

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L I I I / 2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 0 7



**RACIONALIZEM MAGIČNEGA NADIHA:
GLASBA KOT PODOBA NEPOJMOVNEGA SPOZNAVANJA**

RATIONALISM OF A MAGIC TINGE:
MUSIC AS A FORM OF ABSTRACT PERCEPTION

Zbornik ob jubileju Marije Bergamo

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednik zvezka • Edited by

Leon Stefanija (Ljubljana) • Katarina Bogunovič Hočevar (Ljubljana)

Urednik • Editor

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Asistent uredništva • Assistant Editor

Jernej Weiss (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Mikuláš Bek (Brno)

Jean-Marc Chouvel (Reims)

David Hiley (Regensburg)

Nikša Gligo (Zagreb)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Niall O'Loughlin (Loughborough)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

<http://www.ff.uni-lj.si>

Prevajanje • Translation

Neville Hall

Cena • Price

10,43 €(2500 SIT) / 20 €(other countries)

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja.

Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200–300 besed), izvlečkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200–300 words), abstract (not more than 50 words) keywords and a short biographical note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.

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

*With the support of the Ministry of Higher Education, Science and Technology of the
Republic of Slovenia*

Vsebina • Contents

Spremna beseda urednikov • A Note from the Editors

7

Stoletja ... • Centuries ...

4. stoletje pred našim štetjem • 4th century B.C.

Jurij Snoj (Ljubljana)

Glasba v Platonovi Državi

Music in Plato's Republic

13

16. stoletje • 16th century

Bojan Bujić (Oxford)

Uzdasi u poodmakloj dobi – Petrarca, Vinci, Wert i Marenzio

Sighs in Advancing Years – Petrarch, Vinci, Wert and Marenzio

29

18. stoletje • 18th century

Sven H. Hansell (Wien)

Kapriciozne plati Haydnovega kvarteta:

vzporednice med glasbenim fraziranjem in italijansko pesniško teorijo

The Capricious Aspect of a Haydn Quartet:

Parallels Between Musical Phrasing and Italian Poetic Theory

43

19. stoletje • 19th century

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Večsmernost začetkov slovenske operne ustvarjalnosti

The Multiple Directions of the Beginnings of Slovene Opera Creativity

59

Nataša Cigoj Krstulović (Ljubljana)

Priložnostne skladbe v čast cesarju, monarhiji in panslavizmu kot odraz nekaterih staroslovenskih političnih načel in idej po letu 1848

Occasional Music in Honour of the Monarchy, the Emperor and

Pan-Slavism as a Reflection of Some Slovenian Political Ideas After 1848

67

Aleš Nagode (Ljubljana)

Začetki slovenskega cecilijanstva v luči korespondence med Antonom Foersterjem in Franzom Xaverjem Wittom

The Beginnings of the Cecilian Movement in Slovenia as Witnessed by the Correspondence between Anton Foerster and Franz Xaver Witt

83

20. stoletje • 20th century

Svetlana Savenko (Moskva)

Stravinski in ruska glasba 20. stoletja

Stravinsky and Russian Music of the 20th Century

93

Vesna Mikić (Beograd)

Konstituiranje neoklasicizma v Srbiji ali: kako in zakaj je neoklasicizem mogoče šteti za modernizem – študija ob Rističevi Drugi simfoniji

Constituting Neoclassicism in Serbia or: How and Why Neoclassicism Can Be Understood as Modernism – a Study of Ristić's Second Symphony

99

Karmen Salmič Kovačič (Maribor)

Suita za mali orkester (1932) Demetrija Žebreta med »starimi« in »novimi« strukturnimi idiomi

*Suite for Small Orchestra (1932) by Demetrij Žebre
Between the "Old" and the "New" Structural Idioms*

105

Borut Loparnik (Ljubljana)

Miniature za klavir Primoža Ramovša

Primož Ramovš's Miniatures for Piano

115

Niall O'Loughlin (Loughborough)

Intelektualni čar: s strastjo pretihotapljena tradicija v Godalnih kvartetih angleškega skladatelja Hugh Wooda

*Intellectual Magic: Tradition Infiltrated by Passion
in the String Quartets of the English Composer Hugh Wood*

139

... in teme • ... and themes

Spoznavoslovje • Epistemology

Dalibor Davidović (Zagreb)

Telemahija

Telemachia

157

Arnold Feil (Tübingen)

Über Musik als Wirklichkeit

On Music as Reality

163

Leon Stefanija (Ljubljana)

***Le tolérantisme musical – komentarji k študiji
Antoineta Bemetzriederja o nacionalnih glasbenih kulturah
v 18. stoletju. Pripombe k spoznavoslovju glasbe***

*Le tolérantisme musical – Comments on Antoine Bemetzrieder's Essay on
National Musical Cultures in the 18th century. Notes on the Epistemology of Music*

179

Semiologija • Semiotics

Inna Barsova (Moskva)

Poskus etimološke analize glasbe

An Attempt at the Etymological Analysis of Music

219

Gregor Pompe (Ljubljana)

Semiotsko-semantična narava glasbe

The Semiotic-Semantic Nature of Music

233

Recepcija • Reception

Katarina Bedina (Ljubljana)

Dve pismi Franca Šturma

Two Letters of Franc Šturm

245

Christian Bielefeldt (Lüneburg)

**»Nenavadni, nežni čutni dražljaji«: psihoanalitske poti
v zgodnji estetiki glasbe Hansa Wernerja Henzeja**

*“Unusual, Gentle Sensory Stimuli”: A Psychoanalytical Path
to the Early Aesthesis of Hans Werner Henze*

251

Katarina Bogunović Hočevar (Ljubljana)

Refleksija ob pojmu *romantika* v glasbi

Reflection on the Term Romanticism in Music

265

Marie-Agnes Dittrich (Wien)

**Evangelist ali socialist: Johann Sebastian Bach
v hladni vojni in drugih obdobjih nacionalne negotovosti**

*Evangelist or Socialist: Johann Sebastian Bach
in the Cold War and Other Periods of National Uncertainty*

277

Estetika • Aesthetics

Susanne Kogler (Graz / Paris)

Umetnost kot kritika jezika: o kontinuiteti tradicije avantgardne estetike v moderni in postmoderni

*Art as a Critique of Language: On the Continuity
of the Tradition of the Avant-Garde Aesthetic in the Modern and the Postmodern*
287

Tijana Popović Mladjenović (Beograd)

Fragment o dimenzijah emocije, »mathesisa« in časa v čisto glasbenem Pripombe ob preludiju k faunovemu popoldnevu Claudea Debussyja – A Fragment on the Emotion, “Mathesis” and Time Dimension of the Purely Musical Marginalia with Prelude to the Afternoon of a Faun by Claude Debussy –

305

Mirjana Veselinović-Hofman (Beograd)

Tišina kot hermenevtična oaza glasbe

Silence As a Hermeneutic Oasis of Music

333

Metodologija • Methodology

Werner Jauk (Graz)

Vizualne in avditivne reprezentacije prostora in mrežnega prostora

The Visual and Auditory Representation of Space and the Net-Space
361

Nico Schüler (San Marcos, Texas)

Od glasbenih slovnih h kogniciji glasbe v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja: viški zgodovine računalniško podprte analize glasbe

*From Musical Grammars to Music Cognition in the 1980s and 1990s: Highlights
of the History of Computer-Assisted Music Analysis*
371

Bibliografija Marije Bergamo • Bibliography of Marija Bergamo

Zoran Krstulović (Ljubljana)

Bibliografija Marije Bergamo

Bibliography of Marija Bergamo

399

Imensko kazalo • Index

430

Avtorji • Contributors

441

Racionalizem magičnega nadiha: glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja

Rationalism of a magic tinge: music as a form of abstract perception

Racionalizam magičnoga nadaha: glazba kao oblik nepojmovne spoznaje

Rationalismus magischer provinienz: musik als sinnbild
nichtbegrifflichen erkennens

Spremna beseda urednikov

Naslov slavnostnega zbornika ob sedemdeseti obletnici muzikologinje Marije Bergamo, dolgoletne profesorice na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, se neposredno navezuje na njeno priljubljeno tematiko o *redu* vzvodov in učinkov glasbe. Seznam njenih publikacij na koncu slavnostnega zbornika, po katerem smo avtorji prispevkov naravnali muzikološki kompas, hitro razkrije, da je zgornji naslov »sposojen« iz njene muzikološke delavnice. Sposojen je seveda kot poklon njenemu dosedanjemu delu – z upanjem, da lepo zajema bogato, danes, v času »racionalizacije iracionalnega«, morda še bolj izrazito aktualno (resda tudi komajda pregledno), a v osnovi temeljno muzikološko držo, skozi katero se glasba kaže kot urejena, smiselno zajeta, racionalno podana pojavnost tega, kar praviloma uhaja primežu imena in po svojem bistvu sega v iracionalno podstat človekovega sveta.

Zbornik ob jubileju Marije Bergamo ni mišljen samo kot poklon in zahvala za njeno dosedanje muzikološko – znanstvenoraziskovalno in pedagoško – delo in podarjeno izkušnjo sobivanja s toplo, aristokratsko človeško širino. V upanju, da bo slavljenko tudi nadalje vodila njena zanesljiva, zdrava in močna roka, bi želeli slavljenko s slavnostnim zbornikom tudi spodbuditi, da nadalje uresničuje tako muzikološke kot osebne cilje z enako življenjsko polnostjo, kot jih je doslej.

Zahvala gre tudi vsem sodelavcem, ki so prispevali ali pa hoteli prispevati besedila za zbornik,* a jim čas ni dopuščal, da bi s svojimi prispevki dopolnili načrtana tematska sklopa zbornika. Ta sta seveda zgolj okvirna, po grobem »načelu kazalca« razmejeni enoti: prva je *bolj* zgodovinska, druga *bolj* spoznavoslovna. Prvi del zbornika tako prinaša članke po časovni opredeljenosti tematike, ki jo obravnavajo avtorji, v drugem delu pa so znotraj posameznih vsebinskih vozlišč razvrščena besedila po abecednem redu sodelavcev.

Leon Stefanija in Katarina Bogunovič Hočevar

* Med njimi slavljenci iskreno čestitajo: doc. dr. Hana Breko Kustura, prof. dr. Rudolf Flotzinger, prof. dr. Nikša Gligo, prof. dr. Eva Sedak, prof. dr. Stanislav Tuksar.

A Note from the Editors

The title of this celebratory anthology on occasion of the seventieth anniversary of the musicologist Marija Bergamo, long-standing professor at the Department of Musicology of the University of Ljubljana, is directly linked to her much-loved theme of the *order* of impulses and effects of music. Perusal of the list of her publications that appears at the end of this celebratory anthology, according to which the authors calibrated their musicological compasses, quickly reveals that the above title has been “borrowed” from her musicological workshop. Borrowed, of course, as a tribute to her work to date, with the hope that it elegantly captures the rich, today – in the era of the “rationalisation of the irrational” – perhaps even more explicitly current (although hardly examined), but at its core fundamentally musicological stance, through which music reveals itself as an ordered, meaningfully captured, rationally presented manifestation of that which rightly escapes the grip of the name, and in its essence reaches into the irrational core of the human world.

The anthology on the jubilee of Marija Bergamo is, however, not conceived simply as a tribute and appreciation for her musicological (scientific research and pedagogical) work to date and for the fortunate experience of cohabiting with her warm aristocratic human presence. In the hope that her reliable, healthy and strong hand will continue to lead the dedicatee, with this celebratory anthology we would like to encourage her to further realise both her musicological and personal goals, with the same fullness of life that she has shown so far.

We would also like to express our appreciation to our colleagues who have contributed articles to the anthology, as well as those who wanted to contribute but due to time constraints were unable to supplement the two established thematic units of the anthology with their contributions.* These units are, of course, roughly demarcated loose frameworks: the first is *more* historical, the second is *more* epistemological. Thus the first part of the anthology presents articles according to the temporal determination of the themes treated by the authors, whereas the articles in the second part are arranged according to certain intersections of content, within which they are placed in alphabetical order according to the authors’ names.

Leon Stefanija and Katarina Bogunović Hočevar

* Amongst them, the following warmly congratulate the dedicatee: Doc. Dr Hana Breko Kustura, Prof. Dr Rudolf Flotzinger, Prof. Dr Nikša Gligo, Prof. Dr Eva Sedak, Prof. Dr Stanislav Tuksar.

Stoletja ... • Centuries ...

4. stoletje pred našim štetjem • 4th century B.C.

Glasba v Platonovi *Državi*

Music in Plato's *Republic*

Ključne besede: harmonije, antične lestvice, glasbeni etos

Keywords: *harmoniai*, ancient scales, ethos of music

IZVLEČEK

Harmonije, osrednji pojem Platonove obravnave glasbe, se zgodovinsko kažejo kot glasbene lestvice. Vendar je težko razložiti, kako je mogoče, da prevzemajo lestvice etične značilnosti, kot trdi Platon. Sokrat, čeprav priznavajoč svojo nevednost o harmonijah, trdi, da obstaja potreba po ohranitvi dveh harmonij, in sicer za prikaz dveh različnih načinov življenja. Ta formulacija nakazuje, da je Platon zgolj prek teoretičnega premisleka uvidel potrebo po pojmu, s katerim bi bilo možno razložiti raznolikost v glasbi. V tem smislu se zdijo harmonije – bolj kot lestvice – pojem brez specifičnega pomena; pojem, ki bi lahko vključeval katero koli tehnično značilnost glasbe, v Platonovem času še ne raziskane, s katerim bi bilo mogoče razložiti etične lastnosti dejanskih melodij.

ABSTRACT

Historically, the *harmoniai*, presenting the central concept of Plato's discussion of music, should be interpreted as musical scales. Yet it is difficult to explain, in which way musical scales could assume ethical characters, as asserted by Plato. Socrates, while acknowledging his ignorance of the *harmoniai*, asserts that there is a need to retain two *harmoniai* representing two different ways of life. This wording suggests that rather than commenting on music of his time, Plato just by way of theoretical speculation envisaged a need to introduce a concept by which the differences in music could be explained. Thus, rather than the actual scales, the *harmoniai* appear to be a concept without a specific meaning; a concept that would be able to assume any technical characteristics of music, not yet explored in Plato's time, however, that could explain the ethical characters of actual melodies.

Platonova Država, eno najplivnejših antičnih besedil, je razprava o družbi: v njej je pretreseno, komentirano in ovrednoteno domala vse, kar ljudje delajo in kar se v družbi dogaja. Med mnogimi človeškimi in družbenimi dejavnostmi, ki imajo svoje mesto v državi, je tudi umetnost, mousiké, v sklopu katere Platon izrecno govori tudi o glasbi. Platonova razmišljanja o glasbi postavljajo po eni strani zgolj zgodovinska vprašanja. Nastala so na ozadju glasbe njegovega časa, ki je bila nekaj drugega kot tisto, kar si pod pojmom glasba predstavljamo danes, in na osnovi estetskih izkušenj z njo. Po več kot dveh tisočletjih, ki nas ločita od Platonovega časa, si je glasbo in glasbene izkušnje Platonovega časa komaj mogoče predstavljati. Tako se postavlja stvarno zgodovinsko vprašanje, kaj in kakšna je bila mousiké, na osnovi katere si je Platon ustvaril svojo sodbo o umetnosti in glasbi, kaj so pomenili posamični glasbo zadevajoči izrazi, ki jih Platon omenja, in še zlasti, kaj so bile harmonije, ki predstavljajo osrednji pojem Platonovega

razpravljanja o glasbi. Vendar Platonov spis ni ne zgodovinsko ne državoznansko, pač pa filozofsko delo. To pomeni, da je razumevanje umetnosti in glasbe v Državi umeščeno v širši filozofski pogled; ne samo v filozofski pogled na družbo, v kateri ima svoje mesto tudi umetnost, pač pa v Platonovo pojmovanje metafizične resničnosti (če uporabimo zanjo mlajši izraz). Umetnost, glasba, posamični glasbeni pojmi in še zlasti pojem harmonija dobijo tako v Platonovi metafiziki še eno, raven glasbene zgodovine presegačo razsežnost.

1

Kaj so Platonove misli o mousiké, glasbi, in njenem mestu v državi?¹ Kot pove že podnaslov, je Platonova Država razprava o pravičnosti, kar nujno pomeni razprava o družbi, saj je pravičnost nekaj, kar obstoji le v njej. Na začetku dialoga, po vsesplošni hvali pravičnosti, doživi namreč le-ta silovit in izničujoč napad. Eden od razpravljalcev, glavni Sokratov sogovornik Glavkon, prepričljivo pokaže, da je v družbi pravičen le tisti, ki je v to prisiljen, ker mu kaj drugega ne preostane; da bi bil vsakdo nepravičen, če bi le mogel biti, saj nepravičnost prinaša korist, pravičnost pa škodo; skrajno stopnjo takšnega stanja poseblja človek zlih dejanj, ki s podkupovanjem sodišč, bogatimi darili ljudem in bogovom, z vplivom, ki ga ima v družbi, in s svojo družbeno močjo doseže, da kljub zločinskim dejanjem obvelja za najpravičnejšega človeka. Najvišja mera družbeno priznane pravičnosti se tako izkaže za skrajno stopnjo nepravičnosti. Zagata, v katero je privedel pogovor o pravičnosti, napelje razpravljalce k premisleku o temelju skupnega bivanja ljudi. Tako začnejo snovati novo državo s takšnimi medsebojnimi odnosi, ki bi jih bilo mogoče prepoznati za pravične. Izkaže se, da je temelj pravičnosti v tem, da vsakdo opravlja eno samo delo, in sicer tisto, za katero je najbolj sposoben, in se ne meša v delo drugih ljudi (369e–370a, 374b–d). Ta misel je v nadaljevanju dialoga še večkrat izpostavljena in predstavlja izhodišče Platonove države; kot takšna pa je tudi izhodišče Platonovega pogleda na umetnost in glasbo.

Država, kot si jo zamišljajo Platonovi filozofi, vključuje raznovrstne poklice, ki naj jih opravljajo zanje najsposobnejši ljudje, in sicer vsak le enega. Poleg obrtnikov, kmetovalcev, trgovcev itd. pa so potrebni tudi t. i. čuvarji države, ki bodo državo ščitili pred sovražniki, zaradi česar morajo imeti za to ustrezne sposobnosti: biti morajo pogumni, neustrašni, stanovitni, zanesljivi, dobri. Vse te lastnosti si lahko pridobijo oz. jih utrdijo v ustrezni vzgoji. Vzgoja je tako muzična (mousiké)² kot gimnastična (gymnastiké; 376e) in v II. knjigi se začne široka razprava o muzični vzgoji. Najprej se pretehtavajo vsebine pesniških del: Bogovi se ne smejo prikazovati kot nestanovitni, slabi; besedila ne smejo vzbujati strahu pred Podzemljem. Vživljanje v takšne zgodbe bi kvarno vplivalo na oblikovanje značaja čuvarjev države, ki naj bodo stanovitni, pogumni, dobri. Nadalje se pretresa vprašanje treh možnih načinov pripovedi: zgodba se lahko podaja prek neposrednega prikazovanja oseb in dogodkov kot v tragediji; lahko se le pripoveduje; slednjič jo je možno podajati tako, da pesnik nekaj časa pri-

¹ Uporabljene so bile naslednje izdaje: Platon. *Zbrana dela*, I, II, prevod in spremna besedila Gorazd Kocijančič. Celje: MD, 2006. – Platon. *Država*, prevod Jože Košar. Ljubljana: DZS, 1976. – Platone. *La repubblica*, prev. Giuseppe Lozza. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1990 (s sinoptičnim grškim besedilom).

² Vsi grški navedki so v nadaljevanju postavljeni v imenovalnik ali ustrezno nedoločniško obliko.

poveduje sam, mestoma pa govori kot katera od prikazovanih oseb, kot je to možno videti v epih. Vsi prebivalci države in tako tudi čuvarji naj bi opravljali le eno delo: tisto, za katero so najbolj sposobni. Človek, ki naj bi opravljal eno samo delo, ne bo posnemal vseh mogočih in še zlasti ne slabih oseb in značajev. Tudi pesniki naj zato oseb ne prikazujejo (kot v tragediji), pač pa naj podajajo svoje zgodbe posredno, s pripovedovanjem, ki naj ga le mestoma popestrijo z neposrednim prikazom v zgodbi udeleženih oseb, kot je to mogoče videti pri Homerju (396e). Slab človek bo ravnal drugače; kolikor je slabši, toliko manj bo imel kaj za nevredno sebe, in tako si ne bo pomišljal posnemati vsega: grmenje, šumenje vetrov, točo, zvoke salpinksa, avlosa, sirinksa in sploh vseh glasbil, glasove psov, ovac, ptičev (397a). Pesnik, ki ne bo posnemal vsega povprek, bo imel v svojem podajanju le malo menjav (metabolé); če bo besedam pridodal primerno harmonijo ter ritem, bo ves čas ostal v eni sami harmoniji in v enem samem ritmu (397b); nasprotno pa se bo drugi pesnik nujno posluževal vseh harmonij (pâsai harmoníai) in vseh ritmov (pántes rhythmoí), saj ima njegovo prikazovanje mnogoštevilne oblike in se kar naprej menja (397c). Razprava se konča z ironično odslovitvijo pesnika, ki zna oponašati vse: priklonili bi se mu kot svetemu in nenavadnemu možu, potem pa bi mu povedali, da tak človek ne spada v državo; ovenčali in nadišavili bi ga ter napotili v drugo državo (398a). V državi, kot jo gradijo Platonovi filozofi, ni ljudi, ki bi opravljali različne poklice, saj je to v nasprotju z njeno pravičnostjo, in tako naj v njej tudi ne bo umetnikov, ki bi neposredno predstavljali kar koli in se pri tem posluževali najrazličnejših harmonij in ritmov.

Pretresu vsebine in načina prikazovanja sledi razprava o glasbi oz. razprava o petih pesmih, besedilih, podajanih prek glasbe. Po Platonovih besedah je to razprava o »načinu pesmi« (odês trópos) in »melosih« (méle). Uvedena je z izjavo, ki je ključnega pomena za razumevanje Platonove filozofije umetnosti in glasbe (398c–d): melos (mélos) sestoji iz trojega: beseda (lógos), harmonija (harmonía), ritem (rhythmós). Očitno pomeni izraz melos na tem mestu peto pesem.³ Z izrazom beseda, ki ga Platon uporablja v mnogih pomenih, misli zgolj ubesedeno vsebino, vse tisto, o čemer so filozofi razpravljali dotlej. Z izrazom ritem zaznamuje ubeseditev vsebine z določenim preišljenim in izbranim izmenjavanjem dolžin in kračin oz. določeno izmenjavanje dolžin in kračin samo. Slednjič mu pomeni izraz harmonija tisto lastnost pete pesmi, po kateri se ta podaja prek zaporedja tonov različnih, ne naključno, pač pa preišljeno izbranih višin; ritmično, se pravi časovno že artikulirano besedilo se prek harmonije artikulira zdaj še z ozirom na tonski prostor. Kar zadeva vsebino, je ta enaka v petih kot nepetih pesmih; za besedilno vsebino petih pesmi velja torej isto, kar je bilo določeno za vsebino pesniških del. Tej ugotovitvi sledi drugo ključno izhodišče Platonovega glasbenega filozofiranja: harmonija in ritem morata spremljati (akoloutheîn) besedo, se pravi, da morata slediti že ubesedeni vsebini (398d). Platon si očitno ne predstavlja možnosti, da bi bil ritem pesnitve v nasprotju z njeno vsebino, da bi bil nekaj drugega, in prav tako si ne predstavlja, da bi bila melodija pesmi v nasprotju z njeno vsebino ali da bi bila kaj drugega. Iz Platonovega razpravljanja je očitno, da mora melos izkazovati trojno enotnost.

³ V nadaljevanju tega zapisa je za posamično peto pesem vedno rabljen samostalni melos, za glasbo melosa pa izraz melodija. Melos ima torej melodijo, po kateri se poje. Ta raba je delno v nasprotju s tem, da v grščini izraz mélos označuje navadno tisto, za kar se rabi izraz melodija.

