

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X X X V I I
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 0 1

Urejuje uredniški odbor • Prepared by the Editorial Board

Urednik • Editor

Matjaž Barbo

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2

SI-1000 Ljubljana

Slovenija

E-mail: matjaz.barbo@guest.arnes.si

Izdal • Published by

Oddelek za muzikologijo

Filozofske fakultete

Univerze v Ljubljani

Izdajo zbornika je omogočilo
Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport Republike Slovenije

Vsebina • Contents

Valentin Kalan

Aristotelova filozofija glasbe

Aristotle's philosophy of music

5

Stanley Boorman

**The 500th anniversary of the first music printing:
a history of patronage and taste in the early years**

500. obletnica prvega glasbenega tiska: k zgodnji zgodovini mecenstva in okusa

33

Radovan Škrjanc

Novo o Akademskem združenju sv. Cecilije v Kamniku

New data about Saint Cecilia's Academic Society in Kamnik

51

Gregor Pompe

**Boulezova racionalna serialna organizacija in Cageovo naključje – enakost
različnega**

Boulez's rational serial organization and Cage's chance – equality of diversity

67

Jean-Marc Chouvel

Iannis Xenakis et la musique française, une filiation incomprise?

Iannis Xenakis in francoska glasba, nerazumljiva povezava?

93

Niall O'Loughlin

Concertante techniques in *Trois images* by Ivo Petrić

*Koncertantne tehnike v *Trois images* Iva Petrića*

103

Leon Stefanija

**Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine
20. stoletja**

*Compositional practice in Slovenian instrumental music of the last quarter of the
20th century*

113

Imensko kazalo • Index

129

UDK 78.01 Aristoteles

Valentin Kalan

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Aristotelova filozofija glasbe*

Aristotle's Philosophy of Music

»Namesto govora zložil sem pesem, okras besed.«¹

κόσμον ἐπέων ᾠδὴν ἀντ' ἀγορῆς θέμενος (Solon, fr. 2.2.)

Ključne besede: Aristoteles, Metafizika, filozofija glasbe, estetika, harmonija.**Key words:** Aristoteles, Metaphysics, philosophy of music, aesthetics, harmony.

POVZETEK

SUMMARY

Aristotelov pristop k glasbi poteka na treh področjih: harmonična znanost, psihologija glasbe ter vpliv glasbene umetnosti na človeka, kar zajemata nauk o ethosu glasbe in nauk o glasbeni katarzi. V tej razpravi bomo obravnavali Aristotelovo razumevanje glasbe v *Metafiziki* in njegovo psihologijo sluha in zvoka v spisu *O duši*.

Aristoteles je v *Metafiziki* obravnaval matematične temelje pitagorejske harmonike, to je pitagorejska teorija števil. Pri tem je zavrnil pitagorejsko in platonistično teorijo o številih kot vmesnih bitnostih med čutnozaznavnimi stvarmi in idejami. Aristoteles je zavračal tudi idejo kozmične glasbe in vzpostavil razlikovanje med matematično in akustično harmoniko. Posebej sta prikazana dva pojma Aristotelove harmonike: njegovo razumevanje četrttona in glasbenega sozvočja ali konzonance. V svoji psihologiji je Aristoteles glasbo upošteval kot čutnozaznavni pojav. Pri tem je vzpostavil razlikovanje med zvokom, glasom in tonom, kar je ostalo veljavno vse do moderne fizikalne akustike. Posebej pa je pomembno njegovo določilo

Aristotle's approach to music is articulated in three different ways: harmonics, psychology of music and its place in the system of education – sociology of music and musical catharsis. In this article, we will treat his understanding of music in the *Metaphysics* and his psychology of hearing and the voice in his work *On the Soul*. In the *Metaphysics* he studied some fundamental issues of Pythagorean harmonics. He critically rejected the Pythagorean and Platonic theory of numbers as intermediate entities between sensible substances and forms. He also rejected the Pythagorean idea of world music and introduced a very important distinction between mathematical and acoustical harmonics. Special attention is given to two notions of Aristotle's harmonics: his understanding of quarter-tone and his interpretation of musical concord or consonance.

In his psychology, Aristotle studied music as the phenomenon of sense perception and through this he established the distinction between sound, voice and tone, which remained effective up to

* Ta razprava je razširjen prvi del referata »O aktualnosti Aristotelove estetike glasbe«, ki je bil prebran na 1. sredozemskem kongresu o estetiki. Ta kongres je bil organiziran v Atenah, v času od 6. do 8. novembra 2000, na temo »Estetika na pragu tretjega tisočletja«.

¹ Prim. še Sovrè, Starogrška lirika, Lj. 1964, str. 75.

sluha kot razmerja, λόγος-a in glasu kot sozvočja: čutno zaznavanje je primerjal z glasbilom na strune. Aristoteles je tako preoblikoval pitagorejsko razumevanje duše kot harmonije in naznačil umetnostni karakter slušnega izkustva.

modern physical acoustics. From the aesthetical point of view, special importance can be attached to his definition of hearing as a ratio, λόγος and of the voice as a concord. When he compared the process of sense perception with the playing of a stringed instrument, he modified the Pythagorean notion of soul as harmony and indicated the artistic character of the auditory experience.

Preludij: Glasba in filozofija

Proučevanje Aristotelove filozofije umetnosti se navadno usmerja predvsem na njegovo teorijo pesništva. Vendar pa je za Aristotelovo razumevanje umetnosti in lepega prav tako pomembno njegovo razumevanje glasbene umetnosti in njegova filozofija glasbe.

Toda za Aristotela je umetnost je bolj filozofska in bolj stroga kakor recimo znanost zgodovine. Prav to pa je vidno v njegovi estetski in filozofski presoji mita, pesništva in glasbe. Aristotelški filozof je ljubitelj mita, ker imata tako pesništvo kakor modrost opraviti s čudenjem nad božanskim v svetu, s čudenjem, da stvari so. Umetnost izreka isto resnico kakor filozofija, le da v »bajeslovni podobi«. Zato je njegova metafizika dvogovor s pesniškim in predsokratskim razumevanjem sveta. Tako so v *Metafiziki* grški pesniki (Homer, Heziod, Solon, Simonides) sogovorniki v isti vrsti s filozofi (Parmenides, Empedokles).

Vendar pa med Aristotelovim razumevanje pesništva v *Poetiki* in metafiziki bistvena razlika v pristopu. Medtem ko v *Poetiki* zagovarja pesniško resnico, pa v *Metafiziki* pesniško besedo vzame dobesedno in preide v kritiko pesniške modrosti. Ko vzpostavlja prvo filozofijo kot božansko znanost, oporeka pesniškemu razumevanju božanstva in človekovega položaja v svetu. To izvede ob kritiki Simonidovega razumevanja vrline in ob grškem razumevanju bogov kot zavistnih, opirajoč se pri tem na Solonov izrek, da pesniki lažejo:

»Vendar pa niti ni sprejemljivo, da bi bilo božanstvo zavistno, temveč, kakor pravi pregovor,

'pesniki veliko lažejo'²,

niti ne smemo misliti, da je neka druga znanost bolj častivredna kakor takšna.« (Metaph. A 2, 983a2–5).

Ker je mit pesniška reprezentacija človeške dejavnosti, ima presoja pesništva tudi etično razsežnost. To je vidno v Aristotelovi dvogovoru s tragedijo: čeprav ima tragedija primerjalno prednost pred epom, se filozofska etika vzpostavlja kot neposredna zavrnitev tragične modrosti. Tako Aristoteles v I. knjigi *Evdemove etike* zavrača možnost, da bi do opredelitve tega, kaj pomeni »dobro in lepo življenje« (to zen kalos, EE A 2, 1214b8) prišli preko prikazovanja izrednih in bolečih situacij in viharjev, kakršne je moral prestati npr. kralj Ojdipus (1215b22). To bi namreč moglo voditi do presoje, »da je ne-bivanje bolje kakor živeti« (1215b26). Srečnost ter dobro in lepo življenje mora biti nekaj

² Prim. Solon, fr. 26 Hiller. O tem prim. mojo razpravo »Aristotelova apologija resnice v umetnosti«, Primerjalna književnost 1992, št. 2, 39sl.

pričujočega (parousia), mora biti »nekaj bolj skupnega in bolj božanskega« (A 3, 1215a 17), to pomeni, da mora biti dostopno skozi njegovo lastno dejavnost (pragmateia), skozi človekovo lastno skrb (epimeleia, 1215a14), kadar je zasnovana na phronesis. To je prozaična predpostavka racionalistične, »ne-tragične etike«, kakor jo Aristoteles razvija v *Evdemovi* in *Nikomahovi* etiki.

Aristotelovo filozofijo glasbe bomo skušali umestiti v kontekst sodobne filozofije umetnosti oz. estetike. Pri tem bomo predpostavili aktualnost Aristotelove filozofije v sodobni kulturi, kakor jo je opazil Jean-François Lyotard, ki je v delu *La condition post-moderne*, Rapport sur le savoir, Paris 1979, opisal filozofski profil postmoderne. Postmoderna je stanje družbe in vednosti v najrazvitejših informacijskih družbah ob koncu treh »velikih (modernih) pripovedi«, ko se uveljavlja pluralnost oblik vedenja in delovanja oz. družbenih praks. S tem se Lyotard približuje Aristotelu: »...tisti, ki se mu čutim najbolj blizu, je naposled Aristoteles«.³

Naša tema je Aristotelova filozofija glasbe. Vprašanje je, kako naj jo povežemo z vprašanji estetike na pragu 21. stoletja. V tem nam pride nasproti dejstvo, da v sodobni kulturi dobivata filozofija umetnosti oz. estetika izjemno mesto in pomen, z njo pa tudi glasbena estetika oz. filozofija glasbe. K temu so veliko pripomogli filozofi kakor so Nietzsche, Husserl in Heidegger.

Nietzsche je z delom »Rojstvo tragedije iz duha glasbe«, ki ga je štel za »pogumen nalet v metafiziko umetnosti«, predložil pojem glasbe, kot »opravičenje sveta kot estetskega fenomena« (KSA I, 152)⁴. Toda onstran esteticizma je Nietzsche v tem delu prvič problematiziral znanost samo, in sicer na osnovi doživljajev umetnika, ki jih postavil »na tla umetnosti« (KSA I, 13), umetnost samo pa je razumel kot »veliko omogočevalko življenja, ... veliki stimulans za življenje...« (13. 194; *Volja do moči*, fr. 853). V tem delu Nietzsche vidi načrtano veliko nalogo: » – gledati znanost pod optiko umetnika, umetnika pa pod optiko življenja ...« (KSA I, 14)

V Nietzschejevi razlagi grške tragedije igra veliko vlogo njegovo vrednotenje grške glasbe, ki jo razume kot glasbo v izvornem pomenu μουσική (mousike) – umetnost, glasba, omika, izobrazba: to je muzika kot »umetnost Muz« (Platon, Alcibiades I 108cd). Ta prvotna muzika je bila »troedin zborovski ples (choreia)« (Zielinski), ki je povezoval »pesništvo, glasbo in ples«.⁵ Še Platon, ki ga Nietzsche zavrača, opisuje μουσική τέχνη ali melos kot enotnost logosa (besedila za glasbo), harmonije (tonovskega načina ali glasbe) in rhythmos-a (gibanja oz. plesa); tako pravi v *Državi*: »Vsekakor najprej lahko z vso gotovostjo rečeš, da pesem tvorijo tri sestavine: beseda, glasba in ritem.« (R. 398cd)⁶ Praktično je to pomenilo prednost pesmi pred govorom, o čemer priča tudi Solonova pesem o glasniku iz Salamine, ki je dal prednost »pesmi (ᾠδή) kot okrasu besed« (κόσμος ἑπέων) pred navadnim govorom (ἄγορή). Je pa te besede, ki jih navajamo kot motto te razprave, mogoče razumeti tudi samo tako, da je pesnik predvajal svojo pesem na zboru ljudstva.

³ Cit. po Welsch 1988, str. 4 (iz Lyotard: Au juste, Conversations, Paris 1979, str. 58).

⁴ Nietzsche, *Rojstvo tragedije*, Ljubljana 1970, str. 116. Tudi v novem prevodu, Lj. 1995, str. 136, beseda Rechtfertigung – opravičenje – dela težave prevajalcem – Kritische Studienausgabe (KSA).

⁵ Prim. Tatarkiewicz 1970, 15sl.

⁶ Platon: *Država*, Lj. 1955, str. 85 (modificiran prevod). Prim. Riethmüller 1996, str. 266. Za pregleden opis mest prim. W. Hirschmann, geslo »Harmonie«, v Hist. Wb. der Rhet.

H. Koller, ki je s svojim delom o »glasbi in pesništvu v stari Grčiji« dal velik polet novemu proučevanju grške glasbe, govori v poglavju o musiké kar o »glasbeni trojici⁷, ki jo sestavljajo melodija, beseda in ritem. Toda kakor priti do te glasbe, če je »mavrica pojmov«, edini most do grškega sveta, kakor pravi Nietzsche v zapisu 419 *Volje do moči*⁸. Na Nietzscheja v sodobni filozofiji nadalje navezujejo nova tolmačenja vloge umetnosti, ki skušajo nasproti znanstvenemu računajočemu mišljenju uveljaviti idejo muzičnega uma oziroma izvorne muzičnosti.⁹ Nietzschejevo tolmačenje grške umetnosti ostaja pomembno tudi za sodobno estetiko. V svojem članku »Pesništvo in mimesis« – s prvotnim naslovom »Pesništvo in posnemanje« – pravi Gadamer: »Kdor meni, da umetnosti ni več mogoče primerno misliti s pojmi starih Grkov, ne misli dovolj grško – in ne misli dovolj dobro.«¹⁰

Toda tedaj, ko nas navdihuje Nietzschejevo *Rojstvo tragedije*, je treba upoštevati, da je Nietzsche v »Poskusu neke samokritike« obžaloval, da ni govoril »vsaj kot filolog: – saj je za filologa na tem področju tudi še danes treba skoraj vse šele odkriti in izkopati!¹¹ Tako je že E. Rohde v spisu »Pa-filologija« obžaloval, da Nietzsche pri razlagi dionizične glasbe ni zavestno uporabljal VIII. knjige Aristotelove *Politike*: »Na tem mestu (sc. Pol. VIII) pa se mi zdi zelo značilno, da Aristoteles taisti katarzični učinek, ki ga on sam (kakor pred njim zlasti pitagorejci) prikazuje kot nekaj, kar izvira od določenih vrst glasbe, pripisuje tudi tragediji ...«¹² Zato se je Nietzsche nameraval tem vprašanjem kasneje še posvetiti. V gradivu, ki je nastajalo ob pripravi za razpravo »Mi filologi« v »Času neprimernih preišljevanjih«, je leta 1875 zapisal:

»Aristoteles v svoji estetski sodbi.

Nasproti Empedoklu.

Kar zadeva tragedijo.

Demostenes.

Tukidides.

Likovna umetnost.

Glasba.« (KSA 8, 110).

Ta interes je izhajal iz njegovega pričakovanja in »upanja« v gradnjo mostu do antične kulture: »Med našo najvišjo umetnostjo in filozofijo in med resnično spoznano starejšo antiko ni nikakršnega protislovja: oboji se podpirajo in nosijo.« (KSA 8, 69)

K gradnji tega mostu je veliko prispevala fenomenologija z novim vrednotenjem umetniškega uvidevanja, in sicer že Husserl, kakor izrecno pričajo »Ideje k neki čisti fenomenologiji« in njegovo pismo Hofmannsthalu¹³. Posebej pa je vzpostavil povezavo med filozofijo in umetnostjo Heidegger z novim razumevanjem mišljenja kot izkustva ter z novimi pristopi k umetnosti, zlasti k pesništvu in k grški filozofiji, pa tudi k estetiki.

⁷ Koller, 1963, str. 10.

⁸ KSA, 13, 678: te besede je Heidegger vzel za motto svoje interpretacije Aristotelovega dojetja biti kot ritma možnosti in stvarnosti.

⁹ Tako pri nas I. Urbančič v delu Zaratustrovo izročilo II, Ljubljana 1996, str. 284 sl.

¹⁰ Gadamer, GW 8, 85.

¹¹ Nietzsche, KSA 1, 15, prevod, str. 18 in Koller 1963, str. 7-8.

¹² Cit. po Koller 1963, str. 7.

¹³ Prim. Kalan 1998, str. 192 (razprava o Pirjevcu) in A. Tonkli: Med kritiko in krizo, str. 142.

Da bi se izognil metafizičnemu in logičnemu razumevanju jezika, Heidegger sega nazaj k orfičnemu razumevanju govornice. Ta govor je »mehak«, je *μαλακὸς λόγος*, medtem ko je takšen govor z vidika filozofije samo nenatančen (prim. Arist. *Metaph.* N. 3, 1090b8). Pesniški govor je čaroben, kakor je čarobna Orfejeva pesem: »Orfej je namreč z glasom pesmi vse vodil k veselosti.«

(*Aishilos, Agamemnon, 1329*)

Orfejev melos in njegove strune so tiste, ki imajo prednost celo pred Homerjevim pesništvom, ki je pesniško govornico od govornice kot imenovanja preusmeril na pot izjavljanja. V tem smislu Heidegger v Seminarju v Le Thoru govori o tem, da se je pesništvo že s Homerjem odvrnilo od razumevanja človekovega zemeljskega bivanja, ki ga izreka pesnik Orfej.¹⁴

Poleg tega je Heideggrova misel veliko prispevala k filozofiji umetnosti zlasti z razumevanjem umetnosti in njene resnice s fenomenološkim preseganjem opredmetujočega mišljenja in razumevanjem umetnosti kot neobjektivirajočega mišljenja. Mišljenje in govorjenje sta objektivirajoče samo na področju naravoslovno-tehničnega predstavljanja. Če bi bilo vse mišljenje objektivirajoče, bi bilo npr. oblikovanje umetniških del »nesmiselno, kajti te se ne bi mogle nikoli nikomur kazati; človek bi namreč prikazujoče tako naredil za objekt in s tem preprečil umetnini, da se prikaže.«¹⁵ (ib. 74, prev. 92).

Glasba sama je nek »skrajno kompleksen, mnogostranski fenomen« (Fubini). Grško glasbeno mišljenje oz. filozofija glasbe nas bo zanimala prav zato, ker pomaga razumevanju glasbe danes.

V grški kulturi je pesništvo dvojnost »petja (aeidein) in pripovedovanja (eipein)«¹⁶, torej dvojnost mousike in poiesis: »Mousiké je v klasičnem času celokupnost tega, kar so po tedanjem pojmovanju Muze ustanovljale: poetično-muzikalne umetnosti«¹⁷. To dvojnost je mogoče opaziti celo v začetnih besedah Aristotelove *Poetike*, kjer »pesništvo samo« z različnimi vrstami umetnostnega prikazovanja, ob izrecni omembi več vrst glasbene umetnosti, spada »v isto raziskovalno področje« (*μέθοδος*, 1447a12). Grški zgodovinski razvoj je v marsičem temeljil na umetnosti, ki so jo ustvarjali »glasbeniki pesniki« ali »pesniki-pevci«¹⁸. Tako pravi Pindar, da je Kadmos slišal, kako Apolon predvaja »pravilno glasbo« (*μουσικὰν ὀρθάν*, fr. 32, Himne 2, Puech). Ta pravilna glasba zadeva musiké kot sistem vzgoje, kar poznamo predvsem preko Platonove »teorije« glasbe v *Zakonih*.

V drugi polovici 5. stoletja in v 4. stoletju so se v grški *μουσική* dogajale velike spremembe in razvoj, katerih nosilci so bili skladatelji ditirambov in kitarodi, izmed katerih so Melanipides, Frinis in Timoteos omenjeni tudi v Aristotelovih delih. Ti glasbeniki so opustili enostavnost starih glasbenih oblik ter privzeli nov način skladanja, v katerem so se lestvice in ritmi menjavali in v kateri so bili uporabljeni nepričakovani efekti in obilne modulacije.¹⁹ V istem času se je dogajal premik od pete pesmi k instrumentalni glasbi, ki

¹⁴ prim. Heidegger (1983), str. 131, GA 15, str. 336 in Phainomena 4 (1995), str. 74.

¹⁵ Heidegger, GA 9, 76.

¹⁶ Zaminer 1996, 113, 167.

¹⁷ Zaminer 1996, str. 169; prim. Georgiades 1958, 109sl.

¹⁸ Zaminer 1996, str. 122, 123. Ideja povezave poezije in glasbe je posebej izrazita pri Prešernu.

¹⁹ O grški »novi glasbi« prim. Tatarikiewicz 1970, p. 216 in zdaj razpravo M. Žužka 2000.

je vodil do ločitve glasbe od pesništva. O tem zgovorno pripovedujeta Plutarh in Platon. Tako pravi Psevdo-Plutarh v znameniti razpravi *O glasbi*: »hoi men gar nyn philomeleis, oi de tote philorrhythmoi«, »kakor imajo sedanji glasbeniki radi glasbo z napevi, tako so bili nekdanji glasbeniki ljubitelji ritma« (§ 21, 1138c). Ljubezen do ritma je držala skupaj staro enotnost, medtem ko je ljubezen za tone rušila prvotno enotnost. Platon pa v *Državi* svari pred novostmi (to me neoterizein, R. 424b): »Treba se je varovati uvajati novo obliko glasbe, kajti to pomeni ogrožati celoto« (R. 424c). In prav iz te krize glasbe je nastala filozofija glasbe pri Platonu in Aristotelu.

Aristoteles se srečuje z glasbo na zelo kompleksen način. Njegova filozofija glasbe je velik dialog z grško glasbeno zgodovino in z grško filozofsko mislijo o glasbi. V skladu z metodološkim kanonom, ki zahteva, da se poda resnica pojavov, skuša Aristoteles razložiti obstoječo grško glasbo. Aristotelova filozofija glasbe navezuje na pitagorejce, na Platona, pa tudi na druge predsokratske mislece, Demokrita in sofiste. Aristotelova misel o glasbi je najprej razgovor s pitagorejsko teorijo glasbe v vseh njenih glavnih vidikih: metafizičnem, matematičnem in moralnem. Prav tako pa upošteva tudi pesniške in mitološke izjave o glasbi. Pogosto pa je zavzel svoje stališče tudi do Platonove filozofije glasbe.

Znano je, da je Aristoteles namenil umetnosti več razprav, in sicer tri dela o pesniški umetnosti – to so *Poetika*, *Homerska vprašanja* in dialog *O pesnikih*.²⁰ Izgubljeno pa je *Περὶ μουσικῆς*. Za njegovo razumevanje umetnosti pa bi utegnulo biti pomembno tudi njegovo delo *O lepem*, *Περὶ καλοῦ*, ki je omenjen v popisu del pri Diogenu Laertiju, ali *O lepoti*, *Περὶ κάλλους*, kakor ga navajajo drugi ohranjeni sezname Aristotelovih del, pa tudi njegove prikazi pitagorejske in Arhitove filozofije. Prav tako je za Aristotelovo razumevanje glasbe pomembna vrsta vprašanj iz *Προβλήματα*, *Problemov narave* in sicer zlasti knjigi XI. (o zvoku) in XIX. (o glasbi), ki pa ju bomo v tej analizi pustili ob strani.

Znano je, da Aristoteles govori o glasbi v več svojih delih. Obravnava Aristotelove filozofije glasbe se pogosto omejuje na njegov nauk o etosu v *Politiki*. Toda zadnji dve knjigi *Metafizike*, ki vsebujeta njegovo filozofijo matematike, podajata ravno filozofijo glasbe. Na podoben, le da še bolj izrecen način pa *Politika*, ki v zadnjih dveh knjigah prinaša načrt »najboljše državne ureditve«, podaja očrt vzgoje v idealni državi, a v tem očrtu ima odločilno mesto prav glasba v zvezi z oblikovanjem človekovega ethosa – o tem je govor v VIII. knjigi *Politike*. Kar zadeva glas kot zvočni pojav pa nam daje pomembne ideje njegovo delo *O duši*.

Da Aristotelova velika ohranjena dela vsebujejo veliko misli, ki zadevajo filozofijo glasbe, je upošteval tudi Karl von Jan, ki je svojo antologijo besedil grških glasbenih pisateljev, *Musici scriptores Graeci* (1895), začel kar z Aristotelom.

Prav zaradi kompleksnosti Aristotelove filozofije glasbe pri njem ni več mesta za staro *μουσική*, kakor tudi obratno mnogostranost Aristotelove filozofije glasbe kaže na kompleksnost izvirne mousiké. Zato utegnejo biti tisti filozofi, ki bi pri Aristotelu iskali muzičnost kot tako ali celovito muzičnost, razočarani²¹, na drugi strani pa smo mi lahko presenečeni nad obiljem novosti v njegovi filozofiji glasbe.

²⁰ Prim. Kalan 1992, op. 39.

²¹ Prim. o tem Riethmüller 1996, 209.

Aristotelov pristop k glasbi poteka na štirih področjih:

1. Harmonična znanosti in njeni principi (Metaph., Top., APo., Ph., Cael.): znanost o glasbi;
2. Teorija sluha, zvoka in sozvočja: glasba kot čutnozaznavni pojav (de An., Sens., Probl.),
3. Mesto glasbe v državi in vzgoji (sociologija glasbe) – država kot politična umetnina (Hegel): Politika,
4. Glasba in umetnost (Po., Rhet.): vprašanje katarze.

I. Aristotelovo razumevanje glasbe v »Metafiziki«

(Aristotelova harmonika)

Aristotelov pristop do glasbe je v *Metafiziki* je predvsem dialog s pitagorejsko matematično in metafizično teorijo glasbe. Njegova kritika pitagorejcev predpostavlja njegovo filozofijo matematike, in prav v okviru matematike se je pri Grkih izoblikovala glasbena teorija, imenovana harmonika. Pri tem je značilno, da je Aristoteles prvi uporabil izraz *ἀρμονική* (harmonike) za nauk o glasbeni umetnosti, medtem ko je Platon nauk o glasbi imenoval še po predmetu kot *ἀρμονία* (harmonia) – zveza, sklad(nost), soglasje – ali pa je uporabil izraz za celotno področje glasbe – *μουσική*, glasbena umetost. Zlasti I. in XIV. knjiga *Metafizike* vsebujeta prikaz pitagorejske teorije matematike in ob tem obravnavata tudi status harmonike. V isti kontekst spadajo tudi njegove izjave o glasbi v *Organonu*, *Fiziki* in v spisu *O nebu*.

a. Pitagorejci: zasnutje harmonične znanosti

S Pitagoro se začnja grško glasbeno mišljenje, ki ima določujočo vlogo vse do romantike. V tem okviru se ne moremo spuščati v podrobnosti pitagorejskega nauka o glasbi. Toda za celovito podobo pitagorejske filozofije je pomemben vir tudi Aristotelova *Metafizika*, čeprav je v njej podana predvsem Aristotelova kritika pitagorejstva. Tako pravi Aristoteles: »V istem času s temi misleci in tudi pred njimi so bili tako imenovani pitagorejci, ki so se posvetili matematiki (*τὰ μαθήματα*), prvi, ki so jo pomaknili naprej in ker so bili vzgojeni v njej, so si zamišljali, da so počela te znanosti počela vseh bivajočih stvari. Ker pa so izmed matematičnih počel števila po naravi prvine, se jim je zdelo, da je v njih treba pozorno spregledovati mnoge podobnosti z bivajočimi stvarmi in s postajanjem, bolj kakor pa v ognju in zemlji in vodi, kajti takšna določena lastnost (*πᾶθος*) števil je pravičnost, določena drugačna lastnost pa duša in um, drugačna pa ugoden čas (*καίρος*) in da je na podoben način tako rekoč pri vsaki izmed drugih stvari, poleg tega pa so lastnosti in razmerja glasbenih lestvic (*ἀρμονίαι*) videli v številih, – ker so se jim tedaj vse druge stvari po vsej svoji naravi kazale upodobljene po številih, števila pa so prvotnosti celotne narave, so predpostavili, da so prvine števil prvine vseh bivajočih stvari in celotno nebo skladnost (*ἀρμονία* in število...« (985b23–986a3).

Izhodišče pitagorejske podobe sveta je pradoživetje antinomične dvojnosti meje in neomejenega, določenosti in neskončnosti: *péras* in *ápeiron*. To dvojnost je treba urediti, kar doseže in uskladi harmonija, ki s tem ustvari svetovni red kot kozmos, kakor pravi Filolaos. Ontološki zasnutek pitagorejske filozofije je razviden zlasti iz Filolajevih fragmentov, ki jih je – žal ne vseh – prevedel tudi Sovrè v *Predsokratikih*. Ta zasnutek, ki ga tukaj ne moremo razgrinjati, temelji na naslednjih postavkah: bit je število, števila so podlaga harmonij, svet je harmonia.

Pri pitagorejcih imamo razumevanje sveta kot skladnosti, ki jo izraža glasba, glasbo pa razumemo s pomočjo matematike. Harmonija pa je urejevalni princip kozmosa in duše. Pojem harmonia pa je vezan na število. Pitagorejska teorija glasbe je metafizična, ker je z njo izražena kozmična, svetotvorna in svet odsevajoča vloga glasbe.

Na osnovi teorije števil pa je zasnovana teorija glasbenih intervalov in teorija sozvočja. Tako pravi Heraklides o Pitagoru: »Pitagoras ... je odkril tudi, da intervali v glasbi ne nastanejo izven števila. Intervali so namreč povezovanje količine s količino; tako je opazoval, ob katerih pogojih nastanejo sozvočni in nesozvočni intervali ter vse, kar je uglašeno in neuglašeno.«²² Osnovni glasbeni intervali so odvisni od »številčnih razmerij, pri čemer oktava predstavlja dolžino strun iste napetosti v razmerju 2 : 1, kvinta 3 : 2 in kvarta 4 : 3.«²³

Aristoteles glede pitagorejcev najprej omenja njihovo matematiko. Bistven del te matematike je teorija sorazmerij. Tako pravi Evdemos z Rodosa (ki ga navaja Proklos v Komentarju k Evklidu): »Za njim (Thales) je Pitagoras spremenil filozofijo geometrije v podobo svobodne vzgoje, s tem da je njena načela opazoval od zgoraj navzdol ter njene teoreme raziskoval na nesnoven in miseln način; tako je tedaj Pitagoras odkril tudi teorijo razmerij in zgradbo svetovnih likov.« (DK 14 A 6a, p. 98, 24)²⁴ Gre za znanstveno proučevanje stvari, ki so v sorazmerju τὰ ἀπὸ λόγων (angl.: proportionals). Teorija razmerij se ne reducira na formalne operacije, temveč predstavlja konkretno analizo realnosti.²⁵ Teorija razmerij ustreza teoriji sredin. Za pitagorejsko teorijo glasbe so pomembna zlasti tri razmerja in njim ustrezajoče sredine, ki jih najdemo formulirane pri Arhitu: »V glasbi so tri sredine: ena je aritmetična, druga geometrična, tretja, ki o imenujejo 'harmonična', pa podnasprotna.«²⁶ Ker je teorija razmerij in srednje mere pomembna za celotno estetiko, naj ta tri razmerja zapišemo:

1. Aritmetična pomeni: kolikor en člen (*hóros*) presega drugega, za toliko drugi preseže tretjega, v številih npr. $12 : 9 = 9 : 6$, algebrasko: $a - b = b - c$. Odgovarjajoča aritmetična sredina je $a + c = 2b$.
2. Geometrična sredina nastopa, kadar se prvi člen do drugega nanaša tako, kakor drugi do tretjega: $a/b = b/c$. Ta sorazmerje ni uporabno za delitev oktave 2 : 1, kajti njena vrednost je iracionalno število, kakor je vidno iz formule: $ac = b^2$. To je tako imenovan »diabolus in musica«.²⁷

²² Xenokrates, fr 9, Heinze, Barker II, str. 30.

²³ Heath 1963, 37.

²⁴ Cit. po Heath I, 1921, str. 141; rokopisi imajo alogon, »o iracionalnih številih«; o negotovem besedilu, ib. str. 84sl. in Heath str. 50.

²⁵ Prim. Lohmann 1970, str. 112.

²⁶ Diels-Kranz, fr. 2 (Arhitas) in *I Presocratici*, ed. Lami 1998, str. 518.

²⁷ Riethmüller 1996, str. 251.

3. »Podnasprotna sredina, ki jo imenujemo harmonična, pa nastopa, kadar so členi taki, da za kolikršen del samega sebe prvi člen presega drugega, za tolikršen del tretjega srednji preseže tretjega.« (ib.) So trije členi a , b , c tako, da je: $a - b = a/n$ in $b - c = c/n$; sredina je $(a-b)/a = (b-c)/c$ ali $(a-b)/(b-c) = a/c$ (Heath). V oktavi je harmonična sredina $8: (12-8)/12 = (8-6)/6$. V tej proporciji je interval izražen z razmerjem med večjimi členi $12 : 8 = 3 : 2$, to je kvinta, večji od intervala med manjšimi členi 8 in 6 , namreč $8 : 6 = 4 : 3$, kar je kvarta²⁸.

Ta številčna razmerja so podlaga za teorijo konzonanč.²⁹ Seveda to ne pomeni, da fundamentalni intervali v glasbeni praksi niso bili že prej uporabljeni, toda njihov teoretski prikaz je uspel šele pitagorejcem, in sicer s to tvorbo sredin.³⁰ Teorija razmerij in sredin je pomembna za teorijo konsonance, ki jo je Aristoteles razvijal v mladostnem dialogu *Evdemos* oziroma *O filozofiji*³¹, ki ga navaja Plutarh v razpravi *O glasbi* (1139b–1140b).

Teorijo številčnih razmerij Aristoteles omenja v *Metafiziki*, v filozofskem slovarju, ko obravnava kategorijo relacije oz. odnosnosti (V 15, 1020b32sl.). Številčna razmerja, ki so mu najpomembnejša oblika odnosov, so opisana v težkem jeziku (verba subobscura, Bonitz). Aristoteles govori o različnih členih razmerij: a) dvakratno (diplásion) in polovica sta v razmerju $2:1$; b) mnogokratno (pollaplásion) nasproti ena ulomljeno s tem številom sta v razmerju $n:1$; c) poldrugo (hemiólion) in njegova podpoldrugost (hyphemiólion) sta v razmerju $3:2$, $2:3$; d) nepravi ulomek, poznan kot superparticularis (epimorion) in obrnjeni nepravi ulomek oz. subsuperparticularis (hypemimorios), tj. $[(n+1):1]$ in $[n:(n+1)]$ sta v nedoločenem razmerju. Že sama terminologija kaže poznavanje Arhitovega nauka, da je razmerje, ki je epimorios, superparticularis, nemogoče racionalno razpoloviti (DK 47 A 19). Epimorion je nadštevilna vrednost $(n+1)/n$ (lat. sesqui = in polovica k temu). Vsi osnovni intervali so v *epimorioi logoi*.³²

Poleg tega je Arhitas opredelil mesto glasbene teorije v sistemu matematičnih znanosti na način, ki je postal merodajen tako za Platona kakor Aristotela. Po Arhиту $\mu\alpha\theta\eta\mu\alpha\tau\alpha$ omogočajo pravilno razmišljati o »vseh stvareh, kakršne so«. Dajejo vpogled v celoto in uvid v posamezne stvari: to so aritmetika, geometrija, astronomija in $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\eta$, in nadaljuje: »kajti te znanosti (astronomija in harmonika) so dozdevno sestre, saj imajo opraviti z obema posestrimskima prvinama bivajočega« (fr. 1).³³ Tudi Platon izrecno pravi, da je sta astronomija in harmonika »sestrski znanosti« (adelphai epistemai, *Država*, 530d), vse štiri matematične znanosti, tj. aritmetiko, geometrijo, astronomijo in teorijo glasbe, pa šteje k pripravljalni izobrazbi za dialektiko, za t. i. propaideía (R. 536d).

V čem je sorodnost obeh znanosti? Po Arhиту v tem, da se obe nanašata na gibanje, toda glasba na številčna razmerja, to je intervale v gibanju, astronomija pa na velikosti v gibanju. Tudi Platon vidi sorodnost teh dveh znanosti v tem, da se obe nanašata na gibanje (phora) in v njem iščeta številčna razmerja. Po Arhиту sta »dve prvotni obliki biti«

²⁸ O razmerjih, proporcijah in sredinah prim. Heath 1963, str. 51sl. in Gyka 1971, 1987, str. 36sl. in tudi Richter 1961, str. 148.

²⁹ Prim. Richter 1961, str. 147-149.

³⁰ Becker 1957, str. 160.

³¹ fr. 47 Rose, Ross fr. 25.

³² Zaminer/Riethmüller 1996, 184, 251.

³³ Sovrè str. 237.

mnoštvo (plethos), izraženo v številu, in megethos, velikost.³⁴ Težko pa bi rekli, da sta ti dve obliki bivajočega »vidno« in »slišno«.³⁵ Res je sicer, da se astronomija se nanaša na vidno gibanje, harmonika pa na slušno; vendar pa je vid in sluh težko vezati le na ti dve znanosti, ker je znanost o vidu optika kot teorija gledanja, ne le astronomija. V dialogu *O filozofiji* Aristoteles pripisuje vidu in sluhu poseben pomen, ker prispevata »dobrobiti« (to eu einai) (fr. 24, Ross).³⁶ Ta določitev je pri Aristotelu ohranjena tudi še spisu o duši, ko pravi, da sta vid in sluh nujna »zaradi dobrosti« (de An. 434b 24), dobrobit pa je nekaj presežnega, periousia (*Topika*, 118a7). Na podoben način je Plutarh poročal o Aristotelovem mnenju, da sta vid in sluh dva čuta, »ki sta nebesna in božanska«, ker s pomočjo glasu in svetlobe prikazujeta harmonijo (Ross, fr. 25).³⁷

Harmonija pa ostaja temelj pitagorejskega razumevanja sveta, ki je odločilen tako za teorijo kozmosa kakor za teorijo človeka, pomeni predvsem uglašenosť nasprotij in svetovno ubranost, ali kakor pravi Filolaos: »Harmonija je spojitev mnogozmesnega in složnost razdvojenega« (DK 44 B 10 in Sovre, str. 236). Ker je harmonija osnova za določitev simfonih in disfonih intervalov, ima s tem vlogo estetskega počela.³⁸

Glede pojma harmonije nam je najbolj poznana Aristotelova kritika pitagorejskega razumevanja duše kot harmonije v *O duši* (A 4, 407b27). Videli pa bomo, da je ideja harmonije pri Aristotelu prisotna na nek poseben način, in sicer tako v etiki, politiki in psihologiji, kakor tudi v metafiziki in kozmologiji. Za sedaj naj le navedemo neko Aristotelovo izjavo o harmoniji, ki je sicer nepoznana in jo je težko vključiti v običajno predstavo o Aristotelovi filozofiji. V že omenjenem besedilu iz Plutarha (de Phil., fr. 25 Ross), ki se je glede določanja prednosti vida in sluha med čutili že izkazal za aristotelskega, Aristoteles sprejema platonistično predstavo o harmoniji kozmosa in pravi: »Harmonija je nebeška, njena narava pa je božanska, lepa in prečudovita (kalen kai daimonían). Po svojih naravnih zmožnostih je štiridelna in ima tako dve sredini, aritmetično in harmonično, njeni deli in velikosti in presežki se sami prikazujejo v skladnosti s številom in z enakostjo mer; napevi pa dobijo svojo zgradbo znotraj dveh tetrakordov.« (Plu. De Mus. c. 23, 1139b)

b. Aristotelova harmonika: razumevanje četrtona in konzonance

V Aristotelovi *Metafiziki* beseda mousiké nastopa kot samostalnik, zelo pogosto pa se rabi pridevnik μουσικός (mousikos), ki je sko-; godec, glasbenik«. Ta izraz pogosto nastopa kot primer za razlikovanje med bitnostjo in lastnostmi, med stvarmi po sebi in lastnostmi, skupaj z določili bel, pismen, pravičen. To razmerje je ponazorjeno s primeri, kakor so: »Sokrates je μουσικός« (Δ9, 1018a 2–3), Sokrates postaja »lep ali izobražen«. Pri tem misli na nek osebek, ki v procesu izobraževanja dobi tako lastnost (A 3, 983b 14). To je sicer Aristotelova šala: iz Alkibiadovega govora v *Simpoziju* razberemo, da je bil

³⁴ Prim. A. Lami, I Presocratici, str. 513.

³⁵ Tako Barker II, 1989, str. 41.

³⁶ Ta fragment nekateri štejejo k dialogu Evdemos, npr. Rose.

³⁷ Plu. De Musica, c. 25. 1140ab. To besedilo se šteje kot fragment dialoga O filozofiji (fr. 25 Ross, str. 93), čeprav Effe oporeka.

³⁸ Tatkiewicz 1970, str. 80.

Sokrates grd. Primer umetniškega, glasbenega oz. muzičnega Sokrata je vzet iz Platono-vega dialoga *Faidon*: »Sokrates, goji in izvršuj muzično umetnost!« (Phd. 60dsl.).

Glasba je nadalje v *Metafiziki* uporabljena kot primer za proces samoizpopolnjevanja in učenja, mathesis: »kajti tisti, ki se uči igrati na kitaro, se z igranjem na kitaro uči igrati na kitaro, enako pa se učijo tudi drugi.« (IX 8, 1049b31) Glasbeno izobraževanje je za Aristotela – tako kakor za pitagorejce in za Platona – oblikovanje človekove duše – »kdor se uči glasbe namreč na določen način spremeni svojo dušo« (APr. B 27, 70b 6sl.) –, ki seveda fiziognomično ni opazno.

Glasba kot techne namreč nima svoje lastne biti, kakor je to za pitagorejce, temveč je **μουσική** vedno mousike za nekoga (Cat. 8, 11a 28).³⁹

V *Metafiziki* Aristoteles obravnava vprašanje možnosti znanosti o glasbi. Predpostavka njegove obravnave je nov odnos do glasbe kot fenomena. Vsaka znanost ravna tako, da razlaga stvari v njihovem prikazovanju, obenem pa pretresa tudi nazore in domneve, ki so se uveljavile o določenih stvareh: ta komponenta znanosti je dialektika. Vsaka prava znanost je po Aristotelu vedno srečanje fenomenologije in dialektike oz. metafizike. Tako je za teorijo o glasbi je najprej nujno, da Aristoteles prevpraša dve postavki pitagorejski teorije, to je pojem harmonije in pojem števila. Kritika teh dveh pojmov pa bo potekala v luči ohranjanja fenomena glasbe. Dojemanje glasbe nas napoti na teorijo zaznavanja, kar bo izvedla psihologija. Ker pa je glasba umetnost posnemanja, jo mora vzeti v obravnavo tudi filozofija umetnosti.

Aristoteles zavrača pitagorejski nazor s tem, da zavrača idejo svetovne harmonije in razumevanje števila kot bitnosti. Kakor ima pitagorejski nauk o glasbi moralni, matematični in metafizični aspekt, tako ima vse te tri vidike tudi Aristotelova filozofija glasbe. Vendar so vsi ti aspekti modificirani z njegovo filozofijo logosa in razširjeni s psihologijo glasbe in glasbeno estetiko.

Aristotelova odklonitev kozmične glasbe je imela epohalen pomen v razvoju znanosti in v glasbeni estetiki. Tako pravi Aristoteles v *De Caelo*: »Iz teh zakonov o gibanju pa je jasno, da je trditi, da z gibajočimi se zvezdami nastaja ubranost, češ da so zvoki, ki jih povzročajo sozvočni, sicer s strani teh govorcev izrečeno izborno in izjemno, vendar pa resničnost ni taka. Nekaterim se namreč zdi, da je nujno, da ob gibanjih tako velikih teles nastaja zvok, če pa ga povzročajo tudi telesa pri nas na zemlji, dasi nimajo enakega obsega niti se ne gibljejo s takšno hitrostjo; toda če se Sonce in Luna ter nadalje po številu in tudi po velikosti tolikšno mnoštvo zvezd gibljejo po teh krožnicah s takšno hitrostjo, je nemogoče, da ne bi nastajal nek po velikosti neznansko velik zvok. Predpostavljajoč te stvari in predpostavljajoč, da imajo hitrosti, gledane od razdalj, razmerja, ki pripadajo sozvočjem, trdijo, da s krožnim gibanjem zvezd nastajajo ubrani zvoki. Ker pa se zdi nerazumno, da ne bi slišali tudi tega glasu, trdijo, da je vzrok tega v tem, da je ta zvok prisoten že ob rojstvu, tako da ni razpoznaven z ozirom na nasprotno tišino; razpoznavanje glasu in tišine je namreč tu v medsebojnem nasprotju, tako da prav kakor se kotlarjem vsled navade ne kaže nobena razlika v glasu, tako se toisto pripeti tudi ljudem.

³⁹ Na ta način Aristotelovega razumevanja glasbe ne zadene skeptična trditev, da je glasba nekaj nesubstancialnega, neobstoječega, *anyπόστατον*; prim. Sekst Empirik, *Proti učenjakom*, VI 59, str. 401.

Te stvari so tedaj, prav kakor je bilo rečeno poprej, sicer povedane spevno in navdahnjeno, toda ni mogoče, da je stvarno stanje takšno.« (Cael. II 9, 290b12–31)

Aristotelova zavrnitev kozmične glasbe je utrla pot opazovanju »zemeljskih« odnosov v glasbi.⁴⁰ Resnici na ljubo pa je treba reči, da s tem še ni rešeno vprašanje svetotvorne vloge glasbe pri človekovi ubranosti v svetovnem skladu.

Drugo je vprašanje razumevanja števil. Tako je Schäfke pisal: »Arithmos in harmonia sta, čeravno etimološko nista sorodna, vendarle stvarno drug drugemu komplementarno pripadajoča pojma.«⁴¹ Res pa je, da je skupen koren obeh besed *ar- arariisko – prilagoditi (trans.), ujemati se (intrans.). Tako pravi Chantraine o etimologiji števila: »Povezava z ararisko je možna.«

Toda problem števila pri pitagorejcih in pri Aristotelu je v tem, da grški pojem števila ne pomeni toliko ali predvsem »številko«, »število, s katerim štejem«, temveč predvsem »končno, diskretno, urejeno mnogoterost, številčno določen sklad«.⁴²

V *Metafiziki* je harmonika obravnavana med matematičnimi znanostmi, tako da je vprašanje znanosti harmonike vprašanje predmetov matematike. Matematika pa spada med teoretske znanosti poleg fizike in prve filozofije. Zato je določanje harmonike povezano z Aristotelovim razumevanjem fizike, matematike in s tem tudi prve filozofije, kakor je to Aristoteles razvil zlasti v 1. poglavju *Metafizike* E.

Ko Aristoteles določa harmonično znanost, jo mora torej opredeliti tako glede na fiziko kakor matematiko. Ker je harmonika matematična znanost, se Aristoteles sooča s pitagorejskim in platonističnim razumevanjem števila. Odločilna za to problematiko je naslednja aporija iz knjige B: »Nadalje pa ali je treba trditi, da bivajo edino čutnozaznavne bitnosti (αἰσθητὰς οὐσίας) ali pa poleg teh tudi druge, in ali bitnosti bivajo na en sam način ali pa dejansko biva več rodov bitnosti, kakor trdijo tisti, ki govorijo tako o oblikah (εἶδη kakor tudi o vmesnih bitnostih (τὰ μεταζύ), o katerih trdijo, da so predmet matematičnih znanosti?« (B 2, 997a 34sl.) Če bi obstajale takšne bitnosti, se »znanost o gledanju (ὀπτική) in med matematičnimi znanostmi nauk o glasbenih skladnostih (ἁρμονική)« (997b21–22) ne bi nanašali na čutne predmete (ta aisthetá), temveč na neke druge stvari. Kakor pa poleg čutnozaznavnega neba in zaznavanega Sonca ne more obstajati neko drugo Sonce in drugo nebo, prav tako ne more poleg zaznavnega zvoka obstajati nek drug zvok recimo matematičen ton. Na to vprašanje Aristoteles odgovarja v knjigi M: »Podobno pa je stanje tudi glede vidnih stvari (ta optika) in glede glasbenih skladnosti (ta harmonika): obstajati bi namreč moral tako nek glas (φωνή – vox) kakor tudi neko gledanje poleg čutnozaznavnih in posameznih glasov in videnj, tako da je jasno, da bi morale obstajati tudi druge čutne zaznave (αἰσθήσεις) in druge čutnozaznavne stvari: zakaj bi namreč bolj obstajale te vrste čutnih stvari kakor druge? Če pa je to tako, bodo morala obstajati tudi ločena živa bitja, če pa ravno obstajajo tudi že ločene čutne zaznave.« (M 2, 1077a5sl.)

Takšni Aristotelovi uvidi imajo za teorijo glasbe in za glasbeno estetiko epohalen pomen, kar je poudaril zlasti R. Schäfke, ki je v svoji *Zgodovini glasbene estetike v očrtih*

⁴⁰ Prim. Riethmüller 1996, str. 182

⁴¹ Schäfke 1964, str. 25.

⁴² Becker 1957.

zapisal: »Še globlji, četudi ne tako neposreden vpliv na mišljenje o glasbi je izhajal iz njegovih filozofskih spisov, predvsem iz njegovih spisov k metafiziki in retoriki«⁴³. Po Schäfkeju je Aristoteles v teoriji glasbe došel fenomenološkega stališča (ib. 137), pri njem najde »nastavke za fenomenologijo čistoglasbenega (des Reinmusikalischen)« (ib. 193).

Harmonika je po Aristotelu znanost, ki je ne moremo reducirati na matematiko. Pitagorejcem in platonikom Aristoteles očita, da jim je matematika vsa filozofija. Matematična določila so z mišljenjem ločljiva od čutnozaznavnih, gibajočih se stvari, toda ne bivajo po sebi, in dodaja: »To pojasnjujejo bolj naravne (physikótera) izmed matematičnih ved, kakor so optika in harmonika in astronomija« (Ph. II 2, 194a7sl.). Harmonika se približuje naravni glasbi, matematika pa se od nje oddaljuje.

Na podoben način je način biti matematike in glasbe pojasnjen v 3. poglavju Metafizike M. Matematični izreki se nanašajo tudi na čutnozaznavne velikosti, »toda ne, kolikor so čutnozaznavne, temveč kolikor imajo določene lastnosti«. (1077b 17sl.). Odločilen je tu aspekt »kolikor«. Vendar pa v tem poglavju Aristoteles ne kontrastira matematike in dejanskih fenomenov, temveč izpostavlja lepoto samega številčnega reda in simetrije, ki ga podaja matematika. Da bi dosegla natančnost, mora harmonika abstrahirati od konkretnih fenomenov glasbe: »Taista razlaga pa velja tudi za znanost o glasbeni umetnosti in za znanost o vidnih stvareh: nobena izmed njiju namreč ne opazuje svojega predmeta, kolikor je videnje ali kolikor je glas (ἡφωνή), temveč kolikor so črte in števila (ἡ ἀριθμοί) (to so namreč svojstvene značilnosti onih stvari).« (1078a14)

Ta zelo pitagorejska izjava pri Aristotelu je videti v nasprotju s tezo o bolj naravnih matematičnih znanostih. Vendar gre pri Aristotelu za to, da ima sama matematika opraviti z lepoto. Najprej je tu ovira ta, da je Aristotelova harmonika del matematike. Pri tem pa ne moremo kar pozabiti, da spadajo matematični predmeti glede svoje urejenosti na področje lepega (Metaph. M 3). Lepota namreč ne zadeva le delovanje (praxis), temveč se nahaja tudi v negibnih stvareh (akineta), kar je značilno za matematične predmete: števila in geometrijske like. Tako pravi Aristoteles, da so »v zmoti tisti, ki zatrjujejo, da matematične znanosti ničesar ne govorijo o lepem (τὸ καλόν) ali dobrem (τὸ ἀγαθόν). Zelo veliko namreč govorijo o teh stvareh in jih razodevajo; ako ju namreč ne imenujejo, toda izkazujejo njuna dela in razloge, ne sledi, da ne govorijo o njiju. Najpomembnejše oblike lepega, ki so red (τάξις), sorazmerje (συμμετρία) in opredeljenost (ἄρισμένον), so tiste, ki jih matematične znanosti kar najbolj razodevajo. Ker pa se izkazuje, da so te oblike vzroki prav mnogih stvari (v vidu pa imam na primer red in opredeljenost), je razkrito, da bi matematične znanosti po določenem obratu utegnile govoriti tudi o takšnem vzroku, ki je vzrok kot lepota.« (M 3, 1078a32–b5)

V teh določilih je red tisto, kar običajno poznamo kot oblika, sorazmerje je blizu harmoniji, opredeljenost pa številu. Matematika torej govori o vzroku kot lepoti. Ob tem Aristoteles napove razpravo, ki bo o lepem govorila bolj »razpoznavno« – kar je mogoče prav izgubljena razprava »O lepem«.

