

UDK 786.6 Křenek

Marija Bergamo
Ljubljana"ČASČEN, A NEZAZELEN..." ERNST KŘENEK
DANES - V LUČI DVEH NOVEJSIH ORGELSKIH
SKLADB

Ob Křenekovem osemdesetem rojstnem dnevu, ki so ga leta 1980 praznovali po vsem svetu, še prav posebno pa v njegovi "prvi domovini" Avstriji,¹ je pod svetlobo reflektorjev spet prišla ena najbolj kontroverznih osebnosti glasbe 20. stoletja. Obnovljene so bile mnoge teoretične razprave² o aktualnosti oziroma neaktualnosti njegovega glasbenega stila in jezika, zlasti o stilnih preobrazbah v njegovem delu, ki so več desetletij spravljal v zadrego celo teoretike Adornovega kova,³ ponovno so bile poslušane, v zgoščinem zaporedju, ključne, prelomne skladbe iz avtorjeve skoraj dvestopetdeset opusov obsegajoče ustvarjalne bere.⁴

Iz množice vtisov, informacij, razmišljanj o čudnih poteh, po katerih je hodila avantgarda, posebej eksilna, pred, v času in po 2. svetovni vojni, o pogojenosti mnogih kompozicijskih postopkov z izvenzglasbenimi elementi je v ospredje končno stopila sama glasba: starejši opusi, a tudi najnovejše skladbe osemdesetletnega, toda duhovno svežega in mladega avtorja, tega glasbenega intelektualca danes skoraj neznansko široke izobrazbe.⁵ S ključi glasbenih struktur od Monteverdija do Steva

- 1 Křenek se sam večkrat in ob raznih priložnostih s prizvokom grenkobe posmehuje svojemu ambivalentnemu domovinskemu statusu: "Izjavil sem, da sem ameriški državlján, kar pa še ne pomeni, da sem ameriški komponist... Nima veliko pomena etiketirati umetnike po njihovem poreklu, mestu rojstva ali delovanja. Mar naj bi bil češki komponist, ki se je rodil na Dunaju in dela v Ameriki? ... Ko sem praznoval 75. rojstni dan, doma v Palm Springsu, sem dobil vsaj to satisfakcijo, da me je lokalni jutranji časopis pozdravil kot "Palm Springs komponista". To je že nekaj. Kot tak se sedaj priporočam dobrohotni vivisekciji svojih prijateljev muzikologov." (Von Křenek über Křenek zu Protokoll gegeben, 26.7.1980, Studien zur Wertforschung, Bd. 15, 1982, str. 13-14.) Do tega relativnega ravnotežja v odnosu do stare in nove domovine pa je Křenek prispel zelo pozno.
- 2 Ves dnevní in periodični tisk se je poleti 1980 "ukvarjal" s Křenekom, oktobra 1980 pa sta "Musikprotokoll" štajerske jeseni ter paralelno se odvijajoči glasbeni simpozij, ki ga je organiziral "Institut für Wertforschung" v Gradcu, bila posvečena "Problemkünstlerju" Křeneku.
- 3 Adorno piše Křeneku leta 1932: "Vaša osebnost mi čudno uhaaja iz kategorij... Vi ste zame še danes, prav tako kot v času vaše 2. simfonije, najbolj skrivnosten od vseh avtorjev in vas ne uspem

Reicha in Wolfganga Rihma v rokah, ki jih je v svojem glasbenem laboratoriju do dna "izprašal" s stališča kompozicijske tehnike, glasbene estetike, sociologije in zgodovine, Křenek tudi v najnovejših skladbah kaže radovednost mladeniča, ki mu novo nikakor ni "a priori" tuje.⁶ S suverenostjo izkušenega "glasbenega obrtnika" in esteta pa v vsakem materialu ali postopku vidi konsekvence za glasbeno celoto, za tisto vsebinsko-tehnično sintezo, do katere čuti skoraj puritansko moralno odgovornost.

