

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT
ZNA NSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

De musica disserenda

Letnik / Year II

Št. / No. 2

2006

LJUBLJANA 2006

© 2006, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Mednarodni uredniški svet / International advisory board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Buijić (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Étienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

Uredniški odbor / Editorial board: Matjaž Barbo, Nataša Cigoj Krstulović, Metoda Kokole, Jurij Snoj

Glavni in odgovorni urednik: Jurij Snoj

Urednica *De musica disserenda* II/2 / Editor of *De musica disserenda* II/2: Metoda Kokole
Sourednika / Co-editors: Michael Talbot, Thomas Kabisch

Tisk / Printed by: Collegium graphicum d. o. o., Ljubljana

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,
Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: dmd@zrc-sazu.si
Tel. / Phone: +386 1 470 61 97
Faks / Fax: +386 1 425 77 99
<http://mi.zrc-sazu.si>

Naročila sprejema / Orders should be sent to:
Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si
Tel. / Phone: +386 1 470 64 64
<http://www.zalozba.zrc-sazu.si>

De musica disserenda je muzikološka znanstvena revija, ki objavlja znanstvene razprave s področja muzikologije ter z muzikologijo povezanih interdisciplinarnih področij. Izhaja dvakrat letno. Vsi prispevki so anonimno recenzirani. Navodila avtorjem so dostopna na spletni strani Muzikološkega inštituta ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

De musica disserenda is a journal of musical scholarship, publishing musicological as well as interdisciplinary articles regarding music. It is published twice a year. All articles are anonymously reviewed. Notes to contributors are available on the website of the Institute of Musicology ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

VSEBINA / CONTENTS

Uvodnik	5
Editorial.....	7

Razprave / Articles

Mladen Dolar

Function beyond function? Reflections on the functionality of the autonomous 11

Funkcija onstran funkcije? Razmislek o uporabnosti avtonomnega

Marija Bergamo

Umetniški značaj proti smotru: med polariziranjem in harmoniziranjem.....21

Artistic character versus purpose: between musical autonomy and harmonisation

Thomas Kabisch

Über den Zusammenhang von musikalischer Autonomie und gesellschaftlicher

Funktion..... 29

O medsebojnem razmerju glasbene avtonomije in družbene funkcije

Barbara Boisits

„Tönend bewegte Formen“ oder „seelischer Ausdruck“: zu einer musikästhetischen

Streitfrage im 19. Jahrhundert 43

»Tonsko gibljive oblike« ali »izraz duše«: o spornem glasbenoestetskem vprašanju
v 19. stoletju

Gregor Pompe

Autonomno in uporabno: lokalna zgodovinska dilema ali transhistorično dejstvo?..... 53

Autonomous and functional: a local historical dilemma or trans-historical fact?

Rudolf Flotzinger

Aspekte musikalischer Autonomie im Mittelalter..... 65

Vidiki glasbene avtonomije v srednjem veku

Metoda Kokole

The dances of Posch's collection *Musicalische Ehrenfreudt* as functional music 75Plesi Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* kot uporabna glasba

Michael Talbot	
The “stylised” dance in Italian sonatas of the late Baroque.....	99
»Stilizirani« plesi v italijanskih sonatah poznega baroka	
Harry White	
The afterlife of a tradition: European music and Irish literature in the nineteenth century	107
Ohranjanje tradicije: evropska glasba in irska literatura v devetnajstem stoletju	

Uvodnik

Vprašanje samostojnosti oziroma neodvisnosti umetnosti je eno izmed osrednjih in poglobitnih vprašanj vseh zgodovin umetnosti – likovne, besedne ter glasbene, aktualno pa je tudi v filozofskih razpravah. V sodobni muzikologiji, ki se je še posebej v zadnjem desetletju obogatila z novimi vidiki interdisciplinarnega preučevanja glasbe in glasbenega življenja, se uveljavlja stališče, da glasbeno delo ne more biti v popolnosti samostojno, saj je kot antropološki fenomen usmerjeno k izražanju in komuniciranju. »Uporabno« in »avtonomno« kot vidika raziskovanja nudita dve možnosti približevanja h glasbenemu delu, ki se dopolnjujeta. Gre za ugotavljanje njunega medsebojnega razmerja oziroma razvojne dinamike tega razmerja, za ugotavljanje odnosov med možnim, zaželenim in potrebnim v okviru določenega kulturnega okolja.

Kako je bila skladba razumljena in kakšen pomen je imela, ali drugače, kako je funkcionirala kot znak in pridobila določen pomen, je bilo odvisno od konteksta časa in prostora, se pravi od prostora kulture in njene tradicije, socialnega, političnega, kulturnega in zgodovinskega prostora. Dinamika medsebojnega razmerja »uporabnega« in »avtonomnega« v glasbi kaže, v kakšni meri in obliki je glasba v danem času in prostoru zmogla preiti njeno zgodovinsko, politično, socialno in vsakdanje okolje. Prikaz kriterijev, ki so določevali »uporabno vrednost« glasbe glede na zgodovinski čas in prostor, se pravi historično ustreznih kriterijev, omogoča prepoznavanje zgodovinskega pomena in po drugi strani tudi umetniškega (estetskega) potenciala posameznega glasbenega dela.

Razpravljanje o avtonomnosti (samostojnosti) in funkcionalnosti (odvisnosti) glasbe kljub teoretični utemeljitvi pred dobrimi tridesetimi leti še danes ostaja v središču raziskovalnih interesov mnogih muzikologov. Aktualno stališče do omenjene problematike predstavljajo tudi razprave muzikologov različnih šol in usmeritev iz Anglije, Nemčije, Avstrije, z Irske, s Češke, Slovaške, Poljske, Hrvaške in iz Slovenije, uglednih strokovnjakov s področja historične in sistematične muzikologije ter prispevka uglednih domačih znanstvenikov s področij filozofije in zgodovine, ki bodo objavljeni v dveh zaporednih številkah revije *De musica disserenda*. Vse razprave so bile v obliki referatov najprej predstavljene na mednarodnem muzikološkem znanstvenem sestanku z naslovom *Glasbeno »uporabno« in glasbeno »avtonomno«: podobe in pomeni*, ki ga je v Ljubljani 19. in 20. oktobra 2006 organiziral Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Pričujoča številka prinaša splošni estetsko-filozofski in historično usmerjeni del, ki se nanaša na glasbo in glasbeno življenje v različnih zgodovinskih obdobjih in v širšem evropskem prostoru, naslednja številka (III/1) pa bo vključevala prispevek o vplivih ljudske pesmi na umetno, razprave o recepciji opere v 19. stoletju ter članke, povezane z glasbo in glasbenim življenjem na Slovenskem v 19. in 20. stoletju.

Nataša Cigoj Krstulović in Metoda Kokole

Editorial

The issue of the freedom or independence of art has been one of the key questions in all histories of arts – visual, literary and musical – and has likewise been topical in philosophical discourse. In contemporary musicology – which has been enriched with new aspects of the interdisciplinary study of music and musical life, particularly in the past decade – the view has become prevalent that a work of music cannot be fully independent, since, being an anthropological phenomenon, it is directed towards expression and communication. Functional and autonomous, as separate aspects for investigation, offer two possible approaches to a work of music that complement each other. These are the determination of their inter-relationship or the developmental dynamism of this relationship, and the location of the relationship between the possible, the desirable and the necessary within a given cultural milieu.

The way in which a certain composition was understood and what its meaning was – or to put this differently: how it functioned as a sign and assumed a certain meaning – depended on the context of time and geographical area: that is, on the culture and its tradition, on the social, political, cultural and historical background. The dynamism of the inter-relationship between the functional and the autonomous in music shows to what degree and in what form the music of a given time and space proved capable of transcending its historical, political, social and quotidian environment. The presentation of the criteria that determined the “functional value” of music with regard to the historical time and space, that is to say historically acceptable criteria, renders possible the recognition of historical significance and, on the other hand, also of the artistic/aesthetic potential of individual musical works.

Even though its theoretical foundations were laid a good thirty years ago, discussion focused on the above-mentioned aspects of music remains a central research interest for several musicologists. Current views on the problems at issue are aired in papers written by musicologists of different schools and orientations, who come from England, Ireland, Germany, Austria, the Czech Republic, Slovakia, Poland, Croatia and Slovenia, and are distinguished scholars in the fields of historical and systematic musicology, as well as in other papers contributed by two native scholars in the fields of philosophy and history. These papers will be published in two successive numbers of the journal *De musica disserenda*. All of them were originally read at the international musicological scientific conference entitled *Functional and autonomous in music: patterns and meanings*, which was held by the Institute of Musicology at the Scientific research centre of the Slovenian academy of sciences and arts in Ljubljana on 19 and 20 October 2006. The present number of the journal contains the general aesthetically-philosophically and historically oriented portion that relates to music and musical life in various historical periods in the wider European context, while the next number (III/1) will bring an article on the influence of folk music on art music as well as contributions on the reception of opera in the nineteenth century and others dealing with music and musical life in Slovenia in the nineteenth and twentieth centuries.

Nataša Cigoj Krstulović and Metoda Kokole

RAZPRAVE

FUNCTION BEYOND FUNCTION? REFLECTIONS ON THE FUNCTIONALITY OF THE AUTONOMOUS

MLADEN DOLAR

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Med vsemi umetnostmi je bila glasba vselej videti najbolj avtonomna, prosta vezi in meja reprezentacije. Od tod je znotraj te avtonomije ali nefunkcionalnosti izhajala njena funkcionalnost: njena zveza s svetim, dvig nad ekonomijo preživetja, njena ritualna vrednost. Ta tradicionalni pogled je v devetnajstem stoletju z avtonomijo umetnosti znotraj avtonomizacije različnih družbenih sfer zadela kriza, ki je terjala redefinicijo glasbene avtonomije in funkcije, to redefiniranje pa je skozi radikalizacije naposled privedlo do modernizma.

Ključne besede: funkcija glasbe, ritual, aura, moderna.

Abstract: Of all the arts, music has always seemed to be the most autonomous, free from the bonds and limits of representation. Hence its functionality within this very autonomy or non-functionality: its link with the sacred, elevation over the economics of survival, its ritual value. This traditional view was brought to a crisis in the nineteenth century with the autonomy of art within the autonomization of different social spheres. This demanded a redefinition of autonomy and function which, through a radicalization, eventually led to modernism.

Keywords: function of music, ritual, aura, modernity.

What purpose does music serve? The question is no doubt as old as music itself, having been posed since time immemorial. The origins of music are elusive, just as the origins of being human are elusive, and the two belong together: the ancient proposal to define the human being as “the speaking animal” or “the tool-making animal” comes no closer to solving the enigma than to call him “the music-making animal”. In the latter instance, the enigma seems even greater, for one can immediately grasp the expediency of making tools for the improvement of the economics of survival, for bettering our existence; and one can see the usefulness and efficacy of speech for enabling communication, or at least facilitating it and raising it to a new level: but music? On the face of it, music is not linked to survival at all, or not in any palpable or immediate way; and if it communicates, it poses all the more strongly the question of what it is that it communicates. Its message is elusive and cannot be pinned down in any conventional way. So, in the first instance, the function of music presents itself precisely as a break with any conventional notion of the “function”, the notion that is tacitly based on utility and the economics of survival. This is, of course, true of all art, which has always been placed in a realm beyond utility and survival – the realm of a surplus that does not immediately serve any definite purpose. But music has always encapsulated art at its purest and most enigmatic, through being free, by its very nature, from the bounds and restraints of representation.

So the first function of music appears from the outset as its dysfunctionality, its rupture with any ordinary function that could be ascribed to it. It is not useful in the world of survival of the species (and there are great problems with the evolutionist account of what evolutionary advantage music could possibly bring), and, so far as communication goes, it seems to be devoid of a definite meaning: it does not “make sense” – and making sense appears to be essential to the human condition. Music is allotted a time and space of its own; or, rather, the moment that it appears, it creates its own time and space – it immediately entails a different sense of temporality, and it dislocates the sense of place – it occurs, quite literally, in a “place” of its own. But in the terms of this very rough description, this is equally true of all art; and not only of art – also of religion, and even of something as innocuous as the game. What these practices all have in common is the establishment of a separate space and a separate time detached from the space and time in which the ordinary activities of survival take place. There is a dividing line between what serves the usual purposes and what does not, and this dividing line reaches down into the core of what being human means. Johannes Huizinga has demonstrated, in his classical and provocative book *Homo ludens* (1938), how the three realms of game, religion and art may well share a common origin, although playing games comes across as trivial and trifling in comparison with the sublime endeavours of religion and art, even if, structurally, they all belong together. This is a radical thesis that we need not espouse for our limited purposes, but it highlights in a poignant way the division – and music appears as the most prominent harbinger of this division. Not only does it represent art *par excellence*: it also displays marked affiliations with the other two realms, the sacred and the profane versions of the division: religion and the game. Those two pursuits seem to lie at opposite extremities – what can be further from the elevation of the sacred than the frivolity of games? – but the function of music was always related to the two, or, rather, suspended between the two. On one hand, it represents an elevation above worldly concerns, worries and everyday utility: it immediately rises above the mundane and creates its own stage. With the voice of music, all other sounds and voices are silenced: they are relegated to the background; the musical voice drowns all other noise and makes it sound profane. It interrupts the ordinary flow of voices and sounds; it cuts into them and creates a rupture. It establishes another world within this world, and its otherworldly nature is, formally, the stuff of the sublime, the elevated. But, on the other hand, this break may be seen, or rather heard, as a step into frivolity, a pure play with voices and sounds and thus another “game people play”; it becomes downgraded to a pleasure-seeking effect, an embellishment, an ornament, a decoration, a pure futility. So its separation is laden with the oscillation between the highest and the lowest: the sublime and the sacred on one hand, the titillation of the senses and frivolity on the other. Insofar as it reaches the sublime and the sacred, it seems endowed with the highest sense: that is, with a sense that cannot be expressed through mere words, a sense beyond any usual sense, a sense divorced from common sense – hence the prominent function of music in religious ritual; and one can speculate whether ritual, any ritual, at its point of origin, can be devoid of music at all, whether rituality is inseparably linked to musicality. Music appears as the practice of transcendence. Insofar as it lends its other hand to sensual rapture, the sensuous, pleasure for pleasure’s sake or mere entertainment, it seems to court an inherent danger pertaining to its nature: it is threatened with being engulfed by sensuality, with the loss of all higher

sense or, indeed, of any sense at all – transcendence run amok. Music is dangerous at the same time as it is salutary; it reeks of both salvation and damnation; it is the sound of a shofar on Mount Sinai but also the merriment around the Golden Calf. It is the poison and the cure – witness Plato, witness Aristotle, witness St. Augustine, witness Rousseau, and many others, who have, throughout music's history, followed its development with their stern philosophical ears, deeply concerned by its ambivalence.

The separate realm that music has established, and which is more pronounced and extreme than that of any other art, is a place of profound ambiguity. It is dysfunctional, but this very distance that separates it from functionality opens a space to which a host of functions can be ascribed. The oscillation embraces the highest and the lowest functions as its twin traditional poles, and although the ascription of function need not go to those extremes and can be content with various compromises, it is also true that music has hardly ever provoked indifference. Passion is the stuff of which it is made, and passion has a proclivity for the extreme. Passionate judgments about music have tended to be the rule, not the exception. The fact that music serves no ordinary function opens up a space for ascribing to it a function of another order: a function beyond function, the function of its very dysfunctionality. The fact that music is in itself devoid of sense opens up a space for ascribing to it a sense of another order, a higher sense, a sense beyond sense – and since sense is a linguistic property, for only language can make sense, this leads to tricky problems concerning the relation between music and language or, rather, concerning their non-relation. The ambiguous space, non-functional and non-sensical as it is, becomes for that very reason a space occupied by multiple functions and multiple senses, none of which can be easily pinned down. A host of functions and senses crowd in, but their multiplicity and elusiveness serve as proof that they cannot exhaust the object to which they are ascribed. The object appears all the more inscrutable and enigmatic.

If music could not be given any conventional sense, it was not for that reason viewed as a senseless activity – quite the opposite, this being what singled it out as the harbinger of the emphatic sense. This is where its problematic relationship to language was always essential: it can produce sense in a manner superior to language; it can yield a sense not limited by words and particular content, a sense in its own right. But by virtue of being a sense that one cannot spell out, this is also a sense over which one cannot easily pronounce judgements and which is wholly elusive. This is why precepts about the nature of music and singing have always repeated the same advice: keep music close to the words, never let it stray off on its own, for when it loses its anchorage in a text, there is no telling what will happen: this can lead to the vilest damnation, to a dangerous, boundless enjoyment that threatens to engulf reason and the senses – many mythological stories are adduced as a warning, from the Sirens to the Pied Piper and the Lorelei. So the fact is that music can attain a sense that is more fundamental than what words can create; but at the same time one should not let oneself be simply led by it or surrender to it body and soul, for the force of its elevation is perilous. Paradoxically, it is only in relation to language that music can function as a realm beyond it.

Separation of music from life has endowed it with a ritualistic character; this is where, traditionally, its function was assigned a symbolic place and value. Separated from life, it could present life in its true and highest form. One can use different vocabularies to describe

this, but let me stick with the ritual as the most neutral. The senses of the ritual could be widely different, even opposing. Ritual was put to religious use on a massive scale, and every known religious practice has utilized it, placing its seemingly transcendent nature at the service of the sacred. Nothing can overwhelm, can flood the soul and the body, so directly as music; and it has seemed self-evident that this force can be used as a conduit to the divine. Yet, on the other hand, the force is endowed with a powerful sensuality, so its religious use has always been controversial and has presented a long history of problems. It seems that music engenders, at the same time as elevation, also sensuality at its purest: pure carnality, all the more insidious for being sublime, fleeting and impalpable – non-material, hence invincible carnality, the most perfidious manifestation of the flesh.

This enabled another type of ritual, that of dancing, festivities, feasts and the celebration of worldly affairs, wherein the ritual character of music was submerged in the economy of survival, enhancing the profane, glorifying the profane and thus bringing it to its utmost, its radical form: a profanity distilled by the ritual to its essence. Part of this took the form of the music, the song, that accompanied work, in which some theorists have discerned the origin of music – where, again, music functioned as the element of ritualization of a strenuous physical activity, investing it with an additional symbolic overlay. Then there is the erotic function of music, music as the strategy of seduction, as it were – that was, incidentally, Darwin's theory of music's origin, for this was the only function he could see that this weird activity could possibly possess in the evolutionary process, conferring a certain evolutionary advantage: to acquire "ein Mädchen oder Weibchen" by a musical ploy (one could call this the "Papageno theory" of music). And one can see there that the very absence of function can function as the best strategy for a situation where every other "functional" strategy fails in its pursuit of an impossible goal: to provoke love. Music as carnal seduction, precisely because it seems beyond carnality: this is what makes it irresistible. Then there is also music as lamentation, bewailing a death or a loss, where the sheer impossibility of coming to terms with it is best addressed by the ritual character provided by music. In all cultures, one can hardly conceive of a funeral without music. The exceptions to those general rules are very few.

So the absence of function was immediately translated into a ritual function, where ritual does not pertain simply to the realm of the sacred but is understood in the wider sense of codifying an activity, overlaying it with a surplus – a "magic", an additional value beyond functional value. There are various ways of describing this: one can speak of the magical function of music in early times, the surplus enabling the appropriation of the indomitable forces lurking in the world at large by means of magical efficacy. One can speak of the symbolic value that divorces activities from themselves and transforms them, intensifies them, assigns them a symbolic place beyond their immediate function. Or one can speak of the auratic function, in the terms introduced by Walter Benjamin, where the aura endows certain activities and objects with a special kind of presence, a presence beyond the usual presence – where the thing "looks back at us", as Benjamin put it. Music has always seemed to present this aura in an extreme form precisely by virtue of being so fleeting, transient, conveyed only through minute undulations of air, its sound being perpetually and immediately lost, irretrievable, at the very moment when it is produced – and for that very reason absolute. The aura emerges precisely in the difference between the many meanings and

functions that one can ascribe to the realm it creates, and the rupture that constitutes its dysfunctionality, its surplus over and above meanings and functions. Or one can speak of the “cult value” of traditional art, to employ another of Benjamin’s terms.

The point of Benjamin’s famous description (which was not focused on music but which functions even better with music than with his own mostly visual examples) was to circumscribe a certain mechanism that defined the scope and the framework of the traditional function of art – but to circumscribe it and define it at the very point when it went astray. It could be seen as the general framework only after it became lost, and from the point of view of its loss. We no longer live in the era of auratic art: this framework has been dismantled, together with the societies that once provided its social underpinning. What is at stake is far more than the question of mechanical reproducibility, as discussed in the most famous of Benjamin’s essays: this is only one side or aspect of it; what is at stake is the ending of the era of auratic art – and this can serve as the briefest diagnosis of modernity, its predicament brought about by what was proclaimed as its emancipation.

The idea of the autonomy of art is a modern one. The idea of music for music’s sake, of autonomous music or absolute music, hardly had any status before the nineteenth century, and if it enjoyed currency earlier, this was always in a far more subservient way, as a subsidiary element governed by its cult value. This may well sound paradoxical, since, as we have seen, nothing can seem more autonomous than music, with its power to define the realm of its own, its break with utility and survival. So what is at stake with the modern idea of autonomy is a rupture within this autonomy itself, precisely the break with the ritualistic surplus value that always adhered to music. Once one starts to speak of art for art’s sake, music for music’s sake, one is confronted with the surplus in its pure form, that is, divorced from the ritualistic underpinning that formed its background. If the surplus was traditionally overlaid by ritual, by the auratic function, it emerged in its pure dysfunctionality the moment it was accepted on its own, in its autonomy. The function beyond function, the meaning beyond meaning, could reign so long as it could be seen as a higher function, a higher meaning in a system that was sustained by a certain distribution of symbolic places, functions and meanings, although in a way that was always ambiguous and perilous. Modernity means that this system has been dislocated and can no longer hold sway: the symbolic has broken down. So what function can music serve once it has been established for its own sake? No doubt, there is still music written for religious purposes, and, at the other extreme, in rather massive quantities, for entertainment; no doubt, there are still love songs, dance music etc., but the essence of the development of modern music lay elsewhere. Modernity meant that music had to come to terms with its own autonomy, with its auratic character, in isolation; and this is where the turn to the modern could ultimately follow only the path of dismantling its own aura. The age when Hanslick could promote Brahms’s symphonies and chamber music as the paradigm of absolute music quickly passed: the autonomy of music, once asserted, had to confront a very different fate in the twentieth century.

The advent of modernity coincided with many other processes. I will leave aside, for the present purposes, the question of nationhood, of emergent nation states with their newly discovered traditions and national feelings, always tied up with music. One can remember the ways in which music played a great part in establishing the new national consciousness in the nineteenth century in such large places as Germany, Italy or Russia, or such small

places as Slovenia, the Czech lands or the Scandinavian countries. Music, reputedly a universal language, started to speak in national idioms, in many ways vastly different from the previous “national” schools. Its functionality in relation to power, its ritual staging of the scene of power, particularly within the genre of opera, found an entirely new use in association with the new feeling of nationhood. But I will leave aside this question, although it has many interesting repercussions for music’s capacity to build collectivities and the sense of belonging to social groups. The most salient and palpable feature of modernity was, for sure, the market economy, and this affected music not just in its external distribution and availability, but in the intimacy of its internal production. Partly, this was due to the massive influx of technical possibilities that made music universally accessible and omnipresent to the point of nausea. A century after those inventions, one cannot enter a café, a restaurant, a lounge, a waiting room, a shop, an airport, a bus or almost any public space without being massively invaded by music. Music used to be rare, and this rarity endowed it with special value, but now that it has become an exceptional state to be free of music; its absence has turned into a very precious commodity, uncommon and in short supply. Someone like Pascal Quignard, a music lover with a thorough musical education, was able to write a book called *The Hatred of Music* in order to vent his feelings in this brave new musical world. Quignard explains why his own desperate and paradoxical response to this overwhelming musical intrusiveness was to stop listening to music altogether, to retreat into silence. Music sells hugely, and not only itself: it can help with selling all other things. Its supposedly universal entertainment value has been brought to the point of torture. Its autonomy is cashed in on the market; the underside of its autonomy is that it is ubiquitously marketable. In this respect, it shares the fate of universal commodity production, where everything is ultimately accorded value on the market – and the entertainment market is the most hugely expanding market there is. The market is also a great equalizer: Mozart and Beethoven can be played in supermarkets just as much as any ephemeral commercial product. It is as if the surplus that pertained to the ritualistic value of music can be turned into another kind of surplus, so that music espouses the surplus of surplus value: a marketable surplus, a cult value turned into profit. The advent of modernity also means that the aura can be cashed in – which entails not simply its loss but, rather, its omnipresence to the point where it loses any traditional significance. Aura has become trivial.¹ Or, to use the terms that were so dear to Adorno, the fetishism that pertained to the aesthetic realm, the specific form of aesthetic fetishism, has tendentially coincided with commodity fetishism *tout court*. Without advocating the use of particular terms in preference to others, one might see there a paradoxical state where music, which has always defined itself in opposition to utility and functionality, has reached a stage, precisely with the assertion of its autonomy, where it has become fused with utility and the market, to a point where it cannot be distinguished from it. Its dysfunctionality has become all too functional, easily incorporated. More music is made than ever in its history,

¹ Walter Benjamin is also the author of a brief and enigmatic fragment called “Capitalism as Religion”, where he argues that capitalism is based not on universal secularization or profanation but, rather, on its opposite – the auratic, the religious and the symbolic having become ubiquitous and trivial. The auratic and the religious are practised within the commodity economy and the market, not beyond their confines: the dysfunctional is incorporated in the function.

more music is copiously available and listened to than was ever the case earlier: but its value as a surplus, its symbolic and ritual efficiency, has never stood so low. If the function of music once appeared as an enigma, if one was always baffled by its “other-worldly” nature, which could not be squeezed into the mould of functionality, then the question has perhaps turned into its opposite: is there any purpose that music could not serve? Is there a function that it could not fulfil? Does its omnipresence, often suffocating, not testify to its increasing, most commonplace utility? It is no longer its dysfunctionality that is mysterious, but rather its “surplus functionality”, the inexhaustible utility of the futile.

One of the other outcomes of this constellation is the sharp division between “serious” and popular music. This divide, to be sure, has always existed to some extent in one shape or form, but it never before had the massive significance that it has acquired in the past couple of centuries, and which is still increasing. Popular music is a modern invention (just as, strictly speaking, the concept of the “people” is). Mozart’s *Magic Flute* seems, in retrospect, the last moment when the two species could happily coexist within a piece written according to the highest standards of musical development of its time but nevertheless retaining massive popular appeal. The cleft between the two has kept growing, spectacularly, despite some exceptions. The result of this is that “serious” music, music written according to the strict standards of inherent musical development, has become non-marketable, or at least its market value has become marginal. The guardians and defenders of intrinsic musical value have dwindled to a negligible minority, a rather small elite. And although this development is widespread in modern culture, it has happened with music in a far more poignant way than with any other form of art, as if music, always paramount among the arts, has to embody their modern fate in an emblematic way.

This situation can give rise to a number of different attitudes. One can have the figure of the defender of the grand tradition, keeping alive the memory and the practices of the happy times when auratic music was still possible: not only through the noble endeavours of musicology, which keeps the archive in order and scrutinizes it with its strict methodology, highlighting its ever-new facets, but also through concert practice, abetted by the recording industry, which has come to serve as a new agent of social distinction and indicator of social status, education, taste and “cultural capital”, with its congregation of connoisseurs and its own star system. Alternatively, one can adopt the opposite attitude: that popular music, on the contrary, is a good thing to have happened – a democratic redeployment of music to bring it, finally, within reach of everyone, chaotic and messy though it may be; a music despised only by snobs, assertions of its inferiority being indiscriminate and of dubious validity. One can, if one is willing to lend it an ear, find in popular music some aspects of dignity, originality and authenticity, commercial as it is; and many portions of it cannot be so easily dismissed. Or, thirdly, one can adopt a strict modernist stance, according to which any adherence to the great tradition, its practices and its symbolic underpinnings, its cult value, can only be false in the era of the general degradation of music, its vilification, its commodification. To produce “dysfunctional” music has never been so hard, now that the traditional functions have lost their sway and the new functionality has become the rule. Fidelity to tradition would amount to its betrayal; any attempt to produce auratic art would have the ring of deceit; so what remains is to fight the auratic, the fetishistic object with its own weapons, to dismantle it, to produce a musical object recalcitrant to the aesthetic and

symbolic premises that upheld it throughout history. To turn music into hard labour instead of entertainment. One can recognize here the accents of a Schönberg or a John Cage: the militant elite making a stand against mass production, the extreme gesture against extreme commodification, a message in the bottle to be recovered in the future, but finding only a scant audience in the present.

I am not trying to advocate any of these attitudes, although I am not opposed to any of them and can find a certain sympathy for all of them, contradictory though they are. They are, rather, sketched as a few simplified, clear-cut possibilities in response to a perceived predicament: that of the loss of the traditional functions of music, where its seeming dysfunctionality could be used precisely as a pledge of its symbolic, ritual, cult or auratic value – or whatever word one prefers to use – coupled with the advent of the new, massive utility that has dispensed with the enigma by making it trivial. I am not trying to lament this sad state of affairs, nor to rejoice over the happy profusion of possibilities that characterizes the function of music today. I would prefer to finish on a note of passion. Music has always provoked passion, and has been seen as the best way to give vent to passion, so perhaps one should take this universal property seriously and invest some hopes in it. For the passion it provoked and expressed was an elusive quality that could never quite be covered by the traditional functions of music within the symbolic and ritual universe it inhabited, and this was seen as the source of its possible danger and intractability, its capacity to be simultaneously the poison and the cure. The passion it carried never quite fitted the mould. And one can hope that in a period of its universal utility, ubiquity and multi-functionality there remains a passion that sustains it and can never quite fit the new moulds – or, rather, the invisible mould or the seeming absence of any mould, which is all the more obtrusive. This is a passion worth fighting for, and perhaps music's ultimate function beyond function.

FUNKCIJA ONSTRAN FUNKCIJE?
RAZMISLEK O FUNKCIONALNOSTI AVTONOMNEGA

Povzetek

Med vsemi umetnostmi je bila glasba vselej videti najbolj avtonomna. Njena posebnost je bila v tem, da je bila prosta vezi in meja reprezentacije in se je zato kazala kot najprimernejša za to, da reprezentira čisti dvig nad posvetnost, nad ekonomijo preživetja. Od tod je znotraj te avtonomije ali nefunkcionalnosti izhajala njena funkcionalnost: njena zveza s svetim, njena vloga v religiji, njena ritualna vrednost, ki se je kazala tudi v posvetni rabi s plesom, ceremonijami itd. To ritualno vrednost je mogoče na kratko povzeti z Benjaminovim izrazom aura. Ta tradicionalni pogled na glasbo je v devetnajstem stoletju zadela kriza, ko je avtonomija umetnosti nasploh postala določena socialna struktura znotraj avtonomizacije različnih družbenih sfer v meščanski družbi. To je obenem sovpadlo z razvojem tehničnih možnosti njene reprodukcije in na drugi strani s širitvijo tržne ekonomije, kjer je glasba postala tržno blago. Ta kriza je terjala redefinicijo glasbene avtonomije in funkcije, glasba je postala splošno dosegljiva in vseprisotna, množično se je razširila tako imenovana popularna glasba itd., obenem pa je to redefiniranje skozi inherentni proces radikalizacije naposled privedlo do modernizma, ki je svoje poslanstvo videl v uporabi zoper klasično auratično funkcijo glasbe znotraj na novo pridobljene avtonomije. Uporabnost glasbe se je tako neznansko razširila in trivializirala, resna glasbena prizadevanja pa so postala čedalje bolj omejena na majhno elito ali pa na nostalgično ohranjanje njene izgubljene auratične funkcije. To stanje pa nas ne sme navdajati z jadikovanjem, temveč z zaupanjem v moč glasbe, da ohrani iskro svoje strasti v vseh različnih pojavnih oblikah in znotraj novih funkcij, ki jih je privzela.

UMETNIŠKI ZNAČAJ PROTI SMOTRU MED POLARIZIRANJEM IN HARMONIZIRANJEM

MARIJA BERGAMO

Ljubljana

Izvleček: Glasbeno avtonomno in uporabno sodita med časovno zamejene ideje in kategorije, ki jih je težko enopomensko opredeliti. Razmislek sooča možna pojmovanja in razlagalne okvire na področju individualnega ustvarjalnega procesa ter v življenju glasbe v družbenem prostoru 19. stoletja, hkrati pa poskuša zaznati mejo, ki naj bi zaznamovala stvarno in ne le ideološko utemeljeno razliko med še vedno estetsko pomembnim/sprejemljivim in umetniško nepomembnim.

Ključne besede: glasbeno avtonomno, glasbeno funkcionalno, glasbena ustvarjalnost.

Abstract: Autonomous and functional in music belong to the time limited ideas or categories that are difficult to be unequivocally defined. The present discourse confronts possible interpretations and interpretative frameworks within the field of individual creative process in music and its life in the 19th-century society. It further seeks to comprehend the limit between real and not only ideologically grounded value and aesthetically still relevant/acceptable and artistically irrelevant.

Keywords: autonomous in music, functional in music, musical creativity.

Moje razmišljanje o naslovni temi izhaja iz današnjega položaja glasbe, se pravi glasbe, ki ni zasidrana v trdnem glasbenem sistemu. Čas velikih glasbenih sistemov se je očitno iztekkel. V preteklosti pa so bili v gravitacijskem smislu sicer različno močni, toda vedno učinkoviti; kot osnova oblikovanja splošnega (pogojno normativnega) okvira, v katerem se je uresničevala individualna skladateljska misel in v katerem je potekalo življenje glasbe v času in prostoru. Sistem, o katerem bo tekla beseda, je gotovo eden najbolj dinamičnih in pomemben za glasbo v vseh njenih fasetah. Za glasboslovje pa je še vedno izvor vprašanj, na katera ne najdemo enopomenskih odgovorov. Med njimi je razmerje glasbeno avtonomno – heteronomno in funkcionalno (če za ta hip uporabimo novejšo dikcijo 20. stoletja) eno osrednjih. Ne glede na to, da so pri razpravljanju o estetskih vprašanjih nesporazumi skorajda neizogibni, nakazujejo pestrost nasprotujočih si argumentacij o teh vprašanjih (vsaka po svoje je sicer prepričljiva in celovita) in nesoglasja v razumevanju pojmov, s katerimi opredeljujemo pojave, (vsaj) tri stvari: prvič, da gre za vprašanja, ki segajo do samega bistva, namreč do opredelitve glasbe kot fenomena; drugič, da je prav glasba 19. stoletja s svojo dotlej neznano diferenciacijo v miselni osnovi in v sredstvih strukturiranja ter njihov soodnosih posebej primerna za presojo večnega vprašanja o njeni samostojnosti oz. odvisnosti, ter tretjič, da so se na tem zgledu iz preteklosti še do včeraj razreševali tudi pereči ideološki spori novejšega časa. Spominjam se razprav v 70-ih letih preteklega stoletja, ko so se v Brnu v pravih argumentacijskih dvobojih z neverjetno gorečnostjo soočali na eni strani

Rudolf Stephan, Ludwig Finscher, Carl Dahlhaus in Hans Heinrich Eggebrecht s svojimi somišljeniki, na drugi strani pa močna vzhodno nemška, ruska, češka in poljska skupina (tu so bili Walther Siegmund Schulze, Diether Lehmann, Zofia Lissza, Jaroslav Jiránek, Arnold Naumovič Sohor). Prav iz teh razprav izhajajo nekateri temeljni Dahlhausovi¹ in Eggebrechtovi² razmisleki vprašanj o glasbeni avtonomiji in funkcionalnosti, na katere se še danes opiramo. Če jim dodamo ustrezna gesla (avtonomna glasba, absolutna glasba in funkcionalna glasba) Albrechta von Massowa iz Eggebrechtovega *Priročnika glasbene terminologije*, objavljenega leta 1994,³ ki povzemajo in sistemizirajo različne definicije in stališča ter razgrinjajo možne interpretacijske okvire, so na voljo oporne točke za razpravo. Nimam jih namena obnavljati – stroka jih pozna; opozarjajo pa na naslednje:

1. da pojmi, ki se jih v strokovni komunikaciji poslužujemo, praviloma ne zajemajo celotnosti predmeta, o katerem govorimo; opredeljujejo le njegovo bistveno značilnost, množstvo stranskih pa puščajo v nemar (večkrat prav tistih, ki ob pozornejšem pogledu zameglijo dozdevno enopomenskost pojma);
2. da so vsebine pojmov, enako kot teoremi, ki jih z njihovo pomočjo razvijamo, vedno močno odvisne od kontekstov, od nosilnih idej časa na katere se nanašajo;
3. da so pomeni lahko raznorodni: enkrat so le opisni in približni, drugič so empirično razdelitveni, tretjič odločitveno-normativni.

Poleg tega sodijo težave s poimenovanjem glasbenih pojavov v naravo same stvari, v prevajanje iz enega medija v drugega, tako da so ubeseditve glasbenih dejstev in potekov samo približne in le izjemoma splošno veljavne. Tudi same imajo torej svojo zgodovinskost.

Glasba 19. stoletja je v tem smislu posebej »zgovorna«. Njena izrazita literarno-filozofska podlaga in utemeljevanje glasbenega z zunajglasbenimi vodili na eni strani, in na drugi ideja o njeni samozakonitosti (nem. »Eigengesetzlichkeit«) in čisto glasbeni logiki, ki naj bi jo edini legitimirali kot umetnost (»ta pravo«, nem. »eigentliche«⁴ umetnost), pripelje do delitve dotlej enovitega pojma glasba in do nasprotovanj med stališči, ki se začenjajo že pri samem definiranju glasbe. Polariziranje je razvilo neverjetne energije, ki pa so bile očitno glasbi le v prid. Zmeda v terminih in definicijah glasbene produkcije namreč ni ovirala. Afektu pa tako praviloma sledi antiafekt. Če je šlo v začetku 19. stoletja predvsem za nasprotje med čisto glasbo (v smislu »zvenečega diskurza«) in opisujočo (nem. »malende«⁵), je bila

¹ Prim. besedili Carla Dahlhausa, *Thesen über engagierte Musik* (1972) in *Musikalischer Funktionalismus* (1976) v: Carl Dahlhaus, *Schönberg und die andere*, Mainz, Schott, 1978; dalje besedilo *Fragmente über musikalische Hermeneutik*, v zborniku *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dalhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975; ali Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978.

² Prav posebej: Hans Heinrich Eggebrecht, *Funktionale Musik*, *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), str. 1–25.

³ Albrecht von Massow, *Absolute Musik; Autonome Musik; Funktionale Musik*, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Auslieferung* 22, ur. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart, Franz Steiner, 1994.

⁴ E. T. A. Hoffman, *Besprechung der 5. Symphonie von L. v. Beethoven*, *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), v: Ernst Theodor Amadeus Hoffman, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, ur. Friedrich Schnapp, München, Winkler, 1963, str. 35.

⁵ Citirano po Carl Dahlhaus, *Thesen über Programmmusik*, *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975, str. 190.

ta čistost skorajda še nepristranski pojem; z njim so utemeljevali le samostojnost instrumentalne glasbe v razmerju do operne in vokalne. Sredi stoletja je bila nato instrumentalna glasba že utrjena; zglede zanjo je bila beethovnovska simfonija, in sicer kot zapis, ki zahteva interpretacijo, in ne več le enkratni dogodek. Z že pridobljenim položajem edine prave glasbe je prav simfonija postala izvor novega nasprotja med t. i. »absolutno« in »programsko« glasbo, kar pa ni bilo več nevtralnno. Šlo je za dva možna mišljenja glasbe, dva – sicer splošna – vendar živa pristopa k vsem bistvenim dejavnikom strukturiranja in sprejemanja glasbe. Z razpravami o imanento glasbenem in zunajglasbenem, o čisto glasbenem smislu in vsebinskosti (nem. »Gehalt«), o bistvu in pojavnosti glasbe, o enovitosti njene forme in vsebine oz. prevladi in prednosti enega ali drugega, o poeziji in prozi⁶ (kar v dikičji časa pomeni med romantičnim, umetniškim in umetniško nepomembnim), dalje o estetsko prvotnem, lepem, ustreznem in estetsko nepomembnem, trivialnem in uporabnem so pravzaprav poskušali utemeljevati stopenjsko razvrstitev med dejavniki in poudariti tisto, kar je spopadenim strankam z različnimi »ideološkimi« programi argumentacijsko ustrezalo. (Dejstvo, da so lisztovski simfonični pesnitvi z uvrščanjem v programski tabor pravzaprav odrekli/oporekali čast naslednice simfonije, ni bilo nikakor utemeljeno v glasbi sami; in zahteva Richarda Straussa, da naj bi njegove simfonične pesnitve razumeli kot absolutno in ne kot programsko glasbo, je bila s skladateljskega vidika povsem logična, upravičena z njihovo glasbeno zasnovo, v kateri je funkcija programa glasbeno sokonstitutivna in torej znotrajglasbena).