Toda k lepoti spada tudi ugodje, kakor pravi Aristoteles v *Retoriki*: »Lepo je tisto, kar je ob tem, da je dobro, prijetno, ker je dobro« (Rh. 1366a33).⁴⁴ Tudi teoretska dejavnost

⁴³ Schäfke 140, op. 1.

⁴⁴ Tatarkiewicz 1970, str. 162.

nudi ugodje, kajti matematika je tedaj spadala med liberalne oziroma humanistične vede. Pitagorejci so videli, da so mnoge lastnosti (πάθη) števil prisotne v čutnozaznavnih telesih, prisotne v glasbeni lestvici (ἁρμονία) in na nebu in v mnogih drugih stvareh, in so zato menili, da so bivajoče stvari sestavljene iz števil. Za razliko od platonikov sicer niso trdili, da matematični predmeti (τὰ μαθηματικά) bivajo samostojno po sebi, vendar pa iz števil tvorijo naravna telesa, kar je nemogoče. Potemtakem oboji govorijo »o nekem drugem vesolju in drugih telesih, ne pa o čutnozaznavnih telesih.« (N 3, 1090a34sl.) To pa ne pomeni, da njihovi matematična izreki (ἀξιιώματα) ne bi mogli biti veljavni za čutnozaznavne stvari, saj so »resnični in božajo (sainein)⁴⁵ dušo.« (ib. 1090a 37)

Aristotelova filozofija matematike torej skuša posredovati med pitagorejci in platoniki. Aristoteles ostaja pitagorejec, kolikor matematiki in številu priznava spoznavno vrednost, ali kakor je dejal Filolaos:

»Narava števila je namreč spoznavodajna in vodilna in poučljiva za vsakoga v vsaki stvari, ki mu je negotova ali nepoznana. Nikomur namreč ne bi bila jasna nobena izmed stvari, ne v njih razmerju do samih sebe ne v njih razmerju ene do druge, ko ne bi bilo števila in njegove bitnosti (οὐσία). Zdaj pa le-ta v duši vse stvari vsklajuje (ἁρμόζων) z zaznavo ter jih dela spoznatne in drugo drugi ustrezajoče po naravi kazalca... Prezare pa narava števila ne dopušča nobene, prav tako harmonija ne. Prevara in zavist sta lastna le naravi nedoločene, nemislivega in nerazumnega...« (fr. 11, Sovre, str. 236–7.) Aristoteles se tudi pridružuje pitagorejskemu mnenju, da je narava neskončnega zmota. Tako matematika kakor glasba sta način srečevanja z neskončnostjo in njenim urejevanjem.

V zadnjih stavkih *Metafizike* Aristoteles še enkrat zavzame stališče do simbolike števil, npr. tri, sedem, »do teh hvaljenih, v številih in v matematičnih predmetih nahajajočih se bitnosti (φύσεις)«, in priznava, da je v številih pričujoč blagor in da stolpcu, ki je lepota, pripadajo lihost, premost, kvadratnost itd. Matematika je zato odličen način za sorazmernost, τὸ ἀνάλογον (to analogon), ki vlada v razodevanju bivajočega. Vendar pa vztraja, da »da matematični predmeti ne bivajo samostojno v ločenosti od čutnozaznavnih stvari.« (1093b27–28)

S tem je tako števila kakor glasbo učil gledati v njihovi zgodovinski določenosti. Ob tem pa je pogosto prezrto, da se *Metafizika* (Ny 6) zaključí prav z razlago pitagorejske teorije glasbe.

Nadaljnja določila o značilnosti nauka o glasbi daje *Druga analitika*, ki je pri Aristotelu filozofija znanosti. Vsako znanost določajo tri stvari: predmetno področje ali rod, tj. hypokeimenon oz. genos, splošni aksiomi in svojstvene lastnosti (pathe) (APo. A 7 in 10).⁴⁶ Splošni aksiomi neke znanosti pa so dveh vrst: več znanostim skupna načela in za posamezno znanost svojstveni načela, t. i. *propria principia*. Svojstveni principi neke znanosti pa se ne ujemajo s svojstvenimi principi drugih znanosti, razen če so predmeti neke znanosti podrejeni predmetom neke druge znanosti, kakor so stavki harmonike (τὰ ἁρμονικὰ) oz. muzikologija podrejena aritmetiki (APo. A 7, 75b16). Ker sta »predležeci rod« pri aritmetiki in harmoniki različna in ker je aritmetika višja znanost, je mogoče stvarna stanja nauka o glasbi dokazovati »skozi aritmetiko« (di' arithmetikes) (A 9, 76a

⁴⁵ Prispodoba je vzeta iz Sofokla, Ojdipus na Kolonu, OC 319.

⁴⁶ Prim. Kalan 1981, str. 104.

10), s tem da harmonika ugotavlja dejstva, τὸ ὄτι (to hoti), aritmetika pa daje vzrok, τὸ διότι (to dioti), aritmetični izračuni pa so uporabni (ἐφαρμοζεῖν) na harmonične stavke (76a22sl.). Ker pa neka znanost ne more dokazovati lastnih principov, je napotena na drugo, splošnejšo ali višjo znanost, ne da bi obstajala ena vrhovna znanost – razen če to ni »dialektika«, »splošna matematika« ali »metafizika«. Toda to je drugo vprašanje.⁴⁷

Poznavanje dejstev in poznavanje vzrokov lahko pripada isti znanosti, in imamo tedaj razliko med indukcijo in dedukcijo, ali pa različnim znanosti, od katerih je ena teoretska, druga pa uporabna. Uporabna se nanaša na konkretne stvari, teoretična pa na abstraktne forme. V takem razmerju so 1. optika nasproti geometriji, 2. mehanika do stereometrije in 3. harmonika do aritmetike. Uporabna in teoretska znanost imata včasih isto ime, »kakor na primer matematična in navtična astronomija« (APo., A 13, 78b40–79a1). Toda v sami harmoniki Aristoteles vzpostavlja razliko med »matematično harmoniko in harmoniko na osnovi sluha«, ἡ ἁρμονικὴ ἢ κατὰ τὴν ἀκοήν (79a1–2) in dodaja: »V takšnih stvarnih stanjih je namreč spoznavati dejstva naloga zaznavajočih opazovalcev (αἰσθητικοί), toda poznavanje vzroka zakaj je naloga matematikov (μαθηματικοί); le-ti imajo namreč dokaze vzrokov in pogosto ne poznajo dejstva ... niti nekaterih izmed posameznih stvari zaradi pomanjkljivega opazovanja (anepiskepsia)« (APo. 79a1–6). Tako pridemo do treh stopenj znanosti:

1. čista matematična znanost: aritmetika, geometrija;
2. uporabna matematična znanost: matematična harmonika;
3. opazovalna, »empirična« ali izkustvena znanost,⁴⁸ ki jo nekateri imenujejo akustična harmonika.

Med uporabne znanosti Aristoteles šteje poleg harmonike še optiko, harmoniko, mehaniko, astronomijo, logistiko in geodezijo. Te znanosti se nahajajo med matematiko in fiziko in jih je zato Tomaž Akvinski imenoval *scientiae mediae*, danes pa te znanosti štejemo za matematično fiziko.⁴⁹ Harmoniko na osnovi sluha pa ni dobro imenovati kar akustično harmoniko, saj je akustika teorija zvoka, ki ima tudi fizikalne aspekte. Za primer, kako naj ravna »estetska« znanost, Aristoteles vzame raziskovanje mavrice.

Harmoniko Aristoteles omenja tudi v okviru razpravljanja o razvrstitvi znanosti glede na eksaktnost. In znanost, ki ne govori o določenem snovnem, spremenljivem področju, je natančnejša kakor tista, ki govori o določeni podlagi (ὑποκείμενον): na primer aritmetika je natančnejša kakor harmonika (APo. A 27, 87a 31sl.).

Žal pa Aristoteles za primer izkustvene znanosti ne vzame določenega glasbenega vprašanja, temveč naravni pojav mavrice, ki je predmet naravoslovca (physikos). Glasba pa je gotovo fenomen, ki ne spada samo v fiziko. Je pa Aristoteles s harmoniko na osnovi sluha gotovo mislil na praktične »harmoniko«, »ki so gojili teorijo le kot sredstvo za praktični smoter«.⁵⁰

K praktičnim ἁρμονικοί morda spadajo tisti glasbeni teoretiki, ki so postavili δίσις (diesis) kot temeljni element glasbe. Grški tonski sistemi so se gradili iz tona in interva-

⁴⁷ Prim. Kalan 1981, str. 106sl.

⁴⁸ Prim. Richter 1961, 155sl.

⁴⁹ Heath 1970, 11sl.

⁵⁰ Richter 1961, str. 160.

lov, kvarta, kvinta in oktava. Tetrakord, ki je obstajal iz štirih tonov, vsebuje dva stoječa tona v razdalji kvarte in dva gibljiva tona. Navezujoč na Arhitaso (DK 47 A 16) je Aristoksenos razlikoval šest oblik tetrakorda, ki so jih kasneje reducirali na tri:

1. genos diatonon: e, f, g, a; polton, celton, celton;
2. genos chromatikon: e, f, ges, a; polton, polton, 3/2-ton;
3. genos enharmonion: e, e+, f, a; četrton, četrton, ditonos.⁵¹

V tem tonskem sistemu nastopa četrton, znameniti $\delta\iota\epsilon\sigma\iota\varsigma$ (diesis), ki ga prvi omenjal Filolaos kot interval, za katerega kvarta presega dva tona (fr. 7), kar je polton. Aristoksenos, ki je analiziral tonski prostor, je razlikoval »najmanjšo kromatično diezo«, tretjinski ton, ter najmanjšo enharmonično diezo, četrton. Intervali, ki bi bili manjši od dieze, se ne dajo zapeti, so izven pesmi – amelo(i)deta⁵². S tem, da Aristoksenos ne sega izpod četrtona, ostaja blizu muzikalne stvarnosti in ne zaide »zanke« čistih »številčnih razmerij«.⁵³

Poglejmo pa zdaj, kako je Aristoteles uvedel diesis. V zvezi z razumevanjem enega kot merila pravi: »Ni pa v vseh rodovih 'eno' toisto. Pri teh stvareh je namreč to četrton ($\delta\iota\epsilon\sigma\iota\varsigma$), tam pa samoglasnik ali soglasnik; nato je nekaj drugega eno teže in drugo eno gibanja. Vsepovsod pa je eno nedeljivo ali kolikostno ali po obliki.« (1016b18–24) Za mero se išče nekaj enega in nerazdeljenega. Za merilo pa si ljudje napravijo »prvo stvar, od katere glede na čutno zaznavo ni mogoče ničesar dodati ali odvzeti«, in ugotavlja, da je počelo in merilo v glasbi ($\mu\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$) »četrton ($\delta\iota\epsilon\sigma\iota\varsigma$), ker je najmanjši, in v govorici glas... Ni pa merilo vedno to, kar je številčno eno, marveč je včasih mer več, na primer četrtona sta dva, ki pa nista razločena glede na naš posluh ($\acute{\alpha}\kappa\omicron\eta$), temveč [tista, ki se nahajata] v številčnih razmerjih, več pa je tudi glasov⁵⁴, s katerimi merimo govorico.« (I 1, 1053a12sl.) Poleg tega je pomembno, da mera ni neko eno po sebi, temveč se določa glede na podlago, *hypokeímenon*: kakor je za dolžino mera palec ali čevljev, tako se podlaga za četrton nahaja v glasbeni lestvici ($\acute{\alpha}\rho\mu\omicron\nu\iota\alpha$), medtem ko imata mera ritma, to sta stopica⁵⁵ ali zlog, svojo podlago v ritmih (N 1, 1087b33sl.). Mera in eno je nekaj, kar se izreka na mnogo načinov, podobno pa velja tudi za število: število v glasbi je nekaj drugega kakor število v geometriji: »Podobno pa tudi če bi bile vse bivajoče stvari pesmi ($\mu\acute{\epsilon}\lambda\eta$, mele), bi pač bile število, toda sedaj število četrtonov, toda njihova bitnost ne bi bilo število po sebi; in tudi eno bi bilo nekaj določnega, česar bitnost ni eno, temveč četrton.« (1053b34sl.)

Ob pojmu četrtona glasbena teorija še danes občuti določeno »nelagodje«⁵⁶, saj še celo Lohmann govori o njem kot »ominoznem pojmu«⁵⁷. Vendar pa Aristoteles ne name-rava reducirati glasbe na elemente, ker je zanj glasba nova oblika, nobena oblika pa se ne more razumeti samo iz njenih elementov. Forma je glede na prvine, ki jo tvorijo vedno nova kvaliteta. To je Aristoteles pokazal v znameniti razpravi proti platonikom, da ni mogoče spoznati prvin stvari, ko govori o tem, kako so sestavljeni zlogi: $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\alpha\acute{\iota}$.

⁵¹ Riethmüller 1996, str. 256, West, 1994, str. 160sl. in Pauly, col. 527.

⁵² Cit. po Riethmüllerju 1996, str. 254.

⁵³ Riethmüller 1996, str. 254.

⁵⁴ Phonai so tu glasovne prvine govorice.

⁵⁵ Dipodija; plesni korak.

⁵⁶ Riethmüller 1996, str. 254.

⁵⁷ Lohmann 1971, str. 113.

Dokaz za to mu je abeceda, kjer vedno nastopa vprašanje »črkarske pravde«, npr. ali je »dz« sestavljen iz s+d ali iz d+s (A 9, 993a3sl., N 6, 1093a 20sl.). Za zdaj pa vsekakor lahko ugotovimo, da je Aristotelova *diesis* razločevalno načelo v glasbenih fenomenih: harmoniji, melosu, sozvočju, ne pa gradbeni element glasbe – glasba ostaja fenomen sui generis.

S četrtonom se je Aristoteles posebej ukvarjal zato, ker je bil v rabi pri enharmoničnem tetrakordu, ki je veljal za najlepšega (Plu. *De Mus.*). Aristoteles je skeptičen glede natančne zaznavnosti *osamosvojenega* četrtonskega intervala. Aporijo zaznavnosti rešuje z odnosom možnost-stvarnost: četrton je potencialnost, ki postane dejanska »v dejanskem melodičnem dogajanju, v dejanski skladbi«. ⁵⁸ Celoten fenomen nas spominja na Zenonov paradoks o prosenem zrnju, o katerem poroča Aristoteles v *Fiziki* (VII 5, 250a19): če mernik prosa napravi šum, zakaj ne bi eno samo proseno zrno ali celo desetisoči delček prosenega zrna napravil sorazmerno manjši zvok. Paradoks zaznavnosti, ki ima svoj slušni in svoj vidni aspekt, se pri Aristotelu rešuje podobno, kakor rešuje tudi ostale Zenonove aporije – zlasti aporije o gibanju – z razlikovanjem možnosti in stvarnosti. Tako pravi v spisu »O čutenju in čutnih predmetih« takole: »Ker je tedaj lastnosti treba šteti kot oblike, v oblikah pa vedno obstaja zveznost, moramo privzeti, da je možno različno od dejanskega: zaradi tega desetisoči del prosenega zrna ostaja skrit pogledu, dasi pogled vidi celo zrno, pa tudi glas (phthongos), ki je v četrtonu, ostaja skrit, dasi nekdo sliši celotno pesem, ki je zvezna: toda razdalja, ki je med srednjim tonom do skrajnega tona ostaja skrita: podobno pa je tudi z drobci v drugih vrstah čutnih stvari...« (*De sensu* 6, 445b31sl.) ⁵⁹

S podobno previdnostjo Aristoteles obravnava glavni predmet matematične harmonike, to je sozvočje, – *συμφωνία* (symphonia), *consonantia*: na splošni ravni imata soroden pomen še »harmonia« in »symmetria«. Aristoteles v *Metafiziki* prevzame pitagorejsko opredelitev konzonance kot številčnega razmerja: »sozvočje (*συμφωνία*) je razmerje števil (*λόγος ἀριθμῶν*)« (N 5, 1092b14). To razmerje ima za svojo podlago tone, je »symphonia na področju tonov« (ἐν φθόγγοις) (Top. IV 3, 123a36). Vsako drugačno govorjenje o simfoniji, npr. da je zdrava pamet, *sophrosyne*, simfonija, šteje Aristoteles za metaforično. Vendar pa številčno razmerje zadeva bistvo glasbenih pojavov. Zato je številčno razmerje v oktavi, ki je konsonančni interval – namreč 2:1 –, Aristotelov priljubljen primer za obliko ali za oblikovni vzrok stvari: »po drugem obratu pa je vzrok oblika (*εἶδος*) in zgled (*παράδειγμα*), to pa je izpovedba bistvene biti in njenih rodov: na primer vzrok oktave je dve proti ena in nasploh število.« (V 2, 1013a28) Številčno razmerje 2:1, tj. »dvojno in število sploh je vzrok oktave.« (ib. 1013b33). Ker pa je glasba čutnozaznaven fenomen, se ne more reducirati na število, prav kakor bitnost stvari ni samo oblika. Konzonanca je razmerje visokih in nizkih tonov: »sozvočje pa je takšno in takšno mešanje (*μῖξις*) nekega visokega in nekega nizkega glasu.« (Metaph. 1043a10) Opredelitev pa mora obsegati tako snov kakor obliko, tako možnost kakor dejanskost: prav to pa je poskusil Aristoteles, sledeč Arhitu, ki ga omenja prav v tem paragrafu. Podobno opredelitev sozvočja najdemo tudi v *Drugi analitiki*: »Kaj je sozvočje? – Razmerje števil na področju visokih in na področju nizkih tonov. Zakaj visok ton tvori sozvočje z nizkim tonom? Ker se visoki in nizki toni nahajajo v razmerju števil.« (APo. II 2, 90a19sl.) Vprašanje po bistvu in po vzroku na primeru konzonance sovpadata.

⁵⁸ Vetter 1936, str. 11.

⁵⁹ Prim. še Vetter 1936, str. 11sl.

Za konzonanco je pomemben pojem povezovanja oz. mešanja. Sozvočje je mešanje in preplet nasprotij, ki tvori nekaj enega (*De sensu* 447b10)⁶⁰. Da je številčno razmerje sozvočno, mora biti v lahko računljivem (eulogistos) številu (N 6, 1092b27): to so takšna števila, pri katerih je razmerje lahko izračunati, npr. 3:2 in 3:4, kakor Aristoteles izrecno pove v *De Sensu*, 439b25sl. Glasba dobi svojo lepoto prav preko enostavnih matematičnih sorazmerij. Toda to ne pomeni, da sta dobro in lepo nekaj, kar je samo v številih, kakor Aristoteles ne neha ponavljati: Stvari v tukajšnjem svetu so res »razmerja (λόγοι) števil, na primer sozvočje (συμφωνία)«, vendar pa obstaja nekaj, česar razmerja so števila, to je snov, tako da so tudi »sama števila določena razmerja ene stvari do druge« (A 9, 991b14).

Aristotelovo razumevanje četrttona in sozvočja je primer povezave racionalnega in čutnozaznavnega pristopa do pojavov. Aristotelova odlika je v tem, da se ne pusti vezati na nasprotje zaznave proti razumu ali prednosti razuma pred zaznavo, kakor je bilo značilno za Platonovo harmoniko, ki ostro zavrača tiste glasbene teoretike, »ki ušesa postavljajo pred razum« (Platon, *Politeia*, 531b1). Aristotelovega glasbenega mišljenja torej ne moremo zajeti v formuli: *ratio versus sensus* ali logos anti aisthesis, niti obratno. Aristoteles namreč skuša »reševati pojave« tudi na področju glasbe, to načelo pa je dokončno vpeljal v glasbeno teorijo Aristoksenos.⁶¹

Pomembno pa je tudi, da Aristoteles glasbo označi tudi z izrazom pesem, μέλος (melos), ki pomeni »razčlenjeni svet 'tonov'«⁶². Pri Homerju se beseda rabi za ude telesa, navadno v množini, podobno tudi pri Parmenidu, ki ga Aristoteles citira v znameniti razpravi o resnici pojavov v IV. knjigi *Metafizike*:

»Kakršno je namreč vsakokratno stanje mešanice
/mnogotero upognjenih udov,
takšen je um, ki pristopa k ljudem.«⁶³ (1009b21sl.)

V teh verzih je sklad zaznavanja in mišljenja mišljen kot »mel-odična« struktura, ki ima določeno razmerje. Misel, *noema* je tisto, kar je v kontrastnem razmerju prevladujoče. Človeško bivanje v svetu samo je razumljeno kot pesem, melos, kakor je rekel tudi Rilke: »Bivanje je pesem – *Dasein ist Gesang*«. Aristoteles je blizu tega, da bivanje v svetu razume kot ubranost, páthos. To je posebej razvidno v njegovi teoriji čustvovanja in zaznavanja kot logosa.

Aristoteles je seveda to »melodičnost bivanja« skušal rešiti metafizičnih konotacij. Živa bitja vendar niso kar »pesmi« in celo pesniki si Zevsa ne predstavljajo tako, da bi jim sam pel ali igral na kitaro (*Politika* VIII 4, 1339b7). Prav tako številčna razmerja in števila sama niso vzrok ne za bivanje stvari: res ima harmonija sedem strun, toda zato število sedem še ni vzrok stvari, ki jih je sedem – sedem strun, sedem samoglasnikov, sedem Gostosevcev, sedemletni življenjski ciklusi: »Ali pa je onih junakov sedem, ker je toliko vrat mesta Tebe ali zaradi nekega drugega vzroka...« (N 6, 1093a18–19) V odlomku, ki ga je težko do kraja konsistentno tolmačiti, Aristoteles omeji veljavnost številčnih analogij: »Nekateri pa govorijo, da je mnogo takšnih številčnih skladnosti, na primer srednja tona sta tako

⁶⁰ O tem zlasti Stumpf 1897, str. 28.

⁶¹ Riethmüller 1996, str. 238 in Richter 1961, str. 174.

⁶² Lohmann 1971, str. 6sl.

⁶³ Parmenides, fr. 16 (Diels-Kranz).

devet kakor osem⁶⁴... in govorijo tudi, da je razdalja od A (alpha) do Ω (omega) v abecedi enaka intervalu od najnižjega tona do njenega najvišjega pri piščalih, katerega število je enako celovitemu sozvočju (οὐλομέλεια) vesolja.« (N 6, 1093a28sl.)⁶⁵ Beseda οὐλομέλεια je enkratno uporabljena in melodičnost celote ali »celotno sistematično harmonijo vesolja«, kakor prevaja J. Annas. Tu Aristoteles povzame teorijo sozvočja, ki jo najlaže predstavimo s celimi števili in njihovimi razmerji preko niza 12, 9, 8, 6, kjer skrajna člena omejujeta oktavo (2:1), para 12, 9 in 8, 6 vežeta kvarto (4:3), para 12, 8 in 9, 6 določata kvinto (3:2), medtem ko je 9:8 cel ton.⁶⁶ Toda iz števil in njihovih razmerij narediti bit stvari pomeni od lastnosti napraviti bitnost, ali metaforično: zaradi majhnih podobnosti prezreti velike, kakor se dogaja starim razlagalcem Homerja (1093a27). Če pa naključne lastnosti napravimo za bit stvari, sama bit postane gola naključnost.

Po Aristotelu so torej takšne številčne korespondence nekaj naključnega, gre za slučajna sovpadanja (συμπτώματα). Take številčne analogije ne preprečujejo, da svet ne bi bil dojet epizodično (Lambda 10 in 1076a1): tako se zgodi, da pitagorejci v želji, da bi zgradili harmonični lepi kozmos, dobijo »slabo tragedijo« (1090b20): »vendar pa na osnovi stvari, kakor se same kažejo (ἐκ τῶν φαινόμενων)⁶⁷, ni videti, da bi bila narava (φύσις) nesovisen niz pripetljajev (ἐπισηωδιώδης), prav kakor slaba žaloigra.« (N 6, 1090b19) Aristotel zavrača pitagorejsko glasbeno teorijo prav na osnovi svoje fenomenologije. Tudi primerjava kozmosa in tragedije je izrečena prav v zvezi s teorijo glasbe in z idejo kozmične glasbe.

Aristotelova teorija glasbe v *Metafiziki* je po Schäfkejevih vznesenih besedah »prvi kritični vdor v gigantski, tisočletja star, vse kulturne narode obsegajoč kozmološki glasbeni sistem« in »predstavlja dejanje, ki mu je še danes komaj mogoče izmeriti pomen«. V pogled je vzeto »to, kar je znotraj čutnega izkustva specifično muzikalično«. ⁶⁸ Aristotelova teorija glasbe v *Metafiziki* je glasbo osvobodila od metafizične nadgradnje, s katero jo je spekulativno mišljenje pitagorejskega porekla prekrilo⁶⁹, ne da bi zaradi tega opustila dosežke pitagorejske, npr. Arhitove teorije. Videli smo, da je v *Metafiziki* Arhitas tudi omenjen v poglavju o definiciji, ki upošteva tako snovno kakor oblikovno komponento stvari. Aristotelova metafizika tako daje podlago za novo estetiko. O tem pa nam bo nove uvide podala njegova teorija glasbe kot zvočnega fenomena v spisu *O duši* in njegovo dojetje glasbe kot estetskega fenomena v *Politiki*.

Vsekakor akustična harmonika posreduje dejstva in je blizu znamenitega izkustva iz začetka *Metafizike* in *Prve analitike*. Tako Aristoteles govori v tem, da mora v vsaki znanosti poznavanje dejstev (ἐμπειρία) predhajati splošnim definicijam in teorijam. To poznavanje je seznanjenost s fenomeni (τὰ φαινόμενα) ter vedenje (ιστορία) resničnih lastnosti stvari, πράγματα (APr. A 30, 46a19 sl.).

Na aristotelskih spoznanoteoretskih in metodoloških uvidih je zasnoval teorijo glasbe Aristotelov učenec Aristoksenos, ki ga je Ciceron imenoval »Arhimed glasbe«⁷⁰. Že Ari-

⁶⁴ Kvarta in kvinta sta dve glavni noti med osnovnim tonom in oktavo. Lahko sta izraženi kot 8 : 6 in kot 9 : 6. Strun, ki jim ustrezajo so: nete diezeugmenon, paramese, mese, hypate meson.

⁶⁵ Aleksander meni, da so število 24 sestavili iz 12 znamenj zodiaka, iz 8 sfer (stalnice, planeti, Sonce in Luna) in s 4 prvinami.

⁶⁶ Barker 1989, II, str. 73.

⁶⁷ Lep primer za Aristotelov fenomenološki pristop.

⁶⁸ Schäfke 1964, str. 139-140 in 138.

⁶⁹ Fubini 1997, str. 39.

⁷⁰ Tatarkiewicz, v poglavju o glasbi.

stoteles je glasbo dojel kot fenomen *sui generis*: to je na področju teorije ton, *phthóggos*, na področju konkretne glasbe pa *mélou*. Tako je Aristoksenos prišel do nove določitve harmonične znanosti, ki se opira tako na zaznavo sluha kakor na mišljenje in razum (*diáno-ia*)⁷¹. Temeljni glasbeni fenomen pa je »skladnost« in harmonika naj določi naravo skladnosti (*τὸ ἡρμωσμένον*)⁷². Skratka glasba je znanost o melosu: *he perí mélous epistéme*⁷³.

II. Aristotelova psihologija glasbe

Ἐφφαθα, Διανοίχθητι.

Efeta! Odpri se! Ev. Marc. 7. 34.

Videli smo, da po Aristotelu teoretična harmonika ne obravnava glaslu kot glas (*ἡ φωνή*)⁷⁴, kar pa ne pomeni, da Aristotelova filozofija glasbe ni pozorna do glasbe in glaslu, *φωνή*, kot zvočnega pojava. Ravno nasprotno: Aristotelov nauk o duši vsebuje tudi nastavke za psihologijo glasbe, ki je namenjena našemu čuječemu dožemanju oz. zaznavanju glasbe, to je sluhu. Glasba je tu upoštevana kot zaznavni pojav: *φαινόμενον κατὰ τὴν αἴσθησιν* (*phainomenon kata ten aisthesin*). Aristoteles torej ne obravnava glasbe samo kot znanstveni, temveč tudi kot čutno zaznavajoč poslušalec, kot *αἰσθητικὸς* (*aisthetikos*). Tako Aristoteles v *Drugi analitiki* prvič uporabi besedo, »estet, estetik«, *αἰσθητικοί* (A 13, 79a2–3)⁷⁵. Muzika je zdaj dojeta kot zvok, glas in je tedaj obravnavana kot predmet psihologije sluha, fiziologije sluha in z vidika glaslu kot fizikalnega pojava (akustika).

Glasbeni zgodovinar K. v. Jan je svoje ekscepte o glasbi iz Aristotelovih del, ki jih je razdelil na naslednje skupine: *De voce*, *De diesi*, *De mesa*, *De consonantia* in *De artis usu*, začel z Aristotelovim naukom o slušnem zaznavanju v spisu O duši (II 8). V tem okviru se ne bomo spuščali v splošno teorijo zaznavanja oz. čutnega dožemanja, *αἴσθησις*, pri Aristotelu: z novejšim vidikom je tu monumentalno delo Wolfganga Welscha.⁷⁶ Aristotelova teorija zaznavanja ima zelo širok razpon, saj sega od dojetja človeka kot telesno-duševnega bitja do teorije domišljije in mišljenja. Z zaznavanjem se človek čuti kot bitje vkoreninjeno v elementarno naravo, ki jo sestavljajo štirje življenjski elementi: zemlja, voda, zrak in ogenj.

V teoriji sluha v 8. poglavju spisa *O duši* je glasbi namenjeno malo besed. Glavna pozornost je namenjena razliki med šumom in zvokom na eni strani nasproti glaslu in glasbi na drugi. Gre za razliko med fizikalno akustiko in glasom oz. glasbo kot fenomenom človekovega bivanja v svetu in s tem kot fenomenom kulture.

Predmet sluha je zvok, *ψόφος*, ki še ni glas, temveč zvok kot fizikalen fenomen, tj. šum, zven, hrušč, ropot – *strepitus*, *crepitus*.⁷⁷ Zvok nastane v določenem mediju, tj. v

⁷¹ Riethmüller 1996, str. 249.

⁷² prim. Schäfer 1964, str. 144 in 153 in Fubini 1997, str. 41.

⁷³ Riethmüller 1996, str. 240, 267.

⁷⁴ Prim. zg. str. 18 in 1078a 14.

⁷⁵ Prim. zgoraj 22. Ta enostaven izraz je težko prevesti brez interpretacije: »tisti, ki uporabljajo svoje čute« (Zekl), »zaznavajoči opazovalci« (Seidl); Barnes »empirical scientists«.

⁷⁶ Welsch 1987.

⁷⁷ Riethmüller 1996, str. 269.

zraku, pod vplivom udarca ali zadevanja, za kar je potrebno gibanje, $\phi\omicron\rho\acute{\alpha}$ (419b 13), kar je gibanje v prostoru ($\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$). Aristoteles pravi: »A dejanski zvok ali zven ($\psi\acute{o}\phi\omicron\varsigma$) se vedno dogaja kot zvok nečesa in nasproti nečemu in v nečem: povzroča ga namreč nekakšno zadevanje oz. udarec, $\pi\lambda\eta\gamma\eta\acute{\iota}$ (419b9–11). In na drugem mestu: »Zvok je namreč gibanje tega, kar se more gibati na prav takšen način...« (420a21). V tej definiciji Aristoteles sledi Arhitasu, ki je dejal, »da ni mogoče, da bi ostajal zvok, če ne nastane udar določenih stvari nasproti drugih stvarih. Pitagorejci so trdili, da udarec nastane, kadar stvari, ki se gibljejo, srečajo druga drugo in se zadevajo.« (DK 47 B 1)⁷⁸

Opredelitev zvoka z gibanjem omogoča razlago cele vrste fenomenov, ki so v zvezi z glasbo. Najprej to pomeni, da je za glasbo pomemben prostor in ne le čas. Na prostorsko dimenzijo glasu in s tem glasbe kaže tudi opredelitev, da se zvok dogaja »in v nečem«. Čeprav je sluh daljinski čut, pa v zvoku odpade moment razdalje: »ton prodira v notranjost, brez razdalje, ... Prodornost je strukturno znamenje akustičnega modusa.«⁷⁹

Z uvidom v prostorsko razsežnost zvoka je Aristoteles lahko pomemben korektiv tistim razlagam glasbe, ki glasbo vežejo na čas in ob glasbi razvijajo filozofijo časa.⁸⁰ Nadalje je na pojem gibanja vezan fenomen ritma, ki je po Platonovi definiciji red gibanja, *kinéseos táxis* (Platon, *Nomoi*, 665a).⁸¹ O pomenu ritma v glasbi Aristoteles govori v *Poetiki* in *Politiki*.⁸²

Pogoj zvočnih gibanj je praznota, $\tau\acute{o}$ $\kappa\epsilon\nu\acute{o}\nu$, (19b33) ali zrak, kar je nekaj zveznega in rahlega. S pomočjo gibanj Aristoteles razlaga tudi razliko med visokimi in nizkimi zvoki ali toni. Visok ton sam ni hiter, temveč nastane zaradi hitrega gibanja. Tudi v tem določilu navezuje na Arhitasu⁸³. Aristoteles tudi opazi, da je naše označevanje glasov za visoke in nizke pravzaprav metaforičen govor, ki na glasove prenaša izraze s področja tipa: »prav kakor brez svetlobe barve niso vidne, tako tudi brez zvoka nista opazna visok (oster) in globok oz. nizek (težak) ton. Te lastnosti se izrekajo metaforično, preneseno od otipljivo bivajočega« (420a29). $\psi\acute{o}\phi\omicron\varsigma$ torej še ni glas, kakor svetloba še ni barva: $\psi\acute{o}\phi\omicron\varsigma$ je šele snov, substrat glasbe: niti še ni glasbeni material. Kljub natančnim opisom zvoka z vidika fizike pa ne moremo reči, da bi bila za Aristotela muzika kar akustika oziroma, da bi bila akustika »miselni model prve eksaktne grške znanosti«⁸⁴; miselni vzor lahko je in ostaja le matematika.

Druga vrsta razprave o zvoku je psihološka oziroma v moderni terminologiji antropološka. Aristoteles je namreč vzpostavil trojno razlikovanje: zvok ($\psi\acute{o}\phi\omicron\varsigma$, *sónus*), glas (*phone*, *vox*) in ton (*phthongos*, *sonus musicus/harmonicus*), ki je ostalo veljavno vse do fizikalne akustike v moderni dobi.⁸⁵ Glas kot *phoné* »je nek zvok bitja z dušo« (420b5). Zrak, kolikor je nujen za ustvarjanje glasu, se zdaj imenuje »dih« ali »sapa« (*pneûma*, 420b20), ki se rabi ali za življensko toploto ali za govorico (*phoné*), »da bi mogla obstajati dobrobit za živo bitje«

⁷⁸ Cit. po Barker II, str. 40.

⁷⁹ H. Plessner, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt 1970, str. 209sl.: cit. po Pöltner 1993, str. 157.

⁸⁰ Prim. Riethmüller 1996, str. 279.

⁸¹ Cf. J. Lohmann, *Philosophie u. Sprachw.*, str. 249 in 253.

⁸² Glede ritma prim. West 1994 in Sauvanet 1999.

⁸³ Prim. Waerden 1943, str. 193.

⁸⁴ Koller 1963, str. 187.

⁸⁵ Prim. Riethmüller 1996, str. 271.

nekaj razodelo, oglašati se mora »z neko določeno predstavo« – μετὰ φαντασίας, saj je govorni jezik vendarle nek sporočilen (σημαντικός) zvok« (420b31–33). In prvo, kar živo bitje pove, je znamenje bolečine in ugodja (Politika I 2, 1253a10).

Aristotelov pojem glasu kot phone ima zelo širok pomen, saj pomeni tako akustično kakor jezikovno sestavino glasu. Razlika med glasom kot glasbo in glasom kot govorico je utemeljena tudi v anatomiji: grlo in sapnik sta organ za glas in glasbo (phone), medtem ko je jezik (glotta) organ za govorico (dialektos) in izražanje (hermeneia) (420b18–19)⁸⁶. Oboje pa je tu zaradi dobrobiti.

Ob pojmu phone se tako kaže sestrška sorodnost gramatike in muzike, ki je opazna tudi v izrazoslovju obeh ved. To je proučeval zlasti H. Koller, ki ugotavlja: »Jezikovni samoglasnik (das Sprachvokal, phone) je bil torej sočasno nosilec tona.«⁸⁷ Tako je συμφωνία v slovnici »soglasnik« (konzonant) v glasbi pa »sozvočje«, *consonantia*. Toda področje akustičnega je predfaza tako fonetičnega kakor muzikaličnega.

Vendar pa ne posamezni fonem ne posamezni glas še nista niti govorica niti glasba: prava glasba je šele človeški melos, napev. Za glasbila, flavto ali liro zato moremo le metaforično reči, da imajo melos (420b8). To Aristotelovo stališče so v romantiki razumeli v tem smislu, da je glasba »glas duše«. V tej ideji je skrit pomemben uvid, da glasba nastopa samo v svetu življenja, v svetu človeške kulture. V svetu nežive narave glasbe ni.

Aristoteles pozna tudi pojem tona, *phthóngos*, ki ima marsikdaj že pomen današnjega tona – npr. Top. 123a37 –, vendar pa se zaradi drugačnega zasnutka moderne glasbene teorije zdi, da je pojem tona kot *phthóngos* pri Aristotelu marginaliziran.⁸⁸

Posebej pomembna pa je Aristotelova določitev sluha kot λόγος-a v III. knjigi – 426a 29. Ta določitev predpostavlja teorijo zaznavanja kot sprejemanje oblike brez snovi. Tako sluh zaznava zvok (psophos), ki ima neko določeno značilnost in neko razmerje (logos). Vsak čutilni organ je nekaj telesnega, toda njegova zaznavna zmožnost je »neke vrste razmerje« – λόγος τις. Z besedo logos je označena zgradba organizma, ki mora biti harmonična, podobno kakor zgradba udov pri Parmenidu, o kateri je bilo govora v prejšnjem poglavju. Čutilni organ je kot telesen podvržen vplivom posameznih stvari od zunaj, ki ga lahko s svojim gibanjem tudi poškodujejo, kakor se lahko pokvari uglašenosť glasbila ob premočnih udarcih:

»Iz vsega tega pa je tudi očitno, zakaj včasih čutni predmeti čezmerne jakosti uničujejo čutilne organe (kadar je namreč gibanje premočno za določeno čutilo, se poruši njegovo razmerje – to pa je bistvo čutila, kakor smo videli –, prav kakor se pokvari tudi uglašenosť strun in višina njihovega tona, kadar se nanje pretirano udarja.« (II 12, 424a28sl.) Primerjava čutilne zmožnosti z glasbilom je presenetljiva, saj nas vrača k razumevanju duše kot harmonije, kar je Aristoteles podvrigel zelo natančni kritiki v I. knjigi. Tam Aristoteles podaja niz ugovorov proti razumevanju duše kot harmonije, čeprav že priznava, da ima taka kritika svoje pomanjkljivosti (I 4, 408a25sl). Poleg tega se k teoriji duše kot harmonije vrača v *Politiki*.

⁸⁶ Prim. tudi 435b23 (na koncu).

⁸⁷ Koller 1963, str. 185.

⁸⁸ Prim. Riethmüller 1996, str. 272.

Toda za zaznavanje ne zadošča, da ima čutilni organ strukturo razmerja ali logosa: tudi čutenje samo je logos in strukturo logosa morajo imeti tudi čutni predmeti (τὰ αἰσθητά). Vsako področje (γένος) čutnosti – za sluh je to področje ali podlaga (hypokeimenon) zvok (psophos) (42b32) – obsega vrsto čutnih lastnosti (II 11, 422b 23), ki jih Aristoteles imenuje tudi oblike (εἶδε, npr. 422b20). Te oblike se razpenjajo znotraj temeljnega nasprotja, lahko pa je teh nasprotij tudi več: »Domnevajo pa, da se v resnici prav vsaka zaznava nanaša na en par nasprotij, tako da je denimo vid o belem in črnem, sluh o visokem in nizkem ... da je tudi pri drugih zaznavah več nasprotij, npr. v glasu ne zgolj višina in nižina <ostrina in širina>, temveč tudi jakost in šibkost ter blagost in hrapavost glasu ter še druge vrste takšnih nasprotij.« (422b23sl.)

Nasprotja so nekaj enostavnega (*haplā*, 422b11), kvalitete med nasprotji pa so sestav ali mešanica zunanjih oblik (εἶδη) po določenem razmerju. Primer za to so ravno glasbena sozvočja: »Prav tako pa tudi stvari, ki so pomešane, ne morejo biti občutene hkrati (so namreč razmerja nasprotnih stvari, na primer oktava in kvinta), razen če niso zaznane kot eno. Na ta način nastane eno razmerje, ki je logos skrajnosti, na drugačen način pa ne bo nastal, saj bi tedaj istočasno obstajalo razmerje malo do mnogo ali sodega do lihega.« (*De sensu* 448a 8–13)⁸⁹ O razmerju čutnih kvalitet pravi W. Welsch: »Zaznavni vmesni členi imajo prav vsi strukturo nekega so-zvočja (συμφωνία). Pri tem tvori vsakokratno razmerje skrajnih členov njihov 'ratio'.⁹⁰ Čutni predmeti imajo tako strukturo logosa in naše zaznavno dožemanje ima zato strukturo odnosa oz. »razmerja« do stvari.

Na podoben način je tudi vsak glas neko sozvočje in neko razmerje. To trditev, ki je paradoksalna samo na prvi pogled, pa Barker ne sprejema: »Če je sozvočje nek zvok.«⁹¹ Harmoniziranje sluha kot logosa in predmetov sluha kot logosa je zadnja beseda Aristotelove teorije slušnega zaznavanja. O tem je govor v III. knjigi o *Duši*, ko Aristoteles obravnava splošna vprašanja zaznavanja, preden preide k teoriji domišljije in mišljenja: »Če pa je glas neke vrste sozvočje in če sta zvok in sluh na nek način eno in isto [četudi na drug način nista eno in isto] in če je sozvočje neko razmerje, je nujno, da je tudi sluh neke vrste razmerje (*logos*). To je tudi razlog, zakaj vsakršna čezmernost, bodisi po višini bodisi po nižini oz. globini naravnost uničuje sluh; na enak način pa na področju sočnosti čezmernost uničuje okus in na področju barv silovita svetlost in silna tema uničuje vid, na področju vonjanja pa je uničevalen silovit vonj, bodisi sladek bodisi grenek, saj je čutno zaznavanje neke vrste razmerje. Zaradi tega čutne lastnosti tudi so prijetne šele tedaj, kadar so – poprej čiste in nepomešane – privedene v določeno razmerje, denimo visok ton), sladko in slano so tedaj zares prijetni, v splošnem pa je to, kar je mešano, sozvočje, bolj prijetno kakor pa bodisi visok ali globok ton; čutno zaznavanje pa je določeno razmerje, ἢ δ' αἰσθησις ὁ λόγος, medtem ko premočni čutni predmeti rušijo razmerje / povzročajo bolečino/⁹² ali pa uničujejo čutilo.« (III 2, 426a27–b7)

Osnovna beseda Aristotelove analize je *λόγος* v matematičnem pomenu številčnega razmerja, kakor so ga razvili pitagorejci. Tako pravi v *Metafiziki*: »Če pa so vzroki za to, ker

⁸⁹ Barker II, 1984, str. 76.

⁹⁰ Welsch 1987, str. 143.

⁹¹ Barker I, 1984, str. 80, ki s tem pravzaprav sledi besedilu Jannona: »Če je sozvočje neke vrste glas...« Mi sledimo Rossu: *et d' he phone symphonia tis*.

⁹² Rossov tekst ima *lyei*→razkroji; v oklepaju Jannonova verzija: *lypei*.

so stvari v tukajšnjem svetu razmerja števil, na primer sozvočje (*symphonia*)...«(991b13). Pojem logosa pa je uporabljen za razlago stvari v zaznavnem svetu zato, da se ohrani določenost, ker bi bila sicer v njem prevladovala »narava nedoločnega« (*he tou aoristou physis, Metafizika*, 1010a 3). Vsako čutenje je prepreženo z nasprotjem dveh polarnih členov in vsi vmesni členi so postavljeni kot določena razmerja, λόγοι, teh polarnih kvalitet. Zelo pomembna je nadalje identiteta čuta in čutnosti, tj. v primeru sluha med glasom in sluhom. Ta identiteta temelji na pojmu dejanskosti čutno bivajočega in zaznavajočega, to je zvenenja in slišanja: o tem je Aristoteles razpravljal v *O duši* ravno ob primeru slušnega dojetja. (III, 2, 425b25sl.)

Sorazmernost, ki obstaja v čutilu, pa more biti uničena zaradi premočnih vplivov. Aristoteles s tem navezuje na primerjavo čutila in lire, ki jo prejšnji premočan udarec na strune more razglasiti izgubi svojo ubranost, logos, ki je »sozvočje in intonacija (τόνος)« (424a29–30). Tonos je seveda tu tudi napetost strun, od katere je odvisna višina tona. Primerjava strune in tona s čutilom in zaznavnim procesom ima svojo fenomenološko utemeljenost in globino: »čutilo je kakor glasbilo s strunami in zaznavanje je njegovo zvenenje«, pravi Welsch.⁹³ Zaznavanje kot logos pa pomeni tudi neko lepoto in s tem ugodje in veselost ob zaznavanju, kar še povečuje njegovo vsebinskost. Vsako ugodje stopnjuje določeno dejavnost in je kakor cvet in okras, ki nadgrajuje te dejavnosti (EN 1174b37). Primerjava s strunami pa govori tudi o tem, da se v zaznavanju občuti vsa telesna bit. V primerjavi z modernim razumevanjem čutenje in zaznavanja, ki je pogosto »phänomen-exzentrisch«⁹⁴, je Aristotelovo razumevanje zaznavanja bližje človekovemu življenjskemu izkustvu in tudi bližje umetnostnemu izkustvu.

Struktura logosa določa tudi razumevanje čuta kot sredine, μεσότης. Vsako zaznavanje je sprejemanje razlik in različnosti: »Zato ne zaznavamo tistega, kar je v enaki meri toplo in hladno ali trdo in mehko, temveč nasprotno njihove presežke, kajti zaznavanje je kakor neke vrste sredina nasprotstva, ki je med čutnimi predmeti. Sredina je namreč možnost razločevanja: saj glede na vsaktero izmed obeh strani nasprotja nastopa kot drugo izmed krajišč.« (II 11, 424a2sl.) Sredina je počelo, ki sprejema oblike čutno bivajočih stvari (ib. 424b1–3). Prav s to sredino se ustvari čistost zaznavnega dojetja, po čemer se čuteča bitja razlikujejo od rastlin, ki so potopljene v snov (424b3).

Tudi pojem sredine ima seveda svojo glasbeno vrednost. Tako Aristoteles v *Metafiziki* za primer sredine vzame zbor in liro: »nekatero stvari pa so prej po razvrstitvi (κατὰ τάξιν). Takšne so tiste, ki so razpostavljene nasproti nekega razmejenega enega po določenem sorazmerju, na primer: kdor stoji poleg, je pred tistim, ki je v tretji vrsti, in predzadnja struna je pred zadnjo, saj je namreč tam počelo voditelj zbora, tu pa srednja (μέση) struna.« (1018b26sl.)⁹⁵

Sredina pa ima seveda tudi svojo moralno vrednost, kakor je razvito zlasti v *Nikomahovi etiki*. Dobro delo je tisto, ki mu ni treba nič odvzeti in nič dodati, ker je doseglo sredino, τὸ μέσον (to meson) (1106b10sl.) In človekovo npravstveno ravnanje, njegova

⁹³ Welsch 1987, str. 153.

⁹⁴ Welsch ob tem napoti na sodobna filozofska dognanja glede telesnosti pri Nietzscheju, Husserlu in Merleau-Pontyju; Welsch 1987, str. 158.

⁹⁵ Na to mesto je opozoril K. v. Jan 1962, str. 17 in fr. 15. Srednja struna je bila najbrž to, kar bi mi imenovali tonika.

vrlina je določena kot merjenje v sredino, *μεσότης*: vrlina je stohastika sredine (ib. 1106b28) – in pri tem je Aristoteles spet pitagorejec. Taka sredina je nekaj najboljšega: prav takšno sredino bo Aristoteles iskal tudi v glasbi. Z besedo *meson* se namreč zaključuje njegova razprava o ethosu glasbe v *Politiki*.

Čeprav dojemanje glasbe ni le slušni vtis, *akousis*, temveč tudi dojemanje stvari, *akrōasis* in *theoria*, ima Aristotelova teorija sluha velik pomen za estetiko. Njegova teorija sluha namreč nekako obnovi teorijo duše kot harmonije, kar se eksplicitno zgodi v *Politiki* (VIII 5, 1340b19), in s tem kaže na umetniški karakter slušnega izkustva. Sluh je tudi čutilo, ki največ prispeva k človekovi razumnosti. Dokaz za to je, da so slepi bolj razumni kakor gluhi (*O zaznavanju*, 437a11–17). Tako ima glasba kot kultiviranje sluha tudi pomen za oblikovanje človekovega ethosa.

Bibliografija:

A. Viri

1. Aristotelova dela

The Complete Works of ARISTOTLE, the Revised Oxford Translation, Bollingen Series LXXI ° 2, ed. J. Barnes, New Jersey: Princeton University Press 1985.

ARISTOTELIS OPERA, ex recensione Immanuelis Bekkeri ed. Academia Regia Borussia, ed. altera quam curavit Olof Gigon, Berolini: apud W. de Gruyter et socios, vol. I–II, 1960.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ, ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΑ ΦΥΣΙΚΑ, ARISTOTLE'S *METAPHYSICS*, a Revised Text with Introduction and Commentary by W. D. Ross, Vol. I–II, Oxford: At the Clarendon Press, 1948.

Lucas, D. W.: Aristotle: Poetics, Introduction, Commentary and Appendices, Oxford: Clarendon 1990.

Aristotle: Politics, transl. by H. Rackham, Loeb Classical Library 264, London 1990.

Aristotelis Fragmenta Selecta, ed. W. D. Ross, Oxford 1970.

Aristoteles: Poetika, prev. K. Gantar, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982².

Aristotel: O duši, prev. V. Kalan, Ljubljana: Slovenska matica 1993.

Aristoteles: Metafizika, prev. V. Kalan, Ljubljana: Založba ZRC, 1999.

2. Kritične izdaje spisov k grški glasbi;

Barker, Andrew (ed.): Greek Musical Writings, vol. I: The Musician and his Art, vol. II: Harmonic and Acoustic Theory, Cambridge 1984, 1989.

Janus, Carolus: Musici scriptores Graeci, Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius. Et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit C. J., Hildesheim 1962. (ponatis)

Sextus Empiricus: vol. IV: Against the Professors, London in Cambridge, Mass. 1971. (Book VI: Against the Musicians)

Plutarch: On Music, v: Plurarch's Moralia, vol. XIV, transl. B. Einarson, Ph. D. De Lacy, London 1967.

Predsokratiki, izbral in prevedel Sovrè Anton, Ljubljana: Slovenska matica, 1946.
 I Presocratici, Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle, a cura di A. Lami, Milano, Rizzoli 1998⁴.