V samih pesniških besedilih naj ne bo tožb, ugotovijo razpravljalci v nadaljevanju, in zato naj se harmonije žalovanja, tj. miksolidijska, sintonolidijska ter še nekatere, odstranijo. Tudi omama, pomehkužnost in lenoba so stvari, ki niso primerne za čuvarje; tako naj izpadejo tudi pomehkužene, pivske, razpuščene harmonije: jonska in lidijska. Platon imenuje sicer iasovsko harmonijo (iastí), vendar je to le drugi izraz za jonsko. Ostaneta dve harmoniji: dorska in frigijska. Sokrat, ki pravi, da ne pozna harmonij, se za tem zavzame za dve, ki naj bi ostali: prva naj po njegovih (oz. Platonovih) besedah posnema (mimeísthai) glasove (phthóngoi) in govor (prosodía) v vojaškem boju pogumnega moža, bodisi da je ranjen, bodisi da gre v smrt, ki se v vseh okoliščinah možato bojuje z usodo; druga naj posnema v miru živečega človeka, ki dela, kar dela, iz lastnega nagiba, in sicer razumno in zmerno. V državi naj ostaneta torej le dve harmoniji, ki na najboljši način posnemata človeka v nesreči ali sreči, sredi nasilja ali v miru, v vsakem primeru pa možatega in razumno živečega človeka. Glavkon nato pove, da sta harmoniji, o katerih govori Sokrat, prav tisti dve, ki sta preostali: prva je dorska in druga frigijska (399a–c). Iz celotnega odlomka je očitno, da razpravljalci ne govorijo o posamičnih melodijah oz. o melodijah posamičnih melosov, pač pa o nečem, kar je skupno več sorodnim melodijam. S stvarnega stališča je to lahko le določeni razpored intervalov znotraj obsega celotne melodije, se pravi njena lestvica. S harmonijami, kot jih Platon omenja tu, je tako treba razumeti lestvice.

Izhajajoč iz razprave o harmonijah, Platon izpelje sklep, da v melosih oz. njihovih melodijah ne sme biti niti polihordije, mnogostrunja (polychordía) niti panharmonije (posamostaljeni pridevnik panarmónion; 399c–d). To pomeni, da lahko melodija uporabljala le tone izbrane harmonije brez harmoniji (lestvici) tujih tonov, in da lahko poteka le v eni izbrani harmoniji, ne pa v več harmonijah ali celo v vseh. Zato država tudi ne bo imela izdelovalcev mnogostrunskih (polýchordos) in mnogoharmonskih (polyarmónios) glasbil, kakršna so trigonon (trígonon) in pektis (pektís); zlasti pa naj ne bi bilo v njej izdelovalcev avlosov in avletov, saj je prav avlos glasbilo z največ toni (polychordótatos), po katerem se zgledujejo vsa panharmonska (panarmónios) glasbila. Ostaneta naj le lira (lýra) in kithara (kithára), pastirji pa naj zadržijo svoje glasbilo sirinks. Platonova razprava o panharmoniji se navezuje na že poprej izrečeno zavrnitev rabe vseh harmonij in vseh ritmov. Menjava (metabolé), ki jo Platon omenja v zvezi z vseposnemajočim pesnikom, se v luči tega odlomka izkaže kot prehod iz ene harmonije v drugo.

Sledi razprava o ritmu (399e–400c), ki poteka na podoben način kot razprava o harmonijah, le da je bolj splošna. Ritmi (rhythmoí) naj ne bodo raznovrstni in pisani; koraki (báseis), s čimer si je najbrž treba predstavljati merjeno zaporedje dolžin in kračin, naj ne bodo raznoliki; poiskati je treba ritme lepo urejenega, možato uravnanega življenja, ki ga vodijo vrline. Tem ritmom mora slediti stopica (poús), ki naj se zgleduje pri ubeseditvah (lógos) z vrlinami zaznamovanega življenja, kot se mora pri njih zgledovati tudi melos. (Drugače kot v poprejšnjih odlomkih je na tem mestu z izrazom melos mišljena melodija petju namenjene pesmi.) Sokratov sogovornik Glavkon ne ve natančno, kateri ritmi so posnetki (mimémata) takšnega življenja. Ve le, da so tri osnovne zvrsti, iz katerih so izpeljani koraki (báseis), kot so tudi štirje toni (phthóngoi), iz katerih so izpeljane vse harmonije. Razpravljalci se zedinijo, da bodo to zapleteno vprašanje prepustili Damonu. On bi lahko razložil, kateri koraki (báseis) ustrezajo nesvobodni, prevzetni in

samovoljni objesti (hýbris) itd., in kateri ritmi (rhythmoí) so tem lastnostim nasprotni. Sokrat se za tem nejasno spominja, kot pravi sam, kaj je delal Damon: nekaj sestavljenega je imenoval enoplíj (enóplios); nekaj je poimenoval daktil (dáktylos), nekaj herojska stopica (herôos); na neki način je vse to razporejal, stavljaj ison (ison) gor in dol, in slednji (ison) je prišel na kračino ali na dolžino; nekaj je imenoval jamb (íambos), nekaj trohej (trochaíos), razporejal je dolžine in kračine. Gibanja stopice (agogàì toù podós) in ritme (rhythmoí) je bodisi hvalil bodisi grajal. Platonova razprava o ritmu, katere pomena ni mogoče nedvoumno pojasniti (zaradi česar se prevodi precej razlikujejo),⁴ in ki ne pove, kakšni so kateri ritmi, se izteče v ponovno poudarjeno ugotovitev, da naj ritem in harmonija sledita besedilu. Tisto, kar je v človeku dobrega (euétheia), nujno spremlja (akoloutheîn) dobra vsebina (eulogía), združena z ustrežno dobro harmonijo (euarmostía) in dobrim ritmom (eurythmía; 400d–e).

Kot je razvidno iz razprave o harmonijah in ritmih, si je Platon predstavljal, da harmonije in ritmi na neki način posnemajo različne značajske lastnosti, dobre ali slabe. Njegove ubeseditve nakazujejo predstavo, da harmonija posnema govor, se pravi zvočno podobo govora človeka s takšnimi ali drugačnimi značajskimi lastnostmi, in da na podoben način posnemajo ritmi življenjsko gibanje človeka s takšnim ali drugačnim značajem. Harmonije se tako kažejo kot abstrakcije človeških glasov z ozirom na višino in nižino, abstrakcije, ki izražajo značaj, ritmi pa kot abstrakcije človeškega gibanja z ozirom na čas, ki prav tako izražajo takšne ali drugačne značajske lastnosti.

Platonovo pojmovanje glasbe, če ga kratko povzamemo, je razvidno že iz njegovih izrazov, s katerimi označuje posamezne stvari in pojme. Najširši pojem mu predstavlja mousiké, ki očitno obsega besedno pripoved, zlasti pesniško, in glasbo, bodisi pesniško pripoved samo bodisi združeno z glasbo. Za samo peto pesem uporablja izraz melos, ki sestoji, kot pravi, iz besede, ritma, harmonije. Kot omenjeno, je beseda (lógos) v tem sosledju nujno že ubesedena vsebina, ritem je časovna razsežnost ubeseditve in harmonija njena tonska razsežnost. Posamezne poimensko navedene harmonije so lahko le lestvice oz. značilne razporeditve intervalov, kot jih izkazujejo toni v obsegu posameznih melodij. Za oznake harmonij uporablja Platon prislove: dorsko (doristí), frigijsko (phrygísti), kar bi bilo mogoče prevajati tudi kot harmonija na dorski, lidijski način itd. Na ozadju pojma harmonija je mogoče razumeti tudi pojme kot polihordija, poliharmoničen, panharmonija in metabolé; polihordija je uporaba več tonov, kot jih predvideva harmonija; kar je poliharmonično ali panharmonično, uporablja več harmonij ali celo vse harmonije v istem melosu oz. njegovi melodiji, in metabolé je prehod iz ene harmonije (lestvice) v drugo. Pomenljivo je, da Platonovo izrazje skorajda ne pozna izraza za posamično melodijo posamičnega melosa. Na začetku razprave o harmonijah se pojavi izraz pesem (odé), oz. način pesmi (odês trópos), kar bi bilo mogoče razumeti kot melodija, po kateri se določena pesem poje. Vendar govori Platon v nadaljevanju le o harmonijah, ne o melodijah. Za posamične melodije melosov (petih pesmi) nima števne izraza (z zgoraj navedeno izjemo) in vedno, ko govori o glasbi, razpravlja le o harmonijah.

⁴ Gorazd Kocijančič. 'Opombe k dialogom in pismom'. V: Platon. *Zbrana dela*, II, 357–358.

Ob opazovanju in ocenjevanju zgodovinske resničnosti, kot se kaže v Platonovi Državi, je treba upoštevati Platonov način razmišljanja. Platon ni bil zgodovinar, pač pa literat in filozof; Država ni poročilo o družbenih oblikah Platonovega časa, niti ne načrt za novo državo, pač pa razmislek o človeku in družbi. Prav zaradi tega je Platon zgodovinsko resničnost svojega časa do določene mere shematiziral in idealiziral. Opisi njegovih držav v VIII. in IX. knjigi (aristokracija, timokracija, oligarhija, demokracija, tiranida) kot tudi opisi ustreznih tipov ljudi vzbujajo vtis, da so očiščeni atributivnih lastnosti in manj pomembnih posameznosti, zato pa je na njih poudarjeno tisto, kar je Platon videl kot bistveno. Podobno je Platon ravnal pri obravnavi *mousiké* in glasbe. V ozadju njegovega pisanja je nedvomno grška in atenska glasba, kot je obstajala v 5. in 4. stol.; Platon je nujno izhajal iz stvarnega poznavanja glasbe svojega časa, lastnih predstav o njej in lastnih izkušenj z njo. Vendar Platonovo pisanje ni zgodovinsko v tem smislu, da bi zajelo, opisalo in pretreslo vse, kar je v njegovem času obstajalo oz. vse, kar je poznal. Tudi do glasbene resničnosti je bil do določene mere izbirčen. Nekatere stvari, ki so v njegovem času obstajale, v Državi niso omenjene; druge so predstavljene in morda celo poudarjene. Platon je najbrž izpustil tisto, kar za izpeljavo njegovih misli ni bilo pomembno, opisal in obravnaval pa tiste oblike in lastnosti *mousiké*, na katerih je lahko pokazal jedro in bistvo glasbe, kot ga je pojmoval. *Mousiké* in glasba, kot se kaže v njegovem spisu, sta tako do določene mere tipizirani, shematizirani, idealizirani in v tem smislu pripravljene za miselno obravnavo.

Kaj je bila glasba Platonovega časa in kaj je Platon vzel za izhodišče svoje razprave o njej? Kako je mogoče komentirati Platonove izjave na osnovi vedenja o atenski glasbi 5. in 4. stol.? Po splošno sprejeti predstavi,⁵ ki jo v celoti potrjuje tudi nekaj deset ohranjenih zapisov, je bila grška glasba v zamisli enoglasna, v izvedbi pa heterofona; to pomeni, da hotenega in zavestnega kombiniranja dveh hkrati potekajočih melodij in zavestnega sestavljanja večtonskih sozvočij ni poznala. Petje je bilo pogosto spremljano z enim ali več glasbili, ki so podvajala peto melodijo oz. nudila oporo pevcu; melodija je sestajala iz določenih tonov v obsegu človeškega glasu oz. intervalov, in tako je nujno potekala v določeni lestvici, z grškim izrazom v določeni harmoniji. Petje je bilo prvenstveno silabično, se pravi, da je bil ritem pesniškega besedila hkrati tudi ritem melodije, po kateri se je besedilo pelo. Čeprav je grški svet poznal tudi zgolj instrumentalno glasbo, o čemer priča že Iliada, je bila najpogostejša oblika glasbe peta pesem, katere besedilo je bilo vezano na priložnost petja. Prav zaradi tega je Platon kot glasbo razumel melos: peto pesem, ki poteka v določeni harmoniji, in katere pesniški ritem je hkrati tudi ritem melodije, po kateri se poje. Druge oblike glasbe so bile za njegova razmišljanja manj pomembne. Tako si je mogoče razložiti, da se Platonova razprava o podobi *mousiké* osredotoča na peto pesem in da vključuje pretres vsebine petih besedil, njihov ritem ter njihove harmonije.

Platon si ni mogel predstavljati, da bi bila harmonija in ritem v nasprotju z vsebino pete pesmi. Prav tako si ni predstavljal, da bi se harmonija sredi melosa menjala ali da

⁵ Sledeči povzetek izhaja iz monografij o antični grški glasbi, med katerimi je tudi: Martin L. West. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

bi melos potekal v dveh ali več harmonijah. Kot je razvidno iz ustreznih mest, je zavrnil tako polihordijo kot panharmonijo. Tudi to Platonovo stališče ima zgodovinsko ozadje, in sicer v t. i. novi glasbi. Vrsta glasbenikov, predvsem kitarodov, je v 5. stol., ki velja za vrhunec atenske demokracije, močno spremenila posamične muzične zvrsti in njihovo melodiko. Melanippides naj bi preoblikoval ditiramb; v običajni triadni strukturi (strofa, antistrofa, epoda) naj bi antistrofe zamenjal z instrumentalnimi medigrami (anabolé) in tudi same strofe naj bi ne bile več enako dolge; novi ditiramb je tako sestajal iz zaporedja različno dolgih kitic, med katerimi so bile kitaristične medigre. Glasbena oblika take kompozicija je morala biti prosta (ne kitična) in glasba, melodija, je na neki način bolj sledila besedilu in njegovi vsebini, kot to omogoča kitična oblika. Hkrati naj bi Melanippides uporabljal dvanajst strun, kar si je mogoče razlagati tako, da je v lestvico, harmonijo, vpeljal druge, njej tuje tone.⁶ Drugi predstavnik nove glasbe je bil Timotej iz Mileta. Ohranjeno je besedilo njegove kitarodične pesnitve Peržani, ki opisuje bitko pri Salamini (480), ki je najbrž še bila v spominu Timotejevih poslušalcev. Peržani so živ opis z mnogimi detajli, kjer so prikazani: hrup pomorske bitke, pljuskanje valov, morje, rdeče od krvi, plavanje trupel po morju, dramatični klici bojnikov, vpitje Peržanov, ki kličejo s polnimi usti morske vode in prosijo za milost v smešni in polomljeni grščini. Ko je pesnitev izvajal, je Timotej najbrž vse, o čemer pesnitev govori, oponašal, nakazoval z mimiko in z lastnim gibanjem. Ohranjeno besedilo pesnitve kaže nekitično strukturo, kar pomeni, da je morala biti njena glasba prosta. Z vsem tem bi mogel biti kitarod Timotej vzorec umetnika, posnemajočega vse in vsakogar, ki ga Platon z nemajhno mero ironije pohvali, nato pa odslovi iz države. Timoteju se pripisuje tudi to, da je povečal število strun na kithari od sedem na enajst. Nedvomno se je tudi on posluževal mnogostrunskih glasbil, ki jih omenja Platon, polihordije in panharmonije.⁷ Med panharmonična dela bi bilo mogoče uvrstiti tudi pesnitev Mizijci, ki jo je napisal Filoksen iz Kitere (otok na jugu Peloponeza) in za katero je iz opisa znano, da je potekala v petero različnih tonusih, kar je verjetno impliciralo tudi petero različnih harmonij ter prehode (metabolé) med njimi.⁸ Poleg opisanih novosti so v 5. stol. nastopile tudi spremembe v glasbenem življenju. Pojavilo se je glasbeno zvezdnitvo, ko je avlet, kitarod s svojim obvladanjem glasbila in razkazovanjem svoje osebnosti postal pomembnejši od tistega, kar je dejansko predstavljal. Eden od razvpito poznanih avletov je bil Pronomos iz Teb, ki se je na svojih nastopih posluževal tudi obrazne mimike in gibanja.⁹ Vsi ti glasbeni pojavi atenske demokracije, demokracija v glasbi, predstavljajo zgodovinsko ozadje Platonovega razpravljanja o mousiké; njegova zavrnitev panharmonije, polihordije in razpuščenega prikazovanja česar koli ni utemeljena le v njegovi misli, pač pa je tudi odziv na glasbo njegovega časa.

Kot omenjeno, Platon nima izraza za melodijo posamičnega melosa. Vedno, ko govori o glasbi, se usmerja le na vprašanje harmonij. Zdi se, kot da ne vidi razločkov med posamičnimi melodijami, ki bi bile v isti harmoniji, oz. kot da bi bili razločki med melodijami zanj le razločki v njihovih harmonijah. Platonova razprava daje vtis, da so

⁶ Prav tam, 357–358.

⁷ Prav tam, 361–364.

⁸ Prav tam, 364–365; tu je tudi rekonstrukcija harmonskega poteka kompozicije.

⁹ Prav tam, 366.

bile melodije melosov, ki potekajo v isti harmoniji, tako enovite, da o njih posamično ni bila smiselna nadaljnja analitična razprava. Ali ima tudi to zgodovinsko ozadje? Če prisluhnemo glasbi homerskega sveta, lahko zaznamo njeno zvrstno raznolikost (npr. igranje pastirjev v reliefu na Ahilovem ščitu je nekaj drugega kot petje trena); vendar pa Homerjevi glasbeni prizori ne nakazujejo glasbenega razvoja in pripovednosti. Glasba določenega dogodka je eno z enim samim učinkom. Grška glasba kasnejših obdobj je sicer poznala tudi pripovednost in razvoj. O tem priča npr. Pitijski nomos,¹⁰ prav tako pa tudi omenjena dela naprednih kitarodov 5. in 4. stol., ki so bila očitno zamišljena pripovedno, pri čemer je pripovednosti na neki način sledila tudi glasba: če ne drugače, vsaj z menjavanjem harmonij. A kljub temu vzbujajo poročila o grški glasbi splošni vtis, da so bile glasbene tvorbe, melodije melosov brez izrazitejšega razvoja in brez izrazitejše glasbene pripovednosti; zdi se, da je bila melodija melosa nekaj, kar je v zavesti poslušalca delovalo kot eno. V tem je možno videti zgodovinsko osnovo dejstva, da si Platon kot melodijo melosa predstavlja eno samo stvar, ki ne pozna menjav, vsebinskega razvoja, in ki je na svojem začetku isto kot na svojem koncu.

S stališča osnovnih misli so Platonove omembe glasbil manj pomembne. Pektis, ki spada v skupino kordofonih psalterijev, je slabo poznano glasbilo, saj ni ohranjena nobena njegova upodobitev. Domneva se, da je bila značilnost pektisa ta, da sta bili po dve in dve sosednji struni uglaseni v oktavi, kar je omogočalo igranje v oktavah. Če je bilo res tako, je Platonov pektis mnogostrunski bolj v izgledu kot pa po zmožnosti igranja v različnih harmonijah.¹¹ Tudi trigonon sodi v družino antičnih psalterijev; iz ohranjenih upodobitev je razvidno, da je bil trikotno glasbilo, ki ga je glasbenica – na vseh ohranjenih upodobitvah le ženska, držala v naročju. Število strun na trigononu je bilo zelo veliko, tudi do 32.¹² V nasprotju s pektisom in trigononom sta bila lira in kithara največkrat sedmerostruni glasbili;¹³ brez preuglasitve je bilo tako nanju mogoče igrati le v eni harmoniji. Avlos, ki ga Platon odklanja, je imel prvotno le nekaj luknjic; ker tehnika igranja na glasbilo ni poznala prepihanja, je bilo na njem mogoče izvesti le nekaj tonov. Prav omenjeni avlet Pronomos iz Teb pa je po nekem antičnem poročilu izdelal avlos, na katerega je bilo mogoče igrati v vseh harmonijah.¹⁴ Platon ima očitno v mislih ta, novi avlos.¹⁵

Kot je razvidno iz podanega kratkega pregleda, je Platon iz pisane in raznovrstne glasbe, kot je v njegovem času obstajala, sprejel v obravnavo le tisto, kar je bilo osrednje in najbolj tipično. To je bil melos, kot ga imenuje sam: ubesedena vsebina z razpoznavnim ritmom in enovito melodijo, ki poteka le v eni harmoniji. To osnovo je v razpravi nadalje očistil; v državi naj bi obstajale le nekatere vsebine, njim ustrezni ritmi ter z ozirom na njuna značaja le dve harmoniji: dorska in frigijska.

¹⁰ Opis nomosa prav tam, 212–214.

¹¹ Thomas J. Mathiesen. *Apollo's Lyre*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1999, 272–275.

¹² Prav tam, 275–278; upodobitve na str. 213, 276.

¹³ Prav tam, 243–245, 262.

¹⁴ Prav tam, 183–184.

¹⁵ Tudi Horacij je vedel za prikazani razvoj avlosa: Tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco ... (*De arte poetica*, 202–203).

3

Osrednji pojem Platonovega razpravljanja o glasbi je pojem harmonija, in tako se postavlja vprašanje zgodovinskega konteksta Platonovih harmonij. Samostalnik harmonija in ustrezní glagol sta imela v grščini različne pomene. Srečamo ju že v Odiseji, in sicer v pomenu »spajati« ter »spoj« (tisto, prek česar je nekaj spojeno): Odisej izdeluje splav, s katerim se bo odpeljal s Kalipsinega otoka, kjer je preživel vrsto let. Podere drevesa; Kalipso mu prinese sveder; izvrta luknje v debla in jih »spoji«; s klini in »spoji« zbije bruna v splav.¹⁶ Harmonija je tu sredstvo, prek katerega so enakovrstne sestavine združene v večjo celoto. V nekoliko drugačnem pomenu se izraz pojavlja pri kasnejših piscih, kjer zaznamuje predmet, ki je narejen tako, da je sestavljen iz enakih, premišljeno in urejeno spojenih sestavin, oz. prav to, da je kaj narejeno na opisani način. »Harmonije« kamnov so tako usklajeni, premišljeni sestav kamnov, ki skupaj tvorijo zid.¹⁷

Iz splošne rabe je izraz prešel v strokovno izrazje antičnih muzikov, zlasti kitarodov. Tudi tu je pomenila beseda harmonija spoj istovrstnih sestavin v večjo celoto, in sicer zaporedje strun oz. tonov na danem glasbilu, se pravi njihovo uglasitev. Izraz se je lahko nanašal na uglasitev strun oz. na razmerja med toni znotraj oktave sploh, pogosteje pa je, opremljen z ustreznim pridevnikom ali prislovom, zaznamoval določeno uglasitev, se pravi določeno ustaljeno zaporedje intervalov, v smislu katerega je bilo glasbilo uglašeno.¹⁸ Na antičnih strunskih glasbilih (kitharis ali forminga, lira, barbitos) je vsaka struna sredi igre proizvajala le en ton; če je melodija, ki jo je kitarist ali kitarod nameraval zaigrati, zahtevala drugačen razpored intervalov kot predhodna, je moral strune ustrezno preuglasiti, in tako je glasbilo zavestno preuglasil v drugo harmonijo.

Imena različnih harmonij kot različnih uglasitev, lestvic, so povezana z razlikami v glasbi posameznih grških pokrajin ali plemen. V Homerjevi Iliadi, ki odraža razmere izpred 8. stol., je glasba zvrstno in funkcijsko razločno razvejana, nasprotno pa homerski svet komaj zaznava razlike v glasbi različnih plemen. Vendar se je zavest o pokrajinski in plemenski različnosti glasbe pojavila vsaj v 7. stol.; od tega časa dalje so Grki kot skupnost sicer samostojnih političnih tvorb zavestno prepoznavali razlike in značilnosti glasbe posameznih pokrajin in njihovih prebivalcev, bodisi grških bodisi Grkom sosednjih. Kaj so bile značilnosti glasbe posameznih grških plemen, je težko reči, saj je glasba arhaičnega obdobja obstajala le v ustnem izročilu. A vsaj od 5. stol. dalje se je glasba plemen in regij začela označevati in določati s harmonijami, se pravi z uglasitvami, lestvicami, ki so bile značilne za glasbo posameznih pokrajin in njihovih prebivalcev.¹⁹ Razlike v harmonijah gotovo niso bile edino, kar je ločilo glasbo enega plemena od drugega in označevanje s harmonijami je tako treba razumeti kot označevanje dela za celoto, in sicer v tem smislu, da je bila lestvica najočitnejša in najbolj oprijemljiva lastnost, s katero je bilo mogoče ločiti glasbo ene pokrajine, plemena, od glasbe drugega. Stanje, kakršno je bilo v zgodnjem 5. stol., značilno ponazarja Pindar, ki v svojih epinikijskih odah in fragmentarno ohranjenih pesmih večkrat nakazuje razlike med pokrajinami; tako najdemo pri njem izraze kot:

¹⁶ *Odiseja*, V, 247–248.

¹⁷ Henry George Liddell, Robert Scott. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1992, s. v. harmózo, harmonia.

¹⁸ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 14.

¹⁹ Prav tam, 14–15.

»eolske strune«,²⁰ »eolski dih avlosa«,²¹ »dorska forminga«,²² »dorska stopica«,²³ »dorsko slavje«,²⁴ »lidijski način«,²⁵ »Eolec je ubiral dorsko pot himnusov«,²⁶ dvakrat pa Pindar omenja tudi harmonijo: »pesem in harmonija za avlos, ki ju je zasnoval neki Lokrijec«,²⁷ »lidijska harmonija«. Vsi ti iztržki kažejo zavest o različnosti glasbe posameznih pokrajin, hkrati pa tudi že začetke ločevanja različnih harmonij, njihovih lestvic.