In prav skozi prizmo glasbeno-moralnih postulatov, ki so za Křeneka vedno bili in ostali konstanta, bi bilo treba njegove stilne mene razumeti ne kot modo ali spontano tekanje za novim, temveč kot rezultat globokih notranjih filozofskih, socioloških in tehničnih dvomov in preizkušenj. Le-te delno izvirajo iz njegove osebne psihološke strukture, največkrat pa so tudi odmev nasprotij in prelomov 20. stoletja v dramatični borbi za novo gramatiko tonskih odnosov.⁷

Ti odmevi niso vedno direktni. Projicirani so skozi Křenekov osnovni odnos do glasbe: "Pričakujem, da me - in to je v zvezi z mojim poreklom, izobrazbo in tradicijo - glasba na neki način intelektualno interesira."⁸ Iz tega parametra izhaja tudi za Křeneka značilna distanca do samega sebe, napor, da se vse osebnoizpovedno prikrije, da se raven umetniškega, na kateri se vse vsebinsko pomembno v njegovem življenju dogaja, čimbolj objektivizira.

spraviti v kakršnokoli formulo..." (Pismo od 30.9.1932, citirano po C. Maurer-Zenak: Ernst Křenek - ein Komponist in Exil, Lafite, Wien, 1980). Tudi kasneje, ko leta 1958 v svoji zadnji večji razpravi o Křeneku zelo pozitivno intonira svojo analizo, Adorno še vedno govori o "fermentu nerazumljivega", o "inkomenzurabiliteti" (neizmerljivosti) Křenekovega sloga in prenaša te kvalifikatorje tudi na glasbeno-tehnične kategorije ter citira Berga, ki da je že zdavnaj konstatairal: "Tam, kjer od Křeneka pričakujete sekvenco, je ni, a ko je ne pričakujete, je tu." (Adorno: Zur Physiognomik Křeneks, Musik u. Szene, Jg. 2, 1957/58, str. 13).

- 4 *"Jonny spielt auf" v okviru Wiener Festwochen 1980, koncertna izvedba "Karla V" na Salzburških svečanih igrah 1980, koncerti "Musikprotokolla" v Gradcu 1980, ciklus koncertov z vsemi godalnimi kvarteti (Wiener Konzerthaus 1980/82), itd.*
- 5 *Křenek sintetizira v sebi več talentov in poklicev, ki jim vsem skupaj daje pečat izjemno senzibilna, kritična in estetična osebnost. Křenek-komponist je istočasno tudi pianist in dirigent, pesnik, esejist, filozof, zgodovinar umetnosti, geograf, matematik, znanstvenik.*
- 6 *"Ko sem spoznal, da mnogi avtorji, ko pridejo v določena leta, radi oznanjajo, da so v glasbeni zgodovini prav oni rekli zadnjo besedo in da vse, kar se je za njimi potkusilo, predstavlja čisto nesmiselnost, sem sklenil, da se meni to v starosti ne sme zgoditi, pa se zato nisem premišljal, ali naj se spoprinem z novimi idejami, ki so bile, v zraku." (Křenek: Gespräch mit meinem zweitem Ich, Melos, 4, Juli/August 1973).*
- 7 *V intervjuju z J. Miller-Mareinom meni Křenek: "V svojem delu sem šel skozi toliko različnih faz, da so nekateri kritiki obupavali. Nekateri me imajo za šarlatana in goljufa, za vetrnjaško individuo, ki pravzaprav ne ve, kaj dela in kam spada. Tu ne morem nič predrugачiti. Zelo sem občutljiv za vse vtise ter iz sveta okoli sebe sprejemam veliko tega, kar v mene prodira. Vem, da so drugi zaprti vase ter da jim ni mar, kje, kako, kdaj in s kom živijo. Moj primer*