B. Literatura

- Abert, Hermann: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.
- Becker, Oskar: »Frühgriechische Mathematik und Musiklehre«, Archiv für Musikwissenschaft 14 (1957), 156–64.
- Fubini, Enrico: Geschichte der Musikästhetik, Von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1997.
- Gadamer, Hans-Georg: »Dichtung und Mimesis«, v: Gesammelte Werke 8, Tübingen 1993.
- Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1958.
- Gika (Gyka), Matila: Filozofija i mistika brojeva (Philosophie et mystique du nombre), Novi Sad 1987 (Paris 1971).
- Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, Bd. 15, Seminare (1951–1973), hg. Curd Ochwadt, Frankfurt/M. 1986.
- Heidegger, M.: »Seminar v Le Thoru I–III«, Phainomena 4 (1995), št. 13–14.
- Hüschel, Hans: »Harmonie«, v: Musik in Geschichte und Gegenwart V (1956) 1588–1614.
- Heath, Thomas E.: A History of Greek Mathematics I, II, Oxford 1921.
- Heath, Thomas E.: Greek Mathematics, New York 1963.
- Heath, Thomas E.: Mathematics in Aristotle, Oxford 1949.
- Hirschmann, Werner: »Harmonie«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. G. Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996.
- Kalan, Valentin: Dialektika in metafizika pri Aristotelu, Tokovi, Ljubljana 1981.
- »Pesniška iluzija in apologija resnice v umetnosti (Arist. Po. c. 24 in 25)«, Primerjalna književnost 1992, št. 2, 39–58.
- »Umetnost in izvorno izkustvo življenja«, v: Dušan Pirjevec, Interpretacije, Ljubljana 1998, str. 191–215.
- Kockelmans, Joseph J.: »On the Meaning of Music and its Place in Our World«, in: Kunst und Technik: FS Heidegger, hg. Biemel, Herrmann, F.-W. v., Frankfurt/M. 1989, p. 351–376.
- Koller, H.: Musik und Dichtung in der alten Griechenland, Bern: Francke 1963.
- Lohmann, Johannes: Musiké und Logos, Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie, hg. Anastasios Giannarás, Stuttgart 1970.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873, hg. G. Colli/M. Montinari, Kritische Studienausgabe (KSA), Berlin/New York 1988.
- Pöltner, Günther: »Was heißt hören?«, Daseinsanalyse 1992, 10, 149–161.
- Richter, Lucas: Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles, Berlin 1961.

Riethmüller, A./Zaminer, F. (Hg.): Die Musik des Altertums, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 1, Laaber, Laaber-Verlag 1996.

Sauvanet, Pierre: Le rythme grec d'Héraclite à Aristote, Paris 1999.

Schäfer, Rudolf: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Tutzing 1964².

Stumpf, Carl: Geschichte des Consonanzbegriffes, München 1901. (Abhandlungen der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse [1897] XXI).

Tatarkiewicz, Wladislaw: History of aesthetics, Vol. I: Ancient Aesthetics, ed. J. Harrell, The Hague-Paris-Warszawa 1970.

Vetter, W.: »Die antike Musik in der Beleuchtung durch Aristoteles«, Archiv für Musikwissenschaft 1 (1936), 2–41.

Waerden, B. L. van der: »Die Harmonielehre der Pythagoreer«, Hermes 78 (1943), 163–199.

Welsch, W.: Aisthesis, Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre, Stuttgart 1987.

–: Unsere postmoderne Moderne, Berlin: Akademie Verlag 1997⁵.

–: Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart 1996.

West, M. L.: Ancient Greek Music, Oxford: Clarendon 1994.

Zoltai, D.: Ethos und Affekt, Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel, Budapest 1970.

Žužek, Martin: »Antična grška 'nova glasba'«, Keria II (2000), 2, 133–154.

UDK 78.074:093

Stanley Boorman

Oddelek za glasbo, Univerza v New Yorku
Department of Music, New York University

The 500th anniversary of the first music printing: a history of patronage and taste in the early years

500. obletnica prvega glasbenega tiska: k zgodnji zgodovini mecenstva in okusa

Ključne besede: Ottaviano Petrucci, glasbeni tisk, glasbeno mecenstvo, Ferrara

Key words: Ottaviano Petrucci, music printing, music patronage, Ferrara

POVZETEK

Ottaviano Petrucci je izdal svojo prvo glasbeno knjigo, *Odhecaton A*, poleti 1501, torej pred 500 leti. Ker je šlo za prvo tovrstno publikacijo, se je Petrucci moral soočiti z vrsto problemov. Nekateri so bili finančni, saj ni mogel vedeti, koliko ljudi bo kupilo glasbeni tisk oziroma koliko izvodov. Razen tega je obstajala tudi nevarnost, da ne bo mogel prodati toliko knjig, da bi z njimi pokrili svoje stroške. Posebno vprašanje je bilo vprašanje izbora: ali bodo njegove natiske kupovali poklicni glasbeniki in njihove institucije, ali pa diletanti, dvorjani in amaterji? Ali se bodo chansons bolje prodajali kot cerkvena glasba?

Petruccijevi odgovori na ta vprašanja so bili seveda odvisni od tega, ali bo založnik on sam, ali pa bo kak mecen ali glasbenik podprl in jamčil za izdajo. Z uporabo bibliografskih in biografskih podatkov razprava zastopa mnenje, da so bile nekatere Petruccijeve najzgodnejše izdaje tvegani podvigi, tako kar zadeva družabnike in njega samega, medtem ko je pri ostalih verjetno šlo za naročila zunanjih mecenov.

SUMMARY

Ottaviano Petrucci published his first book of music, the *Odhecaton A*, sometime in the summer of 1501, 500 years ago. Since it was the first, Petrucci faced a number of special problems. Some were financial, for he could not know how many people would buy printed music, or how many books they would want. Consequently, there was a danger that he might not sell as many books as he needed to cover his costs. A related set of problems concerned the choice of music to print: would his books be bought by professional musicians and their institutions, or by dilettantes, courtiers and amateurs? Could chansons be expected to sell better than church music?

Petrucci's answers to these problems would depend on whether he had to finance his editions himself, or whether some patron or musician would offer to underwrite an edition for him. Using bibliographical and biographical data, this paper argues that some of Petrucci's earliest editions were speculative ventures on the part of his partners and himself, while others were proba-

Kaže, da je Petrucci skozi vso svojo kariero našel ravnovesje med tveganji in naročili: trg pač še ni bil dovolj velik, da bi omogočal manj zanesljive posle. Prav tako gotovo ni dovoljeval več kot enega glasbenega izdajatelja. To stanje je bilo značilno še daleč v trideseta leta 16. stoletja, kajti v tem času še ni prišlo do razmaha amaterskega muziciranja.

bly commissioned from Petrucci by an outside patron.

Petrucci seems to have had to balance speculative with commissioned editions throughout his career: the market may not have been big enough to support only speculative editions. It was certainly not big enough to support more than one publisher of music. This situation seems to have continued well into the 1530s arguing that the big expansion in amateur musicians did not occur until then.

Five hundred years ago, in the early summer of 1501, Ottaviano Petrucci published the first complete book of polyphonic music ever printed. This book, the Harmonice Musices Odhecaton A, with its 96 three- and four-voiced songs, concentrated on works by France-Flemish composers, some of whom had never worked in, or probably even visited, Italy. Nonetheless, the book appeared in Venice, and was evidently aimed at an Italian market. It contained a dedicatory letter addressed to a leading Venetian citizen, and the French songs carried no text beyond a brief incipit. This was the book with which Petrucci launched a new printed repertoire, and began the process by which printed music, any sort of music, expanded in circulation throughout the following centuries. By the late 19th century, almost all the vast range of musical repertoires was being printed, individual works and repertoires were disseminated across the breadth of Europe and even to America, and many social classes were buying editions that were often produced in large print-runs.

But none of this was true in 1501: all music had circulated in manuscript, and each manuscript source had been commissioned with a particular owner and user in mind, the Duke of Ferrara, the Dean of Milan Cathedral, or the head of the Bavarian court chapel would have known exactly who would be using a manuscript when he ordered it from a musical copyist.¹ He could therefore select the types of compositions to be included (and sometimes specify individual works), and arrange for the manner of their preservation – with or without texts, perhaps transposed to a different pitch, and laid out in choirbook format or in part-books. All this was even more true for the private owner, who would know which specific pieces he wanted to add to his collection. As a result, as we know, each manuscript of polyphony could be seen as unique in construction, presentation and destination.

¹ There are surviving manuscripts commissioned by each of these patrons. They differ in content and style, and represent not merely the needs of their institutions, but also different artistic tastes and attitude to displays. For manuscripts apparently copied for the court institutions of Ferrara, see Lewis Lockwood, *Music in renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), and the literature cited there, as well as RISM BIV/5; the manuscripts copied for Milan under Gaforius' leadership have been presented in facsimile, edited by Howard Mayer Brown, as volume xii of *Renaissance music in facsimile* (New York: Garland, 1987), and are also described in RISM BIV/5 (where references to earlier literature can be found); the manuscripts compiled for the Bavarian chapel are discussed and arranged in order in Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1968).

This is one way that the manuscript differs from the printed book: in intention, if not in practice, every copy of a printed edition was identical to all the others. Each purchaser would have to have been satisfied with the same selection of material, the same contents presented in the same order and in the same manner, and with the same types of musical variants. The publisher, therefore, had to arrange both the contents and their presentation as far as possible to maximise the potential number of purchasers.

This was a major change in the consumption of music, and it parallels similar changes found in other ranges of printed matter. Elisabeth Eisenstein, Lucien Febvre, Brian Richardson, Cynthia Brown, and (most recently) Adrian Johns have looked at the manners in which books and book preparers interacted with readers.² They have drawn on a wide range of evidence to show how readers' perceptions of the authority vested in a book gradually changed, and how authors and publishers reacted to that change; how the patronage and support of writers and scholars was altered by the existence of printing; and how publishers developed strategies to enlarge the market for books, and thus their own profits.

While many of the arguments advanced by these writers can be usefully applied to the special case of the dissemination of music during the 16th-century, little of the actual evidence relates directly to Petrucci or his successors. In Petrucci's case, this is because he was the first – for music at least. As such, he can have had little idea how many people would even have been willing to buy printed music; nor can he have known in detail which types of music these people would want to purchase.

For a publisher, these would be serious problems. Once a book was printed it had to be sold, for it represented a significant investment of capital. The cost of paper made up a very large proportion of the cost of a printed book: it may have been as high as 50% in many cases, though probably rather lower for Petrucci, with his multiple-impression process. Once it was used (printed on), this paper would only yield a return when the books were distributed and paid for. The first book produced by any printer or publisher presented this problem in its most acute form, for there would be no earlier books bringing in a return on earlier capital investment, and thus keeping the enterprise alive. For Petrucci, the problem was compounded by the complete lack of previous evidence for the field of music. He must have had some reason for believing that the first books of music to be printed would not spell financial disaster for himself or his backers.

Why, then, did Petrucci risk printing polyphonic music? It was certainly a minority interest in 1501, for relatively few people could even read musical notation. Further, why did he choose to print Franco-Flemish chansons? Even though, as we know, some cen-

² See Eisenstein, Elizabeth, *The printing press as an agent of change* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); Lucien Paul Victor Febvre and Henri-Jean Martin, *L'Apparition du Livre* (Paris: Michel, 1958); Brian Richardson, *Print culture in Renaissance Italy: the editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge studies in publishing and printing history (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Cynthia J. Brown, *Poets, patrons, and printers: crisis of authority in late medieval France* (Ithaca: Cornell University Press, 1995); Adrian Johns, *The Nature of the book: print and knowledge in the making* (Chicago: University of Chicago Press, 1998). Two recent important studies of specific issues are Adrian Armstrong, *Technique and technology: scripts, print and poetics in France, 1470-1550* (Oxford: Oxford University Press, 2000) and Gary Marker, *Publishing, printing, and the origins of intellectual life in Russia, 1700-1800* (Princeton: Princeton University Press, 1985).

tres and circles cultivated the chanson,³ Venetian printers and their public were increasingly interested in Italian and classical authors⁴

These are important questions for the history of music, just as much as for that of music publishing. Any answers will throw light on one of the most important and intractable issues in the study of 16th-century music – how many people had access to music, and who were they? In Petrucci's case, this can be expressed in terms of the size of his edition – the number of copies printed – and the destination of those copies: and the best evidence we have for either is to be found in a consideration of the reasons for printing each book.

* * *

Ottaviano Petrucci was probably in his mid-thirties when he published the *Odhecaton A*.⁵ He had been born in Fossombrone, a small town in the Marche, and part of the Duchy of Urbino. As such, apart from being a site of considerable strategic importance during the wars of the early 16th century, it was also within a rich cultural orbit. However, there are now few traces of a significant musical culture, so that we can not tell how Petrucci came by his musical expertise.

He had moved to Venice by 1498, three years before his first book, because that year he applied for, and was granted, a privilege giving him the exclusive right to publish music of any kind. Yet he was not a printer: he was not even a bookseller. Privilege applications from such craftsmen regularly stated their profession, as "stampador", "libraio", or "mercadante di libri". Petrucci merely calls himself "fossombronese" – from Fossombrone – thereby clearly admitting that he had no professional training, and no business base.⁶ Although he took business partners from the trade,⁷ he himself lacked the expertise with which to judge the size and interests of a market for printed books, as well as the skill to produce them.

This is an important point: if he were to make a success of music publishing, he would have to act like an author – providing the text (and music) to be printed, but relying on the judgement of some-one else, the printer and publisher, for many technical decisions and details.

³ The classic study of Italian interest in the chanson in the years up to 1500 remains Allan Atlas, *The Cappella Giulia chansonnier* (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27), *Musicological studies*, xxvii (New York: Institute of Medieval Music, 1975). It should be supplemented by a number of more recent studies (which also cover later years), including the same author's *Music at the Aragonese court of Naples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); Lawrence Bernstein, "La Couronne et fleur des chansons a troys: a mirror of the French chanson in Italy in the years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano", *Journal of the American Musicological Society*, xxvi (1973), 1–68; and his "A Florentine chansonnier of the early sixteenth century: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magliabechi 117", *Early Music History*, vi (1986), 1–107; Howard Mayer Brown, *A Florentine chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent, Monuments of Renaissance Music*, vii (Chicago: University of Chicago Press, 1983); and the bibliographical citations in David Fallows, *A Catalogue of polyphonic songs, 1415–1480* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

⁴ It is interesting to see the surge in pamphlets of popular frottole texts in the years before Petrucci began work.

⁵ The standard biography of Petrucci has long been Augusto Vernarecci, *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV*. (2nd edition, Bologna: Romagnoli, 1882; reprinted in 1884, and Bologna: Forni, 1971). A re-evaluation with some new documents will appear in my *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonne* (forthcoming).

⁶ These petitions are preserved in the Archivio di Stato in Venice, in the notarial registers pertaining to either the Collegio or the Capi of the Consiglio de' Dieci. The wording of Petrucci's and other privilege applications is discussed in my book cited in note 5. That volume will also contain expanded discussion of a number of points made here.

⁷ These were Amadeo Scotto (a leading member of the distinguished publishing house) and Niccolò di Raphael (who was probably a bookseller).

Yet Petrucci was also not an author, nor a composer. At least, we know of no compositions with his name, while he consistently published music by many other people, including minor musicians in Venice and the surrounding areas.

How then did he decide what to publish, how many copies to print, and where to sell them?

* * *

Given the lack of archival information (for Petrucci, as for most printers of the period), we turn to the obvious starting point: the repertoire of music itself. I do not believe that any printer or publisher sat down one evening and said to himself and his employees that it would be nice to experiment with a new repertoire – music, or maps, or books in Hebrew. The publisher needed to have either a patron, or else clear evidence of a strong demand. With music, this was a problem, more serious than that for most verbal texts. As with texts in Greek or Cyrillic, the symbols are different: to begin with, a publisher would need to know that enough people could even read the notation. And for music this was less clear than for Greek, where Aldus Manutius and others had been selling books to scholars and literati, the aristocrats and the intelligentsia for some years.⁸ There, a publisher could look at the production of his potential rivals, and have a clear idea of the size of the market – the number of people who might buy his books – and therefore of the best size for his print-run.

But, for music, the market would have to be defined for the first time. It was almost certainly seen as made up of two very different components, one of which was much harder to measure than the other. On one hand, there were the professional musicians: they were largely employed by courts and cathedrals, and their repertoire was defined by the needs of their employers. It consisted of church music – masses, motets, settings of Lamentations, etc. – or courtly music in French or Italian.⁹ This part of the market could be easily measured, for the numbers of institutions and their musicians will have been known. Even though many will already have owned musical manuscripts, an astute publisher could soon find out which would be interested in acquiring printed music to add to their collections.

⁸ For recent studies of Greek printing and publishing in Italy, see Manoussos Manoussakas and K. Staikos, *The Publishing activity of the Greeks during the Italian renaissance (1469-1523)* (Athens: Greek Ministry of Culture, 1987); and Nicolas Barker, *Aldus Manutius and the development of Greek script and type in the fifteenth century* (Sandy Hook: Chiswick Book Shop, 1985; 2nd edition, New York: Fordham University Press, 1992). Aldus Manutius himself has been the subject of many studies: recent work (with references to earlier, still central studies) includes Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius: business and scholarship in renaissance Venice* (Oxford: Blackwell, 1979); George Fletcher, *New Aldine studies* (San Francisco: Rosenthal, 1988); Paul G. Naiditch, editor, *A Catalogue of the Ahmanson-Murphy Aldine collection at UCLA* (Los Angeles: Department of Special Collections, University Research Library, University of California, Los Angeles, 1989-1994); Susy Marcon and Marino Zorzi, editors, *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano, 1494-1515* (Venice: il Cardo, 1994); and Martin Davies, *Aldus Manutius: printer and publisher of Renaissance Venice* (London: British Library, 1995). In addition, reference should be made to the still-classic work by Victor Scholderer, "Printers and readers in Italy in the fifteenth century", *Proceedings of the British Academy*, xxxv (1949), 25-47; as well as to Martin Lowry, *Nicholas Jenson and the rise of Venetian publishing in the Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

⁹ I recognise that this is an over-simplification. All institutions collected music across a range of categories, so that the chapter at Verona Cathedral apparently owned the secular I-VEcap, DCCLVII (for which see RISM BIV/5, pp. 562-565); and Howard Mayer Brown, *Verona, Biblioteca Capitolare, MS DCCLVII, Renaissance Music in Facsimile*, xxiv (New York: Garland, 1987); while many courts had a need for manuscripts of religious and liturgical music.

The second part of the market, however, was almost impossible to measure: it included amateur musicians, poor lute players and incompetent singers; it included the leisured classes and merchants trying to imitate them; and it included members of confraternities and academies needing something to sing. Evidently, this was a diffuse and ill-defined group.

It might have seemed sensible, therefore, to start a music-publishing venture with the first group, and publish as one's first titles the music needed in cathedrals and churches. Publishers knew these institutions, for they had been acquiring editions of chant and other liturgical books, and a publisher could find out exactly what they might be willing to buy. There might not be a large number of such purchasers, but a smaller print-run could still be profitable.

Despite this, Petrucci started with chansons: the market for these certainly should have included the courts of Naples, Florence, and northern Italy, though it must have been unclear how many courtiers would buy a book of printed music – an anthology where the choice of pieces had been made by some-one else. To many publishers in Venice at the time, the decision to build this anthology around French chansons must have seemed a risky one, likely to have reduced the number of centres in Italy where the book would sell well.

The reasons for Petrucci's decision are made apparent in the second dedicatory letter to the *Odhecaton A*, which makes reference to Petrus Castellanus.¹⁰ This Dominican friar, resident in Venice, is known to have been an avid collector of music. Recent research shows that he had contacts with musicians in other parts of Italy, and that there was an active exchange of music between them.¹¹ According to the dedicatory letter, Castellanus supplied the music for Petrucci's first edition. He must surely have gone further, and persuaded Petrucci that the book would sell: indeed, he may have insisted that it would only sell if it were elegant and well-presented, thus matching to some extent the quality of manuscripts used by prospective purchasers. The book was indeed unusual in the quality of its presentation: it was in landscape format, then very rare on booksellers' shelves; it was extravagantly printed, on good paper, with many wood-block initials, and much white space on the page. Any prospective buyer, already impressed by the pretentious title, would find what was effectively a luxury product. The book was also expensive,¹² on a level with the de-luxe editions published by Aldus Manutius, and was

¹⁰ This epistle has been edited a number of times, most importantly in Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Biblioteca di bibliografia italiana, xviii (Florence: Olschki, 1948), pp.39-45. See also the articles cited in the next note.

¹¹ See Bonnie J. Blackburn, "Petrucci's Venetian editor: Petrus Castellanus and his musical garden", *Musica Disciplina*, xlix (1995), 15-45; reprinted in *Composition, printing and performance* (Aldershot: Ashgate, 2000), ch.VI; and her "Lorenzo de'Medici, a lost Isaac manuscript, and the Venetian ambassador", *Musica Franca: essays in honor of Frank A. D'Accone*, edited by Irene Alm, Alyson McLamore and Colleen Reardon (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1996), 19-44; reprinted in *Composition, printing and performance* (Aldershot: Ashgate, 2000), ch.V.

¹² The only evidence we have for the cost of Petrucci's books lies in the records kept by Cristoforo Colon, the Spanish bibliophile. For the musical books, see Catherine Weeks Chapman, "Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus", *Journal of the American Musicological Society*, xxi (1968), 34-84; Higinio Anglés, "La musica conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla". *Anuario musical*, ii (1947), 3-39; and Dragan Plamenac, "Excerpta Colombina: items of musical interest in Fernando Colon's Regestrum", *Miscelanea en homenaje a Monsenor Higinio Anglés* (Barcelona: Consejo superior de investigaciones científicas, 1958-1961), ii, 663-687.

apparently aimed at much the same market. This makes sense: many of the purchasers of Aldus's editions would have regarded basic musical skills as part of their education – as Castiglione implies – and would also have had access to professional performers to coach or support them. So Petrus Castellanus must have persuaded Petrucci and his partners that such a book presented in this luxurious manner, would not incur a financial loss for them.

We do not know who bore the actual costs of producing the Odhecaton A, but it was probably not a straight commission, paid for in advance. After it, Petrucci published nothing else for nearly nine months, apparently waiting to see how well this first book would sell. Evidently, it must have covered his costs, for he then prepared a second book, on basically the same pattern – shorter, but containing a closely related repertoire, laid out in precisely the same manner, and with a similar title-page, the Canti B of 5. 2. 1502.¹³

Both these books almost certainly had small print-runs. The business of music publishing was still at an experimental stage, and Petrucci would prefer not to print too many copies for the size of the market. It would be better to print a second edition, if one were needed. Indeed, the first book went to its second edition after only twenty months, and the second book after a mere eighteen months.¹⁴

During this period, before the second edition of Canti B, Petrucci published two books labelled "Motetti". Despite the title, these continued the repertoire of the first books. There was no place in them for the large-scale compositions sung in cathedrals and courtly chapels. Instead, the books are full of short (often chanson-like) settings of devotional texts in honour of the Virgin Mary, or meditations on the Passion or the Cross. These would be sung at home, in a confraternity, or by court musicians extending the repertoire of short light pieces to entertain their master. In other words, the intended market was the same one that had been discovered with the two books of chansons.¹⁵

Over a period of two years, therefore, Petrucci had produced four closely-related books, visually attractive and in a distinctive format, and aimed at the same general market. This does not represent a full-time career: it presents a picture of a cautious publisher, unsure of the size and location of his market, and waiting to see how well his books would sell. If Petrucci and his partners needed to wait in this manner, they must have had a financial stake in the success of the books: they were not prepared to invest in the second and later titles until the first had been proved successful. It is unlikely, therefore, that the supplier of the music, Castellanus, or indeed any-one else, commissioned and paid for the books. All four represent a strictly speculative venture.

* * *

Late in 1502, even before the Motetti B, Petrucci launched out in a new direction, producing the first of what would become a series of books containing music for the Ordinary of the Mass. These books were radically different from the earlier volumes, not only in their repertoire and presumed purchasers, but also in presentation. In contrast to

¹³ A summary table of all Petrucci's editions discussed here is given at the end of this paper.

¹⁴ The relevant dates are given in the table at the end of this paper.

¹⁵ This idea was first developed by Howard Mayer Brown, in his "The mirror of men's salvation: music in devotional life about 1500", *Renaissance Quarterly*, xliii (1990), 744-773.

the earlier choir-book layout, the music was printed in separate part-books. The immediate result was that each singer needed to hold his own part, and had even less idea than before of what the others would be singing at the same time. This seems to imply a higher level of performing skill, a view confirmed by the music itself. Mass compositions in these early volumes are *tours de force*, at the peak of the repertoire, full of learned devices and sophisticated musical effects, and relatively very long and challenging. They were the province of international-level skilled professional singers, working in wealthy institutions, serving princes and clerics of high standing.

As I have already remarked, the market for such music was potentially smaller, with likely purchasers scattered across Italy and central Europe. The room for financial profit was therefore much more limited. There must have been some reason for Petrucci to leave his hard-earned position as a supplier of music for domestic and social consumption, and venture into this completely different area of music.

I believe that these first mass books were commissioned, that they represent the earliest examples of what became an important (and lucrative) part of Venetian music publishing throughout the century. Some-one came to Petrucci and said "I want you to publish this collection of music, and I will underwrite it, meet all the costs". This person was, in all probability, a member of the court of Ferrara.¹⁶

The first of these mass editions, containing music by Josquin des Pres, appeared in September 1502. At that very time, the court at Ferrara was undergoing one of its internal policy battles, this time over the appointment of a new *maestro da capella*¹⁷ One faction at court, supported by Alfonso (the ducal heir-apparent), favoured Josquin, the greatest composer of the time. Another faction had a rival candidate, the brilliant and more fluent Heinrich Isaac. I believe that someone within Alfonso's faction arranged to have Petrucci's book of Josquin's masses published, as a weapon in the dispute. It could be given to courtiers and musicians as part of a campaign to demonstrate Josquin's potential, and also sent to other courts as evidence of the high calibre of the musicians sought by Ferrara.

This argument may seem entirely speculative, but there is one very convincing piece of evidence, to be found not in this book, but in the timing and technical details of the third and fourth of Petrucci's series of mass books, those containing music by Brumel and Ghiselin.

Until the presentation of the book by Brumel, that is for his first seven editions, Petrucci had used a triple-impression process. The musical staff was printed at one impression, the text at another, and the music itself at a third, though the order could vary depending on circumstances. Petrucci followed the same process for about half of the Brumel volume, However, in the middle of work on that book, he abandoned both the

¹⁶ Many details surrounding the following argument will be laid out in my forthcoming book, cited in footnote 5. Some other implications are pursued in my forthcoming paper, "Did Petrucci's concern for accuracy include any concern with performance issues?", read at the Petrucci conference held in Basel in January 2001.

¹⁷ Much of the detail of this argument can be followed in Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: the creation of a musical center in the fifteenth century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), and his "Josquin at Ferrara: new documents and letters", *Josquin des Pres: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Julliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, ed. Edward E. Lowinsky, with Bonnie J. Blackburn (London: Oxford University Press, 1976), 103-136.

book and the process. He experimented with a process of only two impressions, putting the words and the staves together in one forme: and he tried it out, not on the next gatherings of the Brumel, but with the first sheets of a new book, containing music by Ghiselin. Once the experiment was successful, he did something quite unusual, perhaps unique in his career: he proceeded with both books simultaneously.¹⁸

Evidently, Petrucci was under pressure to finish the Ghiselin edition, and get it published, a pressure that he did not feel for the edition of Brumel's music. Since this pressure caused him to disrupt his normal processes, in the middle of the earlier book, it can only have come from outside the press. This implies a powerful patron, one who was meeting the costs of the Ghiselin book, and could impose his wishes on the publisher. We must therefore assume that these decisions relate to the choice of the music in the Ghiselin book, that is, to some factor in the composer's biography.

Ghiselin was then employed in northern Europe, but had just been hired to sing in Italy, by the Ferrara court. In April, he had already reached Lyons in France, on his way to Ferrara, and Petrucci had already begun work on the Brumel edition. Given the timing of the interruption in Petrucci's work, and the change to a book of music by Ghiselin, it seems very likely that the new composer's imminent arrival in Italy was the stimulus for the change of plan. This surely puts the patronage behind the publication of Ghiselin's book in the court of Ferrara, proud to show off its new singer. Here is a case where a specific patron seems to have commissioned a book of music, and also to have required it to be finished as soon as possible. Presumably, this patron also met the costs of the volume.

The parallels with the plan to hire Josquin, and the concurrent publication of Petrucci's first mass book, are appealing. We seem to have a picture of one of Alfonso's favourites using the Josquin edition for a political motive, to gain support for hiring Josquin: the same patron then decided to follow his triumph with music by other composers popular at Ferrara. This was certainly true of Obrecht and Brumel, represented in Petrucci's second and third books of mass music: and Ghiselin was, as I say, expected to take up a position there.

The two series of books, secular and mass-music, continued concurrently. While Petrucci was working with Castellanus to provide the first series, he was also being commissioned to publish the mass volumes. For the first series, he apparently needed to make a profit from sales and new editions: for the second, it appears that he was paid directly, by someone at the Ferrarese court.

Already, then, we have examples of the two types of financial arrangement that would dominate music publishing for much of the rest of the century. On one hand, publisher and music-supplier worked together to produce a volume that they thought, and hoped, would sell enough copies to make a profit: with luck, it might even do well enough to require a second edition. On the other hand, some external patron came to the publisher, with a book ready-made, asked to have it printed and published, and probably bore all the costs of production.

¹⁸ The technical details supporting this argument are presented in my "A case of work and turn half-sheet imposition in the sixteenth century", *The Library*, Ser.6, viii (1986), 301-321.

* * *

The evidence is rarely as clear and convincing as it is for these first editions by Petrucci. In most cases, we can not really tell which of the two possibilities actually applied. Certainly, some other cases are equally clear-cut: a decision, in the 1570s, to print yet another edition of Arcadelt's first book of madrigals, some forty years after the first edition, was almost certainly a speculative venture, although hardly a risky one. The printer and publisher would have been fairly confident that they could make a sure profit, and would not have expected to find some outside patron. On the other hand, an edition of sacred music by the organist of a remote town perhaps in the Marche, with a dedication to the local bishop, can hardly have been seen as a certain money-maker. Here, the composer himself is most likely to have paid for the edition, believing that his return would not be financial, but would lie in an improvement of his career prospects.¹⁹

These instances are, as I say, easy to describe, and we can detect a number, of both types, throughout the century. But, in most cases, we can not tell whether a specific volume conforms to either type. For an example of the more normal situation, where bibliographical or repertorial evidence is all we have, we turn to the next group of books published by Petrucci, the first in the long series of volumes of frottole and related genres.

These represent another break in repertoire and market: at first sight, they might look like Petrucci's first editions – secular music, printed in a choir-book format. But there are real differences. The most obvious is a result of the different language: Italian frottole genres were primarily poetic (not musical) and were popular with the rapidly increasing number of devotees of both the Tuscan language and its lighter musical manifestations. Clearly, a full text would be very important to the success of books of frottole. Petrucci therefore will have known that the new books had to carry all the text, with additional strophes printed below the music.²⁰ Indeed, the complete text was so important that its presence required a minor change of printing technique on Petrucci's part.²¹ All of these factors, coupled with the presence of a new group of composers, imply that the books were intended for a different range of purchasers.

It is interesting, therefore, to note the speed with which the first three books of frottole were produced. This time, there was no hesitation, no waiting to see if the first book sold well: instead, all three volumes appeared within ten weeks. Petrucci was evidently confident that he would not make a loss on the series, even though it contained almost 180 compositions. Either he was again commissioned to publish the set, or someone knew a great deal about the size and enthusiasm of the intended group of purchasers. In either case, the lack of any delay between the volumes argues that they were planned and published as a set.

There is some internal evidence, as well, that the three books were conceived as a set, although they do not use the letters "A", "B", and "C" that had characterised the earlier

¹⁹ This argument has serious implications for the size of the print-run in such editions, and they are briefly examined in my "Thoughts on the popularity of printed music in 16th-century Italy", to appear in *Fontes artis musicae* for 2001.

²⁰ In a few cases, some verses had to be printed at the end of the whole book.

²¹ It appears that the additional verses of text were printed in the same impression as the musical notation, instead of with the staves, as was the underlaid text.

sequences of chanson and motet books. This lies in a pattern of arranging the contents of the three according to what must have been a pre-determined plan.²² The first book has a preponderance of composers who are called "veronensis", from Verona in the Veneto. This is true even of those composers, such as Cara and Tromboncino, who might have been born there, but who had become famous not because of Verona, but through their association with other musical centres, primarily Mantua and Ferrara. Apparently, the collector of the music in this volume wished to supply a collection that would be representative of a "Veronese School" of composition. Similarly, Book Two regularly asserts connections with Venice or Padua, apparently indicative of another geographical association, and perhaps of a slightly different manner of composition – though such a difference is hardly visible today. Book Three also starts out as carefully organised, though the arrangement gradually degenerates into a mixture of styles and composers.

This suggestion of preparing three volumes to reflect an over-all picture of patterns in the repertoire increases the significance of the speed with which the books were produced. It appears that the three represent one supplier's collection of music. We have no idea who he might have been, but this supplier apparently came to Petrucci with the music for three volumes, representing the bulk of his own collection. This was arranged according to an agenda that highlighted the cultural strength of cities in the Veneto – perhaps to contrast with the emphases of Petrucci's earlier books. The supplier evidently asked Petrucci to print the whole collection: this is why the third book ceases to seem as well organised – for it represents the miscellaneous works that always remain after one has sorted and ordered a large collection.

Again, given the speed with which these three books appeared, Petrucci had no fear of making a loss on them. I believe that the supplier of the music commissioned all three books, required that they show the complete texts, and guaranteed the costs. In effect, he acted as a patron.

This represents a modified means of meeting the costs of a book. It is true that, as with the Josquin volume, a specific person had apparently come to Petrucci and sponsored the three titles. But, in the case of the frottola books, that person seems to have had no commercial agenda, and no motive of personal ambition or of enhancing the reputation of an individual composer or institution. The possible reason for publishing the three books can only have been to ensure a wider circulation of a range of music, as representative of a genre or school of composition.

In that sense, this is a different approach to publishing, one that is more clearly disinterested, even though financial considerations must have existed. Similar later instances may perhaps be found in those editions of canzoni francese or villanelle alla napoletana which include the works of several composers, or the Venetian publication of Jannequin's chansons, during the 1530s.

* * *

²² This is discussed in my "Printed music books of the Italian renaissance from the point of view of manuscript study". Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: "Culturas Musicales del Mediterraneo y sus Ramificaciones", Madrid, 3-1 O/IV/ 1992 (Madrid: Sociedad Internacional de Musicología, 1993), 2587-2602. This paper advances some other instances in which bibliographical evidence reveals something about why and how a book was prepared and published.

Throughout his career, Petrucci must have tried to balance speculative editions (those without subsidy) with commissioned editions. For later publishers, this was a relatively easy task: I have mentioned the sure success of Arcadelt editions, and there must have been other similar titles – not only the duos by Jhan Gero, but also madrigals by Ruffo and Rore, and the later villanelle of Marenzio. For music publishers working after the middle of the century, the market and its taste had become better defined, so that their decisions were better informed, and the risk of loss must have seemed less serious.

For Petrucci, however, the problems continued to be real, and the decisions would remain difficult, throughout his twenty-year career. Part of the reason for this assertion is that Petrucci seems never to have had a full-time publishing career. None of his most productive years, 1503, 1505 and 1507, produced as many as a dozen editions (though the first two did have some additional partial printings, involving replacement sheets or cancels). This would not have been enough work to keep a single team of printers busy throughout the year: indeed, one of his least productive years, 1504, saw only six editions.

Another reason why I believe that he had difficulty in assessing his market lies in the number of second and third editions that he put out. Two of the nine editions of 1503, and two of the eleven in 1507 were second editions of earlier titles. This tends to argue that Petrucci printed fewer copies than the market could bear, especially of the early chanson volumes and of the frottole. The early mass books are not relevant here, if I am right in believing that they were sponsored by affluent noble patrons. In that case, the question of selling and profit may not have arisen: and it is notable that (with the exception of the books of Josquin's masses) few of these volumes seem to have gone to second editions.²³

A third reason can be found in the cautious way Petrucci launched into lute music. Although this repertoire had been covered in his original privilege of 1498, he published no lute music until 1507. When he did, the composer, Francesco Spinacino, was a fellow-citizen of his home town, and presumably a personal friend or acquaintance. Petrucci was again uncertain of the success of the volume, for he waited fifteen months before publishing any more lute music.

But the most useful measure of whether the market for printed music was noticeably getting stronger and more visible would lie in the presence of rivals seeking to compete with Petrucci. A successful rival would confirm for us that the market existed, and even suggest that at least one of Petrucci's contemporaries thought that it was getting larger.

In fact, few other people printed music during Petrucci's active career, from 1501 to 1520. This is significant, for at the same time other repertoires were being explored competitively, often by several printers at the same time. The records of privileges granted by the Venetian authorities are the most comprehensive documentation of the extent of competition between printers and publishers.²⁴ But modern catalogues, of

²³ It is also notable that the second edition of Josquin's first book, undated but printed in 1505, was prepared in a much more economical manner than had been the first of 1502: this suggests that the first was certainly a promoted book, while the second may have been a commercial venture. The second edition was first described in Jeremy Noble, "Ottaviano Petrucci: his Josquin editions and some others", *Essays presented to Myron P. Gilmore*, edited by Sergio Bertelli and Gloria Ramakus (Florence: La Nuova Italia, 1978), ii, 433-445.

²⁴ Many of these privileges have been listed or transcribed elsewhere, in R. Fulin's "Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana", *Archivio Veneto*, xxiii (1882), 84-212; and his "Nuovi documenti per servire alla storia della tipografia veneziana". *Archivio Veneto*, xxiii (1882), 390-405. See also the various discussions in Horatio Brown, *The Venetian printing press: an historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished* (New York: Putnam, 1891).

individual libraries as well as the national union catalogues, make it clear that the principal authors of classical antiquity, the leading writers of poetry and the principal repertoires of church chant (among other subjects) were frequently printed, and often in competing editions. This does not happen for music. There is only one instance of a publisher trying to compete with Petrucci, and another of someone re-printing one of his books. This latter is the edition of Petrucci's *Canti B*, put out by Schöffer of Mainz, apparently to meet an interest in that repertoire in centres north of the Alps.²⁵ That interest can not have been very extensive, for Schöffer only produced one other music book at that time, an edition of lute settings by Judenkünig.

The rival, attempting to compete with Petrucci, was Andrea Antico, a native of Istria, and a scribe in Rome. He certainly tried to compete, in the sense that he acquired papal privileges which specifically mentioned Petrucci, and which limited the latter's freedom.²⁶ However, some at least of Antico's books seem to have been promoted by a patron. One of his collections of frottole has a Medici device, and what may have been meant to be a portrait of Giuliano de' Medici.²⁷ Another book, the famous *Liber quindecim Missarum* of 1516, is a splendid large-folio choir-book, cut in fine woodblocks, and dedicated to Pope Leo X, with his portrait receiving the book from Antico. The music in the book comes from the repertoire of the Papal chapel under Leo: and Antico claims that it took him three years to cut all the wood-blocks and prepare the book. For all these reasons, I am sure that the book was proposed to him, and subsidised. It would have been started soon after Leo was crowned, and would have occupied much of Antico's time (and earning potential): it was finally published during the Lateran Council, attended by prelates from all over the Catholic world, each with his own court and chaplains. I am sure that Antico's patron had this in mind as a means of circulating the book and its music. Therefore, this book, like much of Petrucci's output, seems to represent a special commission or an unusual opportunity.

But, apart from Antico, and the unusual case of an edition from Schöffer's press in Mainz, there is virtually no attempt at competing with Petrucci, or even of independent music publishing.²⁸ Even the few privileges that were taken out during Petrucci's working lifetime seem not to have been successful: none of those issued in Venice – that of Marco

²⁵ For this book, see David Fallows, *A Catalogue of polyphonic songs, 1415-1480* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p.9; and Walter Senn, "Das Sammelwerk 'Quinquagena Carminum' aus der Offizin Peter Schöffers d. J. ", *Acta Musicologica*, xxxv (1964), 183-185.

²⁶ The standard study of Antico remains Catherine Weeks Chapman, *Andrea Antico* (Ph.D. dissertation, Harvard University, 1964). See also Francesco Luisi, *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico, Musica rinascimentale in Italia*, iii (Rome: Pro musica studium, 1976); Martin Picker, "The motet anthologies of Andrea Antico", *A musical offering: essays in honor of Martin Bernstein*, edited by Edward Clinkscale and Claire Brook (New York: Pendragon Press, 1977), 211-237; Beth L. Miller, "Antico, Andrea", *Music Printing and Publishing*, edited by D.W. Krummel and Stanley Sadie, *Grove Handbooks in Music* (London: Macmillan, 1990), 143-147; Koraljka Kos, "Bossinensis, Antico i instrumentalna glazba njihova vremena", *Muzičke večeri u Donatu* (Zagreb: Music Information Centre, 1983), 37-53; reprinted in *Istra: Časopis za kulturu*, xxx (1993).

²⁷ See Stanley Boorman, "Early music printing: an indirect contact with the Raphael circle", *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, edited by Andrew Morrogh et al. (Florence: Barbèra, 1985), 533-550.

²⁸ One example concerns the publishing of an edition of Obrecht's masses, by Gregor Mewes of Basel, sometime before 1510. According to Birgit Lodes, this represents a direct contact between printer and composer, and not an attempt at emulating Petrucci. See Birgit Lodes, "An anderem Ort, auf andere Art: Petruccis und Mewes' Obrecht-Drucke", to be published in the proceedings of the Petrucci conference held in Basel, January 2001. Another is the book of frottole and related music published in Siena by Sambonetto in 1515. This very ugly book contains a local repertoire, with a number of very popular works added, and seems to have been intended for local sale, rather than as competition for Petrucci and Antico. For this book, see most recently Frank A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and musicians in Siena during the Middle Ages and Renaissance* (Chicago: Chicago University Press, 1997).

dall'Aquila (11 . 3. 1505), that of Giacomo 9 Ungaro (26. 9. 1513), or that awarded to the composer Tromboncino in 1521 for his own works – seems to have resulted in published music. Indeed, I argue elsewhere that they represent different sorts of activity altogether.²⁹ The privilege awarded in Florence in 1515 also does not appear to have led to any publishing activity, and may merely have been an attempt at a monopoly on selling Antico's or Petrucci's editions within Tuscany.³⁰ In other words, the dearth of editions from other presses, as well as the absence of results from grants of privilege, argues that there was still not an active taste for printed music, and that only a commission or a patronage situation could encourage some other printer to enter the field temporarily.

This pattern continues during much of the 1520s. The few editions that appear from various (mostly Roman) presses are notable mostly for the reprints of Petrucci's titles put out by Pasoti and Dorico in Rome.³¹ Again, these imply I that only one successful printer could operate in the Italian peninsula at a time, at least before the late 1530s. They (and particularly the late reprints) also tell us that Petrucci and his suppliers had made astute decisions about repertoire, that their music continued to sell, better than that offered by other printers, and perhaps also, therefore, that taste in the peninsula remained largely conservative, at least among the public that bought printed books.³²

While there was, therefore, still only a small market for printed music, this had an effect on those printers who did dare to venture into music at all. Few of them could have expected to make money from musical editions, supporting the evidence that published music was a temporary activity in each case, and the conclusion that it reflected special circumstances. These special circumstances often seem to be reflected in the extent to which such publishers and printers attempted only to meet local needs, rather than competing across the peninsula. In the 1530s, the distinguished humanist printer in Venice, Francesco Marcolini, launched into a series of editions of the local composer, Adrian Willaert – quite probably at the composer's instigation. Later the Ferrarese printer of local documents and poetry, Francesco de' Rossi, printed two books of music, both by local composers. The pattern can be followed throughout the century, especially in cities

²⁹ This will appear in the book mentioned in footnote 5 above. Other discussions of these privileges can be found in Richard Agee, *The privilege and Venetian music printing in the sixteenth century* (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1982); and Mary Kay Duggan, *Italian music incunabula: printers and typefonts* (Ph.D. dissertation, University of California at Berkeley, 1981).

³⁰ This document is discussed in Martin Picker, "A Florentine document of 1515 concerning music printing". *Quadrivium*, xii (1971), 283-290 (with references to earlier literature); and mentioned in Tim Carter, "Music-printing in late sixteenth- and early seventeenth-century Florence: Giorgio Marescotti, Cristofano Marescotti and Zanobi Pignoni", *Early music history*, ix (1990), 27-73; reprinted in *Music, Patronage and Printing in late medieval Florence* (Aldershot: Ashgate, 2000), ch.XI.

³¹ These books, with the rest of Dorico's musical activity, are discussed in Suzanne Cusick, *Valerio Dorico: music printer in sixteenth-century Rome* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981). See also Francesco Barberi, "I Dorico, tipografi a Roma nel cinquecento", *La Bibliofilia*, lxxvii (1965), 221-261; reprinted in *Tipografi romani del Cinquecento*: Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari, *Biblioteconomia e bibliografia: Saggi e studi*, xvii (Florence: Olschki, 1983), 99-146. For the other Roman printers of the time, see discussions in Chapman's dissertation, mentioned in footnote 21, above, and in Iain Fenlon and James Haar, *The Italian madrigal in the early sixteenth century: sources and interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

³² We know that a taste for the new madrigal developed during the 1520s, not only in Florence, but also in Rome and among Venetians; that the frottola largely disappeared from circulation; and that a new generation of composers of liturgical music surfaced during the 1520s. But these developments may have been local, and have been reflected principally among musicians who preferred manuscript sources: alongside these new composers, there was evidently still a market for Josquin and his generation, reflected in Dorico's editions.

such as Milano and Napoli, but also in more local centres such as Brescia or Verona. In each of these cases, some local interest must have arranged for the publishing of only one or two books, to be sold locally. The publisher was responding to something like a commission: and he could then set the price high enough to protect his own financial interests.

All this says more about musical taste in Italy of the early sixteenth century than we might have thought possible: and it breaks away from the traditional study of special groups of people, where often the evidence is more interesting, but also where the music cultivated may have taken some time to reach the rest of the region.³³ It is apparent that relatively few people bought printed music – whatever the size of the print-run – and that they did not always favour the newest styles: no-one printed madrigals with any consistency before the mid 1530s, despite the manuscript evidence of an earlier cultivation of the genre. It is also apparent that a few patrons encouraged music publishing, at least for specific volumes. These patrons seem to have seen the printed book in the same light as those who favoured printed editions of legal documents, of liturgical texts, and of papal indulgences, whereby many copies of a text could be prepared and disseminated relatively quickly. This will have been one reason for the Ferrarese interest in Petrucci, and also for Antico's edition of the *Liber quindecim Missarum*. I would argue that it probably explains the great majority of editions of music before the mid-century, for others (as I have suggested) also seem to show the influence of a patron.

Throughout the first twenty to thirty years of printed music, therefore, the patron or promoter was paramount. Few books (other than second or later reprintings) seem to have been prepared as speculative ventures, while most point towards some special occasion or opportunity. Beside this, manuscript music continued to be cultivated, and indeed to cover a much larger range of repertoires, even including keyboard music (in the manuscripts at Castell' Arquato, for example).³⁴ If we can assume that a promoter sponsored a majority of musical editions, then those editions tell us less about the taste of the mass market for music: rather, they reflect the interests of their promoters. As a result, potential purchasers would be faced in the bookshop with editions reflecting musical decisions made by other people, people who were working to their own agendas. No doubt, those editions also helped to form taste, and to influence early decisions about speculative editions of music. Yet it is significant that, once Antico persuades Scotto to publish his wood-blocks in the 1530s, and once Scotto and Gardano begin serious music publishing at the end of that decade, it takes very little time for other repertoires to appear.

There is, therefore, a divide in the history of music's dissemination, a divide which falls somewhere in the mid 1530s. On the later side of the divide are greatly increased numbers of editions, the presence of two competing publishers (with implications for the numbers of purchasers necessary to make both successful), and a spread in the sorts

³³ I am thinking here of the fascinating case built up by Martha Feldman, in her *City culture and the madrigal at Venice* (Berkeley: University of California Press, 1995): and the same can be said for later studies of music at the courts of Ferrara and Mantua, though by then a much larger cross-section of the musical public was interested in knowing about the avant-garde.

³⁴ I am aware of the few keyboard editions of 1513 and later: but these do remain exceptional, and each seems to fit more easily into the pattern of a book promoted by someone outside the publishing field, for his or her own reasons.

of repertoires being printed. On the other, before (perhaps) 1533, only one printer could survive at a time, and he had to reflect the taste, not of a "general public", but of those who were willing to bring music to him to publish, or to subsidise an edition for some special purpose of their own.

These first three decades or so of the new century represent an experimental period in music printing and publishing, one in which the rich patron or the committed music collector could take advantage of an opportunity to disseminate his choice of music. There might or might not be enough purchasers ready to buy an edition, but print-runs were probably small. After this period, we begin to enter a time when music publishing was one of the principal drivers of musical taste, and the average purchaser and performer of music had to rely on printed sources. This is the first major transition in the history of musical dissemination, and effectively establishes a pattern that survives even into the twentieth century. While Petrucci lies on the earlier, more restrictive side of the divide, it remains obvious that his editions were the initial stimulus for the later expansion of interest, for they encouraged more musicians to use, and then seek out, printed copies of music.

Ottaviano Petrucci:
his earliest editions

Ottaviano Petrucci: Venezia, 1501–1509; Fossombrone (Marche), 1511–1520.

Date	Edition	Folios	Contents
<u>In Choirbook format:</u>			
[5. 1501]	<i>Harmonice Musices Odhecaton A</i>	104	96 chansons, etc.
5. 2. 1502	<i>Canti B numero cinquanta</i>	56	51 chansons, etc.
9. 5. 1502	<i>Motetti A numero trentatre</i>	56	35 devotional texts
14. 1. 1503	² <i>Harmonice Musices Odhecaton A</i>		
10. 5. 1503	<i>Motetti de passione . . . B</i>	72	34 devotional texts
4. 8. 1503	² <i>Canti B numero cinquanta</i>		
10. 2. 1504	<i>Canti C numero cento Cinquanta</i>	168	139 chansons, etc.
25. 5. 1504	³ <i>Harmonice Musices Odhecaton A</i>		
13. 2. 1505	² <i>Motetti A numero trentatre</i>		

In Part-book format:

27. 9. 1502	<i>Misse Josquin</i>	76	5 polyphonic masses
24. 3. 1503	<i>Misse Obrecht</i>	66	5 polyphonic masses
17. 6. 1503	[Misse] <i>Brumel</i>	66	5 polyphonic masses
15. 7. 1503	[Misse] <i>Joannes Ghiselin</i>	66	5 polyphonic masses
31. 10. 1503	<i>Misse Petri de la Rue</i>	56	5 polyphonic masses
23. 3. 1504	<i>Misse Agricola</i>	68	5 polyphonic masses

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK • MUSICOLOGICAL ANNUAL XXXVII

15.	9.	1504	<i>Motetti C</i>	130	42 motets
22.	3.	1505	<i>Misse De Orto</i>	70	5 polyphonic masses
4.	6.	1505	<i>Motetti Libro Quarto</i>	126	45 motets
30.	6.	1505	<i>Missarum Josquin Liber secundus</i>	60	6 polyphonic masses
31.	10.	1505	<i>Fragmenta Missarum</i>	72	27 mass sections

In Choirbook format:

28.	11.	1504	<i>Frottole libro primo</i>	56	62 italian songs
8.	1.	1505	<i>Frottole libro secondo</i>	56	53 italian songs
6.	2.	1505	<i>Frottole libro tertio</i>	64	62 italian songs
[8.	1505]		<i>Strambotti, ode, frottole, libro quarto</i>	56	91 italian songs
23.	12.	1505	<i>Frottole Libro quinto</i>	56	61 italian songs

[etc.]