Pindar omenja glasbo štirih pokrajin ali plemen; vseh razpoznavno različnih smeri, glasbenih dialektov z ustreznimi različnimi harmonijami, poimenovanimi po pokrajinah ali plemenih, je bilo sedem.²⁹ Če jih pregledamo po geografskem ključu, so to: dorska harmonija, imenovana po osrednjem grškem plemenu Dorcev; lokrijska harmonija, označena tako po Lokridi (ob Evbojskem kanalu na zahodni obali Egejskega morja); eolska harmonija, imenovana po Eolcih, živečih v severnejših predelih maloazijske obale in na egejskih otokih, med drugim na pesniškem otoku Lezbosu; jonska (iasovska) harmonija, z imenom po Joncih v južnejših predelih zahodne maloazijske obale. Glasba ostalih treh pokrajin ni bila grška: lidijska harmonija se je imenovala po Lidiji, deželi sredi Male Azije s središčem v Sardah, kjer je živel iz antične zgodovine dobro znani Krez, o katerem govori Herodot; kljub pogostim stikom z Grki Lidija ni bila grška dežela in jezik Lidijcev ni bil narečje grščine.³⁰ Tudi ljudstvo Frigijcev, živečih severovzhodno od Lidijcev, ki so jih slednji podjarmili, in po katerih se je imenovala frigijska harmonija, ni bilo grško, čeprav so Frigijci močno prisotni v grški mitologiji.³¹ Pridevnik miksolidijski pa se nanaša na pokrajino Mizijo severno od Lidije; njeni prebivalci so govorili miksolidijsko, kar pomeni mešano lidijsko narečje, in izraz se je očitno prenesel tudi na glasbene značilnosti pokrajine in na njeno harmonijo.³²

Iz izrazja antičnih muzikov je izraz harmonija slednjič prešel v strokovno terminologijo antičnih glasbenih teoretikov, harmonikov. Kot je dobro znano, je tu zaznamoval oktavno lestvico z določenim zaporedjem intervalov, pogosto kot del večjega tonskega sistema.³³ V misli harmonikov so harmonije, izpeljane sicer iz dejanskih, v glasbi časa obstoječih lestvic, postale teoremi: sestavine abstraktnega in od dejanske glasbe neodvisnega teoretičnega mišljenja. Kot takšne jih je bilo mogoče primerjati, kombinirati in sestavljati v večje tonske sisteme. Šele v urejevalni misli teoretikov so se pojavili »spodnji« in »zgornji« tonusi in harmonije, se pravi harmonije s predponama hipo- ter hiper-. Čeprav so mogle harmonije z imenovanima predponama obstajati tudi v dejanski glasbi, izvirajo imena zanje šele iz krogov antičnih harmonikov.

²⁰ Pitijске ode, 2, 69. Uporabljena je bila izdaja: *Pindar*; I, II, prev. William H. Race. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 1997 (The Loeb Classical Library, 56, 485).

²¹ Nemejske ode, 3, 79.

²² Olimpijske ode, 1, 17.

²³ Olimpijske ode, 3, 5.

²⁴ Pitijске ode, 8, 20.

²⁵ Olimpijske ode, 14, 17.

²⁶ Fragment 91.

²⁷ Fragment 140b.

²⁸ Nemejske ode, 4, 45.

²⁹ Sedem različnih harmonij oz. tonusov (brez tistih s predponami hipo- ter hiper-) omenjajo besedila v obeh navedenih zvezkih Barkerjeve izdaje.

³⁰ *Antika*. Ljubljana: CZ, 1998, s. v. »Lidija«.

³¹ *Antika*, s. v. »Frigija«.

³² *A Greek-English Lexicon*, s. v. *mixolýdios, mixolydistí*.

³³ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 15.

Teorija glasbe se je pojavila v 5. stol., vendar je iz tega časa ohranjeno le nekaj kratkih citatov vprašljive verodostojnosti. Tudi iz prvih treh četrtin 4. stol. je ohranjeno zelo malo.³⁴ Glasbenoteoretični sistem harmonij je zelo verjetno nastal ali vsaj začel nastajati v 4. stol., v času torej, ki ni mogel biti močno oddaljen od nastanka Države.³⁵ Kolikor je mogoče presoditi, je Platonova Država prvo pisno pričevanje o nastajajočem teoretičnem sistemu harmonij,³⁶ čeprav ta v Državi kot filozofskem spisu ni podan s termini glasbene teorije, in hkrati tudi prvo pričevanje o značajih harmonij.³⁷ Najstarejša ohranjena izrecno glasbenoteoretična dela so šele s konca 4. stol.: Aristoksenov spis *Elementa harmonica* ter Evklidu pripisano delo *Sectio canonis*.³⁸ V Aristoksenovem spisu je sistem harmonij opisan kot sistem tonusov.³⁹ Sistem harmonij, kot naj bi nastal že v 4. stol., je tako v celoti podan šele v kasnejših spisih: pri Kleonidu (2. stol. po Kr.), Bacchiusu (4. stol. po Kr.) in v grško pisani razpravi *De musica* Aristida Kvintilijana (Aristides Quintilianus),⁴⁰ kar pomeni kar nekaj stoletij po Platonu.

Kvintilijanov sistem harmonij si je v diatoničnem genusu najlaže predstavljati v obliki sedmero oktavnih lestvic od h (miksolijska) do a (hipodorska). Skupaj predstavljajo cikel: vsaka naslednja se iz predhodne izpelje tako, da se njen spodnji interval prenese oktavo navzgor; osma harmonija bi bila tako le ponovitev prve⁴¹ (gl. ponazorilo,⁴² v katerem so harmonije zaradi primerjave s Platonovimi harmonijami podane v enharmoničnem genusu). A poleg tega podaja Kvintilijan tudi harmonije, ki naj bi jih poznala starejša glasba, in za katere tudi izrecno pravi, da so tiste, ki jih je imel v mislih Platon.⁴³ Če primerjamo Platonove harmonije s kasnejšim sistemom, se kažejo očitne podobnosti: Platonova lidijska je skoraj enaka Kvintilijanovi hipolidijska; obe dorski sta enaki, če prezremo dejstvo, da ima Platonova spodaj ton več; Platonova sintonolidijska

³⁴ Prav tam, 1.

³⁵ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 164.

³⁶ Sodba temelji na osnovi omemb posamičnih harmonij v grških besedilih, ki jih prinašata oba navedena zvezka Barkerjeve izdaje.

³⁷ V Državi je še nekaj mest, ki nakazujejo obstoj sočasne glasbene teorije: V VII. knjigi se razpravlja o tem, česa naj bi se učili mladi filozofi, ki naj bi kasneje vodili državo. Po aritmetiki, geometriji naj bi se posvečali tudi študiju gibanja. Gibanji sta dve: tisto na nebu, ki ga preučuje astronomija, in gibanje v harmoniji, »enharmonično« gibanje (enarmónios phorá), ki ga zaznavajo ušesa (530d). Na tem mestu pride med sogovornikoma do nesporazuma, saj ima vsakdo v mislih drugo skupino o zvoku razpravljajočih ljudi. Glavkon misli na teoretike harmonike, katerih početje se mu zdi smešno; nastavljajo ušesa in se ne morejo sporazumeti, ali je sredi med dvema kar najbližjima tonoma še en ton ali ne, se pravi, da iščejo najmanjši možni interval (diástema), ki bi kot najmanjši postal mera vsem ostalim (531a). Ti glasbeni atomisti, kot bi jih lahko imenovali, dajejo prednost ušesom pred umom, kar pomeni, da jih zanima zgolj naravoslovni, fizikalni vidik glasbenih tonov in intervalov. Sokrat ima v mislih pitagorejske filozofe, kot jih tudi imenuje: ti razpravljajo o harmoniji na podoben način kot o astronomiji. V simfonijah (symphoníai), kar pomeni v konsonančnih intervalih, iščejo števila. Vendar pitagorejci po Sokratu (in Platonu) ne vidijo resničnega problema: zakaj so nekatera števila, ki so v jedru simfonij, skladna (sýmphonoi arhythmoi), druga ne (531b–c). Platon, ki očitno zavrača obe šoli, se na tem mestu sprašuje o najglobljem vzroku pojava različnih glasbenih oz. intervalnih razmerij in s tem tudi o najglobljem bistvu glasbe. – Drugo mesto, ki nakazuje Platonovo poznavanje sočasne nastajajoče harmonične teorije, je zgoraj opisana omemba, po kateri so vse harmonije iz štirih tonov; izraz phthóngos navadno zaznamuje posamični ton, ne intervala, zato je zelo verjetno, da Platon nakazuje obstoj teorema tetrakorda, ki sestoji iz štirih tonov znotraj čiste kvarte in je v resnici tako ali drugače povezan s posameznimi harmonijami. – Tudi Erovo poročilo o petju Siren v X. knjigi Države priča o pitagorejsko naravnanih razmislekih o zvoku in glasbi (616d–617d).

³⁸ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 1.

³⁹ O razmerju med tonusi in harmonijami gl. prav tam, 17–21.

⁴⁰ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 165. – Aristides Quintilianus je skoraj povsem nepoznana figura. V svojem delu omenja Cicerona, kar pomeni, da ni mogel živeti prej kot v 1. stol. po Kr.; ker pa ga omenja Martianus Capella, ni mogel živeti kasneje kot v 4. stol. (Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 392). Th. J. Mathiesen ga postavlja v pozno 3. in zgodnje 4. stol. (Thomas J. Mathiesen. *Apollo's Lyre*, 292).

⁴¹ *De musica*, I, 15 (Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 416–417).

⁴² Znak # pomeni zvišanje za 1/4 tona. Višina (z miksolijsko na h) je izbrana zgolj zaradi lažjega branja.

⁴³ *De musica*, I, 18–19 (Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, II, 419–420).

izgleda kot odlomek kasnejše lidijske, katere drugi ton je prestavljen oktavo više. Sintonolidijska harmonija, kar pomeni napeta lidijska, je omenjena le v Državi⁴⁴ in izraz »napet« bi se lahko nanašal na to, da je bila zamišljena v visoki legi. Zdi se, da jo je imel Platon za enačico lidijske harmonije. Tudi v drugih primerih je mogoče najti povezave med Platonovimi harmonijami in harmonijami ustaljenega sistema; povsem neprimerljiva s kasnejšim ostaja le Platonova jonska harmonija.⁴⁵

Kvintilijanove harmonije v enharmoničnem genusu										
miksolidijska	h	h#	c	e	e#	f	a	h		
lidijska		h#	c	e	e#	f	a	h	h#	
frigijska			c	e	e#	f	a	h	h#	c
dorska				e	e#	f	a	h	h#	c e
hipolidijska					e#	f	a	h	h#	c e e#
hipofrigijska						f	a	h	h#	c e e# f
hipodorska							a	h	h#	c e e# f a

Platonove harmonije (po Kvintilijanu)										
miksolidijska	h	h#	c	d	e	e#	f	h		
sintonolidijska					e	e#	f	a		c
frigijska				d	e	e#	f	a	h	h# c d
dorska				d	e	e#	f	a	h	h# c e
lidijska						e#	f	a	h	h# c e e#
jonska					e	e#	f	a		c d

Če sprejmemo hipotezo, da je Kvintilijanovo poročilo o Platonovih harmonijah resnično, izgledajo le-te kot sistem harmonij v zacetku. Platon je sicer zelo verjetno izhajal iz glasbe svojega časa, se pravi iz dejanskih melosov in njihovih melodij,⁴⁶ vendar so njegove harmonije takšne, da dopuščajo ali vsaj nakazujejo možnost sistematične predstavitve, ki je v njegovem času gotovo obstajala vsaj v zacetkih. Ob sistematizaciji, ki jo nakazujejo Platonove harmonije, je pomenljivo, da Platon podobno označuje in vrednoti po dve in dve sosednji harmoniji, če jih razporedimo z ozirom na kasnejši sistem: miksolidijska in sintonolidijska harmonija, primerljivi s spodnjima dvema harmonijama kasnejšega sistema, sta harmoniji žalovanja; frigijska in dorska, primerljivi z naslednjima dvema harmonijama kasnejšega sistema, sta harmoniji vrlin; lidijska, primerljiva s kasnejšo hipolidijsko ter jonska pa sta harmoniji razpuščenosti.

Ob Platonovem sistemu harmonij, bodisi da so bile takšne, kot jih navaja Kvintilijan bodisi drugačne, se postavlja vprašanje: Ali si je Platon resnično zamišljal, da je določena melodija razpuščena zato, ker izkazuje takšne intervale med sestavljajočimi jo toni, kot jih ima lidijska lestvica, značilna za Lidijce, druga pa bojevito možata zato, ker se njeni toni ujemajo z lestvico, značilno za Dorce? Si je res predstavljal, da je značaj melodije vezan ali skrit v intervalnem razporedu tonov znotraj njenega obsega? Na to vprašanje

⁴⁴ Izraz uporabljala le Platon; *A Greek-English Lexicon*, s. v. syntonolydisti.

⁴⁵ Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 166-168.

⁴⁶ Prav tam, 165.

si je težko misliti pritrdilni odgovor. Ne zdi se verjetno, da bi imela določena melodija (z enim razporedom intervalov znotraj svojega obsega) v ušesih Platonovih sodobnikov povsem drugačno vsebino in učinek kot druga (z drugim razporedom intervalov) zgolj zaradi drugačnega zaporedja intervalov znotraj svojega obsega. Prav zato se je pojavila misel, da so bile harmonije več kot lestvice: melodične formule ali melodične značilnosti glasbe z imenom harmonije poimenovanih pokrajin ali plemen.⁴⁷ Ta razlaga je nedvomno bolj realistična. A tudi če jo sprejmemo, je še vedno težko razumljivo in predstavljivo, da bi bila frigijska melodika (tista iz Frigije z značilno frigijsko harmonijo kot lestvico) v očeh Platonovih sodobnikov vedno le umirjeno možata, lidijska (tista iz Lidije z značilno lidijsko harmonijo kot lestvico) vedno le razpuščena itd. Če si jih skušamo predstavljati stvarno, so Platonove harmonije s svojimi značaji težko razložljive.

Morda je odgovor na vprašanje, kaj si je Platon predstavljal s harmonijami, treba iskati po nasprotni poti, se pravi ne v zgodovinski realnosti, pač pa v načinu Platonovega razmišljanja: Platon se je nedvomno zavedal učinkov, ki so jih imele takšne in drugačne melodije melosov, in za njihove različne učinke je poskušal najti otipljiv razlog. Pred sabo je imel Damonov zgled,⁴⁸ ki je v različnih ritmih prepoznal različne značajske lastnosti. Prvo, kar je bilo na različnih melodijah oprijemljivo različno, so bile razlike med lestvicami – harmonijami, ki so bile v Platonovem času že predmet teoretičnega razmišljanja. Harmonije so se tako v filozofovi misli pokazale kot prva in najočitnejša lastnost, po kateri so se ločile posamične melodije, in zato tudi najverjetnejši vzrok njihovih različnih učinkov. Kot nekaj, kar še ni bilo dokončno določeno in preiskano, so se ponujale kot tisti glasbenoteoretični pojem, s katerim bi bilo mogoče razložiti, zakaj učinkujejo nekatere melodije tako, druge drugače. Pomenljivo je, da Platon ne razpravlja o tem, zakaj ima katera harmonija takšen učinek in ne drugačnega. Sokrat celo pravi, da ne pozna harmonij, a kljub temu meni, da sta potrebni dve. To mesto nakazuje, da so razpravljalci po miselni poti prišli do potrebe po pojmu, s katerim bi mogli razložiti različne učinke melodij. Gledano s tega stališča se Platonove harmonije kažejo kot odprt pojem, ki še ni zapolnjen z določeno glasbenoteoretično vsebino; kot pojem, ki ga vpeljuje samo mišljenje, refleksija glasbenega, in ki je vnaprej prilagojen in pripravljen za vse tisto, kar bi moglo razložiti vzrok jasno razpoznanih, a še ne raziskanih učinkov glasbe.

4

Vendar Platonova Država ni zgodovinski ali glasbenoteoretični, pač pa metafizični spis. Harmonije, o katerih govori, je tako mogoče videti in interpretirati tudi v sklopu Platonovega metafizičnega pogleda na resničnost. Prav s tem pa se odpre še ena razsežnost njihovega pomena. Kot je dobro znano, je bil Platon zagledan v svet idej; v njegovem pogledu na stvarnost stojijo za gibljivimi, spremenljivimi in časovno omejenimi predmeti, stvarmi, lastnostmi, nespremenljive in neuničljive ideje. Platonov svet idej presega čutom dostopno stvarnost in predstavlja metafizično resničnost.⁴⁹ V Državi

⁴⁷ Reginald Pepys Winnington-Ingram. 'Greece. Ancient'. V: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 7. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, 666–667.

⁴⁸ O Damonu gl. Andrew Barker. *Greek Musical Writings*, I, 168–169.

⁴⁹ William Keith Chambers Guthrie. *The Greek Philosophers from Thales to Aristotle*. London: Methuen & Co Ltd, 1967, 81–100. – Gorazd Kocijančič. 'Uvod v Platona'. V: Platon. *Zbrana dela*, II, 1124–1128.

omenja Platon ideje zlasti v X. knjigi, kjer obravnava umetnost kot mimesis in kjer navaja znane primere: je mnogo postelj in miz, a njihovi ideji (idéai) sta le dve: ideja postelje in ideja mize (596b); postelja, ki jo naslika slikar, je le posnetek ene od mnogih postelj in vsaka čutom dostopna postelja je nujno uresničitev ideje (eîdos) postelje, postelje po naravi (he en tē phýsei oûsa), ki je le ena in neuničljiva (597b). Če sledimo temu načinu razmišljanja, je nujno, da so vse posamične, čutom dostopne stvari le čutom dostopni posnetki idej; to so torej tudi melosi, in če gremo še korak dalje, so tudi njihove melodije, ki predstavljajo eno od njihovih treh sestavin, nujno le čutom dostopni posnetki nečesa drugega. Platon ne govori o melodijah, a vsaka dejanska melodija vsakega dejanskega melosa se v prikazanem smislu kaže kot posnetek ideje. Iz Platonovega razpravljanja je očitno, da si predstavlja, da ima vsaka posamična melodija določeno vsebino in določeni učinek. Platon pripisuje vsebino in učinek, ki naj bi ga imeli melosi kot glasba, se pravi vsebino in učinek, ki ga imajo posamične melodije, njihovim harmonijam. Harmonije se tako kažejo kot vzor, podoba, ideja, po kateri so narejene posamične melodije, in sicer z ozirom na svojo vsebino in svoj učinek.

Takšna razlaga ni zadostna in popolna brez težav, vendar je treba upoštevati, da Platonovo razpravljanje ni le eksaktna in nedvoumna izpeljava misli, pač pa tudi literarno in miselno svobodno oblikovan dialog, katerega nejasnosti vodijo k nadaljnjemu iskanju in nadaljnjemu razmišljanju.⁵⁰ Platon sicer izrecno pravi, da harmonije posnemajo človeka, človekov govor, njegovo življenjsko držo; harmonije same naj bi bile torej posnetki. Vendar je možno to izjavo razumeti tako, da so harmonije bolj kot posnetki ljudi posnetki človeških lastnosti oz. posnetki idej človeških lastnosti; dorska harmonija bi bila tako posnetek ideje hrabrosti, ki jo lahko utelešajo posamezni ljudje; frigijska posnetek ideje stanovitnosti. Če se nadalje vprašamo, zakaj naj bi bile harmonije posnetki idej, in ne ideje same, moremo priti do odgovora, da zato, ker na glasbeni način, kot glasba utelešajo oz. predstavljajo posamične ideje Platonovega idejnega sveta. To pomeni: harmonije so glasbeni posnetki idej ali, če nekoliko prilagodimo zorni kot, harmonije so ideje v podobi glasbe: harmonije so glasbene ideje tistih lastnosti in vsebin, katerih posnetki so čutom dostopne melodije posamičnih melosov. Melodije se tako izkažejo za posamične uresničitve harmonij kot glasbenih idej različnih lastnosti in vsebin. Prav zaradi tega ima melodija, ki je posnetek ene harmonije, njeno vsebino, melodija, ki je posnetek druge harmonije, drugo. Gledano s tega zornega kota, so Platonove harmonije v razmerju do posamičnih melodij glasbene ideje, po katerih so melodije narejene.

Platonova metafizika vključuje tako zamisel glasbene ideje. Ta ideja, čeprav glasbena, je metafizična resničnost, plod duha, zato ne more biti nič stvarnega: ne lestvica ne sklop drugih glasbenih lastnosti. To tudi pomeni, da ni dostopna čutom, da je ni mogoče izmeriti, prevesti v besede ali opisati. Mogoče jo je le pojmovati in misliti: je tisto, kar vsaka posamična kompozicija odkrije, uvidi, uzre, posname in uresniči v obliki čutom dosegljivih zvokov. Morda je v uvidu metafizičnega preseganja čutom dostopne stvarnosti, v tem primeru glasbene stvarnosti, skrit odgovor na vprašanje, zakaj ostaja bistvo glasbe za še tako prodorno analitično glasboslovje nedosegljivo.

⁵⁰ Prav tam, 1052.

16. stoletje • 16th century

Uzdasi u poodmakloj dobi – Petrarca, Vinci, Wert i Marenzio

Sighs in Advancing Years – Petrarch, Vinci, Wert and Marenzio

Ključne besede: Petrarca, madrigal, retorika, kadenčne sheme, vodenje glasov

Keywords: Petrarch, madrigal, rhetoric, cadential schemes, voice-leading.

IZVLEČEK

ABSTRACT

Petrarcov sonet »Se la mia vita da l'aspro tormento«, v katerem pesnik izpoveduje upanje, da mu bodo pozna leta prinesla pogum za priznanje dolgo potlačениh čustev do svoje ljubljene, je podan v enem stavku. Predstavljene uglasbitve treh skladateljev 16. stoletja – Pietra Vincija, Giaches de Werta in Luce Marenzija, ga uresničujejo na različne načine. Vinci pod vplivom moteta uporablja zadržan stil, Wert se nad Petrarcovimi namigi blede lepote in poznimi leti navdušeno odziva z domiselno simbolično shemo kadenc, medtem kot Marenzio, reagirajoč na takratno modo, izbira teksturo, v kateri si vsi štirje glasovi delijo spevne fraze. S takšnim načinom je Marenzio upočasnil tempo govora in ni dosegel intenzitete s katero se je Wertu uspelo povzdigniti k izzivom Petrarrove poezije.

Petrarch's sonnet »Se la mia vita da l'aspro tormento«, in which the poet is expressing the hope that advanced age will bring him the courage to admit to his lady his long suppressed feelings, is conceived as a single sentence. The three sixteenth-century composers whose settings are discussed – Pietro Vinci, Giaches de Wert and Luca Marenzio, approach their tasks differently. Vinci employs a reserved, motet-influenced style, Wert delights in responding to Petrarch's suggestion of the waning beauty and advancing years with an ingenious symbolic scheme of cadential points, while Marenzio, reacting to the current fashion, opts for a texture in which singable phrases are shared by all four voices. In so doing, Marenzio slows down the pace of delivery and does not quite come up to the intensity with which Wert manages to rise to the challenges offered by Petrarch.

Ako postoji bilo kakva konstanta u poetskome ukusu šesnaestoga stoljeća, onda je to Petrarkina poezija. Od mantovanske frottole na početku *cinquecenta*, do manirističkih kromatskih eksperimenata na kraju toga stoljeća, pjesnici su u rukama kompozitora dobivali ili gubili na popularnosti, pa je čak i Petrarca u zadnjim godinama stoljeća morao ustuknuti pred epigramatskim poetskim madrigalima Tassovim i Guarinijevim. Činjenica je da je Petrarca gotovo uvijek predstavljao svojevrni izazov, te da su, kada su posezali za njegovim tekstovima, kompozitori shvaćali da se radi o poeziji koja i svojim sadržajem i svojim formalnim osobitostima zahtijeva od njih izuzetnu pažnju.