Glasba je zanj oblika mišljenja,⁹ do katere se je treba spoznavno prebiti s tehnično-analitičnim postopkom, ki naj pripelje do intuitivnih plasti njenega ustvarjalca. Analiza naj bi torej izhajala iz glasbene celote, iz "glasbene misli", ki je pojavno realizirana v glasbenem materialu, ki mu glasbena misel daje ustrezno strukturo. Ta rezultira iz zaloge kompozicijskih sredstev, ki jo avtor ima na razpolago, je pa tudi "nadindividualno" podrejena "višji instanci", zgodovinsko pogojeni glasbeni govorici, "ideji". V tem strukturiranem materialu dobi glasbena misel svojo oblikovno realizacijo, svojo "najbolj dovršeno glasbeno inkarnacijo", v kateri naj bi sedaj povratno delovala na izvenglasbeni svet, s katerega pomočjo je rojena. Glede na tako zarisani obči miselni tok Křenek z lahkoto analizira vse tehnične postopke nove glasbe, posebno dodekafonijo, razširjajoč svoja razmišljanja tudi na znanstvena področja geometrijske aksiomatike in moderne fizike. Iščoč obče, izvenčasovno, vedno veljavno, Křenek pravzaprav želi opozoriti na potrebo razvoja, ki naj bi ostal odprt na vse strani, s svojim vedno znova eksponiranim stališčem, da pot do glasbe vodi preko miselnega procesa, pa daje osnovo tistim, ki ga želijo videti predvsem kot spekulativnega intelektualca.

V določenih fazah umetniškega razvoja je Křenek težišče svojih glasbenih iskanj prenašal na področje spekulacije. Izhajajoč iz osnov humanistične izobrazbe na Dunaju, Schrekerjeve šole kontrapunkta in kontrapunktskih principov Ernsta Kurtha,¹⁰ začasno zaverovan v ameriško zabavno glasbo, a zasidran v glasbeni estetiki in tehniki Dunaja 20tih let, je Křenek še leta 1925 govoril o tonaliteti kot o "občem in razumljivem glasbenem materialu",¹¹ ki naj bi bil na nov način realiziran in občuten. A že leta 1929 začenja več let trajajoč in za njegovo ustvarjanje prepomemben dialog z Adornom¹² o bistvu, uporabnosti in posledicah dodekafonije. Křenek najprej odbije dodekafonijo z vrsto estetskih argumentov, ki se nanašajo na njene izrazne možnosti. In čeprav še 1932. insistira na svobodi skladateljeve odločitve in poudarja, da ima diktat materiala le smisel prisile in utesnitve, prvi dodekafonski poizkusi datirajo že iz tega časa. Křenek prihaja namreč do spoznanja, da je dvanajsttinski sistem konsekvence poznoromantične kromatike, predrugačenega glasbenega materiala, ki ustreza tedanjemu trenutku glasbene zgodovine. In ko Adorno okoli leta 1934 začenja dvomiti v dodekafonijo, se je Křenek zanj odločil, videč v njej "enotnost v dobro urejeni mnogoterosti", tisto "enotno voljo oblikovanja",¹³ ki mu odpira nove racionalne in praktične horizonte. V garantirani enotnosti materiala, ki po kaosu atonalnosti spet omogoča ustvarjanje velikih form, je Křenek našel "sigurna tla", na katerih se v osnovi in po vseh preobrazbah, ki ga je dodekafonija pri njem doživela, ter po vseh dodatnih elementih in načinih strukturiranja, ki jih je medtem še vključil v svoj kompozicijski slog, nahaja še dandanes.

je drugačen." (Das musikalische Selbstportrait, Mannenverlag, 1963). Do tega stališča pa je Křenek dospel pozno, saj je dolgo časa, vse do petdesetih let, glasbeno situacijo določenega časa gledal ne kot rezultat volje skladateljske individue. Ni se želel smatrati za del zgodovine. Kasneje je to stališče korigiral.

8 *Der verletzliche Komponist (Razgovor Křenek - Claudia Maurer-Zenck, Tagesanzeiger, Zürich, 23.8.1980).*