Iz zgodovinske ideje absolutne glasbe (se pravi glasbe, ki je svobodna, neodvisna, utemeljena v glasbeni logiki in znotrajglasbenih, samo njej lastnih zakonitostih) izraste nato novejša opozicija avtonomna – funkcionalna glasba in sicer šele v dvajsetih letih 20. stoletja, kot posledica odpora do nosilnih opornih točk umetnosti 19. stoletja, ki se je z ekspresionizmom in prepiri okoli Schoenbergove poetike podaljšalo v naslednje stoletje. S poetiko Hindemitha in Stravinskega je nihalo opozicijskosti sedaj močno udarilo na nasprotno stran: romantično religijo umetnosti naj zamenja trezna stvarnost, nekdanjo kontemplativno zamaknjenost, posvečeno opazovanje in spoštljiv odnos do umetnosti pa aktivna soudeležnost in široko razvejana glasbena praksa; nekoč skrito, navznoter obrnjeno obrtniškost umetnikove delavnice hočejo sedaj razkriti in obrniti navzven. Namesto opozicije avtonomno – heteronomno, katere poudarki se nanašajo na stopenjsko udeležnost zunajglasbenih dodatkov, vsebin ali motivacij v glasbenem strukturiranju, je sedaj ideološka polarizacija v ospredje postavila smoter, naloge glasbe v družbenem prostoru, torej njeno funkcionalnost v sociološkem smislu. Očitno se torej pomeni pojmov, ki so v teh razpravah v obtoku, spreminjajo.

Toda: razen upoštevanja dejstva, da so vprašanja razmerja avtonomno-funkcionalno močno vezana na zgodovinski kontekst in rabo v praksi, jih kaže razmejiti predvsem na dveh temeljnih ravneh. Namreč: v razpravljanju o temi imamo po eni strani vedno v mislih identiteto umetniškega dela samega (poslužujemo se torej pojmov, s katerimi poskušamo ubesediti osebni glasbeno-ustvarjalni proces, se pravi mišljenje glasbe in njegov izid), po drugi

⁶ Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann (izbor besedil in komentarji), *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München in Kassel, Bärenreiter Verlag in Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, str. 286.

strani pa gre za umevanje nastalega in za življenje glasbe v poustvarjalnem in sprejemniškem kontekstu ter za hierarhiziranje in vzpostavitev (vsaj začasnih) vrednostnih meril.

Glede na ta dva vidika se vprašanja polarizacije (samostojno – uporabno, umetniški značaj – smoter, pa tudi, za naše 19. stoletje nič manj pomembno vrednostno opredeljevanje dobro–slabo, ki tiči za pojmi v ospredju) kažejo v različnih sorazmerjih.

V skladateljskem procesu je »uporabnost« (predvsem v smislu sociološke kategorije) drugotnega pomena. Do konca 18. stoletja o tem pojmu niso niti razmišljali, saj je bil namen samorazumljivi del razloga za nastajanje glasbe. Matthesonova opredelitev »ta prave« glasbe po modelu »snov, oblika, končni smoter«⁷ je povsem naravno vključevala tako umetniškost kot smoter. A posteriori lahko sicer razpravljamo, ali je kakšna Josquinova ali tudi Bachova maša avtonomna ali funkcionalna, vendar bi potem isto vprašanje lahko zastavili tudi, ko gre za mnoge Mozartove skladbe, Chopinove miniature, ali, denimo, Verdijev *Requiem*. Vsa umetniška glasba, torej tista, ki ji po merilih samostojnega glasbenega mišljenja prisojamo status umetnosti, zmore »uporabnost« in funkcionalnost kot del namena »vkomponirati« v svojo zasnovo brez nezaželenih posledic. Glasbeno mišljenje je proces, ki v neštevilnih kombinacijah prepleta estetsko igro, čutnost in intuicijo z racionalno konstrukcijo in smiselnim hierarhiziranjem strukture. Poteka v nenehni napetosti med *sensus* in *ratio*, med abstraktnim in snovnim, med nelinearnim in linearnim, tudi med »uporabnim« in »čistim«. Te napetosti so sestavine energije, ki sproža tektonsko intenco glasbe – ta pa je osnova glasbenega smisla.

Funkcionalnost v ožjem smislu (ko gre za neštevilne zveze in soodvisnosti glasbenih parametrov, pri katerih spreminjanje enega povzroča verižno spreminjanje drugih) pa je tako in tako v vseh časih in v vseh umetniških glasbah temelj glasbene strukture in del njene tehnologije. Zato bi lahko teoretična razhajanja v 19. stoletju poenostavljeno skrčili na spopad med zahtevo, da bi bila struktura v vsakem trenutku ekspresivna in podrejena izraznim nalogam, ter zahtevo, da bi bili vsi glasbeni poteki brez izjeme v medsebojnih, le strukturno utemeljenih zvezah in razmerjih (nem. »Zusammenhang«).

Na tretji možni ravni umevanja funkcije na glasbenem področju (H. H. Eggebrecht jo imenuje »funkcija v ozadju«),⁸ ko se sprašujemo o funkcionalnosti nefunkcijskega, pa se že nahajamo predvsem na področju sociološkega in ideološkega pojmovanja funkcije; le-ta v ustvarjalnem procesu ni v ospredju.

Glasba 19. stoletja si torej nič drugače kot katerakoli druga umetniška glasba svoje umetniškosti ali umetniškega značaja ne zagotavlja v klasifikacijskem okviru avtonomno – funkcionalno. Je vedno in ni nikoli avtonomna, ker ni in ne more biti »čista«. »Čistost« bi jo pripeljala v stanje entropije in do izničitve energije, se pravi tiste (iz polarnosti izhajajoče) napetosti, ki je njena bit. Sistemi skušajo to kaotično energetska stanje urediti. Toda: če je sistem pretog, sterilizira proces ureditve. Pri utrjevanju fluidnega glasbenega mišljenja se skladatelj opira na trenutno veljavne normativne, zvrstne, estetske in – zakaj ne? – tudi »uporabne« predpostavke. Dejstvo, da so v tem procesu udeleženi mnogi zunajglasbeni momenti, žanrovske intonacije, snovne in vsakovrstne druge predmetne asociacije, ne spremeni ničesar na avtonomiji skladateljeve oblikovne volje. »Uporabnost« lahko samo pogojno zameji

⁷ Citirano po Carl Dahlhaus in Hans Heinrich Eggebrecht, *Kaj je glasba* (Was ist Musik), prev. Andrej Rijavec, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1991, str. 13.

⁸ H. H. Eggebrecht, nav. delo, 1973, str. 2.

njegovo samostojnost, npr. glede izbora gradiva, pri zasedbi, z izvajalskimi omejitvami ali s pedagoško stopenjovitostjo. Vendar tudi takšni in podobni momenti niso merila ne avtonomije ne umetniškosti. (Zgled: npr. Bartókov *Mikrokosmos*). Estetska funkcija glasbe (dedič Kantovske smotrnosti brez smotra) sprošča in harmonizira delo ostalih »praktičnih« funkcij in je s tem dialektični preklic funkcionalnosti nasploh. Po estetski funkciji skladba odseva svojo lastno identiteto, tako da jo odveže vseh zunanjih odvisnosti.

Po drugi strani pa termini, kot so: »uporabna glasba« (nem. »Gebrauchsmusik«), »srednja glasba«, »občevalno primerna glasba« (nem. »Umgangsmusik«), »trivialna glasba«, »kapelniška«, »družabna«, opozarjajo na to, da pestro glasbeno podobo 19. stoletja sooblikujejo razsežna in pomembna glasbena področja, ki so v drugačni vrsti opozicijskosti do tokrat celotne t. i. »ta prave« glasbe. Ta vrsta opozicijskosti se kaže predvsem na recepcijskem in vrednotenjskem področju, ko se glasbeni pojavi, žanri in zvrsti stopenjsko razvrščajo glede na ustreznost namenom, na uporabnost in ne nazadnje glede na kulturne potrebe določenih družbenih razredov. In če se pri t. i. avtonomni glasbi osredotočamo na glasbeni objekt kot estetski svet zase in ga presojamo po obeh instancah (namreč po neposredni estetski in po spoznavni, analitični sodbi), pa pri omenjenih vrstah glasbe, ki ne nastajajo v svobodnem prostoru, ne moremo uveljavljati istih meril. Zdaj presojamo predvsem stopnjo izpolnitve smotra. Smotri in uporabljena sredstva morajo soglašati. Meje med obema opozicijskima členoma so seveda večkrat zabrisane, vendar so vsaj v umevanjih glasbene stvarnosti 19. stoletja pristopi razmejeni: avtonomno glasbo naj bi poslušali zaradi nje same, v kontemplativni zamaknjenosti, ob naporu doumevanja njene lastne zakonitosti in doživljajskega dojetja njenega smisla; uporabno glasbo pa zaznamuje sopo slušanje,⁹ ker je glasbeni potek le del cerkvenega rituala, plesa, družabnega dogodka. (Da je v praksi večkrat težko razmejiti eno od drugega, jasno kažejo ne samo, denimo, klasicistični godalni kvarteti, ampak tudi romantične klavirske ali vokalne miniature; kontemplacijo večkrat zamenja le sopolušanje.) Vendar estetska sodba kot osrednje merilo izpostavlja kategorijo lepega, funkcionalna pa merilo namembne primernosti in izpolnitve smotra. Slednja je torej *pro primo* stvar naročnikov, povpraševanja, trga in seveda ideoloških in političnih ciljev.

In kako se ta razlika kaže na »sami stvari«, na kompozicijsko-tehnični ravni? Glede na že omenjeno romantično »skrivanje« kompozicijske tehnike in potiskanje/odiranje »obrtniškosti« v ozadje, se kodeks norm kompozicijskega stavka komentira le z dobro ali slabo komponirano.¹⁰ Znano je, da se je Robert Schumann kot glasbeni kritik sam znašel v zadregi: ali je spoštovanje norm in neprekoračitev normativnih okvirov vrlina ali hiba? Načelo osebnega, avtonomnega skladateljevega odločanja razume prekoračitev normativnega, že doseženega, in računa na prenovitev, izvirnost, vzpostavitev t. i. »individualne norme«. Zato se okvir dobro komponiranega (kar v 19. stoletju pomeni obrtniško neoporečno, vendar estetsko vprašljivo) prepušča kantorjem in kapelnikom. T. i. žanr *Kapellmeistermusik*, salonska in plesna glasba in tudi velik del cerkvene glasbe dopuščajo ponavljanje vzorcev. Ta »temna, senčna stran avtonomne glasbe«¹¹ (C. Dahlhaus) je

⁹ Carl Dahlhaus, Was ist autonome Musik?, *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), str. 618 in C. Dahlhaus, H. H. Egebrecht, nav. delo, prev. A. Rijavec, 1991, str. 64.

¹⁰ C. Dahlhaus, H. H. Egebrecht, nav. delo, prev. A. Rijavec, 1991, str. 53–69.

¹¹ Carl Dahlhaus, Über die »mittlere Musik« des 19. Jahrhunderts, *Das Triviale in Literatur, Musik und*

največkrat dobro komponirana glasba, ki pa, po sočasnem umevanju, ni poetična in je zato estetsko manj vredna. Zato funkcionalno glasbo 19. stoletja, ki pogosto ni nič slabše komponirana kot funkcionalna glasba 17. in zgodnjega 18. stoletja, sodobniki ocenjujejo kot »pusto, prazno«,¹² prozaično, kar je pomenilo vsakdanjo, prostaško. To seveda ne pomeni, da je kasneje (v posamičnih primerih) v recepciji ne bi bilo možno tudi »avtonomizirati« (znan zgled: Berliozov *Requiem*).

Tako močna razmejitev področij je bila v glasbi 19. stoletja predvsem posledica pretiranega pojma umetnosti in utemeljevanja metafizičnega dostojanstva glasbe, njenega dviga v nemerljivo. Razločevanja so tudi to pot povzročila spopadena stališča z apriornimi načeli. Premočne polarizacije med umetniškim značajem in smotrom so neprimerne, ker s pomočjo preabstraktnih kategorij utesnjujejo in normirajo, pravzaprav potvarjajo resničnost. Številna »medpodročja«,¹³ predvsem mnoge cerkvene skladbe, in primeri, ko se težko odločamo, kje je poudarek (na samozakoničnosti ali smotru), pričajo le o naporih, da bi nelinearnost glasbe vsaj začasno utrdili in glasbeno bero uredili v skupine, za katere bi veljala določena osnovna pravila, če že ne zakoni. Ne mislim, da bi bilo dobro naslovno vprašanje relativizirati (Schoenberg ima prav, da je srednja pot edina, ki ne pelje v Rim) do meje, ko bi večino glasbene produkcije, tudi 19. stoletja, kazalo umestiti v nekakšno negotovo sredino, nem. »schwebende Mitte« (C. Dahlhaus),¹⁴ med samostojnim obstojem in prevlado zunajglasbenih dejavnikov. Dejstvo pa je, da so v »čistost« glasbe dvomili enako leta 1800, ko so misel o avtonomiji imeli za »golo veselje nad lastno domišljavo in namišljeno neodvisnostjo«,¹⁵ kot tudi leta 1972, ko Carl Dahlhaus v svojih *Tezah o angažirani glasbi* pride do zaključne misli, da je »avtonomija glasbe manj dejstvo in bolj ideja, ki ni bila nikoli realizirana brez ostanka«. ¹⁶ Znane so Adornove težave z vprašanjem kako povezati opredelitev glasbe kot avtonomnega nepojmovnoga spoznanja z dejstvom, da gre za *fait social*. Dvomi so upravičeni: glasba je nosilec različnih funkcij tudi takrat, ko funkcijskost navidezno zmore zanikati tako na intencionalni kot tudi na recepcijski ravni. Njena popolna neodvisnost je privid, dozdevnost, ki jo lahko zagovarjamo in ji ga nadanemo za različna analitična razločevanja in seciranja v laboratoriju, za ideološke cilje ali za utemeljevanje sistema norm, ki bi ga v določenem trenutku želeli utrditi. Polarizacija na samostojno in nesamostojno glasbo je torej lahko podlaga za samorazumevanje glasbenih pojavov v določenem času in prostoru, lahko je tudi opisna ali klasifikacijska pomoč pri ugotavljanju poudarkov, na sistematični ravni pa se zdi prej izvor nesporazumov, ki glasbeno stvarnost raztegujejo na prokrustovo posteljo preveč enostranskih argumentacij.

Bildender Kunst, ur. Helga de la Motte-Haber, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 18, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1972, str. 132.

¹² Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Musikpädagogik, Forschung und Lehre 8, Mainz, Schott, 1970.

¹³ H. H. Eggebrecht, nav. delo, 1973, str. 11.

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik, Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ur. Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975, str. 174. Dahlhaus govori tudi o t. i. »srednji glasbi« 19. stoletja, ki je kompozicijsko neoporečna, vendar ji ne morejo pripisati umetniškega značaja. Prim. C. Dahlhaus, nav. delo, 1972, str. 132

¹⁵ C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, nav. delo, prev. A. Rijavec, 1991, str. 98.

¹⁶ C. Dahlhaus, nav. delo, 1972, str. 18.

ARTISTIC CHARACTER VERSUS PURPOSE BETWEEN MUSICAL AUTONOMY AND HARMONISATION

Summary

The issue of the freedom of music or its independence from “extra-musical functions” belongs to those musicological questions that cannot be answered unequivocally, despite the consistency of the musical language in the nineteenth century, during which period they were raised. Namely, the theme touches on the very definition of music and it operates with notions whose meanings can be different: descriptive and approximate, empirically classifying, or also normative.

Nineteenth-century music is exemplary of the title theme: the notion of music that had been uniform until then fractured into polarized aspects. The following oppositions occurred in chronological order: first, between pure (= instrumental) and operatic and vocal music; then between absolute and programme music; and finally, in the 1920s, between autonomous and functional music. The split exposed two opposing principles of thinking about music, and it sparked off a number of issues: the relationship between the immanently musical against the extra-musical, that between the essence and the appearance of the theme, the relationship between content and form, that between poetry and prose, the distinction between the aesthetically relevant and the trivial.

The question of the opposition between independence/self-contained laws and functionality of music is moreover worth considering from the standpoint of the individual creative process and from that of musical life in the social sphere. In the first case, functionality can be understood either in its own right or as part of the composer’s intention, which can be incorporated in the composition’s design and its structure without consequence. Composing combines aesthetic play and rational construction, *sensus* and *ratio*, also the extra- and the intra-musical. Polar tensions constitute part of the energy that initiates the tectonic intention of music. Purity would destroy the energy and lead it to the state of entropy. The inclusion of extra-musical elements, genre intonations, associations, purposes, etc. does not threaten the autonomy of the composer’s creative will. Limitations of “functionality” are not the criterion either of autonomy or of artistry.

Terms such as *Gebrauchsmusik*, *dienende Musik*, *Umgangsmusik*, trivial, “middle”, bandmaster music, which bear witness to the hierarchicization and evaluation of music in the social sphere, point to another kind of opposition. The established criteria for these kinds of music are suitability for purpose, usefulness, meeting the needs of certain social classes and the like.

Although in practice the limits between the two are often blurred, the approaches were clearly delimited in the nineteenth century: autonomous music is listened to in its own right, in contemplative exaltation, whereas utilitarian music is “co-listened to”, along with liturgy, dance, social events, etc. In view of the desire to conceal “craft” and to emphasize “poetry” (= the artistic in the metaphysical sense), technically correct but aesthetically inferior “well-composed music” was classified as functional, “prosaic”.

In the sphere of composition, the opposition between autonomous and functional appears to be a self-evident constituent of the creative process, while in historical constellations and social circumstances it is an external, over-emphasized and ideologically welcome instrument of argumentation between opposing standpoints. Polarization into autonomous and functional can be the basis of the self-understanding of musical phenomena in a certain time and space, or it can be a descriptive or classificatory help in finding the emphases in intention or in the internal programme of compositions, while on a systematic level it seems, rather, to be a source of misunderstandings that stretch musical reality on the Procrustean bed of an excessively biased argumentation.

ÜBER DEN ZUSAMMENHANG VON MUSIKALISCHER AUTONOMIE UND GESELLSCHAFTLICHER FUNKTION

THOMAS KABISCH

Staatliche Hochschule für Musik, Trossingen

Izveček: »Avtonomija« še ne pomeni »avtarkije«. Avtonomija se ne začne tam, kjer se konča družbeno vloga. V teoretskih spisih Romana Ingardna in francoskega filozofa Alaina odnos med glasbeno avtonomijo in družbeno vlogo postane notranji princip glasbe same. Razmislek o tej dialektiki, ki je gonilo glasbe, je bistvenega pomena predvsem v časih, ko prevladuje splošni dvom v glasbeno avtonomijo.

Ključne besede: Roman Ingarden, Alain, »mesta nedoločnosti«, Roland Barthes.

Abstract: "Autonomy" does not mean "autarchy". Autonomy does not begin where social function ends. In the theories of Roman Ingarden and of the French philosopher Alain the interrelationship of musical autonomy and social function becomes the inner principle of music itself. To reflect upon these dialectics that keep music going is of the essence particularly in times when musical autonomy is under general suspicion.

Keywords: Roman Ingarden, Alain, Unbestimmtheitsstellen, Roland Barthes.

1

Man kann die Diskussion über Autonomie und gesellschaftliche Funktion der Musik beenden, bevor sie begonnen hat, indem man Autonomie mit Autarkie verwechselt. Wenn Musik nur, sofern sie ein Sonderreich bewohnt, abgetrennt von allen übrigen Praxisformen, so ist die Frage nach ihrer sozialen Funktion sinnlos resp. a priori entschieden. Unter dieser Voraussetzung gibt es keine Abstufungen, keine Grade der Eigengesetzlichkeit von Musik. Unter dieser Voraussetzung sind historische Untersuchungen zu Erscheinungsformen musikalischer Autonomie innerhalb funktional gebundener Musik sinnlos. Aber auch über Musik, die gemeinhin als autonome gilt, etwa über das Werk Franz Liszts, ist unter solchen Prämissen nicht angemessen zu reden¹.

Nur scheinbar einen Ausweg aus dieser Verlegenheit bietet die Vorstellung, Autonomie und soziale Funktion seien komplementäre Aspekte des Musikalischen dergestalt, dass eine Minderung funktionaler Bindung der Musik einen Zuwachs an Autonomie bedeute und vice versa. Nach diesem Verständnis sind Autonomie und Funktionalität handgreifliche Eigenschaften von Kompositionen, konträr, aber von derselben Art. Historiker haben es jedoch oftmals mit Konstellationen zu tun, in denen beide Aspekte auf komplexe Weise

¹ Susan Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

zusammenwirken. In dem Artifizialisierungsschub, den die Musik im „Ereignis Notre Dame“ erfuhr, sind die liturgische Funktion als „decus organale“ („pro servitio divino multiplicando“) und die Autonomie „des Tonsatzes als einer in sich selbst bestehenden, von der jeweiligen Aufführungsmodalität unabhängigen Struktur“ verschränkt². Im Werk Franz Liszts steigen die Anforderungen an das Autonomisierungsvermögen der Musik in dem Maße, wie der Komponist, um seiner Kunst gesellschaftliche Relevanz zu verschaffen, in seinen Paraphrasen, Transkriptionen oder in programmatischen Stücken Materialien verwendet, die eine Bedeutung von außen mitbringen³. Bei Hanns Eisler schließlich werden in funktionalen Kompositionen Verfahren der autonomen Instrumentalmusik eingesetzt, um politische Wirkungen zu differenzieren. Entwickelnde Variation dient im *Roten Wedding* dazu, die aktuelle politische Auseinandersetzung („Agitation“) auf strategische Fragen hin zu öffnen („Propaganda“)⁴.

Die Beispiele demonstrieren, dass es eines differenzierten Verständnisses des Zusammenspiels von Autonomie und Funktion bedarf, um den historischen Gegebenheiten gerecht werden zu können. Hypostasierungen der Teilmomente sind hinderlich. Es gilt, ihren Zusammenhang zu denken.

2

Der Zusammenhang von Autonomie und gesellschaftlicher Funktion der Musik lässt sich auf verschiedene Weise entfalten. Grob gesagt, kann man am einen oder am anderen Ende beginnen: Man kann die Seinsweise des Musikwerks konstruieren und bei einer sozialen Theorie der Musik auskommen, oder eine Theorie der Künste in der Gesellschaft entwerfen und die Eigenarten des Musikalischen innerhalb dieses Rahmens bestimmen⁵. Das erste ist der Weg, den Roman Ingarden eingeschlagen hat in seiner Phänomenologie des Musikwerks; den zweiten Weg beschreitet der französische Philosoph Alain.

Ingarden, der Husserl-Schüler, ist allgemein bekannt. Mir geht es darum zu zeigen, wie durch den Begriff der „Unbestimmtheitsstellen“ das soziale Moment in die Bestimmung des Musikwerks Eingang findet⁶. Der französische Philosoph Alain ist außerhalb Frankreichs,

² Vgl. Andreas Traub, Das Ereignis Notre Dame, *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber, Laaber Verlag, 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), S. 239–271: 254.

³ Vgl. Thomas Kabisch, Konservativ gegen Neudeutsch, oder: Was heißt außermusikalisch?, *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert, Kassel u.a., Bärenreiter Verlag, 2002, S. 831–879.

⁴ Dazu Kabisch, *Zur musikalischen Poetik Hanns Eislers*, Druck i. V.

⁵ Zudem kann man das Musikwerk als Ausgangspunkt für die Theoriebildung benutzen oder dem Musikwerk im Ansatz eine untergeordnete Rolle einräumen.

⁶ Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen, Niemeyer, 1962. Zum folgenden vgl. das Ingarden betreffende, von Michael Zimmermann geschriebene Kapitel: Phänomenologie des musikalischen Kunstwerks, in: *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, hrsg. Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann, München, Kassel, Bärenreiter Verlag und Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, S. 443–457.

wenn überhaupt, bekannt aus Fußnoten in frühen Werken Jean-Paul Sartres⁷. Bei Alain wird die Thematik der Autonomisierung ausgeweitet bis hin zur Frage nach dem Zustandekommen des musikalischen Tons. Die Autonomisierungsleistung des Musikalischen setzt voraus, dass heteronome Momente sogar im einzelnen musikalischen Ton wirken. Nicht nur gibt es „le bruit dans la musique“, wie der Titel eines Alainschen Textes lautet. Vielmehr gibt es ohne *bruit* keine Musik⁸.

3

Roman Ingarden wendet sich mit seinen Überlegungen zum Status des Musikwerks gegen psychologistische Reduktionen ebenso wie gegen idealistische Theorien vom Werk als Idee. Gegen die Reduktion des Kunstwerks auf einen „Erlebnis-Inhalt“⁹ stellt er die phänomenologische Unterscheidung zwischen „akustischen Empfindungsdaten, die wir beim Hören erleben“, und den „Tönen, die wir wahrnehmen“¹⁰. „Bereits dieser wahrgenommene, i n d i v i d u e l l e Ton ist somit kein reeller Teil des Wahrnehmungserlebnisses, sondern er wird auf Grund der erlebten Empfindungsdaten in voller Konkretion v e r m e i n t und als identisch derselbe erfasst.“¹¹

Ingarden verteidigt andererseits die Intersubjektivität des Musikwerks und den sozialen Prozess der Identifizierung des Werks gegen den ästhetischen Idealismus. Vor allem dieser Aspekt wird mich im Folgenden interessieren. Das musikalische Kunstwerk ist an eine kulturelle Praxis gebunden. Es ist weder „natürlich“ noch ewig¹². Positiv formuliert: Ingarden macht die Vielfalt der Perspektiven, mit der reale Spieler und Hörer an das Werk herangehen, zum Bestandteil des Werks selbst. Er entwirft also nicht eine Theorie des Musikwerks mit angehängten Überlegungen zu seinem sozialen Ort. Er gibt nicht eine Theorie der Identität des Werks plus Multiplizität von Perspektiven auf das Werk. Vielmehr werden beide Aspekte zusammengedacht. An die Stelle einer idealistisch konzipierten stabilen Identität des Werks tritt die Aktivität des Identifizierens, die von Ausführenden und Hörern vollzogen wird, und mithin eine Werkidentität, die nur in diesen Akten des Identifizierens Bestand hat. Auf Identität wird nicht verzichtet, aber sie wird den Widrigkeiten der Kontingenz ausgesetzt.

Um diesen Mechanismus zu untersuchen, spannt Ingarden ein Dreieck auf aus Werk, Partitur und Ausführung. Der Terminus „Dreieck“ ist ein wenig ungenau, weil die Eckpunkte nicht von derselben Art sind: Die Partitur ist ein Zeichensystem; die Ausführung ist eine individuelle, notwendig vollständig bestimmte Realisation; das Werk ist ein „intentionaler Gegenstand“, wie Ingarden sagt, nicht seinautonom, eben auch nicht ideal wie der Satz des

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940. Ders., *L'imagination*, Paris, Alcan, 1936.

⁸ Alain, *Préliminaires à l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1939. Sämtliche *Propos* sind gesammelt erschienen in zwei Bänden der Bibliothèque de la Pléiade: *Propos I*, Paris, Gallimard, 1956; *Propos II*, Paris, Gallimard, 1970. Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926.

⁹ R. Ingarden, op. cit., S. 19.

¹⁰ R. Ingarden, op. cit., S. 20.

¹¹ R. Ingarden, op. cit., S. 21 (Hervorhebungen im Original). Vgl. auch M. Zimmermann, op. cit., S. 443 f. und S. 450.

¹² M. Zimmermann, op. cit., S. 445.

Pythagoras. Trotz dieser Einschränkungen ist das Bild vom „Dreieck“ Partitur-Ausführung-Werk nützlich, weil der Denkweg, den Ingarden beschreitet, über weite Strecken zu verstehen ist als Versuch, das Dreieck daran zu hindern zusammenzuklappen. Die Unterschiede der drei Ecken müssen erhalten bleiben, wenn Autonomie als Autonomisierung, Identität als Identifizierung begriffen wird – wenn es zu einer sozialen Theorie des Musikwerks kommen soll, die sowohl eine *s o z i a l e* ist, als auch eine Theorie der *M u s i k*. Die Partitur ist nicht das Werk, aber auch die einzelne Aufführung ist nicht das Werk. Und das Werk ist nirgends sonst als in deren Wechselverhältnis.

Bekanntlich nennt Ingarden die Aktivität der Musiker die „Seinsquelle“ des Musikwerks, die Partitur das „Seinsfundament“¹³. Das Verhältnis der Partitur als „Seinsfundament“ und der Ausführung als „Seinsquelle“ ist kein bloß additives, komplementäres. Ingarden meint eine Spannung, die sich vielleicht auf die Form eines Paradoxes bringen lässt: Erstens, die Partitur ist ein vollständiges Zeichen des Werks. „Alles steht in der Partitur.“ Zweitens, „Das Beste steht nicht in der Partitur“. Denn sie enthält keinerlei Antizipation der klanglichen Wirklichkeit des Werks.

Wie sind diese beiden Aspekte zusammenzubringen? Ingarden spricht von der Partitur als „Schema“, von der Partitur als System „imperativer Symbole“ und von „Unbestimmtheitsstellen“, die durch die Ausführung auszufüllen sind¹⁴. Dabei handelt es sich nicht um Ergänzungen oder Hinzufügungen, die der „Interpret“ vornimmt dergestalt, dass das realisierte Werk die Summe wäre aus Vorgaben des Komponisten und Vorlieben und Empfindungen des Ausführenden. Solch naturalistische Fehldeutungen gehen an dem, was Ingarden meint, vorbei. Partitur und Ausführung sind so wenig wie Autonomie und Funktion der Musik handgreifliche Gegebenheiten mit Eigenschaften, die addiert oder subtrahiert werden könnten. „Unbestimmtheitsstellen“ sind nicht weiße Flecken auf einer Landkarte, vom Benutzer zu ergänzen. In gewissem Sinne ist die gesamte Partitur, alles das, was durch die Partitur vollständig bestimmt ist, eine große „Unbestimmtheitsstelle“.

Naturalistische Fehldeutungen lassen sich vermeiden, indem man die „Unbestimmtheitsstellen“ innerhalb eines Konzepts der Partitur als Aufgabenstellung begreift. Im Modus der Aufgabenstellung sind die Partitur, in der Zusammenhänge bezeichnet werden, der Einzelton also nur indirekt vorkommt, und die instrumentale Ausführung, die Zusammenhänge nur am Einzelton realisieren kann, miteinander verknüpft. Eine Aufgabenstellung, die lesend der Partitur entnommen wird, ist – anders als eine Gebrauchsanweisung – auf einen produktiven Ausführenden angewiesen. Eine musikalische Aufgabenstellung ist – anders als eine Gebrauchsanweisung – auch niemals eindimensional. Aus der Fülle von Tonbeziehungen, die in der Partitur bezeichnet sind, stellen sich für die Realisierung des einzelnen Tons am Instrument mehrfache, oft widerstreitende Anforderungen¹⁵. Die Partitur als Quelle von Aufgabenstellungen ist als solche tatsächlich vollständig; sie ist aber ebenso vollständig auf Vollzug angewiesen.

¹³ R. Ingarden, op. cit., S. 101.

¹⁴ R. Ingarden, op. cit., S. 116 und passim.

¹⁵ Was eine „Aufgabenstellung“ für den Ausführenden bedeutet, habe ich in verschiedenen Arbeiten untersucht. Thomas Kabisch, Cortots Chopin mit Tovey und Czerny, oder: Wann entsteht beim Etüdenspielen Musik?, *Musiktheorie* 19 (2004), S. 123–140; ders., Sein, Schein, Werden. Anmerkungen zur instrumentalen Virtuosität bei Robert Schumann, *Musiktheorie* 21 (2006), S. 195–208.

Möglich, dass Ingarden, indem er konstatiert, die Partitur „verbleib[e] völlig außerhalb“ des Musikwerks, „über das Ziel hinauschießt“, wie Michael Zimmermann anmerkt¹⁶. Ingardens Schlussfolgerung „Infolgedessen kommt die Partitur bei der ästhetischen Erfassung des Musikwerks gar nicht in Betracht“ gelte, so Zimmermann, nur für Werke, „die sich in erster Linie an ein Publikum von Hörern richten“¹⁷. Doch Ingardens Satz ist, unter der Voraussetzung von Aufgabenstellungen als Verknüpfungsmodus von Partitur und Ausführung, durchaus plausibel zu machen. Wenn eine Quartettvereinigung zu Beginn des Dissonanzenquartetts von Mozart größte Sorgfalt legt auf die klanglich reizvolle Ausarbeitung der Außenstimmen, das satztechnische Gerüst, das durch die beiden Unterstimmen gebildet wird, dagegen unbeachtet lässt, dann ist der harmonische Fortgang, d.h. die Musik, nicht zu verstehen – und zwar auch von demjenigen Hörer nicht, der die Partitur kennt und um den Zusammenhang weiß. Denn dieser Zusammenhang ist nicht klanglich realisiert und also nicht da. Ergänzung in der „Vorstellung“ hilft nicht. Die Partitur ist eine Aufgabenstellung. Wird die Aufgabenstellung von Ausführenden nicht verstanden und ergriffen, dann wird sie nicht Teil des konkretisierten Musikwerks. Das geschieht nicht so selten. Zu den Besonderlichkeiten des zeitgenössischen Musiklebens gehört die Tatsache, dass Hörer und Spieler, die mit (partiell) unverständlichen Aufführungen aufgewachsen sind, nicht nur keinen Mangel empfinden, sondern Verstörung signalisieren, wenn sie mit der Erwartung konfrontiert werden, dass Musik verständlich sein kann und soll¹⁸.

Indem das Musikwerk durch die Partitur nur schematisch bestimmt wird, ist es doppelt geöffnet zur sozialen Wirklichkeit: zum Ausführenden und zu den Hörern. Durch „Auseinandersetzungen zwischen Fachleuten und breitem Publikum“ „über den eigentlichen Gehalt und über den Wert des Werkes“ bildet sich „eine gemeinsame, sozusagen synthetische Auffassung des Werkes aus, welcher dann ein gemeinsamer, intersubjektiver ästhetischer Gegenstand höherer Ordnung entspricht.“¹⁹ Das Musikwerk wird zu einem „Element der kulturellen Welt“²⁰. Brisanz hat diese Aussage wiederum nur, weil sie ein konstitutives Ele-

¹⁶ M. Zimmermann, op. cit., S. 451.

¹⁷ M. Zimmermann, op. cit., S. 451. Das Beispiel, das Zimmermann anführt, um Ingardens These zu widerlegen, überzeugt mich nicht. Im Fall des Cis-Dur-Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* gehören „die Vorzeichen und das besondere Gefühl der Hand auf den Tasten, das sie suggerieren“, sicherlich zum ästhetischen Gegenstand. Aber die haptische Qualität, die hier durch die Vorzeichnung in der Partitur bezeichnet wird, geht in die Bestimmung des realisierten Einzeltones ein als eine von mehreren Aspekten der musikalisch-pianistischen Aufgabenstellung. Sie ist also „zu hören“. Im übrigen ist die Ausführung für den Hörer im Konzert auch sichtbar. Nichts zwingt dazu, die sichtbaren Anteile des Musizierens aus dem Gesamteindruck des Musikwerks auszuschließen. Die Abstraktion der Schallaufzeichnung ist für Ingarden nicht der Normalfall „ästhetischer Erfassung des Musikwerks.“

¹⁸ „Es traten, wieder einmal, Fälle ein, welche mir zwei Schlüsse offen lassen, die beide zu ziehen etwas deprimierend ist. Nämlich entweder, dass die Beifallkutschenden um viele Grade besser hören als ich, oder dass sie das Nichtverstehenkönnen am meisten schätzen.“ August Halm, Klavierabend von Télémaque Lambrino, *Süddeutsche Zeitung Stuttgart*, 13. Januar 1914.

¹⁹ R. Ingarden, op. cit., S. 132.

²⁰ R. Ingarden, op. cit., S. 132. „So zeigt sich, dass das musikalische Kunstwerk in seiner vollen Konkrektion gar nicht das Werk eines einzelnen (des Komponisten) ist, sondern eine soziale Institution und eine Herausforderung, es immer wieder neu für uns zu entdecken.“ M. Zimmermann, op. cit., S. 457.

ment des Musikwerks betrifft. Soziale und historische Faktoren greifen im Werk selbst. Sie sind nicht äußere Modifikationen eines in sich begründeten Etwas. Mehr noch: Ingarden zeigt nicht nur, wie herrschender Geschmack und Geschmackswandel das Musikwerk in seinem Kern betreffen. Er zeigt, wie das Musikwerk der Gesellschaft Gelegenheit bietet, die Verschiedenartigkeit der einzelnen Auffassungen durch Bezugnahme auf ein Identisches aufeinander zu beziehen. Das Musikwerk reflektiert nicht bloß gesellschaftliche Prägungen. Es ist durch „gemeinsame intersubjektive Auffassung“²¹ ein Medium, in dem gesellschaftliche Beziehungen sich formieren.

Ingardens Theorie hat ihren Ort und ihre Grenzen. Sie ist beschränkt auf Musik, in der der Werk-Begriff eine Rolle spielt. Bereits Zofia Lissa hat darauf hingewiesen, dass er weder für außereuropäische noch für sämtliche Musik des 20. Jahrhunderts Gültigkeit hat²². Doch erstens ist Relativität einer Theorie nicht notwendigerweise ein Mangel. Zweitens verwendet Ingarden einen „schwachen“ Werkbegriff, der mit Schopenhauer und Pfitzner nichts zu tun hat²³. Schließlich ist das „Werk“ bei Ingarden in gewissem Sinn nicht Zweck, sondern Mittel. Es ist Schnittpunkt all jener Aktivitäten, aus denen Musik als ein soziales Phänomen entsteht. Das Werk gibt Anlass, differente Auffassungen in Beziehung zu setzen. Ingarden analysiert es als Medium, durch das die soziale Leistung des Musikalischen, die Leistungen der Musik für die Gesellschaft möglich werden.

4

Emile Chartier, der sich seit Beginn seiner publizistischen Tätigkeit „Alain“ nannte, lebte von 1868 bis 1951. Philosoph von Profession, unterrichtete er seit 1909 am Pariser Gymnasium „Henri IV“. Raymond Aron, Simone Weil, André Maurois, Georges Canguilhem gehörten zu seinen Schülern. Er ist Autor zahlreicher philosophischer Bücher. Berühmt wurde er durch seine *Propos*, kurze Texte, bewusst in einem Zug, ohne nachträgliche Korrektur niedergeschrieben, weil Alain überzeugt war, dass der Vorgang des Schreibens, der Dialog mit der Sprache und mit dem in Wörtern sedimentierten älteren Denken, von größter Bedeutung sei. Die *Propos*, die Fragen der Kunst behandeln, sind unter dem Titel *Préliminaires à l'esthétique* gesammelt erschienen. Sein *Système des beaux-arts* entstand während des Ersten Weltkriegs, an dem er, obwohl Pazifist, teilnahm²⁴.

Alains Überlegungen zur Kunst wurzeln in einer Theorie der Einbildungskraft. Sie nehmen ihren Ausgang von der an Descartes angelehnten These, dass die Einbildungskraft

²¹ R. Ingarden, op. cit., S. 133.

²² Zofia Lissa, Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3/1 (1972), S. 75–95; repr. in: dies., *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1975, S. 172–207.

²³ „Dieses intellektuelle Leben schwebt, wie eine ätherische Zugabe, ein sich aus der Gärung entwickelnder wohlriechender Duft über dem weltlichen Treiben, dem eigentlich realen, vom Willen geführten Leben der Völker, und neben der Weltgeschichte geht schuldlos, und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste.“ (Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, 1851, zitiert nach Richard Taruskin, *Is There a Baby in the Bathwater?*, *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), S. 168, (Anm. 10).

²⁴ Vgl. Anm. 8.

als Resonanzboden körperlicher Sensationen zum Chaos tendiert²⁵. Nur indem sie ein Objekt bekommt, kann sie reguliert werden. Nur im *faire*, im Machen, nicht im einfachen Nachsinnen findet solche Regulierung statt. Die diskursive Rationalität prallt von den Leidenschaften als Reflex körperlicher Reaktionen wirkungslos ab.

In der Kunst verfügt der Mensch, wie Alain sagt, über eine „Sprache, die den Körper von innen heraus befriedet“, indem sie ihn aktiviert und diszipliniert. Besonders mächtig in dieser Hinsicht ist die Musik, „weil sie den ganzen Körper befriedet, indem sie uns einlädt, regelgerecht zu singen, und so Ordnung und Schönheit in jenes hineinträgt, das von Grund auf animalisch ist, den Schrei“²⁶. Nicht eine Rousseauistische Erklärung des Ursprungs der Musik gibt Alain mit diesen Worten, sondern eine Darstellung ihres inneren Mechanismus, der auch und gerade in den großen Werken wirksam ist. Musik ist für ihn in ihrem Kern „regulierter Schrei“²⁷, ist Rationalität, die auf Nicht-Rationales einwirkt, *raison en acte*, Vernunft im Vollzug²⁸. Musik stellt Leidenschaften nicht dar, sondern bringt sie zum Verstummen: „[...] einzig das Handeln löscht Leidenschaften aus, befreit das Herz und schließlich auch das Denken“²⁹.

Alain entwirft also eine nicht-ästhetische Theorie der Kunst. Der Werkcharakter erscheint als Teilmoment innerhalb eines Zusammenhangs, in dem die Funktion der Kunst für die Menschen die erste Rolle spielt.

Sein System der schönen Künste gründet Alain auf die Unterscheidung von *arts de société* (gesellschaftlichen Künsten) und *arts solitaires* (abgesonderten Künsten)³⁰. Diese Grundunterscheidung leitet sich her aus der Verschiedenartigkeit der Widerstände, an und mit denen die Künste arbeiten. Die „gesellschaftlichen Künste“ haben es mit dem *ordre humain*³¹ zu tun, mit den körperlichen Gegebenheiten des Menschen, die „abgesonderten Künste“ mit dem *inflexible ordre extérieur*, der Struktur des Materials³².

²⁵ René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, Henry Le Gras, 1649; dt. *Die Leidenschaften der Seele*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1996. Anders als für Seneca sind die Leidenschaften für Descartes sowohl problematisch als auch unverzichtbar und wertvoll.

