERIC BOARO, *Profectio Moysis in Aegyptum* (1784):
ponarejen »neapeljski« oratorij v Benetkah

15:00–15:30 | BENJAMIN LASSAUZET, Debussyjev star hindujski
napev (*La Boîte à joujoux*): orientalistično komično ponarejanje in
pomladitev glasbe

15:30–15:45 | Odmor

Avtorstvo v glasbi

15:45–16:15 | YAVOR GENOV, Avtorstvo v Wurstisenovi knjigi
lutenjskih tabulatur (CH-BU, MS. F.IX.70)

16:15–16:45 | JANA MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ, Napačno ali
nejasno pripisano avtorstvo orgelskih skladb iz 18. stoletja v čeških
deželah

16:45–17:15 | JULIA FEDOSZOV, Programske skladbe, spremenjene v
baletno partituro: glasba za balet *Ukročena trmoglavka* v koreografiji
Laszla Seregija

20:00 | Koncert (cerkev sv. Jakoba na Levstikovem trgu)

PETEK, 22. OKTOBER 2021

Nerešeni primeri in uganke v zgodovini glasbe

10:00–10:30 | IAIN FENLON, Shiptonski zaklad: muzikološka uganke

10:30–11:00 | DOMEN MARINČIČ, Ponovno odkritje glasbeno-
gledališkega dela *Belin* Jakoba Franciška Zupana: kaj vemo po več kakor
desetletju?

11:00–11:15 | Odmor

Stara glasba v novih oblačilih

11:15–11:45 | KATARINA ŠTER & KLEMEN GRABNAR, Avtentično sporočilo v neavtentičnem jeziku: »slovenska preobleka« koralnega speva *Discubuit Jesus*

11:45–12:15 | MARKO MOTNIK, Avtentičnost gregorijanskega koralna v 18. stoletju: preučevanje primerov iz dominikanskih samostanov v Radljah ob Dravi in Studenicah

12:15–12:45 | JANA ERJAVEC, Posvetne in cerkvene skladbe v novi preobleki: kontrafakture v arhivu SI-Co

12:45–14:30 | Odmor za kosilo

Avtentičnost in (napačne) identifikacije v glasbi

14:30–15:00 | MARINA TOFFETTI, Avtentičnost rekonstrukcije manjkajočih delov? Razmišljanja o nesmiselnem problemu

15:00–15:30 | GABRIELE TASCETTI, Identifikacija, urejanje in »obnova« kontrafakture: novi vpogledi v madrigale Domenica Michelija z novim besedilom

15:30–16:00 | JOHN CUNNINGHAM, Avtorstvo, anonimnost in (napačno) pripisovanje: »Pompey's Ghost« Katherine Phillips

16:00–16:15 | Odmor

Avtentičnost ohranjenih starih glasbil 1

16:15–16:45 | ANTONIJA DEJANOVIĆ, Žepna violina MUO 8837: primer vprašljive identifikacije glasbila

16:45–17:15 | ANTJE BECKER & HEIDI VON RÜDEN, Izvirnik, ponaredek ali malo obojega? Vprašanje avtentičnosti pandurine Giovannija Smorsoneja v zbirki berlinskega Muzeja glasbil

17:15–17:30 | Odmor

Avtentičnost ohranjenih starih glasbil 2

17:30–18:00 | PASCALÉ VANDERVELLEN, Ponarejena glasbila, prvotno
pripisana družini Ruckers, v zbirki MIM

18:00–18:30 | LUMINITA GHERVASE, Original ali ponaredek:
Taskinov čembalo s prvinami, značilnimi za glasbila družine Ruckers

ZAKLJUČEK SREČANJA

Vsa predavanja so v angleškem jeziku.

Povzetki



PETER HOLMAN

Strobachov sindrom: napačno prikazovanje, prevare in ponaredbe pri obujanju stare glasbe

OSREDNJE PREDAVANJE

FRANÇOIS-Joseph Fetis je 24. marca 1833 v enega svojih pionirskih »concerts historiques« na Pariškem konservatoriju vključil komorni koncert za mandolino, violo d'amore, basovsko violo, lutnjo in čembalo, ki naj bi bil vzet iz zbirke, ki jo je leta 1698 v Pragi objavil Jean Strobach. Kot pri številnih delih, ki jih je Fetis vključeval v svoje koncerte ter pripisoval skladateljem, kot so Andrea Gabrieli, Cavalieri, Schütz in Stradella, se je sčasoma tudi to izkazalo za ponaredek, ki ga je, kot kaže, napisal kar Fetis sam, čeprav je poskušal avtentičnost dela podkrepiti tako, da je izmišljenega skladatelja vključil v svojo *Biographie universelle des musiciens*.

V prispevku avtor Fetisa in Strobacha uporabi kot izhodišče za odkrivanje različnih vrst prevar pri obujanju stare glasbe od 18. stoletja, pri čemer proučuje izmišljene dokumente in ponarejene rokopise ter tudi glasbena dela »v starem slogu« od Berlioza do Winfrieda Michela. Primerja jih z mnogo starejšimi primeri ponaredb in prevar v književnosti in likovni umetnosti ter ugotavlja, da je obujanje stare glasbe in glasbil pogosto pritegovalo tovrstno dejavnost, mogoče tudi zato, ker se pravi glasbeni artefakti iz 17. in 18. stoletja niso ujemali z idealiziranimi predstavami o namišljeni preteklosti. Poleg tega se strinja z Alanom Bennetom, da tako kot drugi kulturni artefakti tudi glasbeni ponaredki zastarijo in se odkrijejo takrat, ko se zdi, da imajo več skupnega z glasbo svojega časa kot pa z obdobjem domnevnega nastanka.



Van Meegerenov sindrom: Glenn Gould in ponarejene skladbe

V SVOJEM dobro poznanem članku z naslovom »The Prospects of Recording« iz leta 1966 je pianist Glenn Gould najbolj razvpitega ponarejevalca umetnin Hana van Meegerena opisal kot nekoga, ki je bil že dolgo visoko na njegovem seznamu osebnih junakov. Za Goulda sta sojenje ponarejevalcu in njegova obsodba leta 1947 jasno pokazala, v kakšni meri je »brezčasnost estetskega impulza« spodkopalo »postrenesančno« stališče, da so umetnine »dokumenti, varno umeščeni v čas«, kar zelo zaničljivo opiše kot »van Meegerenov sindrom«.