UDK 061.23(497.4 Kamnik) "17":78

Radovan Škrjanc

Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik
Music School Ljubljana Vič-Rudnik

Novo o *Akademskem združenju* *sv. Cecilije v Kamniku*

New data about *Saint Cecilia's Academic* *Society in Kamnik*

Ključne besede: Akademsko združenje sv. Cecilije, Kamnik, akademije, glasbene ustanove

Key words: Saint Cecilia's Academic Society, Kamnik, academies, music institutions

POVZETEK

Namen članka je strnjeno predstaviti vsebino in prepis štirih pred kratkim najdenih dokumentov, ki govorijo o nastanku in delovanju Akademskega združenja sv. Cecilije v Kamniku (Confoederation Accademicæ sub invocatione S. Caeciliae V. et M.). Združenje je nastalo 21. junija 1731. Sredstva za financiranje njegovega delovanja, v višini 700 goldinarjev nemške veljave, je zbralo nekaj zdaj neznanih posameznikov. Omenjeno vsoto so 1. avgusta 1768 za štiri odstotke naložili pri deželi Kranjski, kar je združenju zagotovilo redni dohodek 28 goldinarjev na leto. Delokrog združenja je sprva obsegal izvajanje 12. petih maš na leto, vsak mesec ene, in sicer tako, da so en mesec peli mašo za svoje žive, naslednji mesec pa rekvijem za umrle člane. Na rednem letnem shodu kamniških »akademikov« leta 1760 so število teh maš podvojili. Poleg tega je združenje vsako leto opravilo še eno peto mašo in slovesnejše bogoslužje na god svoje zavetnice sv. Cecilije, izvedbo treh maš na preostale tri praznike združenja, ter petje 5. maš na štiri kvaterne dni. Razen »rednega dela« opravil, tj. izvedbe 34. petih maš (H. H. Messen) in enega slovesnejšega bogoslužja (Amt) na leto, je delovanje združenja obsegalo še občasno izvajanje rekvijema za umrlega člana in navadne pete maše za novega člana,

SUMMARY

The purpose of the article is to jointly introduce the contents and the writings of four recently discovered documents, which speak of the origin and the activities of Saint Cecilia's Academic Society in Kamnik (Confoederation Accademicæ sub invocatione S. Caeciliae V. et M.). The society was founded the 21 of June 1731. Funds for the financing of its operation, to the amount of 700 German florins, was collected by some unknown individuals. The mentioned amount was given the 1 of August 1768 to the country Kranjska, which the society guaranteed a regular income of 28 florins a year.

The activities of the society firstly consisted of the performance of 12 sung masses a year, every month one, and in the following manner, that one month they sung a mass for the living members, and the following month a requiem for the deceased members. On the yearly regular assembly of the Kamnik »academics« in 1760 they doubled the amount of these masses. On top of this the society every year performed another sung mass and a solemn mass on the feast of their patroness Saint Cecilia, the performance of three masses on the three remaining feasts of the society, and the singing of 5 masses on four Ember days. Except for »regular duties«, the performance of 34 sung

ter izvajanje štirih pri združenju ustanovljenih maš (P. Zupana, P. Čuberla, M. Mikuliča in N. Premka). Združenje je bilo razpuščeno leta 1784, skladno z odlokom Jožefa II. in formalnim statusom združenja kot cerkvene bratovščine. Vendar pa je na podlagi tu predstavljenih dokumentov kakor tudi vsebine kamniške matrikule iz leta 1749, ki člane združenja naslavlja z »akademiki«, samo združenje pa imenuje »akademija«, vseeno mogoče domnevati, da to združenje ni bilo povsem običajna, cehom blizka stanovska bratovščina krajevnih glasbenikov s sedežem v tamkajšnji župnijski cerkvi, temveč bolj izbrana družba glasbi naklonjenih kamniških meščanov, ki je svoje vzore iskala tudi v sočasnih akademskih glasbenih ustanovah, kakršna je na primer bila trideset let mlajša Academia Philharmonicorum v Ljubljani.

masses (H. H. Messen) and one solemn (Amt) a year, the society also periodically executed the requiem for a deceased member and the regular sung masses for new members, and the performing of four established masses (P. Zupan, P. Čuberl, M. Mikuliča and N. Premka).

The society was dissolved in 1784, in accordance with the decree of Joseph II. and the formal status of society as church brotherhood. However on the basis of the presented documents and also the contents of the Kamnik register of 1749, which address the members of the society as »academics«, and the society itself is called »academy«, nevertheless it is possible to presume, that this society was not some habitual guild of brotherhood of regional musicians with their seat in a parish church, but moreover a select group of musical inclined Kamnik citizens, which also looked for its personal model in contemporary academic musical institutions, for example the 30 year younger Academia Philharmonicorum in Ljubljana..

Obdobje 18. stoletja je glasbeno življenje na Slovenskem obogatilo z dvema pomembnima ustanovama, z leta 1701 ustanovljeno *Akademijo filharmonikov* in leta 1794 osnovano *Filharmonično družbo* v Ljubljani. Delovanje in pomen obeh za razvoj domače glasbene (re)produkcije sta že bila izčrpno raziskana in osvetljena v več sestavkih, manj pozornosti pa je do zdaj bilo namenjene še enemu podobnemu združenju tega časa, katerega delovanje resda ni bilo del kulturnega udejstvovanja nekdanje kranjske in sedanje slovenske prestolnice, vendar je – kot pričajo nedavno odkriti viri – dalj časa pomembno dopolnjevalo delo v še enem umetnostnem žarišču na Kranjskem, v Kamniku, takrat le nekaj več kot za polovico manjšem mestu od Ljubljane.¹

Nastanek in delovanje *Akadskega združenja sv. Cecilije* v Kamniku (»*Confoederation Accademicae sub invocatione S. Caeciliae V. et M.*«) sta dolgo veljala za neposredni izraz ustvarjalnih in poustvarjalnih prizadevanj najvidnejšega skladatelja druge polovice 18. stoletja na Slovenskem, Jakoba Frančiška Zupana.² Vendar pa je prav v času³ in v okviru nedavne raziskave Zupanovega življenja⁴ na dan prišlo več do takrat

¹ Prim. V. Valenčič, *Prebivalstvo kamniškega področja skozi tri stoletja*, Kamniški zbornik, zv. IV/1958, 53; isti, *Iz kamniškega gospodarstva v XVIII. stoletju*, Kamniški zbornik, zv. VI/1960, 5–34; *Tabellarischer Ausweis, des dechantis Stein gemäss des Ordinariat Auftrags von 14. Julij 1803*, v: ŠAL/Ž, f. 111.

² Prim.: Ljudevit Stiasny, *Kamnik, Zemljepisno-zgodovinski oris*, Ljubljana 1894, str. 164; Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Slovenska matica, 1991, str. 182.

³ Gre za razlago vsebine zapisa pod podobico sv. Marjete in sv. Cecilije, izdelane po predlogi Metzingerjeve slike za oltar združenja sv. Cecilije v Kamniku, in najdbo besedila o tem združenju v kamniški župnijski matrikuli iz leta 1749. Prim.: Metoda Kemperl, *Akadska bratovščina sv. Cecilije v župnijski cerkvi v Kamniku*, Kronika, 1998 I–2, str. 34–40.

⁴ Opravljene kot del širše raziskave skladateljskega dela Jakoba Frančiška Zupana. Prim.: Radovan Škrjanc, *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, magistrsko delo, Ljubljana 1999, str. 8–10.

neznanih dokumentov, ki nedvoumno nasprotujejo takšnemu prepričanju in hkrati občutno širijo dosedanje vedenje o tej glasbeni ustanovi, na drugi strani pa kažejo pot nadaljnjemu raziskovanju le-te.⁵

Namen prispevka je strnjeno povzeti vsebino in podati točen prepis⁶ vseh štirih zadnje omenjenih dokumentov. Ti so:

1. *Supplementum / Über die betref der Stadtpfarr-Kirche Unserer lieben Frauen Verkündigung zu Stein, zur selben gehörigen Filialen, und daselbst befindlichen Bruderschaft, und Messen Stiftungen verfasste Tabelar Fahsion*, datiran z 18. oktobrom 1769 in hranjen v NŠAL: Kamnik, Razni spisi, f. 16/b (1759–1852),
2. dopis kamniškega župnika škofijskemu Ordinariatu v Ljubljano z dne 5. julija 1805, hranjen v NŠAL: ŠAL/Ž, Kamnik, f. 111,
3. k zadnjemu dopisu priložen *Extractus / Notanda de Confaederatione Caecilia-na*, in
4. odgovor Ordinariata na omenjeni dopis z dne 17. julija 1805, hranjen v NŠAL: ŠAL/Ž, Kamnik, F. 111.

Kamniško *Akademsko združenje sv. Cecilije* je nastalo 21. junija leta 1731. Njegov osnovni kapital 700 goldinarjev nemške veljave je postopno zbralo nekaj – v omenjenih dokumentih neimenovanih – posameznikov. 1. avgusta 1768 so ta kapital za štiri odstotke naložili pri deželi Kranjski (pod registraturnimi številkami 521, 522 in 523), kar je združenju zagotovilo redno prejemanje dohodka 28. goldinarjev na leto. Obresti so se mogle dvigovati vsak semester, 1. avgusta in 1. februarja.

Obseg in vrsto opravil, ki so jih bili kamniški »akademiki« obvezni opravljati v župnijiški cerkvi na Šutni in financirati deloma iz prej omenjenih obresti, deloma pa iz »*milodarov*« novih članov (»*eingehenden Allmosen*«), opisujeta dokument iz leta 1769 in zapis v kamniški župnijiški matrikuli iz leta 1749.⁷ Enkrat na mesec (»*na primeren dan*«) so pred oltarjem sv. Cecilije izvedli peto mašo, in sicer tako, da so en mesec peli mašo tekočega dne za žive, drugi mesec pa navadno spominsko mašo (»*de requiem*«) za pokojne člane. Maša za mrtve člane je bila privilegirana in se je vedno opravljala na ponedeljek, ne glede na to, če je na ta dan padel praznik »*duplex chori*«, po njej pa so zapeli še psalm *De profundis*. Na shodu »*akademikov*« leta 1760, ki se je kakor vsako leto odvijal drugo nedeljo po Gospodovem razglasenju, so število maš podvojili, tako da so odslej vsak mesec izvedli po eno peto mašo za žive in eno za mrtve člane, skupno torej 24 na leto. Na dan letnega kongresa »*akademije*«, ko so njeni člani mogli prejeti odpustke in se kot na enega izmed štirih kvaternih dni, ki jih je praznovalo združenje z izvedbami 5. maš, izjemoma ni pelo v »*kranjščini*«, se je zjutraj po evangeliju in pridigi ob deveti uri mililo očenaš in zdravamarijo za vse »*akademske člane*«. Razen na dan letnega shoda so

⁵ Del gradiva, ki bi ga v ta namen še bilo potrebno raziskati je: NŠAL, Kamnik, Večne maše 1717–1736; NŠAL, Kamnik, *Repertorium Missarum* 1770, f. 3; NŠAL, Kamnik, Ustanovne maše 1743–1768; NŠAL, Kamnik, Matrikuli 1742 in 1805; NŠAL, Kamnik, Seznam cerkvenega kapitala in obresti 1780; NŠAL, Kamnik, Seznam cerkvenega kapitala 1785; NŠAL, Kamnik, Verski fond 1809; NŠAL, Kamnik, Škofijske odredbe 1782–1823; NŠAL, Kamnik, Beležnica Maksimilijana Leopolda Raspa (predvsem knjigo *Miscellaneum* in dve knjigi *Memorialia*).

⁶ Za pomoč pri prepisu in prevodu latinskega dela besedil se iskreno zahvaljujem dr. Ani Lavrič.

⁷ NŠAL, ŽA Matrikula Kamnik, 1749. Prim.: M. Kemperl, *Akademska bratovščina...*, str. 39.

kamniški »*akademiki*« svečano praznovali še trikrat; aprila, kadar je god sv. Jurija padel na tretjo nedeljo po veliki noči in se je opravilo združenja opravljalo neposredno pred jutranjo mašo in so njegovi člani, če so se spovedali, prejeli sv. Rešnje telo in molili po običaju, prejeli odpustek; 22. novembra – na praznik zavetnice glasbenikov sv. Cecilije – z jutranjo mašo z evangelijem, h kateri je vabil veliki zvon, in s peto mašo z Glorio in Credom ob deveti uri, ta dan brez pridige, oziroma s prav posebno slovesnim bogoslužjem (»*Amt*«), h kateremu so bili posebej vabljeni vsi člani združenja; ter z bogoslužjem na nedeljo bližjo godu sv. Cecilije, bodisi pred ali za njim, ko je bil naslovni praznik združenja in so njegovi člani »*pod običajnimi pogoji*« prejeli popolni odpustek. Poleg slovesnejšega bogoslužja (»*Amt*«) je združenje kakor v času praznovanja kvater skupno opravilo še 5 petih maš.

Razen opisanega »rednega dela« opravil, tj. izvedbe 34. petih maš (»H. H. *Messen*«) in enega slovesnejšega bogoslužja (»*Amt*«) na leto, ter obhajanja devetdnevnice med prvo in drugo nedeljo v novembru, ko je bil oltar sv. Cecilije vsak dan privilegiran za pokojne člane združenja in je bila objavljena rožnovenska pobožnost, je delokrog kamniških »*akademikov sv. Cecilije*« obsegal še dvoje: občasno opravljanje maše »*de requiem*« za umrlega člana, ki jo je vodja združenja (»*Director*«) moral posebej najaviti, in navadne pete maše ob sprejemu novega člana, zadnje na stroške le-tega, ter opravljanje – skupaj s starejšim kaplanom, pri oltarju sv. Cecilije – štirih pri »*cecilijanskem fondu*« ustanovljenih maš (Primoža Zupana s kapitalom 20 gld. n. v., Primoža Čuberla s 34 gld. n. v., Matija Mikuliča s 30 gld. n. v., in N. Premka s 13 gld. n. v.), za kar je moral mestni vikar starejšemu kaplanu v Kamniku na god zavetnice združenja izplačati 1 gld. 20 kr. nemške vrednosti. Fond in dolžnosti povezane z omenjenimi mašami so bili zabeleženi v kamniški knjigi večnih maš (na str. 80), v mašnem koledarju starejšega kaplana (na str. 13), v starem seznamu prihodkov starejšega kaplana, ki ga je sestavil Simon Reich, v neki deklaraciji, ki je bila podlaga zgoraj omenjenemu *Extractu* in v spominski knjigi združenja (»*Albo Ceciliano*«), ki danes žal ni več ohranjena.

Združenje je bilo zatrto 18. junija leta 1784, skladno z odlokom Jožefa II., skupaj z drugimi cerkvenimi bratovščinami pri nas. Odvzeto mu je bilo »*začasno potrdilo*«, najbrž tisto, s katerim je papež Klemen XII. leta 1731 potrdil njegovo ustanovitev.⁸ Obresti premoženja, ki je po ukinitvi prešlo v verski sklad,⁹ so se mogle zadnjič dvigniti 1. februarja leta 1784, obredi in maše združenja pa so se lahko opravljali še vse do 22. novembra istega leta in so bili deloma izplačani iz cecilijanske blagajne, deloma iz blagajne matične cerkve, kar naj bi bilo zabeleženo na nekem dokumentu, ki ga je svoj čas hranila kamniška kaplanija. Tedaj je v dobro tamkajšnje matične cerkve – dedinje leto zatem umrlega barona Apfaltererja in kamniškega župnika od leta 1755 – prešel tudi dolg 147 gld., ki ga je pri cecilijanski blagajni imel kamniški meščan F. Kastelic, po domače Šter, in ga je v pričo »*ukinitvene komisije*« nase prevzel omenjeni baron Apfalterer, z obrazložitvijo, da mu je bilo združenje dolžno. Zadolžnico zanj, kakor tudi zadolžnico za

⁸ Prim.: M. Kemperl, *Akademska bratovščina...*, str. 36.

⁹ Prim.: *Rechnung über die Haupt und Stadt Pfarrkirche U: L: f: zu Stain an der Schütt von I. Jenner biss letzten Decembr 1785* (v: NŠAL, Kamnik, Cerkevni računi, f. 2), v katerem je v rubriki prihodkov najbrž kasneje dodani pripis: *mit Einbegrif. des zur Religious Kassa mit 700 fl. sub No 521, 522 und 523 abgegebenen S. Caecilia Confederations Kapitals ... [/], v rubriki Auf verschidene Ausgaben pa pripis (z isto pisavo in črnolom): Messe zur Religious kasse S: Caecilia Confederations kapital übergeben ... 700 fl.*

drugih 147. gld., ki so pripadali podružnici sv. Primoža in Felicijana, je v času nastanka *Extracta* prav tako hranila kaplanija.

Na koncu se velja ozreti še na vprašanje statusa in namena kamniškega združenja sv. Cecilije, s katerima so bili povezani tako način delovanja kakor tudi mesto in pomen združenja v tedanji družbi. Po eni strani bi bilo bržkone pretirano, če bi združenje povsem enačili s tedanjimi »pravimi« akademijami po Evropi, idejnimi žarišči »kozmpolitizma in univervalizma, humanizma, racionalizma in razsvetljenstva«,¹⁰ še zlasti s temi, ki so nastale po vzoru italijanskih baročnih akademij 17. stoletja, »resničnega izraza najvišje družbene plasti, plemstva,« in vzpodbujevalk »tistega žlahtnega amaterizema, ki naj bi se najbolj prilegal tej družbeni plasti in ki je sodil k njenim občevalnim normam.«¹¹ Torej s takšnimi posvetnimi ustanovami »novega baročnega duha«, kakršna je na primer bila tudi ljubljanska *Academia Philharmonicorum* kot samostojna, neodvisna in izrazito plemiška glasbena institucija, osnovana z namenom, da se njeni člani »ne le kdaj pa kdaj z ubranim igranjem dostojno razvedrijo, ampak s častnim igranjem pobožno v spomin pokličejo tisto nebeško, ki bo večno trajalo.«¹² Kajti ne glede na to, da so člani kamniškega združenja v matrikuli iz leta 1749 večkrat naslovljeni z akademiki (»*Sodaliibus Accademicis*«), samo združenje pa imenovano akademija (»*Accademiae Sanctae Caeciliae V. et M.*«), in tudi ne glede na to, da opis njegovega udejstvovanja v marsičem precej spominja na delokrog ljubljanske Akademije filharmonikov, specificiran v tiskanih *Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci* iz leta 1701, je to združbo glasbi naklonjenih Kamničanov, kot kaže, vseeno bolj primerno opredeliti za eno izmed takrat številnih cerkvenih bratovščin pri nas, z večino zanje značilnih atributov, kot so: ustanovitev združenja pri krajevni župnijski cerkvi, sedež in opravljanje opravil združenja pri oltarju njegove zavetnice v tej cerkvi, pravica članov do odpustkov iz Rima, potrditev ustanovitve in delokroga združenja s strani cerkvenega vodstva, skrb za skupno molitev in bogoslužje tako za žive kakor tudi za vse mrtve ude in dostojen krščanski pokop umrlih članov, ter praznovanje bratovskih praznikov in kvater s slovesnim bogoslužjem.¹³ Zato se kamniško Ceciljino združenje ali »*Cäcilianische Bruderschaft*«, kakor ga v resnici imenujeta dva zgoraj navedena dokumenta (2. in 4.), tudi ni moglo izogniti ukrepom, ki so sledili iz že omenjenega odloka Jožefa II. leta 1784 o razpustitvi cerkvenih bratovščin in pripojitvi njihovega kapitala verskemu ali šolskemu skladu.

Vendar pa je hkrati ne samo v matrikuli iz leta 1749, ki – kot rečeno – tej »bratovščini« in njenim udom pridaja »višjezveneči« predikat akademskosti, temveč tudi v preostalih dveh ohranjenih dokumentih, ki opisujeta delovanje združenja (1. in 3.), dovolj razločno zaznati željo po preseganju običajnega, cehom bliskega statusa cerkvenih bratovščin,¹⁴

¹⁰ Prim.: D. Cvetko, *Slovenska glasba...*, str. 145

¹¹ Prim.: Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1970, str. 67.

¹² Prim.: D. Cvetko, *Slovenska glasba...*, str. 148–149.

¹³ Prim.: Jože Mlinarič, *Cerkve na Slovenskem v srednjem veku*, v: *Zgodovina Cerkve na Slovenskem*, Mohorjeva družba, Celje 1991, str. 86–89.

¹⁴ *Ibid.*, str. 88. Pri tem velja navesti opis desetih oltarjev s pripadajočimi bratovščinami stare župnijske cerkve v Kamniku, kot ga je po Valvasorju povzela M. Kemperl: »Z oltarjem Marijinega obiskovanja je bila združena bratovščina sv. rožnega venca, ustanovljena 1672 od mestnega starešinstva, oltar sv. Andreja in Miklavža je vzdrževala krojaška bratovščina, pri oltarju sv. Trojice je bil Pečaharjev beneficij, tesarski ceh je imel oltar Marijinega darovanja, čevlarska bratovščina oltar sv. Duha, pri oltarju sv. Janeza Krstnika je bil dober beneficij, pri oltarju sv. Marjete, ki je bila zavetnica mesta Kamnik, se je vsaki dve leti sestel mestni svet in izbral novega sodnika, osmi oltar je bil posvečen sv. Lenartu, Florjanu, Štefanu in Antonu opatu, pri oltarju sv. Ane je imel bratovščino pekovski, pri oltarju sv. Križa pa trgovski ceh.« (*Akademski bratovščina...*, str. 38)

ki je v danih razmerah združenju verjetno vsaj olajšal njegov formalni obstoj. Še posebno v spisu *Supplementum* iz leta 1769, ki na eni strani stilno jasno razločuje med to (»*Confederation sub Invocatione S. Caeciliae V. et M.*«) in preostalima, v isti točki omenjenima kamniškima bratovščinama (»*Bruderschaft S.S. Rosarii*« in »*Bruderschaft des H. Rosenkranzes*«), ter na drugi strani vsebuje stavek, ki Ceciljino združenje povsem loči od v nadaljevanju naštetih štiriindvajsetih mašnih beneficijev kamniške župnijske cerke, s poudarkom »svobodne volje« združenja pri opravljanju svojih obvez: »*Weilen aber all vorstehende Messen [skupno 34] mit dem Amt nichts als gestiftet, sondern als von der Confederation freywillig bedungen, und verrichtet worden, so kann man weder die Confederation für eine Stiftung, weniger die sogestaltige Messe in die dißfälliger Tabelle Rubrique [24. beneficijev] gehörig zu seyn, ansehen*«. Zato tudi vsi ohranjeni letni finančni izkazi kamniške župnijske cerkve, hranjeni v NŠAL za leta 1744, 1762/63, 1768/69 in 1783, v nasprotju z omenjeno Bratovščino sv. rožnega venca in mašnimi ustanovami pri tej cerkvi, ne omenjajo združenja sv. Cecilije. Obenem pa je na vprašanje, ki zadeva socialno in poklicno strukturo njegovih članov in ki lahko prispeva k današnjemu poznavanju izvirnega poslanstva združenja, vsakakor težko odgovoriti s hipotezo, da je tudi v primeru te kamniške »bratovščine« – tako kot na primer pri *Bratovščini sv. Duha*, združbi tamkajšnjih usnarjev in čevljarjev – šlo zgolj za neko običajno stanovsko združenje (glasbenikov, ki jih glede na znane vire v Kamniku vsaj okoli leta 1718 v resnici ni primanjkovalo¹⁵), namenjeno predvsem religioznemu poklanjanju k zavetniku poklicne dejavnosti svojih bratov in socialno-karitativni skrbi zanje. Kajti ni povsem jasno, zakaj bi drugače omenjeni *Extractus* posebej navajal plačilo »glasbenikom in drugim« za opravljanje štirih pri združenju ustanovljenih maš (»*iz letnih obresti združenja in milodarov novih udov*«), kakor da ti ne bi bili njegovi člani. Morda je bila kamniška »bratovščina sv. Cecilije« v tem pogledu podobna ljubljanski predhodnici Akademije operozov (1693), *Bratovščini sv. Dizma*, »versko obarvani združbi [...] kranjskih odličnikov – plemičev in izobrazencev različnih poklicev«, ki so svoje združenje ustanovili za pospeševanje splošne kulture in umetnosti v Ljubljani in ga prav tako raje imenovali »*Academia*« ali »*Confoederation*«. Njegova ohranjena *Leges Academiae Unitorum* iz leta 1688 v 8. točki vsebujejo določilo, ki pravi, da »*v družbo ne more biti sprejet nihče, ki ni plemenitega stanu ali ki ni graduiral oziroma ni v kaki ugledni službi*«, v 9. točki pa za vsakega novega člana naročajo, »*da se mora lastnoročno vpisati v spominsko knjigo in dati narisati vanjo svoj grb in simbol*«. ¹⁶ Zato, da se v njej »*predstavi krepostno življenje vseh članov, njihove simbole in grbe, in to z namenom, da bi svoje naslednike spodbudila k posnemanju vsakovrstnih visokih kreposti in da bi se jih po tem, ko bodo po smrti odtegnjeni pogledu, spominjali in o njih premišljevali [kajti] človek se mora brez prestanka truditi predusem za slaven spomin, saj tisti, ki zaničuje dober glas,*

¹⁵ Gre namreč za prihod večih glasbenikov iz Kamnika v Ljubljano tega leta, ki je bil posledica sodelovanja med takratnim kamniškim župnikom Maksimiljanom L. Raspom in generalnim vikarjem v ljubljanski stolnici Jakobom Schillingom. Prim.: J. Höfler, *Tokovi...*, str. 66 in 105.

¹⁶ Prim. *Pravila Akademije združenih / Leges Academiae Unitorum* v spremni študiji faksimile izdaje *Theatrum Memoriae Nobilis ac Alame Societatis Unitorum [...]* Laybach 1688 ali t. i. Dizmove kronike, ki je izšla v Ljubljani leta 2001; tudi: Emilijan Cevc, *Baročna kultura v Ljubljani*, v: *Dokumenti na Slovenskem*, ur. Kazimir Repoša, Cankarjeva založba, Ljubljana 1994, str. 171–175.

zaničuje krepost [...] Tudi je krepost edini način, da se živi še po smrti in se dá naslednikom vedeti, kako je kdo prepotoval ta svet. Tisti pa, ki živijo kar tja v en dan, se ukvarjajo le s svojimi minljivimi posli in se utapljajo v njih, se še za življenja štejejo za mrtve, in ko umro, umre z njimi vse».¹⁷

Na vprašanje torej: koliko je bilo tudi obravnavano Ceciljino združenje v Kamniku predvsem izbrana združba tamkajšnjega plemstva¹⁸ in drugih mestnih odličnikov, ki je svojo ljubiteljsko naklonjenost do glasbe kakor tudi ekskluziven družbeni položaj reproducirala s članstvom v – danes bi dejali kulturni, takrat pa – akademski ustanovi, kot javni potrditvi in reprezentanci svoje izbrane omike ter pripadajoče zavzetosti za duhovni napredek lokalne skupnosti, morda pod vodstvom barona Maksimilijana Raspa, kamniškega župnika in »neutrudljivega« člana ljubljanske Akademije operozov; in koliko je bilo to združenje sad bolj praktične potrebe krajevnih glasbenikov po večji stanovski organiziranosti in je naziv akademija nosilo predvsem zaradi tedanje prakse, da se tako imenujejo tudi cerkvene, vendar s strani Cerkve nenaročene, temveč po lastni iniciativi opravljene glasbene prireditve; ter nenazadnje, koliko je bilo združenje svojevrstna zmes obojega, podobno kot istoimenska bratovščina iz Evreuxu,¹⁹ tudi na ravni posameznih oseb, kolikor je med njegove člane na primer sodil Valentin Götzl, poklicni župnijski glasbenik ter dvakratni župan in potomec ene od takrat najpremožnejših družin v Kamniku²⁰ – bi bilo zagotovo dosti lažje odgovoriti, ko bi v rokah še imeli neohranjeno spominsko knjigo združenja, v kateri so razen popisa članov svoje mesto bržkone našli tudi zapisi o pomembnejših prireditvah, ki jih je združenje organiziralo, morda tudi v obliki »akademij« s posvetno glasbo, o čemer pa gradivo za zdaj še vztrajno molči. Vseeno pa je mogoče vsaj domnevati, da je Ceciljino združenje v primerjavi z drugimi bratovščinami pri župnijski cerkvi v Kamniku zavzemalo posebno mesto, saj mu je ob ustanovitvi denimo pripadel kar oltar glavne zavetnice tega kraja, sv. Marjete, ki ga je vzdrževalo mesto in pri katerem naj bi novo sopatronstvo sv. Cecilije že čez dvajset let celo prevladalo.²¹

¹⁷ Prim. *Predgovor Sprevidenega, tajnika Držbe, naklonjenemu bralcu / Vorred deß Vorsichtigen alß Secretari dieser Gesellschaft an den Geneigten Leserv* in spremni študiji faksimile izdaje *Theatrum Mamoriae ...*

¹⁸ Tedaj sicer že maloštevilnega, saj rektifikacijski spis iz leta 1749 v tem mestu omenja le tri plemiče. Prim.: V. Valenčič, *Iz kamniškega gospodarstva...*, str. 24–25.

¹⁹ Ustanovljena že leta 1570 in delujoča do leta 1790. Njeni člani so bili tako pevci in glasbeniki kot tudi tamkajšnji mestni odličniki. Prim.: M. Kemperl, *Akademška bratovščina...*, str. 36.

²⁰ Sodeč po obsegu Götzlove posesti nepremičnin zavedenih v kamniških zemljiških knjigah (*Grundbuch der landesfürstlichen Stadt Stein. Grundbuchsamt über die sogenannten Bürger Realitäten; Grundbuchs-Hauptbuchs der Gült Stadt Dominium Stein Tom. I. Lit. A. von Urb. N. 1 bis incl. Urb. No 112–Folio 1–344; Grundbuch Tom. I. Lit. B. Stadt Dominium Stein Folio 1–330*), danes v DAS. Prim. tudi: NŠAL, Kamnik, Mrliške knjige, 1766–1778.

²¹ Sodeč po opisu glavnega in šestih stranskih oltarjev v kamniški župnijski cerkvi, ki je nastal ob vizitaciji goriškega nadškofa Karla Mihaela Attensa te cerkve leta 1752 in v katerem se sopatronstvo sv. Marjete pri oltarju sv. Cecilije ne omenja več. Prim.: M. Kemperl, *Akademška bratovščina...*, str. 37–39.

Über die betref der Stadtpfarr-Kirche Unserer lieben Frauen Verkündigung zu Stein, zur selben gehörigen Filialen, und daselbst befindlichen Bruderschaft, und Messen Stiftungen verfaßte Tabelar Fahsion.

Pfarr Kirche.

No.1.

1.te Rubrique.

Pfarr Kirche U. L. Frauen Verkündigung und darin befindliche Bruderschaft S. S. Rosarii, welche zur görzerischen Erz- Dioceses in Spiritualibus gehörig, in obern Viertl Crains, in Creuzerischen Landgericht, und Stadt Steinerischen Burgfried gelegen ist.

2.te Rubrique.

Anlangend die Pfarr kirche wann ? auch von wemm solche gestiftet worden? kann wegen länge der Zeit, und Mangel dißfälliger Urkunden keine Auskunft gegeben werden [...]

Es befindet sich weiter in obiger Pfarr Kirch eine sub dato 22-9bris 1672. eingeführte Bruderschaft des H. Rosenkranzes, weillen aber selbe weder von jemanden dotiret, noch eine eigene Cassa besizet, sondern derselben Allmosen lediglich in die Pfarr-Kirch-Cassa jederzeit geleyet, und auch von dort aus die Ausgaaben Gemeinschaftlich mit der Kirch bestritten werden, als kann sothane Bruderschaft auch nicht als gestiftet fassioniret werden.

Weiter ist den 21-Junii 1731. durch einige Individua eine Confaederation sub Invocatione S. Caeciliae V. et M. aufgerichtet von selber ein Capital pr 700 fl tw, welches bey Einer Löbl. Landschaft in Crain laut Anticipacions Schein dd.o -1-Aug. 1768. sub N.ris 521, 522, 523 angeleyet worden ist, nach, und nach zusamm[en] getragen worden, ans dessen fallenden Interesse, und eingehenden Allmosen für die Lebend- Monathl. 1. somit Jährl. 12. für die abgestorbene mit-Confaederirte Monathl. 1. somit Jahr[ich]es ebenfalls 12. an den Jährl. Confaederations Tügen 5. in den Quatembers Zeiten gleichfalls 5. Messen, und am S. Caeciliafest ein Amt zusammen aber 34 H. H. Messen, und ein Amt, dann für jed von Zeit zu Zeit absterbend- einverleibtes Mitglied ein H. Mess gelesen, und derselben Stipendium bestritten wird. Weillen aber all vorstehende Messen mit dem Amt nicht als gestiftet, sondern als von der Confaederation freywillig bedungen, und verrichtet worden, so kann man weder die Confaederation für eine Stiftung, weniger die sogestaltige Messe [n] in die dißfällige Tabelle Rubrique gehörig zu seyn, ansehen.

Um aber auf die Geistliche bey oftgedachter Pfarr Kirche befindliche Meß- und Anniversarien Stiftungen zu kommen, so existiren deren daselbst nachstehende, welche mit dem dazu gewiedmeten Capital, Anzahl deren Messen, und Anniversarien, samt dem für Verriichtung derenselben abreichenden Stipendio folgendermassen ausgewiesen werden als:

		Capital fl	Mess	Anniv
1/2.	<i>Hat Herr Johann Carl Barbo Graf von Wagenstein laut Stift Briefs dd.-6-Xber 1754. mit in den 3. Faschings Tügen das 40. Stündige gebett gestiftet.</i>	2200	108	—
1.	<i>Hat Herr Johann Perez Priester laut eigelegten Stift-Briefs dd-14-Martii 1707. und dessen Nachtrag dd.-1-7bris 1708. ein Beneficium Simplex B. V. M. Praesentatae von einer Montahl.- und Wochentl.-Messen, samt einer Vesper in Vigilia, und einem Amt in Festo Patrocinii, dann einem Anniversario mit 2. Messen, und Officio defunctorum gestiftet.....</i>	2500	116	1
2.	<i>Hat Herr Lucas Vodnik Priester laut eigelegten Stift Briefs dd.-18-8bris 1728. ein Fruhe-Meß Beneficium gestiftet mit</i>	2600	104	1
3. C	<i>Hat Thomas Komatar, dessen Ehewürthin Gertraud und deren Sohn Thomas Komatar laut beyliegenden Stift Briefs C. dd.-12-Martii 1740..... Messen angeordnet.</i>		12	—
4. D	<i>Stiftet Johann Bap[ti]sta Meriassez laut beygehenden Instrumenti D. dd.-1-May 1740. mit.....</i>	200	17	—
5.	<i>Hat Herr MarqHeinrich von Scarlichi zu obg. Vodnikischen Fruhe Meß Beneficio laut Stift-Brief dd.-17-Merz 1762</i>	1300	65	—
6.	<i>Stiftet Herr Sebastian Terbuchan Priester mit</i>	36	1	1

7.	<i>Hat die Freyhl. von Gallenfelsische Familie nicht wissend durch wen ? mit</i>	63	6	—
8.	<i>Georg Paulitsch hat laut in approbatione stehenden Stift Briefs mit</i>	38	3	—
9.	<i>Nicht minder Georg Premig mit</i>	13	1	—
10.	<i>N. Floriantschitsch mit</i>	35	2	—
11.	<i>Margareth Türkin mit</i>	125	12	1
12.	<i>Lucas Jerouscheck mit</i>	88	12	—
13.	<i>Bartholomeus Faidiga mit</i>	100	8	—
14.	<i>Helena Voltschinin mit</i>	100	10	—
15.	<i>Herr Peter Groschl mit</i>	113	9	—
16.	<i>Maria Puchlinin mit</i>	50	4	—
17.	<i>Agnes Sfetitschin mit</i>	38	3	—
18.	<i>Helena Meriassizin mit</i>	75	9	—
19.	<i>Johann Raffer mit</i>	50	5	—
20.	<i>Catharina Moschitschin mit</i>	36	5	—
21.	<i>Georg Kisco, oder Skrabber mit</i>	100	5	—
22.	<i>Frau Charlotta Freyin von Apfaltern mit</i>	50	5	—
23.	<i>Herr Joseph Freyhl. v. Jameschitsch mit 1. Stückl Grunds</i>		1	—
<i>Summa</i>		9910	407	4

Nb. der Stift Brief über die in obigen No. 6. bis inclusive 23. begrieffene Meß Stiftungen, ist in Approbatione begrieffen.

[...]

Hochwü. Fürsterzbisch. Ordinariat,

In dem Messenstiftungsbuch der Pfarr Stein sind pag. 80 drey Messen folgendermassen eingeschrieben:

Missae Fundatae tres ad aram S. Caeciliae V. M.

Pro Primo Suppan in festo vel infra octavam Ss. Primi et Feliciani missa privata una.

Pro Primo Tschuberle in festo aut infra octavam Ss. Primi et Feliciani missa priv. 1.

Pro dfto Mathia Mikulitsch et ejus Consanguineis die lunae circa festum S. Mathiae pariter privata missa 1.

Da nun der Fond dieser Massenstiftung mit dem Cäciliansichen Bruderschafts fond laut der zur Einsicht hier beygebogenen Auszugs aus einem Catalogus Missarum peragenda- rum – nec non Fundationem, Capitalium etc. in Verbindung stand, und sowohl der gedachte Cäcilianische Fond, als auch die Franz Rasellizische vulgo Sterische Schuld, auf die gedachter Messenfond soll übertragen worden seyn, im Jahr 1784. eingezogen wurden, auch keine Hofnung einen dieser 2. Fonde zur Pfarrkirche zurück zu erhalten; weder gewiss ist, daß bemeldte Messen aus der Kirchen Cassa müsten forthie bezahlt werden:

Als glaubte Unterzeichneter bey dem Hochwü. Ordinariat den Antrag machen zu müssen, daß besgte 3. Messen /: da die 4te nemlich für N. Premek gestieftete, und im neulichen Auszuge, erwehnte Messe bereits gedeckt, und bestätigt ist :/ für die Zukunft aufgehoben wurden.

Worüber er sich gehorsamst die Erledigung ausbittet.

Pfarrhof Stein den 8te July 1805

Gaspar Branca
Pfarrer und dechant.

Extractus

pag. 40. et. 41. Notanda de Confaederatione Caeciliana

Capitale hujus confaederationis sunt 700. fl. a 4. pro cento locati in domo provinciae Cam. ddo Laibach 1.ten Aug. 1768. Domest. sub N.ris 521. 522. 523.

Census annuus /: omni semestri tamen, et quidem ad 1.mam Aug. et 1.mam febr. levandus :/. sunt 28. fl.

Onera hujus Confaederationis sunt 1.mo 4. missae fundatae a 30. X. T.W. a Vicario Civitatis quotannis persolvendae, ut infra. #

2.do Erant, stante adhuc confaederatione, solvenda circa 50. cantata, pacta, aut saltem consuetudine plurium annorum introducta, insuper musicis, et aliis partim ex censu annuo confaederatorum, partim ex eleemosyna neo inscriptorum satisfaciendum.

Confaederatio haec sublata est 18.va Junii 1784 adempti etiam 3. Interimsschein; census supra nominati Capitalis 700. fl. ultimo levari poterat sub 1.ma febr. 1784. functiones et missae usque ad 22.dam Nov. 1784 peragebantur, et solutae sunt partim ex cassa Caeciliana, partim ex cassa Matricis, et specialiter idipsum notatum in schedula in capellania existente. NB Franciscus Kasteliz civis in Civitate Stein vulgo Ster, est cassa Caecilianae debitor quoad 147. fl. T.W. Istud debitum dftus [defunctus] Baro Apfalterer in sublationis commissione coram Commissario in suam personam susceperat dicens sibi esse confaederationem debitoricem, adeoque hoc debitum modo est in bonum Matricis qua haeredis dfti Dni Plebani. Schuldschein tum quoad praedictos 147. fl. quam etiam alios pariter 147. fl. sed filiali S. Primi obligatos, est in capellania.

Nota # Ad fundum Caecilianae confaederationis stricte fundatae habentur 4. missae a seniore cooperatore celebrandae /: ut in libro missarum perpetuarum pag. 80, in Calendario missarum senioris pag. 13. et in veteri registerio reddituum senioris a M. R. D. Simone Reich confecto :/ pro Primo Supan, pro Primo Tschuberl, pro Mathia Mikulitsch, pro N. Premek, pro quovis una a 30. X. T.W. ex cassa Caeciliana solvendae : fundus pro harum 4. missarum stipendio figatur aut super recuperandos illos nobis ademptos 700. fl. Caecilianos, aut super illos apud Franciscum Kasteliz haerentes, et ad censum in domo provinciae promovendos 147. florenos. Interea donec haec executioni dentur, Matrix /: tot annis prius ex cassa Caeciliana tot commoda percipiendi :/ saltem ad 8, vel 10. annos tuto hos 2. fl. pro his 4. missis ex sua cassa persolvere potest. NB. fundi praedictarum primarum 3. missarum reperti sunt notati in Albo Caeciliano, nimirum confaederatis haec percepit pro missa Supaniana 20. fl. g.m. pro Tschuberliana 34. fl. g.m. pro Mikulitschiana 30. fl. C.m. Pro missa Premekiana adsunt 13. fl. T.W. inclusi in magno Matricis Capitali 5000. fl.

pag. 57. Nota

Missae 4. fundatae super fundum Confaederationis Caecilianae radicatae /: vide supra declarationem in notatis pag. 40. 41. de confaederatione Caeciliana, et pro ulteriori notitia, notata in Albo Caeciliano :/ hic et nunc usque ad certum novum fundum seniori Cooperatori ex cassa domestica Matricis a 30. X. T.W. solvendae cum 22da Novembris.

Dechant zu Stein:

Bedeckung 36/556. 111.

die Zurückerhaltung daselben
mittels Exziedirung aus dem Cae-
celianischen Bruderschafts Fond

Sobald der Fond der von Primus Suppan, Primus
Tschuberle, und Mathias Mikulitsch angeordneten
Messenstiftungen eingezogen worden ist, und sich
nicht erwirken läst, so fällt die Verbindlichkeit zu
[?]irung dieser Stiftensten auf jenen Fond von selbst,
dem dadurch der ganze Vertheil zugewachsen ist.
Welches dem Lb. Dechante in Erledigung seiner
(Einlage) diesfälliger Anhange hiermit erwiedert
wird.

17.ten Jullij 1805:

Extractus.

pag. 24 et 25. Notanda de Confederatione Caeciliana.

Capitale hujus confederationis fuit 700. fl. a 4. pro centis locati
in Dno provincia Com. S. de Laibach, 9^{to} die Julij 1783. Sine fl.
Sub N^os 521. 522. 523.

Census annuus 1/2 omni. Sine fl. Janen, et quidem ad 1^{um} Aug.
21^o 1^o febr. levatus 1/2 fuit 28. fl.

Onera hujus Confederationis fuit 1^o 2/3 missa fundata a 30. x.
E. W. a Vicariis Civitatis quatuordecim persolvenda, ut infra. O

2^{do} Erant, sicut ad huc confederatione, solvenda circa 50.
curata, pacta, aut saltem consuetudine plurimum annorum
introducenda, insuper musici, et alii partim ex censu annuo
confederationum, partim ex elemosyna neo-impositum
satisfacienda.

Confederatio haec sublata est 18^{va} Junii 1784. adempliationem
2. Intra illud Junii 1^o census supra nominati Capitalis 700. fl.
ultius levari poterit sub 1^o febr. 1784. functiones
et missa usque ad 22^{am} Nov. 1784. pergebantur, et so-
luta sunt partim ex cassa Caeciliana, partim ex cassa
Matris, et specialiter id ipsum notatum in scheda in
capellania existentis. 13. Franciscus Kaffelz civis in
Civitate Star vulgo Star, est cassa Caeciliana debitor
quoad 147. fl. E. W. Illud debitum d^o Fr^o P^o Apfalo
Ker in sublationis commissione Commissari in suam
personam suscepit dicens sibi esse confederationem debitor
cum, adeoque hoc debitum modo est in bona Matris qua
haredis est Fr^o Plebani. P^o Apfalo sibi hunc quoad predictos
147. fl. quam etiam alio pariter 147. fl. sed filiali S. P^omi
obligatos, est in capellania.

Nota O Ad fundum Caeciliana confederationis florile
fundato laboribus 2/3 missa a seniore cooperatore celebranda
1/2 ut in libro missarum perpetuarum pag. 80, in Calendario missarum
senioris pag. 13. et in veteri registro reddituum senioris a N. R. B.
Simone Reich confecto 1/2 pro Primo Supan, pro Primo Tschubert,
pro Mathia Mikhalitsch, pro N. Premek, pro quovis una a 30. x.
E. W. ex cassa Caeciliana solvenda, finitus pro haec 2/3 missa
suum stipendium figatur aut super recuperandos illos nobis ademp-
tos 700. fl. Caecilianos, aut super illos apud Franciscum Kaffelz

Faksimile: prva stran dokumenta Extractus
Facsimile: first page of the document Extractus

17. 10. 1909 / 1909

his locis, et ad certum in domo provinciana promovendos. 1. 1. 1909
 florenos. Interea donec hoc executioni dentur, Matris pro
 annis prius ex causa Casiliana tot commoda percipiens, fal-
 tem ad 8, vel 10. annos ante hoc 2. fl. pro his 4. missis
 ex sua causa perfolvere potest. 17. fundi predictorum
 primarum 2. missarum reperiuntur sunt notati in Albo Casi-
 liano, nimirum confederationis hoc percipit pro missa Super-
 nicana 20. fl. 9. m. pro Ffhuberiana 34. fl. 9. m. pro
 Nikuliffchiana 30. fl. C. m. Pro missa Premittiana
 ad front. 13. fl. E. V. inclusi in magno Matrui Capitali
 5000. fl.

pag. 57.

Nota

Missae 4. fundatae super fundum Confederationis Casiliana
 radiatae; vide supra declarationem in notitia pag. 40. 41.
 de confederatione Casiliana, et pro ulteriori notitia, notata
 in Albo Casiliano 1. lit. et. anni usque ad certum novum
 fundum Seniori Cooperatori ex causa domestica Matrui
 a 30. X. E. V. Solvenda cum 22^{te} Novembri.

26.

UDK 781.6 Boulez:781.6 Cage

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Boulezova racionalna serialna organizacija in Cageovo naključje – enakost različnega

Boulez's rational serial organization and Cage's chance – equality of diversity

Ključne besede: Pierre Boulez, John Cage, serialnost, naključje, zvočni rezultat

Key words: Pierre Boulez, John Cage, serial music, chance operations, acoustic realisation

POVZETEK

Konec druge svetovne vojne je mogoče razumeti tudi kot pomembno estetsko ločnico v zgodovini novejše svetovne glasbe. Nestabilna duhovna klima, ki je bila prežeta z groznimi spomini na pravkar končano vojno in strahom pred nejasno prihodnostjo, ter dolgoletni izolacija in diskontinuiteta glasbenega življenja so omogočili in narekovali generaciji mladih skladateljev, da do temlja spremenijo tradicionalni glasbeni »jezik«. Pri tem so sicer izhajali iz Schönbergove dvanajstonske tehnike, vendar pa so osnovno idejo – ureditev vseh dvanajstih poltonov oktave v vrsto – prenesli še na druge parametre zvoka (ritmične dolžine, dinamika, artikulacija). Tako je Pierre Boulez leta 1951 s skladbo *Structures Ia* za dva klavirja udeležil zamisel o homogeni serialni strukturi, v kateri so vrste za posamezne parametre zvoka urejene tabelarno, njihovo distribucijo pa kontrolirajo »nadrste«, izpeljane iz osnovnih vrst. Istega leta je

SUMMARY

The end of the Second World War can be understood as an important aesthetic dividing point in the history of modern music. The unstable spiritual climate, imbued with dreadful recollections of the just finished war, pervaded with the fear of a vague future, together with lengthy isolation and the discontinuity of musical life, enabled and dictated the young generation of composers to a radical change of traditional musical »language«. They were influenced from Schönberg's twelve-tone technique, but they applied the central idea, the arrangement of all twelve semitones of an octave in one row, also on other parameters of sound (rhythmic values, dynamics, articulation). In 1951 Pierre Boulez wrote his composition *Structures Ia* for two pianos in which he realized the idea of homogeneous serial structure. The series for separate parameters of sound were arranged in tabular form, their distribution was

tabelarno uredil glasbeni material za svojo skladbo *Music of Changes* tudi John Cage, ki je prek korespondence Boulezu sploh prvi nakazal možnost tabelarnega urejanja materiala za vse parametre zvoka. Vendar pa Cage ni izbral nadvrst in se je namesto racionalni sistematiki pri distribuciji izbranega materiala z metom kovancev že prepustil naključju. Tako sta paradoksalno prav skladbi, v katerih sta si skladatelja za izhodišče izbrala zelo podoben koncept, pripeljali do popolne ločitve, po kateri Bouleza in Cagea povežemo z dvema navidez diametralno nasprotnima tokovoma v glasbi po drugi svetovni vojni: serialnostjo in aleatoriko. Vendar pa nam analizi zvočnih rezultatov obeh skladb dajeta zelo podobne rezultate, kar postavlja prizadevanja obeh skladateljev iz začetka petdesetih let 20. stoletja v povsem novo luč in jima daje posebno dokumentarno vrednost. V obeh primerih lahko namreč slišimo vrsto med seboj nepovezanih tonov, razpršenih v širokem ambitusu, brez razločnega metričnega impulza, v konstantnem, kontrastnem menjavanju dinamike. Zato analiza ne more več iskati melodije, harmonije, urejenega ritmično-metričnega pulza, motivično-tematskega dela ali klasične formalne gradnje; glasbeni stavek je veliko bolj odvisen od fizikalnih parametrov zvoka in njihovega spreminjanja (gostota teksture, povprečna jakost in frekvenca zvoka, število dogodkov na časovno enoto). Tako obe skladbi pričata o posebnem stanju glasbenega materiala in kompozicijske tehnike po drugi svetovni vojni in o skupni želji po vzpostavitvi povsem novega glasbenega »jezika«.

however controlled with »super-series«, derived from the basic series. In the same year John Cage also organized the musical material for his composition *Music of Changes* in tabular form. He was actually the first who indicated the possibility of organizing the material for all parameters of sound in separate tabulated lists. Yet he did not select any »super-series« and instead of the distribution of organized musical material of rational systematics he chose assigned by the tossing of three coins. Thus, two compositions for which both composers selected very similar basic concepts led paradoxically to complete separation, so that Boulez and Cage are usually connected with two seemingly diametrical opposite streams of music after the Second World War: serial and aleatoric music. The analyses of the final acoustic realizations of both compositions give us however very similar results, which throws a new light on the efforts of both composers from the beginning of the '50s of the 20th century and gives them a special documentary value. In both cases, we hear a variety of mutual unconnected tones, spread over a wide tone-range, without distinct metrical impulse in a constant and contrasting change of dynamics. Therefore, the analysis should not be concentrated on the melody, harmony, regular rhythmical-metrical pulse, motivic-thematic work or classical formal construction; musical texture depends much more on the physical parameters of sound and their change (density, average volume and frequency, and number of musical events in a time unit). In this way, both compositions bear witness to a special state of music material and compositional technique after the Second World War and share the common desire for developing a new musical »language«.

Duhovna zgodovina nas uči,¹ da pomembne zgodovinske zareze večkrat prerastejo tudi v ostre estetske ločnice. Najgloblja zareza preteklega 20. stoletja je bila gotovo druga svetovna vojna, posledice katere niso bile le številne človeške žrtve in ogromna materialna škoda, temveč tudi negotovost in strah ljudi, ki so morali svoje življenje pričenjati na novo. Evforijo ob končani vojni je skalil strah pred nejasno prihodnostjo. Taka nestabilna duhovna klima je svoje globoke sledi pustila tudi v umetnosti, ki je dobila v povojnih razmerah povsem novo vlogo. V času, ko je bila glavna skrb namenjena golemu preživetju, se je zdelo nesmiselno ukvarjati se s kompleksnimi estetskimi vprašanji, temu pa se je pridružila še dilema, kako se spopasti s preteklostjo in tradicijo,

¹ Prim.: Tomo Virk, *Duhovna zgodovina*, Ljubljana 1989.

nad katero je ležala bridka izkušnja hitrega vzpona nacizma in fašizma. Zato sta postali osrednji vprašanji mlade generacije umetnikov, kako se navezati na preteklost in jo evolucijsko nadaljevati ter kako začeti na novo. Reševanje tega problema je še dodatno oteževalo dejstvo, da skladatelji sploh niso dobro poznali glasbe svojega časa, kar je bila posledica dolgoletne izolacije in izvajalske diskontinuitete. Tako so skladbe, ki so jih zdaj »odkrivali« in so jim zvenela »novo« (npr. dela P. Hindemitha), nastale že na začetku tridesetih let. Povojna umetnost se je zaradi tega znašla na »točki nič«,² ki je omogočala radikalni prelom s »starim« in popolnoma nov začetek.