²⁶ „[...] nous invitant à chanter selon la règle, elle [sc. la musique] pacifie le corps entier par le dedans, faisant ordre et beauté de ce qui est profondément animal, du cri.“ Alain, *Vertu du langage, Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 63 ff.: 64.

²⁷ „Il faut que la musique véritable soit un cri selon la loi.“ (Alain, *Système des beaux-arts* [wie Anm. 8], S. 119.

²⁸ „Et musique est raison en acte.“ Alain, *Vertu du langage, Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 65. An dieser Stelle liegt die Differenz zu anderen französischen Musikkonzeptionen des 20. Jahrhunderts, die wie Alain das „faire“ hervorheben – zu Roland-Manuel und zu Pierre Souvchinsky, der mit seiner Theorie des „temps ontologique“ bekanntlich Einfluss ausübte auf Igor Strawinsky.

²⁹ „[...] seule l'action efface les passions, délivre le coeur, et enfin la pensée.“ Alain, *Système des beaux-arts*, [wie Anm. 8], S. 340.

³⁰ „[...] étant bien entendu qu'il n'y a pas d'art solitaire à parler absolument.“ Alain, op. cit., S. 42.

³¹ „[...] puisque l'ordre humain est le premier connu, toutes nos idées se forment de là [...] Aussi toute pensée conçoit d'abord l'ordre extérieur d'après l'ordre humain, ordre bien plus flexible que l'autre, et où le désir et la prière peuvent beaucoup.“ Alain, op. cit., S. 40.

³² „Bref, la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord. Dès que l'inflexible ordre matériel nous donne appui, alors la liberté se montre [...].“ Alain, op. cit., S. 35 f..

Am einen Ende der systematischen Skala befinden sich die *arts mimiques*, die Künste, die durch Gesten und Haltungen wirken (Tanz, höfliche Umgangsformen³³, Akrobatik, Fechtkunst, Reitkunst etc.). Sie sind *plus proche du simple instinct*³⁴, dicht am natürlichen Vorgang, insofern sie sinn- und genussreich nachzuvollziehen sind nur für den, der sie selbst auch betreibt. Sie gelten mehr den Akteuren selbst als den Zuschauern. Zum Bezirk der schönen Künste zählen sie, weil sie zwei Grundbedingungen erfüllen: Sie befreien durch Objektivierung von körperlich verursachten Zuständen der unregelmäßigen Einbildungskraft, von „Ängstlichkeit, Furcht, Verwirrung, Scham“; und sie realisieren den ästhetisch-sozialen Grundmechanismus, indem sie einem subjektiv Allgemeinen zu Realität verhelfen. Der Akteur der *arts mimiques* gibt das „vollendete Modell aller ästhetischen Empfindungen“, insofern „instinktiver Mechanismus und Wollen zusammenstimmen, ohne dass eine Seite auf die andere Zwang ausüben würde.“³⁵ (Alain denkt in vielerlei Hinsicht in der Nachfolge Kants.)

Am entgegengesetzten Ende des Systems stehen Zeichnung und Prosa. Im Zeichnen, *presque sans matière*, und vor allem und schliesslich in der Prosa ist das Extrem einer „Kultur durch Vereinzelung“, einer „Kultur in der Stille“³⁶ ausgebildet. Prosa wendet sich, anders als die Redekunst, nicht an eine Menge. Anders als die Poesie, die primär gehört, nicht gelesen werden will, zwingt der Prosa-Autor den Leser auch nicht in einen zeitlichen Ablauf. „Insofern stehen Poesie und Redekunst der Musik näher, Prosa hingegen der Architektur, Bildhauerkunst und Malerei, die nicht sprechen, wenn man sie nicht befragt.“³⁷ Durch ihre Autonomie öffnet Prosa „tausend Wege; jeder freut sich an ihr entsprechend seiner Anlage“³⁸. Sie verzichtet auf rhetorische Gesten und gesuchte Ausdrücke. Sie benutzt „allgemein verständliche Wörter“ und wirkt durch ihre „Zusammenstellung“³⁹ dergestalt, dass die „Macht der Wörter aus ihrer Position entsteht und aus ihrer Verbindung mit anderen.“⁴⁰

Zwischen den Extremen stehen die *arts vocaux*, die „Stimmkünste“ Dichtkunst, Redekunst und Musik. Ihre Funktion besteht insgesamt darin, „den natürlichen Schrei zu

³³ Im *Petit Robert* 1986 wird „politesse“ folgendermaßen definiert: „Ensemble de règles qui régissent le comportement, le langage considérés les meilleurs dans une société.“

³⁴ Alain, *Système des beaux-arts* (wie Anm. 8), S. 44.

³⁵ „Et il est à propos, afin d'éclairer tous ces arts ensemble, de faire remarquer qu'ils ne sont qu'accessoirement pour le plaisir du spectateur, mis qu'ils ont essentiellement pour fin le plaisir de l'acteur même, lequel, par l'accord du mécanisme instinctif et de la volonté sans contrainte de l'un sur l'autre, se trouve être le modèle achevé de tous les sentiments esthétiques.“ Alain, op. cit., S. 45 f.

³⁶ „Mais le livre et la prose se séparent bien clairement des arts collectifs, et définissent de toute façon la culture par l'isolement et dans le silence.“ Alain, op. cit., S. 43.

³⁷ „Ainsi la poésie et l'éloquence ressemblent plutôt à la musique, et la prose plutôt à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, qui ne parlent que si on les interroge.“ Alain, op. cit., S. 308.

³⁸ „[...] par sa structure elle [sc. la pros] offre mille chemins, et chacun s'y plaît selon sa nature [...]“ Alain, op. cit., S. 309.

³⁹ „mots communs“; „assemblage“. Alain, op. cit., S. 306.

⁴⁰ „La vraie puissance des mots résulte donc de leur place, et de leur union avec d'autres.“ Alain, op. cit., S. 306.

regulieren und einzurichten⁴¹. Von den *arts mimiques* unterscheiden sie sich in zweifacher Hinsicht. Zum einen werden „Akteur“ und „Zuschauer“ getrennt. So wird der Grundstein gelegt zu einer *esthétique des formes*. Zum anderen kommt in den Stimmkünsten der *ordre extérieur* zu größerer Bedeutung. Der Objektcharakter, der Werkcharakter des künstlerischen Produkts wird verstärkt; er ersetzt mehr und mehr die unmittelbare soziale Funktion. So verlagert sich der ästhetische Mechanismus Schritt für Schritt ins Innere des Kunstwerks und in die Vorstellung des Hörers/Betrachters⁴².

Die Leistung des Alainschen Systems besteht darin, Unterschiede und Übergänge zwischen *arts de société* und *arts solitaires* dem Denken zugänglich zu machen. Alain kann das Kunstwerk des 19. Jahrhunderts als eine besondere Ausprägung der Dialektik von Autonomisierung und lebensweltlicher Verwurzelung begreifen; aber er kann auch einen ganz andersgearteten Kanon der schönen Künste fruchtbar bedenken, der wie im 18. Jahrhundert auch die Gartenbaukunst etc. einbezieht. Auch das Verhältnis von Tonkunst und Unterhaltungsmusik ist mit den begrifflichen Strukturen dieses Systems der Reflexion zugänglich⁴³.

5

Im *Propos* „Das Geräusch in der Musik“, das 1922 geschrieben wurde, beginnt Alain seinen Denkweg mit einem Geständnis: „Wie ich sehe, bewundert man an den Musikern der heutigen Zeit vor allem ihre Kühnheiten und Neuerungen; mich lässt das kalt. [...] Ich diskutiere nicht über Ihre Geräusche; ich warte nur darauf, dass die Musik über das Geräusch triumphiert.“⁴⁴ Das klingt nach dem Bekenntnis eines Konservativen, der Alain in

⁴¹ „[...] qui ont pour fin de régler et composer le cri naturel.“ Alain, op. cit., S. 46.

⁴² Die „arts vocaux“ stehen dem Pol der „arts mimiques“ noch recht nahe „[...] n'en sont qu'un cas particulier [...]“ Alain, op. cit., S. 44. Erst mit der Architektur und den „arts plastiques“ kommt der Werkcharakter stärker zur Geltung. Die Architektur hat besondere Bedeutung bei Alain der Mittelposition wegen, die sie innerhalb des Feldes einnehmen, das durch die Pole von kollektiver realer Teilhabe („arts de société“) und der Aneignung eines Werks in der reinen Vorstellung („arts solitaires“) aufgespannt ist. Neben dem sozialen Zweck spielt in der Architektur auch die „résistance de la matière“ in Gestalt der Schwerkraft eine zentrale Rolle. Je nach Genre schwankt das relative Gewicht der sozial-funktionalen und der material-werkorientierten Komponente eines Bauwerks. – Die „arts plastiques“ (Bildhauerei, Malerei) waren ursprünglich an die Architektur gebunden und haben sich von ihr gelöst. Ihr Bezug zur Einbildungskraft erfolgt nicht mehr über Stimme, Bewegung oder Gestik für sich genommen, sondern durch eine Verbindung von „geste“ und „vue“, wodurch der ausgeprägte Objektcharakter dieser Künste begründet ist.

⁴³ Das Stichwort „System“ gibt seit den Tagen des Linkshegelianismus Anlass zu Missverständnissen und Verdächtigungen. Für Alain ist das System organisierter Prozess. Es dient dazu, Hypostasierungen von Teilmomenten, Verfestigung einzelner Aspekte gegen den Prozess zu verhindern.

⁴⁴ „Je vois que l'on admire, dans les musiciens de ce temps-ci, les hardiesses et nouveautés; moi je m'en moque. [...] Je ne discute pas sur vos bruits; j'attends la victoire de la musique sur le bruit.“ Alain, *Préliminaires à l'esthétiques* [wie Anm. 8], S. 114f. Die deutsche Fassung folgt im Wesentlichen der Übersetzung von Albrecht Fabri (Alain, *Spielregeln der Kunst*, Düsseldorf, Karl Rauch Verlag, 1961, S. 115–117), die ich allerdings an einigen Stellen revidiert habe.

ästhetischen Fragen tatsächlich war⁴⁵. Aber der Fortgang der Überlegungen gewinnt dem Gegensatz Geräusch-Musik unerwartete Aspekte ab, und mancher wird sich im folgenden Zitat an einen berühmten Aufsatz von Roland Barthes erinnern fühlen, der den Titel trägt *Le grain de la voix* (Die Rauheit der Stimme)⁴⁶.

„Es gehört Mut dazu, ein Klavier zum Klingen zu bringen, denn was dabei entsteht, sind Geräusche. Alles ist falsch in dem, was man hört; alles ist Pfeifen, Schlagen und Heulen, im Orchester, bei den Singstimmen, selbst im Streichquartett, wenn man genau hinhört; nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Rauheiten des Kolophoniums, Ahornfasern und Schafsdärme alle möglichen Geräusche machen; das Wunder der Musik besteht darin, dass die reine Melodie, die kein Ohr hört, dennoch diese nicht-menschlichen Geräusche übertönt. Wie kann man sich trauen zu singen, mit unserer Kehle, die röchelt und keucht? Die schöne Musik macht dieses Wagnis möglich; und der Sieg ist für ein geübtes Ohr immer schön und überraschend. [...] Dieses Sich-Zeigen der Musik im Geräusch ist bewegend; es ist ohne Zweifel die primäre musikalische Empfindung; man stellt fest, dass Geräusche keinen Sinn haben, und im selben Augenblick haben sie einen; das ist wie ein Wunder. Nur im Geräusch gibt es überhaupt schöne Musik. Vielleicht wird der Hörer so dazu gebracht, Musik Gestalt zu verleihen als entstiege sie einem Chaos. Alles ist Aufruhr und Tumult, und doch wird die Melodie gerettet. Sie ist rein, sie ist ideal und hat nicht mehr Körper als in der Geometrie eine Gerade. Und dennoch hat sie einen Körper, bestehend aus Geräuschen; sie ist wirklich durch ihren Sieg über das Geräusch. Beethoven ist der König unter den Zauberern, die zunächst eine Welt von Geräuschen wachrufen und dann darin Harmonie und Melodie realisieren.“⁴⁷.

Vom Geräusch als unwichtigem Begleitumstand und abstraktem Gegenteil von Musik führt der Denkweg zur Differenz von Geräusch und Musik als Triebkraft des Musikalischen. Die Melodie, wie Alain sie versteht, ist ideal und an sich nicht hörbar. Sie bedarf des Geräuschs, um hörbar zu werden – indem sie im Geräusch eine Differenz setzt. Das Hetero-

⁴⁵ Politisch stand Alain dem „parti radical“ nahe, trat für die Trennung von Kirche und Staat ein („laïcisme“) und war Pazifist.

⁴⁶ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, ders., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982. dt.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1990.

⁴⁷ „Il est bien hardi de faire entendre les sons d'un piano, car ce sont des bruits. Tout est faux dans ce qu'on entend; tout est sifflement, battement et hurlement, dans l'orchestre et dans les voix, dans le quatuor à cordes même, si l'on y fait attention; vous pensez bien que les grains de la colophane, les fibres de l'érable et les boyaux de mouton font tous les bruits possibles; le miracle de la musique est en ceci que la pure mélodie, que nulle oreille n'entend, domine pourtant tous ces bruits inhumains. Comment ose-t-on chanter, par ce larynx gémissant et râlant? Mais la belle musique fait que l'on ose chanter. Et la victoire est toujours belle, toujours nouvelle, toujours suffisante pour une oreille exercée. [...] Cette apparition de la musique dans le bruit est bien émouvante; c'est la première émotion musicale sans doute; on s'assure que des bruits n'ont pas de sens et tout à coup ils prennent un sens; cela est miraculeux. Il n'y a sans doute de belle musique que dans le bruit. Peut-être l'auditeur est-il porté à modeler la musique comme en partant d'un chaos. Tous les bruits sont en révolte et la mélodie est pourtant sauvée; elle est pure, elle est idéale; elle n'a pas plus de corps que la ligne droite. Et pourtant elle a un corps qui est fait de bruit; elle est réelle par sa victoire sur le bruit. Beethoven est le roi de ces magiciens qui évoquent d'abord un monde de bruit et qui y réalisent l'harmonie et la mélodie.“ Alain, *Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 114 ff.

nome, gar das A-nome des *bruit*, wird zur Voraussetzung, damit sich die Eigengesetzlichkeit des Musikalischen für die Sinne realisieren kann.

Die Ähnlichkeiten zu dem genannten Text von Roland Barthes sind verblüffend. Auch Barthes hebt die Bedeutung des Ungebundenen, Elementaren, Undifferenzierten hervor, lobt an Charles Panzera die Dialektik von Körperhaftigkeit und artikulatorischer Ausformung, während er bei Dietrich Fischer-Dieskau die Erdung im *bruit* vermisst⁴⁸.

Musik ist stets, wie es in einem *Propos* von 1935 heißt, „gefährdete Musik“. „Der Ausführende vertritt Beethoven; er gibt uns das Schauspiel der Bedingungen, die der Musik widrig sind; er präsentiert sie uns als widrige; und der Sieg ist ein Sieg. Deshalb denke ich, ist es sehr wichtig, zu sehen, wie die ausführenden Körper unaufhörlich atmen, sich mühen, sich anstrengen, widerstehen und unaufhörlich das Erhabene gefährden. [...] Es braucht die Gegenwart und das Gefühl dieser animalischen Kräfte, die so wild sind wie unsere eigenen. Gefährdete, verlorene, gerettete und wieder verlorene und wieder gefährdete Musik; das ist das Wesen der Musik.“⁴⁹

6

Roman Ingarden gibt eine Analyse des Kräftefelds von Autonomie und Funktionalität sozusagen im funktionierenden Normalbetrieb. Bei Alain bekommt man einen Eindruck von der Dynamik und den Risiken, die der Konflikt der beiden Teilmomente birgt. Beide aber begreifen das Gegenüber von Autonomie und gesellschaftlicher Funktion als innere Relation des Musikalischen. Musik ist, um es mit einem Bild von Michael Zimmermann zu sagen, vergleichbar einem Fesselballon, der von Gravitation und Auftrieb bewegt wird. Setzt einseitig die Gravitation sich durch, so bleibt der Ballon am Boden; behält der Auftrieb allein die Oberhand, so verschwindet das Luftfahrzeug auf Nimmerwiedersehen in höheren Sphären.

Krisen des Musikalischen treten in den letzten Jahrzehnten gehäuft und in verschärfter Form auf. „Ästhetische Autonomie hat eine heute diskreditierte, hoffnungslos akademisch verknöcherte Avantgarde großgemacht und so wesentlich beigetragen zur sozialen und kulturellen Marginalisierung der Musik als einer ernstzunehmenden schönen Kunst“.⁵⁰ Das wäre der Fall des Ballons, der in den Wolken verschwindet. Richard Taruskin wendet

⁴⁸ Die Ähnlichkeiten reichen bis in die Wortwahl. Barthes spricht wie Alain von den „grains“, den Rauheiten der Klangerzeuger, hebt die tierische und pflanzliche Herkunft der Materialien hervor, aus denen Musikinstrumente gemacht sind.

⁴⁹ „L'exécutant remplace Beethoven; il nous donne un spectacle des conditions rebelles à la musique; il nous y rend rebelles; et la victoire est une victoire. C'est pourquoi je pense qu'il importe beaucoup de voir souffler, peiner, s'appliquer et résister tous ces corps exécutants, qui ne cessent pas de menacer le sublime. [...] Il faut la présence et le sentiment de ces forces animales, aussi sauvages que la nôtre propre. Musique menacée, perdue, sauvée, et encore perdue, et encore menacée; c'est l'essence même de la musique.“ Alain, *Préliminaires à l'esthétique* [wie Anm. 8], S. 275–278: 277f. Dieses *Propos* fehlt in der deutschen Ausgabe von 1961.

⁵⁰ „Aesthetic autonomy, in its fostering of a now-discredited and hopelessly academicized avant-garde, has contributed heavily to the social and cultural marginalization of music as a serious fine art.“ R. Taruskin, op. cit, S. 184.

sich – mit Recht, wie mir scheint – gegen Verengungen, die das Autonomie-Konzept im 19. und 20. Jahrhundert erfahren hat: gegen die auf Schopenhauer zurückgehende Vorstellung, Musik stehe jenseits des realen Lebens und entwickle sich, „neben der Weltgeschichte [...] schuldlos, und nicht blutbefleckt“⁵¹; gegen die Verengung der Musikgeschichte auf Kompositionsgeschichte im Sinne Franz Brendels⁵² und gegen die Praxis mancher Musiktheoretiker, musikalische Werke als voraussetzungslose Texte zu behandeln⁵³. Auch die Musik der letzten beiden Jahrhunderte erschließt sich nur mit und durch ihre Kontexte. Gesellschaftliche, gar politische Zusammenhänge gehören zur Musik – nicht nur beiläufig, sondern wesentlich, in je von Fall zu Fall zu bestimmender Dosierung und Manier⁵⁴.

Will man vulgärmaterialistischen Reduktionismus und ideologiekritischen Entlarvungs-sport vermeiden, so verlangt die Akzentuierung der Kontexte, in denen Musik steht, nach Klärung, wie das Zusammenwirken von musikalischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktion zu denken sei. Wenn man Taruskins Kritik ernstnimmt, sind Ingarden und Alain aktueller denn je.

⁵¹ Schopenhauer, zitiert nach R. Taruskin, op. cit., S. 168, Anm. 10. Vgl. ebda S. 182.

⁵² R. Taruskin, op. cit. S. 180.

⁵³ Zu erinnern ist an den Streit zwischen Richard Taruskin und Allen Forte über angemessene Analyse Strawinskyscher Werke (vgl. Stephen Hinton, Musikwissenschaft und Musiktheorie oder Die Frage nach der phänomenologischen Jungfräulichkeit, *Musiktheorie* 3 (1988), S. 195–204). Vgl. auch Joseph Kerman, How We Got into Analysis and How to Get Out, *Critical Inquiry* 7 (1980), S. 311–331; repr. in: ders., *Write All These Down. Essays on Music*, Berkeley, University of California Press, 1994, S. 12–32.

⁵⁴ Vgl. R. Taruskin, op. cit., S. 182 f.

O MEDSEBOJNEM RAZMERJU GLASBENE AVTONOMIJE IN DRUŽBENE FUNKCIJE

Povzetek

Kadar družbeno vlogo razumemo kot nasprotno avtonomnemu glasbenemu delu, se avtonomija začne tam, kjer se konča realnost. V tej konfrontaciji je »avtonomija« razumljena bolj kot »avtarkija«, dobro definirano področje z ostrimi mejami, v okviru katerega specifični smotri sledijo specifičnim pravilom.

Razprava se osredotoča na konfrontacijo različnih teorij o glasbi, ki se ukvarjajo z razmerjem med glasbeno avtonomijo in družbeno vlogo kot notranjim principom glasbe same. Na avtonomijo gledajo kot na potencialno možnost in torej razumejo heterogenost kot njeno dopolnilo in nasprotje, ki je potrebno, da postane avtonomija realna. Iz tega sledi, da je avtonomija, ki je odvisna od aktualizacije in intervencije heteronomije, v osnovi proces, proces ustvarjanja avtonomnosti.

Razmišljanje Romana Ingardna o medsebojnem razmerju med glasbenim delom, partituro in izvedbo kulminira v tezi, da »je glasbeno delo v svoji popolni konkretizaciji socialna institucija« (Michael Zimmermann). Istovetnost dela je osnova stalno spreminjajoče se tradicije izvedb in branja partiture. Glasba je »proces odkrivanja in aktualiziranja stalno spreminjajočih se novih možnosti v pojavitve dela, ki so del same sheme vsakega dela« (Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*). Če Ingardnovo teorijo razumemo kot socialno teorijo glasbe, se »mesta nedoločenosti« (*Unbestimmtheitsstellen*) umetniškega dela, ki kličejo po »konkretizaciji«, izkažejo za točno določene probleme, ki so jih morali dojeti in razrešiti poslušalci/izvajalci/bralci, izoblikovani v realnem svetu.

Medtem ko je Ingardnova teorija omejena na zahodno umetno glasbo, je *Sistem lepih umetnosti* (*Système des beaux-arts*), ki ga je med prvo svetovno vojno zarisal francoski filozof Alain, splošnejši. Krajnosti tega sistema predstavljajo »družbene umetnosti« (*arts de société*), kot so ples, uglajenost, prožnost, sabljanje, jahanje ipd., in »individualne umetnosti« (*arts solitaires*), kot so risanje, proza itd. Mesto glasbe je uvrščeno med prvo kategorijo umetnosti, ki temelji na aktivni vlogi in je določena s funkcijo socializiranja človeških bitij, in drugo, ki obsega objektivni obstoj vsake umetnine. Glasba je »krik, ki sledi zakonitostim« (*cri selon la loi*), to je avtonomna organizacija heteronomije. Ta dialektika sega tudi na tehnične podrobnosti v glasbi sami. Čista melodija, ki predstavlja glasbeno avtonomijo, potrebuje hrup, da postane slišna (Alain, *Le bruit dans la musique*).

„TÖNEND BEWEGTE FORMEN“ ODER „SEELISCHER AUSDRUCK“ ZU EINER MUSIKÄSTHETISCHEN STREITFRAGE IM 19. JAHRHUNDERT

BARBARA BOISITS

Kommission für Musikforschung, Österreichische Akademie der Wissenschaften

Izveček: Članek primerja Hanslickovo knjigo O glasbeno lepem (1854) z delom Die Grenzen der Musik und Poesie (1855) Augusta Wilhelma Ambrosa. Medtem ko Hanslick enkratnost glasbe vidi v njeni popolni avtonomnosti, poskuša Ambros najti skupne točke z drugimi umetnostmi in glasbo umestiti v duh svojega časa.

Ključne besede: glasbena estetika, poetična ideja, Eduard Hanslick, August Wilhelm Ambros, Robert Zimmermann.

Abstract: The paper compares Hanslick's book *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) with August Wilhelm Ambros' *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1855). Whereas Hanslick perceived the uniqueness of music in its radical autonomy, Ambros tried to find common ground with the other arts in order to make music participate in the ideas of its time.

Keywords: musical aesthetics, poetic idea, Eduard Hanslick, August Wilhelm Ambros, Robert Zimmermann.

Mitte der 1850er Jahre brachten die Schriften der beiden seit ihrer Prager Jugendzeit befreundeten Musikschriftsteller Eduard Hanslick (1825–1904)¹ und August Wilhelm Ambros (1816–1876)² jene musikästhetische Kontroverse auf den Punkt, die – in Musikschrifttum und -kritik längst ein Dauerthema – sich um den Ausdruck von Musik drehte. Soll dieser in inner- oder außermusikalischen Momenten liegen? Ruht die Schönheit von Musik in ihrer „objektiven“ Beschaffenheit, oder kann sie nicht ohne Berücksichtigung dessen bestimmt werden, was Musik im Rezipienten auslöst?

Für die Auswahl gerade dieser beiden Autoren zur Klärung der Streitfrage gibt es mehrere Gründe. Die Entscheidung, Hanslick als Vertreter einer wie immer näher zu bestimmenden Formalästhetik zu nehmen, scheint keiner weiteren Rechtfertigung zu bedürfen, gilt er doch seit der Erstauflage seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* im Jahre 1854 mit ihrer bis in die Gegenwart reichenden und sich gerade in den letzten Jahren wieder verdichtenden Rezeptionsgeschichte³ als zentrale Figur jener sich um das „rein“ Musika-

¹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [1. Auflage 1854], hrsg. Dietmar Strauß, Teil 1 [Historisch-kritische Ausgabe], Mainz, Schott, 1990.

² August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1855, ³1872.

³ Stellvertretend seien die Arbeiten von Dietmar Strauß, dem Herausgeber von Hanslicks Schriften, Geoffrey Payzant und Christoph Landerer genannt.

lische bemühenden Richtung. Eine ähnliche Wirkung blieb Ambros' Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* von 1855 versagt. Er zählt bis heute zu den überragenden Pionieren musikhistorischer Forschung, insbesondere mit dem dritten, die Musik der Renaissance behandelnden Band seiner *Geschichte der Musik*⁴. Ob der geringere Erfolg seiner musikästhetischen Schrift darin zu suchen sei, dass sie in „anregendem Plauderton“⁵ gehalten sei und Ambros daher nicht als „ernster Gegner Hanslicks“⁶ gelten könne, bleibe dahingestellt. Wichtiger für unseren Zusammenhang ist vielmehr, dass Ambros auf anschauliche Art und Weise einer musikalischen Stimmungsästhetik Ausdruck verliehen hat, welche als Rezeptionshaltung breite Zustimmung innerhalb bildungsbürgerlicher Kunstauffassung im 19. Jahrhundert gefunden hat.

Hanslicks und Ambros' unterschiedliche Auffassung vom Wesen der Musik ist umso interessanter, als ihr Ausgangspunkt in den 1840er Jahren noch ein gemeinsamer ist.⁷ Neben ihrer Ausbildung am Prager Konservatorium bzw. in seinem Umfeld⁸ war für beide der nach Schumanns Vorbild gegründete Prager Davidsbund wesentlich⁹, der von Ambros entschieden geprägt wurde und dessen Treffen Hanslick in seiner Autobiographie mit folgenden Worten umriss: „Ein kleiner intimer Freundeskreis versammelte sich häufig um Ambros, der diese bescheidenen, durch Vierhändigspielen, Debattieren und Kaffeetrinken ausgefüllten Abende mit dem Namen ‚Davidsbündeleyen‘ beehrte, in Nachahmung des von Schumann (mehr in dessen Phantasie als in der Wirklichkeit) gestifteten ‚Davidsbundes‘ junger, musikalischer Fortschrittler in Leipzig.“¹⁰

Zum größten Triumph für den Prager Davidsbund wurden die Auftritte von Berlioz in Prag zu Beginn des Jahres 1846. Berlioz hatte sich nach der Lektüre eines enthusiastischen Artikels¹¹ von Ambros dazu entschlossen, in Prag Konzerte zu geben, und wurde während

⁴ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* 1–3, Breslau, F. E. C. Leuckart, 1862, 1864, 1868; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* 4 (Fragment), Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1878.

⁵ Paul Moos, *Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Uebersicht*, Leipzig, Seemann, 1902, S. 244. Ein ähnlicher Vorwurf wurde allerdings auch Hanslick gemacht. Blume dagegen bezeichnet Ambros' Werk als „glänzende Erstlingsschrift“ (Friedrich Blume, Ambros, August Wilhelm, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* 5, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1956, Sp. 408–413: 411).

⁶ P. Moos, op. cit., S. 246.

⁷ Für Hanslick vgl. Ines Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit. Frühe Wurzeln seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“*, Saarbrücken, Pfau, 2003.

⁸ Ambros war Schüler des Konservatoriums, Hanslick der Musikanstalt von Václav Jan Tomášek (1774–1850), des Lehrers des späteren Konservatoriumsdirektors Jan Bedřich Kittls (1806–1868). Die Ausbildung verlief bei beiden im Geiste der Wiener Klassik. Auch der weitere Lebensweg weist erstaunliche Parallelen auf: Beide hatten Jus studiert und waren als Beamte tätig, sie waren als Musikkritiker und -schriftsteller in Prag und Wien einflussreich und erhielten letztlich Professuren an einer Universität (Hanslick in Wien, Ambros in Prag).

⁹ Vgl. Bonnie und Erling Lomnäs, Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bände, Saarbrücken, Pfau, 1999.

¹⁰ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben [1894]*, hrsg. Peter Wapnewski, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1987, S. 31.

¹¹ August Wilhelm Ambros, Die Ouvertüre zu Shakespeares „König Lear“ von Hector Berlioz, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 120 (vom 7. 10. 1845), S. 477 f.; 121 (vom 9. 10. 1845), S. 482 f. und

seines Aufenthalts von Ambros und Hanslick persönlich betreut. Bereits im Vorfeld hatten die Davidsbündler durch positive Berichterstattung in der Presse den Weg für Berlioz' Prager Erfolg geebnet. In seiner Rezension des ersten Konzertes vom 19. Jänner 1846 rechtfertigte Hanslick genieästhetisch die „Zerstücktheit und Bizarrerie, dieses kühne Abspringen und Wiederanknüpfen“ in den Kompositionen von Berlioz, der eben „ein Original und keine Kopie“ sei¹². Sein romantisch-schwärmerisches Eintreten für Schumann und Berlioz, das Hanslick später als Jugendsünde abtat¹³, prägte den Stil seiner Kritiken der 1840er Jahre¹⁴. Dazu kam ein an Hegel geschulter, mitunter geradezu revolutionärer Tonfall¹⁵. In den späten 1840er Jahren verliert sich diese Haltung bei Hanslick. Zeitgenössische Werke werden zunehmend weniger an ihrem Innovationsgrad als vielmehr an einem sich ausprägenden klassizistischen Ideal gemessen. Wie sehr die traumatischen Erfahrungen der Revolution von 1848¹⁶ und die daran anschließende Restauration ihren Anteil an dieser Wende hatten, kann man erahnen¹⁷. Der Umkehrprozess hatte sich aber schon vorher abgezeichnet. Die neue, an einem gemäßigten Prager Kritiker – Bernhard Gutt (1812–1849)¹⁸ – orientierte

122 (vom 11. 10. 1845), S. 485 f. Wieder abgedruckt bei B. und E. Lomnäs, D. Strauß, op. cit., Band 2, S. 15–25. Ausgangspunkt war die schon sieben Monate zurückliegende Aufführung dieser Ouvertüre in einem Konzert des Prager Konservatoriums unter Jan Bedřich Kittl.

¹² Eduard Hanslick, Ritter Berlioz in Prag, *Ost und West* (vom 24. 1. 1846), wieder abgedruckt in: Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften, historisch-kritische Ausgabe*, Band I/1: *Aufsätze und Rezensionen 1844–1848*, hrsg. und kommentiert von Dietmar Strauß, Wien [...], Böhlau, 1993, S. 43; vgl. dazu Geoffrey Payzant, *Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. A documentary narrative*, Calgary, Univ. of Calgary Press, 1991.

¹³ E. Hanslick, *Aus meinem Leben*, op. cit., S. 42.

¹⁴ Hanslick folgte dabei seinem damaligen Vorbild Heinrich Heine, Ambros dagegen Jean Paul. Im Rückblick vermerkte Ambros dazu: „Wir schrieben damals alle beide einen Davidsbündler-Styl, welcher gegen den trocken-doctrinären Ton der übrigen Prager Kritik sehr eigen abstach – Hanslick mehr heinisierend, ich mehr jean paulisierend.“ August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick. Die moderne Oper. Kritiken und Studien von Eduard Hanslick, *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* (vom 7. 4. 1875), S. 5 f.: 6, wieder abgedruckt in: B. und E. Lomnäs, D. Strauß, op. cit., Band 1, S. 141–144: 144.

¹⁵ Vgl. etwa Passagen wie die folgende: „Glüht nicht unter den ‚Hugenotten‘ der vulcanische Boden der Juli-Revolution? Klirren nicht Ungarische Säbel in dem Finale von Schubert's C-dur-Symphonie? Und wenn ihr Chopin's Mazuren spielt, fühlt ihr sie nicht, die klagend schwüle Luft von Ostrolenka?“ Eduard Hanslick, Censur und Kunst-Kritik, *Wiener Zeitung* (vom 24. 3. 1848), hier zitiert nach E. Hanslick, *Sämtliche Schriften*, op. cit., I/1, S. 156–158: 157.

¹⁶ Nicht zuletzt durch die standrechtliche Erschießung des für die Revolution eingetretenen Schriftstellers und Komponisten Alfred Julius Becher. Vgl. auch E. Hanslick, *Aus meinem Leben*, op. cit., S. 93.

¹⁷ Barbara Boisits, Formalismus als österreichische Staatsdoktrin? Zum Kontext musikalischer Formalästhetik innerhalb der zentraleuropäischen Wissenschaft, *Muzikološki zbornik* 40 (2004), S. 129–136: 136.

¹⁸ Pointiert hatte Gutt Berlioz' Bemühungen um eine Programmsymphonie mit der Bemerkung charakterisiert: „es hat Musik, aber es ist keine“ Bernhard Gutt, Hektor Berlioz, *Bohemia* 12 (vom 27. 1. 1846), zitiert nach I. Grimm, *Eduard Hanslicks Prager Zeit*, op. cit., S. 111. Diese Formulierung hat Hanslick dreißig Jahre später fast wörtlich gegenüber Wagners Musikdramen gebraucht („Man könnte von dieser Tondichtung sagen: sie hat Musik, aber sie ist keine.“ Eduard Hanslick, Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth. *Die Musik* [1876], in: Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen. Neue Folge der „Modernen Oper“*, Berlin, Hofmann, 1880, S. 230. Geoffrey Payzant hat Gutt's

Ausrichtung verrät Distanz, gerade gegenüber Berlioz: „[M]einer Meinung nach hat [Julius] Becher wol [sic] den schönsten Artikel über Berlioz geschrieben, Gutt aber ihn am richtigsten beurtheilt. Ambros und Hanslick kämpften muthig für das Große und Edle, aber sie kämpften zu warm. Sie standen zu sehr in der Strömung. Gutt hatte sich in weiser Theilnahmslosigkeit über denselben erhalten.“¹⁹

Auch Ambros vollzog eine vergleichbare klassizistische Wende, die sich auch bei ihm in der sich wandelnden Beurteilung von Berlioz ablesen lässt. Anders als Hanslick ging er aber nicht so weit, der Musik jeglichen außermusikalischen Gehalt abzuspochen, sondern er machte einen solchen geradezu zur ästhetischen *raison d'être* der „Tonkunst“. Angesichts der sich auf gleicher Grundlage und im gleichen intellektuellen Milieu entwickelnden unterschiedlichen ästhetischen Positionen erscheint der Versuch, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Musikästhetik bei Hanslick und Ambros herauszuarbeiten, besonders aufschlussreich für die Ausdifferenzierung der Standpunkte im 19. Jahrhundert.

Der idealistische Ansatz aller Kunstbetrachtung, dass nämlich alle Künste nur Erscheinungsformen e i n e r Kunst seien, wie auch das bunte Licht nur eine Erscheinung des durch ein Prisma gelenkten weißen Lichts ist, gehört zu jenen Vorstellungen, die Hanslick zunächst teilte, in seiner musikästhetischen Schrift dagegen kategorisch ablehnte. 1847 hatte er noch gemeint: „Die Kunst-Philosophie unserer Zeit sieht in der Kunst (Dank sei es vor Allem Hegel's Bemühungen!) nicht mehr ein bloßes Spielzeug zu sinnreichem Ergötzen, sie erkennt sie als eine Manifestation der Gottheit, als eine ebenbürtige Schwester der Religion, der Philosophie – welches nur verschiedene Brechungen sind desselben Lichtstrahls.“²⁰ Das war zu einer Zeit, als für ihn Musik noch die großen Ideen ihrer Zeit transportieren sollte, Hanslick ihr also Bedeutung im Sinne eines außermusikalischen Gehaltes zuschrieb, wie dies auch für die anderen Künste gelte. Bei der Ausarbeitung seiner radikalen Autonomieästhetik war dieser Punkt entbehrlich geworden: „Die ästhetischen Principe der Malerei, Architektur, Musik mußten gewonnen und Special-Aesthetiken entwickelt werden. Letztere sind freilich in ganz andrer Weise zu begründen, als durch ein Anpassen des allgemeinen Schönheitsbegriffs, weil dieser in jeder Kunst eine Reihe neuer Unterschiede eingeht. Es muß jede Kunst in ihren technischen Bestimmungen gekannt, will aus sich selbst begriffen und beurtheilt sein.“²¹ In die sechste Auflage von 1881 nahm er folgendes Zitat des österreichischen Dichters Franz Grillparzer (1791–1872) auf: „Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter dem Namen der Kunst zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie

bis auf Übernahmen von Formulierungen reichenden Einfluss auf Hanslick minutiös rekonstruiert, wohl aber zu ausschließlich betont. Geoffrey Payzant, Eduard Hanslick and Bernhard Gutt, *The Music Review* 2 (1989), S. 124–133.

¹⁹ Renatus [Eduard Hanslick], Akademie des Regiments-Musikcorps Wellington unter der Leitung des Kapellmeisters J. Schubert, *Österreichisches Theater- und Musik-Album* 117 (vom 29. 9. 1847) und 118 (vom 1. 10. 1847); wieder abgedruckt in: B. und E. Lomnäs, D. Strauß, op. cit., Band 2, S. 224–226: 225.

²⁰ E. Hanslick, *Censur und Kunst-Kritik*, op. cit., S. 157. Hanslick sieht hier nicht nur eine enge Verwandtschaft der einzelnen Künste, sondern aller geistigen Errungenschaften.

²¹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 22 (Hervorhebung hier und im Folgenden original).

unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in ihren Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung.“²²

Ambros hatte sich dagegen die idealistische Sichtweise bewahrt, die zudem seiner kulturgeschichtlich-vergleichenden Methode entgegenkam: „Daß die einzelnen Künste nur prismatische Brechungen eines und desselben Lichtstrahls sind, hat heutzutage glücklicherweise jedermann einsehen gelernt.“²³ Dies biete den „Vorteil, daß Verwandtes der einen Kunst auf Verwandtes der andern ein oft sehr helles Licht wirft.“²⁴

Der Vergleich der Musik mit den anderen Künsten durchzieht Ambros' ganze Schrift. Dabei spielt nicht nur die Literatur eine große Rolle, wie ja schon der Titel nahe legt, sondern insbesondere auch die bildende Kunst. In einer aufsteigenden Ordnung (Architektur, Bildhauerkunst, Malerei, Dichtung) beschreibt er ihre jeweiligen Besonderheiten, die darin bestünden, dass in der Architektur noch die Bewältigung der Materie im Vordergrund stehe, sie aber nichts darstelle, während bei den anderen Künsten das Moment der materiellen Bewältigung sukzessive zurücktrete und der Ausarbeitung eines (Erzähl)Stoffes Platz mache, bis endlich mit der Poesie eine Entwicklung erreicht sei, wo die materielle Seite ganz verschwinde und es nur mehr um die Darstellung „poetischer Ideen“ bzw. des „sittlich-geistigen Elements“ gehe.²⁵

Die Eigenheit der Musik zeige sich nun darin, dass sie nach den beiden entgegengesetzten Polen weise: „Die Musik ist ihrem Wesen nach [...] eine einerseits architektonische Kunst, eine Kunst symmetrisch geordneter, proportionirter, unter sich correspondirender, konstruktiver Tonglieder – andererseits [...] eine poetische, der Idee dienende Kunst [...]. Jenes bildet die Form, dieses den Inhalt – das formale und das ideale Moment.“²⁶ Im Idealmoment liege die Verbindung zur Poesie, genauer „im Erregen von Stimmungen“²⁷. Während die Poesie diese Stimmungen aber mittels in Worte übersetzter konkreter oder symbolischer Vorstellungsreihen auslöse, gelinge der Musik dies ohne einen solchen Umweg. Bei der Poesie „schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus errathbare aber

²² Franz Grillparzer, *Zur Musik, Aesthetische Studien. – Sprachliche Studien. – Aphorismus* (Grillparzers sämtliche Werke 15, hrsg. August Sauer), Stuttgart, Cotta, 5. Ausgabe [o. J.], S. 114. Zitiert bei E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 23.

²³ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. VIII.

²⁴ A. W. Ambros, op. cit.

²⁵ A. W. Ambros, op. cit., S. 12–20. Zum vieldeutigen Begriff einer „poetischen Musik“ vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber, Laaber Verlag, 1989, S. 118–124.