V prispevku bo avtor s podrobno slogovno-zgodovinsko analizo odlomkov, vzetih neposredno iz skladb, ponarejenih v 20. stoletju, proučeval estetske in filozofske podlage Gouldove hipoteze. »Vivaldijev« koncert za violino Fritza Kreislerja vsebuje kromatično-terčne modulacije, ki jih je – desetletja po njihovem prvem razkritju – sam ponarejevalec opisal kot značilne za Schuberta in Berlioza. Kljub temu je leta 1908 *The New York Times* isto delo hvalil kot dragoceno ponovno odkrito delo, ki je »kljub stoletju in pol zanemarjanja še vedno zanimivo«. »Haydnove« klavirske sonate Winfrieda Michela vsebujejo tritonske zamenjave dominant v funkcijskih kontekstih, ki so bili v harmonski praksi 18. stoletja nepoznani. Kljub temu je Paul Badura-Skoda ob domnevnem ponovnem odkritju teh sonat izjavil, da jih je moral napisati Haydn, ker so »tako izvirne in vsebujejo tako veliko nepričakovanih in presenetljivih obratov«. Ni avtorjev namen, da bi se posmehoval tistim, ki so jih navdušili tovrstni anahronistični ponaredki, ampak želi s svojimi analizami pokazati, da uspešni ponaredki ponavadi ne prestanejo preizkusa časa iz prav istega razloga, zaradi katerega delujejo tako veličastno, ko jih prvič slišimo – tj., ker, kot je nekoč povedal umetnostni zgodovinar Max Friedländer, »je ponarejevalec starega mojstra razumel in

napačno razumel na enak način kot mi«. V kontekstu »van Meegerenovega sindroma« je lahko torej časovna brezčasnost ponaredkov sama po sebi zanimiv predmet muzikoloških raziskav.



FLORENCE GÉTREAU

Italijanska delavnica neopoznosrednjeveških glasbil iz slonovine iz 19. stoletja

POLEG petih glasbil iz slonovine (dve trombi marini, viola da braccio, rebek in harfa) in treh lokov iz zbirke markiza Huberta de Ganayja, ki jih hrani pariški Muzej glasbe (Musée de la Musique), je ena slonokoščena lutnja zelo podobna primerku, ki ga hrani Državni glasbeni muzej v Vermillionu v Južni Dakoti.

Leta 2009 je bilo v Firencah (Casa d'Aste Pandolfini) na prodaj še pet glasbil iz slonovine, med katerimi so bila vsaj tri (tromba marina, rebek in lutnja) zelo podobna prej omenjenim. V prispevku avtorica predstavlja seznam danes znanih glasbil (14), izdelanih v obravnavani delavnici. Referat bo opisal nekatere ikonografske in organološke vire, za katere je bilo mogoče izslediti, da jih je ta delavnica uporabljala, in analiziral nekatere nezgodovinske načine izdelave teh glasbil. S tem bo poskušal opredeliti njihov geografski izvor in glavni namen njihove izdelave, pa najsi bodo to glasbeni vzgibi, uporabna arheologija ali ponaredko za prodajo zbirateljcem.



Nova hišna glasba? Hupfeldova fonola in vprašanje medijske revolucije v 20. letih 20. stoletja

FONOLA, klavirski avtomat, ki ga je izdelovalo podjetje Hupfeld iz Leipziga, se je v prvih dveh desetletjih 20. stoletja v nemško govorečih državah množično oglaševal kot »vodilno glasbilo domačega muziciranja« (*Hausmusik*). V dnevnem časopisju in revijah so ga promovirali kot novo žarišče zasebne glasbene kulture, s čimer je postal konkurenca klavirju kot vodilnemu simbolu hišnega muziciranja.

Hkrati je bila večina skladb za klavirske avtomate – lično napisanih na zvitkih perforiranega papirja – vzeta iz standardnega repertoarja za klavir. Slike, ki so spremljale oglaševanje fonole, so vseskozi poudarjale kontinuiteto s *fizično* izkušnjo »običajnega« igranja na klavir, pri čemer so pri igranju obeh glasbil prikazovale podobne prostore igranja in položaje telesa. Glavni cilj torej ni bil le *tekmovati* s klavirjem, ampak ga prek namišljenega dejanja igranja na klavir tudi *nadomestiti* in prevzeti njegovo funkcijo v domačem muziciranju.

Poleg tega je podjetje Hupfeld s proizvodno linijo t. i. »Künstlerrollen«, zvitkov perforiranega papirja, ki so bili izdelani na podlagi posnetkov slavnih pianistov takratnega časa (npr. Carreña, Grünfelda, Busonija), uporabnikom obljubljalo, da je zajelo izvirne izvedbe umetnikov. Oglasi pa so morali hkrati pojasniti, da je moral fonolo še vedno upravljati človek, ki je lahko vplival na tempo in dinamiko. Zato so skrbno izbirali besede, da so lahko uravnoteženo predstavili obe možnosti, ki jih je glasbilo ponujalo – tako izvajanje posnete umetniške interpretacije kakor odstopanje od nje.

V prispevku avtor na podlagi teh oglaševanih in resničnih glasbenih praks iz sveta klavirskih avtomatov preučuje in izpodbija uveljavljeno pred-

stavo v zgodovini glasbene medijske kulture, da – linearno gledano – novi mediji vedno zamenjajo stare. V nasprotju s tem avtor odkriva hibridnost in različne konstelacije tako starih kakor novih, nekdanjih in poznejših praks, s čimer na preizkušnjo postavlja dihotomije med avtentičnim in neavtentičnim, originalom in kopijo ter stanjem prej in pozneje.