Među polifonim madrigalima nije rijetko naići na neke, po poetskoj formi uglavnom sonete, koji su, jednom uglazbljeni od kompozitora jedne generacije, postajali uzor ili izazov njihovim mladim kolegama. Imitacija kao vid laskanja bila je udomaćena i kod rimskih klasika, a renesansni pjesnici i kompozitori su oduševljeno prihvatili ovaj način iskazivanja pažnje starijim majstorima, često ga kombinirajući sa nadmetanjem, nastojeći da po nečemu nadmaše ili promijene uzor kojega oponašaju. Takav ikonički status postigli su, na primjer, »Ite, caldi sospiri« (*RVF* 153) ili »Or che 'l ciel« (*RVF* 164).¹ Sonet »Se la mia vita« (*RFV* 12), nije dostigao popularnost koja bi se s ovima mogla mjeriti, a o razlozima za to možemo samo nagađati. Ipak se tokom šesnaestoga stoljeća našlo nekoliko madrigalskih verzija ovoga soneta, bilo da se radilo o ranijim verzijama kod kojih su Girolamo Scotto i Francesco Bifetto iskoristili samo prvih osam stihova ili o verzijama koje, dijeleći tekst na *Prima* i *Seconda parte*, koriste svih četrnaest stihova. Nešto više od četrdeset godina dijeli najraniju zabilježenu verziju Girolama Scotta od Marenzijeve:

1541	Girolamo Scotto	Novo izdanje: 1562.	Troglasni
1548	Francesco Bifetto		Četveroglasni
1554	Francseco Portinaro		Peteroglasni
1561	Pietro Vinci	Nova izdanja: 1563, 1564, 1566, 1589.	Peteroglasni
1564	Francesco Menta	Sacuvan bez dionice basa.	(Peteroglasni)
1567	Giaches (Iaches) de Wert	Nova izdanja: 1568, 1583.	Peteroglasni
1588	Luca Marenzio		Četveroglasni

Bez obzira na umjetničke vrijednosti pojedinih verzija, iz statističkog se pregleda dade vidjeti da su Vincijeva i Wertova verzija bile popularnije od drugih. Scotto je, naravno, bio popularan jedno vrijeme oko sredine stoljeća, ali je njegov stil ubrzo postao prejednostavan i preskroman po izražajnim vrijednostima da bi njegovim madrigalima osigurao popularnost u drugoj polovici stoljeća. Vincijeva popularnost je pomalo iznenađujuća jer se radilo o kompozitoru s juga Italije, a ovi su često kaskali iza svojih kolega iz sjevernijih centara. Wertova popularnost u vrijeme novih izdanja bila je nedvojbeno, ali je zanimljivo da je Marenzijeva *Primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci* ostala jedina od njegovih mnogobrojnih zbirki koja nikada nije doživjela novo izdanje i po tome se oštro izdvaja od ostaloga repertoara ovoga, pred kraj *cinquecenta* najpopularnijega madrigaliste. Možda je previše pozitivistički samouvjereni nadati se da bi jedna analiza nekolicine verzija ovoga madrigala mogla rasvijetliti ovu anomaliju, ali je izazov ovoga pitanja sam po sebi toliko jak da je vrijedno pokušati i odazvati mu se.

U samoj je poeziji Petrarkinoj već sadržan izazov kompozitoru, a taj je osobito jak u slučaju soneta »Se la mia vita«. Sonet pripada jednome tipu, zastupljenome pretežno u drugome dijelu *RVF* (*In morte di madonna Laura*), a manje u prvome (*In vita*) – radi se o tvorevinama koje predstavljaju poetski i retorički *tour de force* i sastoje se iz jedne jedine rečenice:

¹ U ovome eseju za Petrarkin *Canzoniere* upotrijebljen je naziv *Rerum vulgariū fragmenta* (skraćenica *RVF*), što ga je svojoj zbirci dao sâm pjesnik. Svi tekstovi na talijanskome originalu citirani su po: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996. Hrvatski prepjevi citirani su po izdanju: Francesco Petrarca, *Kanconijer*, priredio Frano Čale. Zagreb–Dubrovnik: Liber, 1974.

Se la mia vita da l'aspro tormento si può tanto schermire, et dagli affanni, ch'i' veggia per vertù degli ultimi anni, donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,	4	Ako se život moj od patnje ljute mogne toliko branit, i od sjete, pa uzvidim, kad godine odlete, da vam se, gospo, sjajne oči mute,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento, et lassar le ghirlande e i verdi panni, e 'l viso scolorir, che ne' miei danni allamentar mi fa pauroso et lento:	8	i da vam srebne kose zlatožute, da haljine nisu mlade, ni pram spleten, da blijedi lice što me, plaha, smete kad jadikujem usred boli krute,
pur mi darà tanta baldanza Amore, ch'i' vi scoprìrò de' mei martiri qua' sono stati gli anni, e i giorni, et l'ore;	11	tad će mi Amor takvu smjelost dati da ću vam otkrit svoje muke velje godina dugih, i dana, i sati;
et se 'l tempo è contrario ai be' desiri, non fia ch'almen non giunga al mio dolore alcun soccorso di tardi sospiri.	14	pa bude l' dob ta protiv ljuven želje, bar će mi tugu dostići na kraju pomoć u nekom kasnu uzdisaju.

(preveo M. Maras)

Polozicija ovoga soneta, pri samome početku *RVF*, navodila je prijašnje komentatore (napr. Ezio Chiorboli) da ga smjeste u rani, avignonski pjesnikov period, ali za to nije bilo nikakvih drugih ubjedljivih razloga. Vittore Branca i Marco Santagata, primjenjujući tekstovnu i skripturalnu analizu, sugerirali da se radi o sonetu koji je mogao nastati negdje oko godine 1352, te koji doista i odgovara sentimentima starijega pjesnika, a nije samo projiciranje u budućnost onoga što bi jedan mladi zaljubljenik mislio da ga u poodmaklim godinama čeka.² Sonet je, uz to, po poetskim slikama i jeziku blizak jednoj grupi kasnih soneta (*RVF* 315–317) koji dalje razvijaju misli prvi put naslućene u *RVF* 12. Osobito stihovi 9–12 iz *RVF* 315 («Tutta la mia fiorita et verde etade»):

Presso era 'l tempo dove Amor si scontra con Castitate, et agli amanti è dato sedersi insieme, et dir che lor incontra.	Bližila dob se kada Amor sretne Nevinost, kad zaljubljenim dade sjediti i zboriti što im na um pade.
---	--

(preveo M. Maras)

kao da opisuju i situaciju u kojoj bi moglo doći do komuniciranja toga »kasnog uzdisaja«, one slike s kojom je bio završio sonet *RVF* 12.

Ni jednoga časa ne slabi pjesnikov intenzitet u ovome sonetu. Zbog želje da ga uobličiti kao jednu rečenicu, Petrarca upotrebljava kompleksnu sintaksu, kojom postiže da se očekivanje probuđeno smislom prvih stihova odgađa. Tek na samome kraju soneta nailazimo na potpuno ispunjenje te naslućene i stalno odgađane mogućnosti. Ponegdje u pjesmama iz *RVF* možemo razlikovati autorski i neki drugi glas, nagovješćuju se mogućnosti dijaloga, koje su kompozitori i te kako spretno znali iskoristiti. Ta dijaloška situacija ne postoji u *RVF* 12 – jedan se te isti glas čuje u neprekinutome monologu i tek na jednome mjestu,

² Vidi Petrarca, ur. Santagata, 55.

na formalnome početku drugoga dijela soneta, u stihu 9, »pur« nagovještena je realizacija modalnoga značenja koje je sadržano u početnoj riječi: »Se«. Već ta neprekidnost – užurbani govor – dočarava situaciju u kojoj onaj koji je svoja osjećanja dugo tajio sada konačno uspijeva smoći dovoljno hrabrosti, pa izgovara čitav svoj monolog užurbano, u jednome dahu. Bilo bi previše očekivati da će svaka madrigalska verzija na koju naiđemo u podjednakoj mjeri u muzičkome slogu ispuniti izazove koje kompozitoru postavlja pjesnik. U nekim svojim ranijim radovima na ovu temu, bio sam već zagovarao pristup pomoću kojega možemo, ako ne drugo, a ono pokušati da se približimo mentalnome procesu jednoga kompozitora u času u kojem se on obraća svome poetskom uzoru prvenstveno kao čitalac.³ Ostatok ovoga eseja je posvećen sličnome pokušaju.

Slijedeći uobičajeno pravilo da kompoziciji koja svojim tekstom sugerira teme tugo-vanja, patnje ili trpljenja, najviše odgovara drugi (frigijski) par modusa, Pietro Vinci (oko 1525 – oko 1584), najstariji od tri kompozitora čije su verzije razmatrane ovdje, sasvim predvidljivo poseže za frigijskim načinom. Na to ga navode *conchetti chiave* u *RVF* 12: »tormento«, »lamentar«, »martiri«, »dolore«. Još u Josquinovoj generaciji ustalila se veza između tragične tematike teksta i frigijskog načina, a najčuveniji primjeri toga postupka su svakako Josquinov »Miserere mei Deus« i Isaacova tužbalica povodom smrti Lorenza de' Medici, »Quis dabit capiti meo aquam«. Već se i kod njih očituje harmonska labilnost koja traje tokom čitavoga *cinquecenta* kad god se radi o frigijskome načinu – tkivo kompozicije koleba se između kadenci frigijskoga načina (na E) i tada novoga, eolskoga načina (na A). Vinci tako, pošavši od izričito frigijske melodijske konture na početku svoga madrigala, završava njegov prvi dio kadencom na A, ali se na kraju *Seconda parte* ipak vraća E-modusu. Godine 1561, u vrijeme kada je Vinci objavio zbirku u kojoj se ovaj madrigal nalazi, u Willaertovim i Roreovim madrigalima česti su melodijski pomaci i harmonske osobitosti kojima se žele naglasiti dramatične crte poetskog teksta. Vinci je u to vrijeme bio još uvijek ponešto provincijski muzičar, tek oko 1560. došavši u dodir sa muzikom jednoga većeg centra, Napulja, nakon svoje mladosti provedene na Siciliji. Ti prvi dodiri sa nešto smjelijim slogom nagoviješteni su iznenadnim kromatskim pomacima, poput onoga između *d* i *cis* u konturi početne fraze madrigala, ali mogućnosti naslućene ovim pomakom nisu realizirane i u harmonskome slogu. Tu i tamo pojavi se po koji pomak *a-b*, također bez većih posljedica. Čitav tok madrigala podsjeća na nizanje imitativnih početaka karakterističnih za strukturu onovremenog moteta, u što spada i relativna bliskost imitativnih motiva kojima počinju *Prima* i *Seconda parte* (Pr. 1).

Pr. 1, Vinci, »Se la mia vita«:

Prima parte

Se la mia vi - ta da l'a - spro tor - men - to

Seconda parte

Pur mi da - ra tan - ta bal - dan - za A - mo - re,

³ Vidi B. Bujić, »Palestrina, Willaert, Arcadelt and the Art of Imitation«, *Recercare*, X (1998), 105–131; »Cinquecento Madrigalists as Readers of Poetry«, u *Music, Words, and Images. Essays in Honour of Koraljka Kos*, ur. Vjera Katalinić i Zdravko Blažeković, Zagreb, 1999, 13–26.

»Ozbilnost« Vincijeva pristupa odražava se i u suzdržanosti s kojom on pristupa bilo kakvome tonskom slikanju. Za madrigale nastale u ovo vrijeme, početkom sedme decenije stoljeća, sasvim je prirodno da sadrže različite predvidljive melodijske obrasce, a kasnije, kako ćemo vidjeti, Marenzio nije mogao odoljeti iskušenju da na riječ »ghirlande« razvije jedan melizmatski niz. Vinci je i po ovome još provincijalac – pitanje čitanja i potenciranja poetskih slika putem melodijskih obrazaca kod njega je još uvijek ograničeno elementarnim motetskim stilom i svodi se na minimalne natruhe: tek na jednome mjestu, i to u dionici drugoga alta (*Quinto*), pojavljuje se jedna kratka melizma od četiri osminke na »ghirlande«, ali i ta unutar kontrapunktske konstrukcije koja se često sreće u motetskoj literaturi i na mjestima koja ne zahtijavaju nikakvo tonsko slikanje. Vincijeva udaljenost od literarnih centara sjeverne Italije, u kojima se vjernost poetskome tekstu sve više smatrala sastavnim dijelom odgovornosti jednoga muzičara kao člana humanističke zajednice literata i kompozitora, pokazuje se i u njegovome odnosu prema poetskome tekstu. Posljednji Petrarkin stih glasi u Vincija: »alcun soccorso de' miei tardi sospiri.« Suvišna riječ »miei« narušava i strukturu *endecasillaba* i rafinirani momentat nesigurnosti, kada Petrarca namjerno zamagljuje značenje i ostavlja čitaocu da sam dokuči o čijim se uzdasima zapravo radi.

Samo nekih šest godina dijeli Vincijevu verziju ovoga soneta od Wertove. Desetak godina mlađi od Vincija, Giaches (Iaches) de Wert (1535–1596) je svojom prisutnošću u centrima sjeverne Italije, svojom kontrapunktskom vještinom i po ingenioznošću s kojom je prilazio formalnim rješenjima u svojim madrigalima, ostavio daleko dublji trag u muzici svoga vremena. Istina, i Vinci je jedno vrijeme bio cijenjen a o tome svjedoče čak četiri izdanja prve knjige madrigala. Prelaskom u Bergamo, 1568. godine, gdje se zadržao čitavih dvanaest godina, i on se našao u blizini brojnih važnijih centara, ali se usprkos svemu ovome njegov stil tokom druge polovice *cinquecenta* pokazao onim što je zapravo uvijek i bio: stil solidne kontrapunktske tehnike, bez većeg ulaženja u fineše poetskog teksta. Wert je po svemu ovome mnogo bliže duhu svoga vremena: pažljiv prema tekstu ali u isto vrijeme ingeniozan, želeći da iznenadi kakvim originalnim formalnim postupkom ali da ga u isto vrijeme i prikrije kao da samoga sebe stavlja u poziciju pjesnika pa se igra elementima poetskog teksta pokazujući da ga suvereno poznaje i kombinira svoju originalnost sa mogućnostima koje tekst otkriva tek onome tko mu se zna približiti.

Peteroglasni Wertov madrigal »Se la mia vita« ima u početnim taktovima nekih sličnosti sa njegovim kasnijim »Datemi pace, o duri miei pensieri«,⁴ otvarajući se jednim kontrapunktskim tkivom sa nekoliko elemenata, svaki od kojih postaje na svoj način izvor daljnjih melodijskih i formalnih postupaka. Tako, kombinirane dionice soprana i drugog tenora donose jednu liniju koja ocrtava konturu od nekoliko uzlaznih terci: dva isprepletena trozvuka (*d-fa, fa-c*), koji će poslužiti kao jezgro kasnijeg dugačkog luka jedne harmonske sheme. Početna tri tona u sopranskoj dionici najvjerojatnije skrivaju drugi jedan trik – *soggetto cavato* – izvodeći visine *d-a-e (re-la-mi)* iz Petrarkinih riječi »**Se la mi**(a vita)«, dok je ostatak sopranske linije, pažljivo dijeleći motive prema položaju cezure u Petrarkinu stihu, stisnut u jednu umanjenu kvartu (*c-h-a-gis*), potencirajući time emotivno značenje fraze »da l'aspro tormento« (Pr. 2).

⁴ Više o strukturi Wertova madrigala »Datemi paces« vidi kod Bujić, »Cinquecento Madrigalists«.

Pr. 2, Wert, »Se la mia vita«, početak Prima parte:

Se la mia vi - ta da l'a - spro tor - men - to,
 Se la mia vi - ta da l'a-spro tor - men - to,
 Se la mia vi - ta da l'a - spro tor - men - to,
 Se la mia vi - ta da l'a - spro tor - men - to, se la mia

Wert, iako za svoj madrigal nije bio izabrao frigijski način, ipak iskorištava semantičku osobinu frigijskoga motiva silazne kvarte. Turobna i tragična konotacija ovoga motiva jedna je od konstanti ekspresivnog jezika, ne samo Wertove generacije. Osnovni frigijski pomak - *e-d-c-h* - možemo slijediti od Isaacove »Quis dabit«, pa preko čitavoga šesnaestog stoljeća do kasnoga Monteverdija u »Lamento della ninfa« iz Osme knjige madrigala. Nakon toga ovaj motiv postaje sastavni dio ostanatne figure chaconne, opet vezan za tragični sadržaj (napr. u Didoninoj tužbalici iz Purcellove opere *Dido and Aeneas*). Wert potencira taj sadržaj, dodatno umanjujući tu kvartu tako da ona sadrži dva a ne samo jedan polustepen. Tako nešto, sa sličnim rezultatom velike emocionalne napetosti, učinio je već bio u generaciji prije Wertove Philippe Verdelot u baladi »Si lieta e grata morte« i nije isključeno da je Wert poznao ovu kompoziciju. Lako je pretpostaviti da je on poznao i Vincijevu verziju »Se la mia vita«, pa je na svoj način varirao Vincijevo uvođenje tona *cis*, stranoga modusu, kojim je ovaj podcrtao emocionalni sadržaj teksta.

Ipak se Wertova verzija bitno razlikuje od Vincijeve, ne samo po izraženijem ekspresivnome detalju umanjene kvarte, nego po kompozicijskoj vještini kojom taj detalj, pojavivši se kao motiv u početnim taktovima madrigala, preuzima značaj *idée fixe*. Wert zaključuje prvi dio madrigala naglašavajući ovaj motiv, sada u uzlaznoj formi između *cis* i *f*, na prilazu kadenci (Pr. 3).

Pr. 3, Wert, »Se la mia vita«, kraj Prima parte:

mi fa pau - ro - so - e len - - - to;
 fa pau - ro - so - e len - - - to;
 fa pau - ro - so - e len - - - to;
 len - to, mi fa pau - ro - so - e len - to;
 (pau) - ro so - e len - to, mi fa pau - ro - so - e len - to;

Drugi dio madrigala izbjegava ovaj pomak, ali, kada se slušalac već privikao na njegovo odsustvo, Wert ga ponovo uvodi, u originalnoj silaznoj formi, na početku posljednjeg stiha, »alcun soccorso di tardi sospiri«, i u toku nekih devet završnih taktova predstavlja ga i kao *c-h-a-gis* i kao sekvencnu varijantu za stupanj niže: *b-a-g-fis* (Pr. 4).

Pr. 4, Wert, »Se la mia vita«, kraj *Seconda parte* (*sopran*):

Potvrda da je Wert, kao rafinirani čitalac Petrarke, shvatio i osjetio cjelovitost neprekinutoga retoričarskog toka u sonetu, nalazi se u ovome tematskom detalju koji ujedinjuje čitavu kompoziciju – od početka *Prima parte* do kraja *Seconda parte* – potvrđujući da se radi o jednoj jedinjoj monološkoj rečenici koja od početka pa do kraja ne gubi svoj intenzitet. Ali ni ovo nije sve jer je Wert uspio uplesti u tkivo madrigala i svojevrsno simboličko tumačenje implikacije Petrarkinog sjetnog razmišljanja o prolasku ljudskoga vijeka.

Raniji madrigalisti, uključujući i Vincijevu generaciju, manje su polagali pažnju sintaktičkim detaljima poezije, često se zadovoljavajući time da se drže kraja jednoga stiha i rimujućih riječi kao indikacije gdje da smjeste kraj jedne muzičke fraze. Zato je u prvi mah začuđujuće da Wert, inače pažljiv čitalac, formira unutarnju kadencnu strukturu madrigala kao da se slijepo drži svakoga jedanaesterca, bez obzira na *enjambement*, na primjer, na kraju prvoga, trećega ili desetoga stiha. Svaki *endecasillabo* služi mu kao jasno određena fraza, omogućujući mu da svaku završi sa manje-više izraženom kadencom, pretežno »novoga«, harmonskoga tipa sa pomakom u basovoj dionici od kvinte naniže između predzadnjega i zadnjega kadencnog akorda. Tokom čitave *Prima parte*, ta se kadencna struktura dade svesti na jedan obrazac u kojem su prepoznatljivi koraci terce: prvi stih kadencira na A, drugi na F, treći na A, četvrti na C. Stihovi 5–8 nastavljaju jednom varijantom ove vrste harmonskog »šetanja« između kadencnih stupanjava, ali je u prvi mah teško vidjeti u ovome neki dublji smisao. Jedino što se nameće kao pomisao jeste da je Wert iskoristio ideju terasastih terci, sugeriranih početnim vokalnim linijama, da ih projicira u harmonski luk, nešto poput procesa kojega je Brahms, sa sličnom ingenioznošću, primijenio u svojoj Trećoj simfoniji nekih tri stotine godina kasnije. Wertova namjera, međutim, postaje nešto jasnijom u *Seconda parte*. I ovdje se lako opaža česta pojava jasno definiranih kadencnih odmorišta, poklapajući se sa svakim od šest jedanaesteraca koji tvore drugi dio Petrarkinog soneta. Regularnost visina na kojima Wert kadencira otkriva ga kao nenadmašnoga majstora simboličkog načina muzičkog slikanja. Naime, Petrarkin deveti stih (»Amore«) kod Werta kadencira na G, deseti (»martiri«), na E, jedanaesti (»l'ore«) na C, i tako dalje, uobličavajući u stihovima 9–12 kadencnu strukturu cijele *Seconda parte* u jedan jedinstveni niz silaznih terci (G-E-C-A-F-D), modificiranih jedino ograničenjima fizičkog opsega ljudskog glasa (Pr. 5).

Pr. 5, Wert, »Se la mia vita«, Seconda parte, *poredak kadenci*:

The image shows a musical score for a sequence of six chords. The chords are written on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are: Amore (F#4, A4, C5), martiri (F#4, A4, C5), ore (F#4, A4, C5), desiri (F#4, A4, C5), dolore (F#4, A4, C5), and sospiri (F#4, A4, C5). The labels are placed below the corresponding chords.

Posljednja strukturalna kadenca (na D), dostignuta pomakom dominante ka tonici zatvara taj niz, a onda se madrigal završava samo jednim plagalnim nizom koji oscilira između trozvuka na G i D, tipičnih za code u kasnijim funkcionalnim harmonskim slogovima. Ako se i nije ovdje otvoreno obratio svima onima koji slušaju izvedbu ovoga madrigala, Wert je najprije pjevačima otkrio dubinsku vezu između Petrarkine sjetne poezije i simboličke harmonske strukture u koju je tu poeziju odjenuo. Niz silaznih terci u redosljedju kadenci možda je teško čuti, barem kod prvoga slušanja, ali on postaje prepoznatljiv jednom kada izvađač ili slušalac proniknu u tkivo madrigala: onako kako neumitno prolazi vrijeme i ljudski se vijek primiče svome kraju, tako i kadencirajući stupnjevi silaze po ljestvici naizgled bezosjećajnih terci.

O tome da Marenzio predstavlja vrhunac madrigala kasnoga *cinquecenta*, postoji među muzikolozima već dobro ustaljena suglasnost. Da li iz toga slijedi da je i njegova verzija »Se la mia vita« u nekome smislu bolja i uspjelija od Wertove? Marenzio je već bio madrigalista velike reputacije kada je godine 1588 objavio *Primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci*. Četveroglasni slog je u to vrijeme gubio na popularnosti kod kompozitora koji su stajali u prvome redu novatora u muzičkome stilu i jeziku, a Marenzio se po svoj prilici odlučio za ove različite kombinacije glasova jer je želio pokazati kako se novi harmonski stil, po kojem je on već bio poznat tokom 1580-tih godina, može provesti u praksu bez obzira na broj glasova. Zanimljivo je da je ovo jedina Marenzijeva zbirka koja nikada nije doživjela drugo izdanje, dok su sve ostale njegove zbirke izdane po nekoliko puta, ne samo u Italiji nego i drugdje. Teško bi bilo protumačiti ovo kao izraz neuspjeha madrigala iz ove zbirke, ali je sigurno da, ograničeni na samo jedno izdanje, ovi madrigali nisu dosegli onu popularnost koju je Marenzio postizao drugim svojim djelima. Kasniji historičari su, međutim, u madrigalima iz ove zbirke vidjeli djela koja po svemu odgovaraju Marenzijevoj uobičajenoj reputaciji, a uz to sadrže i elemente novoga, funkcionalo-harmonskog načina mišljenja. Čini mi se da bi bilo bolje revidirati ovu kritičku pohvalu pa sugerirati da, iako je Marenzio kretao u ovome pravcu, to mu nije uvijek, pa ni u ovome madrigalu, sasvim polazilo od ruke.

Da je Marenzio u svojoj verziji Petrarke imao upravo Wertov madrigal na umu, vidi se po sličnosti njihovih početnih motiva, iako je Marenzio preinačio Wertov početak, služeći se tehnikom *inganno*: Wertov re-la-mi (*d-a-e*) kod njega je postao *d-e-h*, odnosno *g-a-e*, putem miješanja različitih heksakorda (Pr. 6).⁵

⁵ *Inganno* (doslovno »obmana«) je postupak pri kojemu se od jednoga motiva može napraviti drugi tako da se umjesto jednoga, logički očekivanoga heksakorda, kombiniraju dva ili više. Wertov *soggetto cavato* pripada jedinstvenome heksakordu na C (*naturale*), dok Marenzio kombinira re (*g*) iz heksakorda na F (*molle*), sa la i mi (*a i e*) iz heksakorda na C. *Inganno* su u imitativnim otvaranjima osobito često upotrebljavali kompozitori instrumentalne muzike u ranom sedamnaestom stoljeću (napr. Frescobaldi), ali se korijeni ove tehnike nalaze u vokalnoj muzici posljednje četvrtine šesnaestoga stoljeća. U svojoj opsežnoj studiji Marenzijeve madrigala na Petrarkine stihove (*Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio*, Tutzing, 1992) Bernhard Janz pokušao je objasniti Marenzijevu solmizaciju na anakronistički način, uzimajući s iz »Se« kao povod za sol, ne vodeći računa o principu *inganno*.