9 *Křenek je svoje glasbeno-estetska razmišljanja formuliral v šestih*

Problemi dvanajsttonskega oblikovanja so ga namreč privedli do zanimanja za matematiko, predvsem za aksiomatiko, ki mu je kasneje (1936) "rabila kot ključ za celotni pregled glasbenega materiala in njegove kompozicijske razdelave",¹⁴ nato preko "funkcionalnih modusov" S. Hilla do, skupaj z G. Perle-om, razvitega sistema funkcionalnih dvanajsttonskega modusov ter do različnih metod permutacij, "od katerih bi nekatere bilo treba razumeti kot predstopnje kasnejših serijskih postopkov".¹⁵ In ko po različnih "osvetlitvah" dodekafonskega strukturiranja le konstatira, da linearnost prerada vodi v monotonijo, odkriva v greorijaniki, tehniki cantusa firmusa in izoritmičnih fenomenih ars novae "vzore in modele mnogih tokov razmišljanja, ki jih sedaj zasledujemo... Odkril sem nekatere principe oblikovanja, ki se v zahodni glasbi lahko zasledijo vedno znova in v raznih formah".¹⁶ Če k temu dodamo še izkušnje z elektronsko glasbo in Messiaenovimi časovnimi modusi, najdemo na kupu elemente, ki so Křenek, sicer z zamudo, a po krepki osebni ustvarjalni logiki pripeljali do serialnosti. Ne kot rezultata novega radikaliziranja, temveč kot potrebe, da se osebna ezoteričnost izraza in strogost organizacije zgodovinsko interpretira, da se v postopkih današnjega časa najde povezanost s tistimi, na katerih sloni srednjeveška glasba v sklopu kvadrivialnih znanosti.¹⁷

Křenekov serializem ni strog, ni dosleden. Nikoli ni želel in še posebno danes pri koncu dolge ustvarjalne poti ne želi svoje vloge komponista omejiti samo na raven organizacije materiala, ki ga sicer brez dvoma vedno zanima. "Po dolgoletnem študiranju te materije sem prišel do stališča, da bi me totalno organizirana skladba le takrat zadovoljila, če bi imela visoko stopnjo kompleksnosti in različnosti".¹⁸ Kot že tolikokrat poprej, je iz kroga novih tehničnih sredstev odbral le tisto, kar je sodilo v njegov logični in praktični koncept glasbenega dela kot edinstvene celote, kot oblike mišljenja, ki je zanj vedno večdimenzionalna, neenostavna.

Danes, na osnovi dolgih izkušenj, ne postavlja sebi več vprašanja odnosa med obnovljenimi glasbeno-izraznimi sredstvi in napredkom. Sam material je zanj bil in ostal drugorazrednega pomena. Glasbeni odnosi so tisti, ki ga zmorejo osmisliti. V svojih poznih opusih ostaja, tudi v času današnje "nove enostavnosti" pri svoji "stari kompliciranosti",¹⁹ pri metodi, ki kombinira strogo strukturalno organizacijo materiala z manj strogo v službi glasbene ideje, ki naj bi bila realizirana v dimenzijah notranje napetosti med ekspresivnostjo in konstrukcijo.

Ilustrirana naj bo z dvema novejšima skladbama, ki ju je Křenek komponiral na iniciativo in za mladega dunajskega organista Martina Haselböcka, s Koncertom za orgle in godalni orkester op. 230 (1979) in "Opusom 231" za violino in orgle (1979).²⁰

predavanjih, ki jih je jeseni 1936 imel na Dunaju. (E. Křenek, Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen, Wien, 1937).

10 Křenek piše, da ga je Kurthovo pojmovanje glasbe kot "bistva, ki sledi svojim, avtonomnim zakonitostim, kot prepleta krožečih energij", fasciniralo in nanj odločilno vplivalo. (Von K. über K. zu Protokoll gegeben, op. cit., str. 10).

11 Křenek: *Musik in der Gegenwart*, v: "25 Jahre Neue Musik", 1926, UE, str. 43-49.

Obe skladbi zgovorno pričata o sintetičnosti pozne Křenekove faze. O sintezi ciljev, sredstev in poti iz raznih ustvarjalnih obdobj, od zgodnje atonalnega, mimo klasičnih oblik 30tih let, dodekafonije Křenekovega kova pa vse do serialne tehnike.

Koncert za orgle in godalni orkester je nastal po naročilu festivala "Carinthischer Sommer"²¹ in je bil namenjen orglam v cerkvi v Osojah, torej "omejen" z relativno malim prostorom in malim instrumentom baročno-klasicistične gradnje. To strnjeno delo v treh stavkih, ki strnjjenost samo skorajda afirmira kot izrazno sredstvo, kaže jasno formalno členjenost, ki se je Křenek danes ne odreka več, a obenem neverjetno enotnost celotne motivične zasnove koncerta, ki izhaja iz uvodne dvanajsttonske vrste:²²

Vrsta je profilirana na način, ki ga avtor večkrat, v raznih skladbah in v različnih modifikacijah rad uporablja: kaže razdeljenost na štiri grupe s po tremi toni, med katerimi opazimo simetrične in inverzne intervalske celice, ki so rezultat smotrno urejenih številčnih odnosov. Brez oktavnih predstavitev se da vrsta reducirati na štirikratno ponovitev istega: mala sekunda, mala terca. Iz slednjega pa je "sestavljena" vsa motivika koncerta.