ERIC BOARO

Profectio Moysis in Aegyptum (1784): ponarejen »neapeljski« oratorij v Benetkah

OKOLI leta 1840 je grof Carlo Villa svojo zasebno zbirko glasbenih rokopisov podaril knjižnici milanskega konservatorija Giuseppe Verdi. Med njimi izstopa zlasti skupina rokopisov: zbirka beneških oratorijev iz obdobja od sredine do konca 18. stoletja. Na podlagi skupnih kodikoloških značilnosti lahko te rokopise povežemo s točno določeno beneško delavnico, ki se je večinoma ukvarjala z izdelovanjem glasbenih kopij, ki so jih (aristokratski) popotniki kupovali kot spominke. Med temi rokopisi vzbuja pozornost zlasti eden: *Profectio Moysis in Aegyptum* (1784). Medtem ko je na drugih jasno navedeno skladateljevo ime, pri čemer se imena skladajo z imeni maistrov, ki so takrat delovali v Benetkah, je ta preprosto označen kot *centone* ali lepljenka, sestavljena iz del, ki so jih napisali priznani neapeljski skladatelji. V prispevku bo avtor predstavil dejstva, ki kažejo na to, da je oratorij dejansko napisal en sam določljiv skladatelj in da je bila v tem primeru oznaka »neapeljski« uporabljena v tržne namene. Avtor referata svoje trditve utemeljuje s kodikološkimi, kronološkimi, slogovnimi in bibliografskimi dejstvi.



Debussyjev star hindujski napev (*La Boîte à joujoux*): orientalistično komično ponarejanje in pomladitev glasbe

DEBUSSY je bil mojster pretvarjanja in drugih prevar. Med drugim se je v vlogi glasbenega kritika skrival pod psevdonimom »Monsieur Croche« (zelo prikladno za nekoga, ki je želel kritizirati brez kakršnih koli posledic), svojemu Kvartetu pa je pripisal opusno številko 10, čeprav ni oštevilčil nobenega drugega svojega dela (poleg tega to sploh ni bilo njegovo deseto objavljeno delo), kar jasno kaže, da se je k tovrstnim trikom rad zatekal, ker je bil po naravi duhovit.

Primer tovrstne prakse v Debussyjevih delih, ki v znanstveni literaturi še ni bil pogosto obravnavan, lahko najdemo v njegovem otroškem baletu z naslovom *La Boîte à joujoux* (Škatla za igrače, 1913). Ko na oder pride slon, se zasliši lahkotno petje, katerega domnevni izvor je skladatelj opisal tako: »Star hindujski napev, ki se še vedno uporablja pri dresuri slonov, zgrajen na lestvici ›ob petih zjutraj‹ in obvezno v petčetrtrinskem taktu«. Ker se je med ustvarjanjem baleta Debussy srečal s slavnim indijskim sufijskim glasbenikom Inajatom Khanom, se zdi, da je dobro poznal glasbene prakse v tem delu sveta. Izkaže pa se, da sta bili Debussyjeva opomba in melodija, na katero se nanaša, izmišljotini: njuno veljavnost lahko izpodbijamo na podlagi več muzikoloških pomislekov.

Ta psevdoznanstvena opomba tako svoj posmeh bolj kakor javnosti (ki se tega sploh ne zaveda) namenja muzikologom, ki s svojimi pompoznimi govori in težko razumljivim izražanjem prispevajo k uničevanju skrivnostnosti glasbe. Za vso mistifikacijo torej Debussy implicitno kritizira nagnjenost muzikologov k opisanemu početju. Poleg tega se zdi, da opomba ponuja ključ do razumevanja globljega pomena Debussyjevega baleta, v katerem

poskuša pomladiti in poživiti zahodno glasbo s sklicevanjem na t. i. spontanost tako otroštva kakor tujih tradicij – vse to zavoljo povrnjene avtentičnosti.



YAVOR GENOV

Avtorstvo v Wurstisenovi knjigi lutenjskih tabulatur (CH-BU, MS. F.IX.70)

EMANUEL Wurstisen naj bi svojo izjemno knjigo rokopisnih lutenjskih tabulatur sestavil med letoma 1591 in 1594, ko je študiral medicino na Univerzi v Baslu. Vsebuje več tisoč skladb, ki so glede na žanr razdeljene v osem skupin. Le redke navajajo avtorja in večina jih ostaja anonimnih. Tovrstni viri so se pogosto uporabljali kot zasebne glasbene zbirke samih piscev, ki se jim zato ni zdelo potrebno posebej navajati imen skladateljev. V primerih, ko so izrecno omenjena imena, je to najverjetneje znamenje piščevega posebnega odnosa do skladatelja.

V referatu bo avtor obravnaval tisti del repertoarja, ki ima navedene začetnice ali imena skladateljev, ter jih skušal razvozlati in razkriti identiteto skladateljev. To omogoča zasledovanje različnih glasbenih poti, ki so vodile k nastanku te knjige. Z osredotočanjem na izbrana imena in vire avtor namerava osvetliti več pomembnih tem: 1. glasbeno posredovanje in repertoarne preference v Srednji Evropi v pozni renesansi; 2. kopistov odnos do imen skladateljev in njihovega pomena ter do avtorstva in njegovega pomena konec 16. stoletja; 3. nekateri viri in zbiratelji iz tega obdobja so pred kratkim postali znani zaradi napačnega pripisovanja avtorstva skladbam, zaradi česar izvor dela repertoarja skladb za lutnjo ostaja nepojasnen. Vprašanje pa je,

ali velja to tudi za Wurtisena ali so podatki o avtorstvu, ki ga je pripisal skladbam, med katerimi so tudi nekateri edinstveni primerki, dejansko zanesljivi in pravilni.



JANA MIHALKOVA SLIMAČKOVA

Napačno ali nejasno pripisano avtorstvo orgelskih skladb iz 18. stoletja v čeških deželah

V ČEŠKIH deželah so prve skladbe za orgle začele nastajati šele v poznem baroku. Do danes so se ohranila številna krajša dela, zlasti fuge in preludiji – nekatera brez avtorja ali z nejasnim avtorstvom in pod različnimi naslovi. Objavljati so se začela konec 18. stoletja, vendar so bila pogosto napačno interpretirana in pripisana napačnim avtorjem. Več fug v izdajah iz 19. stoletja je bilo na primer pripisanih legendarnemu poznobaročnemu skladatelju Bohuslavu Mateju Černohorskemu, kar pa se je sčasoma izkazalo za napačno (pravi avtorji so bili Muffat, Froberger, Kuhnau in Roberday), tako da se danes predvideva, da je v resnici napisal samo eno izmed njih. Černohorskemu je pripisana tudi sijajna, čeprav nedokončana, Tokata v C-duru, ki je v češkem prostoru vsekakor nekaj izjemnega, vendar se po slogu zdi bližje Pachelbelu kot pa kateri koli drugi orgelski skladbi, napisani na Češkem. V izdaji, natisnjeni v Leipzigu leta 1793, je bilo v skladu s severnonemško tradicijo več samostojnih del skladatelja Josefa Norberta Ferdinanda Segerja objavljenih skupaj v paru. Pred kratkim so bile orgelske skladbe, za katere se je dolgo verjelo, da so delo Jana Zaka, pripisane Josefu Lipavskemu, skladatelju, rojenemu v češkem mestu

Visoke Mito (Hohenmauth), ki je živel na Dunaju. V prispevku bo avtorica proučevala opisano tematiko na posameznih primerih skladb in njihovih skladateljev.