Vendar pa se je bilo treba kljub veliki želji po novem, ki naj bi tudi simbolično prekinilo s svetom, ki je zanetil dve strašni svetovni vojni, najprej spoznati z vsem, kar je nastalo v času vojne in iz nje izhajajoče kulturne izolacije. Tega se je zavedal tudi snovalec darmstadtskih poletnih tečajev za Novo glasbo Wolfgang Steinecke. Tako se je mlada generacija nemških skladateljev v Darmstadtu najprej spoznala z deli skladateljev starejše generacije (P. Hindemith, I. Stravinski, B. Bartók). Steinecke pa s svojimi tečaji ni želel doseči le plodne izmenjave med mladimi in starimi, temveč tudi med domačimi in tujimi skladatelji.³ Tako darmstadtska poletna šola kmalu ni bila vpeta zgolj v nemški kontekst seznanjanja z deli, nastalimi v času dvanajstletne izolacije, temveč je dobila mednarodni pečat. V tem smislu je bil še posebej pomemben prihod Renéja Leibowitza, vodilnega evropskega poznavalca Schönbergove dodekafonske tehnike, ki je v Darmstadtu predaval leta 1948. Takoj po vojni namreč v Evropi ni nikogar zanimala Schönbergova glasba, saj je veljala za preživeto (nekoliko drugače je bilo v ZDA, kjer si je Schönberg pridobil ugled kot profesor kompozicije). Do pravega spoznanja njegove glasbe in kompozicijske tehnike je prišlo šele s posredovanjem Leibowitza v Darmstadtu,⁴ čemur je sledila še vrsta izvedb njegovih del in del njegovih najslavnejših učencev: Antona Weberna in Albana Berga. Posledica tega je bila, da so se morali mladi skladatelji zdaj aktivno opredeliti do dodekafonske tehnike: mnogi so jo tudi sprejeli, kar je sprožilo spremembo recepcije del, napisanih v dvanajsttonski tehniki. Ta se namreč sploh niso več zdela radikalno moderna tako kot pred vojno, temveč so šla vstric s tistimi skladbami, ki so iskala vezi v tradiciji. S tem je bila prva naloga darmstadtskih tečajev – seznanjanje s preteklo glasbo – končana in pred vrati je bilo novo obdobje, v katerem so skladatelji začutili praznino »točke nič«; nov svet, zgrajen iz pepela druge svetovne vojne, je potreboval tudi novo glasbo, pri čemer so skušali nadaljevati tam, kjer je končal Schönberg, ki je s svojimi inovacijami med prvimi pričel sistematično razbijati tonalnost. Za ta čas je tako značilna izjava Pierra Bouleza, da so morali po vojni začeti znova, ker njihovi predhodniki niso prinesli prave revolucije, saj niso spoznali vseh implikacij, ki jih prinaša ukinjanje tonalnosti.⁵

Kako se je »gradil« nov glasbeni jezik po drugi svetovni vojni, je najbolj zanimivo preučevati prav na primeru opusa Pierra Bouleza in njegovega ameriškega sodobnika

² Prim.: Ralf Schnell, »Nullpunkt, Umbruch oder Kontinuität«, v: *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1992, str. 435–448 in Hans Vogt, *Neue Musik*, Stuttgart 1972.

³ Prim.: Wolfgang Steinecke, *Kranichstein – Geschichte, Idee, Ergebnisse*, v: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz 1961.

⁴ Prim.: Ulrich Dibelius, *Moderne Musik 1945–1965*, München 1966.

⁵ Prim.: Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music*, New York, London 1991.

Johna Cagea. Danes se zdi, da bi si bilo težje izbrati še kak bolj diametralno nasproten skladateljski par: Bouleza povezujemo z začetki serializma, radikalnim modernizmom in strogo zahodnoevropsko miselnostjo, ujeto v racionalnost, Cagea pa razumemo kot očeta glasbe »naključja« in predstavnika glasbene avantgarde, ki je ideje za svoja glasbena dela črpal predvsem iz vzhodnjaške filozofije (indijska filozofija, zen budizem), mistike Meistera Eckharta in socioloških misli M. McLuhana in B. Fullerja. Bolj nasprotujoče si duhovne podlage si skoraj ni mogoče zamisliti, vendar je – kakor bo razvidno iz nadaljevanja – vsaj na začetku oba vodila ista želja: vzpostavitev povsem novega glasbenega jezika brez zvez s tonalnostjo.

Prva dela Pierra Bouleza so še pod močnim vplivom njegovega profesorja za analizo na pariškem konservatoriju Oliviera Messiaena (npr. *Trois psalmodies*), vendar pa ga učitelj slog očitno ni zadovoljil, saj naj bi bil zgolj produkt eklectizma in nebrzdanega eksotizma.⁶ Leta 1945 je slišal prva dvanajsttonska dela, kar je v njem prebudilo željo po študiju pri Renéju Leibowitzu, vendar mu tudi ta pouk in obvladovanje dodekafonije nista prinesla pravih rešitev. Prepričal se je celo, da je Schönberg storil usodno napako, ko se je odločil, da bo dvanajsttonsko tehniko apliciral na klasičnih oblikah.⁷ Zato je v resnici prinesel le delni napredek, saj se ni zavedal pravih daljnosežnosti svojega odkritja. Njegova retorika je ostala stara, saj ni spoznal, da nova organizacija materiala zahteva tudi novo morfologijo, sintakso in retoriko. Boulez je šel celo tako daleč, da je v naslovu svojega članka iz leta 1952 zapisal *Schönberg est mort*⁸ – Schönberg je mrtev. Bil je trdno prepričan, da je po odkritju dvanajsttonske tehnike, ki omogoča nadzor nad tonskimi višinami, treba najti tudi »atonalni ritmični element«.⁹ Kot možen izhod je predlagal nekakšno združitev odkritij druge dunajske šole z ritmičnimi inovacijami Stravinskega in Messiaena. Iskal je torej jasno podlago za nov glasbeni jezik, logično pot, univerzalno tehniko, s katero bi lahko poenotil osnovne konstituente glasbe – tonske višine, trajanja, jakost, zvočno barvo. Prizadeval si je za metodo, način organizacije glasbenega materiala, ki bi zagotavljal notranjo konsistenco glasbenega dela in enotnost glasbene strukture. Zato ni čudno, da mu je kot izhodišče služila sicer Messiaenova nedodekafonska skladba *Mode de valeurs et d'intensités*, v kateri je vseh šestintrideset poltonov treh oktav zvezanih z natančno določenim registrom, ritmično vrednostjo, dinamiko in artikulacijo. Messiaenovo idejo je nadgradil v prvi izmed struktur za dva klavirja – *Structures Ia* – in tako ustvaril popolnoma serialno delo s totalno organizacijo.¹⁰

Istočasno je do podobnih spoznanj prišel tudi trinajst let starejši John Cage. Pri tem ne gre prezreti dejstva, da je po nasvetu svojega učitelja Henryja Cowella¹¹ med letoma

⁶ Prim.: Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985.

⁷ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, str. 270.

⁸ Pierre Boulez, *Schönberg est mort*, v: *The Score*, Februar 1952.

⁹ Prim.: Pascal Decroupet, *Renverser la vapeur...*, v: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (ur.), *Pierre Boulez*, München 1995, str. 112.

¹⁰ Pozorni moramo biti na pomensko razločevanje naslednjih terminov: dodekafonija oz. dvanajsttonska tehnika je princip, pri katerem je v vrsto urejena le zaloga dvanajstih poltonov oktave, o serialni glasbi lahko govorimo takrat, ko je na podoben način urejenih več parametrov zvoka, s totalno organizacijo pa lahko označimo tiste serialne skladbe, v katerih so vrste za posamezne parametre zvoka med seboj organsko povezane in izmenljive ali pa neka nadrejena vrsta določa celotno formalno podobo skladbe.

¹¹ Prim.: John Cage, *Über frühere Stücke*, v: Richard Kostelanetz, *John Cage*, Köln 1973, str. 178-185.

1935 in 1937 obiskoval ure kontrapunkta in analize pri takrat v ZDA že slavnem Schönbergu. Leto poprej je napisal *Sonata za dva glasova*, *Skladbo za tri glasove* in *Solo z oblikovno spremljavo*, v katerih se je ukvarjal z možnostjo kromatične ureditve vseh petindvajsetih poltonov dveh oktav. Gre za mehanična, polifona dela, skladatelj pa v njih ni predpisal niti inštrumentov, niti dinamike ali fraziranja, kar le še poudarja hladno konstrukcijo. Na takšno organizacijo je gotovo vplivala Schönbergova dodekafonija, vendar je Cage prevzel le idejo o enakovrednosti vseh poltonov oktave, ne pa tudi urejevanja le-teh v vrste. Schönberg je Cageu tudi očital, da nima smisla za harmonijo,¹² česar se je mladi skladatelj očitno zavedal, saj je naslednjih petnajst let pisal predvsem skladbe, v katerih je razvijal ritmično komponento,¹³ obenem pa je širil glasbeni material in pri tem poudarjal, da lahko prav vsak zvok postane glasba, saj so zvoki med seboj enakovredni.¹⁴ Prepričan je bil, da bo na mesto »starega nasprotja med disonanco in konsonanco zdaj stopilo razmerje med hrupom in t.i. glasbenimi zvoki.«¹⁵ Skladatelj bo tako postal »organizator zvoka« in stari principi, ki so skladateljem nekaj stoletij omogočali strukturiranje skladb – predvsem harmonija –, ne bodo več uporabni. Razviti bo potrebno nov kompozicijski sistem, za katerega pa Cage ne dvomi, »da bo gotovo povezan s Schönbergovo dvanajsttonsko tehniko.«¹⁶ Izguba tonalnosti torej zahteva nov pripomoček za strukturiranje glasbenih del in Cage meni, da harmonijo lahko zamenja ritem oz. čas. Potrdilo za to je našel v dejstvu, da med vsemi parametri zvoka (frekvenca, trajanje, jakost, barva) le trajanje določa tako zvoke kot tišino, torej celoten glasbeni material.¹⁷

V sklop prizadevanj za enakovrednost vseh zvokov in šumov sodi Cageov naslednji »izum« – preparirani klavir. Na strune inštrumenta in med njih je postavjal različne kovinske in gumijaste predmete (žebliji, kovanci, radirke...) ter s tem primarno melodični in harmonski inštrument spremenil v veliko in raznoliko tolkalo. Prvo skladbo za preparirani klavir – *Bacchanale* – je napisal že leta 1940, vse možnosti takega inštrumenta pa je najbolje izkoristil devet let kasneje v *Sonatas & Interludes*. Prav z izvedbami te skladbe je postal v ZDA priznan skladatelj. Prejel je Guggenheimovo štipendijo, kar mu je omogočilo, da je odpotoval v Pariz, kjer je proučeval Satiejeva dela in se seznanil s sodobno evropsko glasbo. Še posebej pomembno je bilo, da se je v Parizu srečal z mladim Boulezom. Skladatelja sta se takoj spoprijateljila, saj v svoji okolici očitno nista imela drugih dovolj zanimivih sogovornikov. V Parizu je Boulez živel skoraj v nekakšni glasbeni izolaciji, saj v krogu njegovih prijateljev ni bilo nobenega glasbenika, zato je ves

¹² Prim.: R. Kostelanetz, *John Cage*, str. 81.

¹³ V opusu iz tega časa izstopajo dela za tolkala brez določene tonske višine. Tako Cage nima opravka s harmonijo ali melodijsko in to dejstvo ga sili, da išče novo ritmično organizacijo svojih skladb. Nov princip ritmičnega strukturiranja, ki posega tako v makro- kot tudi mikroritmično organizacijo, pri čemer si je glasbeno strukturo predstavljal kot nekakšen prazen zaboj, ki ga je moč z matematično metodo razdeliti in nato zapolniti z zvoki oz. tišino, je prvič uporabil v skladbi *First Construction (in Metal)* iz leta 1939, ki v celoti temelji na razmerju 4:3:2:3:4. Skladba ima pet delov, ki so med seboj v razmerju 4:3:2:3:4, to razmerje pa določa tudi organizacijo znotraj delov. Tako sestoji prvi del iz štirih enot, vsaka od teh enot pa je sestavljena iz niza po 4, 3, 2, 3 in 4 takte (skupaj ima prvi del torej $4 \times (4+3+2+3+4)$ taktov), drugi del iz treh takih enot, tretji iz dveh, četrty iz treh in peti ponovno iz štirih. Skupno ima cela skladba $4 \times (4+3+2+3+4) + 3 \times (4+3+2+3+4) + 2 \times (4+3+2+3+4) + 3 \times (4+3+2+3+4) + 4 \times (4+3+2+3+4)$ taktov, ali če poenostavimo $(4+3+2+3+4) \times (4+3+2+3+4)$ oz. 16^2 .

¹⁴ John Cage, *The Future of Music: Credo*, v: isti, *Silence*, Cambridge, Massachusetts in London ⁴1970, str. 4.

¹⁵ Prav tam.

¹⁶ Prav tam, str. 5.

¹⁷ Prim.: John Cage, *Forerunners of Modern Music*, v: J. Cage, *Silence*, str. 62-66.

čas ponavljal, da se v Parizu nič ne dogaja.¹⁸ Podobno je ugotavljal Cage tudi za New York, kjer da »nihče nima nobene ideje«.¹⁹ Duhovna osamljenost je umetnika tesno povezala in oba sta se zanimala za delo drugega.

Junija 1949 je Cage izvajal *Sonatas & Interludes* v salonu znamenite mecenke Suzanne Tézena. Za to priložnost je Boulez napisal razlago Cageovega dela,²⁰ v kateri izpostavlja Cageove novosti, obenem pa predstavi že tudi vse osrednje ideje, za uresničitev katerih se sam bori ves čas. Tako ugotavlja, da postavlja Cage z zvoki, ki jih dobi s preparacijo klavirja, pod vprašaj sprejete akustične norme, ki jih nima več za definitivne. Prav zato si želi ustanovitve posebnega centra za eksperimentalno glasbo, v katerem bi se lahko posvečali nadaljnjemu raziskovanju zvokov in širjenju akustične sprejemljivosti.²¹ Namesto čistih tonov uporablja Cage zvočne agregate in iz prepariranega klavirja izvablja »kompleksne frekvence«. To pa se povezuje tudi z zavrnitvijo tradicionalnega harmonskega sistema. Prav zato naj bi Cage potreboval urejevalni princip, ki bi mu omogočal jasnejše strukturiranje skladb. Novo ritmično strukturo je utemeljil s »čisto formalno, neosebno idejo«,²² ki se kaže v obliki številčnih razmerij. Na področju ritma naj bi tako vpeljal metodo, ki omogoča prelom s tradicijo, kar se nenavadno ujema z Boulezovo željo po novih ritmičnih organizacijah, ki naj bi bile na nek način še povezane s Schönbergovo dodekafonijo.

Oba skladatelja sta torej prepričana, da je Schönberg z dodekafonijo prinesel pomembno spremembo, vendar pa svojega načrta ni uresničil dosledno, saj je z novo metodo organiziral le tonske višine, ne pa ostalih »parametrov zvoka«, medtem ko je formalne postopke prevzel iz tradicije. Zato ju družijo želja po popolnoma novi glasbeni strukturi in drugačni zvočni podobi. To potrjuje Cageovo veselje ob skladanju dela *String Quartet in Four Parts*, saj naj bi mu delo z »lestvico zvokov« omogočilo,²³ da v skladbi ne bi bilo več mogoče ločiti kontrapunkta in harmonije.²⁴ Dualnost med vertikalo in horizontalo pa želi izničiti tudi Boulez, ki v enem izmed pisem sporoča Cageu, da bo tudi sam uporabljal zvočne agregate (*Le soleil des eaux*).²⁵ Prav delo s kompleksi zvočnih frekvenc je Bouleza napeljalo, da je pričel dvomiti o zvočnem materialu, ki ga je do zdaj uporabljal.²⁶

Kljub dvomom, kateri zvočni material naj uporablja, pa je Boulezu popolnoma jasno, da je lahko le-ta »organiziran samo serialno«.²⁷ Tako se posveča »popolni ekspanziji in homogenosti na področju serializma«.²⁸ Serialno metodo želi prenesti na vse parametre zvoka, serialni principi pa naj določajo tudi formalne elemente. Serialno metodo primerja s funkcijami v matematiki, saj je serijo, ki določa tonske višine (dvanajsttonska vrsta) moč razumeti tudi kot funkcijo frekvence (f (frekvenca)), isto funkcijo pa je zdaj mogoče

¹⁸ Prim.: Jean-Jacques Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge 1993, str. 33.

¹⁹ Prav tam, str. 50.

²⁰ Prav tam, str. 27-32.

²¹ Leta 1974 je z ustanovitvijo inštituta IRCAM tudi uresničil Cageovo idejo o eksperimentalnem centru za sodobno glasbo.

²² J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 31.

²³ V celem kvartetu Cage poljubno kombinira le 33 glasbenih elementov, ki jih je predhodno izbral in uredil v lestvico.

²⁴ Prim.: J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 55.

²⁵ Prim.: prav tam, str. 85.

²⁶ Prim.: prav tam, str. 45.

²⁷ Prav tam, str. 86.

²⁸ Prav tam, str. 99.

prenesti tudi na druge parametre zvoka – na primer na čas in dinamiko ($f(\text{čas})$, $f(\text{dinamika})$).²⁹ Menjajo se torej spremenljivke in ne funkcije, tako da je celotno serialno strukturo matematično moč opredeliti kot množico s funkcijami za posamezne parametre zvoka kot elementi: $\Psi = \{f(\text{frekvenca}), f(\text{čas}), f(\text{dinamika}), f(\text{artikulacija})\}$.³⁰ Prav s serialno organizacijo se skladatelj osvobodi pojmov, kot so melodija, harmonija in kontrapunkt.³¹ Ne ukvarja se več z vertikalo in horizontalo, pač pa urejuje dve koordinati: frekvenco in trajanje, to pa sta akustična fenomena.

Homogeno serialno strukturo (gl. opombo 30) je Boulez dosledno udejanil v svoji skladbi *Structures Ia* iz leta 1951. Izbral je dvanajsttotsko vrsto in jo označil s številkami od 1 do 12, isto oštevilčenje (tako da npr. ton *fis* vedno nosi številko 6 in ton *a3*) pa je ohranil tudi za označevanje inverzije. S pomočjo takega oštevilčenja posameznih tonov vrste je sestavil dve tabeli z vsemi možnimi dvanajstimi transpozicijami osnovne vrste in njene inverzije.³² V vodoravne vrste je zapisal transpozicije, ki si v kolonah vrstijo po zaporedju tonov osnovne vrste na tonu *es* (tako v prvi tabeli osnovni vrsti na začetnem tonu *es* sledijo transpozicije na *d, a, as* itd.).

Iz obeh tabel je možno prebrati vseh 48 variant dvanajsttotske vrste ($12 \times O$, $12 \times I$, $12 \times RO$, $12 \times RI$),³³ saj pri branju vsake vrste v tabeli iz desne proti levo dobimo rakove obrate osnovne vrste (prva tabela) oz. rakove inverzije (druga tabela).

Z obema tabelama pa si je Boulez pomagal tudi pri določevanju ritmičnih vrst, serij dinamike in serij artikulacij. Izbral je vrsto ritmičnih dolžin, ki jo sestavlja dvanajst elementov, pri čemer je vsak naslednji večji od prejšnjega za dvaintridesetinko, ta pa je obenem tudi izhodiščna vrednost. Zaporedje je spet označeno s številkami od 1 do 12, ki povedo, koliko dvaintridesetink traja posamezna ritmična enota. Tako označevanje Boulezu omogoča, da tudi ritmično vrsto poveže z obema tabelama transpozicij in na ta način izbira različne ritmične permutacije. Zanimivo je, da se v svoji zasnovi dvanajsttotska in ritmična vrsta bistveno razlikujeta, saj je slednja oblikovana kot aritmetično zaporedje (n , $2n$, $3n$..., pri čemer je vrednost n enaka dolžini dvaintridesetinke), dvanajsttotska vrsta pa je svobodnejša, brez kake simetrične urejenosti. Vseeno pa dvanajsttotska vrsta tudi z različnimi transpozicijami (intervali ostajajo enaki, spremeni se le absolutna tonska višina elementov vrste) ne spreminja svojih glavnih značilnosti, ritmična vrsta pa doživlja velike spremembe (prim. zaporedje v prvi tabeli v vrsti O_{es} in zaporedje RI_{cis} v isti tabeli). Obe tabeli se v primeru dvanajsttotskih vrst obnašata kot tabeli transpozicij in v primeru ritmičnih vrst kot tabeli različnih permutacij.

Kot »aritmetično« zaporedje je zasnovana tudi vrsta dinamike, saj je vsaka naslednja vrednost nekoliko višja od prejšnje:

²⁹ Prim.: prav tam, str. 102.

³⁰ Boulez loči dve serialni strukturi: če se funkcijo za en parameter zvoka lahko prenese še na druge parametre, govorimo o homogeni serialni strukturi, v primeru ko pa so serijske funkcije zvezane le s posameznimi parametri, je pred nami heterogena serialna struktura. Torej lahko govorimo o totalni organizaciji v primeru homogene serialne strukture – gl. opombo 10 (prim.: J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 102).

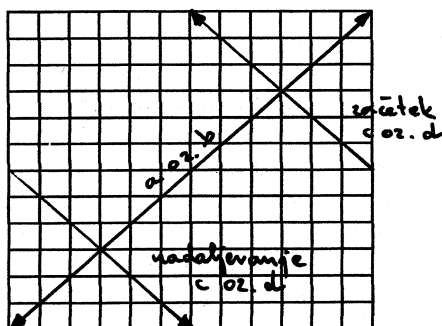
³¹ Prim.: J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 103.

³² Gl. György Ligeti, *Pierre Boulez. Decision and Automaticism in Structure Ia*, v: *Die Reihe 3*, Bryn Mawr 1959, str. 38 ali Čtírad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd 1984, str. 148.

³³ Štiri osnovne verzije dvanajsttotske vrste označujemo na naslednji način: O – originalna vrsta, RO – rakov obrat originalne vrste, I – inverzija, RI – rakova inverzija. Mala črka ob označbi tipa vrste nam pove, na katerem tonu se vrsta začne.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>quasi p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>quasi f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

Tudi to vrsto je Boulez označil s števkami, kar mu ponovno omogoča povezavo s transpozicijskima tabelama. Permutacij dinamičnih vrednosti pa ni priredil številčnim zaporedjem posameznih transpozicij, temveč si je pomagal z diagonalami:



Tako je dobil štiri permutacije osnovne vrste: vrsti **a** (12-7-7-11-11-7-7-12) in **c** (2-3-1-6-9-7-7-9-6-1-3-2) je prebral iz tabele s transpozicijami osnovnih vrst oz. njenih rakovih obratov na način, kot ga ponazarja zgornji primer (puščica nakazuje smer branja številčnega zaporedja) ter analogno vrsti **b** (5-2-2-8-8-12-12-8-8-2-2-5) in **d** (7-3-1-9-6-2-2-6-9-1-3-7) iz tabele s transpozicijami inverzij oz. rakovih inverzij. Značilno je, da so te štiri vrste simetrične (drugi del je zrcalna slika prvega, zato je njihova rakova inverzija identična osnovni), v njih pa se dva elementa (4-*p* in 10-*ff*) sploh ne pojavita. Tako v skladbi v resnici uporablja le deset dinamičnih oznak, prav tako pa je tudi z različnimi artikulacijami, saj je tudi za te uporabil »diagonalno branje« transpozicijskih tabel. Ponovno je dobil štiri vrste: α (5-5-11-3-12-11-3-12-8-1-8-1) in γ (6-6-2-2-6-6-9-1-5-5-1-9) je prebral iz tabele s transpozicijami osnovnih vrst ter β (12-12-8-3-5-8-3-5-11-1-11-1) in δ (6-1-12-12-1-6-9-9-7-7-9-9) iz tabele s transpozicijami inverzij. V teh zaporedjih manjkata zopet števili 4 in 10 – osnovna vrsta artikulacij ima tako le deset elementov:

1	2	3	5	6	7	8	9	11	12
>	≈	·	normal	∩	'	je	∇	·	(

Boulez je torej najprej izbral osnovno gradivo za skladbo in ga že tudi uredil. Celotno skladbo je tako gradil z 48 variantami dvanajsttonskih vrst (po 12 transpozicij osnovne vrste, rakovega obrata osnovne vrste, inverzij in rakovih inverzij), 48 permutacijami osnovne aritmetične vrste ritmičnih vrednosti, 4 permutacijami dinamičnih vrednosti in 4 permutacijami načinov artikulacije. Takoj nas zbode v oči razmerje števila vrst tonskih višin in ritmičnih permutacij nasproti številu permutacij dinamičnih vrednosti in načinov artikulacije – 48:4. To je povezano z Boulezovo odločitvijo, da se bodo tonske višine in trajanja spreminjala z

vsako noto, medtem ko bo celo vrsto (12 tonskih višin v povezavi z 12 različnimi ritmičnimi vrednostmi) zaznamovala enotna dinamika oz. način artikulacije.

Na podoben način je glasbeni material izbral in uredil že O. Messiaen v svoji skladbi *Mode de valeurs et d'intensités*, a Boulez je napravil še korak naprej. Če Messiaen še svobodno izbira v množici jasno organiziranega materiala, Boulez racionalno določi tudi načine izbiranja in kombiniranja le-tega. Tako nad posameznimi serijami (tonske višine, trajanja, dinamika, artikulacija) bdi še nadrejena serija, ki kontrolira njihov potek in spajanje. Dvanajsttonska vrsta v povezavi z ritmično permutacijo in določenima konstantnima dinamiko in artikulacijo tvori serijski niz.³⁴ Celotna skladba je zgrajena kot preplet takih nizov, pri čemer Boulez vsako varianto dvanajsttonske vrste (48) uporabi le enkrat. Ti nizi lahko potekajo istočasno, ne da bi se med seboj križali, saj je trajanje vseh nizov enako (vsaka ritmična vrsta je le permutacija osnovne, ki traja 78 dvaintridesetink: $1 \times \text{♩} + 2 \times \text{♪} + 3 \times \text{♫} + \dots + 12 \times \text{♩}$). V partu vsakega od obeh klavirjev potekajo po dva ali trije nizi istočasno, na dveh mestih (med 24. in 31. ter med 57. in 64. taktom) pa izvaja en klavir le en niz, drugi klavir pa sploh nobenega. Tako se gostota nizov v skladbi spreminja od ena do šest.

Ker je vsak niz enako dolg in ker se tudi vsi začinjajo skupaj, se skladba jasno deli v kratke odseke – teh je 14, v njih pa se razvrsti 48 serijskih nizov (od enega do prepleta šestih):

odsek	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
takti	1-7	8-15	16-23	24-29	30-39	40-47	48-56	57-64	65-72	73-81	82-89	90-97	98-105	106-115
število nizov	2	4	3	1	6	2	5	1	5	3	4	4	2	6
del	A								B					

Višja organizacija materiala se torej nanaša tako na vertikalno (porazdelitev nizov med oba klavirja) kot tudi na horizontalno os (zaporedje nizov v vsakem izmed klavirjev). Ker se po štiriindvajsetih nizih (to ni sredina skladbe, saj se **A** del konča z **VIII**. odsekom v 64. taktu, kar govori o tem, da je v **B** delu večja povprečna gostota nizov) spremeni način kombiniranja serij v nize, lahko skladbo razdelimo na dva dela: **A** in **B**. Makroorganizacija skladbe je jasno premišljena, saj si dvanajsttonakse vrste in ritmične permutacije ter spremembe dinamike in artikulacije sledijo po v naprej določenem vrstnem redu. Trdnost principa razkriva že število nizov v obeh delih, razporejenih med oba klavirja. Tako se v **A** delu v prvem klavirju zvrsti 12 nizov, enako tudi v **B** delu, isto razporeditev pa je zaslediti tudi v partu drugega klavirja – torej po 12 nizov v **A** in **B** delu. Že sama številka 12 nam govori, da so tudi sami nizi podrejeni serijski kontroli. In res: v prvem klavirju se v **A** delu zvrsti vseh 12 transpozicij originalne dvanajsttonske vrste – najprej originalna vrsta na tonu *es*, potem na tonih *e*, *a*, *b*, *h*, *c*, *d*, *f*, *fis*, *as* (= *gis*), *cis* in

³⁴ Izraz je posnet iz natančne Ligetijeve razlage tega Boulezovega dela (prim.: G. Ligeti, *Pierre Boulez. Decison and Automatism in Structure Ia*).

kot zadnja na tonu *g*. Če te začetne note razumemo kot novo dvanajsttotsko vrsto in jo s pomočjo znanega oštevilčenja pretvorimo v številčno zaporedje, dobimo naslednjo vrsto: 1-7-3-10-12-9-2-11-6-4-8-5. To je moč najti v obeh transpozicijskih tabelah; gre za inverzijo osnovne vrste na tonu *es* (I_{es}). Iz tega sledi, da so začetni toni dvanajsttotskih vrst in s tem zbir vseh originalov tonskih vrst v partu prvega klavirja v **A** delu urejeni kot inverzija na tonu *es*. Podobne principe srečamo tudi v ureditvi ostalih šestintridesetih dvanajsttotskih vrst pa tudi v organizaciji drugih parametrov zvoka.

Tako je Boulez med oba klavirja razvrstil vseh možnih 48 oblik dvanajsttotskih vrst. Te pa je vsakič povezal še z eno izmed 48 permutacij osnovne vrste ritmičnih vrednosti, ki jih je najti v obeh transpozicijskih tabelah. V partu prvega klavirja je v **A** delu na primer zbir vseh originalnih dvanajsttotskih vrst povezan z zbirom vseh rakovih inverzij ritmičnih permutacij, urejenih kot rakova inverzija na tonu *h*, in v **B** delu zbir vseh rakovih inverzij dvanajsttotskih vrst z zbirom inverzij ritmičnih permutacij, urejenih kot rakov obrat originalne vrste na tonu *h*.

Ker se dinamika in način artikulacije ne spreminjata z vsako noto, pač pa šele z vsako novo dvanajsttotsko serijo, ne moremo iskati nadrejene organizacije, temveč lahko le ugotovimo, kako je Boulez kombiniral vrste dinamičnih znamenj (**a**, **b**, **c**, **d**) z vrstami načinov artikulacije (α , β , γ , δ) in kako jih je v obeh delih razporedil med oba klavirja. Tako se dinamika v 12 nizih dela **A** v prvem klavirju spreminja po zaporedju, kot ga določa vrsta dinamike **a** in v drugem klavirju po zaporedju, kot ga določa vrsta **b**. V **B** delu je uporabil še preostali vrsti dinamike. Podobno je urejeno tudi spreminjanje načinov artikulacije. Le-ta se v **A** delu v prvem klavirju spreminja po zaporedju β in v drugem klavirju po zaporedju α , v **B** delu pa v prvem klavirju po zaporedju δ in v drugem klavirju po zaporedju γ .³⁵

Ta analiza Boulezovega dela *Structures Ia* nam omogoča, da lahko govorimo o organizaciji na dveh nivojih oz. o vrstah in iz njih izpeljanih »nadvrstah«. Nivo »nižje« organizacije predstavlja ureditev materiala za vse štiri štiri parametre zvoka v vrste s po 12 elementi, nivo »višje« organizacije pa njihovo kombiniranje in končno razvrščanje.

³⁵ Na dveh mestih v strukturi skladbe se Boulez ne drži popolnoma predpisane organizacije in lahko govorimo o »napaki«. Tako se načini artikulacije v **A** delu v drugem klavirju spreminjajo po zaporedju 5-5-11-3-12-3-11-12-8-1-8-1, ki se nekoliko razlikuje od zaporedja a (5-5-11-3-12-11-3-12-8-1-8-1). Zamenjal je torej zaporedje artikulacij τ (11), τ (3) v τ (3), τ (11). Vendar pa ta menjava ni tako očitna, saj potekata oba niza, s katerima sta povezana načina artikulacije 3 in 11, istočasno v petem odseku **A** dela med taktoma 32 in 39. Prav tako je spremenjena v dveh nizih tudi dinamika – glede na zaporedje **b** bi pričakovali v tem odseku v drugem klavirju, da bosta niza potekala v *ffff* dinamiki, vendar nam partitura izdaja, da potekata v *fff* dinamiki (vrsta **b** torej poteka le nekoliko drugače, kot je mogoče razbrati iz diagonale v transpozicijski tabeli inverzij). Te »napake« pa postanejo še bolj pomenljive, ko vidimo, da se tudi ritmični nizi prav v tem odseku med 32. in 39. taktom ne drže nadrejene ritmične vrste. Permutacije ritmičnih vrst bi se morale v **A** delu v partu prvega klavirja spreminjati po zaporedju, kot ga določa rakova inverzija na tonu *h* oz. zapisano s številkami 12-11-9-10-3-6-7-1-2-8-4-5. Zaporedje ritmičnih permutacij v tem delu parta drugega klavirja pa bi v resnici lahko zapisali kot 12-11-9-10-3-6-1-8-2-8-4-5. Zakaj naniza Boulez toliko »napak« prav v enem odseku? Je šlo za trenutno nezbranost ali pa je skladatelj • eel s spremembo dinamike v drugem klavirju le vzpostaviti ravnote • je med obema klavirjema (oba niza v drugem klavirju bi popolnoma preglasila vse ostalo)? To vprašanje se pravzaprav razrašča v dilemo, ali se je Boulez pač zmotil ali pa je namenoma posegel v avtomatizem strukture, da bi bil smiselnejši zvočni rezultat.

del	klavir	parameter	»nižja« ureditev	št. elementov		»višja« ureditev	št. elementov
A	I	tonske višine	vsi O	12×12	urejeno kot	I_{es}	12
		ritmične vrednosti	vse RI	12×12	urejeno kot	RI_h	12
		dinamika		12	urejeno kot	a	1
		artikulacija		12	urejeno kot	β	1
	II	tonske višine	vse I	12×12	urejeno kot	O_{es}	12
		ritmične vrednosti	vsi RO	12×12	urejeno kot	RO_g	12
		dinamika		12	urejeno kot	b	1
		artikulacija		12	urejeno kot	α	1
B	I	tonske višine	vse RI	12×12	urejeno kot	RI_g	12
		ritmične vrednosti	vse I	12×12	urejeno kot	RO_h	12
		dinamika		12	urejeno kot	c	1
		artikulacija		12	urejeno kot	δ	1
	II	tonske višine	vsi RO	12×12	urejeno kot	RO_h	12
		ritmične vrednosti	vsi O	12×12	urejeno kot	RI_g	12
		dinamika		12	urejeno kot	d	1
		artikulacija		12	urejeno kot	γ	1

A tudi sama »višja« organizacija se ne kaže kot naključna, temveč kot skrbno preišljena in uravnotežena. To naj potrdi naslednja tabela, v kateri je naznačeno, kako je Boulez iz obeh transpozicijskih tabel »prebral« vrste za »višjo« organizacijo in jih razporedil v obeh delih med oba klavirska parta.

del klavir	A		B	
I	tonske višine			
	trajanje			
	dinamika			
	artikulacija			
II	tonske višine			
	trajanje			
	dinamika			
	artikulacija			

Iz tabele³⁶ je tako razvidno, da je Boulez polovico vrst, ki določajo »višjo« obliko kombiniranja ostalih vrst, dobil v transpozicijski tabeli originalnih vrst in polovico v transpozicijski tabeli inverzij. Takega ravnotežja pa ne izkazuje razmerje med osnovnimi vrstami (O ali I) in njihovimi rakovimi obrati (RO ali RI), saj je skladatelj za »nadvrste« uporabil dve osnovni vrsti (I_{es} , O_{es}), šest rakovih obratov osnovnih vrst (RI_h , RO_g , RI_g , RO_h),³⁷ osem vrst pa je izbral z »diagonalnim branjem« (**a, b, c, d, α, β, γ, δ**). Nadaljnji Boulezov korak v serialnem razmišljanju kaže »prostorsko« kombiniranje nadvrst, vzetih iz obeh transpozicijskih tabel, saj se smeri branja »nadvrst« za vsak del vsakega izmed obeh klavirskih partov med seboj križajo v štirih smereh (opazovanje tega križanja bi bilo še bolj kompleksno, če bi ga povezali z zgornjimi izsledki o tem, iz katere tabele je bila vzeta posamezna vrsta). Ni se zadovoljil s tem, da je skladbo organiziral le na horizontalni in vertikalni osi – hotel je strukturo kristalne oblike, ki bi jo bilo moč grafično ponazoriti kot nekakšen pravilni šesterokotnik. Ko sta glasbeni material in struktura preiščena in ko so vzpostavljeni vsi vzvodi »višje« in »nižje« organizacije, lahko Boulez v trenutku zapisovanja skladbe določa le še registre tonov dvanajsttonske vrste, gostoto nizov (1–6) in spremembe v tempu (*Lent, Très modéré, Modéré, presque vif*).

O tem, kako blizu so bila iskanja Pierra Bouleza in Johna Cagea, si lahko potrdimo s kratko analizo Cageove klavirske kompozicije *Music of Changes*, ki je prav tako nastala leta 1951. Formalno sloni skladba na razmerju $3 : 5 : 6 \frac{3}{4} : 6 \frac{3}{4} : 5 : 3 \frac{1}{8}$ in ima $(29^5/8)^2$ taktov (prim. opombo 13). Vendar skladbe ne sestavlja šest delov, kolikor je členov v razmerju, ampak le štirje – posamezni členi razmerja so združeni v en del. Prvi del ima tri enote, drugi $5+6 \frac{3}{4}$ enot, tretji $6 \frac{3}{4}$ enot in zadnji $5+3 \frac{1}{8}$. Opazimo lahko, da je razmerje skoraj simetrično – le zadnjemu členu je še dodana $1/8$, uravnoreženo pa je zato tudi razmerje med prvima deloma, ki štejeta skupaj 15 enot ($3+5+6 \frac{3}{4}$) in naslednjima deloma, ki štejeta skupaj 16 enot ($6 \frac{3}{4} + 5 + 3 \frac{1}{8}$). Kljub nekoliko drugačni razporeditvi

³⁶ Neprekinjena črta nakazuje, da je Boulez serijo »prebral« iz tabele s transpozicijami originalne dvanajsttonske vrste, črtkana pa, da je vrsta vzeta iz transpozicijske tabele inverzij. Puščica označuje smer branja oz. ali gre za originalno verzijo in inverzijo ali za rakov obrat originalne vrste in rakovo inverzijo.

³⁷ Po dve (RO_h in RI_g) je uporabil dvakrat.

posameznih enot v dele ostaja formalna organizacija enaka kot v nizu predhodnih skladb. Glasbeni material pa je Cage podobno kot Boulez uredil v vrsto tabel.³⁸ Vse tabele imajo enotno dimenzijo 8×8, v njih pa niso urejeni le kompleksni zvokov, temveč tudi ritmične vrednosti, dinamika, spremembe tempa in gostote strukture – skratka vsi parametri zvoka. Tako je izdelal kar 26 različnih tabel – 8 za zvoke, 8 za ritmične vrednosti, 8 za dinamiko in po eno za tempe in gostoto.

V osem tabel za zvoke je razporedil vsakič po 32 zvokov (toni, intervali (dva tona), zvočni agregati (kombinacije akordov) in »konstelacije« kot kombinacije posameznih tonov, intervalov in akordov). Teh 32 zvokov je v tabeli razporedil na polja, označena z lihimi števkami, medtem ko so soda polja prazna in označujejo tišino. V tabelah z zvoki je moč najti tudi različne zvočne efekte – pizzicato in glissando po strunah klavirja, različni udarci po ohišju klavirja, ponekod pa je označena že tudi pedalizacija. Vse te različne zvoke naj bi Cage dobil s prosto improvizacijo na klavirju,³⁹ v resnici pa zvočni kompleksi v poljih sledijo dvanajststonski ureditvi. Tako v vsakem nizu štirih vodoravnih in štirih navpičnih polj uporabi vseh 12 poltonov ene oktave. Zvočni kompleksi torej niso le sistematično urejeni v tabele, ampak je njihova izbira tudi strogo nadzorovana z dvanajststonskim principom.

V tabelah z ritmičnimi vrednostmi je zasedenih vseh 64 polj, saj je trajanje pač tisti parameter, ki zaznamuje tako zvoke kot tišino. Ritmični elementi, razporejeni po vseh poljih tabel, pa so precej kompleksni. Sestavljajo jih enostavne ritmične vrednosti v kombinaciji z bolj kompliciranimi vrednostmi, ki jih je Cage dobil z deljenjem večjih vrednosti, pri čemer ni uporabil le potenc števila 2, ampak tudi druga števila (npr. liha števila). Če je Cage komplekse zvokov v tabelah še kontroliral z dvanajststonsko metodo, pa je pri izbiranju ritmičnih kombinacij že igralo glavno vlogo naključje. Cage si je na igralne karte napisal različne ritmične vrednosti in potem vlekel največ štiri karte ter tako dobil ritmične kombinacije, ki so pogosto zelo kompleksne, pri tem pa jih je včasih še premetal med seboj ali delil z 2 oz. 3.⁴⁰ Prav zato je v notnem zapisu združil tradicionalno notacijo s prostorsko. Za trajanje ene četrтинke je porabil 2,5 centimetra v notnem črtovju. Tak zapis naj bi nekoliko olajšal delo izvajalca, ki ima pred seboj pogosto nenavadne ritmične kombinacije. Te so pogosto ametrične, težko pa je razlikovati tudi med nekaterimi vrednostmi, ki se v trajanju precej malo razlikujejo (npr.: ♪:♩̇).

V tabelah z dinamičnimi oznakami je zapolnjeno le vsako četrto polje, pri tem pa Cage kot Boulez uporablja dinamična znamenja v razponu od *pppp* do *ffff*. Zanimivo je, da v mnogih poljih kombinira po dve oznaki in tako že nakazuje tudi crescendo in

³⁸ Cage sam je tabelarno ureditev glasbenega materiala, ki mu nadomesti lestvico zvokov, s kakršno si je pomagal pri pisanju *String Quartet in Four Parts* (prim. opombo 23), prvič uporabil v skladbi *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. Sestavil je tabelo z 224 polji (14×16) – v 16 vrstic je razporedil inštrumente (flavta, oboa, klarinet, fagot, rog, trobenta, dva trombona, štiri tolkala in štirije parti za godala) in v 14 kolon različne kombinacije zvokov. Zvoke iz tabele je potem izbiral s premikanjem po tabeli: na primer dve polji navzdol, tri polja diagonalno navzdol, štiri polja navzgor. Za nadaljnje delo pa je bil še posebej pomemben postopek, ki ga je Cage uporabil pri pisanju zadnjega stavka tega koncerta. Tu si je prvič pomagal z metanjem treh kovancev, kot ga določa knjiga *Ji čing* za izbiranje enega izmed 64 heksagramov. S to metodo je sestavil novo tabelo z zvoki (z metanjem je določil katere zvoke iz tabel za prejšnja stavka bo prenesel v tabelo za zadnji stavek), z njo pa si je pomagal tudi pri določanju sosledja zvokov in njihovega trajanja.

³⁹ Prim.: Stefan Schädler, *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages Music of Changes*, v: Heinz Klaus Metzger, Rainer Riehn (ur.), *John Cage I*, München 1990, str. 185-236.

⁴⁰ James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge 1993, str. 81.

decrescendo. Ker je zasedenih le šestnajst polj od štiriinšestdesetih, označujejo prazna polja, da še vedno velja zadnje izžrebano dinamično znamenje.

V tabeli s tempi so z različnimi oznakami tempa zasedena le liha polja, medtem ko so soda prazna in tako ne zahtevajo spremembe tempa. Podobno je tudi s tabelo, ki določa gostoto (koliko zvočnih kompleksov iz osmih različnih tabel bo potekalo hkrati), saj je s števili od 1 do 8 (le-ta označujejo število hkratnih zvočnih kompleksov oz. nizov) zasedeno le vsako osmo polje, prazna pa pomenijo, da se gostota v nadaljevanju ne spreminja.

Cage je tako s 26 tabelami že uredil ves glasbeni material glede na vse parametre zvoka. Pri tem si je pri izbiri zvočnih kompleksov še nekoliko pomagal z dvanajststonsko tehniko, drug material pa je izbran svobodneje. V naslednjem koraku je moral iz pripravljenih tabel material le še izbrati in ga med seboj povezati. Pri tem je hotel čim bolj omejiti svojo skladateljsko voljo, zato je izbiro podredil naključju. Uporabil je metodo metanja kovancev, kot jo predpisuje kitajska knjiga *Ji Čing* in s katero si je pomagal že pri pisanju zadnjega stavka *Koncerta za pripravirani klavir in komorni orkester*. Z metanjem kovancev je določil zvočni niz – kombinacijo zvočnega kompleksa, ritmičnih vrednosti in dinamične označbe – kot tudi tempo in gostoto. Najprej je šestkrat vrgel po tri kovanice, da je dobil heksagram in z njim številko za ritmično kombinacijo iz tabele.⁴¹ Potem je postopek ponovil še dvakrat – za zvoke oz. tišino in dinamiko – ter tako dobil niz. Zdaj se je bilo treba še odločiti, koliko nizov bo potekalo naenkrat in kako se bo spreminjal tempo. Ta dva parametra se nista spreminjala z vsako kombinacijo zvočnega kompleksa, ritmične vrednosti in dinamike, pač pa šele z vsakim formalnim odsekom, kot ga je določalo razmerje $3 : 5 : 6 \frac{3}{4} : 6 \frac{3}{4} : 5 : 3 \frac{1}{8}$. Tempo in gostoto je določil z meti kovancev takoj na začetku, nato po treh, petih in šestih ($6 \frac{3}{4}$) naslednjih taktih itd. Seveda ni nujno, da sta se z vsakim sledečim odsekom tempo in gostota spremenila, saj je izžrebana številka heksagrama lahko določala prazno polje, kar je pomenilo, da parameter še naprej ostaja nespremenjen.

Vendar pa se je Cage zavedal, da bo težko napisati daljšo skladbo le z 256 (32×8) zvočnimi kompleksi, saj bi se le-ti lahko začeli preveč ponavljati in bi tako kmalu dobili vrednost nekakšnih motivov. Zato je uvedel poseben princip izmenjavajoče se statičnosti in mobilnosti – nekatere tabele za zvoke ostajajo »statične«, kar pomeni, da ostajajo zvočni elementi v njih nespremenjeni, druge pa so »mobilne«, saj je Cage vsak že uporabljeni zvok takoj nadomestil z novim.⁴² V prvem delu so ves čas statične sode tabele, medtem ko se v lihih tabelah za zvok zvočni elementi menjajo. V drugem delu pa se statičnost in mobilnost izmenjavata med sodimi in lihimi tabelami za zvoke v vsaki novi enoti (skupaj je v tem delu 12 enot, kar določa razmerje $5:6 \frac{3}{4}$): v prvi enoti so mobilne spet lihe in statične sode tabele, v drugi enoti so mobilne sode in statične lihe, v tretji enoti so mobilne spet lihe in statične sode itd.

Orisa kompozicijski tehnik obeh skladb – *Structures Ia* in *Music of Changes* – nas utrjujeja v spoznanju, da sta bila postopka obeh skladateljev zelo podobna, vendar pa nekatere razlike že tudi kažejo na temeljna razhajanja v poetiki in estetiki obeh sklada-

⁴¹ Prim.: John Blofeld, *Ji Čing. Knjiga promene*, Gornji Milanovac 1985.

⁴² Prim.: John Cage, *To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4*, v: isti, *Silence*.

teljev. Boulez je vnaprej jasno uredil ves glasbeni material, saj je določil funkcije oz. serije za vse parametre zvoka. Pri tem si je pomagal s tabelami, kakršne je uporabil že Cage, in celo priznal, da je od prijatelja »prevzel model šahovske deske«. ⁴³ Cage poroča Boulezu prvič o tabeli, v katero je uredil material za skladbo, v pismu decembra 1950, ko mu razlaga nastanek *Koncerta za preparirani klavir in komorni orkester*. ⁴⁴ V pismu govori tudi že o različnih tabelah, s katerimi bi bilo mogoče definirati vse parametre zvoka. In prav ta ideja Boulezu omogoča, da s pomočjo dveh transpozicijskih tabel uspe »realizirati serialno organizacijo na vseh nivojih«. ⁴⁵ V *Structures Ia* se distribucija vseh parametrov zvoka skriva že v obeh tabelah, podobno pa organizira material za skladbo *Music of Changes* tudi Cage. A opaziti je nekaj razlik: Boulezu gre očitno za čim bolj jasno, poenoteno strukturo, saj izhaja iz izbrane dvanajsttonske vrste. Le-ta je osnova za obe transpozicijski tabeli s številkami, katerih zaporedje določa tudi vrste s po dvanajstimi elementi za vse druge parametre zvoka. Boulezov koncept gre torej povezovati z njegovo željo po kar se da racionalizirani kristalni strukturi, ki bi izhajala iz enotne ideje in bi skladatelju omogočala popolno kontrolo nad distribucijo vnaprej urejenega glasbenega materiala. Cage pa vseh svojih 26 tabel, v katere je podobno kot Boulez uredil glasbeni material za vse parametre zvoka, poveže z metodo za naključno izbiranje, kakršno poznamo iz knjige *Ji Čing*. Cage tudi ne izhaja iz izhodiščne ideje (pri Boulezu je to dvanajsttonska vrsta), ki bi jo nato širil, ampak organizira material za vse parametre zvoka svobodneje. Oba skladatelja torej na podoben način uredita glasbeni material za vse parametre zvoka, vendar pa pri njegovi distribuciji v skladbo sledita bistveno drugačnim in v temelju nasprotnim principom. Boulez tudi izbira materiala oz. vrst nadzoruje z natančno določitvijo »nadvrst«, po katerih se vrste za različne parametre družijo v nize, iz katerih se gradi skladba, Cage pa se pri izbiri materiala iz tabel in njegovi distribuciji že prepusti naključju.

Skladateljema se spočetka zdi, da sta skupaj in hkrati prišla do novega postopka. Boulez celo zapiše: »Sva na isti točki raziskav.« ⁴⁶ In v resnici »ni bilo nobeno Cageovo delo tako blizu jeziku serialne glasbe«, ⁴⁷ saj je do določene mere še vedno vztrajal pri natančni strukturalizaciji, ki je v ureditvi zvočnih agregatov celo dvanajsttonska. Vendar pa so razlike, ki so bile povezane z najosnovnejšimi estetskimi postulati obeh skladateljev, odslej vse bolj nezadržno prihajale na dan. Cage je bil navdušen nad Boulezovimi tabelami, ⁴⁸ bistveno pa se mu je pri tem zdelo, da je tako »moč napisati skladbo, katere kontinuiteta je osvobodjena individualnega okusa in spomina ter tudi literature in tradicij umetnosti«. ⁴⁹ Boulez decembra 1951 še vedno piše, da v bistvu delata isto, a hkrati že tudi pove, da je »edina stvar [...], ki me ne navdušuje, metoda absolutnega naključja«. ⁵⁰ Vdor naključja v skladateljev kompozicijski postopek je bilo za Bouleza nemogoče dejanje, saj je bil prepričan, da mora biti naključje, če do njega že pride, izredno kontrolirano, ker je že v interpolaciji različnih serij oz. glasbenega materiala, organiziranega v tabelah,

⁴³ J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 91.

⁴⁴ Prav tam, str. 78.

⁴⁵ Prav tam, str. 90.

⁴⁶ Prav tam, str. 97.

⁴⁷ S. Schädler, *Transformationen des Zeitbegriffs in John Cages Music of Changes*, str. 186.

⁴⁸ Prim.: J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 110.

⁴⁹ Prav tam, str. 107.