- 12 Obširna korespondenca Adorno-Křenek (Wiener Stadtbibliothek, "Archiv Křenek").
- 13 Křenek: *Erfahrungen mit dem "Zwölftonsystem"* Voss, 3.3.1934.
- 14 Von K. über K. zu Protokoll gegeben, op. cit., str. 12.
- 15 Ibidem, str. 12.
- 16 Ibidem, str. 13.
- 17 Křenek: *Proportionen und pythagoreische Hämmer*, *Musica*, 14, 1960, str. 708-712; *Musikalische Zeitragen*, zv. XII, Kassel 1964.
- 18 Křenek o svojem novejšem opusu, WDR Köln, 17.9.1958.
- 19 Von K. über K. zu Protokoll gegeben, op. cit., str. 13.
- 20 Skladbe za orgle so v Křenekovem opusu imele svoje mesto že od leta 1939/40, ko je z "Little Concertom" op. 88 za klavir in orgle ter komorni orkester odprl svojo zgodnjo ameriško fazo. Sledila sta mu

Vrsta se tudi v nadaljnjih preobrazbah, delitvah, selekcijah, afirmira kot delno tematsko jedro glasbenega toka, kot možnost, da se na osnovi izbire transpozicij ali izvedenih form realizirajo iste ali variirane tonske konstelacije. Med njimi se ustvarjajo odnosi, z njimi pa strukturalna razčlenjenost.

To Křenek poudarja še na en način: na tistih točkah glasbenega toka, ki jih občuti kot "razpotja", kot konec in istočasno začetek, postavi določene akorde markantnega zvoka in prav s tem vertikalnim zvokom formalno in smiselno razdeljuje in urejuje odnose med odseki. Včasih jih še ritmično karakterizira ter na ta način še močneje profilira.

Prav 1. stavek Koncerta, ki bi se glede na razčlemba vrste lahko razumel kot ekspozicija dveh pogojno "tematskih" materialov, medseboj sorodnih zavoljo skupne zasidranosti v materialu vrste, ki mu sledi "motivično delo" tipa izpeljave²³ in nato zaključna orgelska kadenca, govori v prid kompleksnosti avtorjevega jezika, odseva večslojno in večpomensko organiziranost skrbno izbrušenega materiala, ki ni zaslužjen v shematske zakonitosti enega postopka, saj v njih Křenek ne vidi ne smisla ne cilja glasbe.

In če v nadaljnjem zaporedju stavkov zaznavamo konture nekdanje logike sonatnega ciklusa - koralnemu srednjemu stavku sledi tretji, ki vsebuje scherzo in finale, jih v edinstveno celoto družijo motivika, ki je pri vsej kontrastnosti fakture "doma" v vrsti.

Počasni stavek, bolj homofonega profila, bi lahko pogojno razumeli kot nekakšen a B a¹ s Codo (prehodom v finale). Uvodni in zaključni a in a¹ godalcev sta skoraj izključno zgrajena na intervalih vrste, s tem da namesto celice mala sekunda-mala terca na pomenu pridobi zaporedje velika sekunda-mala terca, ki dominira v horizontalni. Tudi orgelska linija dela B, razdeljena na dvotaktja, je z njo impregnirana in celo gosta sozvočja, razen septakordov terčne in kvartne gradnje, kažejo istočasno "naslojene" velike sekunde in male terce.