²⁶ A. W. Ambros, op. cit., S. 179. Der Vergleich ist an dieser Stelle insofern ungünstig gewählt, als natürlich auch die Poesie eine „geformte“ Kunst ist. Den Unterschied zwischen Architektur und Poesie hat Ambros weiter oben ja am Begriff der Materie festgemacht und nicht an dem ihrer Formung. Nur so konnte Ambros auch diejenigen, „welche den Inhalt eines Tonstückes bloß in den nach der musikalischen Grammatik geordneten Tonreihen, in dem ‚Thema mit seinen Durchführungen‘ finden – den Inhalt mit der Form völlig zusammenfallen lassen und nur aus dem Formenspiel als solchem [...] die ganze Wirkung der Musik vollständig herleiten“, mit jenen vergleichen, die „die Wirkung eines Gedichtes aus der grammatikalischen und syntaktischen Sprachrichtigkeit, der Reinheit der Reime, dem rhythmischen Fall des Versmaßes und dem ‚elementaren‘ Wohlklang einer Sprache“ erklären. A. W. Ambros, op. cit., S. 45 f.

²⁷ A. W. Ambros, op. cit., S. 52.

nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus errathbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung.“²⁸ Dies hat zugleich die Konsequenz, dass Musik zwar die gleichen Gefühle auslösen kann wie beispielsweise Shakespeares *Sturm*, allerdings nicht den Erzählstoff im Detail wiederzugeben vermag, sondern eben nur dessen emotionale Seite.

Hanslick wiederum konzidierte zwar die Fähigkeit der Musik, Gefühle auszulösen, hielt dies aber für ästhetisch irrelevant. Dagegen definierte er das musikalisch Schöne als „ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.“²⁹ Nicht Stimmungen sind für ihn Inhalt der Musik, sondern „tönend bewegte Formen“³⁰. Dieses Absprechen jeglicher außermusikalischen Bedeutung, deren Vorhandensein für Ambros außer Streit stand, reizte Letzteren zu der Bemerkung, „den Anhängern des bloßen Formenspieles gegenüber mach[e] es die Musik so ziemlich, wie es Diogenes dem Philosophen machte, der die Bewegung läugnete, indem er, während dieser bewies, es gebe keine Bewegung und könne keine geben, aufstand und faktisch auf- und abspazierte.“³¹

Zur Beschreibung des selbstzweckhaften Formenspiels hatte sich Hanslick des Bildes der Arabeske bedient³². Dieser Vergleich trug ihm bei der Kritik viel Hohn ein, nicht zuletzt durch Ambros, der damit den Kunstcharakter der Musik auf den Stellenwert einer „Tapete“ mit ihrem regelmäßigen Muster von „stets wiederholten Körbchen, Schörkeln und Figuren“ herabgewürdigt sah³³ und Hanslick zu jenen „Formphilosophen [und] Männer[n] der ‚tönenden Arabeske‘ [zählte], denen sich der Geist nicht zeigt,“³⁴ weil sie nicht an ihn glaubten.

Tatsächlich hat Ambros bei Besprechung des formalen Moments der Musik, das sie mit der Architektur verbinde, auch regelmäßige symmetrische Bildungen als durchaus notwendig anerkannt, „wogegen man in der Malerei eine allzusymmetrische Anordnung der Gruppen und Figuren mit Recht bedenklich findet, und ein Poet vollends sein Publikum nicht wenig überraschen würde, ließe er nach dem zweiten Akt seines Dramas den ersten Akt nochmals wortgetreu wieder erscheinen.“³⁵ Aber die Frage nach dem Vorhandensein

²⁸ A. W. Ambros, op. cit., S. 55.

²⁹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 74.

³⁰ E. Hanslick, op. cit., S. 75.

³¹ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 10.

³² E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 75. Vgl. Lothar Schmidt, Arabeske: Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff, *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), S. 91–120. Aufgrund der Kritik entschärfte Hanslick in späteren Auflagen diese Passage, ohne aber den wesentlichen Vergleichsmoment – die Abwesenheit inhaltlicher Bestimmungen bei Musik und Arabeske – preiszugeben. Vgl. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 103.

³³ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 50 Das Zitat hat Ambros Goethes *Wilhelm Meister* entnommen.

³⁴ A. W. Ambros, op. cit., S. 106.

³⁵ A. W. Ambros, op. cit., S. 25. Freilich sei das symmetrische Schema durch den Inhalt zu modifizieren, sonst stehe man auf der Stufe „handwerkliche[r] Componisten, die sich in das allbekannte Schema so eingelebt haben, daß ihre Phantasie – nicht unähnlich einem gut zugerittenen Cavalleriepferd, das beim Exerciren die reglementmäßigen Schwenkungen ohne Reiters Nachhilfe von selbst

einer „poetischen Idee“ blieb der unüberbrückbare Gegensatz zwischen den Ästhetiken Hanslicks und Ambros'. Auch Hanslicks Versuch, den „Inhalt“ für die Musik zu retten, indem er ihn restlos mit der Form zur Deckung brachte³⁶ bzw. ihn in rein „musikalischen Ideen“ sah³⁷, war keine Lösung, da auf diese Weise wiederum kein außermusikalisches Substrat festzumachen war³⁸. Bestätigt wurde Hanslick in seiner Auffassung durch seinen Philosophenfreund Robert Zimmermann (1824–1898), der ein strikter Anhänger formal-ästhetischer Kunstbetrachtung war und in seiner Kritik von Ambros' Schrift noch einmal klar hervorhob: „Es ist nicht derselbe, sondern ein ganz anderer ‚Gedankengehalt‘, den die Musik und den z. B. die Poesie zur Erscheinung bringt. Dieser besteht aus Begriffen, Anschauungen, Urtheilen und Schlüssen; jener aus Tonvorstellungen, Harmonien und Melodien. Diese in Worten auszudrücken ist ebenso widersinnig wie jene in Tönen. Der ‚Gedankeninhalt‘ der Musik besteht in ‚rein musikalischen Gedanken‘.“³⁹

Hanslick, der der Musik die Fähigkeit zur Darstellung irgendeines idealen Momentes also schlichtweg absprach, handelte sich bei Ambros den schwerwiegenden Vorwurf materialistischer Gesinnung ein. Dieser verglich ihn mit Vertretern des naturwissenschaftlichen Materialismus wie Jakob Moleschott (1822–1893) oder Carl Vogt (1817–1895), der 1847 den provokanten Ausspruch getan hatte, „daß die Gedanken in demselben Verhältnis zu dem Gehirne stehen wie die Galle zu der Leber oder der Urin zu den Nieren. Eine Seele anzunehmen, die sich des Gehirnes bedient, mit dem sie arbeiten kann, wie es ihr gefällt, ist reiner Unsinn.“⁴⁰ Für die Materialisten sei – so Ambros – „Alles Thier und nirgends Geist, aber die Welt will es ihnen doch nicht recht glauben. Die Lügner des Inhaltes der Musik, die Aesthetiker des absoluten Formenspieles sind auf kunstphilosophischem Gebiete die

ausführt – beim Componiren die schulmäßigen Schwenkungen gleichfalls wie von selbst macht [...]“ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 25 f.

³⁶ „In der Musik aber sehen wir Inhalt und Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. Dieser Eigenthümlichkeit der Tonkunst, Form und Inhalt ungetrennt zu besitzen, stehen die dichtenden und bildenden Künste schroff gegenüber, welche denselben Gedanken, dasselbe Ereigniß in verschiedener Form darstellen können. [...] Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts.“ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 165.

³⁷ „Frägt sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken.“ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 75.

³⁸ Die letzten Reste solcher außermusikalischer Ideen, die sich noch in der ersten Auflage fanden Musik „als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall“, E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 171 – hatte er in den weiteren Auflagen unter dem Einfluss von Robert Zimmermann getilgt.

³⁹ Robert Zimmermann, A. W. Ambros. Über die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst, *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* (Beilage zur *Oesterreichisch-Kaiserlichen Wiener Zeitung*) 49 (vom 3. 12. 1855), S. 368 f.: 369, wieder abgedruckt als Ein musikalischer Laokoon, in: Robert Zimmermann, *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Band 2, Wien, Braumüller, 1870, S. 254–263.

⁴⁰ Carl Vogt, *Physiologische Briefe für Gebildete aller Stände*, Stuttgart, Cotta, 1847, S. 206. Die erste Hälfte des Zitats findet sich auch bei A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 34.

Materialisten, wie jene auf naturwissenschaftlichem.“⁴¹ Ambros' Kritik wiegt umso mehr, da er sie an das Ende seines Buches setzt, und er mit folgender pessimistischer, durch eine religiöse Wendung nur wenig gemilderter Einschätzung schließt: „Es wird dann eine Nacht der Barbarei hereinbrechen, furchtbarer als sie Hunnen oder Mongolen je der Sitte und Bildung gedroht haben. Doch dieses Aeüßerste wird eine höhere Hand zu verhüten wissen.“⁴²

Blieb die Frage nach dem idealen Gehalt von Musik – und sie war für beide die Hauptfrage – ein unüberwindlicher Gegensatz⁴³, finden sich dennoch in den Schriften substanzielle Gemeinsamkeiten. Dazu zählt die klassizistische Einstellung mit ihrer restriktiven Haltung gegenüber formalen Freiheiten. So liegt für Ambros die Grenze des formalen Moments „in der Forderung, daß jede Einzelheit eines Tonstückes sich der rein musikalischen Logik nach, nach dem bloßen formalen Momente vollständig ableiten und begründen lasse.“⁴⁴ Jedes neue Thema, jeder Formteil muss also innermusikalisch gerechtfertigt werden können, sich in das Gesamtgebäude sinnvoll eingliedern lassen, um schön zu sein. Dies entspricht ganz der Haltung Hanslicks: „Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, – dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.“⁴⁵

Für Ambros unterliegt die Musik auch in ihrem idealen Momente Beschränkungen. Sie dürfe nämlich nicht weitergehen „als ihre Ausdrucksfähigkeit – das heißt, so lange der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich wird, und zum Verständisse nicht ein Fremdes, mit der Musik selbst nicht organisch Verbundenes herbeigeht werden muß.“⁴⁶ Diese Grenze wird dort überschritten, wo ein Programm zur Verdeutlichung des Inhalts eines Musikwerks notwendig wird. Von hier aus wird Ambros' ambivalente Haltung gegenüber Berlioz verständlich. Einerseits hält er den französischen Komponisten für den „vulkanischen Ausbruch eines Genies“⁴⁷ und den (vorläufigen) Vollender einer Musikrichtung, die zu immer bestimmterem Ausdruck drängt,⁴⁸ andererseits sei die Musik überfordert, wenn „die Tonsetzer [...] ihren großen außermusikalischen Ideenreichtum in die Musik hineinragen, ihr Dinge aufzwingen [wollen], für welche sie keine Sprache hat [...]“⁴⁹ Für Ambros galt zeitlebens Beethovens Notiz zur Pastoralsymphonie, diese sei „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey.“

⁴¹ A. W. Ambros, op. cit., S. 186.

⁴² A. W. Ambros, op. cit., S. 187.

⁴³ Insofern ist Blumes Einschätzung nicht richtig, wenn er den Gegensatz von „Hanslicks ‚tönend bewegter Form‘“ und Ambros' „beseelte[r] Form“ als „gering genug“ veranschlagt. F. Blume, Ambros, August Wilhelm, op. cit., Sp. 409.

⁴⁴ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 179.

⁴⁵ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 74.

⁴⁶ E. Hanslick, op. cit., S. 181.

⁴⁷ E. Hanslick, op. cit., S. 47.

⁴⁸ In dieser Hinsicht teilt er die Meinung des Musiktheoretikers Adolph Bernhard Marx (1795–1866), dessen Buch *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1855, er im Laufe seiner Schrift öfter herangezogen hat.

⁴⁹ E. Hanslick, op. cit., S. 3.

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Betonung der aktiven Rolle des Rezipienten. Die Schönheit eines Werkes erschließt sich für beide nicht einfach mittels „unmittelbarer Evidenz“⁵⁰, sondern ihre Erkenntnis erfordert geistige Anstrengung und setzt ein bestimmtes Bildungsniveau voraus. Für Ambros ist „der denkende Geist, das Vorstellungsvermögen“ vonnöten, sonst würden „wir uns der Tonkunst gegenüber ungefähr auf dem Standpunkt eines galvanisirten Froschschenkels befinden.“⁵¹ Die Verschiedenheit der Wirkung von Musik sieht er dagegen „mit der geistigen Bildung [...] nachweislich in einem direkten Zusammenhang.“⁵² Dies hätte die Zustimmung Hanslicks gefunden, der meinte: „Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß.“⁵³ Während allerdings für Ambros das, was Werk und Rezipient „in Rapport setzen soll, [...] ein geistiges, ein unkörperliches, die Idee“⁵⁴ sei, wofür das Kunstwerk das „leitende, sinnenfällige Medium“⁵⁵ bilde, sieht Hanslick die geistige Befriedigung für den Hörer rein formal darin, „den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden.“⁵⁶

So durchzieht die Grunddifferenz ihrer Ästhetiken stets auch jene Passagen, die sonst auffallende Parallelen aufweisen. Im letzten Kapitel seines Buches drückt Hanslick diese Differenz noch einmal provokant unter Hinweis auf Lessings berühmte Laokoon-Schrift⁵⁷ aus: „Lessing hat mit wunderbarer Klarheit auseinandergesetzt, was der Dichter und was der bildende Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Der Dichter, durch das Mittel der Sprache, giebt den historischen, individuell bestimmten Laokoon, der Maler und Bildhauer hingegen einen Greis mit zwei Knaben [...] von den furchtbaren Schlangen umwunden, in Mienen, Stellung und Geberden die Qual des nahenden Todes ausdrückend. Vom Musiker sagt Lessing nichts. Ganz begreiflich, denn Nichts ist es eben, was er aus dem Laokoon machen kann.“⁵⁸ Während Hanslick mit diesem Befund einen Schlusspunkt unter die für ihn leidige Diskussion der Frage nach der Gemeinsamkeit der Musik mit anderen Künsten zu setzen beabsichtigte, ging Ambros als „musikalischer

⁵⁰ Dies war u.a. die Position Johann Friedrich Herbart's (1776–1841), mit dessen Philosophie Hanslick immer wieder in Zusammenhang gebracht wurde. Eine Korrektur dieser Sichtweise nahm in jüngster Zeit Christoph Landerer vor. *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts* (Beiträge zur Bolzano-Forschung 17), Sankt Augustin, Academia, 2004, S. 81 ff.

⁵¹ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 36. Eine solche Haltung wirft Ambros vgl. A. W. Ambros, op. cit., S. 41 f., – zu Unrecht – auch Hanslick vor, der gerade die rein physiologische Wirkung der Musik streng von ihrer ästhetischen Anschauung trennte.

⁵² A. W. Ambros, op. cit., S. 37.

⁵³ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 138.

⁵⁴ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, op. cit., S. 186.

⁵⁵ A. W. Ambros, op. cit.

⁵⁶ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 138.

⁵⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [1766]*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke 1766–1769*, hrsg. Wilfried Barner (Werke und Briefe in 12 Bänden 5/2), Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, 1990, S. 11–322.

⁵⁸ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit., S. 164.

Laokoon⁵⁹ in seiner als Replik gedachten Schrift daran, die Grenze der Musik zur Dichtung anders zu bestimmen.

»TONSKO GIBLJIVE OBLIKE« ALI »IZRAZ DUŠE«
O SPORNEM GLASBENOESTETSKEM VPRAŠANJU V 19. STOLETJU

Povzetek

Polemika med zagovorniki formalistične estetike in estetike vsebine, ki se je stalno razplamtevala predvsem po objavi spisa Eduarda Hanslicka O glasbeno lepem (*Vom Musikalisch-Schönen*) leta 1854, je vsebovala številna vprašanja, med drugim, ali je lepota v objektu ali v »očesu opazovalca«, ali naj glasba izraža oziroma sproža občutja, ali naj bo družbeno ali življenjsko praktično relevantna, ali pa njena estetska posebnost dolguje zahvalo ravno zanikanju vsakršne zunajglasbene smotrnosti. V jedru te diskusije je bilo vedno znova vprašanje o vrednosti in pomenu glasbe v primerjavi z drugimi umetnostmi in kulturnimi dosežki. Zavrnitev Hanslickovega radikalnega glasbenoestetskega avtonomnega položaja je ne nazadnje temeljila na bojazni njegovih nasprotnikov, da bi lahko glasba pri premočnem poudarjanju avtonomije v primerjavi z drugimi duhovnimi dosežki izgubila svoj visoki ugled. Približno tako bojazen je izražal tudi Hanslickov mladostni prijatelj August Wilhelm Ambros v svojem delu *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1855). Medtem ko je Hanslick videl vsebino glasbe v »tonsko gibljivih oblikah«, je Ambros kot njeno vsebino določil izvenglasbeno »poetično idejo«. Na ta način je lahko vzpostavil primerljivost med glasbo in poezijo ter glasbo postavil med velike ideje svojega časa.

⁵⁹ R. Zimmermann, A. W. Ambros. Über die Grenzen der Musik und Poesie, op. cit., S. 369.

AVTONOMNO IN UPORABNO LOKALNA ZGODOVINSKA DILEMA ALI TRANSHISTORIČNO DEJSTVO?

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Namen članka je pokazati, da glasbena uporabnost ni zamejena ne lokalno in ne zgodovinsko. V 19. stoletju ni bila z nacionalistično-utilitarnimi tendencami zvezana samo slovenska glasba, podobno bi lahko sledi glasbene uporabnosti iskali tudi znotraj sodobne umetniške glasbe.

Ključne besede: glasba 19. stoletja, glasba 20. stoletja, avtonomna glasba, uporabna glasba, Jurij Fleišman, Lojze Lebič, Marko Mihevc.

Abstract: The main goal of this article is to show that functional music is not confined within national or historical borders. In the nineteenth century music was not subordinated to nationalistic-utilitarian tendencies only in Slovenia, while, on the other hand, traces of such functional music can be found also within art music of the present age.

Keywords: 19th-century music, 20th-century music, autonomous music, functional music, Jurij Fleišman, Lojze Lebič, Marko Mihevc.

Zdi se, da je slovensko glasbeno zgodovinopisje, ko obravnava 19. stoletje, vpeto v mučno spoznanje razvojne neenakovrednosti slovenske glasbene tvornosti v primerjavi z največjimi evropskimi umetniškimi dosežki tega časa. V trenutku, ko napiše Wagner *Lohengrina* (nastal je večinoma leta 1847), Verdi prelomnega *Rigoletta* (prvič izveden leta 1851), Liszt pa ustvarja svoj koncept simfonične pesnitve, pišejo slovenski skladatelji večinoma preproste štiriglasne moške pevске zборе, ukrojene po meri aktualnega narodnega prebudništva. Tako, v estetskem pogledu nezavidljivo stanje, slovenski glasbeni zgodovinarji pogosto povežujemo z nacionalistično-utilitarni vlogo, ki jo je morala v času po revolucionarnih preobratih leta 1848 prevzeti slovenska umetnost. Dragotin Cvetko tako piše, da pomeni leto 1848

začetek zavestnega slovenskega nacionalizma, ki mu je bila prva in temeljna dolžnost in naloga, da med ljudstvom prebudi nacionalni čut. V tej težnji se je moral zateči zlasti k pesmi, ki mu je mogla najuspešneje pomagati pri omenjenem namenu. Tega so se ustanovitelji Slovenskega društva v Ljubljani povsem zavedali. Poleg potrebe po »omikanju slovenskega jezika« sta jim bila petje in glasba nadvse važna pripomočka za »pouzdiglo slovenske narodnosti« [...].¹

¹ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960, str. 16.

Zavezanost narodnim idejam je torej pomenila estetski »zdrs«, saj lahko beremo,

da so skladatelji, ki so se premišljeno izrekli za idejo nacionalne prebuje, svoje skladbe oblikovno in tehnično prilagodili ne samo svojim sposobnostim, temveč zasnovi, za katero je kazalo, da bi lahko bila v prid prebujanju narodnega duha, formiranju ustrezne zavesti in vsestranskemu boju za svobodo. [...] Da bi temu zadostil, je ustvarjalec stremel tudi za tem, da bi se kar se da približal ljudstvu.²

Podobno dikcijo – skoraj opravičujočo – je Cvetko ubral tudi v širše zasnovanem pregledu južnoslovanske glasbene ustvarjalnosti:

Stark war z.B. das Bedürfnis nach Kompositionen patriotischer Texte. Hieraus gewann die Vokalmusik den Vorrang, da sie den Prozeß des nationalen Erwachens beschleunigte. Das setzt einen utilitaristischen Musikbegriff voraus, für den Fragen des Stils und der künstlerischen Qualität ohne Belang sind, ganz im Gegensatz zu den zeitgenössischen europäischen Stilströmungen.³

Nič bistveno drugačnih rezultatov ne ponujajo tudi najnovejše raziskave. Tako Nataša Cigoj Krstulović piše, da

glasbe izrazito družabnih prireditev s skromnimi četverspevi, moškimi zbori, samo-spevi, preprostimi klavirskimi skladbami in trivialnimi orkestrskimi vložki med dejanji kake šaloigre ali burke resda ne moremo (in ne smemo!) primerjati s sočasnimi dosežki »velikih« evropskih narodov. Čeprav je bilo čitalništvo na slovenskih etničnih tleh potisnjeno v zakotje habsburške province, je bilo vpeto v zgodovino evropskega dogajanja in v čas, ki je bil (in je tudi danes!) eksistenčno usoden za nastajajoče »male« narode. Takrat so se sprožila prva nacionalna identifikacijska znamenja [...].⁴

Poleg morda nekoliko trpke resnice je v takem pogledu tudi kanček sprenevedanja. Raziskovalci namreč poudarjajo, da so bili slovenski skladatelji po letu 1848 pravzaprav prisiljeni pisati glasbo, ki naj bi prvenstveno služila nacionalni ideji, pri tem pa nekako zamolčijo, da M. Vilhar, J. Fleišman in večina njihovih skladateljskih sovrstnikov verjetno sploh ni bila sposobna napisati estetsko kompleksnejšega dela. Prav v takem izmikanju je šele moč začutiti slovensko nesamozavest in s tem tudi jasno uvrstitev med »male narode« – ne samo v zgodovinskem, temveč tudi v glasbenem pogledu.

Prerez ustvarjalnosti slovenskih skladateljev iz sredine 19. stoletja nas seveda utrjuje v spoznanju, da imata Cvetko in Cigoj Krstulovičeva prav, ko izpostavljata umetniško nedovršenost. Slednje je mogoče potrditi na mnogih skladbah, ki so bile objavljene v *Slovenski gerlici*.

² Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, str. 278.

³ Dragotin Cvetko, *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel in Maribor, Bärenreiter in Založba obzorja, 1975, str. 148–149.

⁴ Nataša Cigoj Krstulović, Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32 (1996), str. 61.

V prvem zvezku, ki je izšel leta 1848, najdemo Fleišmanovo uglasbitev Prešernovi pesmi *Pod ôknam*. Izbira pesmi in pesnika seveda ni naključna – Prešeren je že počasi pričel postajati slovenska literarna in s tem tudi nacionalna ikona, sama pesem pa seveda sodi med metaforično in poetsko gledano enostavnejše.

Prva vprašanja se nam ob analizi Fleišmanove uglasbitve porajajo že ob notaciji, ki pravzaprav ne izdaja, kateri zasedbi je skladba namenjena. Figuracije v basovskem sistemu govorijo v prid klavirski skladbi, besedilo v sredini pa vendar izdaja vokalno skladbo: samospjev ali v nekoliko prilagojeni varianti morda celo zbor (gl. Primer 1). Kot logično vprašanje se tako postavlja, »ali je nediferenciran glasbeni stavek posledica pomanjkljive glasbene izobrazbe«⁵ skladateljev čitalniškega kroga, ali pa lahko že v notaciji ugledamo sledi utilitarizma: skladba je bila pač namenjena kateremu koli izmed treh sestavov – solističnemu klavirju, klavirju s pevcem ali zboru.⁶

Primer 1

The image shows a page from a music manuscript. At the top left, it says '12 Besede 1848 Tričerna.' and at the top right 'Napisal J. Fleišman.'. The title '6. Pod ôknam.' is centered. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems. The first system is marked 'Lahkôtno' and has the lyrics 'Lú... na si... je. Nlad... ov... je. Trédne, pözne úru žé;'. The second system has the lyrics 'Préd ne... zna... ne. Šir... čne ráne. Mě ní spáti ne pus-té.'. The third system has the lyrics 'Préd ne... zna... ne. Šir... čne rá... ne. Měni spáti ne pus-té.'. The piano part is a simple accompaniment with a steady bass line and chords.

Fleišmanova pesem *Pod ôknâm* iz prvega zvezka *Slovenske gerlice* iz leta 1848 (original hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani, inv. št. 2844/1951; z dovoljenjem)

V analitičnem smislu skladba ne predstavlja težkega zalogaja. Formalna struktura je strogo periodična – skladba je sestavljena iz jasnih dvotaktij, ki se grupirajo v uvodni stavek (a) in dva sledeča, ki tvorita periodo (b in b'), pri čemer je za prvi stavek karakterističen punktiran ritem (četrtinka s piko in sledeča osminka), za drugo pa sledeča si skoka septime in sekste. Harmonija je ves čas skromna: tako v originalni verziji nastopita samo osnovni funkciji tonika in dominantna, slednja v treh oblikah (D⁶, D⁴, D⁷), v popravljeni varianti pa Fleišman

⁵ Jurij Snój in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Založba ZRC, 2003, str. 120.

⁶ To dokazuje tudi trije zvezki *Gerlice*, ki jih je leta 1864 uredil prav Fleišman. Po vsebini se večinoma krijejo s prvimi tremi zvezki *Slovenske gerlice*, vendar pa je urednik nekatere skladbe glasbeno preuredil – tako tudi pesem *Pod ôknâm*, ki je zdaj evidentno zborovska skladba.

vpeljuje »celo« subdominanto in dominantno dominante.⁷ Težko bi iskali tudi kakšne resnejše zveze med besedilom in njegovo uglasbitvijo, če pač v nekoliko iztrošeni kombinaciji četrtnike s piko in osminke ne ugledamo bitja kladiva (»Luna sije, kladvo bije«). Fleišmanova uglasbitev je pač preprosta pesem, v kateri bi težko iskali sledi umetniškosti ali razvite kompozicijske obrti, je pa svoj cilj prav gotovo dosegla, saj gre danes za ponarodelo pesem.

Glede na narodnopreredniško in s tem estetsko nerazvito vlogo slovenske glasbe 19. stoletja bi smeli pričakovati, da je bilo zborovsko petje drugod po Evropi, vsaj pri zgodovinsko in glasbeno gledano »velikih« narodih, posajeno v »čisto« estetsko sfero. V tem pogledu nam daje zanimivo primerjavo analiza Schumannovega zbora *Schlachtgesang* na Klopstockovo besedilo iz *Treh pesmi za moški zbor, op. 62*, ki so nastale istega leta kot Fleišmanova pesem.

Tudi Schumann je svojo skladbo namenil štiriglasnemu moškemu zboru (tako kot Fleišman svojo priredbo iz leta 1864), iz besedila pa veje nacionalni ponos, ki je v tem primeru povezan z vojaško budnico, pripeto na religiozno predajo – vojaška zavest in pogum sta lahko uresničena šele takrat, ko ju podpira Bog (»Mit unserem Arm ist nichts getan, steht uns der Mächtige nicht bei«). Po svoji glasbeni podobi pa je Schumannova uglasbitev tako estetsko kot tudi kompozicijsko bistveno bolj diferencirana kot Fleišmanova.

Tudi Schumann je sicer zavezan jasni periodični gradnji, saj je celotno skladbo, ki je bistveno daljša od Fleišmanove (obsega 86 taktov), mogoče enostavno razdeliti na dvotaktja, stavke in nekaj period. A takšna spreminjajoča se periodičnost – od daljše povezanosti v periode do hitrega in stopnjujočega se nizanja dvotaktij – je trdno zvezana z notranjo vsebino Klopstockove pesmi. Skladba je tridelna, pri čemer tvorita robna dela tematsko stabilni okvir, središče pa je dramatično vzburkano:

A	B (niz stavkov)	A'	koda
a a ¹	b c d e f g polifon odsek	a' a ^{1'} b h	
4 4	4 4 4 4 4+4 4+8 16	4 4 4 4+4	6

Na prvi pogled gre torej za zelo običajno tridelno pesemsko obliko, kljub temu pa je tekstura bistveno bolj razgibana kot pri Fleišmanu. Podobna raznolikost se razkrije tudi ob preučevanju harmonije – tako Schumann poleg enostavnih kadenc (skladba se odpre z nizom T⁶ – II – D⁷ – T: gl. Primer 2) uporablja že tudi bolj sofisticirane postope: tonalni izmik v drugem stavku, številne modulacije, v polifonem odseku celo sekvenciranje. Najpomembnejše pa je, da so vsa glasbena sredstva – tako formalna gradnja kot tudi harmonija – tesno povezana z vsebino besedila. Že takoj na začetku je kratek tonalni izmik v E-dur – torej dominantno VI. stopnje – mogoče povezati z »nastopom« višje sile »Mogočnega« (»steht uns der Mächtige nicht bei«). Niz stavkov v B delu izdaja dramatičnost boja (»Auf! in den Flammentod hinein!«), ko se odpro vrata (»das Thor euch weit hat aufgetan«), skladatelj modulira v G-dur in v trenutku, ko je mogoče začutiti približevanje Smrti, torej v eksistenci-

⁷ V popravljene verziji nam glasbeni stavek razodeva, da gre za moški zbor. Harmonija je nekoliko razširjena (T, K⁶₄, D⁶₅, D⁷, S⁶₄, D⁶_D, D², T⁶, D⁴₃), zanimivo pa je tudi, da je spremenjena oznaka tempa – iz »Lahkotno« v »Andante«. Vendar gre tudi zdaj za izrazito homofon stavek, gibanje glasov, z izjemo zgornjega, je izredno nerazvito in nesamostojno.

alno najbolj napeti točki, se izgubi tudi motivična polnost – glasbeni stavek utripa v unisono ponavljanju in grozeči mali terci. Šele ko »Mogočni« poseže vmes (»Fern ordnet er die kühne Schlacht«), se porazgubi statika, jasno homofonijo pa zabiše polifon odsek, ki seveda zaznamuje premoč in nadvlado »Mogočnega«. Zanimiva je tudi koda – po tem, ko je sledila nekoliko spremenjena ponovitev A dela (Schumann se dobesedni ponovitvi spretno izmika s harmonskimi izmiki), skladatelj skoraj nekoliko nepričakovano zbor zaključí z nekoliko mehkejšo plagalno kadenco, s čimer samo še potrjuje osrednjo temo pesmi, ki se ne nagiba toliko k afirmativni junaškosti kot k dojetju usodne odvisnosti od »Mogočnega«.

Čeprav tudi v primeru zbora *Schlachtgesang* ne gre za skladateljevo najbolj tehtno delo – precej šablonsko je domišljena melodika – pa lahko vendarle opazimo bistveno večjo željo po bolj trdni zvezi med besedilom in njegovo uglasbitvijo. Pozorni pa moramo biti še na en detajl – v melodičnem pogledu je namreč začetek zbora citat v nemškem svetu zelo znane Methfesslove skladbe *Vaterlandslied* (gl. Primer 2: takti 8–10).

Primer 2

Methfesslova pesem *Vaterlandslied* (desno) in začetek Schumannovega zbora *Schlachtgesang* (levo)

17
 12. Vaterlandslied. (Methfess)
 Kräftig und feurig. Methfess.
 1. Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte, drum gab er Säbel, Schwerter und Speise dem Mann in seine Knechte, drum gab er ihm den fähigen Muth, den Horn der freien Meide, daß er bestände bis auf's Blut, bis in den Tod die Knechte!

Citat seveda ni naključen – tudi besedilo E. M. Arndta namreč povezuje domovinsko ljubezen z religioznim občutenjem. Schumann po svoje parodira Methfessla in daje svoj komentar na temo domovinskih občutenj, s čimer močno prerašča kontekst podobnih domovinskih zborov, ki so bili zelo priljubljeni tudi v Nemčiji.

Zato se velja v nadaljevanju vprašati, ali ni bila naša primerjava med Fleišmanom in Schumannom nekoliko zavajajoča. Skladateljev Schumannovega ranga, ki so pisali štiriglasne moške pevske zборе (F. Mendelssohn-Bartholdy, C. M. von Weber, kasneje J. Brahms), je bilo seveda bistveno manj kot Methfesslu podobnih (G. Reichardt, J. Otto, F. Silcher, F. Abt, I. Heim, K. Kreutzer, F. Schneider, F. W. Kücken idr.).⁸ O čudni šablonskosti nas tako prepričujejo že začetki štirih znanih Methfesslovih skladb (gl. Primer 3) – vsakič gre za

⁸ Friedhelm Brusniak, Chor und Chormusik, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 2*, Kassel [...], Bärenreiter, 1995, stolp. 777–809.

skok kvarte navzgor in harmonski predtakt T - D, v treh primerih sledi še četrtnika s piko s sledečo osminko, podobno kot pri Fleišmanu.

Primer 3



Začetki Methfesslovih pesmi *Vaterlandslied*, *Mahnruf*, *Deutsche Weihelied* in *Gesang ausziehender Krieger*

Zelo zgovorno narodnoprobudniški so tudi spremljevalni zapiski k zbirkam podobnih pesmi. Tako beremo v uvodu, ki sta ga napisala urednika zbirke *Allgemeines Deutsches Commerbuch*:

Dies Buch soll ein Volksbuch und ein deutsches Buch sein, in jedem Hause willkommen. Die vaterländischen Schlachtlieder, bei deren Klänge Deutschland wieder deutsch wurde [...].⁹

Tudi Josef Pommer še leta 1884 zelo jasno naznačuje socialni kontekst, kateremu namenja svojo zbirko pesmi. »Das ganze Volk hatten wir aber im Auge, nicht bloß die musikalisch gebildeten Kreise; wir wollten eben ein Volksgesangbuch, eine Art Kommerbuch für das Volk schaffen,«¹⁰ hkrati pa poudarja tudi nacionalnoprobudniško komponento, ko zapiše »[s]ingen muß man sie, unsere nationalen Erbaungslieder.«¹¹ Seveda takšne zveze med štiriglasnim moškim zborom in nacional(istič)nimi cilji izhajajo iz samih začetkov »liedertafelovstva«, kar je mogoče zaslediti tudi v spisu stuttgartskega samostanskega organista K. Kocherja z dovolj zgovornim naslovom *Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen, vierstimmigen Choral- und Figural-gesang für kleineren Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen*. Kocher na tem mestu zelo decidirano zapiše: »Eine besondere hohe Aufgabe der Kunst ist es, die Nationalität festzuhalten.«¹²

⁹ *Allgemeines Deutsches Commerbuch*, ur. F. Silcher in F. Erk, Lahr, Hermann und Moritz Schauenburg, 1858.

¹⁰ *Liederbuch für die Deutschen in Österreich*, ur. Josef Pommer, Dunaj, Der Deutsche Schulverein in Wien, ⁵1905, 1884, str. V.

¹¹ Nav. delo, str. VII.

¹² F. Brusniak, nav. delo, stolp. 783.

V vseh teh zapisih in predgovorih je težko zaslediti jasno razločenost med uporabnim in estetsko avtonomnim, pri čemer je daleč najbolj zgovorna Kocherjeva enačba, po kateri se vrednost umetnosti zares kaže šele v njeni narodno prebudniški kvaliteti. Takšno uporabno funkcijo pa lahko razkrije tudi analiza zborov, nabranih v zgoraj omenjenih zbirkah.

Za primerjavo s Fleišmanom je tako zanimiva pesem *Gesang ausziehender Krieger* že omenjenega Alberta Methfessla (gl. Primer 4), saj izkazuje že na ravni notacije podobno nenavadno sliko kot skladbe, objavljene v *Slovenski gerlici*.

Primer 4

Schrittmäßig und heiter

Hin - aus in die Fer - ne mit lau - tem Hör - ner Klang, die Stimm - en er - he - bet zum m'um - li - chen Ge - sang! Der Frei - heit

12
Hauch weht mäch - tig durch die Welt ein frei - es, fro - hes Le - ben uns wohl - ge - fällt.

Pesem *Gesang ausziehender Krieger* A. Methfessla

Pesem je napisana v enem samem sistemu, vendar dajejo akordske tvorbe slutiti, da je skladba namenjena zboru. Tudi v tem primeru je struktura periodično jasna – opravlja imamo z dvema periodama, zgrajenima iz dveh stavkov po 4 takte (oblika skladbe je torej: a a' b b'). Harmonija je spet zelo enostavna, za razliko od Fleišmana Methfessel uporablja tudi stransko dominantno in tonični sekstakord, spet pa bi zaman iskali kakšno resnejšo glasbeno pozornost do uglasbljenega teksta, če odmislimo očitno »junaški« začetek s predtaktom in skokom kvarte navzgor (gl. tudi Primer 3).

Primerjavo s Fleišmanom do neke mere »kvari« samo dejstvo, da je Methfesslov zbor nastal leta 1813, torej več kot tri desetletja pred Fleišmanovo uglasbitvijo Prešerna. Vendar pa bi bilo mogoče takšno zgodovinsko neskladje z lahkoto zakrpati ob drugače izbranih primerih. V tem pogledu se zdi še posebej zanimiva primerjava pesmi *Strunam*, objavljene v tretjem zvezku *Slovenske gerlice*, spet na Prešernovo besedilo, in uglasbitve znamenite Heinejeve balade *Loreley*, ki jo je leta 1839 napisal Friedrich Silcher. Obe skladbi sta »že« notirani kot zbora in tudi sicer izkazujeta osupljive podobnosti: forma je periodična, harmonija nekoliko bolj razvita (več stranskih stopenj in poleg dominante dominantne tudi kakšna druga stranska dominantna), še vedno pa ostaja konstantna tekstura, z nerazvitimi posameznimi glasovi, zveza med besedilom in glasbo pa precej neodločna.

Zgornji primeri nas lahko utrdijo v spoznanju, da utilitaristične dimenzije glasbe 19. stoletja in s tem njena uporabnost nikakor niso bile omejene zgolj na glasbo, ki so jo pisali nacionalno »prikrajšani« ali vsaj »mali« narodi, temveč je bila, če uporabim trenutno modni izraz, več ali manj »globalno« dejstvo, ujeta v duhovnozgodovinske in politično-nacionalne karakteristike srednje Evrope. Napevi nemških »liedertafelovcev« in slovenskih »čitalničarjev« se ne razlikujejo bistveno – po svoji kompozicijski podobi ostajajo nerazviti, enostavni, pri čemer ostaja vprašanje, ali gre zgolj za podrejanje uporabni funkciji ali morda tudi za

estetsko in glasbeno-tehnično nedoraslost. Schumannov primer ostaja v tem kontekstu več ali manj izjema.

V nadaljevanju se moram dotakniti še drugega dela v naslovu referata zapisanega vprašanja, namreč ali je »uporabna« funkcija glasbe res značilnost samo določenih obdobj, še posebej 19. stoletja, v katerem se je, kot smo videli, estetsko pogosto zlivalo z nacional-noprebudniškim. Skušajmo si na to vprašanje odgovoriti s pomočjo slovenskih primerov iz aktualne glasbene sedanosti.

Med prav gotovo najpomembnejše slovenske glasbene ustvarjalce druge polovice 20. stoletja sodi Lojze Lebič (rojen 1934), ki je prek različnih intervjujev in zapisov o glasbi razvil tudi precej izrazito glasbeno poetiko. Iz te je jasno razviden skladateljev odnos do glasbe. Za Lebiča je glasba »odraz višjega reda«¹³ – skladatelj mora dobro obvladati svojo obrt, vendar pa mu do končnega rezultata – umetniškega dela z estetsko vrednostjo – ne more pomagati le lastna racionalnost, temveč tudi skrita intuicija, »vgrajena« duhovnost in skladatelj je prepričan, »da je za dobro glasbo potrebna milost«,¹⁴ podoben odnos pa se zrcali tudi v misli, da je »glasba tudi dejanje ljubezni.«¹⁵ Skladateljev slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja«,¹⁶ pa vendar je v osemdesetih letih mogoče prepoznati določene spremembe tako v skladateljevem kompozicijskem stavku kot deloma tudi v njegovi poetiki. Serialno kontrolo tonskih višin zamenjajo značilne lestvice ter goste akordske clustre bolj premišljeno in klasično grajene harmonije, ki upoštevajo akustične značilnosti alikvotnega niza. V delih iz tega časa se skoraj po pravilu pojavljajo tudi krajši »tujki«, samosvoji »okruški«, bistveno drugačni od prevladujoče modernistične teksture, v katero so umeščeni, kar jim posledično daje semantično vrednost. Lebiču pa nikoli ne gre za potujevanje starejših slogov ali za vaje v historičnem smislu – število in razsežnost takih okruškov sta vedno močno omejeni, pomembna je »pripovedna« moč, ki nastane ob konfrontaciji »sveta« okruška z modernističnim »svetom« preostale okolice.

Lebič poudarja svojo zvestobo modernizmu, obenem izpostavlja tudi zavezanost veliki tradiciji zahodnoevropske umetne glasbe od Josquina do Gustava Mahlerja, do postmodernizma pa je v svojih estetskih proklamacijah odločno odklonilen. Lebičeva zavrnitev postmodernizma je povezana predvsem z njegovo neetičnostjo: razpadom vrednot, razsrediščanjem, izgubo orientirjev, koncem »velikih zgodb«, implozijo popularnega in visokoumetniškega ter vsesplošnim izenačevanjem. Na taki etični ravni se skladatelj distancira od postmodernizma, v svojo poetiko pa vendarle sprejema postmodernistično semantiziranje, ki nastaja s sopostavljanjem različnih svetov. Prav na ta način se skuša Lebič dokopati »do takega gramatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice.«¹⁷ Ali pa to že tudi pomeni, da se skuša skladatelj prilagajati širšemu krogu poslušalcev?