Pr. 6, Marenzio, »Se la mia vita«, početni taktovi Prima parte:

Se la mia vi - ta da - fa - spro tor - men - to, se

Se la mia vi - ta da - fa - spro tor men - to si puo tan - to scher - mi - re

Se la mia vi - ta da - fa - spro tor - men - to

Ostatak Marenzijeve teme pokazuje jasno izraženu kombinaciju dijelova melodije koji ili se drže centra G, ili na čas sugeriraju dominantu, da bi se pomakom sa dominante ka tonici cjelina zakoruzila. Sličan proces, kao da se radi o varijaciji na motive iskorištene na početku, nalazi se na kraju madrigala, slobodno kombinirajući segmente originalne melodije.

Analiza Marenzijeve verzije »Se la mia vita« pokazuje da se je on, umjesto Wertove široko razgranate kadencne strukture, držao jednog suzdržanijeg harmonskog plana. Njegov G-miksoliidski način, u biti moderni dur, međutim ne pokazuje harmonsku strukturu u kojoj bi dominanta igrala ulogu presudnog alternativnog tonskog centra. U prvome Petrarkinom kvatrenu dominira centar G, a u drugome je osjetan pomak G-C, sa »toniciziranjem« A. Taj proces omogućuje na kraju *Prima parte* kadencu frigijskoga tipa na E, a u tome načinu počinje i *Seconda parte* i to vrlo izraženo, jer Marenzio ovdje upotrebljava tradicionalno tkivo imitacije u parovima (tenor + bas, alt + sopran). Već na kraju Petrarkinog jedanaestog stiha (»giorni, et l'hore«), G je učvršćen izrazito modernom kadencom. Slijedi onda jedan zanimljivi dio u kojem se tonalne osobine G-modusa opetovano potvrđuju u višim glasovima, dok im u nižim jedno vrijeme oponira alternativna sugestija C-modusa. Pred kraj, na tekst posljednjeg Petrarkinog stiha, u sopranu se osjeća polariziranje između dominante D i tonike G (Pr. 7).

Pr. 7, Marenzio, »Se la mia vita«, kraj Seconda parte:

al - cun soc - cor so, al - cun soc -

(re) al - cun soc - cor - so di tar -

(al)cun soc - cor - so, al - cun soc - cor - so di

(al)cun soc - cor so, al - cun soc - cor - so

cor - so di tar - di so - spi - ri.

di so - spi - ri, so - spi - ri.

tar - di so - spi - ri, so - spi - ri.

di tar - di so - spi - ri.

Time ovaj madrigal iz daleka podsjeća na Wertov – u oba slučaja početak i kraj imaju nešto zajedničko jer je Marenzio, neodvisno od detalja harmonske strukture, iskoristio pri kraju madrigala elemente melodijskih pomaka kojima on započinje.

Logika Petrarkine cjelovitosti, ona kvaliteta poetskoga djela koju je Wert pretočio u motivičku i harmonsku shemu, u Marenzijevoj je verziji nekoliko puta dovedena u pitanje. Monološki karakter soneta, kojega su dobro shvatili i Vinci i Wert, u Marenzija je protumačen na svojevrsan način, pri čemu je taj karakter često iznevjeren. Wert je postigao cjelovitost već i svojim polifonim slogom, pažljivo se držeći harmonske punoće u čemu mu je pomogao i njegov peteroglasni stav. Marenzio, čini se, poseže za jednim naoko modernijim idealom zvučne strukture, bez obzira što je taj ideal zapravo neprimjeren Petrarkinim poetskim intencijama. On na mjestima razbija jedinstvo Petrarkinog narativnoga poetskog glasa, pa tako u nekoliko presudnih slučajeva, kod riječi »ch i' veggia per vertù«, »pur mi darà tanta baldanza Amore«, »qua' sono stati gl'anni, e i giorni et l'hore« i »et se 'l tempo è contrario« upotrebljava »vokalnu orkestraciju«, neku vrstu antifonalnog prezentiranja materijala pri čemu nakon jednoga para glasova istu ili sličnu frazu preuzima drugi par (Pr. 8).

Pr: 8, Marenzio, »Se la mia vita«, primjer dueta:

(ni,) ch'i' veg - gia per ver - tu

ch'i' veg - gia per - ver(tu)

Tim ponavljanjem postiže se, doduše, pjevnost i svim glasovima se omogućava da sudjeluju u melodijskom materijalu, ali se ujedno usporava tok teksta i slabi napetost koja kod Petrarke obuhvaća cijeli sonet.

O Marenzijevom novome stilu pisao je Vincenzo Giustiniani početkom sedamnaestoga stoljeća sa velikim odobravanjem. Po njemu su Marenzio i Ruggiero Giovannelli tokom 1580-tih godina uveli jedan novi, ugodni melodijski stil (»nuova aria e grata all'orecchie«) koji se odlikovao jednostavnim imitativnim motivima (»fughe«), bez osobite izvještačenosti (»senza straordinario arteficio«).⁶ Ove se osobine zaista i mogu naći u Marenzijevoj verziji »Se la mia vita«, ali upravo ta naklonost prema ljupkosti unosi u njegov madrigal duboku kontradikciju između kontinuiteta kojega zahtijeva Petrarca i neizbježnog slabljenja jedinstva narativnog tona, kojega Marenzijevi nizovi dueta pretvaraju u fragmente. Marenzio je, doduše, na mjestima posegnuo ili za tonskim slikanjem (pomalo predvidljiva melizma na »le ghirlande«) ili za harmonskim naglašavanjem poetskih momenata (iznenadni pomak ka trozvuku *e-gis-h* na »l'argento«, izričito disonantni sklop *dis-fis-a-c* na »pauroso«), ali upravo zbog toga momentalnog javljanja naglasaka koji jednako brzo ustupaju mjesto običnijem slogu, ovaj postupak gubi na ubjedljivosti i doima se kao mehanička deklaracija modernosti.

Neki muzikolozi, kao napr. Anthony Newcomb, bili su zaintrigirani pojavom »proto-funkcionalnog« načina harmonijskog mišljenja kod Marenzia ali su ujedno bili skeptični

⁶ Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, ur. Anna Banti. Firenze: Sansoni, 1981, 20–21.

prema pokušaju da se ovo protumači na deterministički način.⁷ Ne radi se o Giustinianijevim pohvalama, nego o identificiranju nastupajućeg funkcionalnog sloga koji će svoju individualnost izraziti tek tokom nadolazećega stoljeća. Newcomb je došao do opreznoga zaključka da ovaj proces nije linearno i predvidljivo evolucioni ali nije ponudio jasniji dokaz o tome. On bi se mogao formulirati ovako: onako kako nailazimo na suprotnost između poetske intencije i muzičkoga tkiva, u pojedinim djelima – kao što je i ovaj madrigal – nailazimo na kontradikciju između funkcionalnog osjećaja koji se kristalizira kroz jasnost melodijskih linija i istovremeno nesigurnog prodiranja funkcionalnoga sloga u vertikalno harmonsko tkivo. Tako pristup kadenci u »Se la mia vita« pokazuje u sopranu jasnu polarizaciju melodijskih regija dominante i tonike, a prilaz tonici ostvaren je sa jasnim pomakom melodijskih stupnjeva 5-4-3-2-1 (Pr. 7). Nemalo iznenađujuće je da je ovaj kadencni pomak ostvaren na harmonski nefunkcionalan način (pomakom I-VII-VI-V-V-I), putem strukturalnog kostura u kojem se kontrapunkt vanjskih glasova daje svesti na niz paralelnih kvinti, iako su one u stvarnome zvučanju izbjegnute vještinom linearnog razmještanja i dijeljenja između kontrapunktskih glasova (Pr. 9).

Pr. 9, Marenzio, »Se la mia vita«, strukturalni kostur završne kadence:



Ovo dovoljno jasno pokazuje Marenzijevu ovisnost ne o proto-funkcionalnome nego o linearnom slogu.

Torquato Tasso, ne znajući ništa o teorijskim implikacijama, naslutio je da je u muzici njegova vremena došlo do jedne promjene. U dijalogu *La Cavaletta overo de la poesia toscana* (1584) on ju je protumačio na estetski način, tvrdeći da je muzika postala »molle ed effeminata« i nadao se da će Striggio, Wert i Luzzaschi biti oni koji će je vratiti prijašnjoj ozbiljnosti (»a quella gravità da la quale traviando è spesso traboccata in parte di cui è più bello tacere che 'l ragionare«).⁸ *La Cavaletta* je napisana nekoliko godina prije pojave Marenzijevog madrigala pa ga Tasso nije ovdje mogao imati na umu. Uz to, uzdajući se u Striggia, Werta i Luzzaschija, potvrdio je da su mu oni bili bliži jer su pripadali njegovome sjevernom kulturnome krugu, dok mu se južna, rimska muzika činila dalekom i odbojnom. Međutim, već njegovo razmišljanje o uzrocima promjene pokazuje da su i on i drugi u njegovoj blizini shvaćali odnos poezije i muzike na jedan kritički način, iako Tasso nije raspolagao adekvatnim teorijskim znanjem niti kritičkim vokabularom kojim bi mogao rasvijetliti taj problem.

Anthony Newcomb je opazio da je i Marenzio nakon ovoga perioda promijenio svoj stil i da je tokom posljednje decenije stoljeća njegov odnos prema poeziji postao produbljeniji. I ovdje bi bilo umjesno izraziti jednu malu rezervu. Taj odnos jeste postao

⁷ Anthony Newcomb, »Marenzio and the 'Nuova aria e grata all'orecchie'«. U *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century*, ur. Andreas Giger i Thomas J. Mathiesen. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 2002, 61-75.

⁸ Torquato Tasso, *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, § 180. Citirano po T. Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di Ezio Raimondi. Firenze: Sansoni, 1958.

produbljeniji, ali više na maniristički način, potencirajući zapravo one iste momente iznenađenja i naglog skretanja u neki ekspresivni detalj, onako kako je to bio učinio i u »Se la mia vita«. Istina, potkraj stoljeća maniristički momenti iznenađenja su bili prihvaćeni kao izraz novoga ukusa ali ostaje otvoreno pitanje da li bi Tasso bio podržao Luzzaschijeve eksperimente u ovome pravcu i da li bi i dalje držao da je on taj koji će muziku vratiti na pravi put.

Nedvojbeno je u svemu ovome da se je ponešto od Marenzijevog repertoara iz 1580-tih godina našlo u procjepu između različitih stilskih faza – Marenzio je na jedan način želio biti »moderan« pa je prihvatio kriterij pjevnosti, ali kada se je ekspresivni ideal opet počeo mijenjati 1590-tih godina, ovaj je stil brzo izgubio nešto od svoje privlačnosti. Ovim se možda može objasniti činjenica da Marenzijeva zbirka iz 1588. godine nije nikada doživjela drugo izdanje: stilski zaokreti u tim godinama bili su previše nagli da bi zbirci osigurali dužu popularnost, a kod Giustinijanija se možda radilo jednostavno o dozi nostalgije s kojom se negdje u trećoj deceniji *seicenta* prisjećao svoje mladosti i muzike koju je 1580-tih godina slušao u Rimu.

Odavno se je već uvriježilo stanovište da muzikolozi ne smiju pokazivati izričitu privrženost jednima a kritički stavljati po strani druga djela iz davnije prošlosti – njihova objektivnost je tobože ovim dovedena u pitanje. Usudujem se riskirati reputaciju profesionalne nepristrasnosti pa se između ove trojice kompozitora odlučiti za Werta kao onoga kojemu je uspjelo stvoriti pravo remek-djelo. Jedino se u procesu izvedbe može osjetiti intenzitet i duboka veza između poezije i muzike, a ta je daleko izraženija kod Werta nego kod ponešto opreznoga i korektnoga Vincija ili kod Marenzija, čiji madrigalski slog u ovome slučaju trpi od iznenadnih promjena polifonog tkiva i slabi kroz šablonske primjene vokalnih dueta. Wertov »sospiro« je, jednostavno rečeno, dublji od ostalih.

18. stoletje • 18th century

UDK 785.74Haydn

Sven H. Hansell (Wien)

Kapriciozne plati Haydnovega kvarteta: vzporednice med glasbenim fraziranjem in italijansko pesniško teorijo

A Capricious Aspect of a Haydn Quartet: Parallels Linking Musical Phrasing to Italian Poetic Theory

Ključne besede: Joseph Haydn, capriccio, godalni kvartet, glasbeno-poetske strukture, ritmika, fraza

Keywords: Haydn, Capriccio, String quartet, Musico-poetic structures, Rhythm, Phrase

IZVLEČEK

Haydnov Godalni kvartet op. 9, št. 6, kaže uporabo poetskih konvencij v glasbi. Zasnovan kot capriccio, prvi stavek razkriva labirintsko ritmično strukturiranost, ki je didaktična in zabavna obenem. Tabela glasbenih ritmov in seznam tipov glasbenih fraz dopolnjujeta analizo v glavnem besedilu.

ABSTRACT

Haydn's Quartet op. 9, no. 6, illustrates the application of poetic conventions to music. Viewed as a Capriccio, movement 1 discloses a labyrinthine rhythmic structure both didactic and amusing. A table of musical rhythms and inventory of musical phrase types supplement analyses.

The capricious is usually cited in connection with the visual and literary arts. But I believe it may be encountered frequently in many a score of Joseph Haydn. Though hardly ever using the term *capriccio* as a label for a work or a single movement, the essence of the capricious is more fundamentally disclosed in Haydn's oeuvre, I believe, than in those of any other composer born in the first half of the 18th century in German speaking lands. Since I do not equate the *capriccio* with the rhapsody or fantasy, the scherzando or divertimento, et al.—although these categories of music might well include capricious elements from time to time—I will begin my essay by turning directly to a single aspect of his music, namely, to a consideration of rhythm as a primary factor. This component, I will argue, expresses in Haydn's music that disposition of creative thought, which I believe nicely illustrates the idea of the *capriccio* as formulated and cultivated in much Western literature, art and music, since the late Renaissance.

The reader should not expect my including here merely a consideration of humorous qualities. On the contrary. I contend that Haydn's more intriguing and significant *capricci* are those that involve a system of unusual components, if not a mix of animating qualities that are most often quite earnest if not surprisingly discomfiting. Moreover, Haydn's finest musical constructions point to a didactic function. After all, the capricious often includes an element of puzzle which, like a labyrinth, threatens frustration at the same time it delights with promises of play and discovery, as well as serious instruction.¹

To my mind, Haydn's *Quartet in A Major, opus 9, number 6*, illustrates several capricious tendencies. The quartet displays a great abundance of elements—especially the fairly lengthy, opening movement—along with an unmistakable, attractive quality of spontaneity and vigor. Or is vigor chiefly a quality to be added by performers, as seems the case in the recorded performance of the *Buchberger String Quartet* (C.D.: Brilliant Classics/Stemra 2004–5), what with its slower tempos and closer miking, in comparison to the *Los Angeles String Quartet* recording (C.D.: Philips, 2000), characterized by refined sound and far more rapid tempos. Surely, performance style can have very much to do with the focussing of our attention on a musical work's varied if not also vacillating aspects (or lack thereof). Besides, I agree with those, who believe that tempo is an aspect of rhythm and therefore can have very much to do with the character of individual passages as well as entire movements. But, in my essay before you, I strive to deal with Haydn's handling of rhythmic elements in such a way that details may be easily identified, and their effect analyzed objectively: I shall only speak of notated rhythm that the reader can see in the score and readily hear for him-/herself.

Surely, the listener will find in Haydn's *A major Quartet, opus 9, no. 6*, a complex of intriguing details, a near jumble—in comparison to many of Haydn's later string quartets—of different rhythms as well as contrasting melodic elements. I also believe that the process of locating Italianate, poetic rhythms in Haydn's melodic phrasing, should prove enlightening as well as amusing. Like a capricious imposition of procedures in one art (i.e., poetry) upon structural aspects in another art (here, music), the *op. 9, no. 6* quartet appears to be an unusually clear instance of the transfer of a *modus operandi* from one art to another. In other words, I am suggesting that, the exploitation of a systemic resemblance linking musical rhythm to rhythmic patterns in poetry amounts to structural elements in the one art heightening the emotional and/or intellectual component in the other art. Briefly stated once again: rhythmic qualities have been transferred from the linguistic to the musical medium with astonishing results. The analysis I give of the opening movement of the *op. 9, no. 6* quartet shows that Italian poetic rules can and do function efficiently, and with artistic ingenuity, within the structural procedures of Haydn's music.

Haydn's Phrasing of Melody

At some point early on—I conjecture—Haydn must have attempted to deal with the mechanics of musical phrasing in terms of Italian poetic theory, in order to achieve a

¹ Among many recent books on the labyrinth, I find Herman Kern's *Through the Labyrinth: Designs & Meanings over 5000 Years* (Munich: Prestel Verlag, 2000), copiously illustrated and highly detailed. It also offers a fine bibliography.

flowing, lyrical style. But the poetic system into which he tapped, served not merely as one of several controls he could apply in musical works. The rhythmic elements he adopted and adapted may—arguably—have been especially productive thanks to their capacity to function quite independently of harmonic plan, of traditional musical structures, and even of performance practice (like tempo and playing style). Fortunately, the rhythmic system Haydn developed is capable of examination without the necessity of including, simultaneously, a thorough inspection of other musical aspects—especially harmonic details—within his music.

On the basis of all of Haydn’s early quartets, it appears likely—I believe—that keen perspicacity (rather than mere happenstance) brought Haydn to insert the simple rules of Italian poetry into his musical *bag of tricks!* Permitting clarity and a certain consistency if not total homogeneity of patterns unfolding in time, his sometimes varied yet often reiterating poetic rhythms—so prominent in his compositions—insure that forward push to his musical phrases, ubiquitous in his compositions. Thus, *la bella poesia* guided Haydn’s composing of elegant flowing rhythms in order to achieve that semblance of human reflection, along with that “stop and go” quality of spoken exchanges, mixing lively with slow, or bold with tentative and gentle.

Poetic *Ritmi*

In order to get at the mechanics of Haydn’s expressive gestures, I will describe in this essay his basis for rhythmic exploitations: namely, Italian *ritmi* (or *ritmiche*) identifying the poetic rhythms of differing lengths of Italian verse-lines, which permitted Haydn’s achieving and controlling a lyric flow, along with that forward press or push, mentioned above. But taking yet a step farther, I suggest that Haydn’s musical adoption of *ritmi* not only constituted a milestone in the development of his compositional skills: it also stimulated the expanding and refining of his own musical imagination.

The **Table of Poetic *Ritmi***, which I give below, shows graphically how Italian verse-lines will vary in length from 4 to 11 syllables, and that there is a principle, accented syllable at or quite near the end of each line of verse, towards which a group of syllables push. The musical example appended to my paper (giving a large portion of the opening movement of Haydn’s *op. 9, no. 6*), illustrates how Haydn achieved phrase-termination immediately following a barline: a circumstance so significantly different from some current, modern assumptions—at least, among American writers on the subject —that musical phrases normally begin immediately after the barline (so that, erroneously, the barline will function to mark the accented initiation of a phrase.²

When examining the musical score (showing a large portion of Haydn’s *op. 9, no. 6*) at the end of my essay, the reader will be greatly inconvenienced if he/she bears in mind

² William Rothstein devotes a lengthy chapter (pp.125-183) of his book *Phrase Rhythm in Tonal Music* (N.Y. 1989) to Haydn’s instrumental music; however, he has nothing to say regarding Italian *ritmi*, and makes it clear that, for him, phrases are not primarily goal directed: their basic structures are harmonically and melodically shaped by what I regard as “textbook representations” of conventional 2, 4, and 8 measure structures. That he promotes analysis in terms of “hypermeters,” which reduce melodic phrases to a minimum of principle pitches, means that Rothstein hides any clear resemblance of poetic *ritmi* to the melodies he wishes to represent. To my mind, the relationship between a phrase and the location of a barline or barlines within it, will give that phrase a greater or less fluid quality. Thus, many an Italianate phrases in Haydn’s music can be recognized from the flowing (often gentle) way it begins, as well as from the way it continues.

the above cited 18th-century Italian convention of expecting the *end* of Haydn's musical phrases (i.e., the last, accented note) at the downbeat of a measure. Once again, I emphasize my paper's principle point. The beginning of each of Haydn's musical phrases is never "kicked off" by an accented downbeat: the start of each phrase comes somewhere after the first beat of a measure: which is to say, it invariably starts on a weak beat of a measure. Only the last accented note of a phrase (like a terminal syllable of text located at or near the end of a line of poetic verse) is properly marked off by Haydn's bar-line. Please consult the many musical instances of this "rule" marked in the score at the end of my paper.

A Look at the Italian Rules of Poetry that Relate to Haydn's Melodic Writing

By the late 1760's, and continuing thereafter with exceptions chiefly for special effects, the resemblance of Haydn's musical phrases to 18th-century Italian *ritmi* (i.e., poetic rhythms) confronts the musician examining the melodies as well as textures of what I consider Haydn's basically Italianate- instrumental-style. Indeed! After careful examination of considerable music of Haydn and his contemporaries, it seems clear to me that, already in Haydn's earliest sets of string quartets, the characteristic of forward movement and elegant flow towards the termination of each phrase of melody (as just described) is ever to be found. Perhaps this circumstance helped many an 18th-century listener conversant with Italian literature to hear in Haydn's instrumental-music not only a close resemblance, but perhaps also a direct reference to some well-known poetic lines. At moments, a semblance of improvisation, as well as shifts back and forth between complexity and simplicity—if not also concentrated reasoning exploded by light humor—are brought to the rhythmical surface of Haydn's music from within the core of a sonorous substance. And like the labyrinth mentioned above, Haydn's music occasionally discloses not only forward motion, but an impression of restarts, redirected thought, and even startling contradictions heightened by unexpected breaks in an otherwise smoothly poetized continuum. To my mind, Haydn developed a technique allowing—nay encouraging—extraordinary flexibility of rhythmic expression impinging on nearly every other aspect of his musical style, including that intriguing succession of unexpected events he seems to have sought and achieved in his music, time and again.³

My annotations (i.e., numbers and other symbols) to the principal melody for the first violin in the opening movement of *opus 9, no.6* (shown in the musical score at the end of this essay), identify phrase-types that will be cited and described in the next section of this paper.

³ Mathematical reflection, as opposed to poetic analysis, seems to be Rothstein's chief interest: cf. fn. 2 above. In principle, this bias is also a motivating element in analyses of Heinrich Schenker—highly regarded and influential in the U.S. today—whose influence on Rothstein is unmistakable. On the other hand, one could speak of a tradition already in Haydn's day, of promoting a basically mathematical approach to music (although I do not suggest here that Haydn would have agreed with such approaches). E.g., the Spanish mathematician Antonio Eximeno (1729–1808), whose *Del' origine e delle regole della musica* (Rome 1774) and a few later publications, created a furor in his day. Cf. the discussion on Eximeno in Enrico Fubini: *Music & Culture in Eighteenth-Century Europe* (Chicago, 1994), pp. 340–46, *et passim*, along with Padre Martini's distrust of what he considered Eximeno's unacceptable mathematical approach to texted, choral music.

An Examination of Poetic *Ritmi*, and Musical Phrasing in Haydn's Op. 9, no.6, Quartet in A major (1st movement)

A description of musical phrases in terms of *ritmi*, i.e., poetic rhythms of Italian poetry, should help the reader locate both accented and non-accented notes, as they are exhibited in the first movement of Haydn's *A major Quartet opus 9, no. 6*. Thus, my **Table of Musical Ritmi** below, cites the poetic meters and their modifications, encountered in the first movement of this A major String Quartet. On the other hand, my narrowly focussed **Inventory of Ritmi of the First Movement opus 9, no.6**, which I also provide below (but after the **Table**), discloses the frequency of occurrence of different types of musico-poetic phrases within this same first movement. Thus, measure numbers will help the reader not only locate, but compare, musical similarities within each class of *ritmi* as they are displayed in Haydn's opening movement.

The reader will probably discover that he/she will not encounter difficulties memorizing the basic principles of my **Table of Ritmi** since a few technical terms, which recur frequently, are distinguished in three basic categories, all nicely illustrated in Haydn's movement under consideration. Thus, a musical phrase:

1) may consist of the normal, full number of notes defining the phrase-type (commonly called "*pieno*"); or

2) may be truncated, i.e., missing the terminal, unaccented note, normally following the principle, accented one (therefore called "*tronco*"); or

3) may be extended by a single extra note, creating a pair of notes following the principle, accented one at the end of the poetic line or phrase ("*sdrucchiolo*").

My **Table of Ritmi** therefore shows that portion of the poetic system (in terms of the syllable count possible in each phrase type) upon which Haydn relied when composing his *op. 9, no. 6*. On the other hand, my **Inventory, of the Ritmi in the 1st Half of the First Movement op. 9, no.6 (first violin part)**, that appears a page later in this essay, supplies the measure-numbers of each occurrence of seven different basic phrase lengths (i.e., from the four-note phrase, "*quaternario*", through to the ten-note phrase ("*decasillabo*"), all to be found in the quartet's opening movement. I do not find eleven-note or longer phrases in the Haydn movement under consideration, although Italian poetic theory does allow the 11-syllable line ("*endecasillabo*") as the longest of those poetic lines frequently encountered from the 17th through the 18th century (and in theory, to the present day).