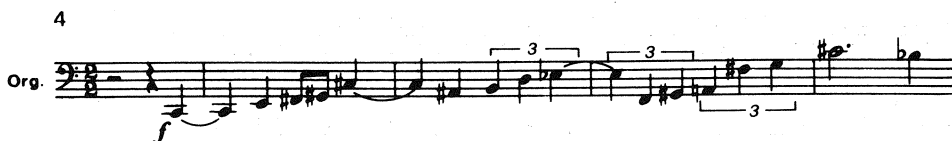
3 (♩ = 54)

Strnjeni tretji stavek ne izpolnjuje samo dvojne funkcije scherza in finala, temveč zaokroženost formalne celote pri

"La Xorona", sedem sonetov (John Donne) za mezzosopran, bariton, orgle in tolkala op. 91 (1941), v kateri se ukvarja s problemom "nove religiozne glasbe", ter s problemom "časa" in trajanja kot glasbenim in filozofskim fenomenom, ter Sonata op. 92/1 (1941), v kateri s pomočjo dvanajsttonske tehnike pravzaprav komponira tonalno sonato (v C-duru!), ter obenem koncipira formalno mojstrovino: v obliko sonatnega stavka so interpolirani počasni stavek, scherzo in finale in funkciji reprize. - V naslednji, serialni fazi, piše Organologijo op. 180/1/2 (1962), med pozne skladbe pa razen analiziranih sodita še Orga-Nastro za orgle in magnetofonski trak op. 212 (1971) in Four-Wind-Suite op. 223 (1975).

21 Praizvedba je bila 22. julija 1979 v Osojah z Martinom Haselböckom

koncu poudari še s svobodnimi reminiscencami iz prvih stavkov. Princip, ki je znan poznoromantični glasbi, je tu vključen v kontekst atonalno-dodekafonskega prostora, brez kakršnegakoli "disonantnega" prizvoka v stilnem ali kompozicijsko-tehničnem smislu. Faktura stavka je izrazito kontrastna: ostra vertikalna sozvočja, največkrat sestavljena iz velikih sekund in zvečanih kvart, s katerimi v solo-instrumentu stavek začenja, zamenja takoj nato svobodno imitacijsko razpletanje razvitih kontrapunktičnih linij v godalih. Obe fakturi se bodisi vrstita druga za drugo, ali pa si v različnih plasteh istočasno nasprotujeta. V atonalnem območju ležeče glasbeno tkivo, ki ne more skriti tendiranja k osi e-h, se opira na dodekafonsko profilirane linije (s sicer ponovljenimi toni), kot je na primer najmarkantnejša iz tega stavka:



Kot v prejšnjih dveh stavekih je struktura izpeljana iz že omenjene osnovne motivične celice. To zaporedje male (ali velike) sekunde ter male (ali velike) terce, s katerim je prežeta horizontala in vertikalna, rezultira v kombinacijah, ki jih dovoljuje izbira teh intervalov, in sicer v homogen glasbeni organizem, ki mu ne manjka pestrosti v glasbi tako potrebnih nasprotij. Slednja pa niso v materialu, ki je več kot enoten, skoraj bi rekli skop, zreduciran na minimum, temveč v načinih obdelave, v fakturi neverjetne raznolikosti in nepotvorjene glasbene dinamike.

V sferi istih glasbenih idej je bil rojen tudi "Opus 231"²⁴ za violino in orgle, za kombinacijo, ki je bila v naši literaturi uspešno realizirana s "Sonato religioso" (1925) Josipa Slavenskega.

Po celi vrsti javnih izvedb²⁵ in posnetkov se je "Opus 231" afirmiral kot skladba, ki živi. Kritika²⁶ in publika sta to delo sprejeli kot nepričakovan, a prepričljiv primer vitalnosti starega mojstra - kot dokaz, da debate o aktualnosti ali neaktualnosti določenih kompozicijskih sredstev postanejo brezpredmetne v trenutku, ko se razpozna kvaliteta.

Avtor je delo sam komentiral kot "lahkotno, fantaziji sorodno skladbo, z dvema ali tremi tematskimi elementi, ki se jih da razpoznati. Zaključni odsek, pravijo, ima 'dunajsko' noto... ne bi imel nič proti miselni povezavi."²⁷

Dva ali trije tematski elementi se zares z lahkoto izluščijo, a njih osnova je skupna - dvanajsttonska vrsta, ki jo prvič v osnovni obliki, kot melodično linijo, eksponirata violina in orgle v 9.-11. taktu:

kot solistom (ki mu je koncert tudi posvečen) ter orkestrom B. Martini iz Brna (z dirigentom Karlom Ettijem).