¹³ Lojze Lebič, Sakralnost je v temeljni nazorski drži ustvarjalca, *Slovenec* 80 (29. 6. 1996), str. 39.

¹⁴ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan, 2000, str. 141.

¹⁵ Vida Šegula, Glasba je tudi dejanje ljubezni, *Naši razgledi* 32/4 (1983), str. 99.

¹⁶ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, nav. delo, str. 146.

¹⁷ Milan Dekleva, Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagrajencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzetom Lebičem, *Dnevnik* 42 (7. 2. 1994), str. 4. Prim. tudi Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*, Ljubljana, 2002 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo) in Gregor Pompe, *Povednost glasbenega toka in postmodernizem*, Ljubljana, 2005 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija).

Na takšne dileme Lebič odgovarja precej jasno:

Komponiranje – kot vsako ustvarjanje – je tako k sebi obrnjen napor samospraševanja in dvomov, da za kaj zunaj tega ni moči niti volje. Poslušalec postane moja velika skrb šele pred izvedbo dela, ko je že prepozno. [...] Kot vemo, je T. W. Adorno v knjigi *Uvod v sociologijo glasbe* poslušalce razporedil v sedem stopenj. Poenostavljeno nekako tako: ekspert, dober poslušalec, vzgojen, čustven poslušalec, poslušalec samo določene glasbe, poslušalec izključno zabavne in glasbeni ravnodušnež. Zadnja dva sta zagotovo onkraj tega, kar imam pri komponiranju v mislih. [...] Tudi pri razmerju skladatelj – poslušalec se moja delitev na glasbeno dvojnost izkaže za kar uporabno. Pri nižje strukturirani, zunajumetnostni glasbi, ki nastaja za takojšnjo in vsesplošno rabo, je upoštevanje poslušalčevega okusa nujno. Če pa se glasba rodi iz nečesa, kar je globoko v ustvarjalcu, potem je služenje tej notranji resnici edina zapoved.¹⁸

V nadaljevanju se mi zdi še posebej pomenljiva primerjava med Lebičevim skoraj »elitističnim« dojetjem glasbe in odnosa do poslušalcev s poetiko in skladbami nekoliko mlajšega Marka Mihevc (rojen 1957), ki je sicer bolj redkobeseden kot Lebič, a v svojih pogledih dovolj trden. Pri tem je najbolj zanimiv njegov odnos do poslušalca, ki je diametralno nasproten od Lebičevega. Mihevc kot glavno problematiko sodobne glasbe izpostavlja prav njen kompliciran odnos do »odjemalcev«:

Problem sodobne resne glasbe je, da zgublja poslušalstvo. Ne vem, ali je prav, da skladatelji pišemo za peščico poslušalcev, pa tako, da bo všečno nekaj navdušenim strokovnjakom.¹⁹

Prav zato vsem mladim skladateljem priporoča, da

naj se ne vdajo čistemu intelektualizmu, marveč naj pomislijo, da je v glasbo, ki je namenjena predvsem ljudem, treba vplesti tudi lepoto, čustva... Naj se ne bojijo zdravega eklekticizma, ki ni namenjen posnemanju preteklosti, ampak pomaga pri iskanju novih, da ne rečem prebavljivih smeri.²⁰

Podobne ideje je Mihevc že udejanjil v svojem opusu. V najbolj destilirani obliki jih je mogoče ugledati v nizu simfoničnih pesnitev. Veliko pove že izbira zvrsti, ki je nastala še v času, ko je glasba iskala svojo legitimnost v primerjavi z drugimi umetnostmi, predvsem z literaturo, osrednja ideja pa je bila povezana s poudarjeno semantično vlogo glasbe. Na tej ravni bi celo lahko iskali vzporednice med Lebičem in Mihevcem, toda njuna pot do novega »gramatikalnega občutka« je precej drugačna. Lebič v prevladujočo modernistično tkivo samo mestoma pripušča tudi aluzijske okruške, ki sprožajo semantično asociacijskost, Mihevc pa

¹⁸ Gregor Pompe, Lojze Lebič. *Skladatelj*, *Deloskop* 44 (2004), str. 15.

¹⁹ Eva Senčar, *V resni glasbi ni dobrih navcevc*, *Delo* 41 (16. 1. 1999), str. 40.

²⁰ Nav. delo.

Izkaže se, da je tudi za glavno temo Straussove simfonične pesnitve *Don Juan* značilna kombinacija triole in punktiranega ritma, ki zaznamuje vse Mihevčeve motive. S tem pa vezi med Straussom in Mihevcem še zdaleč ni konec – tako se na primer druga teme iz Mihevčeve simfonične pesnitve *In signo tauri* prične s karakteristično seksto (gl. četrto vrstico v Primeru 5) tako kot tema prve »epizode« iz *Don Juana*, podobna pa je z »utripajočimi« pihali tudi tekstura. Ključno vprašanje, ki se postavlja ob teh izrazitih podobnostih, je, ali se Mihevc namenoma naslanja na Richarda Straussa, v kar je prepričan Ivan Klemenčič,²¹ in ga morda celo parodira ali pa je izbral Straussov duktus preprosto zato, da njegova glasba ne bi bila namenjena samo »peščici poslušalcev« oz. »nekaj navdušenim strokovnjakom«, temveč tudi širšemu krogu poslušalcev, ki razumejo in obvladajo glasbeni kod Straussovih simfoničnih pesnitev ter s tem posledično tudi Mihevčevih del. Ali ne gre tudi v tem primeru za poseben tip »uporabne« glasbe, ki je samo nekoliko drugačen od »uporabnosti«, kakršna je bila značilna že za Methfessla: če namreč ta svoje pesmi prilagaja širšemu krogu občinstva tudi na ta način, da jih večinoma kroji po zgledu znamenite Marseljeze (ta se začne s skokom kvatre navzgor in punktiranim ritmom, kar je značilno za mnogo Methfesslovih pesmi – gl. Primer 3),²² pa je Mihevčev zgled pač Richard Strauss?

Primerja je seveda »divja«, še posebej zato, ker ni mogoče spregledati, da je Mihevčev glasbeni stavek vendarle bistveno bolj kompleksen od Methfesslovega ali Fleišmanovega. Pa vendar je mogoče zaznati pri Mihevcu vsaj v drobnih obrisih podobno željo kot pri »čitalničarjih« – razumljiv želi biti širšemu občinstvu. Če je mogoče pri slovenskih skladateljih 19. stoletja to željo povezovati z utilitaristično potrebo po nacionalni prebui, potem gre v Mihevčevem primeru za tipično postmoderno prilagajanje kapitalističnim tržnim zakonitostim, ki so zelo jasno vdrle tudi na področje umetnosti.

Tako se izkaže, da glasba – tudi le ozko gledana, t.i. »umetnostna«²³ – tudi danes ne opravlja zgolj avtonomne funkcije, temveč pogosto tudi uporabno. Glasbena »uporabnost« torej ni zamejena ne lokalno ne zgodovinsko – je nespremenljivo dejstvo. V tem pogledu se zato zdi bolj pomembno vprašanje aksiološkega razmerja med uporabnim in funkcionalnim. Če je namreč v zvezi z glasbo 19. stoletja mogoče jasno postaviti Schumanna pred Methfessla ali Fleišmana, pa je v današnjem razsrediščnem postmodernem času veliko težje obsoditi in zavreči težnje po vsesplošni razumljivosti, »prebavljivosti« in uporabnosti – bojim se, da prihaja čas, ko bodo imeli novodobni Fleišmani prednost pred Schumanni.

²¹ Ivan Klemenčič, *Musica noster amor*, Ljubljana, Založba Obzorja, Znanstveno raziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000, str. 219.

²² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber Verlag, 1996, str. 348.

²³ Jiří Fukač, *Pojmoslovje glasbene komunikacije*, prev. Andrej Rozman, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1989.

AUTONOMOUS AND FUNCTIONAL
A LOCAL HISTORICAL DILEMMA OR TRANS-HISTORICAL FACT?

Summary

The main aim of this article is to show that functional music is not confined within national or historical borders. Slovenian musicologists are often confronted with the painful recognition that Slovenian music of the nineteenth century shows clear aesthetic limitations in comparison with the music of “large” European nations. Such stylistic and aesthetic deficits are linked to the nationalistic-utilitarian tendencies that were typical of the “awakening” nations after the revolutionary year 1848. Such compositions can be found in Slovenska gerlica, and one fine example appears in Jurij Fleišman’s song *Pod ôknam* on a poem by France Prešeren. This composition is notated on only two staves; the musical texture suggests a piano piece, but the text inserted between the staves points to a vocal composition. Such notation raises questions about the purpose of the work and even the competence of the author.

A much more elaborate picture emerges from an analysis of Schumann’s chorus *Schlachtgesang* to a text by Klopstock. The structure is periodic, but the composer tries to forge strong links between the inner content of the poem and its musical realization. However, one must also recognize that composers equal in skill to Schumann were rare in Germany, too. This fact can be confirmed by an examination of similar pieces by composers who were active in the so-called Liedertafel circles. Methfessel’s *Gesang ausziehender Krieger* displays already at the level of notation the same properties as Fleišman’s song. There is no great difference between the music of those Slovene composers who were active within local reading societies (Slov. čitalnice), and German *Liedertafel* composers.

However, traces of this “utilitarian” music have found their way also into modern-day art music, as one sees from the difference in musical language and the reflection of the poetic text exhibited, respectively, by Lojze Lebič and Marko Mihevc. Lebič seeks a “new grammar” but makes little attempt to meet the listener half way, whereas Mihevc shows more concern for the listener’s reception and writes music in which many traces of the music of Richard Strauss can be discerned. So Mihevc’s strategy is not so distant from that of his predecessors in the reading societies.

ASPEKTE MUSIKALISCHER AUTONOMIE IM MITTELALTER

RUDOLF FLOTZINGER
Universität Graz

Izvleček: Ideja o absolutni glasbi je v poznem 18. stoletju nedvomno prinesla spremembo paradigme, vendar ta ni bila tako korenita, kot večinoma mislimo. Prinaša tudi momente t. i. longue durée, ki se začnejo z različnim pojmovanjem termina glasba že v antiki in se nadaljujejo vse do številnih principov komponiranja v skladu s tako imenovano modalno ritmiko po 1210.

Ključne besede: sprememba paradigme, longue durée, modalna ritmika, glasbena oblika, organum.

Abstract: Without a doubt, the idea of absolute music in the late 18th century brought about a paradigm shift, but this was not as radical as is generally believed. The idea also harbours earlier moments of longue durée, beginning with the differentiation of the term "Music" in Antiquity and continuing up to the establishment of several principles of composition in accordance with the so-called modal rhythm after 1210.

Keywords: paradigm shift, longue durée, modal rhythm, musical form, organum.

Unabhängig davon, ob man zwischen „autonomer“ oder „absoluter“ Musik unterscheidet, ist keine Frage, daß die betreffende Idee relativ jung ist: nämlich erst im späten 18. Jahrhundert entstand und im 19. zu einer dominanten ästhetischen Kategorie wurde. Auf den ersten Blick könnte daher mein Versuch überraschen oder gar auf Unverständnis stoßen: gilt doch die mittelalterliche Kirchenmusik – sowohl der einstimmige Choral als auch seine mehrstimmigen Weiterführungen; vornehmlich um solche wird es jedoch im Folgenden gehen – wegen ihrer Bindung an den christlichen Kult als ein Musterbeispiel „funktionaler“ Musik. Erst auf den zweiten Blick, wenn man nicht nach vollgültigen ästhetischen Kategorien, sondern bloß A s p e k t e n von solchen im Mittelalter sucht, erscheint das Unterfangen nicht mehr so abwegig und wird – wie zu zeigen ist – das Ergebnis keineswegs nur negativ ausfallen. Auch ohne die Erwartung eines unmittelbaren Beitrags zum Selbstverständnis der slowenischen Musikkultur ist die Fragestellung angebracht: um nämlich gewisse, heutzutage zunehmend als eher belastend – kaum als angemessen oder gar erklärend – aufgefaßte Dichotomien (wie funktional vs. autonom, usuell vs. artifiziell, amateurhaft/dilettantisch vs. professionell, Folklore vs. Kunst) zu relativieren. Sogar nach einer mittelalterlichen Musikästhetik zu suchen, ist keineswegs so unangebracht, wie man vielleicht meinen könnte: nach Grundvorstellungen über das Wesen der Musik und der musikalischen Wahrnehmung hat man ja nicht erst seit dem 18. Jahrhundert zu fragen begonnen, sondern wohl in allen Kulturen schon seit urdenklichen Zeiten: das zeigen einschlägige Mythen, Aussagen früher

Philosophen und schließlich frühe schriftliche Abhandlungen *περὶ μουσικῆς* oder *de musica*. Auch wenn diese vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der Musiktheorie entstanden sind, lassen sie doch die jeweils dahinter stehende Musikanschauung meist recht gut erkennen.

Selbstverständlich wird es nicht möglich sein, diesen gesamten Fragenkomplex aufzurollen (z. B. würden sich auch im mittelalterlichen Schrifttum nicht sämtliche Aussagen nur dem Schlagwort „Gottesdienst“ zuordnen lassen). Meine Absicht ist wesentlich bescheidener: nämlich vor Augen zu führen, daß der Paradigmenwechsel, den die „Idee der absoluten Musik“ im späten 18. Jahrhundert einleitete, keineswegs so radikal war, wie meist angenommen wird (z. B. sprach Carl Dahlhaus gar von einer „Verkehrung“ der bis dahin von Vokalmusik geprägten „ästhetischen Grundvorstellungen ins Gegenteil“¹). Er enthält durchaus auch Momente von *longue durée*, die sich ins Mittelalter zurück verfolgen lassen. Nur mehr bedingt von Fernand Braudel ausgehend, versteht man unter *longue durée* heute eine besondere „Tiefendimension“ langfristiger Zeitstrukturen „scheinbar unveränderter, de facto aber sich nur besonders langsam wandelnder Aspekte historischen Geschehens“, die sich sozusagen „hinter dem Rücken der Zeitgenossen und jenseits ihrer ereigniszentrierten Aufmerksamkeit vollziehen.“² Solche sind nicht nur in der Wirtschafts- und Sozialgeschichte (speziell der Alltagskultur), sondern schon seit einiger Zeit auch in kulturellen Bereichen beobachtet worden. In Phänomenen wie der Musik aufgesucht, scheinen sie sich besonders hinter einer gewissen „Selbstverständlichkeit“ zu verbergen, die einerseits die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen beeinträchtigt, aber auch auf einmalige (bloß besonders erfolgreiche) Setzungen zurückgehen können. Das trifft meines Erachtens auf eine Reihe von Aspekten zu, die in unserer Musik sogar als besonders „typisch abendländisch“ gelten. Das gilt es anhand von Beispielen zu zeigen.

Bereits der europäische Musik-Begriff ist eng mit Fragen von Autonomie (Unabhängigkeit) und Identität verbunden: Man nimmt an, daß der antike Ausdruck *μουσική* eine enge Verbindung von (vereinfacht gesagt) Sprache, Gesang und Tanz bezeichnet habe: aufgrund ihrer Gemeinsamkeit des Rhythmus und der körperhaften Darstellung³. Das bedeutet einerseits, für die schrittweise Wandlung zu unserem heutigen Verständnis von „Musik“ bereits einen ersten Prozeß der Loslösung (Verselbständigung) vorauszusetzen, der zumindest im 5. Jh. v. Chr. abgeschlossen gewesen sein muß⁴. Andererseits lebte, trotz der unterschiedlichen Gegebenheiten in den Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein, eine enge Verknüpfung von sprachlichem und musikalischem Rhythmus lange Zeit weiter: im „gesungenen Gebet“ sowohl des jüdischen Tempels als auch der christlichen Kirche. Obwohl in der lateinischen Sprache – um nur diesen Strang zu betrachten – die Quantitäts-Rhythmik nicht mehr in gleichem Maße prägend war wie in der griechischen (die eine Dehnung oder Verkürzung der einzelnen Silben gar nicht zuließ), blieb die Verbindung

¹ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel [...], Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978, S. 12 f.

² Lutz Raphael, *Longue durée, Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, hrsg. Stefan Jordan, Stuttgart, Reclam, 2002, S. 202.

³ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik* (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 61), Hamburg, Rowohlt, 1958.

⁴ Albrecht Riethmüller, *Musenkunst versus Musik, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 6, 2. Ed., Kassel [...], Bärenreiter, 1997, Sp. 1206f.

zwischen Sprache und Musik derart eng, daß der sprachliche Rhythmus nach wie vor den musikalischen bestimmte, und zwar sowohl in der Prosa des Chorals als auch in den Versen der jüngeren (mittelalterlichen) Gattungen⁵. Rhythmus wurde daher in Traktaten der (bekanntlich zum Quadrivium resultierenden [I can't verify this meaning of the word „resultieren“ in German. alternative: „gehörenden“ or „zählenden“]) Musik nur selten und die längste Zeit nur nebenbei erwähnt; er blieb eine Angelegenheit der Grammatik (Teil des Triviums). Immerhin fällt auf, daß Aufkommen und Entwicklung der mittelalterlichen Gesangsformen keineswegs linear verliefen, sondern bis ins 12. Jahrhundert sozusagen in Schüben: Zeiten, in denen die Melodieerfindung im Vordergrund stand, scheinen mehrmals solche gefolgt zu sein, in denen – zweifellos auch aufgrund von Interessen der Kirche – Texte bzw. Textierungen forciert wurden (Hymnen, Tropen, Sequenzen usw.). Melodien und Texte wurden entweder gemeinsam erfunden oder (bevorzugt) Texte anhand von Melodien. In dieser Tradition hat man – wenn auch nicht ganz zurecht – lange Zeit auch die jüngste Gattung gesehen: nämlich die Motette ausschließlich (anstatt bloß auch) als Textierung von mehrstimmigen sog. Clauseln. Wir werden darauf zurückkommen.

Ein deutlicherer Hinweis auf unser Thema mag sodann die Tatsache sein, daß, wenn im Mittelalter zwischen *musica* und *cantus* unterschieden wird, *musica* stets der abstraktere Begriff ist, dem *cantus* untergeordnet ist (z. B. wenn mit *cantare in organis* Instrumentenspiel gemeint ist). Vor allem aber kommt die Mehrstimmigkeit ins Spiel. Sie ist offensichtlich von den kirchlichen Obrigkeiten nicht (jedenfalls nicht generell) gern gesehen, sondern diesen durch die Musiker sozusagen abgetrotzt worden: mithilfe ständiger Hinweise auf das (auf anderen Gebieten völlig unbestrittene) Schmuck-Prinzip und der Beteuerung, daß durch die (anfänglich primitive und erst mit der Zeit raffiniertere) mehrstimmige Ausführung der zugrunde liegende Choral zwar vielleicht rhythmisch, nicht aber melodisch verändert werde. Das entspricht zwar weiterhin einer Definition von Musik vornehmlich über die Melodik (den Rhythmus erhielt sie sozusagen durch den Text), enthält aber als einen weiteren Gesichtspunkt den (Zusammen-)Klang. Die in diesem Zusammenhang natürlich vermehrt diskutierten Qualifizierungen von Konsonanz/Konkordanz bzw. Dissonanz/Diskordanz zeigen nicht nur, daß man sich über sie nicht gänzlich oder ein für allemal einig war und daß es durchaus gewisse Änderungen gab (z. B. in der Einschätzung der Quart bzw. der Terzen). Hier interessiert vor allem das Prinzip: daß sie an bestimmten Stellen stehen sollten bzw. nicht vorkommen durften (im alten *organum* des 10. Jahrhunderts anders als aufgrund der *modi* des 13., auf die wir ebenfalls noch kommen werden). Dieses Prinzip ist uns noch heute geläufig: in Regeln für Stimmführung im klassischen Vokalsatz à la Palestrina oder Fux, für die Dissonanzauflösung der Harmonielehre ebenso wie in der Aufhebung ihres Gegensatzes durch gewisse Richtungen der Moderne⁶. Ein spezieller Fall davon ist das bekannte Verbot von parallelen Oktaven und Quinten: es läßt sich auf die zunehmende Ablehnung des reinen Parallelorganums (ab dem 10. Jahrhundert) zurückführen, ist als Regel aber erst nach dem *discantus* des 13. Jahrhunderts entstanden. Und

⁵ Ewald Jammers, *Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft*, Mainz, Schott, 1954.

⁶ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Musikalisches Mitteleuropa im europäischen Kontext, oder: Was kann die Musikgeschichte zur Bestimmung von Mitteleuropa beitragen*, *Muzikološki zbornik* 40 (2004), S. 43–52: 48–50.

ein ebenso besonderer Fall der Qualifizierung ist die des Tritonus als *diabolus in musica*. Ich weiß nicht, wann der Ausdruck erstmals belegt ist; Tatsache ist, daß seine Ablehnung ziemlich unverändert erhalten blieb und noch für Paul Hindemith ein Hauptkriterium seiner Intervall- und Akkordwertungen abgab⁷. Lediglich eine Kehrseite der Qualifizierung von Zusammenklängen ist die – ja nicht selbstverständliche – Bevorzugung des konsonanten Schönklangs in der europäischen Kunstmusik bis in die Moderne. Sie hat – wie ich meine: nicht zuletzt aufgrund theologischer Überlegungen – ihre Wurzeln im mittelalterlichen *organum* und die Forderung nach Gleichberechtigung der Dissonanz in der Moderne wird zurecht als „Emanzipation“ bezeichnet. Daß all diese Momente ausschließlich Musikinterne waren, liegt ebenso auf der Hand wie, daß man sie als Beispiele von *longue durée* betrachten kann.

Das gilt auch für die schon einmal erwähnte Motette: sie ist als seriöse Vokalgattung noch heute lebendig. Darüber hinaus führt sie zu einem der wichtigsten Paradigmenwechsel der abendländischen Musik überhaupt, der in Paris um etwa 1210 stattfand und die bekannten Persönlichkeiten Leonin und Perotin von einander trennt. (Sie – wie immer man sie identifiziert⁸ – als Repräsentanten einer einheitlichen sog. Notre-Dame-Schule anzusehen, ist – nebenbei gesagt – nicht mehr zulässig.) Dieser Paradigmenwechsel ging von Melismen aus, also von einem rein musikalischen Parameter. Er läßt auf vielen Linien (die hier nicht ausgebreitet werden können) erkennen, daß die Musiker damit etwas mit „Eigenlogik“ anstrebten (in moderner, aber keineswegs allzu überinterpretierender Weise kann man geradezu von einem „Trend zum rein Musikalischen“ sprechen). Das wichtigste Moment ist – und das mag nach dem Gesagten überraschen – das bekannte modale Rhythmus-System⁹, das allerdings nicht bereits um 1180, sondern erst im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts ausgebildet wurde, und zwar von Musikern, wenn auch nach dem Muster der Grammatik (Sprachlehre): des *Laborinthus* von Évrard de Béthune († c. 1212) und des *Doctrinale* des Alexander von Villa-Dei (Villedieu, c. 1170–c. 1250). In diesen beiden um 1200 in Paris entstandenen Schriften sind erstmals jene sechs Versfüße als „ausreichend“ dargestellt¹⁰, die wir seit gut hundert Jahren als die *modi* 1 bis 6 der bislang mit dem Schlagwort „Notre Dame“ versehenen Musikepoche kennen und deren Notierung wir ganz gut in unsere Notenschrift übertragen können. Schwierigkeiten machte bis zuletzt nur die Transkription des sog. *organum purum*: eben weil es nicht der Modalrhythmik unterliegt und die betreffende Notation daher anders zu lesen ist. Dieses Faktum und daß der sog. *Magnus liber*, der ebenfalls zu Unrecht als persönliches Werk Leonins angesehen wurde, bestenfalls aber nur indirekt auf ihn verweist, bezeichnet die Kluft, die zwischen den Stilstufen zu sehen ist, für die Leonin bzw. Perotin als Repräsentanten galten (aber eher nur als Projektionsfiguren zu sehen sind).

⁷ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, Schott, 1937.

⁸ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Leoninus musicus und der Magnus liber organi*, Kassel [...], Bärenreiter, 2003; Rudolf Flotzinger, *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mainz [...], Schott, 2000.

⁹ Es ist unzähligmale – jeweils mit den vergleichbaren Versfüßen versehen – in Darstellungen und Lehrbüchern wiedergegeben und kann daher wohl vorausgesetzt werden.

¹⁰ Erster Hinweis: Rudolf Flotzinger, Zur Frage der Modalrhythmik als Antike-Rezeption, *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972), S. 203–208.

Der entscheidende Unterschied zwischen dem vormodalen und modalen Stil liegt im nun erstmals ausschließlich musikalischen Rhythmus, genauer: in der Verbindung, die das Modalsystem zwischen dem Quantitäts-Prinzip in der Tradition der griechischen Sprache und dem Akzent-Prinzip der jüngeren lateinischen Dichtung herstellt. Obwohl die historische Ableitung des Systems noch nicht vollständig geklärt ist, halte ich – wie übrigens bereits vor hundert Jahren Hugo Riemann¹¹ – das Akzentprinzip (also eine Frage der veränderten Aussprache des Lateinischen und der rhythmischen Dichtung) für entscheidend. Das musikalische Ergebnis (das dann bis zur echten Vierstimmigkeit ausgeweitet wurde) war der neue modalrhythmische *discantus*-Satz, in dem alle beteiligten Stimmen der neuen Modalrhythmik unterliegen. Er wurde noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in einer beachtlichen Reihe von zwei- bis vierstimmigen Kompositionen praktisch umgesetzt und experimentell ausgelotet. Es gibt daher nur wenige Grundsätze der musikalischen Komposition (wie Wiederholung, Sequenzierung, Variation, Imitation, Umkehrung etc., bis hin zu raffinierten Symmetriebildungen, Zahlenspielen, Isorhythmik, nachvollziehbare Formgestaltung usw.), die nicht bereits anhand von Clauseln, Organa, Conducti und Motetten ausprobiert wurden¹² – alles Beispiele von *longue durée*, woraus eben n i c h t Kontinuität gleichmäßiger Verwendung abgeleitet werden darf.

Selbst wenn die Modalnotation scheinbar nur mit Längen und Kürzen arbeitet (weil nur diese darstellbar waren), regeln die *modi* doch auch die Akzente (z. B. im ersten modus auf der Anfangs-Länge, im zweiten *modus* der -Kürze) und bereiten so unseren heutigen Takt vor. Wenn durchaus noch darüber gestritten wird, ab wann von „Takt“ in diesem Sinne gesprochen werden dürfe, bestätigt sich *longue durée* genau in der Art, wie sie eingangs charakterisiert wurde. Aber nicht nur der Takt, sondern das gesamte abendländische divisionäre Rhythmus- (und dem entsprechend: Notierungs-) System wurde hier grundgelegt. Es ist keine Frage, daß die Schöpfer dieser Neuerungen (ich vermute neben oder nach Alexander von Villa-Dei auch Johannes de Garlandia und vor allem Perotin selbst) sich zwar der Neuheit bewußt waren, die Folgewirkungen aber nicht abschätzen konnten. Ihre Systematisierung der 6 *modi* orientiert sich zwar noch an Vorbildern aus der Grammatik, doch daß sie durch (und für) Musiker vorgenommen wurde, setzt nicht zuletzt ein verändertes Selbstbewußtsein voraus. Und etwas von diesem Geist muß seither erhalten geblieben sein. Mag Europa – wie behauptet wird – in den Wissenschaften erst im 15. Jahrhundert eine gewisse internationale Bedeutung erreicht haben¹³: in der Musik trat es schon im 13. in den Vordergrund, und zwar im Zeichen des Rationalismus, der hinter jeder Systematik steckt. Auf der andern Seite zeigt der skizzierte Paradigmenwechsel, daß erfolgreiche Setzungen rasch zu derart hoher Akzeptanz gelangen können, daß sie zur Selbstverständlichkeit werden und in der Folge gewisse Änderungen bestenfalls als geringfügig, ja zu vernachlässigen erscheinen (die beste Voraussetzung für *longue durée*).

¹¹ Hugo Riemann, *Die Musik des Mittelalters* (Handbuch der Musikgeschichte 1,2), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1920, S. 187.

¹² Rudolf Flotzinger, *Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften*, Wien [...], Böhlau, 1969.

¹³ Benjamin Nelson, *Der Ursprung der Moderne*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, S. 16.

Ein Großteil der zur fraglichen Zeit verwendeten Fachausdrücke war bereits traditionell. Einige aber mußten eine neue, spezifische Bedeutung (nicht selten n e b e n der alten) erhalten, andere neu eingeführt oder überhaupt erst geschaffen werden. Dabei war man abermals mit Anleihen nicht zimperlich, die meisten wurden wieder der Sprachlehre entlehnt (z. B. *modus, copula, clausula*). Das Entscheidende scheint jedoch wiederum nicht so sehr der Ausgangspunkt zu sein, als der Wille zu einem eigenen, unabhängigen Verständnis. Auch wenn die Bedeutung des Vorgangs noch umstritten ist, Tatsache bleibt schließlich, daß die *musica* im Jahre 1215 in den Vorlesungskanon der im Entstehen begriffenen Pariser Universität Eingang fand. Hier suche ich daher auch die aktiven Männer, d. h. in einer Stadt, die an geistiger Regsamkeit wohl keine Konkurrenz hatte.

Daß deren Selbstverständnis und ihre vornehmlich musikalischen Interessen (neben denen die des Gottesdienstes zwar vorhanden gewesen sein mögen, aber meiner Überzeugung nach untergeordnete Bedeutung besaßen) nicht bloß ein Produkt nachträglicher Interpretation ist, läßt sich beweisen: durch die Kirchenorgel¹⁴. Auch deren Geschichte kann hier nicht ausgebreitet werden. Es genüge der Hinweis, daß sie bautechnisch auf die antike Wasserorgel zurückgeht, in die Kirchen aber nicht über den Kaiserkult kam, sondern über die Musiktheorie (dessen bevorzugtes Instrument sie neben dem viel weniger leistungsfähigen Monochord ab dem 10. Jahrhundert geworden war). Auch in dieser Hinsicht sind die Vorstellungen noch immer von Sensationslust und Spekulation geprägt: vor dem 13. Jahrhundert gab es keine Kirchenorgel *sensu stricto*. In seiner nur etwas vor dem Jahr 1300 entstandenen *Ars musica* sagt der Spanier Aegidius Zamorensis: „Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diuersis cantibus & in prosis, in sequentiis, & in hymnis, propter abusum histrionum eiectis aliis communiter instrumentis / Allein dieses Musikinstrumentes bedient sich die Kirche in verschiedenen Gesängen, Prosen, Sequenzen und Hymnen, wegen des Mißbrauchs durch Spielmänner [aber] unter Verbannung der anderen allgemein gebräuchlichen Instrumente.“¹⁵ Wie der Gebrauch aussah, sagt er nicht; aber es ist das einzige Instrument in der Kirche überhaupt. Eindeutig ist erstmals eine Rubrik im *Ordinale* von Exeter (1337): „Post Sanctus poterunt organizare cum vobibus vel organis / nach dem Sanctus können sie organisieren, mit Stimmen [= vokal] oder Orgel [= instrumental].“¹⁶ Das klingt noch immer nach Restriktion (das Wort „poterunt“ dürfte auf ein Nachgeben der Obrigkeit gegenüber dem Drängen der Musiker hinweisen, wie seinerzeit bei der Einführung des Organums), jedenfalls ist nur von einer Möglichkeit die Rede und eindeutig von einer vokal-instrumentalen Alternative. Auch diese kennen wir: als sog. *Alternatim*-Praxis. Hatte *organizare* bisher immer ein Singen „in der Art von Instrumenten“ bedeutet, kann jetzt das Instrument nicht nur mit *Präambula* (Präludien) zu einer liturgischen Handlung hinführen, sondern selbst „organisieren“ (= textlos „singen“, wenn auch vorerst nur an bestimmten Stellen). *Alternatim* bedeutet also kein vokal-instrumentales Zusammenwirken, auch keinen bloßen Ersatz, sondern die Nutzung der vokal-

¹⁴ Rudolf Flotzinger, Wie kam die Orgel in unsere Kirchen?, *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, hrsg. Ingrid Fuchs, Tutzing, Schneider, 2006, S. 581–612.

¹⁵ Zit. n. Peter Williams, *The Organ in Western Culture 750–1250* (= Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, S. 2.

¹⁶ Zit. n. P. Williams, op. cit., S. 83.

instrumentalen Alternative, um nicht zu sagen: eine Betonung der vokal-instrumentalen Gegensätze. Entscheidend ist der nun von den Musikern endgültig erfochtene Sieg, die erstmalige Anerkennung einer Gleichberechtigung: des „Sprechens mit Tönen, wie die Literatur mit Worten spricht“. Auch dieser Vergleich entspringt weder einer Unterordnung noch bloß heutiger Interpretation: er entspricht der gerade in der Diskussion um das Modalsystem bis zuletzt notorisch übergangenen oder falsch interpretierten zeitgenössischen Unterscheidung zwischen (*musica*) *cum* bzw. *sine littera* (von textierten und melismatischen Abschnitten der organa). Ersetzt man „sprechen mit“ durch „denken in“ (Tönen, wie die Literatur mit Worten), entsteht jedoch ein zentraler Satz in einer Abhandlung über die absolute Musik von Jules Combarieu aus dem Jahre 1895, den Dahlhaus am Beginn seiner einschlägigen Studie zitiert („penser en musique, penser avec des sons, comme le littérature pense avec des mots“). Quod erat demonstrandum. Die bereits um 1300 von kirchlicher Seite erreichte grundsätzliche Akzeptanz mußte zwar immer wieder verteidigt werden, aber war nicht mehr rückgängig zu machen¹⁷: sie wurde z. B. über die Alternim-Messe des 15. Jahrhunderts bis zu den Orgel-Versetzen und unterschiedlichen Gradual-Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts weitergereicht. Und zweifellos würden sich diesen Beispielen bei Ausweitung des Gesichtsfelds über die Liturgie hinaus noch viele weitere hinzufügen lassen. Immerhin aber ist bereits einsichtig geworden, daß die angeblich neue Denkweise im späten 18. Jahrhundert nicht voraussetzungslos vom Himmel gefallen, sondern eine Folge zunehmenden musikalischen Selbstbewußtseins ist, letzte Konsequenz eines entsprechenden (d. h. längst traditionellen) Denkens der Musiker.

Als Kennzeichen der abendländischen Musik nannte Eggebrecht: Rationalität, Theorie, Notation, Komposition, Geschichtlichkeit und Transportabilität¹⁸. Bis auf letztere haben sich all diese Gesichtspunkte in unserer Skizze zwanglos ergeben. Methodisch hat sich gezeigt, daß Paradigmenwechsel sozusagen Knotenpunkte nach Abläufen von *longue durée*, aber nicht deren Gegensatz sind (vor wenigen Jahrzehnten war es Mode, besonders die Brüche innerhalb von Kontinuitäten zu behandeln). Aus der Erkenntnis, daß Hinweise auf *longue durée* keineswegs als bedingungs- und lückenlose Kontinuität gesehen werden dürfen, erscheint schließlich doch eine Schlußfolgerung als möglich, die auch hier in Slowenien zu konkretisieren wäre: Wenn – woran zu zweifeln kein Grund besteht – die Idee der absoluten Musik „aus der deutschen Romantik stammt“¹⁹, muß nicht alles, was ihr zu entsprechen scheint, auf bloße Nachahmung oder Import zurückgehen, sondern kann durchaus oder wenigstens zum Teil aus vergleichbaren Bedingungen entstanden sein. Aber selbst über Beispiele von sogenannten Kulturtransfers sollte nicht vorschnell und schon gar nicht einseitig geurteilt werden, sondern erst aufgrund offener Diskurse zwischen allen involvierten Seiten.

¹⁷ Die Bestimmung des Trienter Konzils (1563), daß bei allen musikalischen, also auch nicht vom Zelebranten gesungenen Anteilen der Liturgie dieser die Texte im Stillen zu sprechen hatte, richtete sich weniger dagegen, sondern sollte die Rechtmäßigkeit und Vollständigkeit der kanonischen Texte sicherstellen.

¹⁸ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München und Zürich, Piper, 1991, S. 36–43: 37.

¹⁹ C. Dahlhaus, op. cit., S. 9.

VIDIKI GLASBENE AVTONOMIJE V SREDNJEM VEKU

Povzetek

V nemščini se izraza »avtonomna« oz. »absolutna« glasba uporabljata pretežno sopomensko. Tega terminološkega vidika tu ne zasledujemo. Dejstvo je, da je ta zamisel sorazmerno nova; nastala je šele proti letu 1800 in v 19. stoletju postala prevladujoča estetska kategorija. Vprašamo se lahko po njeni predzgodovini, čeprav lahko poskus sprva presenetiti, saj velja srednjeveška cerkvena glasba – vsekakor upravičeno – za vzorčni primer »funkcionalne« glasbe. Hitro pa se pokaže – in to je zelo pomembno –, da je treba dihotomije kot funkcionalno in avtonomno ipd. relativizirati. Nedvomno je »ideja absolutne glasbe« v poznem 18. stoletju uvedla spremembo paradigme, vendar pa sprememba nikakor ni bila tako radikalna, kot jo večinoma prikazujejo. Vsekakor pa vsebuje dejavnike »globinske razsežnosti« dolgoročnih časovnih struktur (fr. *longue durée*).

Že evropski pojem *mousiké* je z vprašanji avtonomizacije tesno povezan: antični izraz *μουσική* je – zaradi ritma in telesnosti kot skupnih značilnosti – označeval tesno povezanost jezika, petja in plesa. Preobrat k današnjemu razumevanju muziké pomeni torej prvi proces osamosvojitve. Vendar pa je še dolgo živela tesna povezanost jezikovnega in glasbenega ritma, ne nazadnje v »péti molitvi« tako judovskega templja kot tudi krščanskih cerkva. Ostala je tako tesna, da je jezikovni ritem še naprej določal glasbenega. Ritem so zato v srednjem veku le redko obravnavali v (kvadrivialnih) glasbenih traktatih, ampak so ga v (trivialnih) slovnica. Odločilne spremembe je povzročilo večglasno izvajanje cerkvenega petja (korala), ki je izšlo iz okrasnega načela in ki je poleg površinskega vidika sozvočja nujno spodbujalo tudi razlikovanje ritma (ki je odvisen od besedila) in melodike (dejansko glasbenega). Tu nas ne zanimajo toliko diskusije o kvalificiranju konsonanc oz. disonanc, kot pa to, da bi te od določene razvojne stopnje na določenih mestih morale stati oz. se ne bi smele več pojavljati. To načelo nam je znano še danes, in sicer v pravilih za razkroj disonanc nauka o harmoniji prav tako kot v odpravi njenega nasprotja z določenimi smermi moderne (ki glede enakopravnosti disonance govori kar o »emancipaciji«); le posebni primeri so npr. prepoved vzporednih oktav in kvint ali pojava *diabolus in musica*. Večinoma se spregleduje, da ima načelno favoriziranje konsonantnega blagoglasja v evropski umetni glasbi vse do moderne svoje korenine v srednjeveškem organumu. Da so bili vsi imenovani dejavniki predvsem glasbeno interni, je prav tako na dlani kot to, da jih lahko opazujemo kot primere *longue durée*.

Eden od najbolj bistvenih preobratov paradigem v zahodni glasbi nasploh se je zgodil v Parizu okoli leta 1210: razvoj tako imenovane modalne ritmike, ki loči projekcijski figuri Leonina in Perotina. Izhajal je iz melizmov, torej iz »čisto glasbenih« parametrov, in je vsepovsod dajal čutiti, da si glasbeniki s tem prizadevajo za »lastno logiko«, torej je povsem mogoče govoriti o »trendu k čisto muzikalnemu«. Odločilni dejavnik je v zdaj prvič izključno muzikalnem ritmu (v današnjem smislu, tj. v povezavi kvantitetnega in naglasnega načela). Na osnovi odslej možnega diskantnega stavka, ki so mu vsi udeleženi glasovi nove modalne ritmike podrejeni, so se še v prvi polovici 13. stoletja razvila vsa nova osnovna pravila (npr. v tvorjenju forme) in sredstva glasbene kompozicije (npr. ponavljanje, sekvenciranje, variacija,

imitacija, obrat itd.); prav tako so bili znova ustvarjeni ali definirani potrebni strokovni izrazi. Tudi razvoj cerkvenih orgel je potrebno opazovati s tega vidika: s tem glasbilom samim zase se je dalo organizirati, tj. »peti« večglasno, kar pomeni, da ima igrana pesem enak pomen (tj. liturgični učinek) kot péta, kar je nedvomno dejanje osamosvojitve. »Razmišljanje v tonih« 19. stoletja se zdi le stopnjevanje takega »govorjenja s toni«. Domnevno tako novi »avtonomni« način razmišljanja od poznega 18. stoletja naprej torej ni brez predpostavk kar padel z neba, ampak je posledica naraščajoče glasbene samozavesti in zadnja posledica že zdavnaj tradicionalnega mišljenja glasbenikov.