JULIA FEDOSZOV

Programske skladbe, spremenjene v baletno partituro:
glasba za balet *Ukročena trmoglavka*
v koreografiji Laszla Seregija

TRETJA baletna predstava, ki jo je madžarski koreograf Laszlo Seregi osnoval na podlagi Shakespearove *Ukročene trmoglavke*, je bila premierno uprizorjena v operni hiši v Budimpešti leta 1994. Prvotno je Seregi želel koreografijo zasnovati na podlagi Rossinijeve, Donizettijeve ali Auberjeve glasbe, nato pa je na radiu po naključju slišal uverturo *Im Frühling* (Spomladi), ki jo je napisal Karl Goldmark, avstro-ogrski skladatelj iz 19. stoletja. Zaradi tega nepričakovanega srečanja z Goldmarkovo glasbo se je odločil, da bo v baletni predstavi uporabil enajst njegovih skladb. V nekaterih primerih je Seregi izbral daljše odlomke simfonij in uvertur, v drugih pa je uporabil samo nekaj taktov, za katere je menil, da bodo najbolj ustrezali določenemu plesnemu gibu ali situaciji v drami. Te delčke je moral nato med seboj povezati na glasbeno zadovoljiv način. Seregiju je pomagal skladatelj Frigyes Hidas, ki je napisal več skupin dodatnih glasbenih taktov, s katerimi je povezal odlomke, napisane v različnih tonalitetah.

Prvotno je večina Goldmarkovih skladb, ki jih je izbral Seregi, imela program, z njihovim prenosom v popolnoma nov kontekst pa se je spremenil tudi njihov pomen. Balet je bil velika uspešnica in je dokazal, da lahko glasbeni kolaž, nad katerim glasbeni krogi običajno vihajo nosove, v nekaterih

primerih deluje izjemno dobro. Baletna partitura kaže visoko raven ume-
tniške avtentičnosti, ki izpodbija tradicionalne opredelitve avtentičnosti na
podlagi ideala glasbenega dela kot zaprte, posamezne, organske celote, ka-
tere izvedba mora nujno odražati skladateljeve namene.



IAIN FENLON

Shiptonski zaklad: muzikološka uganka

V GLASBENI reviji *The Musical World* je bilo 27. avgusta 1840 ob-
javljeno naslednje pismo: »V starem družinskem dvorcu v Ship-
tonu blizu Woodstocka je sedanji lastnik [...] pred kratkim odkril
štiri velike železne skrinje, polne notnega gradiva [...], razprav, maš, mote-
tov, madrigalov itd. vseh angleških skladateljev in pisateljev, ki so delovali
med letoma 1480 in 1649, kot tudi podobne tuje objave iz istega obdobja,
tako v tiskani kot rokopisni obliki. [...] Dovolili so mi, da si zbirko ogledam,
in tako sem uspel sestaviti skoraj popoln seznam celotne najdbe; s tem sem
se ukvarjal skoraj dva dni.«

Pismo, pod katerim je preprost, a neuporaben podpis »Član Purcell-
vega kluba«, je hkrati fascinantno in nenavadno. Seznam celotne najdbe se,
kot kaže, ni ohranil, knjige, omenjene v pismu, pa so izjemno redki pri-
merki. Na splošno glasba še ni pritegnila pozornosti resnih bibliofilov, kot
so jo na primer inkunabule in iluminirani rokopisi, in še v 16. in 17. stoletju
so angleški učenjaki, učitelji in glasbeniki svoje zbirke sestavljali večinoma
za lastne zgodovinske raziskave ali praktično uporabo. Kdo je torej sestavil
Shiptonski zaklad in zakaj je bil zakopan pod kletmi oxfordshirskega pode-
želskega dvorca? Njegova vsebina vsekakor odraža izrazito zanimanje za
zgodovino glasbe in zlasti za angleško cerkveno glasbo. Kljub drznemu pri-
zadevanju mnogih amaterskih »detektivov«, vključno s Thurstonom Dar-

tom in Alecom Hyattom Kingom iz Britanskega muzeja, ki sta Shipton obiskala leta 1953, štirih velikih železnih skrinj niso nikoli ponovno odkrili. V prispevku poskuša avtor razvozlati to uganko.



DOMEN MARINČIČ

Ponovno odkritje glasbeno-gledališkega dela *Belin* Jakoba Frančiška Zupana: kaj vemo po več kakor desetletju?

GLASBA kratkega glasbeno-gledališkega dela *Belin* Jakoba Frančiška Zupana, ki ga včasih opisujejo kot prvo opero v slovenskem jeziku, še vedno velja za izgubljeno. Slovenski skladatelj, orglavec in glasbeni pedagog, ki se posveča predvsem glasbi 18. stoletja, je leta 2008 trdil, da je dobil dostop do dotlej neznanega rokopisa, a so se o tem že takoj pojavili dvomi. Uprizoritev je sledila šele jeseni 2018 in sprožila nove razprave o avtentičnosti glasbe. Muzikologi so soglasno zavrnili sklep, da se je zares našel izvirnik tega izgubljenega glasbenega dela, vendar pomanjkanje gradiva še naprej preprečuje ustrezno analizo. Še vedno ne vemo, kje je izvirni rokopis, skoraj vse skenirane kopije ali fotokopije pa naj bi se izgubile zaradi domnevne okvare na trdem disku. Danes sta tako v skenirani obliki zadovoljive kakovosti na voljo samo dve rokopisni strani parta za glasbilo s tipkami. Čeprav očitno izvirata iz zadnjih desetletij 18. stoletja, vsebujeta več pisnih in glasbenih detajlov, ki kažejo na drugačen izvor, morebiti v frančiškanski duhovni glasbi. Druge strani vzbujajo še več dvomov, vendar je zaradi slabe kakovosti reprodukcij težko narediti zanesljivo oceno.