22 *V serialni fazi, ko v Organologiji izračunava vse aspekte glasbenega toka in se ukvarja predvsem s problemom trajanja v smislu premih in retrogradnih časovnih vrst, izhaja iz sledeče vrste, ki že kot osnovni material sublimira več parametrov skladbe: sestoji iz dveh polovic, od katerih druga zrcali prvo in je torej vrsta identična s*

Geschrieben als Auftragswerk
für das Wiener Konzerthaus

Opus 231
für Violine und Orgel

Ernst Krenek
op. 231 (1979)

$\text{♩} = 72$

Violin part: *pizz.*, *arco*, *pizz.*, *arco*. Dynamics: *p*, *f*, *mf*, *f*, *p*.

Piano/Organ part: Dynamics: *p*, *mf*, *f*. Includes a 4-measure rest.

Violin part: Dynamics: *f*, *p*. Performance instructions: *pizz.*, *arco*.

Piano/Organ part: Dynamics: *f*, *p*. Includes an 8-measure rest.

6 $(\text{♩} = 72)$

vi. *arco*, *p*

Org.

Fingering: 9, 1, 1, 7, 1, 4, 1, 9

Groupings: [6], [4], [6]

Tudi ta vrsta kaže simetričnost, razdelitev na 4 x 3 tone. Med celicami ni prezreti sorodnosti: četrta je rakova inverzija prve, prvo in drugo ter tretjo in četrto povezuje isti karakteristični interval zmanjšane kvinte (oz. zvečane kvarte), druga in tretja začnjata z istim intervalom male sekunde. Kot pri Koncertu, Křenek smotrno izlušči v tako konstruirani vrsti le pet intervalov (mala sekunda, ki ji gre poseben pomen, zvečana kvarta oz. zmanjšana kvinta, čista kvinta, velika seksta), ki v celotni zgradbi nosijo horizontalno in vertikalno motiviko in doživljajo različne mutacije. Dovolj zgovoren je sam uvod pred melodično ekspozicijo vrste, v katerem se zaporedja treh sosednih tonov, štiri celice, vrstijo v vertikalni in imajo vlogo prve prezentacije materiala.

Čeprav z "asketskim" materialom, Křenek razvije v tej petnajstminutni skladbi skladno veliko formo, ki se jo da razumeti na več načinov. Njen osnovni princip je kontrastnost. Ta se začne že pri sami izbiri dveh, po zmogljivosti, količini in kvaliteti tona tako različnih instrumentov, kot sta violina in orgle. Zaobsega pa prav vse elemente arhitektonike in fature. Posamezni odseki so po značilnostih kompozicijskega stavka med seboj ostro ločeni, a jih osnovni "karakter izpeljave", o katerem je že bil govor pri Koncertu in ki izhaja iz dvanajstttonskega profila motivike ter dodekafonske obdelave, družijo v strnjeno celoto.

Křenek jo, kot rečeno, vidi kot fantazijo z določenimi tematskimi materiali, a jo le poimenuje s sonato. Nekateri jo razumejo kot vrsto variacij, celo nekakšno ciacconno.²⁸ Ta razlaga se naslanja na dejstvo, da "Opus 231" kaže postopno zgostitev fature, rast in pahljačasto širjenje do viška - kadence, po kateri sledi kratka vrnitev na izhodišče: torej variacije, ki v vrsti odsekov obdelujejo isti material.

svojo inverzijo.



- 23 Křenek je že v času po "Karlu V", ko se je intenzivno ukvarjal z možnostmi in mejami dodekafonije, spoznal, da je v tej tehniki, ki idejo motivičnega dela postavlja v osnovo materiala samega, karakter izpeljave že vnaprej določen.
- 24 Skladba je posvečena Martinu Haselböcku, s katerim Křenek v zadnjih letih intenzivno sodeluje in kateremu o naslovu opusa takole piše: "Sonata je gotova in upam, da je nastala zanimiva skladba. Naslov naj bo enostavno Opus 231. Spomnil sem se, da na razstavih pogosto vidim slike, ki se imenujejo "Brez naslova, op. 42" ali podobno. Ne vidim razloga, da bi midva ne storila enako. Če ga označiva s sonato, bodo pričakovali določene, s tradicijo pogojene formalne karakteristike, a jaz sem utrujen, da bi si razbijal glavo s kakšnim smiselnim naslovom, kot je "Mesečina nad Aachenskim jezerom", ali "Choliosthania", ali kaj drugega. Torej Opus 231." (Pismo M. Haselböcku, 17. juli 1979.)
- 25 Prva izvedba je bila 10. marca 1980 na Dunaju. Igrala sta Ernst