THE DANCES OF POSCH'S COLLECTION *MUSICALISCHE EHRENFREUDT* AS FUNCTIONAL MUSIC

METODA KOKOLE

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izveček: Poscheva zbirka za sestav štirih strunskih glasbil, *Musicalische Ehrenfreudt* iz leta 1618, vsebuje štiri vrste plesnih stavkov, ki so namenjeni plesu ob plemiških svečanostih in jih lahko razumemo kot funkcionalno glasbo. Italijanski koreografirani plesi Cesara Negrija in Fabritia Carosa so bili v prvem desetletju 17. stoletja plemstvu – Poschevim mecenom –, ki se je zbiralo na graškem dvoru, dobro znani. V odsotnosti nemških virov so možnosti plesne izvedbe Poschevih skladb nakazane na podlagi opisov in razlag takratnih plesnih korakov in figur, kot so jih razložili v svojih plesnih priročnikih Thoinot Arbaeu ter že omenjena Negri in Caroso.

Ključne besede: Isaac Posch, instrumentalna ansambelska plesna glasba, Cesare Negri, Fabritio Caroso, glasba v plesni v rabi.

Abstract: Posch's collection of ensemble pieces for four string instruments, his *Musicalische Ehrenfreudt* of 1618, contains four types of dances, which were to accompany dancing during noble feasts, so may be considered functional music par excellence. Italian choreographed dances by Cesare Negri and Fabritio Caroso were cultivated in the first decade of the 17th century among the Inner-Austrian nobility in Graz, who were Posch's patrons. Given the complete absence of contemporary German sources concerning actual dance-steps, solutions for the practical reconstruction of Posch's dances may be taken from the descriptions of steps and figures in the dance manuals of Thoinot Arbeau, as well as in those of the already mentioned Caroso and Negri.

Keywords: Isaac Posch, ensemble instrumental dance music, Cesare Negri, Fabritio Caroso, music used for dancing.

On New Year's Day, 1618, Isaac Posch¹ sent by a special courier from Ljubljana to Regensburg a manuscript containing 49 four-part instrumental dances.² The printer Matthias Mylius

¹ For documentation on Posch, see the monograph by Metoda Kokole, *Isaac Posch "diditus Eois Hesperisque plagis - slavljem v deželah Zore in Zatona": zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem* [Isaac Posch "diditus Eois Hesperisque plagis - Praised in the Lands of Dawn and Sunset": An Early Baroque Composer in Carinthia and Carniola], Ljubljana, Založba ZRC, 1999; and also Metoda Kokole, *The Compositions of Isaac Posch – Mediators between the German and Italian Musical Idioms, Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, ed. Alberto Colzani [...], *Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.* 10, Como, A.M.I.S., 1997, pp. 87–120; Metoda Kokole, Isaac Posch "Cremsensis". Neue Angaben über die Jugend des Komponisten in Regensburg, *Die Musikforschung* 52 (1999), pp. 318–321; Metoda Kokole, Venetian Influence on the Production of Early-Baroque Monodic Motets in the Inner-Austrian Provinces, *Musica e storia* 8 (2000), pp. 477–507.

² The courier from Regensburg and "a couple of items to be sent to print" are mentioned in the letter

or Müller of Regensburg,³ known to the composer from the time of his schooling at the town's humanistic school, the *Gymnasium Poeticum*, brought out some time during the same year the four partbooks containing the collection entitled *Musicalische Ehrenfreudt*, "Honourable music delights: that is, various new Balletas, Gagiardas, Courantas and German dances for four parts, as are suitable for playing at banquets and other aristocratic gatherings or nuptials, on all kinds of sting instruments."⁴ In his preface addressed to the "reader" (i.e., to performers), the composer repeated that his compositions were suitable for giving pleasure at aristocratic dinners and for recreation afterwards; he was therefore publishing his pieces to please all musicians as well as friends of the art of dancing (see the facsimile reproduced as Figure 2).⁵

But what was the art of dancing to Posch's music like? How could his music be translated into the physical art of dancing? Are the compositions by Posch contained in the collection *Musicalische Ehrenfreudt* merely an accompaniment to dancing, or are they pieces of independent artistic worth in themselves, the dancing, conversely, being a mere accompaniment? Does this constitute art music (so-called "autonomous music"), or is it, rather, "functional music" – or could it perhaps be both simultaneously? These are the main issues that I intend to discuss on the basis of the surviving primary and secondary documentation.

Dance music is in fact regarded as an example *par excellence* of so-called "functional" music, this being a matter on which all theorists of music from the late 19th century onwards, including Eggebrecht and Dahlhaus, readily agree.⁶ It is considered one of the clearest examples of applied music; of music intended for practical use – in German theoretical writings termed "Gebrauchsmusik";⁷ of background music (*Tafelmusik* in the case of Posch's dance compositions); and even of so-called "light" music according to Adorno's definition. Dance music meets the criterion of the second major sociological category of functional music, being music that serves, and is composed for, special, concrete social purposes: i.e., for practical

written by the composer and sent to his employer of the time, the Prince-Bishop of Ljubljana, in October 1617. The document is reproduced in its entirety in M. Kokole, *Isaac Posch "diditus Eois Hesperisque plagis"*, op. cit., 1999, p. 235.

³ On Matthäus Müller (1608–1626), see Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, ed. Walter Bauhius, Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesens 12, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1963, pp. 363–364; Jürgen Sydow, *Regensburger Buchdruckerkunst aus sechs Jahrhunderten*, München, Fachverlag für das Graphische Gewerbe, 1956, p. 21.

⁴ Isaac Posch, *Musicalische Ehrenfreudt*, Nürnberg, Matthias Mylius, 1618. A full transcription of the original title-page reads as follows: "Musicalische Ehrenfreudt. Das Ist: Allerley Neuer Balleten Gagliarden Couranten vnd Tüntzen Teutcher arth mit 4. Stimmen wie solche auff Adelichen Panqueten auch andern ehelichen Convivijs vnd Hochzeyten Gemusiciert vnd auff allen Instrumentalischen Sayttenspilen u. zur Fröligkeit gebraucht werden mögen: Erster Theil. Componiert vnd allen der Edlen MusicLiebhabern zugefallen inn Druck verfertigt: Durch Isaac Poschen Organisten."

⁵ The entire text of the "Lectori benevolo" is transcribed in M. Kokole, *Isaac Posch "diditus Eois Hesperisque plagis"*, op. cit., 1999, p. 247.

⁶ Albrecht von Massow, Funktionale Musik, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Auslieferung 22*, ed. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 1–7.

⁷ Stephen Hinton, Gebrauchsmusik, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Auslieferung 15*, ed. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart, Franz Steiner, 1987/88, pp. 1–11.

use, contrary to autonomous music, which is a “pure” aesthetic category. Dance music of the 17th century was first defined as “Gebrauchsmusik”, and presented as “functional” music, in musicological writings by Paul Nettl in the early 1920s, this author’s main aim being to point out the distinction between music that was, according to him, composed for actual dancing and the dance-influenced “new” genre of instrumental music, the suite.⁸

Posch’s dances would, in fact, conform in theory to all the above-mentioned requirements of the sociological category of functional music. However, great caution is in order whenever a term introduced only in the early 20th century is used in any discussion of so-called “early music”, including Posch’s music, since recent research rightly lays stress on the incompleteness of the preserved reality, the written or printed pieces, which are in fact only skeletons that provide a framework of an autonomous art that lives in the interpretation, musical and physical, when the dances are physically performed. Only within the context of an actual performance do the dances become living embodiments of a social art, and the music gains its proper sense. Many factors are therefore involved in attempting to recover this past, and mostly “lost”, art.

Generally speaking, 17th-century music as a whole – and most particularly in the cases of early opera, certain women composers and instrumental music generally – has gained much in interest since the late 1980s. However, the social dance of the early decades of the same century, even though very intimately connected with numerous instrumental musical compositions – whether for lute, keyboard or ensemble – remains a rather elusive subject to study or discuss.⁹ Sociological and anthropological studies are a little ahead in this respect, since the function of dancing within Renaissance and early Baroque societies is a better documented area than the actual dance-steps and their correlation with music.¹⁰ Especially meagre is the tally of existing primary sources and secondary literature on social dancing in the German-speaking lands, which is of prime interest for the study of Posch’s dances – whether we look for such sources in the foremost world music dictionaries or in the most compendious international dance encyclopaedias.¹¹

⁸ Paul Nettl, *Die Wiener Tanzkompositionen in der zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts*, *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (1921), pp. 45–175, and Paul Nettl, *Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1922), pp. 257–265.

⁹ See, for example, the range of subjects treated in the latest reference book on 17th-century music, *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. Tim Carter and John Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, where not even one chapter is devoted to dance music. See also the Preface to the above mentioned book by Tim Carter and John Butt, on pp. xv–xxvii.

¹⁰ An excellent example of such a recent study is Jennifer Neville, *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth Century Italy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

¹¹ See Julia Sutton [...], *Dance: Late Renaissance and Baroque to 1730: Before 1630*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 888–893, 908–907 (sources and bibliography); Sybille Dahms, *Tanz: III. Ende des 16. bis Anfang des 18. Jahrhunderts*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 9, Kassel [...], Bärenreiter and Metzler, 1998, coll. 273–279, 393–396 (sources and literature); Ingrid Brainard, *Social Dance: Court and Social Dance before 1800*, *International Encyclopedia of Dance* 5, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 619–623; Julia Sutton, *Music for Dance: Western Music, 1520–1650*, *International Encyclopedia of Dance* 4, New York, Oxford, Oxford University Press,

The known documentary evidence relating to early-17th-century dance in the German-speaking lands is – as all specialists unanimously agree – too fragmentarily preserved to permit any positively conclusive answers.¹² There are no known descriptions of dances, let alone specifications of the dance steps, movements, patterns or choreographies that could be directly applied to musical compositions with dance titles. In contrast, the music itself is preserved in abundance: there were hundreds of ensemble compositions bearing dance titles printed in Nuremberg alone in the first decades of the 17th century.¹³ These include pieces with musical characteristics directly associated with dancing, and even compositions such as Posch's that were unequivocally intended for physical dancing. Nor can scarce secondary sources, such as iconographical evidence, letters, diaries, travellers' accounts, poems, etc. that inform us of the place and function of dance in society, fill the gap in our knowledge of how music and social dancing were concretely correlated.

However, dancing remained popular during this period, and the rich tradition, so well documented for the Italian court culture of the latter part of the previous century,¹⁴ survived and evolved. Even in the complete absence of new textbooks on the art of dancing from the first decades of the 17th century, it therefore seems safe to assume that the descriptions of steps and movements, as well as the instructions on how to combine them, that were published in the famous dance manuals from the turn of the 16th century onwards (see Appendix), remained valid. Today's reconstructions, as pointed out by the foremost living specialists on historical dance, necessarily have at least one obvious deficiency, which is the lack of con-

1998, pp. 504–508. The main difference in the approach to the subject of dance music in these two major referential works is that in the *International Dance Encyclopedia* the music is treated as music for the accompaniment of dance, whereas in the *New Grove Dictionary* dance music is approached as a species of composition in its historical context.

¹² Wolfgang Brunner, *Städtisches Tanzen und das Tanzhaus im 16. Jahrhundert, Alltag im 16. Jahrhundert. Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten*, ed. Alfred Kohler and Heinrich Lutz, Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 14, Wien, Thomas Fröschl, 1987, pp. 45–64; Volker Saftien, *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*, Hildesheim [...], Georg Olms AG, 1994, pp. 1–28, 360–427 (with extensive bibliography); Irmgard Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Musiksoziologie 11, Kassel [...], Bärenreiter, 2002 (with bibliography); and G. Yvonne Kendall, [the review of] *The Almain in Britain, c.1549–c.1675* [...], *Music and Letters* 86 (2005), pp. 109–114: 109–110.

¹³ See Warwick Edwards, *Sources of Instrumental Ensemble Music: 4. Germany*, *Grove Music Online*, <http://nukweb.nuk.uni-lj.si:2151> (3 January 2007).

¹⁴ From 1581 to 1630 there appeared a number of printed dance manuals that are closely interrelated, both choreographically and musically. Taken together, they clearly reflect the dance practice of the second half of the 16th century up to the year 1630. Especially important sources are: Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Lengres, Jehan des Preys Imprimeur & Libraire, 1588 – ed. and transl. by Julia Sutton (*Orchesography*, New York, Dover Publications, inc., 1967); Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame*, Venetia, Muschio, 1600 – ed. and transl. by Julia Sutton (*Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà di dame (1600)*), New York, Dover Publications, inc., 1995); Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Milano, Ponti & Piccaglia, 1602, and reprinted under the title *Nuove inventioni di balli*, Milano, Bordone, 1604 – www.pbm.com/~lindahl/negri. Materials are now mostly accessible through facsimile reprints, transliterations, translations and commentated editions, many of them freely available through the internet – the pages are listed in the Appendix.

tinuous tradition.¹⁵ Dancing skills that in the 16th as well as the 17th centuries were essential parts of a basic vocabulary of movements and rites of accepted social etiquette, and which were cultivated daily by the nobility and their middle-class emulators, are unfortunately now lost. Thus all reconstructions made in the 21st century cannot but be but historically more or less informed reinventions based on combinations of known steps, movement patterns and rules brought together by personal inventiveness – such as were indeed the choreographies of local court or civic dancing masters in the 16th and early 17th centuries.

Of special importance for the discussion of Posch's 1618 dances are two manuals by the 16th-century Italian dancing masters Fabritio Caroso and Cesare Negri printed in 1600 and 1602, respectively (see Appendix). The former was reprinted as late as 1630, and both are known to have been in circulation via the teaching activities of the authors' students all over Europe – from France, Spain and the Netherlands to Germany, Poland and, last but not least, Austria, as we are informed by Cesare Negri himself in the first part of his manual.¹⁶ Negri lists no fewer than forty-one of his colleagues and students and itemizes their prestigious posts – whereas affluent citizens could afford to engage the services of a dancing master in their own houses, others needed to engage a master from one of the then flourishing dancing schools – and special skills.¹⁷

Negri's and Caroso's dance steps, patterns and choreographies have many common traits and are compatible with what is known of the international dance language of the time. Their explanations, combined with information from a slightly earlier French dance manual by Thoinot Arbeau¹⁸ intended for less exalted circles – the lesser nobility, the gentry and wealthy commoners, seem equally plausible as the basis for an attempt to reconstruct the dances published by Isaac Posch in 1618 for the pleasurable recreation of the local Inner-Austrian nobility, his patrons. Arbeau's attraction, for present-day purposes, lies especially in his detailed correlation between dance steps and music, as well as in his clear explanations of movements and steps, many of which are illustrated with schematic figures.

So far as this is possible to gauge from the secondary historical evidence, the general style of dancing in Europe – the Habsburg provinces being no exception – was, during the period in question, more or less international. The leading exponents remained, however, Italian dancing masters, whose activities are documented not only at the imperial courts of Prague and Vienna but also at smaller courts such as those of Munich and, notably, Graz, where, at the turn of the 16th century, Ambrosio Bontempo was active.¹⁹ Assisted by members of the court chapel, especially lutenists and violinists,²⁰ Bontempo taught social

¹⁵ On this aspect of present-day reconstructions of historical dancing, see Julia Sutton, Preface, and 4. Late-Renaissance Dance, in *Courtly Dance of the Renaissance*, op. cit., pp. v–vi, 21–30.

¹⁶ Julia Sutton, Negri, Cesare, *International Encyclopedia of Dance 4*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 597–583.

¹⁷ C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato primo* (fascimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 2–7.

¹⁸ See note 14, above, and Appendix.

¹⁹ Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz, Schott, 1967, pp. 60–62.

²⁰ Hans Hannater – lutenist; Hans Khuretin and Antonio Vigasi – both violinists. See H. Federhofer, op. cit., 1967, pp. 240, 92–93, 227–228.

dancing to the archducal family and the courtiers – the same aristocrats who were Posch's patrons – and busied himself with devising choreographies for noble feasts.

One such feast – a costumed ball at the Court in Graz in February 1608 – is rather well documented by a letter from Archduchess Maria Magdalena, sister of the future Holy Roman Emperor Ferdinand II, to her younger brother, then visiting Regensburg.²¹ She reported that she herself and her ladies danced many Italian – obviously choreographed – dances, and interspersed among them, some German dances (“teutsche tanz”). One of her partners was the court dancing master Ambrosio Bontempo, whom she identifies simply as “Ambrosio”.²² He arranged some dances especially for her. These dances included a Gagliarda and a Tourtilion for four dancers, as well as other dances, for which she gave three specific Italian titles.²³ Two of these I was able to identify with choreographed dances published in Negri's and Caroso's manuals, respectively: *Galleria di amor* and *Fiamma di amor*.²⁴ This proves, at least, that the Graz court dancing master Ambrosio Bontempo was well informed about Italian customs. But the traffic was two-way: as argued by Michael Malkiewicz in a recent article, Fabritio Caroso himself seems to have been aware of dances from the Inner-Austrian provinces, since he published in his 1581 manual *Il ballarino* a choreography for a dance called *Chirintina*, known locally as *Chiaranzana*.²⁵ Carinthia, Isaac Posch's homeland from 1614 onwards, was therefore not as isolated as one might imagine, and the interchange of social customs was at the turn of the 16th century – at least within the highest social strata – rather lively.

In this connection, it is of further interest that Maria Magdalena of Austria, who was a sister of Margareta – Queen of Spain, ruler of Milan and the dedicatee of certain choreographed dances by Negri and Caroso²⁶ – married, in October of the same year, the

²¹ H. Federhofer, op. cit., 1967, pp. 48–49. The letter is reproduced in its entirety in *Graz als Residenz Innerösterreich 1564–1619. Katalog der Ausstellung*, Graz, Steiermärkische Landesbibliothek am Joanneum, 1964, pp. 371–374.

²² On Bontempo, see also Hellmut Federhofer, *Graz Court Musicians and their Contribution to the Parnassus musicus Ferdinandeus* (1615), *Musica disciplina* 9 (1955), p. 170, n. 10.

²³ The original passage reads: “Dernach haben ich und der Ambrosy canary tanzt, darnach haben mir den *walota in terz* in 6 person tanzt, da hat aber der h[err] b[aron] Max und der Ambrosiy mit unß tanzt. Darnach haben mir *galleria di amor* auch in 6 persohn tanzt, darnach den *florido lilio* haben der h[err] b[aron] Max und ich und der Ambrosy und die gravin von Portia, darnach zu dem abzug da haben wir den *fiamma di amor* ...”. See *Graz als Residenz Innerösterreich*, op. cit., p. 371.

²⁴ *Galleria d'Amore* is one of the dances in Negri's manual *Le gratie d'amore*. See the description of its choreography in C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato terzo* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 189–296, with an engraving of two couples dancing. *La Fiamma d'Amore* is described in F. Caroso, *Il ballarino* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/caroso), pp. 98–99, with music in lute tablature.

²⁵ Michael Malkiewicz, *Chirintina/Chiaranzana. Ein karintischer Tanz?*, *Musilogica Austriaca* 21 (2002), pp. 37–67.

²⁶ Negri's manual *Le gratie d'amore* was in fact dedicated to Margareta's husband and official ruler of Milan, the Spanish King Philip III, and the concluding dance of the entire collection was in fact dedicated to Margareta herself (“Brando dell'autore a Donna Margarita Regina de Spagna Nostra Signora”; see C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato terzo* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 291–296. Caroso dedicated to the Queen of Spain, Margareta

future Grand Duke of Florence, Cosimo II. On that occasion, sumptuous wedding festivities were prepared in Florence. These included *intermedii* with choreographed dances performed at the Pitti Palace on 22 October 1608 in the evening hours. One set of three dances (Alemana, followed by Gagliarda and Corrente), *Il primo ballo della Notte d'amore*, was composed by Lorenzo Allegri, a lutenist and musical director at the Florentine court; its music was later included in his collection *Il primo libro delle musiche*, for five to six instruments, which was printed in score with optional continuo in the same year as Posch's *Musicalische Ehrenfreudt*.²⁷

Allegri's dance set for *Il primo ballo* is, interestingly enough, based on the popular Florentine tune *Aria di Fiorenza*, which was itself modelled on Fabrizio Caroso's balletto *Laura suave*, published in his *Nobiltà di dame* of 1600,²⁸ which seems to be the source for many dances performed at the 1608 wedding. The printed dances were as a rule intabulated for lute, and at private festivities were performed by lutenists, but as Allegri's print evidences, they could be scored, on grander occasions, for instrumental ensemble. Negri, for example, published the music of his dances not only in lute tablature but also with the addition of a soprano melody in mensural notation, so as to indicate how the tablatures might be expanded in the context of performance by an ensemble. Proof that this practice occurred in Italy not only in the 16th century²⁹ but also in the early 17th century comes in Gasparo Zanetti's manual *Il scolaro*,³⁰ printed in Milan in 1645, which contains sev-

of Austria, his dance *Alta Regina*: F. Caroso, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 156–157. Therefore, Maria Magdalena, during her years in Graz, was probably directly informed via her sister about the most up-to-date Italian dance repertoire, especially that promoted by Negri. On Cesare Negri's activities at the Milanese court, see also G. Yvonne Kendall, *Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan*, *Early Music* 22 (2004), pp. 74–95. Maria Magdalena was, in fact, a keen dancer, and is, for example, reported as having danced with her husband at the Florentine wedding festivities of 1617. See Luis Rosow, *Power and Display: Music in Court Theatre*, *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. Tim Carter and John Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 197–240: 215.

²⁷ Lorenzo Allegri, *Il primo libro delle musiche*, Venezia, 1618. See also Lorenzo Allegri, *8 Balli (1618) for five/six instruments with optional continuo*, ed. Bernard Thomas, Early Dance Music Series 18, Brighton and London, London Pro Musica Edition, 1991. Allegri “detto tedesco” was a Florentine of German parentage (1567–1648). From 1604 he was court lutenist. The two collections, by Allegri and by Posch, are both for instrumental ensemble using two treble G-clefs for the upper two voices (indicating the use of violins), and they were both intended for practical use. Allegri's pieces were intended for choreographed dances on specific occasions (danced by “paggi e Dame”), while Posch's compositions were possibly aimed at a slightly more diverse public, since the collection includes standard types of dance that could be performed by any member of the educated social strata, including also the lesser nobility and the bourgeoisie.

²⁸ *Laura suave* is the fifth fully choreographed dance included in Caroso's *Nobiltà di dame*, comprising a galliard and a *canarie*. See F. Caroso, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 162–172.

²⁹ Two major printed ensemble dance collections have survived from the mid-16th century: one by Francesco Bendusi (*Opera nova de balli a 4*, 1553) and the other by Giorgio Mainerio (*Il primio libro de balli*, Venezia, 1578), not forgetting pieces that circulated in manuscript form, such as those preserved today in London, British Library, in the Arundel Manuscript. On the latter, see *Sixteenth-Century Italian Dances, from British Museum Royal Appendix MS. 59–62*, ed. Joel Newman, The Penn State Music Series 12, University Park, Pennsylvania State University Press, 1966.

³⁰ Gasparo Zanetti, *Il scolaro [...] per imparar a suonare di violino, et altri stromenti*, Milano, 1645.

eral examples of Negri's dance music from *Le gratie* set for string consort. Negri was, in fact, quite explicit about the performance of his dances by a consort, specifying, in his choreographical description, that the musicians made their first entrance to the accompaniment of four "violetti da braccio" (instruments of the violin family) in one instance, and "entrano sonatori con quattro alpi [sic]" (harp consort) on the other,³¹ the first setting, "Instrumentalischen Sayttenspielen", being recommended by Isaac Posch for his dances. A group of four musicians playing string instruments for the accompaniment of dancing was depicted by Christoph Murer around 1600 in his set of eight engravings dedicated to dancing among the nobility (see Figure 1).³² Whether Posch himself was influenced directly by Italian masters, or whether he drew his preference for consort performance from the Anglo-German tradition, remains a mystery, however; but the knowledge of Caroso's and Negri's repertoire and style of dances among the nobility of the Austrian cultural domain certainly seems to have been strong enough to justify our considering them of relevance for the choreographical realization of Posch's dances.



Figure 1

Four string players accompanying noble dancers by Christoph Murer c. 1600³³

³¹ The first example occurs in the description of the dance *Il pastor leggiadro*, and the second in that of the *Ballo fatto da sei cavalieri*. C. Negri, op. cit., 1604 - *Trattato terzo* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 226, 174; see also G. Y. Kendall, op. cit., 2004, pp. 81-82.

³² The portrayal of the musicians is the first in a set of eight scenes, the other seven representing dance couples in different positions. See *The Illustrated Bartsch* 19 (2), ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1988, pp. 90-97. The other eight engravings preserved together with those just mentioned depict first two musicians (playing bagpipe and treble shawm - typical folk instruments for accompanying dances) and then seven peasant dancing couples.

³³ *The Illustrated Bartsch*, op. cit., p. 90.

In describing dances that could be performed on Posch's music of the collection *Musicalische Ehrenfreudt*, I shall therefore refer to the elements and techniques of dancing as set forth in the previously mentioned most important and consequential Italian sources of the late 16th and early 17th centuries, while using the somewhat clearer information that can be derived from Thoinot Arbeau's *Orchésographie* of 1588.³⁴ These all provide detailed descriptions of the basic steps, discuss the many possible combinations of steps and movements – the so-called patterns – and describe the different variants of steps and patterns for the would-be improviser to learn, so that he may gain knowledge of a large repertoire of movements suitable for specified types of dance. In general, the emphasis lay on leg and footwork, with the torso erect and static, the arms relaxed except when engaged with a partner. Most steps are small, and the required footwork is vigorous, complex, deft and speedy. Hands are used for taking, clapping or holding the hilt of a sword, a hat or a flower, but are not usually raised above the head.³⁵

The steps and figures listed in dance manuals are prescriptive rather than descriptive, since the provided choreographies fit only the given dances. There were no absolute rules; dancing masters or good dancers were expected to use imaginatively what they had learned from their dancing masters and assembled as their own vocabulary, and to improvise combinations of known patterns and variants so as to make one or more phrases coincide with the music. Improvisation was undoubtedly the most important and regular feature of any early-17th-century social dance. It should, however, be borne in mind that the skills of dancers in the early 17th century exceeded by far our current expectations of amateur dancing abilities, especially as a result of the time allotted to dancing practice in the daily education of the young.

But before discussing Posch's dances in the light of their dance function, let me briefly summarize some basic information on Isaac Posch and his career.³⁶ He was born around 1591 in Krems an der Donau in Lower Austria. In 1597 he moved to Regensburg in Bavaria, where until the autumn of 1606 or the spring of 1607 he frequented the humanistic school, the *Gymnasium Poeticum*. In Regensburg Posch was given training in music by the school's musical directors Andreas Raselius and Paul Homberger.³⁷ He completed in a relatively short time all six classes and became, as an *alumnus*, entitled to additional musical training in singing, organ and other instruments, especially the stringed instruments³⁸ that he suggested for the performance of his earliest known compositions, the four-part dances under discussion in this article. Nothing is known about Posch's whereabouts between 1607 and 1614, when he is recorded for the first time as being a more or less freelance organist under the patronage of the Carinthian Provincial Estates in Klagenfurt. In late 1617 the composer married Maria, born Strussnig (Slov. Stružnik), the daughter of a high-ranking civic official in Klagenfurt. Her surname suggests that she was of Slovenian descent.

³⁴ See note 14, above.

³⁵ See also Julia Sutton's exhaustive introductions to the editions of Arbeau and Caroso, cited in note 14, above.

³⁶ For further literature on Posch, see note 1, above.

³⁷ M. Kokole, *Isaac Posch "diditus Eois Hesperisque plagis"*, op. cit., 1999, pp. 38–41.

³⁸ Depicted as instruments for the accompaniment of dance in German-speaking areas, as already mentioned, also by Christoph Murer. See Figure 1 and note 32, above.

From 1617 to 1622 he was employed as organ builder by the Franciscan Convent in Ljubljana and by Tomaž Hren, Prince-Bishop of Ljubljana and a high ranking official at the Archducal court in Graz. The latter engaged Posch to repair a number of musical instruments at his residence in Gornji Grad. The 1621 dedication of his second collection of instrumental dances – to the Carniolan Provincial Estates – proves that his audience included members of the local Carniolan lay nobility. Posch died in late 1622 or early 1623.

Three printed collections of Posch's compositions have survived.³⁹ The first two – the *Musicalische Ehrenfreudt* of 1618 and the *Musicalische Tafelfreudt* of 1621, together with a joint reprint entitled *Musicalische Ehrn- und Tafelfreudt* (1626) – contain instrumental ensemble dances – while the third, the *Harmonia concertans* of 1623, comprises strongly Italianate, small-scale Latin sacred concertos.

Only one complete printed example of Isaac Posch's collection of dances, *Musicalische Ehrenfreudt*, has survived. It belongs to the Proske library collection in Regensburg, along with an incompletely preserved manuscript transcription of the collection, which dates from the mid-17th century.⁴⁰ Both sources originate from the archive of the Gymnasium Poeticum. The manuscript item belongs to the oldest stratum of the library, the "Antiquitates Musicae Ratisbonensis". On the cover of each partbook there is a stamp, * I S M *, which was probably the mark of ownership of Jacobus Seulin, a minor composer himself and in the mid-17th century *cantor* at the Gymnasium Poeticum. Seulin's signature appears also in the only preserved print of this collection of Posch, printed on the same type of Regensburg paper as the majority of the school documents. The hypothesis that the volume was compiled for use in the school itself is also supported by a handwritten annotation, "pars mea", and, beneath the word "Rector", some accompanying calculations on the flyleaf at the back of the cantus partbook. Posch's four-part instrumental dances were probably used for practical purposes at the Gymnasium Poeticum, as *Tafelmusik* or even for dancing,⁴¹ – as were dances from a number of collections by an older pupil of the same school, Valentin Haussmann, who was in many respects Posch's model.⁴² The print is dedicated to

³⁹ All three are available in modern critical editions: Isaac Posch, *Musicalische Ehrenfreudt* (1618), ed. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXX*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1996; Isaac Posch, *Musicalische Tafelfreudt* (1621), ed. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXXI*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1996; Isaac Posch, *Harmonia concertans* (1623), ed. Metoda Kokole, *Monumenta artis musicae Sloveniae XXXV*, Ljubljana, ZRC SAZU, 1998.

⁴⁰ The original print in the Bischöfliche Zentralbibliothek–Proske, Musikbibliothek, has the shelfmark D–Rp A.R. 424–428; the manuscript copy is shelfmarked D–Rp. A.R. 964–984 (in the latter, the complete altus part-book, as well as Gagliardas 9 to 12, Courantas 1 and 2, Tänze and Proportii 9 to 15 in the tenor part-book, are missing). The manuscript is recorded in Gertraut Haberkamp (ed.), *Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/1 (Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg), München, Günther Henle, 1989, pp. 145–147.

⁴¹ *Alumni* were – by special permission of the rector – allowed to accept commissions from burghers and the civic nobility to play at their private gatherings, weddings, dances etc., and thereby earn some pocket money. See Dominicus Mettenleiter, *Aus der musikalischen Vergangenheit bayerischer Städte: Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg, Fritz Gleichauf, 1866, p. 209.

⁴² Valentin Haussmann (c.1560–before Nov. 1613) attended the Gymnasium Poeticum in Regensburg from about 1585 to 1590; while there, he was, like Posch, taught music by the *Kantor*, Andreas

the Carinthian Provincial Estates, Isaac Posch's noble patrons, many of whom were among the highest-ranking officials at the Archducal Court in Graz.

Figure 2

LECTORI BENEVOLO S.

A Elhier hastu günstiger lieber Leser/ etliche newe Balletten/ Bagliarden/ Couranten vnd Tantz/ Teutscher Art/ in eine solche Ordnung gerichtet/ das verhoffentlich ein nem jeden Music Verständigen dieselbe nicht vnangenehm sein wird. Dann erstlich hastu etliche Balletten/welche am tanglichsten über die Tafel gemusicirt werden mögen. Nach disen hastu etliche Bagliarden vnd Couranten/ deren jeden insonderheit ein Tantz darauff gehdrig/angehenck/ könnien beydes zur Tafel gebraucht/ oder darnach Getantz werden. Vnd weiln bißher ein grosse vnordnung der Proposition daher entstanden/ in dem nemlich die meisten Componisten/ so dergleichen sachen im Druck außgehen lassen/ keine oder doch wenig Proportionen ihren Tänzken zugesetzt/ vnd also ein jeder Muscant seines gefallens (es sey recht oder nicht) dieselben Proportionirt: Hastu auch fürs dritte/ auff einen jeden Tantz/ seine ordentliche Proportion/ wie sie jetziger zeit gebräuchig/ vnd die fürnehmsten Tantzker darnach zu Tänzken pflegen. Vnd ob ich wol nicht willens gewest/ diese Sachen der zeit in Druck zugeben/hab ich doch auff anhalten etlicher guter Herren vnd Freund/ solches lenger nicht auffziehen/ sondern allen Muscanten/ vnd allen der edlen Kunst der Music Liebhabern zugefallen/dasselbige hiemit ins werck setzen wollen. Wollest also diese meine geringschätzige Arbeit/ biß der ander Theil/ (so auff ein andere Manier dann dieser/ vnd geliebts Gditt/ bald folgen soll/) hernach kompt/ im besten auff: vnd annehmen/ **V A L E.**

Facsimile of Posch's introduction addressed to the performers⁴³

Raselius. Apart from his earliest prints, most of Haussmann's works were published in Nuremberg. His collection *Neue artige und liebliche Tänze* appeared during Posch's schooltime in Regensburg, and he was undoubtedly acquainted with the pieces. See also Martin Ruhnke and Klaus-Peter Koch, Haussmann, Valentin, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 11, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Ltd., 2001, pp. 148–150.

⁴³ I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt*, ed. M. Kokole, op. cit., p. XXXIII.

As Posch stated in his introduction for the benefit of performers, the four Balletas that open the collection were intended to be played at aristocratic meals, while the remaining compositions were suitable also for dancing afterwards.⁴⁴ They comprise fifteen suites – each made up of three dances: Gagliarda (or Couranta) followed by a German dance – Tanz and its “proportion” – Proportio, which in the mid-17th-century manuscript copy bears the name of “Nach Tanntz”. Posch’s preface supplies precious information on the way in which this kind of music was actually used. Regarding the extemporizing of *Nachtänze*, he complains that the practice followed by “most composers” of omitting the after-dance allows each musician to play it as he likes, leading to great disorder. A correct proportion, such as “the most distinguished dancers of today” (those possessing a wide knowledge of steps and patterns as well as the creative imagination to make good use of them) are accustomed to, is therefore provided for each German dance.⁴⁵

It is interesting that in 1602 the aforementioned Valentin Haussmann had confirmed in his preface to *Venusgarten* what common sense already suggests: that after-dances could be improvised where needed, as this same composer demonstrated in an earlier collection known to Isaac Posch, the *Neue artige und liebliche Tänze*, first published in 1598 and later reprinted as many as five times up to 1606.⁴⁶ Many facts, indeed, lead us to the conclusion that Posch owes much to Haussmann, not only in that he follows the latter’s example of writing out after-dances, but also, and especially, in the sense of absorbing elements of the English⁴⁷ and Italian⁴⁸ styles clearly used by Haussmann, whom Posch probably knew through his music or even via personal contact during his years in Regensburg.

With his series of three-dance groups, like those of his contemporaries Johannes Thes-

⁴⁴ The original passage reads, in transcription: “Dann erstlich hastu etliche Balleten welche am tauglichsten über die Tafel gemusicirt werden mägen. Nach disen hastu etliche Gagliarden vnd Couranten deren jeden insonderheit ein Tanz darauff gehörig angehenckt können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach Getantz werden.” See also the facsimile in Figure 2 and note 5, above. The accompanying laudatory poem by Iacobus Preuelius – of whom we still do not know anything – to “his dear friend and teacher”, entitled *De Harmonica operis huius venustate* (On the exquisite beauty of the harmonic work), compares Posch’s “Muse” in superlative terms to the most illustrious classical examples from poetry, mythology and history, each of them connected in some way to banquets or weddings. The entire poem is reproduced in M. Kokole, *Isaac Posch “diditus Eois Hesperisque plagis”*, op. cit., 1999, p. 248.

⁴⁵ In the original: “Auff einen jeden Tanz seine ordentliche Proportion wie sie jetziger zeit gebräuchig vnd die fürnembsten Tänzer darnach zu Tanzen plegen.” See also the facsimile in Figure 2 and note 5, above.

⁴⁶ See Melchior Franck, Valentin Haussmann, *Ausgewählte Instrumentalwerke*, ed. Franz Bölsche, *Denkmäler deutscher Tonkunst* 16, Leipzig, Breitkopf, 1904, pp. VIII–XV, 115–120 [*Neue artige und liebliche Tänze* (1602)] and 123–128 [*Venusgarten* (1602)], and Valentin Haussmann, *25 dances for 4 instruments*, ed. Bernard Thomas, *German Instrumental Music* 6, London, London Pro Musica Edition, 1975.

⁴⁷ On English style and its influence on Continental composers, see Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540– 1690*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 144–172.

⁴⁸ Haussmann is known for example to have written German *contrafacta* on Italian four-voice canzonette as well as composing Italianate pieces. See *The four-voice canzonettas Orazio Vecchi, with original texts and contrafacta by Valentin Haussmann and others*, ed. Ruth I. DeFord, *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 92–93, Madison, A-R Editions, 1993.

selius, Paul Peuerl and Johann Hermann Schein, whose printed collections came out in 1609, 1611 and 1617, Posch made an important contribution to the development of the formation of the so-called early-Baroque variation suite, basing the three dances on the same or similar motivic material.⁴⁹ All movements within each of these suites display a unity of key, and follow an established and consistent succession of dances, based on the alternation of duple and triple metre, which parallels an alternation of slow-paced and fast dances.⁵⁰

The starting point of Posch's series of three dances is the traditional dance – after-dance relationship, in which the Proportio is merely a rhythmic variant, manipulating the metre and note-values, of the original Tanz. The relation of the “theme” to the Gagliarda or to the Couranta lies predominantly in its opening melodic subject, which reappears, with modification, in a more or less recognizable paraphrase. The pieces – as it was necessary for all functional dance music – have a clear metrical organization, with incisive, often repeated, rhythmic motives and a regular phrase-structure, mostly comprising four or eight measures per strain. The pieces are assembled from two or three strains, each of them demarcated by repeat signs. In general, each strain is clearly intended to be repeated as often as needed for the actual dance performance.⁵¹ On average, each strain was stated two or three times; however, there were not infrequently four to five statements. Negri gives the examples of as many as eight statements for the last musical strain of his choreographed dance *Laura gentile* and the same number of statements for the first two strains for his *Alta Somaglia*,⁵² while Caroso prescribes eight playings for his *Gagliarda di Spagna*.⁵³ Variations would have been improvised by the musicians while interminably repeating, for example, an eight-bar strain within a dance.

However, Posch's ordering of the dances is somewhat unusual – especially in view of the fact that they were intended for practical dancing – in that a galliard or a corrente,

⁴⁹ For comparative information, see also Johannes Thesselius, *Neue liebliche Paduanen, Intradn und Galliarden*, Nürnberg, 1609 – edited in Lidija Podlesnik, *Transkripcija in analiza instrumentalne zbirke plesov za pet glasov Jonannesa Thesseliusa*, Ljubljana, 1998, pp. 1–77 (University of Ljubljana, Faculty of Letters, BA); Paul Peuerl, *Neue Padovan, Intrada, Däntz unnd Galliarda*, Nürnberg, 1611 – edited by Karl Geiringer in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 70, Wien, Universal-Edition A.G., 1929, pp. 1–25; and Johann Hermann Schein, *Banchetto Musicale. Neuer anmutiger Padouanen, Galliarden, Courenten und Allemanden*, Leipzig, 1617 – edited by Adam Adrio in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* 9, Kassel, Bärenreiter, 1967. But however widely the term “variation suite” is used to designate Posch's groups of dances, its use seems to some extent unjustified, since in more than half of his groups, as well as in the majority of Peuerl's and even of Schein's suites, there is no trace of either a rhythmic or a melodic connection linking all the dances of the suite. In some cases, melodic elaborations of the subject are hardly perceptible and only occasionally refer back to a thematic motive.

⁵⁰ On Posch's variation suites, see Metoda Kokole, *Prispevek Isaaca Poscha k razvoju ansambelske variacijske suite, Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani*, ed. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Založba ZRC, 1997, pp. 71–94.

⁵¹ For all of his choreographed dances with only a one-strain melody Negri prescribed as many repetitions as necessary to finish the choreography “[La musica] si fa sempre fino al fine del ballo”.

⁵² C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato terzo* (fascimile on the web site www.pbm.com/~lindah/negri), pp. 210, 231.

⁵³ F. Caroso, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 196–198.

either being a fast dance in triple metre, is placed at the head of the suite, even though actual dancing never started with a fast triple-time dance.⁵⁴ In practice, it was, therefore, necessary to introduce each series of three dances with an improvised or borrowed “sedate” introductory duple-time dance, such as an “entrata”, described by Negri as danced in the style of the short, repetitive passages used to process on to the dance floor (a stately pavan, a lighter passamezzo, or an elegant, gliding allemande).⁵⁵ This was a common unwritten practice at the beginning of the 17th century, deriving, as just mentioned, from the slightly earlier tradition of Italian court balletti or balli. These were, in fact, in many respects predecessors of variation suites, since dances within each balletto used the same musical material, transforming it in metre and character in accordance with the specified dance-type.⁵⁶

The German dance – Tanz – was originally a simple chordal dance in two sections with a stress on the first beat – a minim – of a two-bar musical phrase, corresponding to the four figures of practical dancing.⁵⁷ In comparison with similar pieces by other composers of his time, Posch’s German dances contain musical features typical – with regard to the actual dancing – of more complex, specially choreographed dances, such as Negri’s *Alemana d’amore* for two couples,⁵⁸ or, conversely, come close to the complex ensemble style imported to Germany from England⁵⁹ at the turn of the 16th century and known to Posch

⁵⁴ For a discussion of the “dance-related” dimension of Posch’s instrumental ensemble pieces from the collection *Musicalische Ehrenfreudt*, see also Metoda Kokole, Plesna glasba zgodnjega 17. stoletja: inštrumentalne suite Isaaca Poscha, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca / Essays in Honour of Jože Sivec*, ed. Jurij Snoj and Darja Frelih, Ljubljana, Založba ZRC, 2000, pp. 87–104.