The reader should also be cognizant of the fact that Haydn's entire movement contains 133 measures, but that it is cast in two repeated halves (totalling 266 measures if both halves are repeated as indicated in Haydn's score). Therefore, my statistics given here merely cover the movement as were it performed once through, without repeats.

The **Inventory of Ritmi of the First Movement**—given shortly after my **Table of Ritmi**—identifies the location of each type of phrase within Haydn's movement. Because it uses Italian terminology (i.e., labels used in poetic analyses today), a few additional comments are made here to clarify alternative lengths, which is to say, distinctive shapes, each *ritmo* may assume.

Hopefully, the reader will consult my **Inventory** in conjunction with an examination of the musical score (reduced to the 1st violin and cello parts in my transcription) at the

end of my essay. My musical reduction includes horizontal brackets designating the first violin's *ritmi*, and between staves (where space permits), the name of each *ritmo*. Most importantly, a circled number within each *ritmo*, identifies the primary accent belonging to that *ritmo*. A plus-sign, identifying the system's permitted addition of a single unaccented note, changes the normal (*pieno*) phrase into an extended (*sdrucchiolo*) phrase. Also permitted, according to traditional Italian poetic rules, is the deletion of a terminal unaccented syllable (for Haydn, the corresponding unaccented note, at the same location) to create the so-called *tronco* (or truncated line). All of these details are included as words and/or numbers in my musical reduction.

If not initially, then eventually, the reader should try to consult my **Table**, my **Inventory**, and my **Musical Reduction** together, because redundancies of information deliberately included, will reassure the reader of his/her grasp of terminology pointing to musical functions, and varying musico-poetic contexts. On the other hand, should the reader wish to examine my **Table of Ritmi** first, and by itself, I offer the following introductory overview of *ritmi* as encountered in Haydn's music.

A Preliminary Description of my Table of Ritmi

For the convenience of the reader, I abbreviate un-accented and accented syllables with two signs (resembling the letter "u" and slash "/" respectively). In the first case, the *quadernario*—generally abbreviated *4rio* or *4rio pieno* in modern literary sources—refers to the poetic line normally of four syllables [uu/u], and is therefore called *4rio pieno*, or full. Secondly, if it is lacking its final unstressed (i.e., un-accented) syllable, it is named *4rio tronca*. [uu/], which is to say truncated. Thirdly, if it has an extra unstressed syllable after the 4th or last syllable of its so-called normal or full poetic shape), it is named *4rio sdrucchiolo*. [uu/uu]. But important to bear in mind is that the simple designation *4rio*, may be used to identify the *4rio sdrucchiolo* as well as other length of *4rio* lines, because the basic, most important information that the term *quaternario* or "*4rio*" discloses, is the exact location of its primary, accented syllable (always in the same position; always the 3rd syllable). In other words, a single type of phrase may include different possible lengths. But this circumstance has a *raison d'être* that is very simple. The crucial point to commit to memory is that the designation *4rio* (in all its guises) tells us exactly where the principle accent of a musical phrase (and of a poetic phrase in the case of texted music) is located. This information is significant, and fortunately, quite easy to see in a musical score, as well as to hear in performance.

Let me also remind the reader that the principle accent at the end of an Italian poetic line set to music for singing, will always be placed just after the barline, i.e., on the down-beat! To wit: the defining syllable of a poetic line must always coincide with the defining, accented note of a musical phrase, which the reader should now expect immediately after the barline. Fortunately, such musical technicalities as these, are extraordinarily easy to observe, since the system of *ritmi* is constructed as were it not only to regulate poetic expression, but to simplify analysis. The musician needs only to count back from the principle accent (almost always marked off by the barline) in order to see how many syllables there are—which in turn defines the type of musical phrase in question.

Surely, the simple rules spelled out here, make clear why an Italian poem (and Haydn's music, even when he mixes different phrase lengths in succession) must flow so nicely. The accented syllable (or note) near or at the end of a poetic line (like a musical phrase), can be positioned to insure a uniform pulse or rhythmic flow that pulls syllables (notes) towards termination, where speaker (musician) will momentarily breathe or relax to signal the end of a "thought".

In the same way that Haydn employed the *4rio* (phrase of four notes), he exploited phrases of five through ten-notes, in his Opus 9, no. 6, A Major Quartet, and in a way consistent with the scheme of poetic-lines of Italian poetic theory. As the reader will see, I give a schematic representation of Haydn's musical phrases in my **Table of Ritmi**. Hence, this table is chiefly meant to emphasize the fact that, while the principles of musico/poetic procedures are consistent, lengths of phrases (in syllable-counts and note-counts) are flexible.⁴

Regarding the poetic line named *endecasillabo* (for the eleven-syllable line), I have not seen its musical equivalent within the *Opus 9 Quartet* movement. Moreover, it is interesting that there is no verse-line of twelve-syllable length in Italian poetic theory, in light of the fact that, one may add two lines of *quadernario* (i.e., 4 syllables) together to create an *ottonario* (8 syllables). And one may not—according to common poetic practices—connect two differing lines (like *4rio* plus *7rio* to produce a line of 11 syllables, although I have seen this in a few Haydn's phrases in different works, here and there).⁵

Table of Musical Ritmi

My table below describes different *ritmi* of Italian poetry (which can be associated with various musical phrases in Haydn's *Op. 9, no. 6*). Thus, my letter "u" represents a note normally unstressed; my slanted stroke "/" stands for an accented note. The reader, presumably, will find these two symbols clear and convenient for marking un-accented and accented musical notes, respectively, in analyses of Haydn's other musical scores (as well as all of the Italian poetry of his era).

N.B. I use the standard abbreviation *-rio* when designating an Italian verse-line, like *4rio* for *quadernario* (i.e., the four-syllable line). However, Italian ten- and eleven-syllable verse-lines demand the suffix *sillabo*. Thus, *decasillabo* for the ten syllable line is abbreviated *10bo*.

⁴ As pointed out and illustrated, the abbreviation *4rio* stands for the poetic line of four syllables: *quadernario*. This, and similar abbreviations, is widely encountered in Italian guide books on literature. (Cf. Putnam Aldrich's *Rhythm in 17th-Century Italian Monody*, op.cit., pp.14-15, for primary sources of the 17th century, and pp.105-9, *et passim*, for published explications of the 17th but also 19th- & 20th-century.) Virtually all of Aldrich's sources discuss the verse lengths including the five-syllable line: *quinario*, the six: *senario*, the seven: *settenario*, the eight: *ottonario*, the nine: *novenario*, and the ten: *decasillabo*, abbreviated *10bo*.

⁵ Cf. again, Aldrich: *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*. Although his chpt. 5 (pp.103-133), devotes space to poetic rhythms in 17th-century Italy, this earlier century's solo vocal music is extremely simple in comparison to the instrumental movements of Haydn under consideration here. Nonetheless, Aldrich's application of terminology and descriptions thereof, are excellent and fully applicable here.

Quadernario

4rio tronco: uu/

4rio pieno: uu/u

4rio sdrucchiolo: uu/uu

Quinario

5rio tronco: uuu/

5rio pieno: uuu/u

5rio sdrucchiolo: uuu/uu

Senario

6rio tronco: u/uu/

6rio pieno: u/uu/u

6rio sdrucchiolo: u/uuu/uu

Settenario

7rio tronco: u/uuuu/

7rio pieno: u/uuu/u

7rio sdrucchiolo: u/uuu/uu

Ottonario

8rio tronco: uu/u uu/

8rio pieno: uu/u uu/u

8rio sdrucchiolo: uu/u uu/u

Novenario

9rio tronco: uu/uuuu/

9rio pieno: u/uu/uu/u

9rio sdrucchiolo: uu/uu/u/uu

Decasillabo

10bo tronco: uu/uu/uu/

10bo pieno: uu/uu/uu/u

10bo sdrucchiolo: uu/uu/uu/uu

Endecasillabo

11bo tronco, 11bo pieno & 11bo sdrucchiolo: are in theory possible (but in Haydn's op.9 no.6 quartet they are not used).

An Inventory Citing the Occurrence of Different *Ritmi* in the First Violin Part of Haydn's Quartet, op. 9, no. 6, (1st movement)

In my **Inventory**, below, measure-numbers refer to the location of one or several rhythmic elements within a musical phrase, which I equate with a poetic *ritmica*, so that the reader may locate each phrase but also observe its frequency of utilization within Haydn's movement. By now, the reader will know that I use the word *ritmi* or *ritmiche* (having borrowed this technical terms from Italian poetic theory) to describe musical phrases in Haydn's movement. When a *ritmica* (singular of *ritmi*) is repeated one or more times to stretch over several measures, I show (in my inventory) such linked measures by means of a dash. Thus, 63–67 does not mean that a statement of a single 4^{rio} *tronco* has been stretched out over five measures, but that there are several different *quinari* phrases occurring in succession, through these five measures. The reader is urged to consult a full score in order to grasp more fully the character of varying phrase lengths and shapes in succession (details which I choose not to crowd into my inventory). On his or her own, the reader should find, by consulting a score, how many statements of a single, repeating rhythm may be linked within a series of consecutive measures. Moreover, I indicate phrase-groups as briefly as I can, not only because I wish to shorten and simplify my chart: I also want to call attention to the occasional repetition of a single rhythm, even though Haydn's op.9, no.6, 1st mov't., includes but a few series of a single, specific phrase type.

Unless otherwise stated, *ritmiche* cited here are in the hands of the first violinist, who, like a concerto-soloist, dominates the three accompanying players of the string quartet.

Inventory of *Ritmi* in the first half of the 1st Movement, Op. 9, no. 6. 1st Violin Part only.

- 4rio tronco*: measures 7. 10. 63–67. 89–90. 105–6. 113. & 115.
4rio pieno: measures 4–5. 16–17. 30 & 52–53.
4rio sdrucchiolo: no instance.
5rio tronco: measures 6. 14–15. 85. 92. 107–8. 105–6. 107–8.
5rio pieno: measures 24. 30–31. 86–87. 116–23.
5rio sdrucchiolo: measures 6. 26–29. 68–84. 91. 103–4. 110–11. 130–33.
6rio tronco: measures 3. 13. 91–2. 123–5. (and 2nd vl: 128–29. 131–33)
6rio pieno: measures 1–2. 8–9. 46–51. 93–94. 126–27.
6rio sdrucchiolo: measures 87–88. 131–32.
7rio tronco: measures 18–19. 40–41. 116–23.
7rio pieno: measures 20. 96–99. 128–29.
7rio sdrucchiolo: measures 21–23. 32–39.
8rio tronco: measures 58–59.
8rio pieno: measures 52–57. 96–102. 110–14.
8rio sdrucchiolo: measures 11–12. 112.
9rio tronco: no instance.
9rio pieno: measures 60–62. 86.
9rio sdrucchiolo: measures 42–45. 93–95.
10bo tronco: no instance.
10bo pieno: measures 60–62.
10bo sdrucchiolo: no instance.

N.B. There is no instance of the 11-syllable line (the *endecasillabo*, in any of its three possible forms: *tronco*, *pieno* or *sdrucchiolo*) in this quartet by Haydn. As far as I have been able to ascertain, the *endecasillabo* seems to have been used but rarely in 18th-century Italian poetry. On the other hand, there are in the *Opus 9, no. 6 Quartet* a few unusual combinations of different *ritmiche* occurring simultaneously as well as successively. Unhappily, some measures (110–113 for example) show phrasing (i.e., *ritmi*) that may represent errors of editors who do not read Haydn's intentions correctly—perhaps—because they think in terms of modern phrasing or bowing instead of looking for possible or typical 18th-century markings in conjunction with likely articulations and/or harmonic details.⁶

The Ever Lingering Possibility of Capriccious Elements

I hope that technical details I cite in conjunction with the idea of poetic patterns serving as models for a musical phrases, may seem to the reader akin to a capricious practice, which is to say, a manipulating of intellectual elements to achieve an artistic consistency promoting qualities of flow with subtly articulated rhythmic accents. Involved,

⁶ In studying Haydn's quartets I have consulted the Doblinger edition (Munich/Vienna) ed. by Reginald Barrett-Ayres and H.C. Robbins Landon. N.B.: measures 116–23, of the *Opus 9, no. 6*, first movement, are also quite unusual in that a syncopated, or off-beat pattern, tends to obscure what I consider *5rio pieno* (as I have indicated in my inventory above).

surely, is an ingenious trick—if my interpretations are correct—despite those poetic-musical linkages anticipated (in principle) in Italian monodic song of the 17th century (this earlier repertory being the subject of Putnam Aldrich's book, cited in **footnotes 4 & 5** above). Nonetheless, Haydn played an important role by re-inventing (or rather, re-applying) a connection between the mechanics of poetry and music, and doing so with highly sophisticated, and far more complex instrumental means, unquestionably outstripping those of 17th-century monodic songs and dances. If I single out Haydn for special praise, it is because I fail to locate contemporaries in German or Italian speaking lands, that reach Haydn's artistic level of manipulating rhythmic complications until after they would have had opportunity in the closing decades of the 18th century to have studied his published scores.

Future research into the so-called *Period of Classicism* and into Haydn's role in the 18th century, may object to any isolation of Haydn from a large group of German-, Slovak-, and even Italian-speaking composers, in order to assign him a special position in the development of instrumental forms. But Haydn's manipulations of *ritmi* as I view them (coordinated with ever more complex harmonic, contrapuntal and tonal structures in conjunction with orchestrations for ensembles both large and small) indicate to me a pathbreaking achievement. A close reading of works by numerous composers I have examined in the *Kaiser Sammlung* at Vienna's National Library and elsewhere, make me reflect that, decade for decade, Haydn's high level of inventive manipulation of *ritmi* is neither matched, nor anticipated, in repertories written by other composers.⁷

Closing remarks on Haydn's String Quartet in A, op. 9, no. 6

In one sense, my **Inventory** may produce a misleading view of Haydn's first movement of *op. 9, no. 6* quartet. Being organized not chronologically but somewhat casually by phrase-types (albeit for the sake of the reader's convenience), my **Inventory** turns the continuity and unfolding of Haydn's movement into a jumble of information that does not bear directly on the gradual unfolding of musical gestures, and therefore fails to link rhythmic phrases with longer melodic shapes, let alone the succession of tonalities that do so much to determine larger aspects of this movement's form. (E.g., the first movement's opening section is in the tonic A major, the second in the dominant E major, etc.). However, my **Inventory** should direct attention to the individual shapes of phrase-types on the micro-level of individual notes, and of separated clusters of notes. It also endeavors to teach the reader how many rhythms are involved in a single movement, as it teases the reader into looking at different melodic elements reconfigured in different shapes.

But, nothing I say here denies the point that Haydn's brisk tempo (*presto*) for the opening movement does much to insure continuity, if not the semblance of an improvised highly charged, forward motion. The fast tempo may well have been a tactic to fool the listener into an acceptance of a rare, irregular continuity of musical patterns. Surely,

⁷ Warren Kirkendale's study of the *Kaiser Sammlung* is included in the English, expanded revision of his German doctoral dissertation (Vienna 1966). Entitled *Fugue and Fugato in Rococo & Classical Chamber Music* (Duke University Press 1979), this book surveys with splendid commentaries many Haydn scores in MS. Although he does not include consideration of Italian poetic phrasing *per se*, he remains ever deeply concerned with styles, textures, and structures of this repertory.

a slower presentation of Haydn's mix of *ritmi* would not and could not have generated the exciting results, which Haydn's *Presto* signals.

I hope my analysis of this opening movement offers a strong case for the hypothesis that, by the late 1760's, Haydn had grasped the musical value to borrowing and exploiting basic principles of Italian poetry in a creative way that 18th-century *litterati* would never have attempted or even contemplated, limited as they were to the medium of the spoken word alone. Thus, it was Haydn's idea, I assume, to let a capricious situation be set forth by means of an artistic medium—I mean music—allowing an amalgamation of elements that few Italian poets considered, and then only began to explore in experiments of the 20th century (as the avant guard began delving into complex rhythmic juxtapositions of traditionally incompatible elements).

The opening, *presto* of the opus 9 no. 6, is an inventory, if not a guide to the exploitation of Italian *ritmiche* by exploiting finely nuanced rhythms, in a plethora of ways. I argue that so much data is displayed in my **Table** and **Inventory**, that Haydn's inventive knack cannot be brushed aside or simply attributed to accident. The information is elegant in its adherence to a simple, basic system.

Or does the movement under consideration gain its coherence thanks to a simple natural phenomenon? Would it be reasonable, for example, to suppose that Haydn's opening movement discloses melodic rhythms that describe the flow of a fast-moving river, with a plurality of currents caused by hidden yet disrupting stones on the river-bed. My image of moving water is apt, perhaps, if it helps suggest why both the Buchbinder String Quartet, and the Los Angeles Quartet seem successful, despite very different performance tempos, in projecting or describing disruptions in the melodic flow. A comparison of their performances in such terms may suggest that a hidden, rocky structure under water are akin to elements shaping musical phrases to display differing surface qualities (i.e., in the 1st violin part, of course).

The Origins of Haydn's compositional technique?

Surely, the origins of Haydn's compositional method would be very interesting to know. After a bit less than a decade serving the *Esterhazy Court*, Haydn had incorporated to a notable extent, it would seem, the musical equivalence of Italian prosody into his compositions. But what linguistic guidance, specifically, might he have enjoyed in the process of learning about poetic *ritmi*? What nicely honed judgements had he and his aristocratic patrons possibly exchanged and pondered? And what artistic counselling may he have seized but to refine?

Surely, the opening decade of service at Esterhazy must have meant for Haydn a period of maturation as music historians generally contend, but without—I believe—pointing toward the technical system that made expansion of forms as well as artistic expression so extraordinarily significant throughout his later career. The many dozens of quartet movements I have examined closely, convince me that a re-examination of manuscript sources is needed along with a detailed inventory of the many instances of poetic rhythms that crowd his instrumental music to the very end of his career!

A few final musical examples.

On the next page I give the two-staff reduction of the *op. 9, no. 6*, to which I have referred occasionally throughout my essay. I regret that my transcription of the opening movement of the *Quartet in A major, op. 9, no. 6* is lacking parts for 2nd violin and viola; and yet the resulting treble-bass texture, along with my added labels do identify the types of *ritmi*, and the accented notes of each *ritmo* encircled. With this skeleton score in hand, the reader may be guided, initially, in examining prominent features of the quartet's 1st movement. Although my reduction is also limited to the first half of the movement, it should suffice to illustrate the character and large number of different *ritmi* (as cited in my *Table of Ritmi*, above). Despite the possibility that this movement may never gain the public admiration shown so many other Haydn quartet movements, it does seem to me that this relatively early work is an astonishingly fine demonstration of the flexibility and control of the mechanics of composition mastered already by the late 1760s.

In order to illustrate Haydn's continuing though slightly different handling of *ritmi*, I include below a brief musical excerpt from the *London Symphony in D major, no. 104*, of 1795, that will remind the reader of Haydn's propensity to charm and amuse the English public. In my brief example, disruptions, which I have marked, interrupt the melodic flow, but not the continuity of a single *ritmo*: the *quinario* in this instance is humorously extended (as I trust my markings suggest).

In Haydn's *Minuet* of the *Quartet in B-flat* of 1797, *op. 76, no. 4*, nicknamed *Sunrise*, the two violins alternate to produce the standard *Grio*, or "six syllable rhythm", which by definition has accents on the 2nd and 5th "syllable". As the two violins wait for each other, rests are used as markers. Such rests are also encountered in many other works. But I show the start of the quartet's 3rd movement, *Minuet*, to suggest that, because there is no three-syllable line permitted in the scheme of Italian poetic rhythms, the two violins must cooperate to produce the standard *Grio* or six syllable rhythm. (with accents on the 2nd and 5th syllable as just mentioned). Thus, the two violins must be interrupting as they complete each others' remarks. We see (and hear, of course) a detail pointing to the fact that, for Haydn, the tradition of Italian poetics was never abandoned, even when his musical ideas were extremely simple, disarmingly so! Or is there a hidden trick at hand? However that may be, I rather like the idea that Haydn would have enjoyed provoking music-lovers and scholars to disagreements, especially when his phrasing is so remarkably unassuming, nearly naive, in its simplicity.

It is intriguing to suppose that the relatively complicated *capricci* of Haydn's earlier works gradually yielded to broader, more obviously displayed gestures. His addressing of a wider public in later works may have driven subtleties aside? And yet, the countless examples I believe I find in late symphonies, as well as chamber music, suggest that the composer ever remained faithful to a cultivation of the *capriccio*, and specifically, the *capricci* exploiting the rhythmic components of his music.

Appendix: analytical scores

Quartet op. 9, no. 6

Presto

8mo pieno 8 pieno 5 tranco 4 pieno 5 sduc. 5 tranco 6 pieno 6 pieno 5 tranco

8 sduc. 6 tranco 5 tranco 4 pieno 4 pieno

7 tranco 7 pieno 7 sduc. 5 sduc.

5 sduc. 5 pieno 5 pieno 7 sduc.

7 sduc. 6 pieno 7 sduc. 6 pieno 7 sduc.

9 tranco 9 pieno 6 tranco 6 pieno 8 pieno

8 pieno 8 tranco 4 sduc. 6 pieno

Symphony #104 2nd movement (1795)

initially

later

sfz.

sfz.

mfz. piano

mfz. piano

Quartet op 74 no 4 (1797)

"Sunrise" 3rd movement

no. 1

no. 2

mfz. piano

mfz. piano

(NB Rests need here)
(as markers)

19. stoletje • 19th century

Večsmernost začetkov slovenske operne ustvarjalnosti

The Multiple Directions of the Beginnings of Slovene Opera Creativity

Ključne besede: slovenska opera, singspiel, nacionalna zavest, Franz Benedikt Dusík

Keywords: Slovene opera, Singspiel, national consciousness, Franz Benedikt Dusík

IZVLEČEK

Članek obravnava operno uprizorjanje na Slovenskem na prelomu iz 18. v 19. stoletje, pri čemer se osredotoča na delo F. B. Dusika in tri operna dela, za katera lahko ob upoštevanju novih dejstev trdimo, da jih je napisal v času svojega bivanja v Ljubljani: *Sultan Wampum*, *Eugen der zweyte oder Der Held unserer Zeit* in *Die Lederers Tochter oder Der weibliche Kadet*. V Ljubljani so bila dela tudi izvedena. Četudi so zvrstno označena kot opere, so bila po zasnovi morda bližje singspielom z govornim dialogom. Tako bi se na prvi pogled zdelo, da ob hkratnem vse bolj rednem gostovanju nemških opernih impresarijev, ki od zadnjega desetletja 18. stoletja naprej povsem zasenčijo sicer prej običajnejše italijanske družbe, sodijo v krog vse izrazitejšega vključevanja nacionalnega momenta. Vendarle podobnost s farso, ki se ji Dusik pozneje rad posveča, prej opozarja na splošni estetski zasak časa. Tako tudi ta dela opozarjajo na presenetljivo kontinuiranost uprizorjanja opernih del ter redno sodelovanje domačih glasbenikov pri tem, kar oblikuje podobo bogate glasbeno-gledališke produkcije tega obdobja na Slovenskem.

ABSTRACT

The paper deals with operatic production in Slovenia in the watershed period at the turn of the 19th century. It focuses on the work of F. B. Dusik; in particular, three of his key works, which, according to newly available facts, were written during his sojourn in Ljubljana: *Sultan Wampum*, *Eugen der zweyte oder Der Held unserer Zeit* and *Die Lederers Tochter oder Der weibliche Kadet*, all of which were also performed in Ljubljana. Although they are labelled operas, their form bears more similarity to the Singspiel with spoken dialogues. Thus on first view they could be ascribed to the ever more explicit nationalist movement, according to which we can trace an increase in regular appearances of the companies of German impresarios, which by the last decade of the 18th century completely overshadow the previously ubiquitous Italian operatic companies. Nonetheless, their resemblance to the farce – the form to which Dusik later devotes himself – most likely points to the more general aesthetic turn of the time. These works demonstrate the astonishing continuity of operatic output and the regular cooperation of local musicians in opera, providing an image of the rich operatic production of this period in Slovenia.

V Avstrijski nacionalni knjižnici na Dunaju hranijo pod kataložno oznako »440778-A 188« zvezek petih skupaj vezanih opernih libretov, med katerimi je en za slovensko operno zgodovino posebej zanimiv. Gre za libreto komične opere v dveh dejanjih z na-

slovom *Die Lederers Tochter oder Der weibliche Kadet*. Kot priča naslovna stran libreta,¹ je glasbo na besedilo Josepha Antona Haselbecka napisal Franz Benedikt Dusík.² Dusík je v libretu označen kot kapelnik (*Kapellmeister der Gesellschaft*), najverjetneje seveda gledališke družbe Georga Schantrocha, ki je po napisu na libretu delo tudi prva izvedla. Ker vemo, da je Schantroch v sezoni 1799/1800 gostoval v Ljubljani,³ kjer je libreto tiskan, lahko precej zagotovo trdimo, da je bila opera tedaj v Ljubljani izvedena.