Nejasni izvor partitur, okoliščine njihovega odkritja ter domnevna poznejša usoda rokopisa in njegovih kopij se ujemajo z znanimi primeri

glasbenih ponaredb v 20. stoletju. Partiture so na voljo samo v sodobni transkripciji, nejasnosti glede uredniških posegov, ki lahko vključujejo tudi rekonstrukcijo ali spremembe instrumentacije, pa preprečujejo natančnejšo kritiko kompozicijskega sloga. Razpoložljive reprodukcije rokopisnih strani so najzanesljivejši vir podatkov, zato jih je avtor prispevka podrobno proučil in primerjal z drugim repertoarjem iz tega obdobja, ohranjenim v slovenskih, hrvaških in madžarskih arhivih. Čeprav kopist in skladatelj še vedno ostajata neznanata, razne oznake, oštevilčeni bas, taktovski način, kompozicijski slog in glasbena zasnova nudijo veliko informacij in omogočajo oblikovanje hipotez o izvoru rokopisa, dokler ne bodo na voljo novi podatki in bo mogoče izvesti nadaljnje raziskave.



KATARINA ŠTER & KLEMEN GRABNAR

Avtentično sporočilo v neavtentičnem jeziku:

»slovenska preobleka« koralnega

speva *Discubuit Jesus*

MED številne posebnosti rokopisnega zvezka MS 232, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, sodi tudi dvojni zapis rezponzorija *Discubuit Jesus* – najprej v latinščini, nato pa v slovenščini, čeprav slovenski spev ni ohranjen v celoti. Rokopis je zbirka različnih liturgičnih skladb, ki je najverjetneje nastala na prelomu 17. stoletja in je povezana s krogom škofa Tomaža Hrena, najpomembnejše osebnosti katoliške obnove na Slovenskem v tistem času. Čeprav se uporaba ljudskega jezika v liturgičnem spevu znotraj močno protireformacijsko nastrojenega okolja zdi malo verjetna, je bila slovenska različica zagotovo napisana za petje in izvajanje. Avtorja v prispevku prevetrita dosedanje hipoteze o dom-

nevni rabi slovenskega speva in njegovem kontekstu ter v povezavi s tem predstavita tudi nekaj novih možnih rešitev.



MARKO MOTNIK

Avtentičnost gregorijanskega korala v 18. stoletju: preučevanje primerov iz dominikanskih samostanov v Radljah ob Dravi in Studenicah

NA DANAŠNJEM slovenskem Štajerskem sta do razpustitve samostanov pod vladavino cesarja Franca Jožefa II. delovala dva ženska dominikanska samostana, in sicer eden v Studenicah (Studenitz), ustanovljen leta 1245, in eden v Radljah ob Dravi (Mahrenburg), ki je bil ustanovljen le nekaj let zatem (leta 1251). Čeprav je splošna zgodovina obeh samostanov dokaj dobro poznana in raziskana, vloga glasbe v teh dveh ženskih skupnostih do zdaj še ni bila proučena. Podatki o tamkajšnji glasbi so skopi, poleg tega se niso ohranili nobeni glasbeni viri iz začetnih stoletij nju-nega obstoja. Izdatnejše gradivo je na voljo šele za 17. stoletje. V samostanu v Radljah ob Dravi, ki je tradicionalno sprejemal novinke iz višjih družbenih slojev, sta imela glasbeno znanje in sposobnost igranja glasbil veliko pomembnejšo vlogo kakor v samostanu v Studenicah. Posledično so tudi viri iz samostana v Radljah bogatejši. Pri obravnavi glasbe verskih redov je zato poleg preučevanja posameznega samostanskega reda na splošno treba nujno pogledati tudi razlike med samostani, ki spadajo v isti red. V kroniki iz zgodnjega 18. stoletja iz samostana v Radljah je opisanih več redovnic, ki so svoje življenje posvetile glasbi. Nekatere so prepevale, druge igrale na glasbila, nekatere pa so celo pisale svoje skladbe. Iz tega glasbeno zelo plodnega obdobja pa se je ohranilo le malo glasbenih virov. Burno zgodovino obeh samostanov,

vključno z njuno razpusitvijo, je vendarle preživelo pet antifonarjev: štirje iz Radelj in eden iz Studenic. Rokopisi izpričujejo prisotnost koralnega petja pri samostanskem molitvenem bogoslužju, ki se je ohranilo še globoko v 18. stoletje. V prispevku je njihova vsebina prvič predstavljena znanstveni skupnosti.



JANA ERJAVEC

Posvetne in cerkvene skladbe v novi preobleki: kontrafakture v arhivu SI-Co

KLJUB prevladujočemu negativnemu odnosu Katoliške cerkve in celo avstrijskih posvetnih oblasti do uporabe posvetnih, zlasti gledaliških, glasbenih prvin v liturgičnem kontekstu od sredine 18. stoletja naprej rokopisni glasbeni viri, ohranjeni v arhivih na ozemlju današnje Slovenije, kažejo, da je bilo »preoblačenje« starejše posvetne (in celo cerkvene) glasbe v »nova liturgična oblačila« takrat nekaj povsem običajnega. Najbogatejšo zbirko tovrstnih predelav ali kontrafaktur hrani arhiv opatijske in župnijske cerkve sv. Danijela v Celju (SI-Co). Večino petdesetih rokopisov je prepisal Benedikt Schluga, organist in zborovodja (*regens chori*) v tej cerkvi ter učitelj (in poznejši ravnatelj) na prvi glavni šoli (*Hauptschule*) v Celju od približno leta 1775 do 1820 (umrl je leta 1834). V liturgično predelanem repertoarju prevladujejo odlomki iz takrat priljubljenih glasbeno-gledaliških del (avtorjev, kot so Astarita, Cimarosa, Gazzaniga, Gaveaux, Martín y Soler, Mozart in Winter) in tudi del sakralnega izvora, kot je Haydnov oratorij *Stvarjenje*. V prispevku avtorica podrobno proučuje omenjene kontrafakture ter obravnava vprašanje avtorstva (zlasti vlogo Benedikta Schluge) in sprememb v funkciji glasbe.