⁵⁵ C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato terzo* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 226, 174. See also G. Y. Kendall, op. cit., 2004, 82–83. It is also interesting that, at the time of James I of England, dances at the English court – contrary to the general practice – opened likewise with a galliard. See Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Reimer and Ernst Vohsen, 1933, p. 233.

⁵⁶ Other examples of such balletti are Lorenzo Allegri’s compositions published in 1618 (see note 27, above), as well as Negri’s and Caroso’s intabulations of dances – balli.

⁵⁷ The origins and the precise nature of the dancing performed to the numerous compositions with the simple title of “German dance” remain a mystery. Most of the information on the actual dancing of this, or of the similar dance called “allemande” (which is only the same word in French), comes from Arbeau: T. Arbeau, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 125–127, and from Rebecca Harris-Warrick, *Allemande*, *International Encyclopedia of Dance* 1, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 45–47. See also Madeleine Inglehearn, *Early Dance Tutors Shed some Light on the German Allemande*, *The Consort* 60 (2004), pp. 21–32.

⁵⁸ C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato terzo* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 185–187.

⁵⁹ On the contemporary English almain, originating in an earlier popular German dance with a second or third section in triple time (i.e., a “saltarello tedesco” or “almain-leape”), see a recent thorough study by Ian Payne that treats all aspects of this dance, including its origins and functionality, basing the arguments especially on Thomas Morley’s comments on the pavan: Ian Payne, *The Almain in Britain, c. 1549–c. 1675. A Dance Manual from Manuscript Sources*, Aldershot, Ashgate, 2003. The Continental origin of the dance, however, remains even in this study an unanswered mystery. For comparative music examples, see also *English Court and Country Dances of the Early Baroque*, ed. Hilda Gervers, *Corpus of Early Keyboard Music* 44, Neuhausen, Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1982.

probably through Haussmann's compositions. Some of these are in three sections, while others have odd numbers of bars or feature fast scale-passages and imitative figurations that would undoubtedly render the dancing much more demanding. Also characteristic of Posch's German dances is imitation between the lowest and highest parts. Even imitation or motivic treatment running through all four parts is not infrequent. Particularly remarkable in this respect is the second half of Tanz 13. However, the most elaborate imitation in all four parts occurs in the third section of Tanz 4.

In the complete absence of choreographical materials referring to the German Tanz, the dance as such may be reconstructed only on the basis of the preserved descriptions of the choreographical patterns of allemandes or pavans, which show the influence of earlier bassadanze: step to the left, step to the right, step to the left and turn of the foot to the right side.⁶⁰ Brief descriptions of the allemande were first provided by Arbeau and Negri.⁶¹ According to both dancing masters, the allemande was a simple, processional couple dance in a line, consisting almost entirely of a repeated sequence of three walking steps made either forwards or backwards, followed by a *grève*, a movement in which the foot was slightly lifted in the air. The dance included long *riverenze* (swaying steps to the left and to the right), *continenze* (bows), and many arrested steps. Arbeau adds: "You will all dance together in duple time, moving forwards, or if you wish backwards, three steps and one *grève*, or *pied en l'air* (foot in air) without a *saut* (a jump); and in certain parts by one step and one *grève* or *pied en l'air*. When you have reached the end of the hall you can dance while turning around without letting go off your damsel, and the dancers who follow you will do the same. When the musicians finish the first part each dancer stops and engages in light converse with his damsel and then you will begin all over again for the second part [...]"⁶²

In this perspective, let us examine Posch's Tanz from Suite no. 11 (Music example 1). The first part has four bars that could be realized in the following manner: a *riverenza* – in four minim beats, followed by two *continenze* of two beats each, and symmetrically repeated. During the repetition two choreographical units of three walking steps followed by the raising of the foot in the air over four minims, could follow. The repetition could, of course, be discreetly ornamented by the musicians. The second section has eight bars in which similar patterns could be repeated – perhaps once moving forwards and then moving backwards – the piece ending with a long *riverenza*, or else the dancers could continue dancing in similar fashion throughout one or more musically varied repetitions. The same approach can be applied to other examples in Posch's *Musicalische Ehrenfreudt* – for example, to Tanz 5⁶³ – and with more inventiveness, using small variants to adapt the choreography to the variable number of beats in the music, also to other pieces.

⁶⁰ Hinrich Langeloh, *Renaissance-Tänze des Orchésographie nach Thoinot Arbeau*, Darmstadt, Verlag der Spielleute, 1993, pp. 19–24, 46–50; V. Saftien, op. cit., pp. 161–164.

⁶¹ T. Arbeau, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 125–127; C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato primo* (fascimile on the web site www.pbm.com/~lindah/negri), pp. 185–186.

⁶² T. Arbeau, ed. J. Sutton, op. cit., p. 125.

⁶³ I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt*, ed. M. Kokole, op. cit., p. 34.

Music example 1

1st playing

repetition ad libitum step to the L step to the R bow step to the L raising of foot continenza L step to the R continenza R step to the L raising of foot

PART 1

PART 2

4 UNIT 1 (forward) UNIT 2 (backward)

9 UNIT 3 (forward) UNIT 4 (long riverenza)

Isaac Posch, Tanz 11⁶⁴

To each Tanz Posch added a melodic repetition – Proportio – in triple time (generically labelled as Nachttanz, Proporzion, Tripla etc.), such as was usual at the time.⁶⁵ There

⁶⁴ I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt*, ed. M. Kokole, op. cit., p. 62.

⁶⁵ Suzanne G. Cusick, *Nachttanz*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 587–588.

is, unfortunately, no clearly identifiable step pattern that could be applied with confidence to an after-dance of Posch's type. However, after-dances were undoubtedly vigorous leaping dances, a mixture of earlier leaping dances such as the saltarello – in the 15th century paired, as a rule, with a bassadanza – and the still very popular galliard, reportedly a very fast dance with frequent leaps, hops, turns and other quick movements, that achieved the required contrast with the previous walking dance. 17th-century after-dances originated in earlier German folk dances, ostensibly rather unbecoming to a polished society, but apparently sufficiently transformed by the end of the 16th century to enter Carosi's and Negri's court dancing repertoire.⁶⁶



Figure 3

The *riverenza* when asking a Lady for a dance by Christoph Murer c. 1600⁶⁷

The following description of a dance and after-dance was recorded by Johann von Münster in 1594: “[...] once the order for the dance has been given to the wind and string players the dancer comes forward in a splendid, graceful, delightful and superb manner and chooses from amongst the ladies and girls present a partner for whom he feels particular affection, and asks her, with a bow, removing his hat, kissing her hands, bending his knee, with kind words and other ceremonies, if she is willing to share a happy and honest dance with him. Once her consent is obtained, they both move forward holding hands [...] when they reach the dance, they begin with certain gravity, without that disturbing agitation which is permitted in the second part of the dance, where more freedom is allowed. [...] But once the dance is over, the dancer escorts his partner to her place and with a bow he either takes his leave of her [...].”⁶⁸

⁶⁶ M. Inglehearn, op. cit., p. 22. This author equates “Nachtanz” with Arbeau’s “Alman” and Morley’s “Almain-leape”.

⁶⁷ *The Illustrated Bartsch*, op. cit., p. 91.

⁶⁸ The source is quoted from the booklet text for the CD by René Clemencic, *Danses de la Renaissance*, Clemencic Consort, Harmonia Mundi 90610, 1973, pp. 7–8.

Posch's musically speaking relatively stylized Gagliardas (in comparison with his Tänze and Proportii) approach the more complex Anglo-German instrumental style of the turn of the century in their rather dense and elaborate polyphonic texture, known from Haussmann's compositions. Their musical interest therefore rises far above the simple needs of functional dance music. Posch's Gagliardas can, in fact, function as "artworks" in their own right in addition to serving the art of dancing. With the exception of only two pieces, the Gagliardas are in three sections, which are in most cases rhythmically, and in some cases also melodically, contrasted, the number of bars in individual sections varying from six to thirteen. One further salient characteristic of the majority of Posch's Gagliardas is an imaginative spinning-out of initial motives, with a liberal use of shorter note-values such as crotchets and quavers.

Music example 2

Musical score for Music example 2, measures 1-3. The score is in 3/2 time and G major. It features four staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor (tenor), and Bassus (bass). The Cantus and Altus parts have a melodic line with a sharp on the second degree, while the Tenor and Bassus parts provide a harmonic accompaniment with a bass line that includes a flat on the second degree.

Musical score for Music example 2, measures 4-7. This section continues the polyphonic texture from the previous measures. The Cantus part has a melodic line with a sharp on the second degree, while the Altus, Tenor, and Bassus parts provide a harmonic accompaniment with a bass line that includes a sharp on the second degree.

Isaac Posch, Gagliarda 9, b. 1-7⁶⁹

⁶⁹ I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt*, ed. M. Kokole, op. cit., p. 48.

The pictorial and choreographical evidence on the manner of dancing galliards is abundant.⁷⁰ Arbeau alone devoted nearly 50 pages merely to the explanation of galliard steps, movements, positions, variants, etc.,⁷¹ while both Caroso and Negri are copious with their explanations and examples. The galliard was undoubtedly the most popular triple-time and moderately paced dance, employing hundreds of known figures with all their combinations. The more or less clear descriptions include steps, hops, leaps, kicks, stamps and turns. Many of these were – in the manuals by Arbeau and Negri – illustrated with pictures. Some of the most commonly used figures depicted in Arbeau’s manual to be used for dancing galliards feature, apart from a variety of steps, also a high leap called a *capriole*, used only by the most skilled dancers, and the figures described as *grève* or *piéd en l’air*, *ruade*, *rue de vache*, *marque de talon* and *marque de piéd*, *piéd croisé* etc.⁷² Caroso and Negri (“diversi sorti di passi” and “salti del fiocco”)⁷³ similarly give lists of figures, some of which are depicted in inserted engravings. Caroso’s, as well as Negri’s, choreographed galliards most often involve the alternation of the gentleman and lady, each performing a variation to show off before the other, who looks on quietly or performs a walking passage. The dancers either travel across the floor or remain in one place.

CAPRIOLE RUADE DROITE



Figure 4

Capriole and *ruade droite*, as depicted in Thoinot Arbeau’s *Orchésographie* in 1588, and *ruade*, as depicted in a dance scene by Murer⁷⁴

⁷⁰ For the historical development of galliards, see Karl Heinz Taubert, *Höfische Tänze*, Mainz, Schott, 1968, pp. 71–85 (with choreographies); Alan Brown, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 9, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 449–451; Julia Sutton, Galliard, *International Encyclopedia of Dance* 3, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 106–111; Michael Lutz, Galliarde, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 3, Kassel [...], Bärenreiter and Metzler, 1995, col. 989–998. For examples of choreographies, see also H. Langeloh, op. cit., pp. 37–45.

⁷¹ T. Arbeau, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 78–119.

⁷² T. Arbeau, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 91, 87, 88, 89, 85.

⁷³ C. Negri, op. cit., 1604 (fascimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 55–92.

⁷⁴ T. Arbeau, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 91, 88; and *The Illustrated Bartsch*, op. cit., p. 92.

The generic step pattern of a galliard was termed “the five steps” (It. *cinque passi*). These five steps, or five changes of weight, occupy the time of one “tempo di gagliarda” or six minim beats.⁷⁵ The cadence – “cadenza delli cinque passi” – occurs on the fifth and the sixth notes – a vigorous leap often ornamented with beats in mid-air and landing in a position where the dancer rests with one foot in front of the other. The basic unit in Posch’s case – as it was the norm then – comprises two bars of music – that is, six minims. The most popular rhythmic patterns for galliards are ♩♩♩♩.♩♩ or ♩♩♩♩♩♩, as clearly seen, for example, in Posch’s Gagliarda 7.⁷⁶ However, generally speaking, even in his Gagliardas with an uneven number of bars, practical performance was, and is still, possible, since dancers are free to add at will supplementary steps or figures, so long as the pattern remains symmetrical and the geometrical order of the floor pattern is preserved.

Posch’s Courantas are constructed on similar lines to his Gagliardas.⁷⁷ They are, like Schein’s examples, close in style to the fast Italian type called “corrente”, a rapid dance performed with tiny hops between most of the steps.⁷⁸ One example of a corrente was published by Negri in his 1604 manual.⁷⁹ His dance is intended for couples that dance alternately. Negri prescribes fast steps with hops (*seguiti ordinarii con quattro graui in fuga*), small leaps (*saltini*) and *fioretti*. In general terms, the evidence relating to how the corrente was danced is too scant to enable us to make any fruitful attempt to realize Posch’s three Courantas choreographically. It is above all vital to bear in mind that Posch’s conception of this dance had nothing to do either with the earlier duple-metre Coranto described by Arbeau or with the later 17th-century French courantes, which was the slowest and most noble triple-metre couple dance. Posch’s Courantas have a rhythmically clear-cut homophonic texture, using the older, straightforward patterns: ♩♩♩♩♩♩; ♩♩♩♩♩♩ or ♩♩♩♩, and their combinations, which were used by Negri in his example.

Dancing in the early 17th century, however, entailed much more than just the mastery of hundreds of different steps and step-patterns and the adoption of appropriate graces and postures, as taught as part of the general humanistic education of the time.⁸⁰ Dance interacted, at the highest level, with intellectual concerns that permeated the whole of the contemporary humanistic society. The ingeniously conceived floor patterns, the products of intricate choreographies, with their precise geometrical forms and strict attention to perfect symmetry, often conveyed intellectual and even philosophical meanings.⁸¹ Even the simplest

⁷⁵ F. Caroso, ed. J. Sutton, op. cit., p. 40.

⁷⁶ I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt*, ed. M. Kokole, op. cit., pp. 40–41. See also the example in M. Kokole, op. cit., 2000, pp. 102–103.

⁷⁷ Wendy Hilton, Courante, *International Encyclopedia of Dance* 2, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 259–261: 259.

⁷⁸ Louis Horst, *Pre-Classical Dance Forms*, New York, The Dance Observer, 1940, pp. 43–53.

⁷⁹ C. Negri, op. cit., 1604 – *Trattato terzo* (facsimile on the web site www.pbm.com/~lindahl/negri), pp. 265–264.

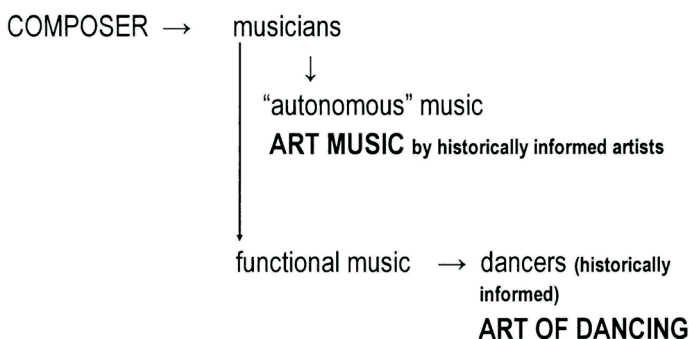
⁸⁰ See J. Sutton, Late-Renaissance Dance, in F. Caroso, ed. J. Sutton, op. cit., pp. 21–30.

⁸¹ The noble art of educated dancers even aimed to convey the graces of the soul and no less that the celestial order of the music of the spheres. Dance interacted with contemporary intellectual patterns of behaviour and deportment essential for membership of the social elite of the day. The argument is thoroughly treated, with regard to the place of dance in the humanistic culture of 15th-century Italy, by Jennifer Neville in her recent book *The Eloquent Body*. For a citation, see note 10, above.

choreography, inventible on the spot if the dancers' skill was great enough, displayed such elements of symmetry as dance patterns made first on the left and repeated on the right, or a bow to the right answered immediately by a bow to the left. Each dance pattern had always to begin with the left foot, and was repeated with the right foot. The patterns ran from simple to complex, and dancing techniques from easy to difficult: there were, indeed, dances to suit every taste and capability. However, there was no absolute rule. Dancing masters or good dancers were expected to use their own vocabulary imaginatively and to improvise combinations of known patterns and variants, so that these coincided with the music.

The basic beat or musical pulse of all Posch's dances is a minim, as recommended by the dance specialists. The specific dance-pulse of course depends on the physical capability of the dancers to perform the movements and steps entailed. Each step requires a definite time, which may not be prolonged or shortened at will. It is, in fact, the most common mistake to play the dances (especially the galliards) too fast.

21st-century performances of early dance music – including Posch's dances – must therefore remain, as I have already pointed out earlier, more or less historically informed recoveries of a longlost dancing tradition.⁸² And in this recovery there is more than one level to take into consideration.



To begin with, we have Posch's preserved compositions – works of art – that remain without the aid of modern musicians, a lifeless art. They can be brought to life, as Posch himself was well aware, in two distinct ways. They can simply be played, so that the music impinges directly on the ear. Posch himself tells us that the first four “dances” of his collection, the *Ballette*, convey his art more successfully by just being heard. In this instance, Posch's dances function as autonomous artworks. The remaining compositions of the collection *Musicalische Ehrenfreudt*, however, were at least in the composer's period, suitable vehicles for another art: one that impinges first on the eye, the ear acting only as a secondary recipient. In this second instance, Posch's dances become “functional”,

On intricate dance patterns and their meaning in the early 17th-century source from Sweden, see Jennifer Neville, *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript* and “Le ballet de Monseigneur de Vendosme”, *Dance Research* 18 (2000), pp. 186–203.

⁸² See also note 15, above.

and the artistic content is expressed at a higher level in the physical movements of the dancers – who constitute, in fact, the third group of artists involved in the transitory recreation of Posch's compositions. The music in this case serves an external purpose and is performed accordingly. Its subservience means that it has to maintain a clear rhythmic and metric structure, as well as a regular phrase-structure. It must tolerate incessant musical repetitions of the same short strain that would become intolerable in the context of autonomous musical performance. It is indeed true that much of the actual accompanying dance music is rather commonplace, and that the dances with the most beautiful and elaborate choreographies are actually the least compelling musical pieces, since the basic function of the music in this case is to support the choreography. Sadly, perhaps, what is the most pleasing to watch is not always the best to hear!

APPENDIX

ITALIAN DANCE MANUALS (1581–1630)

1581* - Fabritio Caroso (c. 1530–c. 1605)

Il ballarino di M[esser] Fabritio Caroso da Sermoneta, Diuiso in due Trattati; Nel primo de'quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli atti, & mouimenti, che interuengono ne i Balli: & con molte Regole si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di Balli, & Balletti si all'uso d'Italia, come à quelli di Francia, & Spagna. Ornato di molte Figure. Et con l'Intauolatura di Liuto, & il Soprano della Musica nella sonata di ciascun Ballo. **Venezia**, 1581.

www.pbm.com/~lindahl/caroso/ (Facsimile scans from US Library of Congress and transcription by Greg Lindahl.)

1587 (R 1689) - Prospero Luti di Sulmona

Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passaggi di **gagliarda**. Con la quale ciascuno in breve tempo potrà facilmente imparare di Ballare, Composta nuouamente per Prospero Lutij di Sulmona. **Perugia**, 1587.

1588* (R 1596) - Thoinot Arbeau (= Jehan Tabourot, Dijon 1519–Lyon 1595)

Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot arbeau demeurant a Lengres. Eccle[siasies] 3. Tempus plangendi, & tempus saltandi. **Lengres**, 1588.

www.graner.net/nicolas/arbeau/ (Transcription of the full text and music from Arbeau's *Orchésographie* by Nicolas Graner.)

1600 [R of 1581 with different title]* (R 1605* + 1630*, Roma = *Raccolta di varii balli*) - Fabritio Caroso

Nobiltà di dame del S[ignor] Fabritio Caroso da Sermoneta, Libro, alta volta, chiamato Il ballarino. Nuouamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuoui Balli, di belle Regole, & alla perfetta Theorica ridotto: Con le Creanze necessarie à Cauallieri, e Dame. Aggiuntosù il Basso, & il Soprano della Musica: & con l'Intauolatura del Liuto à ciascun Ballo. Ornato di vaghe & bellissime Figure in Rame. **Venezia**, 1600. (Revised reprint of *Il ballerino* of 1581).

1600 (R 1607, Palermo) - Livio Lupi da Caravaggio

Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo, Canario e Passeggi. **Palermo**, 1600.

1602* (R 1604*, Milano = *Nuove inventioni di balli*; R 1611*, Venezia) - Cesare Negri (c. 1535–c. 1604)

Le gratie d'amore, de Cesare Negri Milanese, detto il Trombone, Professore di ballare, Opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati. **Milano**, 1602.

www.pbm.com/~lindahl/negri/ (Facsimile scans from US Library of Congress and transcription by Greg Lindahl.)

c. 1615 (MS in Foligno) - Ludovico Jacobilli

Modo di ballare

1630 (MS in Madrid) - Cesare Negri (c. 1535–c. 1604)

Translation of *Le Nuove inventioni di balli* in Spanish: *Arte para aprender a danzar*.

* Contains music for the choreographed dances.

PLESI POSCHEVE ZBIRKE *MUSICALISCHE EHRENFREUDT*
KOT UPORABNA GLASBA

Povzetek

1. januarja 1618 je Isaac Posch iz Ljubljane tiskarju v Regensburg poslal zbirko 49 štiri-glasnih inštrumentalnih plesov. V spremnem nagovoru »bralcem« je poudaril, da objavlja svoje skladbe zato, da bi ustregel vsem glasbenikom in prijateljem plesne umetnosti. Prve štiri *ballette* so po avtorjevih besedah primerne za igranje med slavnostnimi obedi, ostale skladbe, urejene v nize treh ritmično kontrastnih parnih plesov, pa so namenjene tudi fizičnemu gibanju – plesu po gostijah; hitri poplesi (v izvorniku *Proportii*) t. i. nemških plesov (v izvorniku *Tänze*) naj bi bili primerni le za najbolj izvedene plesalce in skladatelji jih je podobno kot leta 1598 njegov vzornik Valentin Haussmann –, čeprav so jih v praksi glasbeniki velikokrat kar improvizirali, da ne bi bilo nerada – izpisal. Poscheve skladbe iz leta 1618 so zgodovinsko še posebno pomembne in zanimive prav zato, ker predstavljajo enega zadnjih primerov tiskanih ansambelskih inštrumentalnih plesov, za katere je bila jasno izražena tudi njihova raba oz. je bila eksplicitno omenjena njihova funkcija. Splošno velja, da je prav ples v nemško govorečih deželah, vključno z geografskim prostorom današnje Slovenije, v zgodnjem 17. stoletju – zaradi pomanjkljivo ohranjenih virov o dejanski plesni rabi številnih skladb s plesnimi naslovi – še posebno neoprijemljiv predmet obravnav. Poskus aplikacije italijanskih koreografskih elementov na ohranjene plesne skladbe Isaaca Poscha je utemeljen na dokumentirani prisotnosti italijanskega plesnega repertoarja med notranjeavstrijskim plemstvom – Poschevi mecen in naslovniki posvetil njegovih glasbenih del. Ta repertoar danes poznamo iz ohranjenih tiskanih priročnikov plesnih mojstrov in učiteljev Fabritia Carosa (1581, ponatis 1600; 1605 in ponatis 1630) in Cesara Negrija (1600, ponatisa 1604, 1611). V okviru dvornega plesa leta 1608 v Gradcu je namreč sestra tamkajšnjega vladarja Marija Magdalena skupaj z dvornim plesnim mojstrom Ambrosiem Bontempom in nekaterimi plemiči plesala tudi dva plesa, *Fiama di amor* in *Galleria di amor*, ki jih poznamo tudi kot koreografirane primere iz tiskov Carosa in Negrija. Dinastični stiki notranjeavstrijskega dvora s španskim in nekaterimi italijanskimi dvori so sicer splošno znani, neposredna prisotnost italijanskega plesa pa malo manj. Razprava vsebuje tudi poskus funkcionalne razlage Poschevih plesov, ki so razloženi z vidika opisov plesov *allemande* (tudi *alemana*) in *gagliarda*, kot jih opisujejo Thoinot Arbeau, Fabritio Caroso in Cesare Negri. Prispevek zaključuje razmislek o tem, ali je Poscheva glasba zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* umetniško avtonomna ali je zgolj posredniško sredstvo za drugačen umetniški izraz – ples. Dejansko je lahko tako umetniško avtonomna kot tudi »uporabna«, funkcionalna, odvisno od družbenega konteksta in namena vsakokratne poustvaritve.

THE “STYLIZED” DANCE IN ITALIAN SONATAS OF THE LATE BAROQUE

MICHAEL TALBOT
University of Liverpool

Izvleček: Raznolikost značajev plesnih stavkov v italijanskih poznobaročnih sonatah se pripisuje »stilizaciji« oz. »idealizaciji«, vendar soobstoj zelo podobnih stavkov z ali brez plesnih naslovov v tem istem repertoarju, ki ga ponazarjajo Albinonijeve in Vivaldijeve sonate, kaže, da ti naslovi služijo kot »parateksti« v smislu definicije literarnega teoretika Gérarda Genettea: kot verbalni pripomočki, ki bralca vodijo k boljšemu poznavanju umetnine.

Ključne besede: Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Gérard Genette, paratekst, plesni naslovi.

Abstract: The variability of character of the dance movements in Italian sonatas of the late Baroque is conventionally ascribed to their “stylization” or “idealization”, but the coexistence of very similar movements both with and without dance titles within this repertory, exemplified by sonatas of Albinoni and Vivaldi, suggests that these titles also serve as “paratexts” as defined by the literary theorist Gérard Genette: verbal supplements that guide the reader towards better appreciation of the artwork.

Keywords: Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Gérard Genette, paratext, dance titles.

Consider the three allemandas and three correnti shown in Example 1. They come from six works included in a manuscript set of twelve violin sonatas by Antonio Vivaldi (the so-called “Manchester” Sonatas) compiled c. 1726 for presentation to Cardinal Pietro Ottoboni, the music-loving Roman prelate known for his patronage of Corelli and Handel, among many others. What must strike anyone with the least familiarity with eighteenth-century dance music is their heterogeneity. It would be hard to deduce from them without reference to external models which were the more typical, which the less typical, specimens of their respective type. Beyond the facts that an allemanda is in quadruple metre, a corrente in triple metre, and that neither dance is slow, it would be difficult to pin down any particular character. Nor does any of the incipits seem especially “danceable”.

The standard explanation of this variability, encountered, for example, in William S. Newman’s classic study of the Baroque sonata,¹ is that the original dances have become “idealized” or “stylized”. That is, in accordance with their newly acquired function as movements within a sonata played for enjoyment rather than as an accompaniment to actual dancing, a process of refinement and diversification has been permitted to take place, with the result that what were once the indispensable trademarks of each dance have now become

¹ William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1959.

Example 1

ALLEMANDAS *Allegro non molto*CORRENTI *Allegro*

Specimens of allemandas and correnti in Vivaldi's "Manchester" Sonatas (c. 1726)

mere options among others. Thus the allemanda need not begin with a short upbeat giving the dancer advance warning of his or her first step, and the corrente may dispense with the *pas de courante*, the traditional pre-cadential hemiola. A dance may be either faster or slower than would be possible in the ballroom, and there is no longer any need to observe symmetry of phrase structure. The situation is exactly comparable with that of Schubert's waltzes, Chopin's mazurkas or Smetana's polkas.

In purely practical terms, such stylization was a boon to composers. First, it ensured that when many examples of a given dance appeared in close proximity to one another – the "Manchester" Sonatas contain no fewer than eight allemandas and thirteen correnti – each movement could be given individual characteristics. Second, it made the border between dance movements and "abstract" movements more porous: material first appearing in a dance movement could later be recycled in an abstract context.² The Allemanda and Corrente of Vivaldi's sonata RV 757, illustrated in Example 1, became employed as the principal episodic material in the fast outer movements of a violin concerto,

² The term "abstract" is perhaps not a particularly happy one for the description of movements lacking a title and identified only by a tempo marking, but since it is so widely used it will be retained here.

RV 329,³ while the Allemanda of RV 3 served similarly for the first movement of a flute concerto, RV 101/437.

However, this porosity operated in both directions. It became possible for a movement not originally conceived as a dance, if compatible in form (binary), tempo (moderate to quick) and scale (small to medium), to be given a dance title when the circumstances encouraged this. Such appears to be the case with the Sarabanda of the eleventh “Manchester” Sonata, which deviates from the norm in two ways. First, it is not cast in the standard binary form with two repeated sections.⁴ Second, it is in the relative minor key, C minor, not the tonic, E flat major.⁵ It is a virtual certainty that this movement was originally conceived as abstract and acquired its dance title only in order to become more congruent with the rest of the set.

Yet the vast majority of originally abstract movements pressed into service as dances were in fact themselves binary-form structures – whether symmetrical or asymmetrical, rounded or non-rounded – and in that respect were indistinguishable from their dance counterparts. The story of abstract binary movements remains to be written in detail. In Italian music we encounter them as early as 1607 in Salomone Rossi’s *Sinfonie e gagliarde a tre*, and for a long time they appear mostly as partners to dances, which, during most of the seventeenth century are not organized in the sources into regular suites. Rossi’s *sinfonie* are, in fact, the distant ancestors of what sonatas of the Corellian age will know as *preludii* or *introduzioni*. While it remained a multi-sectional composition comprising a succession of contrasting through-composed episodes (some of which might be reprised), the sonata was inhospitable to binary form, but after the mid-seventeenth century, when the multi-movement sonata took root, the possibility arose of substituting binary form, in one or more movements, for the through-composed form traditionally applied to music based on imitative processes. Because binary form – highly compact and associated with dance music – connoted lightness, such movements were generally placed at or near the end of the sonata, but over time also the first fast movement (which, of course, was often the second movement of the cycle) became eligible for binary form. We see here an incremental process whereby over the time-span 1650–1750 binary form progressively ousted unitary (i.e., through-composed) form in fast movements and made significant inroads in slow ones, too. The process accelerated after 1700 with the selective absorption of features from the *sonata da camera* in the new-style, multi-purpose kind of sonata typified by the violin sonatas of Corelli’s Op. 5 (1700).

³ For an analysis of the reuse of the sonata’s material within the concerto, see the author’s introduction to Antonio Vivaldi, *Suonate à Violino solo e Basso per il Cembalo (le sonate “di Manchester”)* [facsimile edition], ed. Michael Talbot, Firenze, S.P.E.S., 2004, pp. 9–55: 36–38. Scholarly modern editions of the sonatas also exist: the present writer has edited the full set in a single volume (as *Antonio Vivaldi: The Manchester Sonatas*, Madison, A-R Editions, 1976), and, in collaboration with Paul Everett, also each sonata singly (Milan, Istituto Italiano Antonio Vivaldi/Ricordi, 1982–1983, as part of the series “Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi”).

⁴ It is arguably in a variety of binary form without repeats, although activity in the bass bridges the point of junction of the two sections.

⁵ In the traditional chamber sonata constructed on Corellian principles the dance movements are invariably in the key of the work as a whole, the only movements permitted to adopt different keys being internal “abstract” slow movements.

In that sense, many nominally abstract binary-form movements in sonatas composed after 1700 are potentially classifiable as dances, provided that their character falls within the range of stylizations admissible for a given type. Consider the six movements whose openings are shown in Example 2. They come from the *Trattenimenti armonici per camera*, Op. 6, of Tomaso Albinoni, published around 1711.⁶ Applying the rather loose standards of Vivaldi’s “Manchester” Sonatas, the composer could, had he been so minded, have named the first three movements illustrated “Allemanda” and the last three “Corrente”. The fact is, however, that he chose not to: ostensibly, at any rate, the *Trattenimenti musicali* remain from start to finish abstract music – even when some of the movements in compound metre scream “Giga” at the player.

Example 2

Allegro

Sonata 5

Allegro

Sonata 10

Allegro

Sonata 11

Allegro

Sonata 4

Allegro

Sonata 5

Allegro

Sonata 11

Specimens of fast movements in Albinoni’s *Trattenimenti armonici per camera* (c. 1711)

In considering the reasons why a composer may in the given circumstances choose to adopt, or not to adopt, dance titles (or a compromise formula such as “Tempo di gavotta”), we have to abandon the concept of “stylized dances” and look for an alternative model. I believe that one lies ready to hand in the concept of “paratexts” as formulated by the French literary theorist Gérard Genette.

⁶ A modern edition by the present writer of the *Trattenimenti armonici per camera*, which comprise twelve four-movement violin sonatas, appeared in three volumes from *European Music Archive*, London, 1981 (Sonatas 1–4), 1986 (Sonatas 5–8) and 2001 (Sonatas 9–12).

To explain what a paratext is, one need merely quote the first sentences of the introduction to Genette’s book *Paratexts: Thresholds of Interpretation*.⁷ The author is writing of literary works, but his definition is perfectly usable also for musical works.

A literary work consists [...] of a text defined (very minimally) as a [...] sequence of verbal statements that are [...] endowed with significance. But the text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author’s name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to “present” it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to “make present”, to ensure the text’s presence in the world, its “reception” and consumption [...].

Transferring Genette’s concept to a musical context, we see that to call a movement an allemanda is to make a decision that affects its reception and consumption. Conversely, not to do so when the possibility exists constitutes a decision of the same order. The vital question to ask at this point is: which factors encourage a composer to provide the dance title, and which to dissuade him from doing so, in a situation where, because of the tolerance introduced to the world of dance music via the process of stylization, either decision is in principle readily acceptable?

I believe that at least part of the answer lies in the social cachet – the “aura”, one might say – of dance music in the Italian society of the day. The five dances that, between them, made up the vast bulk of the movements in a post-1680 chamber sonata – the allemanda, corrente, sarabanda, giga and gavotta – were associated intimately with the lifestyle of the nobility.⁸ Whereas in more recent ages leisure has to observe some boundaries in order not to attract censure as idleness, in Vivaldi’s and Albinoni’s day it was widely regarded, rather, as an ennobling good of which it was impossible to have too much. An allemanda or corrente thus pays homage to the noble caste. If the recipient – player or listener – is himself or herself a noble, the movement is an affirmation of status. If he or she is not, it offers a vicarious glimpse of a social ideal. However, this identification is bought at a price: an explicit allemanda is not suitable for performance in church on account of its worldliness, and perhaps also sits a little uneasily in the setting of a music society (*accademia*) or bourgeois home.

The “titling strategy” of composers therefore has a lot to do with the anticipated destination of a work or group of works. As we know, Vivaldi’s “Manchester” Sonatas were copied out specially for presentation to Cardinal Ottoboni, to whom Corelli had dedicated the chamber sonatas of Op. 4 in 1694, and who would later receive similar published col-

⁷ Gérard Genette, *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 1. In the original French-language edition (Paris, Éditions du Seuil, 1987) the book is entitled simply *Seuils* [Thresholds].

⁸ Newman’s preference for “court sonata” over “chamber sonata” as a translation of *sonata da camera* speaks for itself.

lections from Giovanni Battista Somis (Op. 4, 1726) and Giovanni Mossi (Op. 6, 1733). By ensuring that his offering to all appearances conformed strictly to the *da camera* stereotype (even though the usual boundaries of some dances were on occasion overstepped), Vivaldi celebrated the courtly life of the cardinal in his Roman palace, the Cancelleria. It is a telling fact that in his other violin sonatas preserved in manuscript, several of which are concordant in one or more movements with those of the Manchester set, Vivaldi only rarely opted for dance titles. These were destined for ordinary customers or professional colleagues and therefore had no need to restrict their possible future use by advertising whatever dance characteristics they possessed.

If we move on to Albinoni's *Trattenimenti armonici*, we see that here, too, the choice is rational. This is apparently the earliest known collection of sonatas by a composer resident in Italy that intentionally bypassed local printers in favour of the publishing house of Estienne Roger in Amsterdam. Its prime market was therefore transalpine and bourgeois, even though the sonatas were dedicated to a minor Venetian noble, Giovanni Francesco Zeno, who appears to have been a violin pupil of the composer. To have engraved "Allemanda" or "Giga" over appropriate movements might, certainly, have conjured up pleasant visions – but it might easily also have injected an unwelcome note of levity. Seriousness and total uniformity of layout characterize Albinoni's set. To have labelled the final movements variously "Corrente", "Giga" and "Gavotta" would have disrupted the regularity with which one plain "Allegro" follows another. Albinoni is far from averse, *per se*, to employing dance titles. In his published music he does so in his Op. 3 (*Balletti a tre*, 1701, dedicated to Grand Prince Ferdinando of Tuscany) and in his Op. 8 (*Balletti e sonate a tre*, 1722, dedicated to Count Christian Heinrich von Watzdorf); but in both those instances it is appropriate to allude overtly to a pastime of a distinguished noble patron and (one might add) to adhere to traditional models more closely than Vivaldi usually does.⁹

To sum up: in the late Baroque period we witness a stylistic confluence between genuine dance movements, whose elasticity has been increased by stylization, and nominally abstract movements identical to them in form. This creates an intermediate zone, a borderland, within which movements may, or may not, be given dance titles by the composer. In such circumstances, dance titles cease to act as reliable generic labels, still less to define function: the titles become, instead, paratexts according to Genette's definition – descriptions that aim to influence the reception of the movement by making an allusion to a certain lifestyle and ambience. When such allusion is perceived as appropriate and advantageous, the titles are retained – or even newly created. Where they are viewed as incongruous, they are not adopted (and perhaps even suppressed where once present, although I can recall few concrete instances of this). In general – and one could illustrate this more widely by reference to collections of violin sonatas by Giuseppe Valentini (his *Allettamenti per camera*, Op. 8, of 1714) and many others – what goes for one sonata goes for the entire set: uniformity of presentation appears to enjoy a high value in its own right.

⁹ In the "Manchester" Sonatas there is only one work, RV 12 (Sonata 2), that conforms to the "classic" outline of the *sonata da camera* by featuring the sequence Preludio–Corrente–Giga–Gavotta, thereby eschewing the internal slow movement (which, when in triple metre, is – often rather unconvincingly – labelled "Sarabanda" but otherwise is left without a dance title).

Looking more widely, I can see that Genette's beautifully simple concept of the paratext has wide potential applicability to musicology. It connects with the idea of the "generic contract" recently popularized by Jeffrey Kallberg,¹⁰ but is a more flexible analytical tool and has the virtue of creating parallels with the other arts, visual as well as literary.

»STILIZIRANI« PLESI V ITALIJANSKIH SONATAH POZNEGA BAROKA

Povzetek

Članek dokazuje, zlasti na podlagi Vivaldijevih »manchestrskih« violinskih sonat (ok. 1726) in Albinonijevih *Trattenimenti armonici per camera*, op. 6 (ok. 1712), da močno spremenljive narave stavkov, ki v italijanskih poznobaročnih sonatah nosijo ime določenega plesa, ni mogoče v celoti razložiti s tradicionalnim sklicevanjem na njihovo »stilizacijo« ali »idealizacijo«. S privzemom binarne oblike v 17. stoletju tudi za abstraktne stavke, s težnjo torej, ki se je polno razmahnila po letu 1700, se je ustvarilo vmesno področje, v katerem je imel skladatelj kar precej možnosti na izbiro za odločitev, ali bo uporabil plesne naslove ali ne. »Manchestrske« sonate so naslovljene s plesnimi imeni celo v primerih, kjer je bil naslov očitno dodan *post factum*. Nasprotno pa jih *Trattenimenti armonici* ne uporabljajo niti takrat, kadar je plesni značaj povsem očiten.

Za razlago tega navidezno protislovnega položaja je potrebno pojem »stiliziranih« plesov dopolniti z drugim konceptom: z uporabo plesnih naslovov kot »paratekstov« (izraz je skoval francoski literarni teoretik Gérard Genette). Paratekst je opis zunaj samega teksta, njegov namen pa je usmerjati recepcijo dela pri porabniku (kar pri glasbi vključuje tako izvajalca kot poslušalca). Zaradi povezovanja »standardnih« plesov (allemanda, corrente, sarabanda, giga, gavotta) z dvorskim življenjem so skladatelji radi ohranjali ali uvajali plesne naslove pri glasbi, namenjeni dvorskemu okolju. Nasprotno pa so bili pri glasbi, namenjeni meščanskemu tržišču ali možni izvedbi v cerkvi, plesni naslovi manj primerni.

Članek se konča z razmislekom, da je Genettov koncept parateksta, ki se očitno navezuje na idejo Jeffreyja Kallberga o »splošnem dogovoru«, za preučevanje glasbe široko uporaben.

¹⁰ Jeffrey Kallberg, *The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor*, *19th-Century Music* 11 (1987–8), pp. 238–261.

THE AFTERLIFE OF A TRADITION: EUROPEAN MUSIC AND IRISH LITERATURE IN THE NINETEENTH CENTURY

HARRY WHITE

University College Dublin

Izvleček: Prisotnost irske književnosti v evropski umetnosti devetnajstega stoletja doslej še ni bila ustrezno raziskana. Njeno prisotnost vzorčno predstavlja Schumannova uglasbitev pesmi Lalla Rookh (Das Paradies und die Peri, 1843) Thomasa Moora, ki jo je potrebno razumeti ločeno od zgodnejših poskusov skladateljev, kot je bil Beethoven, ki je tradicionalne irske melodije preprosto priredil za glas in klavir.