⁵⁰ Prav tam, str. 112.

dovolj neznanega. V pismu iz leta 1954 zapiše, da verjetno nikoli ne bo priznal naključja kot komponente zaključenega glasbenega dela.⁵¹ Podobni konstrukciji, katerih osrednja ideja je bila povezana s tabelarno organizacijo glasbenega materiala za vse parametre zvoka, sta torej dobili popolnoma različne pomene. Boulez je želel poleg tonskih višin serialno nadzorovati še druge parametre zvoka in je »Cageove ideje integriral v zvočni svet, ki se mu je Cage že zdavnaj odpovedal«⁵² – medtem ko se je Cage vse bolj bližal naključju, se Boulez ni želel odreči odgovornosti skladatelja. Cage pa je z *Music of Changes* spoznal, da lahko opusti tudi organizacijo glasbenega materiala, saj je bilo v tej skladbi pravzaprav vse, »kar se je zgodilo, večinoma odvisno le od kovancev, zato tudi struktura ni bila več potrebna«.⁵³ Zato je naključje, s katerim si je sprva v *Music of Changes* pomagal v procesu kompozicije, razširil še na izvedbo, tako da je postal zvočni rezultat skladb in pomen notacije popolnoma nepredvidljiv. Tabele in metanje kovancev so mu pokazale možnost, kako se osvoboditi vsakršne subjektivnosti, saj so si dogodki sledili, ne da bi bili odvisni drug od drugega. Paradoksalno sta prav skladbi, v kateri sta si skladatelja za izhodišče izbrala zelo podoben koncept, v končni fazi pripeljali do popolne ločitve, po kateri Cagea in Bouleza povezujemo z dvema navidez popolnoma nasprotnima tokovima v glasbi po drugi svetovni vojni. Prav zaradi tega velja premisliti končni zvočni rezultat obeh skladb; lahko podobnosti v načinu organizacije glasbenega materiala in seveda – še bolj pomembno – razlike v njegovi distribuciji zazna uho poslušalca?

Pri analizi Boulezovih *Structures Ia* nas morajo še posebej zanimati tisti parametri, ki niso bili zvezani z racionalno urejeno strukturo in jih je skladatelj razporejal prosto, glede na osebno odločitev – gre za register, tempo in gostoto teksture. Že pri opazovanju izbranih registrov pa ugotovimo, da skladatelj ni imel povsem prostih rok, saj se je ves čas skušal izogibati oktavnim ponovitvam tonov – posebej kadar sta se ista tona ponovila kmalu drug za drugim -, z namenom da bi čim bolj oslabil občutek nakakšnih tonalnih središč.⁵⁴ To nas pripelje do repetacij tonov, ki pa so po svoji jakosti različne, kar je odvisno od razdalje med ponovljenima tonoma. Takih repetacij je več, kadar poteka hkrati večje število nizov. Prav zaradi izmikavanja ponovitvam tonov v različnih oktavah Boulez ne doseže večjih kontrastov niti z distribucijo tonov v različne registre. To nam potrjuje tudi analiza razporejenosti posameznih tonov v registre v posameznih delih skladbe,⁵⁵ saj so enakomerno zasedeni prav vsi registri v vseh delih, od tega pa le nekoliko odstopata X. del, v katerem prevladuje nizki register, in naslednji XI. del s prevladujočimi visokimi toni. Tudi ob večji gostoti nizov Boulez ne uporablja več različnih registrov, kar je povezano s principom izmikavanja ponovitvam tonov v oktavah. Tako v V. delu, ko poteka hkrati kar šest različnih nizov, vsak ton kromatične lestvice poveže s točno določenim registrom in uporablja le dvanajst različnih tonskih višin. Največ različnih registrov je zasedenih v XII. in II. delu, ko je dvanajst poltonov razporejenih na 26 oz. 23 različnih višin, pri čemer v obeh primerih potekajo hkrati po štirje nizi, še bolj pomenljivo

⁵¹ Prav tam, str. 150. Kako je spremenil svoje mnenje o naključju je razvidno iz njegovega znanega spisa *Alea* (prim.: Pierre Boulez, *Alea*, v: Peter Selem (ur.), *Novi zvuk. Izbor tekstov o suvremeni glazbi*, Zagreb 1972, str. 15-23).

⁵² Jean-Jacques Nattiez, *Cage and Boulez: a chapter of music history*, v: isti, *The Boulez-Cage Correspondence*, str. 15.

⁵³ J. Cage, *Silence*, str. 22.

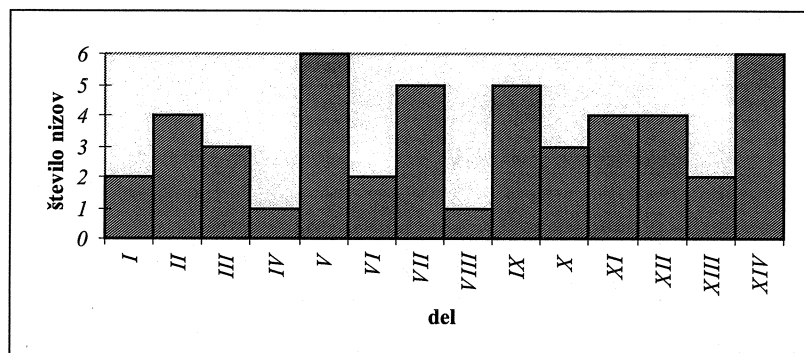
⁵⁴ Prim.: G. Ligeti, *Pierre Boulez*.

⁵⁵ Prim. tabelo v: Paul Griffiths, *Boulez*, London 1978, str. 23.

pa je, da je v obeh delih tempo zelo hiter. To pa že kaže na skladateljevo premišljeno kombiniranje različnih »svobodnih« parametrov.

Če razmišljamo o tistih značilnostih, ki skladbo *Structures Ia* ločijo od Schönbergovih dodekafonskih del, potem se moramo tudi vprašati, ali bi lahko posameznim dvanajstonskim vrstam pripisali funkcijo tem oz. v kolikšni meri so še nosilke motivično-tematskega dela. Skozi celo skladbo se namreč ponavljajo le transpozicije štirih oblik zaporedja dvanajstih tonov: osnovne dvanajsttonske vrste, inverzije le-te in njunih rakovih obratov. Vendar pa je melodične konture posameznih vrst zelo težko razpoznavati, saj je oblika dvanajsttonske vrste vsakič povezana z drugačno ritmično podobo, več vrst poteka hkrati, registri se tako močno spreminjajo, da so intervali med sosednjima tonoma skoraj vedno večji od oktave, kar razbija melodičnost, razpoznavnost posamezne vrste pa je odvisna še od dinamike in artikulacije (ali je oboje dovolj prodorno v primerjavi s sočasno potekajočimi nizi) ter gostote. Končni rezultat je ta, da je posamezno obliko vrste, kljub temu da se vsaka dvanajstkrat ponovi, skoraj nemogoče identificirati. Tako kot je Boulez s preprečevanjem ponovitev tonov v različnih oktavah uničil vsakršna tonalna središča, tako je s konstantnim menjavanjem registrov in ritmične podobe ter s simultanim povezovanjem večjega števila nizov razbil občutek motivično-tematskega dela.

Notranja napetost skladbe in spreminjanje intenzivnosti sta povezani predvsem z gostoto in tempom ter njunim kombiniranjem. Skladatelj je razporedil število nizov, ki potekajo v posameznih delih simultano, povsem svobodno, kot kaže naslednja tabela:



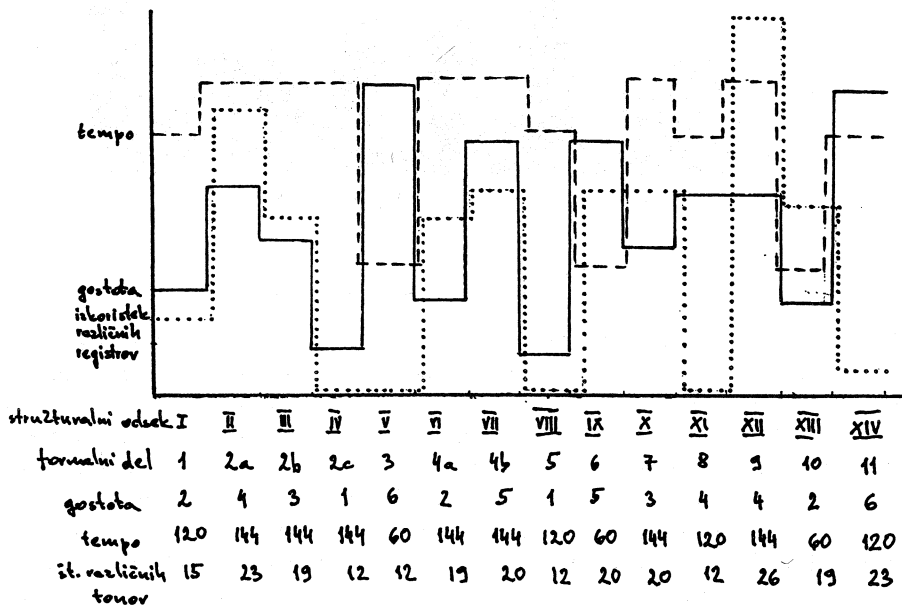
Razporeditev je premišljena, uravnotežena in obenem učinkovita. Tako je na začetku gostota redkejša, na sredini sledijo kontrastne spremembe: v IV. delu je le en niz, temu sledi s šestimi simultanimi nizi najgostejši V. del, potem se gostota zopet razredči (VI. del), pa spet dvigne (VII. del) itd. V drugi polovici so spremembe gostote manjše z izjemo zadnjih dveh delov, ko skladatelj zopet izrablja kontrasten prehod iz dveh simultanih nizov na šest.

Spremembe gostote je nujno opazovati skupaj s spremembami tempa. Boulez uporablja le tri oznake za tempo: *Très Modéré* ($\text{♩} = 120$), *Modère, presque vif* ($\text{♩} = 144$) in *Lent* ($\text{♩} = 120$), ki jih kombinira skozi celotno skladbo. Spremembe tempa je moč izraziti v razmerju z 10:12:5. Boulez uporablja torej močne, kontrastne spremembe (iz *Modère, presque vif* v *Lent*) kot tudi subtilnejše (iz *Très Modéré* v *Modère, presque vif*), kar kaže naslednja tabela:

tempo	<i>Très Modéré</i>	<i>Modère, presque vif</i>	<i>Lent</i>	<i>Modère, presque vif</i>	<i>Très Modéré</i>
strukturni odsek	I	II, III, IV	V	VI, VII	VIII
takti	1-7	8-31	32-39	40-56	57-64
formalni odsek	1	2 (a, b, c)	3	4 (a, b)	5

<i>Lent</i>	<i>Modère, presque vif</i>	<i>Très Modéré</i>	<i>Modère, presque vif</i>	<i>Lent</i>	<i>Très Modéré</i>
IX	X	XI	XII	XIII	115
65-72	73-81	82-89	90-97	98-105	106
6	7	8	9	10	11

Boulez izkorišča vse možne kombinacije izbranih treh tempov, pri tem pa med spremembo tempa smiselno umešča tudi cezure – kjer je sprememba med tempoma maksimalna (iz *Modère, presque vif* v *Lent*), je cezura krajša (⌘) in kjer je sprememba minimalna (iz *Très Modéré* v *Modère, presque vif*), je daljša (⌘).⁵⁶ Tako se izkaže, da je prav povezava med cezurami in spremembami tempa tista, ki odloča o formalni razdelitvi skladbe. Medtem ko smo ugotovili, da se na strukturalnem nivoju spleti serijskih nizov dele v 14 odsekov, pa se tempo spremeni le enajstkrat, vmes pa je temu ustrezno deset cezur, ki lomijo glasbeni tok. Splete serijskih nizov v II., III. in IV. ter VI. in VII. odseku poveže v enotni celoti – spreminja se sicer gostota, ne pa tempo (značilno je, da do takega povezovanja obkraj pride pri najhitrejšem tempu – z lepljenjem posameznih strukturalnih odsekov si skladatelj očitno prizadeva za ravnotežje med posameznimi deli). Na zunanji ravni ima skladba tako enajst delov, pri čemer nekoliko izstopata 2. in 4. del, saj se znotraj njiju gostota spreminja. Končna shema, ki ponazarja kombiniranje svobodnih parametrov kompozicije – registrov, gostote in tempa, je torej taka:



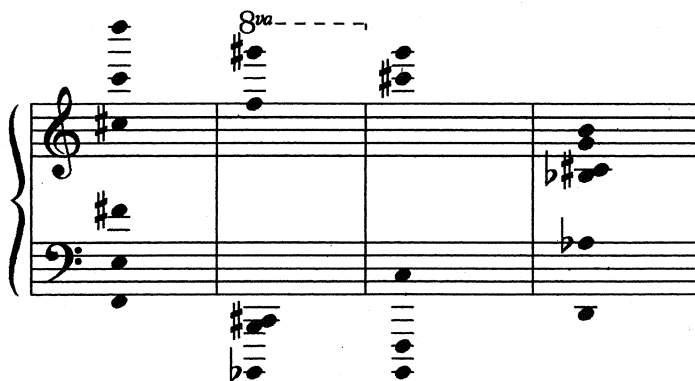
⁵⁶ Prim.: G. Ligeti, *Pierre Boulez*.

Zgornja tabela nam razkriva, kako je Boulez uravnoveženo kombiniral posamezne parametre, tako da prehodi med posameznimi deli niso preveč kontrastni. Na ta način je omejil pomen lastnih odločitev in ga izenačil z rezultati, ki jih je dala premišljena struktura. Prav zato moramo pri razlagi notranjih napetosti v skladbi izhajati predvsem iz zvočne izkušnje – šele v kombinaciji serializiranih in »svobodnih« elementov se kaže pravi karakter skladbe.

Prvi del (1.–7. takt) ima vlogo nekakšne ekspozicije – simultano potekata le dva niza, a v prvem klavirju je zaradi *ffff* dinamike moč jasno razpoznati osnovno dvanajsttonsko vrsto, medtem ko je zaradi tihe dinamike (*quasi p*) manj izstopajoča njena inverzija v drugem klavirju, ki uvaja predvsem splošni karakter skladbe – neenakomerno utripanje tonov na povsem različnih višinah. Drugi del (8.–32. takt), v katerega so povezani trije strukturni odseki, stopnjuje karakter samega začetka – večja je gostota, tempo je pospešen. Vendar pa se v nadaljevanju vse bolj umirja, saj oba naslednja strukturna odseka prinašata spremembe gostote; a to niso nenadni prehodi (nekoliko je občutiti le spremembo artikulacije), tako da ostaja značaj tega dela enoten. Po tretjem odseku drugega dela, v katerem je jasno predstavljena še inverzija osnovne vrste, saj poteka sama v dinamiki *quasi f*, sledi kontrastnejši tretji del (32.–39. takt). Največja gostota (hkrati poteka šest nizov) daje temu delu intenzivnost, vendar pa je močan kontrast s prejšnjim delom omiljen, saj je tempo počasen, zaradi večje gostote pa so tudi manj opazne spremembe artikulacije. V četrtem delu (40.–57. takt) sta spet povezana dva strukturna odseka, vendar pa kljub različni gostoti ni slišati med njima jasnejše zareze. Ker je tekstura tega dela na začetku razredčena, artikulacija pa tokatna (–, *sfz*), je zanj značilen odločen karakter. Ta se nadaljuje tudi v petem delu (57.–65. takt), ko poteka sicer le en niz (osnovna dvanajsttonska vrsta v prvem klavirju), a zmanjšanje gostote kompenzirata glasna dinamika (*ffff*) in poudarjena artikulacija (>). Sledi kontrastni šesti del (65.–72. takt), ki ima značilen meditativen karakter: v počasnem tempu (*Lento*) se križa pet serijskih nizov, ki vsi potekajo v pritajeni dinamiki (dva v *pp* in po eden v *pppp*, *ppp* in *mf*), kar daje temu delu glede na ostale bistveno drugačen značaj. Sedmi (73.–82. takt), osmi (82.–89. takt) in deveti del (90.–97. takt) so si med seboj precej podobni – skupen je hiter tempo, gostota, raznolika dinamika in točkasta razpršenost zvoka. Slednje še poudarja deseti del (98.–105. takt) – tempo je počasen, vzporedno pa potekata le dva niza, tako da so nastopi posameznih tonov (»točk«) le še nekoliko bolj raztegnjeni. Tako nas Boulez pripravlja na končni, enajsti del (106.–115. takt), v katerem se v hitrejšem tempu prepleta šest serijskih nizov v tihi dinamiki – značilna »punktualnost« je prisotna tudi tu, hiter tempo v kombinaciji s pritajeno dinamiko pa daje občutek izgubljanja in zamiranja.

Iz tega kratkega opisa zvočnosti Boulezove skladbe lahko razberemo, da v skladbi ves čas prevladuje neenakomeren utrip povsem izoliranih tonov, ki med seboj niso v nikakršni povezavi. Tako značilno točkasto zaznavo gre povezovati s konstantnim menjavanjem registrov, hkratnim druženjem več serijskih nizov, ki potekajo v različnih ritmičnih vrednostih, dinamiki in artikulaciji ter v sorazmerno kratkih ritmičnih vrednostih (najdaljša je četrtna s piko). Taka zvočna podoba je bila očitno skladateljev namen, saj je ohranil prevladujoči zvočni občutek s pomočjo drugih glasbenih parametrov – predvsem tempa v kombinaciji z dinamiko in artikulacijo, ki sta zvezani s serialno ureditvijo – tudi v delih, kjer poteka hkrati več nizov (gre za tretji, šesti in enajsti del) in se zato ritmično

pulziranje začne spreverčati v enakomeren utrip dvaintridesetink (prav zato tudi ne kombinira več kot šest nizov naenkrat). Ta zvočnost pa je bistveno nova: Boulez je razbil melodično linijo, se odpovedal motivično-tematskemu delu in enakomerni ritmično-metrični pulzaciji, s kombiniranjem različnih glasbenih parametrov pa tudi uknil značilne napetostne linije med nižišči in viški (edini izstopajoči del v celi skladbi je meditativni šesti). Težko bi govorili tudi o specifični harmoniji, saj so sozvočja, ki nastajajo, več ali manj splet naključnega sovpadanja tonov iz različnih nizov. Ker se vsi nizi začenjajo hkrati, dobimo najgostejša sozvočja na začetkih posameznih delov. Analiza takih uvodov nas prepriča, da v teh sozvočjih ni najti urejevalnega principa oz. tonalnega središča.



Zgornji primer kaže sozvočja z začetkov V., VII., IX. in XIV. strukturnega odseka – največ nam izdaja že prvo sozvočje, v katerem so združeni dvakrat po trije sosednji poltoni (*e-f-fis* in *c-cis-d*). Akord ni grajen niti terčno niti po kakem drugem sistemu, je le rezultat sovpadanja šestih različnih serijskih nizov. Razpršenost tonov po različnih registrih nam tudi onemogoča, da bi razločevali med harmonsko »spremljavo« in melodijo. Tradicionalni glasbeni elementi so eliminirani in namesto njih se uveljavljajo novi. Prav zato dobiva racionalno organizirana serialna struktura dvojen pomen: na eni strani je Boulez z njo razbil tradicionalne glasbene parametre (harmonija, melodija, motivično-tematsko delo, metrično-ritmični impulz, oblika z viški in nižišči), po drugi strani pa razvil nov kompleksni sistem, s katerim je stare kategorije zamenjal z novimi: gostoto, razpršenostjo, hitrostjo in njihovimi spremembami.

Ali nam daje analiza Cageovega dela drugačne rezultate? *Music of Changes* sestavljajo štirje deli, vendar pa gre bolj za abstraktno delitev, povezano z razmerjem $3 : 5 : 6^{3/4} : 6^{3/4} : 5 : 3^{1/8}$, na katerem sloni formalna zasnova skladbe, sam glasbeni tok pa je drugače brez zarez in zaustavitev, zato ob poslušanju ne moremo ugotoviti, v katerem trenutku je nastopil nov formalni odsek skladbe. *Music of Changes*, zaigrana od začetka do konca brez premorov, se zdi poslušalcu napisana v enem stavku, katerega enoviti glasbeni tok tu in tam poživljajo spremembe v gostoti in tempu. Skladba je v resnici formalno zelo jasno koncipirana; štirje deli se še nadalje dele v 29 odsekov, ti pa so sestavljeni še iz krajših formalnih enot, ki štejejo po 3, 5, $6^{3/4}$ ali $3^{1/8}$ taktov. Na zvočnem nivoju so razlike med štirimi glavnimi deli zelo majhne – še najbolj očitno so različne

dolžine posameznih delov: prvi traja 4 minute in pol, drugi približno 19 minut, tretji in četrti pa vsak po 11 minut. Vse druge značilnosti posameznih delov pa so že v veliki meri odvisne od naključja, ki določa spremembo gostote, tempa in ostalih parametrov zvoka. Prvi del je najbolj razgiban in energičen, v drugem imamo že daljše odseke tišine (npr. med 54. in 62. taktom ter med 226. in 235. taktom), ki trajajo tudi več kot 20 sekund, poleg posameznih tonov, zvočnih agregatov in zapletenejših zvočnih sklopov pa Cage v tem delu uporablja tudi več drugih zvočnih efektov (igranje po strunah, glissando po strunah, različni udarci po ohišju klavirja ipd.). Tretji del prinaša še več tišine (srečamo jo že na samem začetku), zelo počasni pa so tudi tempi, saj prevladujejo oznake $\text{♩}63$, 80, 52, 60, 72, 84, 92, le v šestih taktih pa znaša tempo 184 četrtnik na minuto. V zadnjem delu je dolgih pavz nekoliko manj, izžrebani tempi pa so še vedno v veliki meri počasni.

Za natančnejšo analizo izberimo najhitrejši prvi del, v katerem je najmanj odsekov popolne tišine in je glasbeni stavek najbolj razgiban in kontrasten. Kratki prvi del obsega le tri enote, ki se nadalje delijo v skupine po 3, 5, $6^3/4$, $6^3/4$, 5 in $3^1/8$ taktov (skupaj šteje torej $3 \times (3+5+6^3/4+6^3/4+5+3^1/8) = 3 \times 29^5/8 = 58^7/8$ taktov). Z vsako tako novo skupino je Cage s pomočjo treh kovancev in izdelanih tabel na novo določil gostoto in tempo, ki pa se nista nujno spremenila, saj so bila nekatera polja v tabelah prazna in tako niso označevala spremembe. Prav ta princip zapleta formalno podobo skladbe, saj ne prihaja vedno do kontrastnih prelomov – lahko se spremeni tempo, gostota pa ostaja nespremenjena; lahko je sprememba obojega minimalna ipd. Kombinacija sprememb gostote in tempa v vsakem formalnem odseku odloča torej o zunanji oblikovanosti skladbe.

del	1						2						3					
takti	3	5	6	6	5	3	3	5	6	6	5	3	3	5	6	6	5	3
tempo	69	176	100	100	100	58	58	58	76	76	108	108	108	108	184	184	184	63
relativna gostota ⁵⁷	2	1	2	1	1	1	3	2	3	2	1	2	2	3	3	2	1	2
povezave glede na tempo	[-----]						[-----]						[-----]					
povezave glede na gostoto	[-----]						[-----]						[-----]					
formalna delitev po zvočnem vtisu	[-----]						[-----]						[-----]					

Zgornja razpredelnica nam kaže, kako spremembe tempa ne sovpadajo s spremembami gostote, oboje pa tudi ni povezano s tremi velikimi deli, ločenimi med seboj z dvema taktnicama. Šele kombiniranje obojega daje formalno podobo, kot jo kaže zadnja vrstica v primeru, narejena na podlagi slušnega vtisa, ki je upošteval spremembe gostote in tempa. A tako drobljenje skladbe je nasilno, saj v resnici poteka v enem zamahu, vsakokratne spremembe pa ne prinašajo bistvenih kontrastov. Zato tudi ne moremo govoriti o nižjih ali višjih, kljub jasni formalni členitvi (določa jo razmerje) pa je razbita klasična periodičnost in vsakršen občutek natančne strukturiranosti. Podobno je razbit metrično-ritmični utrip, saj Cage uporablja najrazličnejše ritmične vrednosti, njihovo kombiniranje pa je bilo podvrženo naključnemu izbiranju – taktnice imajo tako v resnici le orientacijsko vrednost.

⁵⁷ Naknadno določevanje gostote (število zvočnih nizov, ki potekajo istočasno) je praktično nemogoče, zato smo označili relativno gostoto s številkami od 1 do 3; 1 za redko teksturo, 2 za srednje gostoto in 3 za zelo gostoto.

V prvem delu je Cage izbral zvoke iz štirih mobilnih tabel in štirih statičnih tabel. Prav zaradi slednjih se moramo vprašati, ali je mogoče, da bi kak muzikalno bolj izrazil zvočni kompleks iz štirih statičnih tabel prevzel vlogo motiva. Vendar pa je večina le-teh neizrazita, gre predvsem za zvočne agregate, ki se v zvočnem toku ne razvijajo, razdalje med njihovimi ponovitvami in kontekst, v katerem vsakič nastopajo (gostota, tempo, sočasni zvočni nizi, dinamika), pa nam onemogočajo, da bi si jih zapomnili.

Tako prepoznamo ponovitev bolj razvejanega kompleksa, ki ga še posebej karakterizirajo hitre repetitije (gl. zgornji primer), posebej nenavadna pa je zaporedna ponovitev zvočnega kompleksa v 38. taktu, ki pa je zgolj produkt naključja:

Ob poslušanju skladbe se nam taka ponovitev zdi šokantna, kar nas le še utrjuje v prepričanju, da v *Music of Changes* ni več pravega motivično-tematskega dela. To pa velja tudi za melodiko. Posamezne komplekse je izbral skladatelj sam in nekateri – taki bolj razširjeni, ki niso sestavljeni le iz posameznih tonov oz. sozvočij – izkazujejo melodično logiko (imajo izrazito smer gibanja, specifični melodični lok ali logičen zaključek), vendar pa se te značilnosti v kombinaciji več kompleksov drug za drugim ter drug na drugem izgublajo. Tako so značilne hitre spremembe registrov, načina artikulacije, jakosti in ritmičnega utripa, kar slabi občutek melodične linije in vse skupaj se sprevrača v neenakomeren utrip tonov, posejanih na najrazličnejše tonske višine. V tabelah so zvočni kompleksi sicer še urejeni z dvanajsttotsko tehniko, a je z naključno izbiro zvočnih kompleksov tudi učinek tega principa oslavljen. Isto velja tudi za harmonijo – če so posamični zvočni kompleksi v tabelah še koncipirani tradicionalno (srečamo tudi terčna sozvočja), pa se v kombiniranju različnih zvočnih nizov njihove karakteristike izgublajo, klasični akordi pa nimajo več svojih funkcij. Cage je bil prepričan, da je z *Music of Changes* ustvaril kompozicijo, ki se bistveno razlikuje od tradicionalnega glasbenega

stavka,⁵⁸ kar dokazuje, da so ga gnale podobne želje kot Bouleza. A če je pri Boulezu povsem nov glasbeni stavek posledica racionalno organizirane serialne strukture, se to pri Cageu ne zgodi toliko zaradi glasbenega materiala, organiziranega v tabele – ta je lahko sam na sebi še celo tradicionalen – temveč zaradi vključitve naključja.

Končni rezultat je torej podoben kot pri Boulezu – ne moremo več govoriti o harmoniji ali melodiji, glasbeni stavek se spreminja v neenakomerno utripanje najrazličnejših tonskih višin. Prepoznati ni tudi struktur (motivov), ki bi se ponavljale. Odločilno vlogo očitno prevzame spreminjanje gostote teksture. »Najbolj značilna sprememba v *Music of Changes* je sprememba gostote»,⁵⁹ tej pa se pridružuje spreminjanje tempa, ki v resnici pripomore k zgoščevanju teksture. K temu, da se posamezni toni začno spreminjati v točke, pa doda svoje tudi konstantno spreminjanje dinamike, ki je še posebno izstopajoče na zelo gostih mestih. Tradicionalni glasbeni parametri – melodija, harmonija, metrum, motiv – se umikajo novemu inštrumentariju; pomembne postanejo fizikalne lastnosti zvoka (frekvenca, jakost, gostota, hitrost ipd.) in bolj kot kdaj koli poprej je jasno, da se glasba odvija v prostoru in času.

Iz kratkih analiz in opisa zvočnosti Boulezove in Cageove skladbe so razvidne vse podobnosti pa tudi razlike med deloma. Medtem ko je glasbeni material organiziran na skoraj identičen način, je bistveno drugačen postopek povezovanja izbranega materiala v zvočno tkivo (pri Boulezu stroga serialnost, pri Cageu že naključje). Zanimati pa nas mora končni rezultat dela obeh skladateljev, ki se kaže v zvočnosti njunih skladb. Analiza slednje nas utrjuje v spoznanju, da obe skladbi zvenita precej podobno. Slišimo lahko vrsto med seboj nepovezanih tonov, razpršenih v širokem ambitus, brez razločnega metričnega impulza v konstantnem, večkrat tudi skrajno kontrastnem menjavanju dinamike, zato je nemogoče iskati osnovne prvine tradicionalnega glasbenega stavka: melodijo – ni jasno, kateri toni naj bi bili nadrejeni in bolj pomembni, harmonijo – naključno sozvenenje tonov ni vpeto v procesualno harmonsko logiko, enakomeren in razpoznaven ritmično-metrični pulz je zabrisan, formalno ogrodje pa se ne naslanja več na motivično-tematsko delo (toni niso urejeni v skupine, ki bi bile prepoznavne in bi se v spremenjeni ali nespremenjeni obliki ponavljale) ali na vpetost glasbenega toka med vrhove in nižišča, temveč je veliko bolj odvisno od fizikalnih parametrov zvoka in njihovega spreminjanja – od gostote teksture, povprečne jakosti in frekvence posameznega odseka in števila glasbenih dogodkov na časovno enoto. Vprašati se moramo, kako je mogoče, da sta skladatelja prišla do tako zelo podobnih rezultatov s pomočjo, vsaj v osnovi diametralno nasprotujočih si konceptov. Delni odgovor verjetno leži v dejstvu, da se skladatelju komponiranje s skrbno premišljeno in vnaprej pripravljeno serialno strukturo, urejeno v mrežo vrst in »nadvrst«, ki nadzorujejo distribucijo vrst v skladbo, spreminja v slepi avtomatizem, pri katerem ima nad končno podobo skladbe prav tako malo nadzora kot skladatelj, ki se prepusti naključju. Predeterminirana struktura in igra z naključjem dajeta očitno zelo podobne rezultate.

Bolj kot ta ugotovitev in uganka, kaj imata skupnega skrajni red in navidezni kaos,⁶⁰ pa je pomembno, da delo obeh skladateljev postavimo v zgodovinski kontekst – skladbi

⁵⁸ Prim.: J. Cage, *To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape* No. 4, str. 59.

⁵⁹ J. Pritchett, *The Music of John Cage*, str. 88.

⁶⁰ Prim.: Otto Kolleritsch (ur.), *Mustkaltische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*, Dunaj, Gradec 1991.

sta vendarle nastali v istem letu (1951) in tako pričata o posebnem stanju glasbenega materiala in kompozicijske tehnike takoj po drugi svetovni vojni. Željo obeh skladateljev po vzpostavitvi povsem novega glasbenega jezika je tako gotovo moč povezovati s t.i. »točko nič«, ki je pri tem igrala dvojno vlogo: vojna je bila pomemben zgodovinski mejnik, ki je postavil vrsto etičnih vprašanj, zaradi katerih nihče ni želel obujati duha časa, v katerem je na oblast lahko prišla nacistična ideologija, na drugi strani pa je prav dolgoletna izolacija kot posledica vojne omogočila lažjo prekinitev s tradicijo. Ta korak pa vendarle ni bil tako enostaven, kar nam kažeta tudi obe »poti«⁶¹ – Boulezova in Cageova. Oba sta se namreč morala za trenutek popolnoma odreči lastni subjektivnosti (skrajna serializacija in komponiranje z naključjem bistveno zmanjšujeta pomen avtorjevih odločitev za končno zvočno podobo) – šele tako sta lahko ušla močni senci tradicije in preteklosti. Kako radikalna je bila ta odpoved nam kaže tudi glasbeni material, ki ga je Boulez izbral za svojo skladbo *Structures Ia* – dvanajsttonsko vrsto in ureditev ritmičnih vrednosti je namreč prevzel iz Messiaenove skladbe *Mode de valeurs et d'intensités*. Sam Boulez razlaga, da na začetku iskanja povsem novega glasbenega jezika »ni želel delovati sam«,⁶² zato je izključil kar največ osebnih odločitev, ki bi izdajale njegov subjektivni okus in nagnjenja. Podobni »objektivistični« razlogi so ga vodili tudi pri izbiri inštrumenta⁶³ – abstraktne ideje naj bi bilo mogoče uresničiti le v inštrumentalnem mediju, pri čemer se klavir še »najmanj upira ekstremnim uporabam«,⁶⁴ saj zveni v vseh registrih enako dobro in izenačeno. Pri izbiri ga torej ni vodila zvočna barva inštrumenta ali njegove kvalitete, pač pa pragmatično spoznanje, da ima še najmanj napak.

V tej luči pa je potrebno obema skladbama priznati posebno dokumentarno vrednost, ki jo samo še potrjujejo spoznanja naslednjih generacij skladateljev, pa čeprav so večkrat ubrali pot, ki je bila bistveno drugačna od totalne serializacije ali naključja. Očitna je namreč postala razpoka med determinacijo in svobodo – serialisti so spoznali, da je s poudarjanjem posameznih elementov postajala zabrisana celota.⁶⁵ Zato so pričeli razmišljati bolj globalno – pomembni niso bili več posamezni toni, ki so do zdaj dajali značilne punktualne razsežnosti, temveč zvočna barva in tekstura kot posledici zlitja izoliranih tonov v enotni efekt, skladateljevo delo pa je tako postalo podobno slikarjevemu in glasbeni proces kolažu barv in ploskev. »Zvočne kompozicije«⁶⁶ so imele torej svoj izvor v serialnih in aleatoričnih skladbah; pomembni sta postala akustika in zvok, ne pa več melodija, ritem, kontrapunkt ali posamezni parametri, kot je bilo to še pri serialistih. Nekaj podobnega je s svojo »statistično formo« nakazal že K. Stockhausen, še pomembnejše korake v to smer sta storila K. Penderecki in G. Ligeti, posebej poučna pa je izkušnja W. Lutosławskega, ki naj bi prav s poslušanjem Cageovega *Concert for Piano and Orchestra* prišel do spoznanja, da lahko kompozicijski proces začne pri kaosu, ki ga

⁶¹ Prim.: Hans Rudolf Zeller, *Von einer (zeitweiligen) Korrespondenz*, v: H.-K. Metzger, R. Riehn (ur.), *Pierre Boulez*, str. 164.

⁶² Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2*, Mainz 1985, str. 41.

⁶³ Zanimivo je, da so klavir izbrali za prve skladbe skoraj vsi serialisti – Boulez, Stockhausen (*Klavierstück I*), Messiaen (*Mode de valeurs et d'intensités*), Goeyvaerts, pri nas Srebotnjak in Ramovš – za klavir je napisana skladba *Music of Changes*, tudi Schönberg pa je prva dodekafonska dela napisal za isti inštrument.

⁶⁴ P. Boulez, *Musikdenken heute 2*, str. 42.

⁶⁵ Prim.: György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, v: *Die Reihe* 7, Dunaj 1960, str. 5-7.

⁶⁶ Gl.: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, str. 373-391.

kasneje ureja – za celoto ni potrebna jasna determinacija vsakega detajla.⁶⁷ Na podlagi tega spoznanja je razvil svoj tip aleatorike, pri kateri pa izvajalec še zdaleč nima tako prostih rok kot pri Cageovih poznejših skladbah.

Kakršenkoli je že naš odnos do včasih precej abstraktne serialne glasbe Bouleza in Cageovega vključevanja naključja v kompozicijski in izvajalski proces, pa je potrebno kompozicijski razvoj obeh skladateljev, ki je, kakor nam potrjuje njuna korespondenca,⁶⁸ nekaj časa potekal vzporedno, razumeti kot nujno fazo v razvoju glasbene umetnosti. Če je naslednja generacija skladateljev zaobšla obe skrajnosti – naključje so spretno kontrolirali (npr. glasba W. Lutoslawskega), serije so postale zgolj pripomoček in se niso več razraščale v kompleksno totalno organizacijo, pa tega ne gre razumeti kot korak »nazaj«. Spoznanj, ki sta jih prinesli stroga serializacija in Cageova aleatorika, ni bilo več mogoče zaobiti: glasbena govorica je bila odvisna od interakcije gostote, hitrosti, jakosti, registra in drugih lastnosti zvoka. Mislilo se je torej v novih glasbenih kategorijah, ki so postale pomembne prav s Cageovimi in Boulezovimi kompozicijami. Njune inovacije je nova generacija integrirala v zaokrožena umetniška dela, ki se z večjim deležem avtorjeve kontrole niso izmikale osebni izrazu.⁶⁹

⁶⁷ Cit. po S. Stucky, *Lutoslawski and his Music*, Cambridge 1981, str. 84.

⁶⁸ Prim.: J.-J. Nattiez, *The Boulez-Cage Correspondence*.

⁶⁹ H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, str. 380, 381.

UDK 78 Xenakis:78 (44)

Jean-Marc Chouvel

Univerza v Reimsu
Université de Reims

Iannis Xenakis et la musique française, une filiation incomprise?

Iannis Xenakis in francoska glasba, nerazumljiva povezava?

Ključne besede: Iannis Xenakis, francoska glasba, Olivier Messiaen, François-Bernard Mâche, Pascal Dusapin

Mots clefs: Iannis Xenakis, musique française, Olivier Messiaen, François-Bernard Mâche, Pascal Dusapin

POVZETEK

Iannis Xenakis je v Franciji preživel vse svoje ustvarjalno obdobje. Brez dvoma je soočenje grškega duha in francoske glasbene kulture tisto, kar je izoblikovalo skladateljevo prepoznavno edinstvenost. Analiza tega soočenja od časa šolanja, še posebej, ko je spoznal Messiaena, do poučevanja v zadnjih letih pa nam pravzaprav osvetljuje bistvene sestavine francoske glasbe.

RESUMÉ

Iannis Xenakis a vécu en France l'intégralité de sa vie créatrice. C'est sans doute à la confrontation entre l'esprit grec et la culture musicale française que l'on doit la singularité lumineuse du compositeur. Depuis la période de formation, et en particulier la rencontre avec Messiaen, jusqu'à l'enseignement des dernières années, l'analyse de cette confrontation nous éclaire en retour sur des composantes essentielle de la musique française.

«Avec Xenakis, on se trouve au delà de l'histoire de la musique [...] Et on se demande (avec une certaine angoisse même) quelle est la nécessité (le sens le plus profond de cette nécessité) qui a conduit Xenakis à prendre radicalement parti de la sonorité 'objective' du monde contre celle d'une âme et de sa subjectivité sentimentale.¹»

On ne peut pas dire que l'importance d'un compositeur doive se mesurer à la fabrication de ses épigones. Dans ce sens, Pierre Boulez ou plus récemment Gérard Grisey, auront certainement eu plus d' 'aura', en France, que Iannis Xenakis. Non seulement Xenakis a toujours refusé d'enseigner la composition (de quelle tradition musicale aurait-

¹ Milan Kundera, *in Regards sur Iannis Xenakis*, Paris Stock, 1981, p. 24.

il pu véritablement se revendiquer?), mais il n'a jamais donné aux institutions qu'il a fondées un poids institutionnel qui en fasse des viviers de futurs clones musicaux. D'autre part, des compositeurs comme Francisco Guerrero en Espagne, ou Julio Estrada au Mexique sont probablement bien plus à même de se revendiquer de la pensée de Xenakis que n'importe quel compositeur français.

Xenakis est d'abord un compositeur Grec², même s'il acquiert la nationalité française en 1965³. Et on ne doit sa venue en France qu'aux circonstances historiques assez troubles qui ont marqué sa vie, à la fin de la deuxième guerre mondiale. Condamné à mort dans son pays, il fuit par l'Italie puis par la France en direction des États-Unis, où vivait son frère. Mais sa qualité de communiste dans la résistance grecque ne rend pas ce pays particulièrement indiqué. L'entraide de la communauté grecque à Paris, qui lui trouvera un emploi d'ingénieur, sera déterminante.

Rien n'est très évident, dans la place que prend la figure de Xenakis dans le monde de la composition en France, et sa mort, précédée de peu par une rétrospective bien timide au cours d'un festival *Présence* à la maison de Radio-France, ainsi que par un colloque organisé avec beaucoup d'énergie par Makis Solomos et le CDMC, n'a certes pas laissé le monde musical indifférent, mais a surtout révélé la distance prise par la musique française actuelle (du moins celle qui tient le haut du pavé médiatique et institutionnel) avec une des figures musicales les plus marquantes du vingtième siècle, si ce n'est, à mon sens, la plus marquante. Car Xenakis pourrait bien se révéler être, dans les années qui viennent, le repère d'exigence créative et intellectuelle à l'aune duquel nombre de productions musicales dont on nous rabat aujourd'hui les oreilles paraîtront manquer cruellement de sel.

Avant d'analyser plus avant cette situation paradoxale de la figure de Xenakis aujourd'hui en France, il convient de comprendre un peu mieux comment cet émigré grec a pu rencontrer dans le Paris du milieu des années cinquante un contexte intellectuel et artistique suffisamment stimulant pour lui suggérer une œuvre aussi forte. Outre la rencontre avec Le Corbusier, qui l'embauche comme ingénieur dans son cabinet d'architecture, on ne peut faire l'impasse ni sur la rencontre avec Olivier Messiaen, ni sur celle avec Pierre Schaeffer et le GRM, et, bien-sûr, sur les relations qu'il a eues avec Edgar Varèse.

La figure de Le Corbusier est certainement déterminante pour comprendre l'engagement de Xenakis du côté de la modernité. Même si les relations entre les deux hommes se sont détériorées après le conflit de paternité à propos du pavillon Philips à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, il est probable que l'on doit à l'architecte visionnaire une part non négligeable de l'intérêt de Xenakis pour le calcul des structures et les fonctionnalités de l'espace. Au delà de l'aspect alimentaire (assez médiocre du reste) de

² «Il est très difficile à définir. Premièrement il est Grec – il n'y a rien à faire cette lucidité d'esprit, cette rapidité...

«Si vous regardez le grand théâtre antique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, c'étaient des gens prodigieusement intelligents mais c'étaient des sujets horribles. C'est affreux! Ce sont des crimes épouvantables! Il y a une certaine sauvagerie, et il y a un peu de ça chez lui. Il y a une certaine cruauté... oui.

«Finalement, ce qu'il a fait: il s'est servi des mathématiques, il s'est servi d'architecture, pour composer, et ça a donné quelque chose qui est tout à fait génial, mais qui est tout à fait en dehors. Qui n'est qu'à lui. Que personne d'autre ne pouvait faire! Ça a un impact, une force. Ça a une puissance.» Olivier Messiaen, cité par Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 1981, p. 5.

³ Gérard Condé, *L'étoile Iannis Xenakis a rejoint sa galaxie*, Paris, le Monde, mardi 6 février 2001, p. 35.

son travail, le contact avec Le Corbusier lui aura permis de situer son œuvre dans le grand mouvement de conquête de l'espace personnel par les outils de la raison qui constitue le fer de lance de la pensée moderne dans son application à l'architecture. Au delà, il y trouvera aussi sans doute un sens de la dimension, une certaine audace, et l'assurance que la nouveauté d'une proposition vaut toujours mieux que le confort d'une idée toute faite. Le Corbusier avait aussi dédaigné les études traditionnelles d'architecture aux Beaux-Arts, au profit d'une formation plus scientifique.

Mais Xenakis n'est architecte que par nécessité et par hasard. Sa vocation la plus profonde le tourne vers la musique. Ses études dans ce domaine ont été, par la force des choses, un peu chaotiques. Il tente d'abord en vain de reprendre des études 'ordinaires' avec des professeurs aussi importants que Arthur Honegger ou Darius Milhaud. Sa première entrevue avec Honegger se cristallise autour de l'emploi des quintes et des octaves parallèles, qu'il revendique, ce qui lui vaut la fureur du maître. Ses rapports avec Milhaud ne sont guère plus enthousiastes.⁴ C'est alors qu'il fait la connaissance, en 1951, d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. La personnalité de Messiaen est unique dans le paysage musical français. Et sa manière de réagir, sa douceur et son ouverture d'esprit, a été pour Xenakis un véritable retournement. Messiaen comprend immédiatement qu'il a affaire à une personnalité hors du commun, que Xenakis est trop âgé (il a déjà trente ans) pour des études traditionnelles, et il l'encourage à être lui-même, c'est à dire grec, mathématicien et architecte, dans sa musique.

Messiaen n'a pas cherché à être un 'maître' pour Xenakis. Il lui a donné quelque chose de plus essentiel peut-être pour un artiste: un sentiment de confiance en soi. Il y a eu certainement entre Xenakis et Messiaen une forme de fascination réciproque que l'on peut entendre et comprendre dans la musique de chacun d'entre eux. Ainsi, certains passages particulièrement denses et complexes de *Chronochromie* (1960) sont directement sous l'influence de la combinatoire sérielle en vigueur à l'époque (Boulez fut également élève de Messiaen) mais aussi de modèles naturels peut-être plus 'stochastiques'. '[...] la Nature, trésor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modèle inégalé de développement total et de variation perpétuelle [...]' déclare Messiaen à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958! Dans l'autre sens, si l'on ne peut pas noter une influence musicale directe de Messiaen sur le tout premier Xenakis, on peut se demander jusqu'à quel point les recherches de Xenakis sur la théorie des cribles à partir de 1960 ne sont pas le prolongement des recherches de Messiaen sur les échelles ('modes') à transpositions limitées. L'emploi du *Pelog* javanais par Xenakis n'est peut-être pas étranger à l'attrait des musiciens français pour une certaine forme d'exotisme musical. Dans une œuvre comme *Tetora* pour quatuor à cordes (1990), l'influence de Messiaen me paraît particulièrement audible, laissée à découvert, dans des zones où l'ambitus se restreint, par l'insistance sur des intervalles fétiches de Messiaen, comme la quinte diminuée descendante par exemple, et par des harmonisations parallèles elles aussi caractéristiques de la conception française (depuis Debussy) du rapport harmonie/timbre.

⁴ Cf. Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 1981, p. 41.



Ex. 1: extrait de *Tetora* de Iannis Xenakis pour *Quatuor à corde* (1990), M. 10-18 (avec l'aimable autorisation des éditions Solabert, Paris).

D'une manière générale, les dernières œuvres de Xenakis sont marquées par ce souci de la complétude harmonique et les couleurs développées par cette complexité (par exemple dans *Toolkos* pour orchestre de 1996) ne sont pas sans évoquer les accords couleur de 12 sons de Messiaen (*Couleurs de la cité céleste...*).

Ce sera aussi Messiaen qui va introduire Xenakis auprès de Pierre Schaeffer:

«Je vous recommande très spécialement mon élève et ami Iannis Xenakis, qui est Grec et très extraordinairement doué pour la musique et le rythme [...] D'autre part, il est désireux de faire de la musique concrète. Il pourrait devenir un de vos précieux collaborateurs.»⁵

Il réalisera au studio de musique concrète un grand nombre de pièces: *Diamorphoses* (1957), *Concret PH* (1958), *Analogique B* (1959), *Orient-Occident* (1960), *Bohor* (1962)... Ceci dit, Xenakis aura des relations assez tendues avec Pierre Schaeffer, comprenant d'une manière très personnelle l'idéologie de la musique concrète que celui-ci tentait de formaliser.⁶ Il n'en reste pas moins que cette expérience du studio de musique électroacoustique sera déterminante.

⁵ Olivier Messiaen, cité dans: Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 1981, p. 90.

⁶ Cf. l'article de François Delalande et Évelyne Gayou, «Xenakis et le GRM», in *Présences de Iannis Xenakis*, sous la direction de Makis Solomos, Paris, CDMC, 2001.

C'est aussi en 1954, quand il vient à Paris travailler au studio pour la création de *Déserts*, la première pièce pour orchestre et bande stéréophonique, que Xenakis fait la connaissance d'Edgar Varèse. Varèse est évidemment plus âgé que Xenakis, mais c'est pourtant un des compositeurs les plus visionnaire. Nouritza Matossian fait remarquer à juste titre à quel point on peut lire dans cet extrait d'une conférence de Varèse datant de 1936 des phrases qui sont quasiment prémonitoires de l'esthétique de Xenakis.

«Ces zones (d'intensité) seraient différenciées par divers timbres ou couleurs et différents volumes sonores. Grâce à un tel procédé matériel, ces zones paraîtraient de couleurs et d'ampleur différentes selon les perspectives de notre perception. Le rôle de la couleur ou du timbre serait complètement changé du fait d'être accidentel, anecdotique, sensuel ou pittoresque; il deviendrait un agent de délimitation de la même façon que les diverses couleurs d'une carte géographique séparent diverses zones, et le non-mélange, jusqu'ici impossible à obtenir, deviendrait possible.

Dans les volumes en mouvement l'on prendrait conscience de leur transmutations lorsqu'ils passent au-dessus de différentes couches, lorsqu'ils pénètrent certaines opacités, ou se dilatent au sein de certaines raréfactions.»⁷

Un grand intérêt pour l'espace, pour le mouvement, mais aussi une attirance certaine pour le surgissement d'une énergie primordiale, liée au son lui-même, ou au rythme dans son expression la plus physique, relie la musique de Xenakis à celle de Varèse. On peut aussi probablement remonter dans cette direction à une des œuvres qui a révélé à la musique son potentiel de sauvage modernité: *Le sacre du printemps*, d'Igor Stravinsky, dont on sait que Xenakis a écouté l'analyse dans la classe de Messiaen, et dont on ne peut pas s'empêcher de retrouver un écho dans les passages de *Jonchaie* (1977) où un martèlement binaire, très appuyé, vient secouer l'orchestre et les auditeurs sans ménagement.

Le Groupe de Recherches Musicale n'est pas pour Xenakis qu'une occasion de confrontation avec des aînés. C'est aussi l'endroit, après la classe de Messiaen, où il pourra briser son isolement de créateur et trouver des compagnons de route. François Bernard Mâche sera probablement un des plus proches de lui, d'abord parce qu'il est à même, ayant fait des études de littérature classique très avancées, de comprendre le fond de culture grecque qui irrigue la pensée de Xenakis, et puis aussi parce qu'il est traversé comme lui par un questionnement fondamental concernant le rapport de la musique aux modèles naturels. Il ne faut pas oublier que l'on est en France, dans les années soixante, en pleine période structuraliste. Boulez cite Levi-Strauss. Xenakis, pour sa part, se démarque très clairement de toute tentative de considérer la musique comme un langage, et de la soumettre à l'aune de la linguistique. Elle doit répondre selon lui à une catégorisation plus originelle, une paramétrisation plus physique et philosophique.

«Je ne crois pas qu'aucune tentative de considérer la musique comme un langage puisse aboutir. L'infrastructure d'une musique est beaucoup plus proche de l'espace et du temps. La musique est plus pure, beaucoup plus proche des catégories de l'esprit.»⁸

Au delà des querelles de techniciens qui habitaient l'époque sérielle, la pensée musicale de Xenakis désigne un autre projet, un projet qui met la musique au centre de préoccupations qui concernent l'esprit et la pensée, depuis la source mythique jusqu'à la

⁷ Edgar Varèse, cité dans: Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 1981, p. 91.

⁸ Iannis Xenakis, cité dans: Nouritza Matossian, *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 1981, p. 109.

métaphore spatiale du cosmos. François Bernard Mâche reprend cette idée en la développant dans un ouvrage intitulé *Musique, Mythe, Nature*.