Avtentičnost rekonstrukcije manjkajočih delov? Razmišljanja o nesmiselnem problemu

GLASBENI izvajalci so si glasbo že od nekdaj prilagajali in jo spreminjali, na novo komponirali dele, ki niso bili učinkoviti, ali si prilagajali besedila zato, da bi jih lažje izvajali na koncertih. To se je večinoma dogajalo, ne da bi bilo javno oznanjeno in brez kakršnega koli dovoljenja.

V zadnjem času pa se pojavljajo čedalje obsežnejše »rekonstrukcije« del, ki so sicer že stoletja pozabljena, ker se ena ali več knjig njihovih partov niso ohranile. Tovrstna dejavnost pogosto vodi do glasbenih izdaj, ki jih uredijo muzikologi ali izvajalci sami, ali pa to storijo v medsebojnem sodelovanju. Poleg tega objava rekonstruirane skladbe zelo pogosto spremlja »prvo sodobno izvedbo« in snemanje nedavno rekonstruirane glasbe.

Takšni postopki so nedvomno zanimivi z zgodovinskega in glasbenega vidika, saj lahko po dolgih stoletjih spet poslušamo pozabljeno glasbo. Kljub temu nekateri menijo, da niso povsem upravičeni, saj rekonstruirani del »ni avtentičen«, rezultat njegove združitve z ohranjenimi deli izvirnika pa je skladba, ki ni nikoli obstajala.

Avtorica se razprave o tovrstnih postopkih loti tako, da obravnava tveganja, ki so z njimi neločljivo povezana, in identificira prvine njihove kompleksnosti. Najprej globlje analizira pojem avtentičnosti na področju glasbenih edicij in z njim povezane probleme uredniških izboljšav oz. popravkov (emendatio). Poleg tega se sprašuje o ustreznosti uporabe kriterija avtentičnosti v primerih zapolnjevanja vrzeli (lacunae) v polifoniji in preučuje, kako so rezultati rekonstrukcije predstavljeni tako v kritičnih izdajah kakor v izvajanju glasbe. Na koncu predlaga še druge kriterije, s katerimi bi lahko ustrezno ocenili rekonstrukcijo manjkajočih delov.



Identifikacija, urejanje in »obnova« kontrafakture: novi vpogledi v madrigale Domenica Michelija z novim besedilom

V PRISPEVKU bo avtor obravnaval nekatere metodološke vidike izdajanja kontrafaktur, tj. skladb, katerih besedilo je bilo zaradi nekega razloga spremenjeno. Tovrstna preobrazba kaže spremembo funkcije glasbe in, kar je mogoče najpomembnejše, pravo zvočno metamorfozo.

Konec 16. stoletja so se začele pojavljati številne zbirke kontrafaktur slavnih madrigalov takratnega časa. Včasih sta na teh kontrafakturah naslov madrigala in skladateljevo ime izrecno navedena, spet drugič pa je navedeno le eno ali drugo, lahko pa tudi nič od tega. V drugih primerih so podatki nepravilni ali dvoumni, res pa je, da se prek nekaterih kontrafaktur dejansko ohranja melodija delno ali v celoti izgubljenih madrigalov.

Kdor koli se ukvarja z urejanjem tovrstnega glasbenega dela, mora opraviti recenzijo, pri kateri mora upoštevati tako kontrafakturo kot njeno predlogo. Če se izkaže, da je kontrafaktura ohranjena nepopolno, je manjkajoče dele mogoče pridobiti iz predloge ali obratno. V nekaterih primerih nista v celoti ohranjeni niti predloga niti kontrafaktura, z združitvijo njunih razpoložljivih delov pa je mogoče sestaviti celotno glasbeno delo, pri čemer lahko urednik poskuša manjkajoče dele besedila obnoviti na podlagi tega, kar lahko opazi iz preostalih glasov. V takih primerih lahko posnema, čeprav z drugačnim ciljem, proces spreminjanja besedila, ki ga je izvedel avtor kontrafakture.

V prispevku bo avtor na primeru problematične identifikacije predloge nepopolno ohranjene kontrafakture madrigala Domenica Michelija proučeval zagonetne metodološke vidike in poskušal spodbuditi razmislek o upravičenosti tovrstnih postopkov in vprašanju avtentičnosti.



Avtorstvo, anonimnost in (napačno) pripisovanje: »Pompey's Ghost« Katherine Phillips

DNE 10. februarja 1663 je bila v gledališču Smock Alley v Dublinu uprizorjena igra *La Mort de Pompée* (Pompejeva smrt) francoskega dramatika Pierra Corneilla v angleškem prevodu Katherine Phillips. To je bil pomemben dogodek: igra, ki je vključevala pet na novo napisanih pesmi za izvedbo v odmorih med posameznimi dejanji, je bila prvi primer uprizoritve kakega dela izpod peresa ženske v poklicnem gledališču. Scenarij je bil istega leta natisnjen v Dublinu in Londonu. Do konca stoletja sta Katherine Phillips in njena igra večinoma utonili v pozabo. Na začetku 90. let 20. stoletja je Elizabeth Hagemann (ki je skupaj z Andreo Sununujem uredila zbrana dela Katherine Phillips, ki so trenutno v tisku pri založbi Oxford University Press) v pesmarici iz poznega 18. stoletja, ki je bila v lasti pridigarja iz Nove Anglije, odkrila priredbo ene izmed pesmi iz te igre, in sicer pesmi »From lasting and unclouded day«, ki se v pesmarici pojavi pod naslovom »Pompey's Ghost« (Pompejev duh). Izkazalo se je, da je bila ta različica pesmi v Novi Angliji priljubljena še dolgo v 19. stoletju, pri čemer je nihče ni pripisoval Phillipsovi ali poznal njenega gledališkega izvora. Sredi 18. stoletja se je pojavila še ena priredba, poznana zlasti na Škotskem, v kateri je bila melodija sposojena iz neke druge pesmi. Nekaj desetletij pozneje jo je Robert Burns razglasil za škotsko pesem, s čimer je dosegel, da je bila vključena v nastajajoči kanon škotskih pesmi. Pri tem sta neznana škotska pesnika trdila, da sta njena avtorja, oziroma so to zanju trdili drugi. Čeprav je za take pesmi povsem običajno, da se širijo brez pripisanega avtorstva, je neverjetno, da je »Pompey's Ghost« skoraj dve stoletji ostala priljubljena na dveh celinah. V prispevku avtor proučuje, kako je danes neznana pesem postala najbolj razširjeno delo Katherine Phillips, pri čemer je bilo njeno avtorstvo že zgodaj zakrito. Poleg tega avtor obravnava, kako

so si velik kulturni pomen te pesmi prilastili različni avtorji v različnih kontekstih, kar je bila še dodatna ovira pri prepoznavanju njenega pravega avtorstva.