Ključne besede: *Irška, Thomas Moore, Charles Villiers Stanford, Robert Schumann, Lalla Rookh.*

Abstract: *The presence of Irish literature in European art music of the nineteenth century has never been adequately explored. This presence, exemplified by Robert Schumann's setting of Thomas Moore's poem, Lalla Rookh (Das Paradies und die Peri, 1843), should be distinguished from the earlier practice of such composers as Beethoven, who simply arranged traditional Irish melodies for voice and piano.*

Keywords: *Ireland, Thomas Moore, Charles Villiers Stanford, Robert Schumann, Lalla Rookh.*

Although the position of art music in Ireland during the nineteenth century remained tenuous and uncertain, there is no longer any doubt as to the afterlife of Irish literature in European music during the same period. This afterlife must be distinguished from the well-known practice of European composers (including Haydn and Beethoven) who arranged Irish traditional melodies: instead, it may be identified as a characteristically romantic response to the idea of "Ireland" as a cultural concept in the nineteenth century. Hector Berlioz, Robert Schumann and Charles Villiers Stanford all provide compelling instances of such an afterlife, particularly with regard to the poetry of Thomas Moore (1779–1852), whose own preoccupation with music finds new modes of expression in the works of such composers. In respect of these settings of Moore, the relationship between music and the Irish literary imagination begets, in turn, a relationship between the Irish literary imagination and European music.

Given its enormous influence, the genesis of Moore's collection deserves some comment in the present context.¹ We know that it was William and James Power who approached Moore early in 1807 with a view to his writing words (along with other poets) for a collec-

¹ For an account of the sources and publication history of the *Irish Melodies*, see Veronica Ní Chinnéide, *The Sources of Moore's Melodies*, *Journal of the Royal Society of Antiquaries in Ireland* 89/2 (1959), pp. 109–134; and Thérèse Tessier, *La Poésie Lyrique de Thomas Moore (1779–1852)*, Paris, Didier, 1976, *passim*.

tion of Irish airs to be set with “symphonies and accompaniments” by John Stevenson. We know, too, that Moore had earlier been invited by George Thomson similarly to contribute to a volume which Thomson was planning, in succession to his earlier collections of Scottish and Irish airs. We know, finally, that two of Thomson’s principal musical collaborators were Joseph Haydn and Ludwig van Beethoven.

In 1805 Moore had written as follows to Thomson: “Sir, I feel very much flattered by the application with which you have honoured me, and the idea of being associated in any manner with Haydn is too tempting to my vanity to be easily resisted. At present, however, I am [so] strictly pledged not to divert one moment from the poems I am engaged in”.² As it transpired, Moore did not fulfil this commission for Thomson, but we may suppose that the prospect of doing so would have influenced his approach to the verses which he wrote for William and James Power. His ready appreciation of Haydn is especially significant in this respect.

Barry Cooper has remarkably informed us that “Beethoven composed more folksong settings than any other genre, and [...] more of them are Irish than any other nationality”.³ Responding to an invitation from Thomson to contribute settings in succession to Haydn, Beethoven first contributed arrangements of Irish, Welsh and Scottish melodies to Thomson in 1809 and 1810. In 1814 and 1816, respectively, Thomson published two volumes of Irish airs with arrangements by Beethoven. In all, the composer provided 71 settings to the Scottish publisher. Cooper makes it plain, however, that Beethoven was not setting texts, which Thomson instead added on receipt of the arrangements. This detail is a crucial one, because Moore’s contemporary settings represented a collaboration in which the creation of new texts was the primary consideration, and in which the musical settings were correspondingly a secondary, if vitally important, undertaking. Moore selected the airs, determined their pitch, and modified their rhythmic contours to suit both his newly-composed verses and his own capacities as a performer. Only then was Stevenson invited to arrange the airs and preface them with modest “symphonies” (introductions) and postludes for piano. In musical terms, as I have argued elsewhere, it is the hapless Stevenson who appears gauche and naïve in terms of this extraneous material, just as it is Stevenson’s contribution that motivated so many subsequent editions which sought to improve on his arrangements throughout the nineteenth century.⁴ What I should wish to emphasize here, however, is the fundamental difference between Moore’s *Irish Melodies* and every other “Hibernian” collection of airs, including those provided by Beethoven for George Thomson. In this connection, it is useful to turn back to Barry Cooper:

² Wilfred S. Dowden, ed., *The Letters of Thomas Moore*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1964, pp. 108–109.

³ Barry Cooper, Beethoven’s Folksong Settings as Sources of Irish Music, *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part Two*, ed. Patrick F. Devine and Harry White, Dublin, Four Courts Press, 1996, pp. 65–81: 65.

⁴ See Harry White, *The Keeper’s Recital. Music and Culture in Ireland, 1770–1970*, Cork, Cork University Press and Field Day Publications, 1998, pp. 48–49, for further remarks on Stevenson; and Hoover H. Jordan, *Bolt Upright. The Life of Thomas Moore*, vol. 1, Salzburg, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1975, pp. 139–165, for a detailed account of the compositional process of the *Melodies*.

Being from a non-Irish background, Beethoven was actually in a better position to appreciate local idiosyncrasies than someone brought up amongst them. Moreover, his instrumental introductions and postludes are closely based on material from the melodies themselves; unlike other harmonisers, including Bunting, he does not normally introduce extraneous, classical-style passages into the preludes but builds them up almost entirely from prominent motifs in the melodies [...]. Indeed, it is only in Beethoven's settings that the rich musical potential of these Irish melodies is properly revealed, with material from them being deployed in the ritornellos in extraordinarily imaginative ways. It takes a Beethoven to demonstrate what fine melodies they are (my emphasis).⁵

Without wishing to seem chauvinistic or, still more, to criticize unduly a major Beethoven scholar, I find, nevertheless, that this passage betrays a fundamental difficulty in understanding the significance of Beethoven's folksong arrangements in terms of Irish music at large, and Moore's settings in particular. The proposition that "the rich potential of the melodies" is reserved to Beethoven's businesslike settings seems especially astonishing, but I dwell on Cooper's observations because they illustrate the gulf between the essence of Beethoven's general achievement (in which folksong arrangements were a peripheral activity) and the significance of Moore's address upon this repertory. It is not simply that the Thomson commissions are at best a footnote to the composer's fundamental contribution to the genres of European art music (so that the mere number of 71 folksong settings which exceeds any other genre in Beethoven's output becomes in turn a meaningless statistic), but also that Moore's arrangements went to the heart of Irish music as a transmitter of history and verbal feeling. And not just verbal feeling in general, but verbal feeling in the English language, specifically in relation to those tropes of dispossession and loss which Moore drew from the melodies themselves. Beethoven was arranging tunes. Moore was attempting to translate their meaning into language.

This attempt could not be usurped by the routine commissions which a Scottish publisher sought from a German composer living in Vienna and utterly removed from the orbit of Irish sensibilities and considerations. Moreover, in ways that neither Thomson nor his composers could have conceived, the response to early numbers of the *Irish Melodies* replicated the divide that divided the Protestant Interest in Ireland from its unruly, Papist counterpart. The *Anti-Jacobin Review* was predictably severe in this regard: "Several of them [the Melodies] were composed with a view to their being becoming popular in a very disordered state of society [...]. They are the melancholy ravings of the disappointed rebel, or his ill-educated offspring".⁶ Once again, we are far from the later reception of Moore as a poetaster of the English country house. Much in this vein was to follow: if the *Melodies* would never quite shake off the aura of the drawing-room, neither would they lose their symbolic force as a cumulative petition for self-regulation.

It is tempting to speculate as to what might have happened to the reception of Moore in a country more engaged with art music and less polarized by the music question (to

⁵ B. Cooper, op. cit., p. 80.

⁶ *Anti-Jacobin Review* 58 (1820), p. 314, cited in H. H. Jordan, op. cit., p. 158.

say nothing of the language question) in the nineteenth century. But Moore's reception in Europe is another matter. To consider Moore under the rubric of "music and the Irish literary imagination" is also to consider the impact of the Irish literary imagination on music. In the present context, it is useful to contrast Moore's considerable influence as an agent of romanticism in France and Germany with his fall from grace in Ireland. This contrast helps us to explain not only the context in which his auditory imagination can be more comprehensively understood, but also the difference between a verbally dominated cultural matrix (of the kind represented by the Literary Revival in Ireland) and a musical one (as in nineteenth-century Europe). Despite Moore's unhappy afterlife as a silent partner in the Revival, his alignment of music and poetry would survive in Yeats's habitual insistence on music as a symbol of the poetic imagination and more expressly still in the deeply rooted association between language and music which Yeats, Synge and Joyce so strikingly (if variously) maintained.

"L'Irlande, toujours L'Irlande!", Hector Berlioz wrote in a letter in March, 1829, and although he was thinking inevitably of Harriet Smithson, he was also thinking of Tom Moore. A month later, Berlioz published his Op. 1, *Huit scènes de Faust*, with an epigraph from the *Irish Melodies*. In the following year, he published *Neuf mélodies imitées de l'Anglais* (*Irish Melodies*) which he dedicated to Moore and subsequently re-titled *Irlande*. All nine songs were settings of verses by Moore, eight of them translations (by Berlioz and Thomas Gounet) from the *Irish Melodies*. Berlioz later attributed the genre of his *Mélologue*, *Le retour à la vie* (a work which grew out of the *Symphonie fantastique*) to Moore's *Mélologue upon National Music*.⁷

The impact of Moore's literary imagination on European music is even more tellingly disclosed in Germany following the publication and translation of his "oriental romance" *Lalla Rookh*.

As an instance of Moore's disappearance from reception history, *Lalla Rookh* is exemplary. There could scarcely be a more compelling contrast between the animated reception which this sequence of poems and prose enjoyed on its first publication in 1817 and the general silence in which it has been enveloped since the end of the nineteenth century. *Lalla Rookh* has passed into the archive almost wholly unremarked, other than for the fantastic sums which Moore was paid as an advance by his publishers and the "cream of the copyrights" which followed. It is almost painful to inspect its soaring reputation across Europe and the United States (where it revived Moore's standing) in the aftermath of its subsequent neglect. Published on 22 May 1817 by Longmans, the twenty-six songs it contains were also printed separately by Power with their musical settings. By the end of that year, six editions had been printed. It was widely reviewed in Britain and Ireland, and Moore found himself acclaimed as "the most ingenious, brilliant and fanciful poet of the present age". Comparisons with Byron were commonplace, and *Lalla Rookh* caught the public appetite for orientalism on a scale rivalled by few other literary works. It was translated into German, French, Italian, Polish, Russian and Persian.

⁷ See Julian Rushton, Berlioz and *Irlande*: From Romance to *Mélodie*, P. F. Devine and H. White, op. cit., pp. 224–240.

Nevertheless, as Moore's biographer Helen Jordan remarks, "critics observed of his *Melodies* and *Lalla Rookh* that they would not produce a school of Moore, as the school of Wordsworth or Byron had arisen, for no other poet could work in the two media of music and poetry".⁸

The critics were right: the lustre of Moore's reputation in the years following the publication of *Lalla Rookh* no more secured his position as an English Romantic than it contributed to his ambiguous standing as an Irish (proto)nationalist. To "work in the two media of music and poetry" was to fall between two stools. By 1817, moreover, Wordsworth had already heard inside English poetry "the still, sad music of humanity" and emancipated romanticism from its preoccupation with the enchantments of the east. Orientalism would abide in English writing for decades, but the native pastoral of Wordsworth's auditory imagination would prove a more enduring mode of poetic discourse than the fantastifications of Shelley or the *Kubla Khan* of Coleridge. Moore's adventures in the east, definitive of the rage for the exotic, were decisively eclipsed.

The terminus of obscurity in Moore's case is all the more ironic given the essentially lyric cast of his poetic imagination. This irony lies in a comparison with Wordsworth, whose *Lyrical Ballads* (1798) eponymously proclaim the presence of music as an essential consideration in English poetry. But Wordsworth's music is the music of language, and his subject is the growth of the self – two vital discoveries that lay beyond the sphere of Moore's literary conception. The lyric mode in Wordsworth is symbolic: in Moore, it is a literal presence which can only achieve its complete realization in music itself.

The growth of the self now appears to be so preponderant in our reception of European romanticism (in Goethe as in Wordsworth), that it is easy to overlook other preoccupations, equally prominent, which once dominated the romantic imagination. If the self is the enduring hallmark (and the overriding subject) of European poetry after the French Revolution, the "other", expressed in radical relation to the self or explored for the sake of its own compelling power, was no less significant. Expressed as a sequence of contrasts, implicit or explicit, the relationship between the self and the other easily maps the favourite terrain of the romantic imagination: present and past, natural and supernatural, west and east, good and evil, civilization and nature, England and Ireland, to identify a few germane instances.⁹ In the case of *Lalla Rookh*, Moore's appeal to the other, so melliflously rehearsed in the *Irish Melodies* as a contrast between the felicities of verse in English and the "sad degraded truths" of Irish history, found new and fertile expression in his representation of India. The tale of the Indian Princess *Lalla Rookh* would represent Moore's principal claim to literary prominence in Europe. "Where in Germany even today would you find three such literary

⁸ This account of *Lalla Rookh* is drawn from H. H. Jordan, op. cit., pp. 259–280.

⁹ Although the literature on romanticism is self-evidently vast, it is interesting to note in passing how Moore's disappearance from the general canon of nineteenth century English literature (as in his total absence from *The Oxford Anthology of English Literature: Romantic Poetry and Prose*, ed. Harold Bloom and Lionel Trilling, London [...], Oxford University Press, 1973) mirrors his exclusion from the canon of Anglo-Irish literature. Bloom and Trilling privilege the growth of the self (as in Wordsworth's *The Prelude*) as the distinctive hallmark of English romantic poetic sensibility, but a more European approach to romanticism (especially in relation to Goethe) would restore the dialectical pairings identified here to the English and Scottish romantic imagination.

heroes to set beside Lord Byron, Moore and Walter Scott?" Goethe inquired in 1824.¹⁰ Goethe had been reading Moore since 1821 (at latest) and knew *Lalla Rookh* certainly no later than 1823. He would afterwards esteem Moore above all for his biography of Lord Edward Fitzgerald (1831), but it is not difficult to understand the German poet's esteem for *Lalla Rookh*, given the vital seam of orientalism which pervaded Goethe's own imagination. The general context of Goethe's prodigious engagement with British writing makes his enthusiasm for Moore all the more remarkable, but the particular affinities between Goethe and Moore (not only in respect of orientalism, but also with regard to their shared structural habit of enclosing stories and songs within the folds of a continuous narrative), account at least in part for Moore's brilliant reception in Germany.¹¹

In the nineteenth century the mutually intensive relationship between German poetry and music, in which the art song became a principal conduit for the interpretation and reception of Goethe's poetry (among much else), apostrophized the equal standing of music and literature in ways that did not (and could not) apply in Britain or Ireland.¹² From Franz Schubert to Hugo Wolf, the German Lied countenances a response to Goethe's verse which self-evidently represents a monumental expression of the musical imagination in relation to poetry. This is true to such an extent that Schubert and Wolf have perforce become the most enduring and widely-known interpreters of Goethe, especially now when few people experience Goethe at first hand, even in Germany.¹³ As with *Faust*, which powerfully

¹⁰ "Und noch heutzutage, wo wollen Sie denn in Deutschland drei literarische Helden finden, die dem Lord Byron, Moore und Walter Scott an die Seite zu setzen wären?" Cited in James Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 265. Boyd remarks that "though Goethe's references to Moore are comparatively few, they are sufficiently definite to show that he considered him a great writer".

¹¹ Hazlitt's infamous attack on Moore in *The Spirit of the Age* (1825) adverts briefly to the affinities between Moore and Goethe ("with his unpretending origins and mignon figure"), but these affinities have been little explored. Schumann's choral settings of Goethe, including the *Szenen aus Goethes Faust* (composed between 1844 and 1853) and his *Requiem fuer Mignon* (composed 1849), neighbour his composition of *Das Paradies und die Peri* (1843). The enclosure of songs in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) and in *Lalla Rookh* (1817) seems to me strikingly similar, to say nothing of Goethe's abiding preoccupation with orientalism in his novels and poetry. H. H. Jordan, op. cit., pp. 272–273, briefly recounts an astonishing testament to the popularity of *Lalla Rookh* in Germany: the representation of "living tableaux" modelled on the poem which the King of Prussia mounted on the occasion of the marriage of his daughter to the brother of the Tsar and the state visit of the couple to Berlin in 1821. "The Grand Duchess of Russia (daughter of the King of Prussia) took the part of Lalla Rookh, and the rest of the cast was composed of suitably eminent royalty" (p. 272). Jordan adds that engravings of these tableaux were sent to Moore and Goethe.

¹² We do not look to English music for settings of Wordsworth or Keats in the nineteenth century; likewise, one cannot find in Irish music a tradition of art song emanating from the precedent of Moore. Moore's influence on the development of French art song, for example, has no useful parallel in the history of art music in Ireland.

¹³ In the course of a keynote address given on 26 March 2004 at a conference on Goethe as "musical poet and musical catalyst" at Maynooth University, Nicholas Boyle remarked that "hardly anyone in Germany reads Goethe anymore". Although it must be difficult to determine the empirical status of that observation, it is somewhat easier to show that the reception of Goethe's poetry through the agency of the German art song is the principal means by which this poetry remains in circulation.

inheres in nineteenth century French opera, twentieth-century German fiction, and late-twentieth-century Irish drama (to name three obvious instances),¹⁴ the afterlife of Goethe's poetry seems more evident in Schubert and Wolf than in any direct encounter with Goethe himself. One only has to think of the currency of nineteenth century German composers (including Schubert) in the present day to understand the difference between the faint reception which now exists for Goethe's own writings (beyond the purview of specialist commentary) and the powerful influence which these writings continue to exert through other works and media. Whether such media only partially represent Goethe (or even misrepresent him) is another question, but Goethe's presence in German music in particular is emblematic of the seminal role which literature enjoys in the German musical imagination from Beethoven to Wagner. And not only is German literature formative in this regard, but – as the history of nineteenth century opera makes plain – Italian, French, and English literature.¹⁵ Viewed in such terms, *Lalla Rookh* is an unfamiliar case in point.¹⁶

“It may surprise some modern-day devotees of Schumann's works”, John Daverio wrote in 1997, “to learn that the composition which secured his international reputation was not a symphony, a song cycle, a chamber work, or a poetic cycle of keyboard miniatures, but rather an oratorio”.¹⁷ Daverio's identification of Schumann's *Das Paradies und die Peri. Dichtung aus Lalla Rookh vom Th. Moore* (1843) as the work which made his name is indeed a surprise. As with *Lalla Rookh*, *Peri* (to use its affectionate contraction) now languishes in an obscurity which is the obverse of the popularity it once enjoyed. Schumann, like Moore before him, was attempting something new: a secular oratorio which would partly realize his ambition to write what Daverio calls “literary opera”, in which language and music might co-exist as equal partners. When he began to think seriously of adapting Moore's poem (in a translation by Emil Flechsig) in 1842, Schumann discarded the idea of opera *per se* in favour of the dramatic oratorio, but he intended from the outset to devise a musical syntax answerable to the epic, lyric and dramatic registers of Moore's poetry, albeit in (sometimes very close) translation. The result was to be a work which broke new ground in its radical departure from the closed forms and discrete sequences of “number” opera and oratorio, and which instead explored a continuity of musical discourse underpinned by tonal and formal structures, the logic and symmetry of which Daverio compares to Wagner's *Parsifal*.¹⁸

¹⁴ As in Gounod's *Faust*, Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Tom Murphy's *The Gigli Concert*.

¹⁵ Familiar examples are Verdi's settings and adaptations of Victor Hugo and Shakespeare (as in *Rigoletto*, *Otello* and *Falstaff*), Donizetti's setting of Walter Scott's *The Bride of Lamermoor* (*Lucia di Lamermoor*).

¹⁶ In this connection, Stanford's first opera *The Veiled Prophet of Khorassan* (1877), also based on *Lalla Rookh*, is a less familiar instance of English opera based on Irish literature.

¹⁷ John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a New Poetic Age*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 274. Daverio remarks (p. 276) that “history has not been kind to Moore's poetry”.

¹⁸ See J. Daverio, op. cit., p. 277: “Of the nineteenth century's larger creations for vocal and orchestral forces, only Wagner's *Parsifal* equals the *Peri* in dispositional logic and symmetry”. Daverio's account of the latter work (pp. 267–284) is much the most detailed assessment published in English to date. I owe to Daverio (p. 546) the disclosure that Wagner “also toyed with the idea of setting Moore's poem to music”. Daverio reports that Wagner abandoned the idea because he “couldn't find the proper form in which to render it” and congratulated Schumann “on having done so”.

Even if we leave this comparison (which many would regard as excessively in Schumann's favour) to one side, it is useful to advert to Daverio's understanding of Schumann as "a composer who was perhaps the first in western musical history to view the art of composition as a kind of literary activity".¹⁹ This is surely a characterization which brings Schumann close to Moore. It might not be too much to add that Moore correspondingly regarded poetry as a kind of musical activity. Moore's own description of his poetry as an "effort to translate into words the different feelings and passions which melody seemed to me to express" is one which testifies to the idea of literary composition as an expressly musical enterprise.²⁰ Although he was explicit on this point in regard to the *Melodies*, it is reasonable to extend this argument to *Lalla Rookh* also. The four great poems in *Lalla Rookh* are described in the text as having been recited to musical accompaniment, even if the songs alone were actually intended for musical settings.²¹

In this suggestion we begin to approach the nature of Moore's auditory imagination. "I love the whole Schumann", Daverio remarks at the outset of his monumental study, "not [only] the one known to most everyone, the dreamy composer of quirky piano pieces and gorgeous songs".²² But as with Moore, it is the miniatures and "gorgeous songs" which have fared best. It would be untrue to suggest that Schumann's large-scale works (one thinks of the symphonies and the chamber music) have suffered the same neglect as has so much of Moore, but in either case the judgement of posterity has been notably severe in respect of once-acclaimed masterpieces. Schumann's failures in opera may be heroic, but they are failures nevertheless.²³ His notebooks are filled with dozens of unrealized operatic projects (including works based on Shakespeare and Byron), but of these, only the *Szenen aus Goethes Faust* (not strictly an opera in any case) and *Genoveva* actually came to fruition. It is hard thereby not to conclude that Schumann's imagination suffered under the duress of trying to reconcile his literary impulses with the claims of music.

It would be facile to ascribe precisely the same difficulty to Moore, but a degree of comparison between Moore and Schumann helps to identify more narrowly the impact of music on Moore's imagination. The mixed blessings of that preoccupation are perhaps thrown into sharper relief when we observe that scholars have long since conceded the perplexing impact of literature on Schumann.

¹⁹ J. Daverio, op. cit., p. vii.

²⁰ In a letter to Elizabeth Piggott dated April 12 1828, Moore remarked that he hated that "any one should read poetry of mine which was only made to be *sung* and is only passable through that medium". See W. S. Dowden, op. cit., vol. 2, p. 604.

²¹ See *Lalla Rookh* in Alfred Denis Godley, ed., *The Poetical Works of Thomas Moore*, London, Oxford University Press, 1910, p. 394 (the introduction to "Paradise and the Peri"): "It is", said he (Feramorz) [...] "in a lighter and humbler strain than the other": then, striking a few careless but melancholy chords on his kitar, he thus began". This description supports the general understanding throughout *Lalla Rookh* that the poems are recited to musical accompaniment.

²² J. Daverio, op. cit., p. vii.

²³ The first complete recording of *Genoveva* dates from as recently as 1976. Schumann is perhaps unique among the canonic composers of European classical music in the degree to which so many of his major works are neglected. Certainly his project of "literary opera" is one which has fallen into almost complete neglect in the annals of reception history, despite the central importance Schumann himself attached to this.

Unlike his contemporary Mendelssohn, Schumann did not call his shorter piano compositions “songs without words”, but their extra-musical address on the literary imagination have never been in doubt. He called them instead “character pieces”, and imbued many of them with an expressly extra-musical significance.²⁴ They variously describe scenes from nature, narrate stories, personify friends and dramatize Schumann’s own personality by way of explicit reference to two opposing images of himself characterized by the self-invented personae of “Florestan” and “Eusebius”. Indeed, it was Schumann’s express conviction that (against the grain of post-Beethovenian aesthetics) music was invariably expressive of something beyond its own substantive structure which informed his life’s work as a composer. It is this intimacy of understanding as between music and literature which brings him so close to Moore. Moore shared this perception and regarded music not simply as a symbolic embodiment of the literary imagination (and the creative act itself) but as a correlative of literary discourse. If Schumann’s piano pieces are songs without words, then Moore’s poems by close analogy are lyrics without music. In either case, the tantalizing word is “without”, in the sense that “absence” can yet intimate “presence”. It is this quality which drew Schumann to the second part of *Lalla Rookh*, entitled “Paradise and the Peri”: It was, wrote Schumann, “as if intended for music from the start”.²⁵

It is hard to imagine what might now redeem *Lalla Rookh* from its stagnant reputation (insofar as it has one at all) as “ideal fare for young persons”, which is how it was regarded in late Victorian England.²⁶ When the exoticism of the east gave way to the gothic terror of Transylvania (one Irishman, as it were, usurping another in the annals of popular British public taste),²⁷ *Lalla Rookh* slipped its generic moorings (a predestined pun) as a great dramatic poem and lay becalmed as a harmless adventure story in rhyme. In that capacity, it is in the same region as *Scheherazade* or the novels of Karl May, even if this “eastern romance” (Moore’s own subtitle) fleetingly seems closer to a fable by Borges, with its apparatus of footnotes and arcane reference, than does anything by Byron or Shelley. Just as MacPherson imagined ancient Scotland in his Ossianic forgeries, Moore imagined the orient, if to different purpose.

Lalla Rookh, despite its ostentatious descriptions and sources, had from the start a mixed reception as a serious rendition of Indian and Persian culture, but as a romantic address on

²⁴ Daverio remarks that the early character pieces for piano called *Papillons* (Op. 2) “shows us a young composer in the process of construing music as literature” (p. 79).

²⁵ In a letter from Schumann dated 19 June 1843, cited in J. Daverio, op. cit., p. 277. Although this explicit recognition of the musical nature of Moore’s auditory imagination (beyond the *Melodies*) is rare, it seems only fair to add that Moore’s intimate dependence on music was at least implicitly recognized by many people, and notably by those other composers who set his work. *Lalla Rookh* was set as an opera in whole or in part by C. F. Horn (1818), Gaspare Spontini (1822), Eduard Sobolewski (1850), Félicien David (1862), Anton Rubinstein (1863), Arthur Goring Thomas (1879) and Stanford (1881).

²⁶ See A. D. Godley, op. cit., pp. ix–x. Although Godley concedes that “it is not so surprising that quite serious critics should have admired this kind of literature”, he finds it even less surprising that “Dear Lalla Rookh” should have “delighted generations of schoolgirls”. This characterisation of the poem nevertheless contradicts the reputation which it enjoyed in the first half of the nineteenth century, when Moore’s standing equalled Byron’s.

²⁷ Bram Stoker’s *Dracula* was published in 1897.

the other in relation to the self it was an immediate (if controversial) success. The four poems of which it is made, “The Veiled Prophet of Khorassan”, “Paradise and the Peri”, “The Fire Worshippers” and “The Light of the Haram”, are so prolifically suggestive of allegory (in particular, as between appearance and reality, colonizer and colony, England and Ireland, and notably Moore and his critics), that it is hard to recall that it was apparently read at face value. All four poems are recited by the poet Feramorz, the disguised son of the King of Lesser Bucharía. Feramorz accompanies the caravanserai of Princess Lalla Rookh as she makes her fabulous way from Delhi to Kashmir in the company of her vast entourage, including her advisor Fadladeen. Feramorz accompanies himself on the lute throughout his recitations, and Fadladeen robustly criticizes his efforts. Lalla Rookh, meanwhile, has fallen in love with the poet, whose true identity is revealed only at the close. One false step, and the whole thing could come straight from the Savoy operas of Gilbert and Sullivan.²⁸

Despite its literal reception as a tale of the east, Moore’s orientalism masks a pre-occupation with Ireland which may have been obvious to readers from the start: in the preface to “The Fire Worshippers”, the entourage is camped in sight of a ruined tower “which might perhaps be a relic of some of those dark superstitions, which had prevailed in that country before the light of Islam dawned upon it”. Feramorz feels “sympathy [...] with the sufferings of the persecuted Ghebers, which every monument like this before them but tended more powerfully to awaken”. Fadladeen listens to the tale of rebellion and religious tyranny “expecting treason and abomination in every line”.²⁹ Although the tale is allowed to speak for itself, Moore tells us that Fadladeen resolves to have Feramorz silenced on arrival in Cashmere and to urge the King, on account of “the very dangerous sentiments of his minstrel” that a failure to chastise him would make an end “of all legitimate government in Bucharía”.³⁰ “The Fire Worshippers”, for all its exotic charm, speaks directly to the cruelty of political oppression and religious tyranny which Moore denounced in England’s dealings with Ireland throughout his literary career. English corruption and intolerance are removed safely not only to the past, but to the East. But they are present nevertheless.³¹

²⁸ An early overture by Sullivan “after *Lalla Rookh*” dates from the composer’s student years in Leipzig. His “fairy” opera *Iolanthe* (libretto by W. S. Gilbert) is subtitled “The Peer and the Peri” (1882).

²⁹ A. D. Godley, op. cit., pp. 404–405.

³⁰ A. D. Godley, op. cit., pp. 434–435.

³¹ For a compelling assessment of Moore’s poem as a critique of colonialism, see Susan B. Taylor, *Irish Odalisques and Other Seductive Figures: Thomas Moore’s Lalla Rookh*, retrieved from the internet on 11 September 2005 at www.rc.umd.edu/praxis/containment/taylor/taylor.html. Taylor’s opening paragraph reads as follows: “This is a piece about the power relations embedded in colonial metaphors. The metaphors I examine connect two distinct but related images of British colonization in the early nineteenth century: one of Ireland as woman and one of the East as woman. These metaphors coincide in Irish writer Thomas Moore’s 1817 narrative poem, *Lalla Rookh, An Oriental Romance*. The Indian setting and orientalist rhetoric that Moore employs in *Lalla Rookh* form a sort of literary mantle that allows him to articulate concerns about Irish liberation in the guise of an Eastern tale. Yet as the author of this Eastern tale, Moore is in an almost paradoxical position as a citizen of Ireland, a British colony which is geographically Western but culturally viewed as ‘other’, insofar as prejudicial fantasies and fears about the Irish cast them as shifty, emotional people prone to excesses of all sorts. Ironically enough, Moore in turn presents similar fantasies

The structure Moore employs to organize this material is correspondingly simple and strongly reminiscent of the prelude-verse-postlude design of the *Irish Melodies* (or of the German strophic art song, for that matter). Prose passages introduce the poems and (through the agency of Fadladeen) provide commentary upon them. The prose also conveys the slender plot by which the tales come to be told and by which they are resolved.

To judge by the variety of metrical schemes which Moore employs in *Lalla Rookh* (iambic tetrameters and pentameters prevail, but anapaestic hexameters are notably prominent in the fourth poem and in some of the songs), a primary consideration for Moore was to present his exotic subject matter within the technical conventions of English poetry. The translator of Anacreon did not countenance blank verse (I have been unable to find any blank verse in Moore), but he did allow himself considerable licence in the matter of syllabification. Consider the opening of “Paradise and the Peri”:

One morn a Peri at the gate
Of Eden stood, disconsolate,
And as she listen'd to the Springs
Of Life within, like music flowing
And caught the light upon her wings
Through the half-open portal glowing,
She wept to think her recreant race
Should e'er have lost that glorious place!

“How happy”, exclaimed this child of air,
“Are the holy Spirits who wander there,
Mid flowers that never shall fade or
fall,
Though mine are the gardens of earth
and sea,
And the stars themselves have flowers
For me
One blossom of Heaven outblooms
them all!”³²

“The lax and easy kind of metre” (Fadladeen) in which this is written is most apparent in the second stanza, where the substitution of three short syllables for the iambic short-long stress (“how happy” / “that never” / “the gardens”, etc.) produces a lilt which draws attention not only to Moore’s habitual relaxation of the rules of strict syllabification, but also to his reliance upon a pulse which is strongly suggestive of compound time in musical metre, in which duple beats are subdivided into triplet pulses. Although the poem is ostensibly cast in iambic tetrameter throughout, the constant modification of the syllabic stresses produces a triple division of the beat which is definitive of compound measure. The scansion of the

and anxieties about Arab and Indian cultures as he uses *Lalla Rookh*’s allegorical Eastern tales to depict Ireland’s subjection to British rule”.

³² A. D. Godley, op. cit., p. 394.

second stanza can thus be rendered musically in such a way as to absorb the extra syllables into a continuous 6/8 metre. This rendition underlines the striking difference between the narrative first stanza, with its prevailing iambic pulse, and the compound pulse of direct speech in the second stanza.

This is a difference which Schumann explicitly recognizes in his musical setting. *Das Paradies und die Peri* begins with a “recitative song”, a formally open but motivically coherent alto narrative in which the vocal line is prefigured in the expressive orchestral prelude, and in which the simple time of Moore’s iambic first stanza is closely preserved. In the second stanza, however, the direct speech of Moore’s verse is emphasized by the omission of “exclaimed this child of air” and enriched by the closed form of an aria. More significantly still, Schumann’s orchestral accompaniment to this soprano aria strongly projects the pulse in triplets, so that the German translation (which at this point follows the Moore original very closely), is organized in hendecasyllabic tetrameters which preserve the triplet pulse of Moore’s verse [as in: “though / mine- are- the / gar-dens- of / earth and / sea” and “Sind / mein- auch- die- / Gaer-ten -auf / Lan-den -und / Meer”].³³ In Schumann’s setting it is the orchestra which scans the verse. The voice is thereby freed from the obligations of marking the basic pulse. It has other, more interesting things to do. It is Schumann who resolves the conflict between lyric impulse and technical mastery in Moore. “Syllabic superfluities” are no longer of any account, except as an intimation of music itself.

The flexibility and inventiveness of Schumann’s vocal writing, the richness and suggestive range of his orchestral technique (including its motivic interdependence with the voice) and his imaginative projection of Moore’s poetry throughout *Das Paradies und die Peri* are, to be sure, expressive of the difference between a musical imagination and a literary one. But it would be wrong to dismiss Moore’s ballad-like simplicity in this second stanza as a succession of rudimentary triplets which are overtaken by the throbbing pulse of Schumann’s orchestral textures and the winning flexibility of his vocal line. This is simply because Schumann, in these stanzas and throughout “Paradise and the Peri”, can hear inside Moore’s verse the sounding board of his own musical imagination. *Prima le parole* (“The words come first”) is the operatic formula which acknowledges this creative dependence, and in the first instance, it is only fair to press home the argument that Schumann’s lyric and orchestral opulence creatively depends – in ways that are explicitly related to Moore’s verbal technique – on the poetry that he sets. Schumann’s response to Moore is no less significant an act of interpretation than is his response to Goethe. In either case (Moore or Goethe), the precedent of a literary imagination already imbued with music is unmistakable. The status of music in Moore’s auditory imagination nevertheless remains problematic, however illuminating Schumann’s response to it may be.

The muted condition of music in the formation of English romanticism meant that Moore’s vital afterlife in the music of Robert Schumann would pass almost unremarked. Gavan Duffy’s sympathetic re-appraisal of Moore (1842) does countenance the “long, wild, sweet, barbarous and fascinating melody” of *Lalla Rookh* but remains unaware of his

³³ All references to *Das Paradies und die Peri* are taken from *Robert Schumann: Werke*, ed. Clara Schumann, Johannes Brahms, et al., Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1881–1893, series ix/1, vol. 3.

extensive influence on European music.³⁴ If, as W. J. McCormack suggests, literature (and not music) embodied the soul of Ireland for the writers of mid nineteenth century, then it is scarcely surprising that Moore's achievement in this regard should have counted for so little.³⁵ Moore inspired Berlioz in the creation of French art song; he inspired Schumann in the creation of German dramatic music; he inspired Adam Mickiewicz in the creation of Polish literary nationalism, which in turn created a climate for the musical nationalism of Fryderyk Chopin. Why should he prove so fertile in Europe and so neglected at home? This question returns us to the *Irish Melodies* and to the eclipse of music by literature in Ireland. Irish literature would continue to exercise considerable influence in the domain of European art music, but its presence there cannot wholly account for the corresponding absence of art music in Ireland.

OHRANJANJE TRADICIJE: EVROPSKA GLASBA IN IRSKA LITERATURA V DEVETNAJSTEM STOLETJU

Povzetek

Čeprav je bil položaj umetne glasbe na Irskem v 19. stoletju nebitven in negotov, o preživetju irske literature v evropski glasbi tega časa ni več dvoma. To ohranitev tradicije pa je vendarle treba razlikovati od znane prakse evropskih skladateljev (tudi Haydna in Beethovna), ki so prirejali irske tradicionalne melodije; namesto tega ga namreč lahko prepoznamo kot značilno romantičen odgovor na idejo o »Irski« kot kulturnem konceptu v 19. stoletju. Pri skladateljih kot so Hector Berlioz, Robert Schumann in Charles Villiers Stanford najdemo primere takega preživetja, zlasti poezijo Thomasa Moora (1779–1852), čigar lastno ukvarjanje z glasbo je našlo v delih takih skladateljev nove izrazne načine. Kar zadeva uglasbitev Moora, pa razmerje med glasbo in irskim literarnim ustvarjanjem s svoje strani vzpostavi razmerje med irskim literarnim ustvarjanjem in evropsko glasbo.

³⁴ Duffy published his essay on Moore in the "National Gallery" series in *The Nation* (which echoed the "Portrait Gallery" in the *Dublin University Magazine*).

³⁵ See William J. McCormack, editorial introduction to the republication of Charles Gavan Duffy's essay on Thomas Moore (1842), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. 1, Derry, Field Day Publications, 1991, pp. 1250–1254: 1251. McCormack remarks that "Literature, for *The Nation*, was not only the embodiment of Ireland's soul but also a field for propagandist colonization". It is hardly necessary to add that in Europe, the embodiment of a nation's soul was far more commonly perceived through the agency of music.

Avtorji

Mladen Dolar, doktor filozofskih znanosti, izredni profesor za filozofijo in teoretsko psihoanalizo na Oddelku za filozofijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana. E-pošta: mladen.dolar@guest.arnes.si

Marija Bergamo, doktorica muzikoloških znanosti, upokojena profesorica muzikologije na Oddelku za muzikologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. E-pošta: marija.bergamo@zg.htnet.hr

Thomas Kabisch, doktor muzikoloških znanosti, profesor muzikologije na Državni visoki šoli za glasbo v Trossingenu. Naslov: Schultheiß-Koch-Platz 3, DE-78647 Trossingen, Germany. E-pošta: Kabisch@mh-trossingen.de

Barbara Boisits, doktorica muzikoloških znanosti, sodelavka Komisije za muzikologijo pri Avstrijski akademiji znanosti. Naslov: Postgasse 7-9/2/1, AT-1010 Wien, Avstrija. E-pošta: barbara.boisits@oeaw.ac.at

Gregor Pompe, doktor muzikoloških znanosti, asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana. E-pošta: gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Rudolf Flotzinger, doktor muzikoloških znanosti, član Avstrijske akademije znanosti in dopisni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, upokojeni profesor muzikologije na Univerzi v Gradcu, Avstrija. E-pošta: rudolf.flotzinger@kfunigraz.ac.at

Metoda Kokole, doktorica muzikoloških znanosti, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, 1001 Ljubljana. E-pošta: metoda.kokole@zrc-sazu.si

Michael Talbot, doktor muzikoloških znanosti, član Britanske akademije, upokojeni profesor na Glasbenem oddelku Univerze v Liverpoolu. Naslov: GB-Liverpool L69 7WW, Anglija. E-pošta: mtalbot@liverpool.ac.uk

Harry White, doktor muzikoloških znanosti, član Irske kraljeve akademije, profesor muzikologije na University College v Dublinu. Naslov: Belfield, IE-Dublin, Irska. E-pošta: harry.white@ucd.ie

Authors

Mladen Dolar, Ph.D. - philosophy and theoretical psychoanalysis, assistant professor at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: mladen.dolar@guest.arnes.si

Marija Bergamo, Ph.D. - musicology, retired professor of the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. E-mail: marija.bergamo@zg.htnet.hr

Thomas Kabisch, Ph.D. - musicology, professor at the Staatliche Hochschule für Musik, Trossingen. Address: Schultheiß-Koch-Platz 3, DE-78647 Trossingen, Germany. E-mail: Kabisch@mh-trossingen.de

Barbara Boisits, Ph.D. - musicology, researcher at the Kommission für Musikforschung, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Address: Postgasse 7-9/2/1, AT-1010 Wien, Austria. E-mail: barbara.boisits@oeaw.ac.at

Gregor Pompe, Ph.D. - musicology, assistant at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: gregor.pompe@ff.uni-lj.si

Rudolf Flotzinger, Ph.D. - musicology, member of the Österreichische Akademie der Wissenschaften and Slovenska akademija znanosti in umetnosti, retired professor of the Universität Graz, Austria. E-mail: rudolf.flotzinger@kfunigraz.ac.at

Metoda Kokole, Ph.D. - musicology, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenia. E-mail: metoda.kokole@zrc-sazu.si

Michael Talbot, Ph.D. - musicology, member of the British Academy, retired professor of the University of Liverpool, Department of Music. Address: GB-Liverpool L69 7WW, England. E-mail: mtalbot@liverpool.ac.uk

Harry White, Ph.D. - musicology, member of the Royal Irish Academy, professor at University College Dublin. Address: Belfield, IE-Dublin, Ireland. E-mail: harry.white@ucd.ie