«Depuis Debussy, en passant par le premier Stravinsky, par certaines œuvres de Messiaen, de Bartók et de Prokofiev, et surtout par Varèse et par Xenakis, toute une part de la création musicale occidentale n'est concernée essentiellement ni par les problèmes de forme ni par les soucis de la communication, mais par la recherche d'une nouvelle finalité musicale. [...] La musique n'est pas une sorte de langage, elle est une pensée plus générale, plus proche de la source mythique (mythifiante, plus exactement) [...] La seule crise musicale profonde de notre époque concerne le pourquoi, et non le comment de la musique. L'ère laïque du pseudo-'langage' musical soi-disant autonome me paraît révolue. La musique n'est plus 'le seul système signifiant privé de référent', comme on l'a trop dit. Cette pureté a toujours été illusoire, et désormais les sons réels l'ont submergée de matériaux nouveaux ; elle a mieux à faire qu'à se soucier d'en créer d'autres. Mais pour savoir qu'en faire, il existe depuis Debussy une route précise: la création musicale pourrait être pour l'essentiel la rencontre entre les archétypes et une phénoménologie du monde sonore, entre l'inné et le perçu.»⁹

Et plus loin il ajoute:

«Chercher des modèles dans la nature n'est pas se chercher des contraintes par peur de la liberté, c'est chercher l'usage le plus efficace de la liberté, la mesure de cette efficacité étant la joie, dont la conquête est une mission de la musique, et qui ne fait qu'un avec le pouvoir sur soi et sur les choses.»¹⁰

On est bien loin d'une conception matérialiste et industrielle de l'usage des mathématiques en musique, conception à laquelle on a voulu parfois un peu trop rapidement réduire l'auteur de *Musiques formelles*. Certes Xenakis va puiser dans l'abstraction symbolique des statistiques, de la théorie des groupes ou encore dans les opérations algorithmiques, des outils utiles et efficaces pour écrire sa musique. Certes, il se sert de ce paravent théorique pour ne pas mettre en avant les aspects plus intimes de son œuvre. Mais cela ne doit pas nous leurrer sur la profondeur de ses intentions, une profondeur éthique qui guide, bien avant sa reconnaissance comme compositeur, son comportement d'homme et de citoyen, une profondeur éclairée par ce sens aigu de la liberté que décrit François Bernard Mâche. D'ailleurs, Xenakis écrit lui-même au sujet de la pensée et de l'enseignement de Messiaen:

«Ce que j'apprenais là, c'était la liberté qu'un compositeur aurait pu avoir, sans les œillères des écoles ou des styles, sans les conventions sociales.»¹¹

Cet amour de la liberté va jusqu'à lui faire exprimer une certaine défiance vis à vis de la science elle-même:

«Si nous voulons combattre cette tendance fondamentale [l'obéissance], nous devons nous méfier des idéologies et de leurs incarnations institutionnelles, telles que les fabriquent les partis. Nous devons nous méfier même des théories scientifiques, que ce

⁹ François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 60.

¹⁰ Id. p. 114.

¹¹ Iannis Xenakis, «Ouvrir les fenêtres sur l'inédit», in *20ème siècle, images de la musique française*, Jean-Pierre Derien ed., Paris, Sacem & Papiers, 1986, p. 160.

soit en physique, en mathématiques, en astrophysique, en biologie ; nous devons nous méfier comme de la peste de toute chose qui semble établie et vraie.»¹²

S'il est capable d'exiger cet esprit critique des rapports avec l'outil scientifique, c'est aussi pour combattre haut et fort, et aussi par les voies de l'art, un certain nombre de problèmes liés à la société. Xenakis restera un éternel résistant:

«Un questionnement perpétuel devrait être à la base de l'exercice de la liberté ; c'est peut-être dans le domaine artistique que cet exercice se développe de la manière la plus riche. Je suis musicien, et je sais que l'art est le domaine le plus propice à la liberté d'expression. [...] l'art est, à mon avis, plus libre que la science. Mais dans le domaine artistique en Occident, et ailleurs également, des institutions empêchent la véritable liberté de pensée et d'expression artistiques. Ici, par exemple, les conservatoires constituent de véritables camps retranchés, parce que des professeurs dont la formation est exclusivement conservatrice se révèlent trop souvent limités et parce qu'une conception élitiste de l'art, généralement répandue, réserve à quelques-uns seulement ce qui devrait être mis à la portée de tous. Il faut que l'exercice de la création appartienne aux masses. Ces propos ne relèvent pas de la démagogie, mais tenir ce langage, c'est dire qu'on retrouve chez tout homme l'étincelle divine de Dionysos, qui lui permet d'agir et de comprendre. Si la majorité des gens n'étaient pas sensibles aux phénomènes artistiques, il n'y aurait jamais eu d'art du tout.

Enfin, dans les pays de civilisation ancienne, comme l'Europe, les structures de la pensée sont archaïques et sclérosées, le poids du passé joue de façon décisive en faveur de l'esclavage et de la domination. Ce phénomène est sensible à la radio et à la télévision, qui sont au service de goûts momifiés et ignorent la pensée actuelle. Il ne s'agit pas de détruire le passé et les traditions, comme j'en parlais plus haut, mais de comprendre que la tradition figée est dangereuse, tandis que la tradition rénovée par un esprit bien vivant peut être une source de richesses extraordinaires. Le passé, si l'on se contente de le subir, condamne une civilisation à l'asphyxie progressive. Prenons-y garde. Il existe un seuil de la création en deçà duquel on ne peut plus créer, et c'est au niveau de l'individu, de la famille, de la tribu, de l'État que se manifestent les conséquences culturelles. Je crains fort que nous n'en soyons là en Europe, dans des pays qui maintiennent obstinément leurs frontières et leurs chauvinismes de clocher. Un passé prestigieux peut créer des inhibitions qui anéantiront tout effort de renouvellement.»¹³

Je cite ce passage de manière un peu extensive car il me paraît fondamental pour bien comprendre un aspect très important de la personnalité de Xenakis et qui mérite d'autant plus aujourd'hui d'être mis en avant: son engagement politique et moral. On peut difficilement comprendre la musique de Xenakis sans aborder cette thématique. Certaines œuvres comme *Nuits* ou *À l'île de Gorée* y font explicitement référence.

Aussi, le formalisme et l'utilisation de l'informatique, dont il a été un des pionniers, ne doivent pas être compris chez lui, ce qui parfois été le cas, comme un asservissement à la logique scientifique dominante, mais bien comme la recherche d'outils pour *libérer* l'écoute du poids de la tradition musicale. Autour du CEMAMu, qu'il fonde en 1966, puis

¹² Iannis Xenakis, *Kélezhtha*, Paris, l'arche, 1994, p. 133. (le texte original date de 1984).

¹³ Ibid. p. 134-135.

de la réalisation de l'UPIC, il fédérera un nombre important de chercheurs et de musiciens concernés par une nouvelle manière de penser le musical. Parmi ceux-ci, on peut noter André Riotte, qui avec Marcel Mesnage, mettra au point le *Morphoscope*, un outil informatique pour analyser les formes musicales, et qui ira jusqu'au bout des implications concrètes de la notion de modélisation en musique.

De 1972 à 1989, Xenakis enseigne à l'Université de Paris I Sorbonne, Université dont il sera reçu docteur en 1976. Ce sera l'occasion pour lui de fréquenter des musiciens plus jeunes. Mais ses cours ne sont pas des cours de composition comme on l'entend communément. Xenakis refuse une quelconque autorité dans un domaine où il cherche à promouvoir au contraire la recherche personnelle et la libre créativité de chacun. Il transmet ses connaissances, montre ses recherches, discute, quand on l'y provoque, de ses conceptions. Mais il ne donnera pas d'avis sur la musique des autres. Pascal Dusapin fréquente les cours de Xenakis de 1974 à 1978. Il est indéniable que la musique de Xenakis aura une influence déterminante sur la sienne, influence que l'on peut entendre directement par exemple dans le premier trio à corde, ou dans *Khôra*. On peut lire dans la biographie de Dusapin publiée par l'IRCAM: '[Xenakis] le reconnaît volontiers comme son seul élève: 'J'aime Pascal Dusapin parce qu'il est fier, curieux, indépendant et organisé dans sa pensée' Cela n'empêchera pas Dusapin de se démarquer de son influence, et d'instruire, même si c'est avec révérence, le procès fait par les compositeurs de sa génération contre Xenakis. Le premier trouble naît du rapport art-science, revendiqué avec vigueur mais réalisé avec parfois peu de rigueur par Xenakis.

«Sa pensée, profondément pénétrée par l'idée pythagoricienne de l'Art/Science' a cependant engendré les pires confusions. Si le formalisme de Xenakis commence par le modèle mathématique, c'est que son esprit s'exalte sans cesse à l'idée d'une forme absolue d'une solidité structurelle sans faille. Mais, dès que l'analyse de ses oeuvres en révèle les détours, les fuites même devant la rectitude de sa méthode, il peut apparaître alors comme un 'léger mystique'.

N'en concluons pas qu'il s'agit avec lui d'un scientisme impur, d'un écran scintillant et trompeur; l'apprentissage solitaire et douloureux de cette approche plurale de l'art fut son premier outil formel. Elle lui permet une imagination «au-dessus» des normes de la technique musicale ou de celles des «intégristes de la pure raison». [...]

Sa musique a effectivement opéré une catalyse avec la science, mais n'a jamais pu créer un axiome qui puisse fondamentalement valider la thèse de l'«Art/Science». L'originalité de sa démarche, bien qu'elle ait permis de solutionner certains aspects de l'alternative musicale des années 50/60, reste néanmoins une théorie de l'analogie et du transfert de modèle.

La question est de savoir à présent si l'incertaine relation entre les sciences et les arts formulée par Xenakis sera un facteur d'évolutions et de mutations pour notre conscience, ou si elle ne restera que la fabuleuse coïncidence d'un homme parvenu aux plus hauts degrés de la création, grâce à l'originalité de sa formation physique et spirituelle.¹⁴

Pour Dusapin, renvoyer Xenakis à n'être qu'un épiphénomène, c'est aussi chercher à remettre la bonne vieille conscience musicale en première ligne. Même si Xenakis

¹⁴ Pascal Dusapin, «L'imagination au-dessus», *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin et Joséphine Markovits Ed., Paris Messidor/Temps Actuels, 1982, p. 217-218.

propose des chemins inouïs, notre écoute a ses attentes, et ce sont elles qui dominent notre perception des œuvres, quoi qu'en décrètent les équations. C'est en substance ce qu'il confie à Harry Halbreich en juin 1981:

«Là où Xenakis pêche un peu, c'est que de toute manière notre écoute est orientée, et que, l'audition d'une œuvre comme *Phithoprakta*, il y a des intervalles qui dominent instantanément, et des lignes mélodiques qui ressortent de la masse. [...]»¹⁵

Il poursuit:

«Il y a un problème peut-être beaucoup plus important et qui caractérise toute cette génération de musiciens. Rétrospectivement, lorsque je me souviens des propos de Xenakis à ses cours, je m'aperçois qu'il ne parlait jamais de grandes formes [...] Il s'agissait toujours d'une analyse ponctuelle.»¹⁶

Il faut sérieusement nuancer le sous-entendu de Dusapin concernant la conscience que Xenakis avait de la grande forme. Toute analyse de ses œuvres prouve à quel point il était un des compositeurs de sa génération le plus au clair avec les problèmes de construction musicale à grande échelle. Il tenait peut-être cette capacité de son métier d'architecte. En tout cas, il y a peu de musiques aussi équilibrées, aussi soucieuses de la trajectoire dynamique que celle de Xenakis. Quant à son obsession du ponctuel pendant les cours, je n'ai certes pas suivi les mêmes que Pascal Dusapin¹⁷, mais j'ai le net souvenir que la réponse qu'il m'avait faite concernant justement ce problème de la forme en musique était une des plus lumineuses qu'il m'ait été donné d'entendre, à une époque où régnait, en particulier dans l'orbite sérielle, une confusion assez flagrante sur ce sujet.

Ceci dit, il est clair que dans les années quatre-vingt, la musique réinvestit l'aspect perceptif, et cela vaut aussi pour Xenakis. Un des archétypes de ce phénomène concerne la réapparition de notes polaires, qui servent d'axe de référence pour l'écoute. C'est ce que Xenakis appellera les *isons*. On trouve cette pratique, contraire à la déontologie de non-répétition et d'atonalité qui prévalait dans la période précédente (à l'exception notable de quelques œuvres de Ligeti et de Scelsi), chez presque tous les compositeurs de l'époque, même chez Boulez. C'est évidemment particulièrement flagrant chez Dusapin dans son opéra *To be sung* où l'avant dernière section qui s'intitule *Chapters when they need a monk*, par exemple, met en place un bourdon avec des voix qui psalmodient à l'unisson ou à l'octave. On trouve également cette nécessité dans l'écriture de Félix Ibarondo, par exemple dans son trio à cordes *Phalène*, bien que d'une manière plus souple et plus dramatisée. Mais au delà de cet aspect particulier, il y a la claire conscience que la musique doit revenir au ventre de sa matrice sonore originelle. Le spectralisme est sans doute une des formes de cette régression, régression nécessaire sans doute pour découvrir d'autres enjeux musicaux.

Les deux déclarations qui suivent, respectivement de Dusapin et de Grisey, explicitent assez bien la défiance qui règne sur le rôle que doit jouer l'extra-musicalité dans la pensée musicale:

«Depuis quelque temps, il y a une chose que j'essaie absolument d'éviter, malgré

¹⁵ Pascal Dusapin, *In Regards sur Iannis Xenakis* op. cit. p. 347.

¹⁶ Id.

¹⁷ L'auteur de cet article a suivi la dernière année de cours de Xenakis à Paris I.

mon amour pour sa musique, c'est son aspect symbolique, en tant que le son chez Xenakis, et notamment dans de très grandes œuvres comme *Herma* ou *Eonta*, est la représentation d'une entité abstraite, complètement imaginaire... philosophique.¹⁸

«Nous sommes des musiciens et notre modèle, c'est le son, non la littérature, le son, non les mathématiques, le son, non le théâtre, les arts plastiques, la théorie des quanta, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture.»¹⁹

Questionné par Jean-Pierre Derien sur ses rapports avec la musique française, Xenakis raconte comment en décembre 1944, pendant l'occupation de la Grèce par les Anglais, il a découvert la musique française sous les doigts d'un compagnon de combat. 'À l'écoute de Debussy et de Ravel, j'ai immédiatement pensé que c'était, là, la musique qui correspondait le mieux à la pensée antique, peut-être surtout par le climat général qui s'en dégage... *Le Tombeau de Couperin* ne m'apparaissait pas comme une référence au XVII. siècle, mais comme un véritable tombeau antique. Je découvrais un monde que j'avais déjà en moi, le mien...'

à r. composé en 1987, en hommage à Maurice Ravel (à l'occasion du cinquantenaire de sa mort) est la seule pièce où Xenakis fait explicitement référence à Ravel. Pourtant, elle est issue, comme la quasi-totalité des pièces de cette période de la théorie des cribles. L'arpégiation ondulée qui la traverse, martelée par quelques accords, n'est pas sans évoquer un autre hommage à Ravel, celui que Grisey lui rend dans *Vortex temporum*. Comment ne pas noter, dans les deux cas, la présence de la figure de l'onde, et celle du geste circulaire qui décrit l'harmonie par l'égrenage d'une échelle/accord ? Au fond, quelle que soit l'étendue de ses explorations, un musicien n'oublie jamais qu'il est d'abord musicien, et il faut peut-être faire entendre ici ces phrases attribuées à Ravel lui-même: 'Je n'ai jamais éprouvé le besoin de formuler, soit pour autrui, soit pour moi-même, les principes de mon esthétique. Si j'étais tenu de le faire, je demanderais la permission de reprendre à mon compte les simples déclarations que Mozart a faites à ce sujet. Il se bornait à dire que la musique peut tout entreprendre, tout oser et tout peindre, pourvu qu'elle charme et reste enfin et toujours la musique. On s'est plu, parfois, à me prêter des opinions, fort paradoxales en apparence, sur le mensonge de l'art et les dangers de la sincérité. Le fait est que je me refuse simplement mais absolument à confondre la conscience de l'artiste, qui est une chose, avec sa sincérité, qui en est une autre. La seconde n'est d'aucun prix si la première ne l'aide pas à se manifester. Cette conscience exige que nous développons en nous le bon ouvrier. Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre. L'important est d'en approcher toujours davantage. L'art, sans doute, a d'autres effets, mais l'artiste, à mon gré, ne doit pas avoir d'autre but.'²⁰

¹⁸ Id. p. 354.

¹⁹ Gérard Grisey, «La musique: le devenir des sons», in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. XIX, Mainz, 1984, p. 22.

²⁰ Rapporté par Roland-Manuel, in Marcel Marnat, *Maurice Ravel, Qui êtes-vous?* Paris, La Manufacture 1987, p. 63.

UDK 78.082.4 Petrić

Niall O'Loughlin

Univerza v Loughbourghu
Loughborough University

Concertante Techniques in *Trois images* by Ivo Petrić

Koncertantne tehnike v *Trois images* Iva Petrića

Ključne besede: Ivo Petrić, koncert, avantgar-
da, 20. stoletje.

Key words: Ivo Petrić, concerto, avant-garde,
20th Century

POVZETEK

Obsežno zasnovani romantični koncert so prevzemali številni skladatelji 20. stoletja, med njimi Stravinski, Honegger in Frank Martin, ki so sprva vsi nameravali napisati mnogo krajša dela. Ena takih skladb je delo *Trois images* Iva Petrića, violinski koncert, ki je nastal v letih 1972-73. Skladba razodeva dvoumen pristop v formi, v razmerju med solistom in orkestrom, v uporabi glasbenih motivov in koncertantnih idej. Na eni strani je navezana na tradicijo z uporabo krajše, trivstavčne koncertantne strukture, s tradicionalnim dialoškim razmerjem med solistom in spremljavo, z razvijanjem motivov in virtuozno tehniko. Na drugi strani pa tradicijo prelamlja s potvarjanjem kontrastov in ločitvijo med posameznimi stavki ter s transformiranjem tradicionalnih koncertantnih tehnik v prosto uravnanem idiomu, ki ga je tedaj skladatelj uporabljal. Delo je odličen primer tega, kako je mogoče povezati koncertantne tehnike z avantgardnimi.

SUMMARY

The large-scale romantic concerto has been re-evaluated by many composers of the 20th century. These have included Stravinsky, Honegger and Frank Martin, who have all tended to compose on a much smaller scale. One such work is Ivo Petrić's *Trois images*, a violin concerto dating from 1972-73. It displays an ambiguous approach to form, the relationships between the soloist and orchestra, the use of musical motives and the idea of the concerto. On the one hand, it has links with tradition in that it uses the title and three-movement structure of the concerto, the traditional relationships of dialogue, solo and accompaniment, development of motives and virtuoso techniques. On the other hand, it breaks with tradition by disguising the contrasts and separation of the individual movements, and transforming traditional concerto techniques for use in the freely coordinated idiom that the composer was using at the time. It proves to be an excellent example of how concerto techniques can be combined with the techniques of the avant-garde.

The Background

One of the greatest legacies of 19th-century music to the 20th century was the romantic concerto, particularly for piano or violin and orchestra. It had established itself early in the century as a leading form in which the skills of an expert instrumentalist could be displayed to an audience. The solo concertos of Beethoven, especially the Violin Concerto and the Third, Fourth and Fifth Concertos for piano and orchestra provide an obvious starting point. The idea of a conflict between soloist and orchestra, displayed so clearly in the slow movement of Beethoven's Piano Concerto No. 4, was frequently presented in 19th-century piano concertos, for example, in the first Piano Concertos by Tchaikovsky and Brahms, and coming into the early 20th century, by the Piano Concerto by Busoni.

The idea of a conflict between soloist and orchestra was not so strong in the case of the violin concerto, although the concertos of Brahms and Tchaikovsky display a strong dominating character by the soloist. Other violin concertos, for example, those by Max Bruch and Mendelssohn, have a much more lyrical and less combative approach, even though the level of virtuosity required is still very high. Some violin concertos in the first half of the 20th century were composed in the same spirit: the Violin Concerto No. 2 by Bartók and that by Schoenberg feature a dazzling level of virtuosity entirely in keeping with their 19th-century models. Inevitably there was a reaction against the excesses of this type of composition, as there was to many of the grandiose musical forms of the 19th century. More modest neo-classical conceptions, Piano and Violin Concertos by Stravinsky, looked back more to models from the classical period, as did other works such as the Piano Concertino by Honegger of 1924. This approach is also found in the same composer's *Concerto da camera* of 1948, Frank Martin's Concerto for 7 wind instruments of 1949, and Richard Strauss's Oboe Concerto of 1945 and *Duett-Concertino* of 1947.

In the second half of the 20th century, there has been a considerable re-evaluation of the form of the concerto and of the relationships within it. There have been some examples of the large-scale romantic-type concerto, but they have been relatively infrequent. Recent concertos tend to have durations of 30 minutes or less and, in general, they have taken the three-movement plan normally associated with the 18th and 19th centuries, adopting a number of relationships between the soloist and the orchestra that have long been accepted as 'normal'. In simplified form these can be summarised as follows:

1. solo accompanied by orchestra
2. orchestra accompanied by the soloist
3. soloist and orchestra in dialogue
4. solo without orchestra (often the 'cadenza')
5. orchestra without soloist ('tutti')

It must be made clear, of course, that there is not always a definite distinction between these categories as composers often combine the features of different headings or move from one to another very rapidly. Adopting these headings, however, does help us to gain an insight into the processes involved.

It is in the context of the re-examination by many composers of the importance and position of the concerto in the later 20th century that Ivo Petrić composed his concerto for violin and orchestra in late 1972 and early 1973. It has a fascinating ambiguity. On the one

hand it adopts, even if only remotely, the classical three-movement plan and the five relationships noted above. On the other hand, it employs a modernist idiom that embraces fast unmetred flourishes, freely coordinated repeated ostinato patterns and, for most of its duration, a synchronisation between the solo violin and the separate orchestral parts that is only partly regulated by a system of conductor's cues but is often free. It is in the reconciliation between these two groups of elements that the strength of the work lies.

Form

The form of the work is a good point with which to start. It plays without a break for just over 25 minutes, but is broadly divided into three sections, whose tempos, *moderato*, *lento* and *vivo*, correspond roughly with the movements of the classical concerto. Two features, however, confuse the issue. The first is that Petrić did not use the word 'movement' and kept the word 'concerto' only in the subtitle. Instead, he entitled the whole work *Trois images* ('Three Pictures'), the pictures being the movements, suggesting something more than the normal virtuoso composition for solo instrument and orchestra. The second is the way that the composer created links between the 'images' or movements in a way that makes it difficult to discern the change from one tempo to another. This clearly contradicts the classical idea of movements unambiguously distinguished by tempo and separated by tonality and cadence.

Relationships

Within the broad three-movement structure, the subdivisions are made clear by differing relationships between the solo violin and the orchestra. Just as in the classical concerto, there is an alternation between 'solo' and 'tutti' sections, so the same can be discerned in Petrić's *Trois images*. The first 'image' (the term 'movement' is used from here onwards) can be viewed as a sequence of passages in which the violin is prominent, separated by four orchestral *tuttis*. Likewise the central *lento* movement can be viewed as a five-part structure of three solo passages with orchestral accompaniment separated by two *tuttis*, although the divisions are not as clearly defined as this description suggests. The final movement, *tempo vivo*, has three short *tuttis* that are enclosed by multiple solo sections before a final extended and overwhelming orchestral *tutti* ushers in the reflective *molto sostenuto* coda, with which the work ends.

Motives

Trois images, in common with other works by the composer from this period, is dominated by motivic activity. Often the motives are quite short – three or four notes is the norm – but what is fascinating about this use is that the motives are in a constant state of flux. The pitch, the order and the number of the notes is constantly being varied.

Imitations between one part and another, although clear to the ear, are rarely exact: the rhythm may change, the order of the notes may be varied, and notes may be added or subtracted. Simple motives may be repeated in decorated form or simple motives may be played simultaneously with a decorated form. The motives in Petrić's music are sometimes transformed from prominent melodic foreground figures to background accompanying ostinatos without the listener really being aware of the process. This motivic activity produces two things that have been valued in many periods of musical composition: variety and unity. To sum up, the ear instantly recognises the similarities even if the mind notices the differences.

Integration of the elements

We are now in a position to investigate the three movements separately to see how the form, relationships and motives combine to produce the concertante techniques that characterise Petrić's *Trois images*. The three tables are set out to show how the different techniques are combined throughout the work. It must be made clear that the music is continuous throughout and that the division into sections has been made purely for the purposes of this study and does not imply any sectional approach for the listener. It is certainly not desirable to listen to the work as anything other than a continuous structure. It must be stressed that Petrić composed these parts in such a way that the sequence is dramatically paced so that it is often extremely difficult to distinguish the individual parts. It is used only to help to understand the processes involved in creating a concerto in an idiom in which some of the concerto techniques used are not so easily appreciated.

Of the five relationships listed earlier Petrić naturally favours the first (solo accompanied by orchestra) and the third (soloist and orchestra in dialogue) and these are the most frequent. Sometimes he merges the functions of the two or transforms the latter into the former. Inevitably there are numerous passages in which the solo violin is unaccompanied (the fourth category), but these are relatively short-lived. Also of brief, sometimes very brief, duration are most of the orchestral *tuttis* (the fifth category). Indeed, some of the actual examples chosen here may well be thought to be almost insignificant because of their brevity, but they do fulfil a structural purpose and are noted for this reason. Examples of the second kind (orchestra accompanied by the soloist) are hard to find – the opening of the *Lento* may fall into this category – and this suggests that the kind of decoration that is found in, say, Mozart's piano concertos, does not lend itself so readily to this idiom.

Moderato sostenuto

The first movement is evenly measured only in the opening section with its falling and rising phrases, and in the short *tutti* at figs 31–32.¹ The remainder consists of solo violin sections gently accompanied by repeated ostinatos or punctuated by synchronised chords, and by *tuttis* which build to a climax and then collapse to reveal the solo violin.

In the first movement, two sections, nos 1 and 7 in Table 1, feature dialogue. The opening is very clear in its techniques. In a strictly measured three in a bar, wind instruments, first flutes, then clarinets and bassoons play a wide variety of variations on a *descending* four-note phrase. Parts overlap and interlock in a gentle cascade of notes. The overall change of pitch is downwards. The basic motive can be seen as the descending semitone and tone followed by a rising semitone, but this is constantly being altered. At one point the flutes play a three-part variation on this. The violin is contrasted against this in the most obviously contrasted way, by playing *ascending* phrases, again using the same four-note motive now in inverted form. Some of the violin's phrases are played faster, but the connections with the original form are instantly clear. The mirror forms separate soloist and orchestra.

The later section (no.7) that features dialogue is more complex. Again the violin employs short motives, but here there are accompanying textures produced by repeating passages from the brass which use the same motives as the violin (brass, cellos, basses). The scurrying motives on the bass clarinet at fig 34 are taken up by the bells and in the dialogue with the violin in the section from fig 38 to 42 which acts as a form of recitative in which the violin's moving lines are punctuated by different groups in turn.

It is thus to the three recitative-like sections that we now turn (sections 3, 5 and 9 in Table 1). We should observe that recitative technique would naturally favour the freely coordinated lines that the composer is using and the variety of different types of rhythmic motive also reinforce this idea. In the first example (section 3, fig 15 to 22) the violin freely improvises on the form of the short motive, expanding or contracting it at will. It is the violin's ricochet repeated notes that are taken into the repeated notes of the orchestral accompaniment. These notes are built up into a complex but static textural accompaniment of built up that acts as an effective background to the soloist's elaboration of motives, with its range of ricochets, portamentos, and flourishes. We can see this as a modern version of the long sustained chords that underpin baroque recitative.

The second example (fig 28 to 31 in the score) is more interesting in that the music starts with an orchestral string chord and short-lived descending wind flourishes, leaving the violin to muse freely on the four-note motive. The chords at figs 29 and 30 act like the chords in 18th-century recitative. This section ends as if on a cadenza for violin. The final recitative-like section of the first movement is punctuated by the entry of ostinato repetitions before the final fade into the simple melodic character of the opening of the slow movement.

¹ References to figures are to the conductor's cues in the published score: Ivo Petrić: *Trois images* (Ljubljana: Edicije DSS, 1974). The timings for individual sections are taken from the compact disc recording of the work played by Igor Ozim with the Slovenian Philharmonic Orchestra conducted by Uroš Lajovic (SIP 06, Ljubljana, 2000), and published by the composer.

The four sections of the first movement described here as *tutti* are all quite short. The first (fig 10 to 15) is intriguing in the way that textural groupings of very varied lengths are overlaid by a clearly defined non-repeating solo clarinet line using at first three-note motives and then expanding them. This section is concluded with a congested statement of the various forms of the motive played in a simultaneous flourish (fig 15) that ushers in the solo violin, a very effectively dramatic gesture. Also worthy of comment is the *tutti* that follows the violent climax at fig 22. Randomly scattered piccolo notes and 'boxed' repetitions from percussion, piano and harp form the background for imitative brass entries of a clear soloistic nature. These all gradually dissolve into textures whose climax again reintroduces the violin, now *molto calmo*, in the second recitative section. The third *tutti* is the brief linking passage already mentioned (fig 31 to 32), while the final one (fig 42 to 47) is a loud connecting passage that leads into the final solo link into the slow movement.

Lento

The slow movement consists of three sections in which the solo violin is prominent, separated by two *tuttis*. This is followed by a coda which deceptively and skilfully with the interweaving of different materials into the final *tempo vivo*.

The three solo sections (Sections 1, 3 and 5 in Table 2) feature different relationships between solo violin and the orchestra, the first a form of melody and accompaniment, the second is a dialogue and the third a recitative. The three elements of the opening section (fig 55 to 56) are juxtaposed: a syncopated solo cello melody is placed in counterpoint to violin tremolos with pianissimo rising scales from clarinets, violas and violins. There seems to be a deliberate ambiguity about which is the accompanying instrument, the cello or the violin. The second solo section (fig 62 to 65) is a dialogue between the solo violin and individual brass instruments. It is interesting how the latter start their imitative entries clearly and distinctly, but then use repetitions based on the arpeggio-like descending figure and two notes of the violin's four-note motive. The initial dialogue changes very subtly by the end of the section to the relationship of solo with accompaniment.

The *tutti* sections, as in the first movement, are short, in both cases significant to musical argument but each just over thirty seconds long. The first (fig 56–62), consisting of different motives emerging from along note, builds to a fortissimo climax that leads into the central dialogue section that consists of imitating descending phrases of varying lengths.

The second *tutti* (fig 65–66) in effect starts at fig 63 with descending models based on the solo violin's opening of the previous section, followed by similarly loosely coordinated imitative phrases from the woodwind, then percussion, piano and harp. The overlap into the violin's recitative section (fig 66–76) is beautifully shaded, the violin starting 'when the vibraphone finishes the model for the first time'.

The way that *tutti* passages playing at the tempo of the finale are infiltrated into the end of the violin's recitative are superbly managed. Portamentos are increasingly appea-

ring towards the end of the recitative (fig 67–76) to anticipate the music of the main *tempo vivo* section of the finale. They are also being combined with downward rushing flourishes to anticipate the semiquaver runs mostly on the woodwind. At fig 76, 78 and 80, this is precisely what we hear. Between fig 76 and 80 the tempo keeps changing from free to regular metre. At fig 80, when the new tempo is properly established, the short portamentos that feature so prominently in the opening section are clearly in evidence. This is the real beginning of the finale.

Tempo vivo

At fig 80 *tempo vivo* is fully established (Table 3, section 1). Although this opening solo is only brief, it can clearly be heard as solo and accompaniment with a strong rhythmic articulation emphasised by the tom-toms. After a short *tutti* (fig 82–86), Petrić embarked on a complex central part (Table 3, sections 3–5), employing a variety of techniques. The first part (section 3, fig 86–90) uses recitative-type methods of the kind found in the first movement, with variable length segments of free rhythm, punctuated by brief flourishes and the entry of trilled notes or repeated groups notated in boxes ('models'). This is followed by the second section (section 4, fig 90–94) with dialogue by imitation, in which the violin's motivic shapes are taken up, first by the strings as repeated ostinatos and then at fig 93 by flutes and clarinets. The third part of this central solo passage (section 5, fig 94–95) is in effect a virtually unaccompanied cadenza, in which the soloist works successively with repeated groups, slides and flourishes.

Unlike most of the previous *tuttis*, the passage from fig 95 to 102 is an enormously complex section. It starts by drawing together various motives in transformed versions. The entry of the percussion (fig 99) is the prelude to a huge and violent outburst of repeated groups, removing the tension for the quiet and unassuming entry of the violin for the coda, marked *molto sostenuto*. The recitative techniques in the coda are very varied. Sustained string notes are joined irregularly by slides while the violin plays versions of the motives freely and slowly. In the last section, marked *sempre più lento*, all or part of the four-note motive has the last word in a collections of different forms: the solo violin's, as a prominent melodic line; in individual subsidiary non-repeating solos from solo orchestral players, piccolo (fig 108), double bass (fig 108c), bells (fig 109 – only three notes); and in two- or three-note phrases as repeated models in the strings. This long and drawn out coda is a fitting close to a work of great emotional intensity.

Conclusion

Petrić's *Trois images* is a unique work that draws on some of the techniques of traditional virtuoso writing. Yet it recreates these in an idiom totally removed from those in which it was originally nurtured in the 19th century. The free coordination of the aleatory techniques that the composer uses in most of the work naturally lend themselves to recitative-type techniques. However, the composer also made great play of

the possibilities of dialogue between his soloist and the orchestra at a number of different levels: equal, accompanying, or background. The *tutti*s used are of relatively short duration, but are immensely effective, nevertheless. They act as clear structural markers to help the listener to understand the large-scale planning of the work, introducing at each stage important new developments. Despite the fact that Petrić has now returned to measured rhythms and metrical barring in his latest music, *Trois images* stands as an important and effective example of the use of the avant-garde techniques that were commonly employed in the 1970s.

Table 1
Moderato sostenuto

Section	Cues	Approx duration	Type	Features
1	0-10	2 min 28 sec	Dialogue	Orchestra: descending and overlapping variants on four-note motive. Violin: ascending variants on motive becoming more florid. Then florid groupings and imitations between soloist and members of orchestra. Constant dialogue. Recitative-like section leads to first tutti.
2	10-15	53 sec	Tutti	Build up of textures by increasing elaboration of basic motive: woodwind plus percussion.
3	15-22	1 min 50 sec	Recitative	Wide range of virtuoso solo techniques accompanied by repeated notes and patterns in orchestra.
4	22-28	1 min 2 sec	Tutti	Repeated patterns with solo brass instruments entering in turn: trombone, horn. Fortissimo climax fades to reveal solo violin.
5	28-31	1 min 54 sec	Recitative	Violin solo molto calmo with harmonics and crossing of strings. Recitative-like chords from orchestra.
6	31-32	5 sec	Tutti	Short measured section of ten quavers in anticipation of tempo of finale (tempo vivo)
7	33-41	1 min 11 sec	Dialogue	Violin with four-note motive, with orchestra sometimes imitating this (trumpet, horn, trombone). Repeated models from lower woodwind and lower strings. Recitative techniques used in orchestra between figs 39 and 41.
8	42-47	15 sec	Tutti	Recitative 'chords' taken over as passage introducing solo violin (molto marcato).
9	47-55	1 min	Recitative	Violin recitative: double stopping with one fixed note. Varied orchestral entries to punctuate solo.

Table 2
Lento

Section	Cues	Approx duration	Type	Features
1	55-56	32 sec	Solo and accompaniment	Violin tremolos against descending lines from cello and trombone.
2	56-62	33 sec	Tutti	Strings hold piano A, crescendo to descending flourishes after brass entry; woodwind similar; brass start with string tremolos and woodwind trills, fading to violin entry
3	62-65	58 sec	Dialogue	Descending phrases, mostly in thirds, solo violin then horns, taking this up as repeated ostinato models.
4	65-66	37 sec	Tutti	Repeated descending phrases in orchestral strings, woodwind and percussion, piano and harp group.
5	66-76	2 min 20 sec	Recitative	Violin: descending phrases mostly in thirds and fourths as repetitions fade. Short fragmentary phrases. Recitative-like 'chords' punctuate violin figures, mostly fast ascending or descending phrases and slides
6	76-80	34 sec	Dialogue	Transition from recitative to Tempo vivo, recitative and tempo vivo in dialogue between violin and orchestra

Table 3
Tempo vivo

Section	Cues	Approx duration	Type	Features
1	80-82	24 sec	Solo and accompaniment	Full establishment of tempo vivo in bars of 2 or 3 crotchets. Almost traditional melody and accompaniment.
2	82-86	22 sec	Tutti	Free coordination: textures from string harmonics, woodwind flourishes and percussion and harp chords
3	86-90	22 sec	Recitative	Recitative with solo violin virtuoso runs
4	90-94	35 sec	Dialogue	Solo violin's phrases taken up by strings and woodwind as repeated ostinato models
5	94-95	1 min 6 sec	Cadenza	Solo violin with repeated groups, slides and flourishes. Mostly unaccompanied.
6	95-101a	1 min 46 sec	Tutti	Solo strings, brass and woodwind with brief melodic fragments developing into repeated models. Complex loud wind and string climax fading to entry of violin in coda.
7	102-109	4 min 13 sec	Solo and accompaniment	Coda: Molto sostenuto. Solo violin with textural background, ricochets, repeated notes and trills. Sempre più lento, Violin takes fournote motive with imitations from different instruments.

UDK 785.02(497.4) "19"

Leon Stefanija

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja¹

Compositional practice in Slovenian instrumental music of the last quarter of the 20th century

Ključne besede: slovenska glasba, instrumentalna glasba, glasba 20. stoletja

Key words: Slovene music, instrumental music, 20th century music

POVZETEK

Razglasitev postmodernosti za nekakšno »uravnavaajočo idejo« sodobne kulture je – skupaj s prepričanjem o »nepreglednosti« umetniških hotenj – ustoličila stališče, da je sodobni skladatelj neizogibno primoran k predrugačevanju preteklih kompozicijskih praks. Razlog temu je dejstvo, da je ideologija Novega, tako značilna za glasbeno zapuščino 20. stoletja, izgubila nekdanjo ostrino. Zdi se, da ta domala nevprašljiva poteza sodobne skladateljske prakse temelji na podmeni o manku skupnega obzorja meril.

Problematika »postmoderne nepreglednosti« je bolj priča družbene perpleksnosti kakor pa znamenje kompozicijskih značilnosti. Gre namreč za vprašanje miselne drže: kaže pojmovanje glasbene postmodernosti kot »tisočerihi soobstoječih ogledal« razumeti kot nov, splošno uveljavljen zgodovinski korektiv ali kot begajoči konec nekoč domnevno homogenega razvoja kompozicijske

SUMMARY

The proclamation of postmodernity as a kind of »regulative idea« of contemporary culture has – along with the belief about the »Unübersichtlichkeit« of artistic volition – enthroned the notion that contemporary composers are compelled to modify the past compositional practices. The reason is the fact that the ideology of the New, so characteristic of 20th century musical tradition, somehow lost its former sharpness. This almost unquestioned feature of contemporary compositional practice seems to be discussed on the assumption that there is no common horizon of criteria.

Nonetheless, the problematics of »postmodern Unübersichtlichkeit« appears more as a witness of the social perplexity than as a token of compositional characteristics. Namely, it remains an open question of a certain intellectual stance whether the notion of musical postmodernity as a »myriad

preteklosti? Vendar to vprašanje presega okvir tega prispevka, osredotočenega na kompozicijski aparat. Zato bi želel pretresti utemeljenost omenjene podmene predvsem z ozirom na simfonično glasbo, značilno za zadnji desetletji 20. stoletja na Slovenskem.

of co-existing mirrors» should be seen as a new, widely accepted historiographical corrective, or as a baffling end of the once supposedly homogeneous unfolding of the compositional past. But this question is beyond the scope of this paper, which focuses on the compositional apparatus. Thus, I would like to address the prospects of this assumption with regards above all to the symphonic music of the last two decades of the 20th century in Slovenia.

Mimo podrobnejše opredelitve pojma postmoderne, za katerega se zdijo še posebej značilne obravnave s poudarki na pojmovno-relacijskih, pojmovno-zgodovinskih, kritiško-kulturoloških, ali pa znanstveno-spoznavnih vprašanjih,² v sestavku obravnavam nekatere kompozicijske zasnove, značilne za slovensko resno muziko obdobja, ki se ga je oprijela oznaka postmoderna.

¹ V izvirmi obliki je bila študija predstavljena kot nastopno predavanje za izvolitev v naziv docenta muzikoloških znanosti na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani 18. 4. 2000.

² Pojmovno-relacijski pretresi (npr. Hermann Danuser, *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, v: Neue Zeitschrift für Musik 1988/12) so tesno povezani bodisi s pojmovno-zgodovinskimi bodisi z znanstveno-spoznavnimi vprašanji, značilnimi predvsem za literarno-teoretske, filozofske, kulturološke ali pa sociološke analize pojma. Zaradi prepletenosti omenjenih razsežnosti pojma je zato pri njegovi uporabi mogoče zaslediti navidez protislovne nezdružljive razlike, kot nakazuje naslednja primerjava navajanja pojma postmoderne pri Dragotinu Cvetku in Andreju Rijavcu.

Dragotin Cvetko, na primer, enači postmoderno s »postweberniansko fazo« in obdobjem »eksperimenta« ter ob začetku osemdesetih let postavi domnevo, da je sodobna glasba [torej glasba postmoderne] »brezstilna ali vsaj pluralistično prostrana, da predstavlja ne le vsak avtor, ampak celo vsako njegovo delo svoj, lasten stil ali način oblikovanja.« (Dragotin Cvetko, *Postmodernizem?*, v: Sodobnost XXX/5, DZS Ljubljana, 478.)

Toda glede povednosti estetskega je Cvetkova časovna zamejitev postmoderne vprašljiva. Stališče Andreja Rijavca, »da je bil [Uroš] K[rek] vedno postmodernist (še pred nastopom postmoderne)«, kljub provokativnosti namreč opozarja na semantično pojmovanje postmoderne v osemdesetih in devedesetih letih. (Enciklopedija Slovenije, 6. zvezek, Ljubljana 1992, str. 6.) Obe umevanji postmoderne sta smiselni. Cvetkovo zato, ker pristopa s historiografskega stališča »glavnega toka«, katerega je domnevno presegle (v ožjem smislu proklamirana ob koncu sedemdesetih let) filozofija »konca velikih zgodb« J.-F. Lyotarda, torej filozofija, sestavljena iz »vrste velikih« zgodb o malem, posebnem, marginalnem. Rijavčevo zato, ker opozarja na semantično prepletenost sodobnega z minulim in motri »brezstilnost« oziroma »pluralistično prostranost« stališča estetske povednosti.

Omenjene ravni obravnave ločuje od sodobne dnevno-kritiške uporabe pojma postmoderne predvsem »želja po razumevanju«. Sicer tudi dnevno-kritiška uporaba pojma izhaja iz »želje po vzporejanju« sedanosti in preteklosti. V kritiških navajanjih pojma *postmoderna* je njegova vsebina predvsem priročno poenostavljena na obseg, primerljiv z naslednjim. Leta 1995 je v 59. številki (junij, str. 64) revije za novo glasbo *MusikTexte* pristala notica z odkrito ironičnim naslovom: *Alles p.* V slabi polovici kolumne je anonimni avtor komentiral pojem »postmoderna«. Anonimus v notici negoduje nad relativizmom, ki spremlja pojem »postmoderna«, in opozarja na njegov vsebinsko nejasen obseg. Tako je označil »Vokabel 'postmodern'« kot vseprisotno oznako, ki se pojavlja v slabih umetnostnih kritikah, ko pisec »gar nicht genau weiß, um was es sich eigentlich handelt«.

Uredniku Ulrichu Dibeliusu, enemu vodilnih poznavalcev evropske glasbene sodobnosti, se je zdelo smiselno uvrstiti omenjeni Anonimusov komentar v strokovno revijo, čeprav (ali ravno zato, ker) je pred tem že izšel v rubriki »sovražna beseda tedna« (Haßwort der Woche) v Münchenskem *Süddeutsche Zeitung*. Notica nemara ne bi pritegnila pozornosti, v kolikor iz Anonimusovih očitkov ne bi bilo razvidno, da zgolj zastavlja vprašanja o merilih, ki so izrazito kritiška. (»Schreibt einer einen faden Siebenhundertseitenschinken in altertümlicher Manier, so ist er kein Langweiler, sondern ein ‚Postmoderner‘«. Ali pa dalje: »Überhaupt ist anscheinend alles p., was nahe den siebziger Jahren kam und nicht ausschaut wie irgendetwas aus den Jahrzehnten davor.«) Prav zaradi kritiške osti je v končni fazi mogoče reči, da Anonimus očita »p«-ju, kar bi bilo mogoče očitati tudi njemu: vendar ne zato, ker bi zavajal s svojim negodovanjem nad plehkostjo v umetnosti, temveč spričo dejstva, da imponderabilijo, kakršna je »postmodernost«, kritizira z enakimi (ne istimi!) imponderabilijami, kakršni sta »plehkost« ali pa »reakcionarnost«. (Spomniti namreč kaže, da je Alma Mahler Werfel, avgusta leta 1899, po preigravanju klavirskega izvlečka prve simfonije svojega kasnejšega soproga, v svoj dnevnik zapisala: »ostudno – potpuri Wagnerjevih oper«. Mahler pravzaprav ni mogel doživeti bolj jedkega očitka plehkosti. Zlasti še, ker ga je izrekla oseba, za katero »existiert nur, was morgen

Za slovensko glasbo bi bili časovna zamejitev in vsebinska opredelitev postmoderne vprašljivi glede na doslej opravljene raziskave. Uvodoma zato kaže ob Lebičevem vidanju značilnosti skladateljskih prizadevanj v sedemdesetih letih 20. stoletja,³ ki se – kot večina preglednih »ugotovitev stanj« na področju kompozicijskih prizadevanj v obdobju proklamiranega konca avantgard⁴ izteče z mislijo o »padcu v veliko svobodo« in »sklenjenem krogu« modernizma, pripomniti, da soobstoja različnih avtorskih poskusov predrugačevanja kompozicijskih značilnosti iz preteklih obdobij in drugih glasbenih kultur ne kaže posplošeno časovno zamejevati. Časovna zamejitev je vezana na vsebinska vprašanja. In ne zdi se dvomno, da se postmodernost v glasbi – navzlic različno razumljeni postmoderni: postmoderni kot »simulakru« brez izvornika (J. Baudrillard), »odmevu« nekoč (vsaj domnevno) zanesljivih podob, ali pa kot »zbirki lokacij«, kjer se prepleta vrsta različnih »diskurzov in fantazem«⁵ – nanaša na dve plati glasbenega. Po eni plati se nanaša na različne bolj ali manj *določljive* ravni *preobrazbe minulega* v sedanjosti, medtem ko se po drugi plati pojem navezuje tako rekoč na bivanjsko ukoreninjenost glasbe, na »drobljenje« skladateljskih hotenj, ki prinašajo različne estetske rešitve in zahtevajo premislek o sočasnosti različnega, drugačnega, ne le preteklega. Tako prvo, kompozicijsko plat glasbenega stavka kot drugo, estetsko razsrediščenost glasbe bi bilo vprašljivo časovno in vsebinsko posploševati.

Iztočnico pričujočega razmisleka o značilnostih instrumentalnega glasbenega stavka v zadnji četrtini 20. stoletja na Slovenskem tako kaže opredeliti z dvema vprašanjema. Mišljeni sta kot analitični iztočnici, ki bi jima izčrpna obravnava značilnosti slovenske glasbe s konca 20. stoletja nedvomno dodala vrsto drugih. Prvo vprašanje se glasi: kaj se v kompozicijskih postopkih kaže kot predrugačeno glede na preteklost? In drugo: katere estetske poteze kaže upoštevati pri obravnavi slovenske glasbe zadnje četrtine 20. stoletja?

wahr ist. Das von gestern überlasse ich dem Publikum und den Kritikern», kot je zapisala Alma Mahler v svoji biografiji; v izdaji Fischer Taschenbuch Verlag 1991, 63.) Zato kaže »priročno-kritiške« navedbe pojma razumeti kot pomembne spoznavne iztočnice, ki jih upoštevajo pojmovno-relacijski, pojmovno-zgodovinski in znanstveno-spoznavni pretresi pojma *postmoderna*. Slednji je primerljiv z drugimi »povzemajočimi« slogovnimi in estetskimi približki (kot barok, klasicizem, romantika itn.), s katerimi si umetnostne vede pomagajo pri razkrivanju določenih kulturnih hotenj.

³ Lebič razmeji naslednje »type« skladateljskih prizadevanj, ki so značilni od sedemdesetih let 20. stoletja dalje:

1) »[N]a ustvarjalce ali dela, ki so tudi sredi priostrelega modernizma ostali pri svojih izvornih odločitvah, največkrat s koreninami v neoklasicizmu ali pa poznoromantični in postimpresionistični smeri.«

2) »[N]a ustvarjalce ali dela, ki vztrajajo v polju moderne tako, da nadaljujejo zahtevnejšo 'darmstadtsko varianto' ali pa da dograjujejo enostavnejšo energetske-ploskovno aleatorično smer.«

3) »[N]a ustvarjalce ali dela, ki iz tihega nasprotovanja modernističnemu manierizmu najdejo zglede v ameriški pocageovski smeri.«

4) »[N]a ustvarjalce ali dela, ki modernistični predstavi svet širijo – pluralizirajo – tako, da ga bogatijo z najrazličnejšimi elementi: s preteklim, mitološkim, folklorim [...], s palimpsestnim prekrivanjem arhetipskega z mlajšim in novim.« (Lojze Lebič, *Glasovi časov* (IV), v: Naši zbori, 1994/3–4, letnik 47, Ljubljana, 60–61.)

⁴ Prim., na primer tri zbornike: Rudolf Frisius, ur., *Neue Musik 1999: Bilanz und Perspektiven. Sieben Kongressbeiträge*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Band 40, Darmstadt 2000; Otto Kolleritsch, ur., *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung, Band 26, Wien – Graz 1993; Wilfried Gruhn, ur., *Das projekt Moderne und Postmoderne*, Regensburg 1989.

⁵ Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd (Narodna knjiga/Alfa), 1995, 5.

Histori(ci)zem⁶

Vrsta slovenskih skladateljev se pri komponiranju navezuje na posamezne zgodovinske kompozicijske predloge. Poudarjanje zgodovinskosti je treba seveda nekoliko natančneje opredeliti spričo pogosto izraženih stališč, da po izkušnji Cagea, vrste skrajno kompleksno dodelanih načinov strukturiranja glasbenega toka, elektroakustične, računalniške glasbe – torej po »izrabi zvočnega prostora« – nova kompozicijska izrazila niso mogoča. Ker bi natančna (glasboslovju nemara potrebna) tipologija sodobnih avtorskih predružačenj zgodovinskih predlog močno preseгла pričujoči razmislek, bi na tem mestu začrtal določen metodološki vzvod, ki razkriva nekatere, za glasbo v zadnji četrtini 20. stoletja značilne estetske razsežnosti navezovanja na kompozicijsko preteklost.

Kot kompozicijska »idealna tipa«, ki izpričujeta obseg in značilnosti skladateljskega histori(ci)zma, je mogoče izbrati dve skladbi. Gre za *Simfonietto in modo classico in due tempi* Sama Vremška (1988)⁷ in uspešnico Alda Kumarja z naslovom *Post Art ali Glej, piše ti Wolfgang* (1992).

Skladbi sta zasnovani na kompozicijskih vzorcih, značilnih za obdobje klasicizma. Glavna oblikovna razlika med skladbama je, da Vremškovo delo sledi načelu oblikovnega organicizma, medtem ko Kumarjev šeststavčni glasbeni akrostih Mozartu temelji na razgrinjanju posameznih harmonskih in melodičnih obrazcev klasicizma. Obe kompozicijski rešitvi – ali bolje: videnji klasicističnih značilnosti – torej zahtevata premislek o Cocteaujevi krilatici »nazaj k Mozartu«.

Pred osemdesetimi leti je imelo Cocteaujevo ustvarjalsko geslo seveda drug pomen. Vendar njegova osnovna zamisel, namreč zamisel o »vrnitvi k resničnemu«, ne le da do danes ni izgubila aktualnosti, temveč je za Vremškovo in Kumarjevo skladbo temeljna. Razlika je očitna v pojmovanju, v obzorju iskanja te »resničnosti«. Če je Vremšak svoj ustvarjalski pogled naravnal k izrazito avtorskemu preoblikovanju temeljnih kompozicijskih načel (novo)klasicizma, je Kumar umetniško moč poiskal v »potujevanju« izrazitih kompozicijskih postopkov iz njihovega izvirnega okolja. Vremšak torej gradi lastno glasbeno mišljenje na predružačevanju kompozicijske celote, značilne za najbolj razširjeno glasbeno tradicijo Zahoda; nasprotno pa Kumarjevo načelo nizanja in preoblikovanja posameznih segmentov zastavlja vprašanje recepcijskega obzorja, ki sodi med osrednja za razumevanje glasbene prakse v postmoderni. Ravno ta recepcijska sprememba zornega kota omogoča, da sicer isti, klasicistični kompozicijski podnet, lahko vodi k *drugačni*, ne od izvirne *razlikujoči se* estetski povednosti.