ANTONIJA DEJANOVIĆ

Žepna violina MUO 8837: primer vprašljive identifikacije glasbila

ZEPNA violina ali *pochette* je del zbirke glasbil zagrebškega Muzeja umetnosti in obrti. Glasbilo je prišlo v muzej leta 1941 v postopku zamenjave.

Pri začetnem popisu je bilo pripisano neznanemu nemškemu izdelovalcu iz 17. stoletja. Glasbilo je bilo skoraj celotno obdobje, v katerem je bilo v lasti muzeja, kjer je tudi razstavljeno, prepoznano kot žepna violina (*pochette*). Leta 2007 pa je odgovorni kustos malenkostno spremenil identifikacijo. Do tega je prišlo, ker je postalo očitno, da je treba ponovno raziskati datum izdelave in vrsto tega glasbila.

Zanimivo je, da so bili že predtem na glasbilu izvedeni različni posegi: že zelo zgodaj je bilo restavrirano ali rekonstruirano, o čemer muzejski kustosi sploh niso ničesar vedeli, poleg tega je bilo na njem tudi v novejšem času izvedenih več dokaj dobro znanih posegov, večinoma zaradi pretekle identifikacije violine kot starega glasbila.

Oktobra 2019 je v Muzeju umetnosti in obrti v okviru Dnevov evropske kulturne dediščine potekalo kratko predavanje o žepni violini, njeni zgodovini in z njo povezanimi težavami z naslovom »Muzej odličnega zvoka: predstavitev žepne violine«.

Tako ima danes omenjeni muzej v svoji zbirki glasbilo, ki ga je verjetno treba na novo identificirati ter katerega izvorna oblika je bila večkrat rekon-

struirana in restavrirana. Trenutno se torej zastavljajo vprašanja o izvoru in pravilni identifikaciji žepne violine pod inventarno številko MUO 8837.



ANTJE BECKER & HEIDI VON RÜDEN

Izvirnik, ponaredek ali malo obojega? Vprašanje avtentičnosti pandurine Giovannija Smorsoneja v zbirki berlinskega Muzeja glasbil

JANUARJA 1896 se je švicarskemu izdelovalcu violin, ki je v severnem delu Londona odprl svojo delavnico, v angleški prestolnici rodil sin, Heinrich Ludwig (Henry) Werro. Werro se je tako kot njegov oče za izdelovalca violin izučil v nemškem mestu Markneukirchen, po koncu prve svetovne vojne pa se je pridružil očetovemu podjetju, ki se je medtem preselilo v Bern. Mojstrski izpit je opravil z odliko. Na obsežnih potovanjih po vsej Evropi je pridobil tudi bogato znanje na področju ocenjevanja glasbil, ki so jih izdelali stari mojstri, ter postal strasten zbiratelj starih godal in lokov. V 50. letih 20. stoletja je Werro pristal na naslovnica: skupaj z nekaterimi kolegi je bil obtožen manipulacije pri prodaji violin v svojo finančno korist z namernim napačnim pripisovanjem glasbil slavnim mojstrom.

Dne 10. avgusta 1967 je berlinski Muzej glasbil od Werra pridobil pandurino, ki naj bi jo glede na lastnoročni podpis v njenem trupu leta 1736 izdelal Giovanni Smorsone. Smorsone se je rodil leta 1671 v Rimu, kjer je na začetku 18. stoletja odprl delavnico za izdelavo lutenj. Znanih je enajst njegovih glasbil, od katerih se jih je do danes ohranilo devet. Smorsonejevo glasbilo, ki je trenutno v Berlinu, je pred kratkim spet vzbudilo pozornost med delom na razstavi, ki so jo Berlinski državni muzeji organizirali v

sodelovanju z Muzejem glasbil in na kateri je na ogled tudi omenjena pandurina. Njen izvor in tudi natančnejši pregled njenih strukturnih značilnosti sta vzbudila dvom o njeni avtentičnosti: jo je zares izdelal Smorsone ali so imeli pri njeni izdelavi vmes prste drugi, morda celo sam Werro? V simpozijemskem prispevku bosta avtorici z uporabo umetnostno- in glasbenozgodovinskih ter znanstvenih metod v smislu prave male kriminalke iskali odgovore na to vprašanje.



PASCALE VANDERVELLEN

Ponarejena glasbila, prvotno pripisana družini Ruckers, v zbirki MIM

MED velikimi imeni v zgodovini izdelovanja čembalov je Ruckers verjetno najslavnejše. Za tem imenom se skrivajo štiri generacije dinastije, ki je približno med letoma 1580 in 1680 delovala v Antwerpnu ter je imela na tem področju prevladujoč vpliv v Zahodni Evropi. Njihovi čembali in virginali, ki so bili sinonim za izjemno mojstrstvo, so pridobili neverjeten ugled, ki je segal prek meja Evrope in trajal še dolgo po tem, ko družina ni bila več aktivna. Velika zavist, ki jo je vzbujalo njeno delo, je povzročila verjetno najboljšežnejše ponarejanje na področju izdelave glasbil do takrat.