Vsebina opere je primerno zapleten kolaž bolj ali (predvsem) manj verjetnih zlasti ljubezenskih zapletov. Osrednja oseba opere, po kateri se delo tudi imenuje, je hči premožnega usnarja Bürgerja Sophia, zaljubljena v Fritza, sina vodje čevljarkega ceha Kneippa. Poleg Fritza, ki Sophiji ljubezen vrača, je vanjo zagledan tudi baron Rosenthal, ki zato zanemarja svojo ženo, s katero je poročen komaj enajst mesecev. Zgodba se zapleta prek igre raznih preoblačenj, skrivanj in razkrivanj, kar povzroča ljubosumje in odkriva pravo ljubezen med tistimi, pri katerih to pričakujemo. Pri tem sta zlasti dejavni baronica in Sophia. Le-ta se preobleče v kadeta, ki naj bi bil nečak stotnika von Hohecka, baroničinega očeta. Slednji – stalno preklinjajoč, kot pritiče staremu oficirju – skuša rešiti zakon svoje hčerke in barona. Tudi baron Rosenthal se vključuje v igro preoblačenj z likom postavnega bradatega Armenca, ki se suka okoli Sophie. Igro prevar in spletk dopolnjujejo še komične figure nekoliko omejenega usnarjevega hlapca Kasperja in zvitega zapeljivca, baronovega komornega strežaja Friedricha, ki skuša omrežiti Judith. Le-ta v loteriji išče pot iz bede, ki jo nudi življenje v zakonu z ubožnim popravljavcem čevljev Pfriemom. Četudi navidez nerešljiva nasprotja vendarle ob dobri volji na eni ter ponižni skesanosti na drugi strani privedejo do zadovoljive rešitve težav. Vsako od obeh dejanj opere sklepa skupinski finale, v katerem se zapleti izgledajo in se ljubezenski problemi katarzično razrešijo.

Kljub temu da je sčasoma nekdanja sočna aktualna barvitost libreta nekoliko zbledela, je besedilo še vedno s hipnimi preobrti in duhovitimi dialogi ohranilo veliko svoje privlačnosti in prepričljivosti. Pri tem je imela zanesljivo pomembno vlogo glasba, ki je mogla reševati (podobno kot pri številnih opernih delih) sicer dramaturško večkrat šibka mesta. Ne dvomimo, da je Dusíku kot spretnemu skladatelju in izkušenemu poznavalcu glasbenega gledališča lahko to uspelo. Tako lahko le obžalujemo, da se opera – tako kot tudi nobeno drugo Dusíkovo glasbeno-gledališko delo v celoti⁴ – ni ohranila.

¹ Die Lederers Tochter / oder / Der weibliche Kadet. / Eine komische Oper in zwey Aufzügen, / frey bearbeitet / von / Joseph Anton Haselbek / Die Musik von Franz Dussik, / Kapellmeister der Gesellschaft, / Zum erstenmahl aufgeführt / von der / Georg Schantrochischen Gesellschaft. / Laibach, / gedruckt mit Degotardischen Schriften / 1800.

² Več o Dusíku: Marija Bergamo. 'Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru F. B. Dusíka kot kriteriji slogovne opredelive in vrednostne sodbe'. V: *Muzikološki zbornik* 24 (1988), 39–46. – Marija Bergamo. 'Zwischen Serenade und Symphonie. František Josef Benedikt Dusík (1765 – nach 1817)'. V: *Off-Mozart: Glazbena kultura i mali majstorii Srednje Evrope 1750–1820*, ur. V. Katalinić et al. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo in Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1995, 55–66. – Zdravko Blažeković. 'Dussek, František (Josef) Benedikt'. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Zweite, neubearbeitete Ausgabe), ur. L. Finscher, Personenteil 5. Kassel (etc.): Bärenreiter, 2001. – Gottfried Johann Dlabacz. 'Dussik, Franz Benedikt'. V: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Praga, 1815. – François-Joseph Fétis. 'Dussek (François-Benoit)'. V: *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (3. zv.). Pariz 1874. – Stanislav V. Klíma. 'František Josef Benedikt Dusík'. V: *Hudební Rozhledi*, 1957, 995. – Stanislav V. Klíma. 'Dusík, František Josef'. V: *Česko-slovenský hudební slovník* (zv. 1). Praga 1963. – Jitka Snížková, 'František Josef Benedikt Dusík (Cormundi)'. V: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana: SAZU, 1988, 85–89. – Jitka Snížková. 'František Josef Benedikt Dusík'. V: *Muzikološki zbornik* 26 (1990), 29–35. – Matjaz Barbo. 'Prispevek k orisu življenja in dela F. J. B. Dusíka'. V: *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), 53–68.

³ Prvič je gostoval v času od 21. aprila do 24. junija 1798, nato pa še v zimskih sezonah 1798/99 in 1799/1800 ter v sezonah 1801/02 in 1802/03. Prim. Jože Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971, 23–31.

⁴ Ohranjenih je le nekaj arij, duetov ter instrumentalnih stavkov v orkestralnem stavku ali klavirskem izvlečku iz Dusíkovih oper.

Ne glede na razpletanje med seboj tako in drugače prepredenih ljubezenskih trikotnikov, ki tvorijo na prvi pogled osrednjo vsebino zgodbe, je v ozadju slutiti tudi razmeroma očitno družbeno kritičnost. Kar sama se vsiljuje primerjava z znamenitim Beaumarchaisovim delom *La Folle journée ou le mariage de Figaro*. Paralel je toliko, da se celo zdi, da se zaznamba pri libretistu, češ da gre za »predelavo« (»frey bearbeitet von«), nanaša pravzaprav na to besedilo. V kontekstu slovenske uprizoritve je lahko razumeti, da je libretist grofa spremenil v barona. Poleg tega je v igro vključenih še nekaj za Ljubljano, ki se je ponašala s čevljarsko obrtjo, predstavnikov značilnih poklicev: čevljarja, usnarja in popravljavca čevljev. Kljub vsemu je zaplet zgodbe v osnovi enak – ljubosumju barona (oziroma grofa) ter Fritza (oziroma Figara), ki ju podžge skupna zarota baronice in Sophie (oziroma grofice in Suzane) sledi sprava. Pri tem je zanimivo, da se ujemata celo začetnici Sophie in Suzane oziroma Fritza in Figara. Predvsem pa je čutiti, da je aktualna družbeno-kritična ost, obrnjena v obeh primerih proti vladajoči aristokraciji, tudi eden od – četudi morda nekoliko prikritih – virov komičnosti dela. Barona (oziroma grofa) osmeši pretkana Sophie, ki ponazarja meščanstvo. Nenazadnje je pomenljivo, da se Sophijin oče piše Bürger (= meščan). V besedilu najdemo na nekaj mestih tudi izrecno obsodbo aristokracije. Značilen primer tega je, ko Judith pravi, češ da pri navadnih ljudeh veljajo moralne norme, ki se jih aristokracija ne druži: »Aber bei uns gemeinen Leuten schickt es sich halt nit recht, wann wir neben dem Mann noch so ein guten Freund zu haben.« (19)

Libreto je razdeljen na dve dejanji, ti pa na številne prizore, v katerih se nekajkrat zamenja prizorišče dogajanja. Prizori delijo glasbene točke na posamezne nastope solistov ali skupin. Pri tem je označeno, kdaj gre za arijo, duet, zbor itn. Zanimivo je, da je v libretu označen nekajkrat tudi nastop recitativa. Možno, četudi malo verjetno je, da bi tedaj tako v tekstu označili razliko med *recitativo secco* in *recitativo accompagnato*. Mnogo bolj verjetno se zdi, da je šlo za razlikovanje med govorjenimi dialogi ter recitativi, ki so jim nato sledile arije. K temu nas lahko napeljuje tudi kratka oznaka v enem od monologov hlapca Kasperja, da v nekem veselem trenutku odlomek besedila »zapoje« (»singend«, 95) – opazka, ki bi v petem recitativu ne imela pomena. Kljub nedvoumni opredelitvi na začetku tiskanega libreta, češ da gre za »opero«, lahko predvidevamo torej, da je zvrstno delo sodilo morda prej v tradicijo *singspiela* z govorjenimi dialogi. Gre za tradicijo glasbeno-gledališkega uprizarjanja, ki je bila v tedanjih avstrijskih deželah, pa tudi v Ljubljani, zelo močna. Prav *singspieli* so na prelomu iz 18. v 19. stoletje pomenili jedro uprizarjanja potujočih gledaliških družb, ki so v Ljubljano prihajale tedaj zlasti s severa. Pri tem so bila, kot meni Sivec, posebej vplivna dunajska predmestna gledališča, kot npr. Leopoldstädtertheater, ki so doživljala dobo sijajnega razcveta v desetletjih od leta 1790 dalje in so bila močan dejavnik gledališkega življenja cesarske prestolnice.⁵ Od tod so tudi izhajali impresariji, ki so gostovali v Ljubljani, v ta kontekst pa je nenazadnje sodila tudi gledališka družba G. Schantrocha in pisec libreta, Joseph Anton Haselbeck, sicer manj znan avtor besedil nekaterih dunajskih glasbeno-gledaliških predstav.⁶

⁵ J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 19.

⁶ Na Haselbeckove librete je pisal opere denimo Dusikov sodobnik Johann Georg Lickl (1769–1843). Peter Radics omenja, da je v gledališki skupini Georga Schantorch, ki je pozneje gostovala v Ljubljani in s katero je intenzivno sodeloval tudi Dusik, nastopal neki »Herr Haselbeck ... der druch frohes Spiel oft hunderte zu Lachern machte.« Peter Radics. *Die Entwicklung der deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Ljubljana 1912, 65.

Singspiel prevladuje v repertoarju ljubljanskega Stanovskega gledališča nekako od srede 90. let 18. stoletja naprej, še posebej po gostovanju družbe nemškega impresarija Konstantina Paraskowitza v zimski sezoni od 24. septembra 1796 do pepelnične srede 1797. Razumljivo je njegovo priljubljenost povezovati z bistveno manjšimi izvedbenimi zahtevami, saj ga je bilo mogoče razmeroma hitro naštudirati, terjal je manjši glasbeno-izvajalski korpus, hkrati pa je bil v učinkoviti povezavi govornjenih komičnih dialogov in spevnih arij privlačen za širše poslušalstvo. Tudi zato je verjetno priljubljenost *singspiela* kljub praviloma muzikalni šibkosti v primerjavi z italijansko opero rasla. Navezava Dusíkove opere na tradicijo *singspiela* je opazna nenazadnje tudi v omenjenem povezovanju z dediščino francoske drame, pri kateri se je navdihoval tudi avstrijski *singspiel* tega časa, kot so ga gojile potujoče gledališke družine na tem prostoru. V veliki meri je nato francoska *comédie mêlée d'ariettes* povzročala reformo italijanske komične opere *dramma giocoso per musica*, kar je posledično privedlo do nove operne zvrsti, t.i. *farse*. Ta je uživala veliko priljubljenost zlasti v italijanskih gledališčih konec 18. in na začetku 19. stoletja, tej modi pa so na začetku 19. stoletja sledile tudi gledališke uprizoritve v Ljubljani.⁷ Dusikov glasbeno-gledališki opus, kot ga je mogoče prek raznih popisov tako njegovih skladb kot predvsem zabeležk izvedb njegovih del rekonstruirati danes, večinoma izpričuje prav to zvrst. Nenazadnje je tudi prvo znano Dusikovo glasbeno-gledališko delo, ki je nastalo po omenjenem *Die Lederers Tochter*, prav farsa z naslovom *Camaccio il ricco e Basilio il povero*, napisana na besedilo enega najbolj znanih libretistov fars, Giuseppeja Foppe.⁸

Podobno kot za *singspiel* je tudi za farsu značilno pomanjkanje originalnih libretov, ki so jih nadomeščale predelave in adaptacije francoskega glasbenega in neglasbenega gledališča, italijanskih gledaliških komedij ter besedil starejših *drammi giocosi per musica*.⁹ Od slednje je farsa prevzela tudi notranjo strukturo, pri čemer je šlo za skrajšanje dvodejanke v eno dejanje z redukcijo števila in dolžine recitativov ter zaključenih točk. Nekatere farse so, kot je sklepati morda tudi za omenjeno Dusikovo glasbeno-gledališko ustvarjalnost, prevzemale francosko maniro »uporabe govornjenega recitativa v prozi«, kot to izpričuje že F. Bartoli.¹⁰ Morda pa bi lahko tudi pri Dusiku zasledili tedaj rabljen »melodramatski« stil, v katerem so ob dramskih viških govornjeni recitativ spremljali s tremoli in podobnimi orkestralnimi efekti.

Gledališka družba impresarija K. Paraskowitza je poleg nekaterih znanih *singspielov* pripravila izvedbo tudi nekaj manj znanih del. Med njimi J. Sivec izrecno izpostavlja deli *Das Judenmädchen* in *Sultan Wampum*, ki da imata neznanega avtorja.¹¹ Za slednjega domneva, da bi lahko bili avtorji kar trije skladatelji, ki jih pozna operna zgodovina: Stegmann, Amon in Bornhardt. Vendarle bi veljalo tej trojici kot najverjetnejšega avtorja priključiti prav Franza Dusika, ki se je nedvomno tedaj aktivno vključeval v glasbeno-gledališko reprodukcijo. Nenazadnje je to razumljivo tudi glede na njegovo visoko glas-

⁷ Prim. Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.

⁸ Delo je bilo prvič izvedeno v gledališču San Angelo v Benetkah v času karnevala leta 1804.

⁹ Prim. David Bryant, 'Farsa'. *Grove Music Online*, ur. L. Macy (doseženo 28. julija 2007), <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

¹⁰ F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*. Padova, 1782. Cit. po: D. Bryant, »Farsa«, ib.

¹¹ Prim. J. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, op. 191.

beno izobrazbo in vsestransko spretnost. Tako je bil v teh letih stolnični organist, vodil je koncerte Filharmonične družbe, nastopal na njenih prireditvah kot pianist (prvi je tako npr. javno igral na novem klavirju Filharmonične družbe v Stanovskem gledališču leta 1796), le nekoliko pozneje pa je v pogodbi, ki jo je sklenil ob gostovanju gledališke družbe G. Schantrocha, izpričan kot korepetitor, pevec in komponist. Ključnega pomena za našo domnevo pa je podatek, da so Dusíkovo opero v dveh dejanjih z istim naslovom 6. avgusta leta 1797 izvedli v Gradcu, kot navaja F. Stieger.¹² Da gre za opero, ki je bila tedaj razmeroma uspešna, potrjuje dejstvo, da so jo po seznamu izvedenih del družbe impresarija Paraskowitza v Ljubljani izvedli kar trikrat: 26. decembra 1796 ter 4. in 21. januarja 1797.¹³

Gledališko družbo K. Paraskowitza v Ljubljani nasledi družba razmeroma znanega češkega impresarija Geoga Denglerja, ki je zabavala občinstvo v zimski sezoni 1797/98. V časniku *Laibacher Zeitung* nas drobna notica opozarja, da je družba 7. novembra 1797 za god nadvojvode Karla uprizorila Henslerjevo igro *Eugen der zweyte oder Der Held unserer Zeit*, za katero je komponiral glasbo neki Kormundl.¹⁴ Vemo, da je Dusík zlasti po letu 1800, ko je deloval v različnih gledališčih v Italiji, pogosto uporabljal psevdonim Cormundi (podpisan je tako kot: Cormundi; Dusek, deto Cormundy; Francesco Cormunni; Cormundi di Czaslau ipd.). Precej verjetno bi tako bilo, da bi isti psevdonim uporabil tudi že nekoliko prej, zlasti v razmerah, v katerih je očitno svoje gledališko delovanje prikrival. Nenazadnje je prav zaradi pogodbe, ki jo je skrivoma, brez védenja svojega delodajalca, stolnega kapitlja, sklenil z gledališko družbo Geoga Schantrocha neposredno po omenjenem gostovanju Geoga Denglerja, izgubil službo organista v stolnici. V pogodbi s Schantrochom je postavljena tudi obveza, da bo vsako četrtletje prispeval po eno opero. To na eni strani seveda najavlja izjemno veliko produkcijo, zanesljivo pa nakazuje tudi dejstvo, da se je moral Dusík s komponiranjem oper intenzivneje ukvarjati tudi prej. Najverjetneje lahko tako med njegova glasbeno-scenska prištejemo tudi uglasbitev igre *Eugen der zweyte*. Sodelovanje s Schantrochom je verjetno potem, ko je izgubil stalno zaposlitev, povzročilo, da je Dusík odšel iz Ljubljane. Tako je verjetno poleti 1798 odšel gostovat v Trst in Gorico, nato pa se je v zimskih sezonah 1798/99 ter 1799/1800 s Schantrochom vrnil v Ljubljano. Slednje nenazadnje nakazuje tudi natis omenjenega libreta *Die Lederers Tochter*.

Schantroch je bil s svojo družbo, ki jo Dimic prišteva med »najstarejše in najboljše« (»der ältesten und besten«),¹⁵ v Ljubljani tudi v sezonah 1801/02 ter 1802/03, ko pa je Dusíkovo sodelovanje z njegovo družbo že vprašljivo. Kot lahko razberemo iz natisnjene povzetka Schantrochovega delovanja ob gostovanju leta 1803 z naslovom *Theaterliches Verdächtnitz oder Denkmal der Dankbarkeit*,¹⁶ je bil tedaj glasbeni direktor družbe neki Böhm. Vemo, da se je po letu 1800 Dusík uveljavljal kot klavirski učitelj in vojaški kapelnik na koncertih in glasbeno-gledaliških predstavah zlasti v Gorici, Benetkah in

¹² Prim. Franz Stieger. *Opernlexikon*. Teil II: Komponisten, Bd. 1. Tutzing: Hans Schneider, 1977, 296.

¹³ Prim. Verzeichniss aller in Laibach unter Führung des herrn Konstantin v. Paraskowitz auf dem Landständischen Theater aufgeführten Lust-Schau-Sing- und Trauerspielen von 24. Sept. 1796 bis Aschermittwoch 179. Ljubljana (1797); hranjeno v Radicsevi mapi v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije.

¹⁴ LZg 1797, št. 81. Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 23.

¹⁵ August Dimitz. *Blätter aus Krain*, 1865, 67. Cit. po: P. Radics. *Die Entwicklung der deutschen Bühnenwesens*, 72.

¹⁶ *Theaterliches Verdächtnitz oder Denkmal der Dankbarkeit*. Hranjeno v Radicsevi mapi v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije.

nekaterih drugih severnoitalijanskih mestih. Na Kranjsko se je verjetno vrnil šele ob koncu svojega življenja. Med skladbami iz arhiva ljubljanske Filharmonične družbe je namreč tudi delo z naslovom »Sinfonia Nel Opera 'il Brutto' ossia Roma deliberata in Venezia a St. Luca Nel Carnevale 1816 Dal Maestro Francesco Bened: Dussek / Riddote di bel nuovo in Partitura in Lubiana gli 10 e 11 g(ennaio) 1817«. Zapis morda kaže na to, da je bil skladatelj v času prepisa partiture 10. in 11. januarja 1817 v Ljubljani. Poleg tega je ohranjen koncertni spored koncerta Filharmonične družbe 7. novembra istega leta, na katerem piše, da naj bi izvajali »eine Sonate auf dem Piano-Forte mit Begleitung einer Violin, von Beethoven«. ¹⁷

Vsekakor je Dusík s svojo ustvarjalnostjo ob izteku 18. stoletja močno zaznamoval ljubljansko glasbeno življenje, v veliki meri torej tudi na področju glasbenega gledališča. To je sicer čas, v katerem se dokončno izoblikuje neprekinjeno zaporedje gostovanj potujočih gledaliških družin z enakim repertoarjem, kakršen vabi poslušalce po drugih večjih evropskih mestih. Peter Radics, prizadeven in izčrpen kronist ljubljanskega glasbenega življenja, postavi izrecno za začetek rednega delovanja leto 1790/91. ¹⁸ Glede na siceršnjo večletno neprekinjeno operno reprodukcijo italijanskih gledališč, ki so pred tem gostovala v Ljubljani, ¹⁹ se zdi, da njegovo stališče zamejuje morda nacionalno zamejen pogled. Dejstvo je namreč, da je od tedaj naprej zaslediti izrazitejšo preusmeritev gostovanj potujočih družb, ki odslej praviloma prihajajo z nemškega severa. Četudi »razlika med Nemci in Italijani vsaj glede 'velikih' oper ni bila velika«, kot pravi S. Škerlj, ²⁰ pa je navedena sprememba vendarle imela tudi svoje politične in idejne konotacije, ki so jo določale. V veliki meri jo lahko v obdobju Napoleonovega zavzemanja Evrope z odklanjanjem romanskega elementa razumemo kot poudarjeno avstrijsko domoljubno dejanje. Zares se gostovanje italijanskih družb znova poveča v času francoske okupacije, nato pa viri molče o kakršnikoli zvezah ljubljanskega gledališča z italijanskimi operisti vse do pomladi 1817, pa še takrat je njihovo dejansko gostovanje v Ljubljani vprašljivo. ²¹ Nedvoumno italijansko gledališče zaživi spet v Ljubljani šele v bleščavi kongresnega dogajanja leta 1821.

Izrazito je za vpeljavo nemškega gledališča in za vzpostavitev jasneje nacionalno obarvanega repertoarja poskrbel omenjeni impresarij K. Paraskowitz sredi 90. let 18. stoletja. Zanj je značilno, da prvič med uprizorjenimi deli, ki jih pripravi njegova družba, prevladuje avstrijski singspiel, kar po J. Sivcu da »kaže na močnejši prodor nemških nacionalnopolitičnih tendenc, ki so se pojavljale že od Jožefa II. dalje.« ²² Ne gre namreč prezreti dejstva, da je singspiel pomenil v nemških (oziroma avstrijskih) deželah vse od zlasti 80. let 18. stoletja prizadevanje, da bi ustanovili kredibilno glasbeno-gledališko zvrst, ki bi zdržala primerjavo s francosko in italijansko produkcijo. Že v pogodbi, ki jo je ljubljanski baron Schweiger sklenil s Franzem Xaverjem Felderjem, impresarijem družbe, ki je prišla z Dunaja gostovat v Ljubljano v zimski sezoni 1791/92, se je impresaria-

¹⁷ Prim. mapo Filharmonične družbe v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

¹⁸ »Mit dem Winter vom 1790/91 begann eine regelrechte Aufeinanderfolge von Theatersaisons von beruflichen Kräften auf der Laibacher Bühne.« Peter Radics. *Die Entwicklung der deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Ljubljana 1912, 58.

¹⁹ Prim. S. Škerlj. *Italijansko gledališče v Ljubljani*.

²⁰ Prim. S. Škerlj. *Italijansko gledališče v Ljubljani*, 363.

²¹ Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 61.

²² Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 19.

rij obvezal, da pripelje družbo, ki bo poleg dramskih del izvajala še nemške singspiele in balete. S tem določilom, ki izrecno zahteva nemški singspiel, očitno izrazito izstopa nacionalni moment.²³

Vendarle optika, po kateri je preteklost izrazito obarvana (tudi) z nacionalnimi elementi, ki so bili zavesti človeka na prehodu iz 18. v 19. stoletje še nepomembni, če že ne tuji, pravzaprav zožuje vpogled v kompleksnejše zveze, znotraj katerih se je oblikovalo sicer izjemno bogato glasbeno življenje tistega časa. Vprašanje je, ali uveljavljanje italijanske farse vzporedno z nemškim singspielom ne kaže na hkratno uveljavljanje podobnih kriterijev enostavnosti, lažje sprejemljivosti, uprizorljivosti in dostopnosti kot novih estetskih principov širše v Evropi. Morda je k temu prej pripomogla gmotna obubožanost zaradi dolgotrajnih in izčrpujočih vojska kot pa denimo postavljanje nacionalnih barikad. V slovenskem kontekstu je v tem kontekstu nedvomno zanimivo, da je v Ljubljani glede na ohranjeno gradivo prav nemška družba tista, ki je prva uvedla Rossinija na ljubljanski oder.²⁴ Na drugi strani so v času francoskih Ilirskih provinc v Ljubljani ob slovesnem praznovanju Napoleonovega rojstnega dne izvedli v Stanovskem gledališču neko nemško komično opero, kot beremo v *Laibacher Zeitung*: »Abends war im Theater freyer Eintirtt, allwo eine komische deutsche Oper aufgeführt wurde. Am Ende des Stücks war eine transparente Dekoration, wobey die Worte geschrieben waren: Es lebe Napoleon.«²⁵ Ob slovesnosti na čast vrnitve maršala Marmonta in njegove soproge 24. maja 1810 pa je italijanska družba pripravila priljubljeno opero portugalskega skladatelja Marcosa Antonia Portugala.²⁶

Zdi se, da je mnogo bolj kot podoba ostrega nasprotovanja, ki bi se najočitneje izražala na področju jezika – to je še posebej blizu Slovincem, ki svoj etnični prostor najjasneje opredeljujemo prav z jezikovnimi barierami –, ustrezna slika strpnega sobivanja in dopolnjevanja. Odličen primer tega povezovanja pomeni prav Dusíkova opera *Die Lederers Tochter*, v kateri češki skladatelj, ki je na Slovensko prišel potem, ko se je izoblikoval v italijanski operni tradiciji, piše opero v slogu nemškega singspiela. Povrh vsega je v libreto vključenih še nekaj čeških stavkov Sophie. Ob tem je na koncu besedila dodana opomba (*Anmerkung*), da naj bi češke stavke vsakič priredili glede na deželni jezik gledališča, v katerem je delo izvedeno: »Alles was hier im Buche von Sophien in böhmischer Sprache gesagt wird, kann auf jedem Theater in die Landes übliche Sprache übersetzt werden.« Razumljivo to najverjetneje pomeni, da je Sophie v ljubljanskem Stanovskem gledališču govorila v slovenščini. Tako imamo lahko navedeno predstavo za eno prvih glasbeno-gledaliških del, v katerih so uporabljali tudi slovenski jezik.