Zdi pa se, da neglede na vse omejitve in argumentacijo, da o sonati odločajo predvsem odnosi med tonalnimi nivoji tematskih materialov, o katerih tu razumljivo ni moč govoriti, največ izgledov, da zadene formalno bistvo skladbe, ima le klasifikacija, ki jo vidi kot sonatno formo, saj kaže, pri vsej homogenosti motivike, "tematske platoje", v odnosu odsekov pa - pri vseh interpolacijah - shemo ekspozicija-izpeljava-repriza.

In prav to, pristno křenekovsko, združevanje načinov in postopkov oblikovanja, razpenjanje lokov, ki povezujejo glasbena stoletja neglede na stilne kvalifikatorje muzikoloških razpredelnic, je glavna odlika tega dela. Dodekafonska zasnova in elementi gradnje orgelske sonate (simetrična podoba vrste, retrogradne forme, interpolacije posameznih odsekov v kompaktno veliko formo), prezentiranje materiala in že istočasno variranje na način izpeljave, rezultira v "glasbi, ki se zapira v trpko-hladno lupino, ta pa se v zagonu muziciranja kmalu razleti in iz nje vreta na dan zvok in prizadetost".²⁸

Křenekova lupina, intelektualna, človeška in glasbeniška, pa je, kot se zdi, muzikološki ključ za vrata, skozi katera bi se tej glasbi dalo približati. Ona ga ščiti, a obenem izolira. Verjetno se je tudi sam zaveda, ko v tekstu za ciklus samospjevov "Spätlese" (1972-73) avtobiografsko in s prizvokom resignacije razmišlja o svojem umetniškem položaju:

Der späte Gast ist eingetreten
geachtet wohl, doch ungebeten.
Die Jungen stieren in das Glas.
Er ist geehrt, doch unbegehrt.
Er sitzt allein beim alten Wein.

SUMMARY

Ernst Křenek, composer-intellectual, one of the most controversial figures in the 20th century music who has for decades with his stylistic changes embarrassed theoreticians of even Adorno's calibre is still providing surprise. With the "keys" of musical structures from Monteverdi to W. Rihm and S. Reich in his hands which he in his musical laboratory tested from the viewpoint of the compositional technique, musical aesthetics, sociology and history, the 80-year old Křenek shows in his most recent works the inquisitiveness of a youth. His Concerto for Organ and Strings, Op. 230, written in 1979, and Opus 231 for Violin and Organ, from the same year, show Křenek's present-day principles of musical organization, characterized by a high degree of complexity and variety. Also in these two works Křenek sets out from the serial technique which permits unity in material and a well-ordered diversity. It is clear, however,

Kovacic in Martin Haselböck, delo pa je nastalo po naročilu Wiener Konzerthausgesellschaft.

- 26 *Kritiki so pod naslovi "Na nivoju in zanimivo", "Nikakršna Mondscheinsonata", "Kako dobro to zveni!" poročali o glasbi, ki naj bi bila "nostalgični pogled nazaj na dunajska leta... a brez resignacije" (Die Presse, 12.3.1980), o "ravnotežju konstruktivistične intelektualnosti in močnega izraznega napona" (Wiener Zeitung, 12.3.1980), o "prefinjenih, muzikantskih variacijah", ki so presenetile z ekspresivnostjo in raznolikostjo izraza in ki prav "izzivajo k*

that he is not interested in the technique itself and that through it he merely wants to realize certain aesthetic values. In both compositions analysed here the composer is precisely in this sense truly successful; besides, the two works clearly exemplify the virtuosity of his technical perfection.

- vitalnemi muziciranju" (Kronenzeitung, 12.3.1980).*
27 *Programmnotizen zum Musikprotokoll, Graz 1980.*
28 *Rudolf Klein v komentarju koncertnega lista 10.3.1980.*
29 *Klaus Khittel, Die Presse, 12.10.1980.*