Muzej glasbil (Musical Instruments Museum ali MIM) v Bruslju ima v lasti 18 glasbil, ki so bila ob pridobitvi pripisana družini Ruckers. Od 50. let 20. stoletja pa so se začeli pojavljati dvomi o njihovem pravem izvoru. V muzeju so zato opravili poglobljeno raziskavo vseh svojih čembalov in virginalov, ki so bili prvotno pripisani temu izdelovalcu. Poleg klasičnih organoloških metod so uporabili tudi napredne analitične tehnike. Tako so

z rentgenskim slikanjem, skeniranjem in endoskopijo poskušali ugotoviti notranjo zgradbo glasbil, z mikroskopskimi in dendrokronološkimi analizami so ugotavljali, iz katerega lesa je bil izdelan posamezen del glasbila, z rentgensko fluorescenco (XRF) so določali kompozicijo rozete ali pigmentov, s katerimi sta bila okrašena resonančna deska in ohišje, z Ramanovo mikrospektroskopijo (MRS) ali infrardečo spektroskopijo (FTIR) pa so še podrobneje določali naravo pigmentov in značilnosti veziv. Skupno je pri obsežnem projektu sodelovalo več kot 20 znanstvenikov in restavratorjev, ki so na koncu ugotovili, da je pet od osemnajstih glasbil, prvotno pripisanih družini Ruckers, dejansko ponarejenih.



LUMINITA GHERVASE*

Original ali ponaredek: Taskinov čembalo s prvinami, značilnimi za glasbila družine Ruckers

Z ZNANSTVENEGA vidika je pogosta težava, ki se pojavi pri obravnavi predmetov kulturne dediščine, nepoznavanje njihove zgodovine. Velikokrat zgodovina posameznega predmeta sploh ni poznana ali je znana samo delno. V najslabšem primeru lahko celo temelji zgolj na nepravilnih ali zavajajočih informacijah. Ponarejanje glasbil je bilo v zgodnjem novem veku dokaj pogosta praksa. Glasbilom se je lahko vrednost povečala, če so bila podobna drugim starejšim glasbilom ali glasbilom, izdelanim v ugledni delavnici. Med zelo uglednimi je bil tudi atelje flamske družine Ruckers iz 17. stoletja: njeno ime je bilo v 18. stoletju, ko so glasbila veljala za znak bogastva in visokega družbenega položaja ter so imela pomembno dekorativno vlogo, pogosto namerno napačno pripisano ponare-

jenim glasbilom, da bi se jim povečala tržna vrednost. Eden najslavnejših izdelovalcev čembalov iz 18. stoletja, Pascale Taskin, je predeloval čembale družine Ruckers ali pa njihove dele vgrajeval v nove. V prispevku je obravnavan Taskinov čembalo iz leta 1772, ki vključuje – namerno ali nenamerno – nekatere značilnosti čembalov, ki jih je izdelovala družina Ruckers. Avtorica poskuša s proučevanjem izbranih značilnosti čembalov obeh izdelovalcev ugotoviti, ali je Taskin v svoja glasbila namerno vključil prvine, značilne za družino Ruckers.

** V sodelovanju z Ioano Mario Cortea, Lucianom Ratoiujem, Monico Dinu in Roxano Radvan*

Kontakti

ANTJE BECKER · Städtisches Museum Braunschweig; flautobecker@gmail.com

ERIC BOARO · Milano; eric.boaro@gmail.com

JOHN CUNNINGHAM · Bangor University; j.cunningham@bangor.ac.uk

ANTONIJA DEJANOVIĆ · Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb;
antonija.mue@gmail.com

JANA ERJAVEC · Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti
in umetnosti, Ljubljana; jana.erjavec@zrc-sazu.si

JÚLIA FEDOSZOV · Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest;
juliafedoszov@gmail.com

IAIN FENLON · University of Cambridge; King's College London;
iaf1000@cam.ac.uk

YAVOR GENOV · Institut za izsledvane na izkustvata, BAN;
yavor.genov@artstudies.bg

FLORENCE GÉTREAU · CNRS-Paris-Sorbonne-Ministère de la Culture-BnF;
Bibliothèque nationale de la France; florence.getrau@cnrs.fr

LUMINIȚA GHERVASE · Institutul Național de Cercetare-Dezvoltare pentru
Optoelectronică, Măgurele; ghervase@inoe.ro

KLEMEN GRABNAR · Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije
znanosti in umetnosti, Ljubljana; klemen.grabnar@zrc-sazu.si

PETER HOLMAN · University of Leeds; peter@parley.org.uk

BENJAMIN LASSAUZET · Centre d'Histoire Espaces et Cultures; Centre de
recherche et d'expérimentation sur l'acte artistique;
benjamin.lassauzet@hotmail.fr

DOMEN MARINČIČ · Ljubljana; domen.marincic@web.de

JANA MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ · Hudební fakulta Janáčkovy akademie
múzických umění, Brno; slimackova@jamu.cz

MARKO MOTNIK · Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije
znanosti in umetnosti, Ljubljana; marko.motnik@zrc-sazu.si

FREDERICK REECE · University of Washington, Seattle, WA, USA;
freece@uw.edu

HEIDI VON RÜDEN · Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer
Kulturbesitz; Musikinstrumenten-Museum; vrueden@sim.spk-berlin.de

KATARINA ŠTER · Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije
znanosti in umetnosti, Ljubljana; katarina.ster@zrc-sazu.si

GABRIELE TASCHETTI · Università degli Studi di Padova;
gabriele.taschetti@phd.unipd.it

MARINA TOFFETTI · Università degli Studi di Padova;
marina.toffetti@unipd.it

PASCALE VANDERVELLEN · Musée des Instruments de Musique, Bruxelles /
Muziekinstrumentenmuseum, Brussel; p.vandervellen@mim.be

TOM WAPPLER · Carl von Ossietzky Universität Oldenburg;
tom.wappler@uol.de

Beležke

N. 12.

Organizacija dogodka
ZRC SAZU, Muzikološki inštitut:

Larghetto
METODA KOKOLE
KATARINA ŠTER
KLEMEN GRABNAR
LUCIJA BIZANT
TONJA ČAKŠ

Organizacijski odbor

METODA KOKOLE (ZRC SAZU, Muzikološki inštitut)
KLEMEN GRABNAR (ZRC SAZU, Muzikološki inštitut)
KATARINA ŠTER (ZRC SAZU, Muzikološki inštitut & Slovensko muzikološko društvo)
NEJC SUKLJAN (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo)
DOMEN MARINČIČ (samozaposlen v kulturi, Ljubljana)

Znanstveni svet

METODA KOKOLE (ZRC SAZU, Muzikološki inštitut)
JANEZ HÖFLER (SAZU)
MICHAEL TALBOT (Univerza v Liverpoolu)
PETER HOLMAN (Univerza v Leedsu)



Založba ZRC