Oblikovnost Vremškove in Kumarjeve skladbe verjetno dovolj jasno nakazuje, da vprašanje zornega kota odpira prostor polemikam. Zakaj ne moremo Vremškove skladbe označiti kot primer glasbenega jezika, ki bi mu ustrezala oznaka »historični postmodernizem«, temveč se zdi ustrežnejši približek »novoklasicistični historizem«? In zakaj ni

⁶ Izraz »historicism« sicer ni povsem primeren – zlasti zato, ker poudarja določeno razsežnost, vezano na pretekla obdobja –, toda vsebinsko ustreza kompozicijskim značilnostim glasbene logike, v kateri izstopajo posamezni odtržki bodisi preteklosti bodisi družbeno-tujerodnega kot »znamenja«, ki nakazujejo določeno semantično plat estetskega.

⁷ Podatke o navajanih skladbah je mogoče najti v Katalogu Edicij Društva slovenskih skladateljev (1994 oziroma na spletni strani: <http://www.drustvo-dss.si/edicije.php3>).

dvoumno, da Kumarjev *Post Art* ponuja primer glasbenega mišljenja, kateremu bi oznaka »postmodernistični historicizem«⁸ bržkone ustrezala? Odgovor na prvo vprašanje ne bi smel biti dvoumen. Vremškovo glasbeno mišljenje sledi kompozicijskim načelom, ki so še posebej od druge polovice 18. stoletja dalje temelj glasbe Zahoda. Če bi jih želeli slogovno opredeliti, bi bilo potrebno nekoliko pretiravati o »novo-novoklasicizmu«. Če bi se želeli izogniti slogovnim opredelitvam, bi morali seči po kritiškem oblikoslovnem besednjaku (»klenost celote«, »jasna melodična dikcija«, »ravnovesje ritmike in metrike« ipd.). Nasprotno pa se pri vprašanju o estetskih značilnostih Kumarjeve skladbe nekoliko zaplete. V prvi vrsti namreč ne gre za vprašanje razmerja med avtorskim preoblikovanjem celote, torej za vprašanje, »kako je skladba zgrajena glede na izhodiščno kompozicijsko tradicijo«, temveč skladba zahteva pretres razmerja med fragmenti in njihovo estetsko povednostjo. Zastavlja torej recepcijska vprašanja (in ne kompozicijsko-praktičnih). – Ali gre za »duhovito« zvočno skico ali »ironični« kolaž? Gre za svojevrsten »minimalizem« ali »nanizek razpoznavnih znamenj« kompozicijske tradicije, ki je brez pridevnika (Eggebrecht 1991) – klasična? Kumarjeva skladba namreč sodi med primere »postmodernistične« glasbene poetike,⁹ kakršno zagovarja Marko Mihevc. Z Mihevcčevimi besedami, glasbena poetika postmoderne zahteva naslednje: »vplesti tudi lepoto, čustva, [...] zdravega eklekticizma, ki ni namenjen posnemanju preteklosti, ampak pomaga pri iskanju novih, da ne rečem prebavljivih smeri.«¹⁰

Iz navedenih skladateljskih nazorov Marka Mihevca in Alda Kumarja je razvidno, da je ob avtorskem, izrazito **histori(c)stičnem predružačevanju** značilnosti kompozicijskih tradicij, za sodobnost pomembna še ena estetska smernica. Gre za *zabrisovanje mejnic med nekoč bolj ali manj jasno razmejenimi glasbenimi besedišči ali eklekticizem*.

Eklekticizem je verjetno ena najbolj pogosto navajanih, četudi vsebinsko širokih, težko opredeljivih značilnosti (ne le) glasbene »postmodernosti«. Na Slovenskem je javno nemara najbolj odmevala ob izvedbi tretjega stavka (*Haleluja*) skladbe z naslovom *In mentem venit mihi* Marka Mihevca (1998). Poudariti je sicer treba, da je slogovni ekskurz v »kletzmer« tradicijo doslej izjema v opusu Marka Mihevca. Toda ekskurzi po različnih estetskih tradicijah v njegovem dosedanem opusu niso izjeme, čeravno skladatelj v osnovi izhaja iz glasbenega mišljenja, ki je značilno za glasbeno moderno iz preloma v 20. stoletje. Iz Mihevcčevih partitur, med katerimi prevladujejo simfonične pesnitve, je razvidno, da skladatelj išče določene premene »glasbenopripovedne kode«, kakršno predstavlja *Haleluja* ali pa odsek »v tempu rumbe« iz nekoliko starejše simfonične pesnitve z naslovom *V znamenju Bika*.

⁸ Med *historizmom* in *historicizmom* obstaja v slovenskem jeziku sicer drobna, vendar ne zanemarljiva razlika: *historizem* se nanaša na poudarjanje določenega zgodovinskega sloga, medtem ko je *historicizem* stopnjevano, »pretirano poudarjanje« zgodovinskega. (Slovar slovenskega knjižnega jezika.)

⁹ Kumar vidi pomembno vlogo v »konkretnosti« kompozicijskih izrazil in meni, da je svet »klasične glasbe v kombinaciji z vsemi zvrstmi glasbe« danes »edina osnova za ustvarjanje nove glasbe«. (Kumar omenja, da se je v času sodelovanja z gostujočim poljskim gledališkim režiserjem Jerzyjem Grzegorzewskim leta 1986 »začel nagibati h 'konkretnosti', kar da je vplivalo tudi na »čisto« instrumentalno glasbo. (Pogovor s Cvetko Bevc, *Kako upravičiti tišino, da stopimo v drug svet?*, Slovenec 20.4.1995. Pogovor z Jelko Šutej Adamič, *Glasba ni konstrukt, temveč čutenje*, Delo 8.6.1998.)

¹⁰ Pogovor z Evo Šenčur, *V resni glasbi ni dobrih naučev*, Sobotna priloga Dela 16.2.1999. »Razmišljal sem postmodernistično in združeval sodobne elemente z elementi preteklih obdobij. [...] To je vendar smiselno, saj je skladba sestavljena iz več plasti.« (Mihevc v obeh pogovorih zanika »romantiko«, kar je nekoliko nenavadno, saj je ideja prepletanja starega z novim jedro romantične estetike enkratnega.)

Podobno umetniško namero je zaslediti v vrsti drugih del. Omeniti kaže vsaj nekatera. Estetske značilnosti skladbe z naslovom *In nomine* Larise Vrhunc, na primer, zastavljajo vprašanje o »čutnem videzu«, ki se – tako kot pri zadnjem stavku cikla *In mentem venit mihi* Marka Mihevca – *odtjuje*, ali raje, *potuje* estetske vrednote določenega glasbenega okolja in jih vpleta v drug skladateljski svet. Glavna estetska značilnost te ciklično zasnovane skladbe Larise Vrhunc je dobesedno igra prehajanja iz Haydnove kompozicijske prakse v skladateljičin zvočni okraj. Podobno, toda ne s historicističnim, temveč kompozicijsko-teoretičnim, vselej semantiziranim postopkom, t.i. »matričnim sozvočjem« – značilnim, na primer, za glasbo Aleksandra Skrjabina in, v drugi preobleki, tudi Olivierja Messiaena -, skladateljica razvija glasbeni tok v *Koncertu za violino, klavir in orkester* (1997). Kot priziv »drugega sveta« nastopi reminiscenca na dunajsko klasiko tudi v, recimo, *Divertimentu* Tomaža Sveteta, ki je nastal – tako kot *In nomine* Larise Vrhunc -v devetdesetih letih minulega stoletja. Kot svojevrsten poskus semantiziranja glasbenega stavka pa kaže oméniti še *Dresdner Konzert* Iva Petriča. V njem nastopijo tri teme. Skladatelj jih predstavi na notranji strani naslovnice. Med navedenimi temami – dve sta izpeljani iz imen tonov oziroma po solmizaciji črk predvidenega mesta izvedbe in dirigenta, ena je protestantski koral – se »tema *Dresden*« izkaže za glavno motivično celico, iz katere izrašča glasbeni tok po načelu avtorskega predrugačevanja v osnovi klasičnih načel kontrapunkta. (Glasbeni antroponim namreč v skladbi nastopi kot miniaturna solistična kadenca v veznem taktu med drugim in tretjim stavkom. V nadaljevanju ga je sicer zaslediti kot uglasbitev dirigentovega imena¹¹ in je morda vpleten tudi v kaki drugi obliki, primerljivi s sorodnimi poskusi v t.i. »partiturah za branje«, vendar ni zaslediti njegove vplivnejše oblikotvorne vloge. Tako kot protestantskemu koralu, ki nastopi v *Toccati*, t.154, in sklence skladbo, je z oblikovne plati tudi uglasbenemu poklonu dirigentu odmerjena simbol(i)čna vloga.)

Omenjene drobce iz simfoničnih opusov skladateljev, ki sooblikujejo slovensko glasbeno sodobnost, je mogoče šteti za skrajnice glasbenih *dialogov s preteklostjo*. Zanje je značilno, da so razpeti med avtorskim glasbenim mišljenjem in dvema vrstama kompozicijske logike. Prvo je mogoče označiti kot *historistično*, torej povezano z določeno zgodovinsko predlogo. (Vremškova *Simfonieta*.) Drugo pa je mogoče označiti kot *historicistično*, saj je zanj značilno, da skuša »iztrgati«, »potujiti«, »rekontekstualizirati« ipd. posamezno glasbenokompozicijsko predlogo ali pa posamezno izrazito potezo preteklosti in ji podeliti določen(o) pomen(skost) v drug(a)čnem umetniškem okolju (kar je očitno zlasti ob Mihevčevi *Halehujja*).

Poudariti kaže to pomembno, za glasbeno sodobnost nemara temeljno razliko med glasbenima logikama, ki jima je mogoče slediti v oblikah glasbenega historizma Sama Vremška in historicizma Alda Kumarja ali Larise Vrhunc. Vremšak se očitno opira na sintaktična vodila glasbene logike, temeljne kompozicijske kategorije klasicistično-romantičnega (F. Blume) obdobja. Oblikovnost njegove skladbe temelji na tematičnem izpeljevanju. Nasprotno so »mozartovski« oblikotvorni obrazci v Kumarjevem *Post Art* odtržki posameznosti klasicističnega kompozicijskega besedišča, citat iz Haydnove simfo-

¹¹ Toccata, vn.I.–II. v t.19–20.

nije v skladbi Larise Vrhunc pa nedvoumen priklic minulega, nekakšen semantizirani vplet preteklosti v docela novo umetniško okolje: glasbeni navedek je člen igre razgrajevanja klasicističnega glasbenega toka, ki ponika v skladateljčin zvočni svet in se z njim prepleta. Podobno je tudi Mihevčev žanrski priziv »kletzmer« godbe del semantiziranja sintakse, ki je »iztrgana« iz izvirnega okolja. Mihevčeva *Haleluja* je namreč primer ne le slogovnega, temveč nujno tudi sociološko zavzetega zvočnega »potujevanja«, nekakšnega glasbenega »predružabljanja« določenega kompozicijskega uzusa.

Dosedanje izvajanje je mogoče strniti z ugotovitvijo, da je za vrsto sodobnih skladateljskih prizadevanj značilna določena histori(cistična) poetika, pri kateri kaže ločevati med sintaktično-oblikovnimi predruženji določene kompozicijske tradicije (historizem) in različnimi namerami semantiziranja (historicism).

Transhistoricizem

Za »čutni videz« glasbe, ki je nastala v zadnji četrtini 20. stoletja, je značilen še en način oblikovanja glasbenega toka. Ustreza mu oznaka **estetski transhistoricizem**. Kot ob pojmu »histori(c)zem« se tudi ob izrazu »transhistoricizem« vsiljuje vrsta pomislekov spričo dejstva, da so nekateri opusi kljub časovni oddaljenosti nastanka ohranili estetsko svežino, ki se – za razliko od »hitrega zastarevanja nove glasbe« (T. W. Adorno) iz obdobja avantgard po drugi svetovni vojni – upira staranju. Naj zato poudarim, da transhistoricistične estetske povednosti ne gre enačiti s »prizivom nadčasnosti« estetskega, ki se v glasboslovni literaturi pogosto povezuje z idejo (relativno) »absolutne« oziroma (relativno) »avtonomne« glasbe, kakršne primer je omenjena Vremškova *Simfonieta*. Nasprotno, kot transhistoricistično kaže označiti glasbeno mišljenje, katerega značilnosti so zvočni vzorci, ki se izmikajo vzporednicam z minulimi ali obstoječimi kompozicijskimi predlogami, čeprav bi jih mogli izslediti v »estetskem kapitalu« (N. Cook) Nove glasbe. Nakazuje ga denimo razgrajevanje klasicističnega glasbenega stavka v skladbi *In nomine* Larise Vrhunc, zlasti pa v njenem *Koncertu za violino, klavir in orkester*.

Transhistoricistično estetsko podobo v izčiščeni obliki razkriva opus Uroša Rojka. Njegova glasbena poetika je namreč recepcijsko nasprotje Mihevčevega in Kumarjevega »zdravega eklektizma« ali Vremškovega »historicisma brez pridevnika«. Kot primer transhistoricistične glasbene estetike je mogoče navesti glavne poteze dveh simfoničnih skladb Uroša Rojka. Prva nosi naslov *Evokacija* (1998), druga pa *Sinfonia concertante* (1992/1993).

Osrednja značilnost oblikovanja glasbenega toka skladbe *Evokacija* je fragmentarnost. Glasbeno besedišče skladbe tvorijo filigransko dodelane periode, iz katerih ni mogoče razbrati izrazitejšje ciljne naravnosti zvočnih dogodkov. Pomemben je proces oblikovanja, ne oblika celotne skladbe. Zato je mogoče reči, da Rojkov glasbeni stavek temelji na nekakšni »logiki pulverizacije« akustičnega spektra, ki bi jo bilo vprašljivo zamejiti na določeno zgodovinsko predlogo, saj je značilna za nekatere skladatelje 20. stoletja, ki jim je sicer težko najti skupni imenovalac.

Zakaj je vprašljivo govoriti o določenem »skupnem zgodovinskem imenovalcu«, bi na tem mestu lahko odgovorila primerjava Rojkovega glasbenega stavka s historicizmom

Kumarjeve skladbe *Post Art*. Prva razlika med skladbama je ta, da v partituri Rojkove *Evokacije* pogoste prekinitve glasbenega toka jasno ločujejo posamezna zvočna sosredja; glasbeni tok *Evokacije* je zasnovan na zaporedju detajliranih kaleidoskopskih zvočnih utrinkov. Nasprotno glasbeni proces Kumarjeve skladbe temelji na ponavljanju in modificiranju posameznih melodičnih in harmonskih zvez. Iz te kompozicijske značilnosti izhaja druga – glavna – razlika med histori(cisti)ničnim in transhistoricističnim skladateljskim mišljenjem. Razlika med Rojkovo in Kumarjevo glasbeno logiko se v prvi vrsti nanaša na estetsko povednost glasbenega stavka – oblikovnost obeh del temelji na fragmentu in izmikanju organocistični celoti. »Krovni« semantični oblikoslovni določili, kot sta okrasek ali kadenca, sta smiselni le ob Kumarjevi skladbi. Nasprotno pa značilnosti glasbenega stavka Rojkove *Evokacije* zahtevajo analitični aparat, ki bi ustrezal svojevrstni fizikalistični poetiki, primerljivi, denimo, s poetikami Edgarja Vareseja, Gioacinta Scelsija ali Györga Ligetija. Ustrezati mora torej zvočni poetiki skladatelja, ki ga zanimajo – kot je Rojko poudaril na radijski okrogli mizi o *Evokaciji* – »raziskovanje zvoka«, »ozaveščanje zvoka kot takega« in »estetika zvoka«.

Treba je še dodati, da Rojkova »raziskovanja zvoka« kljub posameznim skupnim potezam niso identična s tistimi, ki jih je Gianmario Borio prikazal v svoji raziskavi avantgard iz šestdesetih let 20. stoletja. Tedanje značilnosti po Boriu namreč zaznamujejo prizadevanja po »Apellcharakter an die Lebenswelt«. ¹² Nasprotno se Rojkova »zvočna sosredja« tako rekoč izmikajo »življenjskemu svetu« v imaginarno, namišljeno zvočno krajino, ki je izrazito akustično-arhitektonska; apelira predvsem na poslušalčevo sposobnost vživljanja v igro zvočnih vzorcev, za katero bi težko našli semantizirane vzporednice, značilne za »apelirajoči značaj na življenjski svet«, o katerem govori Borio. Ne zato, ker jih ne bi mogli najti, temveč zato, ker jih je več – ustrezno univerzalistični naravnosti »iskanja glasbe v zvoku« – in so obenem »presplošne«.

O nakazani oblikovnosti Rojkovega glasbenega mišljenja bi bilo vprašljivo reči, da skuša zanikati kompozicijsko izročilo Zahoda z nekakšno imaginativno, »a-semantično«, izrazito fizikalistično glasbeno poetiko. Vez s preteklostjo je ena temeljnih razlik med »raziskovanji zvoka« avantgarde iz šestdesetih in Rojkovo akustično poetiko. To je, na primer, tudi pomembna razlika med glasbenima poetikama Uroša Rojka in Vinka Globokarja. Rojko redko (in tudi če, le za hip) prestopi prag glasbene »arhitektonike«, najsi je mejnica med *arhitektonskim* in *dekonstrukcijskim* v nekaterih njegovih skladbah še tako priostrena. Nasprotno pa Globokarjeva glasba – prosvetiteljska igra akustično obstoječega in možnega – živi na tektonskih mejnicah različnih redov.

Doslej nemara najlepši primer Rojkove simfonične kompozicijske strogosti, ki črpa iz načel oblikovanja klasičnega glasbenega stavka, je videti v njegovem trojnem koncertu z naslovom *Sinfonia concertante*. Ta tristavčni ciklus izraža iz enega glasbenega domisleka. Vsak stavek ga uvodoma predstavi v drugi preobleki, tako da osnova ostane nespremenjena. Značajska različnost stavkov je rezultat premen kompozicijskih prvin, na katerih temelji izhodiščni domislek. Zanj je v prvem stavku značilno *intoniranje* oziroma artikulacijsko, akcentuacijsko in metrično nadrobno izoblikovano *obkrožanje* tonske višine.

¹² Gianmario Borio, *Mustikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft Band 1, Laaber Verlag, Laaber 1993, 173.

Izhodiščni glasbeni domislek nastopi v drugem stavku v obliki melodične figure: gre za *ritmično členjeno* obkrožanje tonske višine. V tretjem stavku nastopi glasbeni domislek kot *intonančno nihalo* v obliki oscilograma, ki ponazarja pospeševanje in upočasnjevanje ponovitev med tonoma oziroma kasneje med intervalskimi figurami (tremolo v časovnih enotah, večinoma med 7 in 12).

Za Rojkovo koncertantno simfonijo sta značilna nadrobno dodelano zvočno bogastvo in jasna ter učinkovito izpeljana kompozicijska zamisel. Oblikovna jasnost tako celote kot posameznih stavkov bi sodila med zglede učbeniških definicij organicističnih oblik. Vendar je kljub »tradicionalistični« oblikovni zasnovi očitno, da je vprašljiva vsakršna semantičnost estetskega, ki je nujni del glasbenih oblik. Partitura zahteva premislek o fizikalistični zamisli »čutnega videza«: o nadrobnem fakturiranju glasbenega stavka kot dinamičnega pretoka tonskih višin, ki ga je mogoče opisovati z univerzalističnimi vzporednicami. Estetske poteze te skladbe bi morda kazalo nasloviti na načelna vprašanja o meji med umetniško-glasbenim in zvočno-konstruktivističnim. Toda glasbena izrazila Rojkove koncertantne simfonije nikakor ne zahtevajo tega vprašanja. Opredelitve estetskih izrazil skladbe se v končni fazi iztekajo v vprašanja o univerzalnih spoznavnih dvojicah, na primer, o razmerjih med »središčem« in »obrobjem«, med »glavnim« in »stranskim«, »kompleksnim« in »enostavnim«, »izrazitim« in »prikritim« ali »umetniškim« (»arteficalnim«) in »naravnim«. Tovrstne opozicije so sestavni del zgodovine instrumentalne glasbe. In oblikovnost Rojkovega trojnega koncerta ne zapušča dvoma v pomen navedenih kognitivnih dvojic, temveč nasprotno, iz njih izhaja in jih tako rekoč tematizira kot lastno umetniško izhodišče, ne cilj (za razliko od Cagea ali tistih avantgardistov, ki jih je obravnaval Borio, delno pa tudi od Globokarja).

Kot zadnji zglede transhistoricistične estetske povednosti bi želel omeniti še nekatere značilnosti dveh skladb Lojzeta Lebiča, *Queensland Music* (1989) in *Glasba za orkester Cantico I* (1998). V njegovih stvaritvah so namreč v izredno dodelani obliki razvidne vse doslej omenjane estetske premise.

Po eni plati je razpoznavni znak Lebičeve novejšje glasbe nadrobna fakturiranost posameznih oblikovnih členov celote. Skladatelj posveča posebno pozornost *razmerju med celoto in njenimi odseki*. Za razliko od omenjenih skladb Uroša Rojka – Lebiča privlačijo kontrasti, nasprotja, premene zvočnega duktusa. Lebičeva *Queensland Music*, kot je v spremni besedi k posnetku duhovito komentiral Peter Kušar, »odklanja kar vse oblikovne okvire 'musicae instrumentalis' [...]: pesemska oblika, variacija, rondo, fuga, sonata, so, če smem tako reči – pomembno odsotni.«¹³ Celo priložnostni poročevalec nekdanjega časopisa *Republika* je decembra leta 1992 zapisal, da skladba nalikuje »hermetičnemu zvočnemu planetu«. S sodbo o »hermetičnosti« Lebičeve glasbe se je seveda težko strinjati. Kljub temu pa je dovolj pomenljivo dejstvo, da je poročevalec, ki je Lebičevi *Queensland Music* očital, »da ničesar ne pove«, razbral enovitost celote – tudi sicer značilno potezo Lebičevih stvaritev – in v isti sapi dodal, da je zanj značilna »subtilna spretnost, ki jo [skladatelj] z avtentičnim zanosom postavlja v ospredje« svoje stvaritve. Lebič je tudi sam poudaril: »Ostajam v mejah stroke. Ta pa me uči, da so vsa

¹³ Lojze Lebič, *Queensland Music, Simfonija z orglami, Atelje III*, DD 0144.

pomembna glasbena dela – od Bachove umetnosti fuge do Bartókovih umetnij z zlatim rezom – grajena z velikim arhitektonskim premislekom, da so spoj nujnosti, da je zakone teh spojev mogoče analitično odkriti, tako kot so zavestno nastajali, da pa nam bodo za vedno ostali skriti vzgibi, ki so jih narekovali.¹⁴ Torej »niso temeljna vprašanja glasbe nasprotja med lepim in grdim, posvetnim ali religioznim ..,« kar med drugim pravi Lebič, »marveč med resničnim in lažnim, urejenim ter neurejenim.«¹⁵

Po drugi plati je za Lebičevo glasbeno govorico mimo dodelanih razmerij med deli in celoto značilno prefinjeno semantiziranje glasbenega stavka,¹⁶ ki se razlikuje od fines Rojkovega »fizikalističnega raziskovanja zvoka«. Lebič je svoje umetniške namere jasno povzel, ko je na primer poudaril, da išče »gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice«¹⁷.

Estetske značilnosti Lebičeve glasbe v osnovi niso primerljive z zvočnimi kaleidoskopskimi podobami Rojkovega glasbenega stavka, niti z vzporednicami naplavin vsakdana in fascinacij nad naravnim, kot recimo pri Primožu Ramovšu, pa tudi ne gre za »brezinteresno« (novo)klasicistično estetiko kot pri Urošu Kreku; obstajajo, bolje, želijo živeti kvečjemu kot nekakšna duhovna anatomija zvoka. Pomembno je namreč, da Lebičevih oblikovnih rešitev ne enačimo z estetskim hermetizmom. Osební »svarilni glas« skladatelju namreč narekuje ravno nasprotno: »Če naj [moja glasba] poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti in namigov, mora biti delo na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj.«¹⁸ Ne nazadnje je Lebič tudi opredelil komponiranje kot »uokvirjanje, ko se kaj iz enega sveta znajde v drugem.«¹⁹ Tovrstni pretok estetskega po vsebinski plati resda dopušča, od poslušalca celo zahteva razkrivanje »globljih plasti«, do katerih vodijo (tudi) »razpoznavna znamenja«. Vendar se v Lebičevi muziki te plasti izmikajo primežu imena oziroma so razpoznavna znamenja »namigi«, »aluzije«, »prizivi«, »nakazovanja« ali pa »reminiscence« določenih pojavov. Najsi gre za »priziv« nečesa starožitnega, kot so na primer elementarni diastematski utrinki v *Queensland Music*, ali pa za (vsaj) štiri bolj ali manj očitno asociacijsko »prepustne« zvočne tvorbe v *Glasbi za orkester*: (1) bukoličnost melodike, (2) poudarjeni durovi razloženi sozvočji celeste (t. 187,

¹⁴ Pogovor z Milanom Deklevo, *Kot da je svet že dopolnjen*, Dnevnik 7.2.1994.

¹⁵ Družina l. 47, 7. – 15. 2. 1998, 16. Kazalo bi nadalje vprašati, ali pojmovne dvojice, kakršne Lebič navaja, zahtevajo analitični pretres posameznih pojmovnih osi ali pa bi bilo potrebno poiskati ustrezno mrežo razmerij med njimi. Ne nazadnje je Lebič prepričan, da se bo težko »odpovedal nasprotjem med šumom in tonom, med odprto in zaprto obliko, med odrom in poslušalcem, med umetnostjo in vsakdanostjo«. (Lojze Lebič, *Ustvarjalec ostaja svojemu otroštvu bližje ...*, v: Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, ur. Jelena Ukmar Lebič, Kulturno društvo Mohorjan.) V njegovi glasbi udejanjeno prepričanje namreč zahteva pretres *stopnje*, po kateri se umetnost ločuje od vsakdanjosti, ton od šuma ali odrom in poslušalcem, in nadalje tudi pretres teh in podobnih nasprotij, ki nemara dovolj očitno tematizirajo vezi med glasbenim tkivom in semantičnimi recepcijskimi korelati, kar bi bilo vprašljivo zamejiti na opus posameznega skladatelja.

¹⁶ Komponiranje je za Lebiča »spoj zelo različnih nujnosti« (pogovor s Cvetko Bevc, *Glasba je zvoneča metafizika*, Slovenec 11. 6. 1992), preobčutljiva entelehija, da bi bilo mogoče doseči soglasje o podobi estetskega mimo tega, da so skladbe »seizmograf duševnih stanj in razpoloženj« (Jakob Jež, pogovor z *Vinkom Globokarjem in Lojzetom Lebičem ob njuni 60-letnici*, Naši zbori 3–4/1994, 73). »Umetniška glasba,« nadaljuje Lebič, »mi pomeni zvočno izraženo človekovo inteligenco, ki poleg graditeljske logike vključuje bogati svet čustev in navdiha. Samo tonsko gradivo in igra z njim mi je premalo. Potrebujem glasbeno idejo in usmerjeno duhovno razpoloženje.« (Franc Križnar / Tihomir Pinter, *Sto slovenskih skladateljev. Sodobni glasbeni ustvarjalci*, Ljubljana 1997, 124.)

¹⁷ Pogovor z Milanom Deklevo, *Kot da je svet že dopolnjen*, Dnevnik 7. 2. 1994.

¹⁸ Prav tam.

¹⁹ Prav tam.

ponovno v t. 200²⁰), med katerima je (3) (v igri vl. solo, cl. b. in cl.; t. 196–198) slišati mahlerjanski »trenutek pripovedi,«²¹ in (4) »aluzija« na Bachovo znamenito kadenco iz Petega Brandenburškega koncerta v vlogi prehoda v tretji, zadnji del skladbe. Misel o določenem predrugačenju »kode glasbene naracije«²² je na vseh štirih mestih upravičena, četudi bi opustili navedene asocijacijske vzporednice (prvo literarnožanrsko, drugo kompozicijskoteoretično, tretjo in četrto avtorsko-poetološko). Posameznim odsekom kot morebitnim simbolnim okruškom podeljuje semantično povednost in ne le sintaktični smisel predvsem širok razpon prepletanja in dodelovanja oblikotvornih prvin, ki ne sledi le akustični tonski igri, temveč tudi različnim, estetsko bogatim »duhovnim razpoloženjem«. Vendar vsaki smiselni asociaciji, ki jo je mogoče razkriti v skladbi, ravno oblikovna dodelanost in enovita zasnova celote po načelu kontrasta podeli toliko vsebinskosti, kolikor jo odvzame. Z drugimi besedami: v oblikovnosti *Glasbe za orkester* je tovrstne »narativne« zvočne okruške sicer mogoče razumeti kot določeno glasbeno simboliko, toda zgolj v okviru *igre prepletanja oblikotvornih prvin*, v katere je vpeta domnev(a)na pripovednost. Za nedvoumno torej kaže šteti le, da vpetost aluzijsko prepustnih okruškov v oblikovno celoto po načelu soodvisnosti različnega sodi med osrednje značilnosti Lebičevega glasbenega stavka.

Naj strnem doslej omenjene značilnosti estetskega transhistoricizma. Za vrsto sodobnih skladateljskih prizadevanj je značilna glasbena poetika, pri kateri sicer kaže – kot pri histori(c)istični estetski povednosti – razlikovati med sintaktično-oblikovno glasbeno logiko in semantiziranjem glasbenega toka, vendar se glasbena oblikovnost izmika določenim referenčnim analitičnim vzporednicam. Izrazje, ki se vsiljuje kot medij glasboslovne analize, nakazuje svojevrstno zvočno-fizikalistično oblikovnost glasbenega toka in zahteva premislek o univerzalizmu estetskega, za katerega je mogoče reči, da tvori recepcijski »diferencial« zgodovinske kompozicijsko-teoretične ideje (relativno) »avtonomne« oziroma (relativno) »absolutne« glasbe.

Obraznost postmoderne

Iz dosedanjega prereza estetskih vogelnikov sodobne slovenske glasbe je verjetno razvidno, katera so tista področja, ki so značilna za prizadevanja sodobnih slovenskih skladateljev. Na tej točki bom torej skušal odgovoriti na zastavljeni vprašanji o kompozicijskih predrugačenjih minulega in značilnih estetskih potezah v obdobju, ki se ga drži oznaka postmoderna.

MISELNI TOKOKROG O ESTETSKEM ZA SLOVENSKO INSTRUMENTALNO GLASBO ZADNJE ČETRTE 20. STOLETJA

SINTAKTIČNO UMEVANJE ESTETSKEGA

HISTORICISTIČNO
POETOLOŠKO
IZHODIŠČE

TRANSHISTORICISTIČNO
POETOLOŠKO
IZHODIŠČE

SEMANTIČNO UMEVANJE ESTETSKEGA

²⁰ V izogib napaki glede št. takta, ki ponekod predstavlja le orientacijski pripomoček označen s časovno enoto, navajam tudi stran v kopiji rokopisa izvirnika, ki ga hrani Društvo slovenskih skladateljev: 39, ponovno na str. 42.

²¹ Caroline Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton UP 1991.

²² Prim. Robert Samuels: *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*, Cambridge UP 1995, 133–165.

V predruagačevanju minulega in obstoječega ponuja glasbena sodobnost pravicato množico obrazov. Vendar je kljub »novi nepreglednosti« posameznih skladateljskih estetik težko zanikati določeno tematično – nikakor vsebinsko – povezavo med njimi. Odgovor na prvo zastavljeno vprašanje ponuja naslednje ponazorilo, ki ga je mogoče označiti kot »miselni tokokrog o estetskem«. V njem so soočene štiri doslej omenjane premise »zvočnega videza«: *historicističnost*– *transhistoricističnost* in *semantičnost*– *sintaktični* ustroj. Poudariti kaže, da sta skrajnici le medsebojno dopolnjujoča se pripomočka analize glasbenega stavka. V praksi je neizogibno govoriti le o pomikanju težišča med navedenimi, med seboj dopolnjujočimi se smernicami umevanja glasbenega stavka. Ne obstaja namreč ena sama historicistična estetika, temveč v zadnji četrtini 20. stoletja soobstajajo različne historicistične estetike. Vprašljivo pa bi bilo tudi govoriti o nesemantizirani sintaksi.

Kar »miselni tokokrog o estetskem« pove o slovenski skladateljski praksi zadnje četrtine 20. stoletja, kaže na tem mestu osvetliti v širšem zgodovinskem okolju glasbene tradicije 20. stoletja. Pogled na obdobje okoli prve svetovne vojne nekoliko bolj jasno nakazuje razloge za vprašljivost pojma »postmoderna« v glasbi. Za trenutek kaže spomniti na obdobje, ko se je v literaturi prvič pojavila publikacija z naslovom *Nova glasba*, od katere dalje se je zakoreninila navada pisanja pridevnika N/novo z veliko začetnico. Avtor je bil Paul Bekker, izšla pa je v začetku 20. let v Berlinu. Paul Bekker je o tedanji novi muziki zapisal, da zahteva »eine grundlegende psychische Erneuerung und Erweiterung unseres Musikempfindens«. ²³ Docela nasprotne zahteve je videl v N/novi glasbi Arnold Schönberg, katerega delo velja v glasbeni zavesti tako rekoč za paradigmo N/nove glasbe, iz katere je izhajala vrsta povojnih avantgardistov. Schönberg je kategorično opredelil glasbeni novum svojega obdobja: »*The only revolutionary in our time was [Richard] Strauss!*« ²⁴ Vendar ne Strauss glasbene moderne z bogatim kompozicijskim aparatom *Elektre* ali pa simfonične pesnitve *Don Quijote*, temveč Strauss s slogovno preusmeritvijo v novoklasicizem. Iz Schönbergovega stališča je torej očitno, da je od novega pričakoval določeno »povedno smiselnost«. Nasprotno je Bekker povezoval glasbeni novum s čutnim, senzualističnim, domnevno nad- ali nepojmovnim. Torej z razsežnostmi, ki skušajo živeti mimo drugega od treh pojmov – *inspiracije*, *racionalnosti* in *naključja* -, ki jih je Hermann Danuser začrtal kot šibolet glasbenih poetik 20. stoletja.

Verjetno je razvidno, da je Bekkerjevo pojmovanje novega primerljivo z Rojkovim, delno tudi z Lebičevim pojmovanjem estetskega. Schönbergovo pojmovanje novega pa je primerljivo – naj se sliši še tako protislovno – s prizadevanji tistih, ki iščejo glasbeni novum v avtorskem predruagačevanju »samoumevnih« kompozicijskih postopkov: torej tudi s tistimi, ki »postmodernizem« razumejo kot zabrisovanje meja med nekoč ostreje razmejenimi skladateljskimi mišljenji.

S pomočjo te razlike, na katero opozarja tudi omenjeni *miselni tokokrog o estetskem*, je mogoče razmejiti *tri vodila oblikovanja glasbenega toka ali tri tipe estetik*, značilnih za slovensko glasbeno sodobnost. Skorajda bi bilo odveč omeniti, da se v praksi pogosto

²³ Paul Bekker, *Neue Musik*, Berlin 1919; nav. po Christoph von Blumröder, *Neue Musik*, v: Terminologie der Musik im 20. Jahrhunderts, ur. H.H. Eggebrecht, (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie), Stuttgart 1995, 299–311.

²⁴ Arnold Schönberg, *New Music*, v: Style and Idea, nav. po izdaji Faber and Faber, ur. Leonard Stein, 137.

prepletajo; vendar je mogoče tudi celotne opuse posameznih skladateljev razmeroma jasno prepoznati po naslednjih značilnostih.

Kot osrednjo značilnost **prvega načina oblikovanja glasbenega toka ali tipa estetike** kaže označiti načelo zasledovanja ideala avtonomije glasbene oblike. Pomembno je za skladbe oziroma skladatelje, ki sledijo bodisi določeni zgodovinski obliki bodisi posameznim kompozicijskim postopkom kot so razvijanje, variiranje ali izpeljevanje (na primer omenjeni skladbi Sama Vremška ali pa Iva Petriča)²⁵. V obeh primerih gre za kakovostno, vselej avtorsko domišljeno »brušenje« delov klasične kompozicijske tradicije.

Osrednjo značilnost **drugega načina oblikovanja glasbenega toka ali tipa estetike**, pomembnega za skladbe oziroma skladatelje, ki ravno tako sledijo bodisi načelom določene zgodovinske oblike bodisi posameznim kompozicijskim postopkom, je videti v »dihotomiziranju« (ali »potujevanju«) zgodovinskih kompozicijskih danosti (na primer omenjeni skladbi Marka Mihevca ali Alda Kumarja)²⁶. Tu gre predvsem za poudarjeno kontrastiranje določenega »glasu preteklosti« v sicer avtorskem glasbenem mišljenju – in ne za »sintezo« avtorskega glasbenega mišljenja in oblikotvornih postopkov ter »obrazcev« preteklosti, kot pri prvem načinu oblikovanja glasbenega stavka.

Osrednja poteza **tretjega načina oblikovanja glasbenega toka ali tipa estetike** je pomembna za skladbe, katerih značilnosti se kljub posameznim sorodnostim izmikajo vzporednim z zgodovinskimi predlogami. Gre za načelo izmikanja zgodovinskim kompozicijskim vzporednicam v imenu določene transhistoricistične estetske povednosti (na primer omenjeni Rojkovi in Lebičevi stvaritvi)²⁷. Slednji kaže slediti s predočbo nekakšne »nastajajoče«, ciljno nepredvidljive oblike, pri kateri je upravičeno iskati »narativne okruške«, čeprav jih skladatelj morda ni namerno vpletel v stvaritev. Tovrstna domnevna semantizacija lahko nastopi tudi v različnih oblikah »čisto glasbene« figurativnosti, kot »gestičnost«, v obliki glasbenih »aluzij« ali očitnejših »priklicov« določenega sloga, kompozicijske rešitve oziroma postopka ipd. V vseh primerih je vprašljivo zamejiti estetske značilnosti na vzporednice z oblikami, izpričanimi v preteklosti, oziroma s »tujerodnimi« kompozicijskimi izrazi. Nasprotno, njihova dela zahtevajo premislek o glasbeni »strukturni semantiki« (A. J. Greimas): figurativni igri zvočnih vzorcev, ki jo je mogoče označiti kot svojevrstno »zvočno-fizikalistično« poetiko ali glasbenoestetski »umišljeni univerzalizem«, katerega vsebinske vzporednice so v drugem spoznavnem okolju razvijali teoretiki, ki jih je R. Schäfke v tridesetih letih 20. stoletja označil kot »energetike«.

Navedeni izsledki tako dopuščajo izpostaviti poetološko in estetsko premiso. Iz obeh izraža vrsta in način, značilnih za postmoderno. Za poetološko premiso je značilno bodisi vprašanje o razmerju med zgodovinsko kompozicijsko predlogo in skladateljevim predrugačevanjem nekaterih njenih kompozicijskih značilnosti bodisi, vprašanje o

²⁵ Ta način oblikovanja glasbenega toka je značilen še za nekatera dela iz opusov: Alojza Ajdiča, Nenada Firšta, Marjana Gabrijelčiča, Janija Goloba, Janeza Gregorca, Petra Kovača, Uroša Kreka, Aleksandra Lajovca, Marijana Lipovška, Pavla Mihelčiča, novejša dela Iva Petriča, Ljuba Rančigaja, Alojza Srebotnjaka, deloma Petra Šavlija, Pavla Šivica, Daneta Škerla ali pa Sama Vremška.

²⁶ Na primer nekatera dela: Alojza Ajdiča, Brine Jež-Brezavšček, Alda Kumarja, Marka Mihevca, Maksa Strmčnika ali pa Larise Vrhunc.

²⁷ Skladatelji, katerih nekatera dela je mogoče povezati s to predočbo, so Darijan Božič, Vinko Globokar, Jakob Jež, Lojze Lebič, Janez Matičič, Primož Ramovš, Uroš Rojko, Milan Stibilj, Tomaž Svete, deloma Peter Šavli, Igor Štuhec, Bor Turel ali pa Larisa Vrhunc.

transhistoricističnosti ali anti-zgodovinskosti zvočnega snovanja. Estetska premisa pa se nanaša na vprašanje o semantičnosti glasbenega stavka, ki živi mimo skrajnosti glasbenih avantgard, postavljen pred vprašanja o smislu in estetski povednosti. Ravno opustitev skrajnosti je namreč mogoče šteti za osrednji novum glasbene sodobnosti v primerjavi z glasbenimi estetikami ter poetikami obeh avantgardnih gibanj 20. stoletja oziroma slovenskih skladateljev N/nove glasbe šestdesetih let, ko je ravno odstopanje v smeri ene ali druge plati glasbenega zagotavljalo drugačnost in – novost. Zdi se, da je postmoderna prinesla dvom v »testing of the limits of aesthetic construction«²⁸. Vendar obenem kaže, da je ide(ologi)ja novega, s katero so skladatelji upravičevali svoja umetniška »sporočila v steklenici«, le zamenjala naslovnika. Ostala je nepogrešljiva, toda ne za skladatelja. Skladatelj v zasičenosti z obstoječimi »sporočili iz steklenice« ne preizprašuje toliko kompozicijskih slepih ulic preteklosti kolikor celostne miselne drže, ki je glasbo Zahoda vodila v »pustolovščino estetske avtonomije« (S. Kunze). Pač pa je ide(ologi)ja novega postala nepogrešljiva v ekonomiji kulture (tudi glasbene), za katero se zdi, da pomaga bledeti tudi nekoč ostremu in v osnovi tako rekoč izrazito kulturno-neekonomskemu »apelacijskemu značaju« estetik avantgardistov iz šestdesetih let, ki jih je prikazal G. Borio.

Sklep prereza značilnosti sodobne slovenske simfonične glasbe v okviru vprašanja glasbeno novega kaže tako strniti s pripombo o domnevni nepreglednosti estetskih obrazov. Vprašanje novega bi kazalo nadaljevati z izhodiščem v spoznavni zadregi, ki je nastopila s proklamacijo »postmoderne razsrediščenosti«, in ki bi nemara morala izhajati iz Shakespearjeve misli »that which we call a rose / By any other name would smell as sweet«.²⁹ Zdi se namreč, da proklamacija postmoderne kot sestopa novega v »novo nepreglednost« skuša preosvetliti prispodobo novega kot palčka na ramenih velikana, ki jo pripisujejo Bernardu iz Chartresa. Skuša jo preosvetliti kot trnjasto pot, na kateri je domnevno mogoče videti le velikane, ki zaradi izgube ravnovesja zadevajo drug ob drugega. Palčkom na njihovih ramenih se medtem pogled ne obrača le naprej, temveč je prisiljen premerjati okolico in pot pod sabo – torej izbrana kompozicijska in miselna vozlišča, po katerih stopajo njihovi velikani. (Zato so rekurzi na pojem postmoderne neizbežni in potrebni. V končni fazi je stališče »pluralizma glasbenih tradicij« eno osrednjih vprašanj sodobnega glasbenega zgodovinopisja.)

»Postmodernistična« preosvetlitev Bernardove prispodobe tako naslavlja vprašanje o hitrem zastarevanju novega (T. W. Adorno), ki je bilo osrednje za povojne avantgarde in je s proklamacijo postmoderne le pridobilo vrsto konotacij, tudi na druga kompozicijska področja. Zlasti pa odpira vprašanje o drugih spoznavnih merilih mimo tistih, na katerih

²⁸ Daniel Albright, *Untwisting the serpent: modernism in music, literature, and other arts*, The University of Chicago Press, London 2000, 29.

²⁹ "Romeo in Julija, 2. scena 2. dejanja, Julija:
 'Tis but thy name that is my enemy;
 Thou art thyself, though not a Montague.
 What's Montague? it is nor hand, nor foot,
 Nor arm, nor face, nor any other part
 Belonging to a man. O, be some other name!
 What's in a name? that which we call a rose
 By any other name would smell as sweet«.

je oprta pričujoča razprava. Še posebej pomembna se zdijo področja recepcije glasbe (kjer bi nemara kazalo naravnati razmislek k vrstam psihičnih pojavov), socialne psihologije (zlasti empiričnega raziskovanja poslušalskih navad), groysovske »kulturne ekonomije« (mehanizmov v kulturi) in z njo povezanega »problema mase« (razmerja med vlogami glasbe in vlogami drugih umetnosti na različnih ravneh človekovega delovanja). Čeprav se jih predstavljena problematika le obstransko dotika ali jih samo nakaže, nikakor niso manj pomembna za razumevanje (nemara ne le) sodobne slovenske glasbe.

Imensko kazalo • Index

Adorno, Theodor W.	119, 126
Aishilos	9
Akvinski, Tomaž	19
Alkibiades	14
Annas, Julia	23
Antico, Andrea	45–47
Apfalterer, Ferdinand	54, 62
Apfalterer, Charlotta Freyin von	60
Apolon	9
Arcadelt, Jacques	42, 44
Arhitas	10, 12, 13, 20, 21, 23, 25
Aristoksenos	20, 22–24
Aristoteles	1–29
Bach, Johann Sebastian	122, 123
Barker, Andrew	27
Bartók, Béla	68, 98, 104, 122
Baudrillard, Jean	115
Beethoven, Ludwig van	104
Bekker, Paul	124
Berg, Alban	69
Blume, Friedrich	118
Bonitz, Herman	13
Borio, Gianmario	120, 121, 126
Boulez, Pierre	67–79, 81–86, 89–91, 93, 95, 97, 101
Brahms, Johannes	104
Branca, Gaspar	61
Brown, Cynthia	35
Bruch, Max	104
Brumel, Antoine	40, 41
Busoni, Ferruccio	104

Cage, John	67, 68, 70–72, 78–82, 86–91, 116, 121
Cara, Marchetto	43
Castellanus, Petrus	38, 39, 41
Cecilija, sv.	51–58, 61, 62
Chantraine, François	16
Ciceron	23
Cook, Nicholas	119
Coucteau, Jean	116
Cowell, Henry	70
Čajkovski, Peter Iljič	104
Čuberl, Primo,	52, 54, 61–63
Danuser, Hermann	124
Debussy, Claude	95, 98, 102
Demokrit	10
Demostenes	8
Derien, Jean-Pierre	102
Dorico, Valerio	46
Dusapin, Pascal	93, 100, 101
Eckhart, Meister	70
Eggebrecht, Hans Heinrich	117
Eisenstein, Elisabeth	35
Empedokles	6, 8
Estrada, Julio	94
Evdemos	12
Faidiga, Bartholomeus	60
Febvre, Lucien	35
Felicijan, sv.	55, 61
Filolaos	12, 14, 18, 20
Floriantschitsch, N.	60
Frinis	9
Fubini, Enrico	9
Fuller, Richard Buckminster	70
Gadamer, Hans Georg	8
Gardano, Antonio	47
Gero, Jhan	44
Ghiselin, Johannes	40, 41
Globokar, Vinko	120, 121
Götzl, Valentin	57
Greimas, Algirdas Julien	125

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK • MUSICOLOGICAL ANNUAL XXXVII

Grisey, Gérard	93, 101, 102
Groschl, Peter	60
Guerrero, Francisco	94
Halbreich, Harry	101
Haydn, Joseph	118
Heath, Thomas E.	13
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	11
Heidegger, Martin	7–9
Heraklides	12
Heziod	6
Hindemith, Paul	69
Hofmannsthal, Hugo von	8
Homer	6, 9, 22, 23
Honegger, Arthur	95, 103, 104
Husserl, Edmund	7, 8
Ibarrondo, Félix	101
Isaac, Heinrich	40
Jameschitsch, Joseph Freyhl. v.	60
Jan, Karl von	10, 24
Jeroscheck, Lucas	60
Johns, Adrian	35
Jožef II., cesar	52, 54, 55
Jurij, sv.	54
Kadmos	9
Kastelic, F.	54
Kischo, Georg	60
Klemen XII., papež	54
Koller, Hermann	8, 26
Komatar, Thomas	59
Krek, Uroš	122
Kumar, Aldo	116–120, 125
Kunze, Stefan	126
Kušar, Peter	121
Laerti, Diogen	10
Lebič, Lojze	115, 121, 122, 124, 125
Le Corbusier	94, 95
Leibowitz, René	69, 70
Leo, Leonardo	45
Lévi-Strauss, Claude	97

Ligeti, György	90, 101, 120
Lohmann, Johannes	20
Lutoslawski, Witold	90, 91
Lytard, Jean-François	7
Mâche, François-Bernard	93, 97, 98
Manutius, Aldus	37, 38
Marcolini, Francesco	46
Marenzio, Luca	44
Martin, Frank	103, 104
McLuhan, Marshall	70
Melanipides	9
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	104
Meriassez, Johann Baptista	59
Meriassizin, Helena	60
Mesnager, Marcel	100
Messiaen, Olivier	70, 75, 90, 93–98, 118
Mihevc, Marko	117–119, 125
Mikulič, Matija	52, 54, 62, 63
Milhaud, Darius	95
Moschitschin, Catharina	60
Mozart, Wolfgang Amadeus	102, 106, 116
Nietzsche, Friedrich	7, 8
Obrecht, Jacob	41
Ojdipus	6
Orfej	9
Parmenides	6, 22
Pasotti, Giovanni Giacomo	46
Paulitsch, Georg	60
Penderecki, Krzysztof	90
Perez, Johann	59
Petrić, Ivo	103–106, 109, 110, 118, 125
Petrucci, Ottaviano	33–48
Pindar	9
Pitagora	11, 12
Platon	7, 9–11, 13, 15, 22, 25
Plutarh	10, 13, 14
Premig, Georg	60
Premk, N.	52, 54, 61, 62
Prés, Josquin des	40, 41, 43

Primož, sv.	55, 61
Proklos	12
Prokofjev, Sergej Sergejevič	98
Psevdo-Plutarh	10
Puchlinin, Maria	60
Raffer, Johann	60
Ramovš, Primož	122
Rasp, baron Maksimilijan	57
Ravel, Maurice	102
Reich, Simon	54
Richardson, Brian	35
Rilke, Rainer Maria	22
Riotte, André	100
Rohde, Erwin	8
Rojko, Uroš	119–122, 124, 125
Rore, Cipriano de	44
Rossi, Francesco de	46
Ruffo, Vincenzo	44
Satie, Eric	71
Scarlichi, MarqHeinrich	59
Scelsi, Giacinto	101, 120
Schaeffer, Pierre	94, 96
Schäfke, Rudolf	16, 17, 23, 125
Schöffèr, Peter	45
Schönberg, Arnold	69–72, 83, 104, 124
Scotto, založniška družina	47
Sfettitschin, Agnes	60
Shakespeare, William	126
Simonides	6
Skraber, gl. Kischo, Georg	
Skrjabin, Aleksander	118
Sokrates	14, 15
Solon	6, 7
Sovrè, Anton	12
Spinacino, Francesco	44
Steinecke, Wolfgang	69
Stockhausen, Karlheinz	90
Strauss, Richard	104, 124
Stravinski, Igor	69, 70, 97, 98, 103, 104
Suppan, Primo, gl. Zupan, Primož	
Svete, Tomaž	118

Terbuchan, Sebastian	59
Tézena, Suzanne	72
Thales	12
Timoteos	9
Tromboncino, Bartolomeo	43, 46
Tschuberle, Primo gl. Čuberl, Primož	
Tukidides	8
Türkin, Margareth	60
Varèse, Edgar	97, 98,
Vodnik, Lucas	59
Voltschinin, Helena	60
Vremšak, Samo	116–119, 125
Vrhunc, Larisa	118, 119
Wagenstein, Johann Carl Barbo Graf von	59
Webern, Anton	69
Welsch, Wolfgang	24, 27, 28
Willaert, Adrian	46
Xenakis, Iannis	93–102
Zenon	21
Zevs	22
Zielinski, Tadeusz A.	7
Zupan, Jakob Frančiček	52
Zupan, Primož	52, 54, 61–63

Muzikološki zbornik * Musicological Annual
XXXVII / 2001
Izdal **Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani**
Tisk **Tiskarna Littera picta**
Ljubljana 2001