Vpeljave deželnega jezika (po določilu v opombi pravzaprav ni važno, kateri je) ne moremo enačiti z odločnejšim in zavestnejšim uveljavljanjem nacionalnega elementa. Prej lahko v kontekstu zgodbe govorimo o provokativnem soočenju aristokratskega (= nemškega) z meščanskim ali celo podeželskim svetom (= »Landes übliche Sprache«). Vendarle ima glede na siceršnjo redkost tovrstnega vključevanja slovenščine v glasbeno gledališče omenjena Dusíkova opera posebno mesto. Pritrjuje prakso in razmeroma

²³ Pogodba je bila sklenjena 18. avgusta 1791 za gostovanje od 1. septembra do konca pusta. Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 13.

²⁴ Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 62.

²⁵ *Laibacher Zeitung* 1809, 65, 2.

²⁶ Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 41.

pogostost uprizarjanja oper domačih skladateljev, deloma tudi v slovenskem jeziku. Hkrati z ostalim opusom omenjenega skladatelja, nastalim prav za ljubljanske uprizoritve, ter nekaterimi deli njegovih sodobnikov (npr. F. L. Schwerdta) dokazuje, da je vsekar operna produkcija domačih skladateljev obstajala, z njo pa seveda tudi zanimanje zanjo. In če lahko pritrdimo S. Škerlju, da tudi pri operi veljajo zakoni »povpraševanja in ponudbe«²⁷, moramo vsaj delno korigirati mnenje, da naj bi ne bilo »skladateljev slovenskega rodu, ki bi na prehodu iz 18. v 19. stoletje in v njegovih prvih desetletjih lahko kaj prispevali v operno glasbo [...]. Tudi slovenski izvajalci so še manjkali in ravno tako občinstvo, ki bi se udeleževalo eventualnih slovenskih uprizoritev.«²⁸ Nasprotno lahko, če svojega pogleda ne zamejimo z ozko nacionalno optiko, ki bi jo določal predvsem jezikovni kontekst, glede na kontinuiranost uprizarjanja ter praktično redno sodelovanje domačih glasbenikov – skladateljev, pevcev in instrumentalistov – občudujemo bogato glasbeno-gledališko produkcijo. Še zlasti pa ob upoštevanju živahnega pretoka kulturnih poti, ki »niemals Einbahstrassen gewesen sind«, kot pravi R. Flotzinger,²⁹ velja dejstvo, da je slovensko občinstvo podobno kot tisto v Gradcu, Benetkah ali na Dunaju, z navdušenjem sprejemalo gostujoče operne družine. Slikovito nam to kažejo zaključne besede, ki jih je imela ob sklepu gostovanja Schikanedrove družine v Ljubljani Madame Schikaneder:

*Wir ziehen jezt in fremde Lande,
Doch fesseln uns noch eure Bande;
Wir kommen wieder aus der Ferne, -
Seht ihrs gerne?
Ich dachte ja!
Gut! einen Wink, und wir sind da.
Indessen nehmt, was ich euch geben kann
Ein Lebetwohl, und – diese Abschiedsthräne an.³⁰*

²⁷ Prim. S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, 7.

²⁸ Dragotin Cvetko, »Slovenska opera skozi čas«. V: *Slovenska opera v evropskem okviru: Ob njeni obletnici*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982, 7.

²⁹ Rudolf Flotzinger. 'Zu den Anfängen des Slowenischen Musiktheaters'. V: *Slovenska opera v evropskem okviru: Ob njeni obletnici*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982, 20.

³⁰ *Abschieds-Rede / in Laybach / gesprochen / von / Madame Schikaneder*; natisnjen govor, hranjen v Radicsevi mapi v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije.

Nataša Cigoj Krstulović (Ljubljana)

Priložnostne skladbe v čast cesarju, monarhiji in panslavizmu kot odraz nekaterih staroslovenskih političnih načel in idej po letu 1848

Occasional Music in Honour of the Monarchy, the Emperor and Pan-Slavism as a Reflection of Some Slovenian Political Ideas After 1848

Ključne besede: glasba 19. stoletja, glasba in politika, glasbeni nacionalizem, priložnostna glasba, himne

Keywords: 19th-century music, music and politics, nationalism, occasional music, hymns

IZVLEČEK

Priložnostne skladbe za politično rabo z izrazito zunajumetniško tendenco – hvalnice v čast cesarju, monarhiji in panslavizmu – kažejo drugačno podobo in imajo drugačen pomen kot pretežni del izvirne slovenske ustvarjalnosti »v službi naroda« po letu 1848. V primerjavi z domoljubnimi pesmimi in pesmimi v ljudskem duhu predstavljajo takšne priložnostne pesmi zanemarljiv in z umetniško-razvojnega vidika nepomemben del slovenske glasbene ustvarjalnosti; od pomladi narodov do razpada monarhije jih je nastalo manj kot dvajset. Pisali so jih priseljeni češki glasbeniki in priložnostni, manj pomembni ustvarjalci, ki jim je bil blizu legitimizem staroslovenskega političnega programa. Drugačen primer funkcionalne glasbe za politično rabo predstavljajo uglasbiteve politično angažiranih besedil, ki so nastale zaradi vpliva aktualne politične ideje slovanske vzajemnosti zlasti v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja.

ABSTRACT

Occasional musical works for the political use with the explicit extra musical purpose – hymns in honour of the Hapsburg monarchy and the emperor Franz Joseph – show a different image and has a different meaning than the prevailing part of the Slovenian music creativity after 1848. In comparison with the patriotic songs with the national-awakening lyrics and songs in folkloric manner they represent only a negligible and trivial part of the Slovenian music creativity. They were the work of the immigrant Czech composers and unimportant music creators whose opinion corresponded with the legitimism of the Slovenian conservative thinking after 1848. These are extreme examples of the functional music. Another example of music in the political use are occasional songs on the politically committed subjects that promoted pan-Slavism and sprang up mostly in the fifties and sixties of the nineteenth century.

Vpliv političnega dejavnika na glasbeno kulturo druge polovice 19. stoletja na Slovenskem se zdi samoumeven, usidran v slovenski zgodovinski zavesti, vendar ostaja vprašanje razsežnosti odnosov glasbe in politike v muzikoloških zapisih omejeno na

kratka splošna družbenozgodovinska opažanja. Kvantitativno skromno število tovrstnih raziskav v muzikološki stroki nasploh¹ ne pomeni nezainteresiranosti raziskovalcev, ampak dejstvo, da je vprašanje odnosa glasbe in politike največkrat vpleteno v različno drugo problematiko; v razpravah, ki se nanašajo na glasbo devetnajstega stoletja, zlasti v problematiko glasbenega nacionalizma. Po drugi strani pa je zaradi svojih razsežnosti vprašanje razmerij glasbe in politike na presečišču različnih ved in je danes aktualno tudi v različnih sodobnih disciplinah, ki proučujejo glasbo v širšem kulturnem kontekstu, npr. v antropologiji ali kulturnih študijah. Dejstvo, da ne gre za muzikološko tematiko v ožjem pomenu besede, lahko raziskovalca – muzikologa spravlja v dvome, še zlasti zato, ker se vprašanje ne more dokončno vsestransko racionalno in empirično raziskati.

Relevantnost raziskovanja političnega dejavnika v slovenski glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja potrjuje dejstvo, da je bila vzpostavitev neodvisne slovenske kulture osrednje vodilo nacionalne politike po letu 1848. Status kulture je bil utemeljen z njeno vlogo v narodnem gibanju. Etnični koncept domovine je izhajal iz mišljenja maloštevilne inteligence, da naj bi slovenski narod naredila prepoznaven kultura. Bistven pomen v teh načrtih je imela torej drugačnost, ki je sprva izhajala zgolj iz jezika. Gre za zgodnjo fazo nacionalizma, v kateri je bila pozornost posvečena enotnemu jeziku, ki bi povezal slovenske dežele z različnimi dialekti ter s tem omogočil organsko kulturno enotnost naroda. Slovenski jezik je bil zunanji znak, po katerem je bila kultura prepoznavna. Nacionalnost je bila poudarjena na zunaj.

V skladu s kulturnimi prizadevanji je bila vloga glasbe določena na tri načine: z idejami o združevanju v eno, slovensko kulturo na podlagi skupnega slovenskega knjižnega jezika, z idejami o kulturni avtonomiji, se pravi z idejami o vzpostavitvi neodvisne slovenske kulture in s predstavami o simbolični moči etnične (ljudske) kulture. Etnični repertoar je bil razumljen kot vir ohranitve, kot vir političnega izraza. Vpetost politike v slovensko kulturo po letu 1848 je bila neizpodbitna in je vplivala na nesamostojnost vseh področij umetniškega ustvarjanja. V načrtih za slovensko kulturo je imela vitalen pomen literatura. Slovenski literarni zgodovinar France Bernik je zapisal, da je »slovenska književnost poleg umetniške uresničevala še državnotvorno funkcijo.«²

Utilitaristične tendence kulturne politike po letu 1848 so segle tudi na področje glasbe in povzročile njeno podrejenost oziroma odvisnost od zunajglasbenih, predvsem političnih in socialnih dejavnikov. Njihov vpliv je bil v pretekli slovenski glasbeni kulturi v tolikšni meri zaznaven predvsem zaradi dveh bistvenih razlogov – najprej in predvsem zaradi odsotnosti glasbene tradicije ter po drugi strani zaradi pomena jezika v nacionalnih (kulturnih) prizadevanjih. *Glasbeni nacionalizem*³ na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja ni bil zapoznel odmev »glasbenega obrobja« na močna nacionalna gibanja v evropski glasbi, ki so bila zaradi trdne glasbene tradicije neodvisna in imanentno prisotna. V idejah o slovenski kulturi je bila merilo za ločevanje domačega in tujega »narodna pesem«, ki pa

¹ Vprašanje odnosov glasbe in politike je bila tema strokovnega posvetovanja *Über Musik und Politik* leta 1971 v Darmstadtu in konferenca *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung* pred desetimi leti v Regensburgu. Prav tam je leta 1997 izšel zbornik referatov s prispevki v treh tematskih sklopih: »politična glasba«, »družba, glasba in politika« in »glasbena politika«, ki zarisujejo možne cilje raziskav odnosov glasbe in politike. Gl. *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, ur. Bernhard Frevel (ConBrio-Fachbuch 6). Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 1997.

² France Bernik. 'O recepcijskih modelih v slovenski književnosti'. V: *Slavistična revija* 45/1-2 (1997), 307-312.

³ O ponovni aktualnosti tematike *glasbenega nacionalizma* pričajo tudi prispevki muzikologov iz različnih evropskih držav v zborniku, ki je bil izdan pred petimi leti. Gl. *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, ur. Harry White in Michael Murphy. Cork: Cork University Press, 2002.

še ni bila raziskana in podrobno opredeljena. V prvih desetletjih po letu 1848 je konservativno usmerjena slovenska politika podpirala v vseh ozirih preprosto glasbo, oprto na ljudsko pesem, v glasbeno-tehničnem pogledu skrajno enostavno. Prednostni zahtevi sta bili množičnost in razumljivost, ki sta glasbo potisnili v funkcionalno odvisnost. Vokalna, pretežno zborovska ustvarjalnost, ki je nastala v obdobju *glasbenega rodoljubja* kaže, da se je večina glasbenih ustvarjalcev podredila takšnim normam oblikovanja.

Poleg raziskav normativov nacionalne kulturne politike ter glasbene politike posameznih društev in institucij je možen cilj raziskav odnosov glasbe in politike v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem tudi bolj kompleksno opazovanje vplivov političnih nazorov in idej na samo glasbo oziroma glasba za politično rabo. Tovrstno raziskovanje sega iz statičnega glasbeno-zgodovinskega umetniškega okvira na časovno odvisno področje recepcije in percepcije glasbe. Pesem je bila vir politične propagande in manipulativna moč političnih idej, na zunaj razvidna skozi sporočilnost besedila. V sintezi glasbe in besede je bila glasba sposobna okrepiti angažiranost zunajglasbenega sporočila. Gre tudi za vprašanje, kakšno aktivistično moč je imela glasba, natančneje melodija kot nosilka besednega sporočila, kot sprožilec navdušenja, celo evforije, za politično mišljenje oziroma gibanje.

Od srede do sedemdesetih let 19. stoletja je narodno-prebudna, svetovnonazorsko konservativna politika, ki jo je utemeljeval Janez Bleiweis v svojem poljudnem časniku *Novice*, zaznamovala slovenski duhovni prostor. Politični program njegovega kroga somišljenikov staroslovencev, ki ga je izražalo geslo »Vse za vero, dom, cesarja!«, je temeljil na vdanosti avstrijski monarhiji, zavezništvu s cerkvijo, skrbi za gospodarski napredek in utilitarnem pojmovanju kulture. Fazo zgodnjega nacionalizma zaznamuje tudi zaveznanje za politično in kulturno povezovanje s slovanskimi narodi v okviru monarhije, ki naj bi služilo kot zaščita pred germanizacijo.

Ob glavnem toku izvirne glasbene vokalne ustvarjalnosti v ljudskem duhu »v službi naroda« so bile hvalnice v čast cesarju in državi – stari Avstriji ter druge priložnostne pesmi, v katerih politične ideje in prepričanja razkrivajo zunajglasbeni znaki – naslov, besedilo, posvetilo in priložnosti – le sporadičen pojav. Za pretekle raziskovalce zgodovine slovenske glasbene umetnosti so pomenile te priložnostne pesmi v zapisih komaj omembe vreden vir, in – glede na njihove metode in cilje tovrstnega raziskovanja – tudi upravičeno zapostavljen vir. Podobno je bilo v slovenski literarni zgodovini. Pesmi v čast cesarju in državi stari Avstriji so bile ob svojem nastanku in hkratni objavi deležne velike pozornosti, toda bile so hitro pozabljene. Marjan Dolgan je zapisal v antologiji slovenske slavnine državniške poezije, da »sestavljajo 'temno stran meseca' v vesolju slovenske literature«. ⁴ V nasprotju s slovensko literaturo, kjer sestavljajo slavnostne državne pesmi njen obsežen del, ki »ga ni mogoče več spregledovati«, ⁵ pa so v glasbeni ustvarjalnosti druge polovice 19. stoletja tovrstne priložnostne pesmi redke. Čeprav nimajo umetniške vrednosti in so nepomembne za slovensko glasbeno zgodovino, so tovrstne priložnostne skladbe lahko prepričljiv vir za preučevanje kulturne zgodovine, zgodovine idej in mentalitet. V koordinatah kulturno-zgodovinskega raziskovanja je smiselno raziskovalni interes usmeriti na to, kdo je pisal tovrstne priložnostne pesmi, ob kakšni priložnosti, kje so bile objavljene in kakšen je bil odziv nanje.

⁴ Marjan Dolgan. *Slovenska muza pred prestolom. Antologija slovenske slavnine državniške poezije*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije (Knjižna zbirka Krt 57), 1988, 262.

⁵ Isto, 263.

Na slavo Avstriji⁶

V literaturi druge polovice 19. stoletja je po navedbah Igorja Grdine »močno cvetel cesarski kult«,⁷ slavilne pesmi v čast državi so bile redkejšje kot pa priložnostne pesmi v čast cesarju. Kot razlog navaja Grdina vladno politiko, ki je nasprotovala nacionalističnim prizadevanjem, zaradi česar si državljanska pripadnost ni mogla pridobiti statusa konstitutivnega elementa slovenske narodne zavesti, »vsaj v zavesti rodoljubnih elit ne«. ⁸ Nacionalno ozaveščeni glasbeni ustvarjalci so za potrebe čitalnic pisali pesmi s klavirjem in zборе na domoljubna besedila (seveda v slovenskem jeziku), ki so opevala lepote slovenske dežele in budila k povezovanju s slovanskimi narodi.

Kljub temu zgodovina recepcije dokazuje, da so se Slovenci identificirali s svojo uradno državno himno – staro avstrijsko himno vse do razpada monarhije.⁹ Prvič so jo peli še v nemškem jeziku v Ljubljani že v letu njenega nastanka, leta 1797, takrat je prevod prvih štirih vrstic v slovenski jezik objavil Valentin Vodnik v časopisu *Lublanske Novize*. Pol stoletja kasneje so himno objavili na začetku prvega zvezka zbirke *Slovenska gerlica* z naslovom *Slovenov národna pesem* in s pripisom »napev stari«, torej brez navedbe skladatelja Haydna.¹⁰

Tudi v drugem zvezku iste zbirke je pesem z naslovom *Cesarska pesem* objavljena brez navedb avtorjev. Arhivski in časopisni viri pričajo, da so himno s tem naslovom peli na čitalniških prireditvah, ponavadi na začetku ali koncu sporeda in jo natisnili v različnih pesmaricah. Tudi ob priliki cesarjevega obiska so jo peli v slovenskem jeziku.¹¹ Z avstrijsko himno se je končal *Venec narodnih slovanskih pesem* Antona Nedvéda, ki je na prvi bése di celjske čitalnice leta 1862 zelo »dopadel«. ¹² Leta 1883, v letu praznovanja šeststoletnice začetka habsburške vlade na Štajerskem in Kranjskem, je Foersterjevo harmonizacijo takrat aktualne državne himne za mešani zbor objavila revija *Cerkveni glasbenik*, tokrat z navedbo skladatelja Haydna in z naslovom *Avstrijska himna*.

Poleg sekundarnih časopisnih virov o recepciji naše pretekle državne himne pričajo tudi primarni glasbeni viri, variacije in parafraze na himnično melodijo. Posledica domoljubnih čustev, razplamtelih zaradi atentata na cesarja Franca Jožefa leta 1853, in vdanosti monarhu je priložnostna skladba z obširnim naslovom, ki ima že sam po sebi dokumentarno vrednost *Gefühle der Wehmuth über das ruchlose Attentat vom 18. Febr. 1853. seiner k. k. apostolisch majestät Franz Josef I. Fantasie mit Variationen über die allbeliebte Volks-Hymne für das Pianoforte*. Župnik iz Stične Johann (Janez) Hinek jo je označil kot svoje prvo delo. Zanimiva podrobnost, ki se nanaša na zgodovino recepcije, je ustvarjalčeva oznaka za uradno državno staro avstrijsko himno v naslovu – »splošno priljubljena narodna himna«. Dobrih dvajset strani dolge variacije na Haydnovo melodijo je izdala dunajska založba F. Glöggel. Marjan Lipovšek

⁶ Slavilno pesem z naslovom *Na slavo Avstriji* je napisal Anton Foerster na besedilo Antona Funtka ob priliki štridesetletnice vladanja Franca Jožefa leta 1888 in jo objavil v reviji *Cerkveni glasbenik*.

⁷ Igor Grdina. *Od rodoljuba z dežele do meščana*. Ljubljana: Studia humanitatis (Apes 13), 1999, 28.

⁸ Isto, 27.

⁹ Nataša Cigoj Krstulović. 'Himna kot simbol naroda: premislek ob stoletnici Premrlove Zdravice'. V: *De musica disserenda* 1/1 (2005), 14.

¹⁰ Takrat so s himno slavili še avstrijskega cesarja Ferdinanda. Po njegovi smrti kmalu zatem so začetni verz pesmi »Slava našimu cesarju Ferdinandu milimu« zamenjali z »Bog ohrani, bog obvari nam cesarja, Avstrijo!«. Himna s spremenjeno različico besedila je bila objavljena v drugem zvezku *Slovenske gerlice*, ki je izšel skupaj s prvim zvezkom v Ljubljani jeseni 1848.

¹¹ Poročevalec je ob cesarjevem obisku v Mariboru leta 1856 zapisal: »[...] Mestna kapela je zagodla 'cesarsko pesem' in še nekoliko drugih, potem pa so pred poslopje stopile slovenske deklice v narodni noši in so začele po slovenski popevati 'cesarsko pesem'.« Gl. *Novice kmetijskih, obertnijskih in narodskih reči* 14/75 (1856), 301.

¹² Gl. *Novice gospodarske, obertniške in narodne* 20/9 (1862), 68.

je v svojem zgodovinskem orisu slovenske klavirske glasbe to Hinekovo skladbo pozitivno vrednotil in napisal, da »kaže znatno obvladanje klavirsko-tehničnih zahtev«. ¹³ V primerjavi s preteklo izvirno klavirsko ustvarjalnostjo kaže ta skladba res opazen napredek, vendar dvanajst variacij ne presega klišejske manire variacijskega ornamentiranja. Gl. **Primer 1**.

6

Andante.

Tema.

p

p

cresc. *f* *f*

f *p*

Mestoso.

Var.1.

p *legato. Tema ben marcato.*

rit.

F. G. 459.

Primer 1.

Johann Hinek: Gefühle der Wehmuth über das ruchlose Attentat vom 18. Febr. 1853. seiner k. k. apostolisch majestät Franz Josef I. (Dunaj, F. Glöggel, 1853, str. 6)

¹³ Marjan Lipovšek. 'Slovenska klavirska glasba'. *Muzikološki zbornik* 2 (1966), 66.

Povsem jasno je, da so bila besedila priložnostnih slavnih pesmi, ki so bile napisane za izvedbo v čast cesarjevega obiska, ob obletnici njegovega vladanja in ob posebnih dogodkih v zvezi z njegovo družino, podrejena izpolnjevanju smotra – povelečevanju slavljence in s tem brez posebne umetniške vrednosti. Kot pojasnjuje Marjan Dolgan v svoji antologiji, slavnice državniške poezije niso pisali inovativni avtorji ampak predvsem avtorji, ki so izhajali iz kroga staroslovencev ter epigonski in manj izraziti avtorji.¹⁴ V nasprotju z literaturo pa takšne sicer redke slavnice pesmi najdemo tako med deli priložnostnih glasbenih ustvarjalcev kot tudi v opusih pomembnejših skladateljev kot so Kamilo Mašek, Anton Nedvčed, Anton Foerster, Hugolin Sattner in Fran Gerbič. Priložnostne skladbe teh ustvarjalcev so bile plod zunajumetniške spodbude in naklonjenosti političnem mišljenju staroslovencev. Ob obisku vladarskega para leta 1856 je Kamilo Mašek na besedilo Heinricha Coste napisal slavnostno pesem *Jubelhymne*, ki jo je zapelo sedemdeset pevcev pred deželnim dvorcem. Pesem je deželni glavar »lično pisano in vezano« poklonil vladarskemu paru.¹⁵ Drugačni rabi je bila namenjena trivialna skladba, ki jo je tiskar Blaznik natisnil naslednje leto. Kratko priložnostno klavirsko skladbo z obsežnim naslovom, ki je opominjal na spodbudo njenega nastanka, *Glasi radostni o vernitvi Nju. C. k. apost. Velič. Franc Jožefa in Elizabete med Kranjce leta 1857*, je napisal učitelj, organist in ustvarjalec priložnostnih cerkvenih skladb Josip Levičnik. Označil jo je »slovenska polka s petjem«. Dvodelna skladba ima v drugem delu podloženo kratko banalno besedilo (verjetno Levičnikovo), ki izraža ljubezen do vladarskega para.

Med slovenskimi skladbami, ki so nastale po letu 1848, so patriotske hvalnice v čast stari Avstriji redke. Vdanost monarhiji je bila povod za nastanek v vseh ozirih preproste dvoglasne hvalnice stari Avstriji *Moja Avstrija*, ki jo je na besedilo Hrabroslava Pernetu uglasbil Srečko Stegnar. Leta 1878 jo je objavila »revija za šolo in dom« Učiteljski tovariš.

Nemška glasbena družba Philharmonische Gesellschaft je redko počastila državo, cesarja in dinastijo z organizacijo izrednega slavnostnega koncerta. Ob srebrni obletnici cesarjeve poroke leta 1879 je organizirala slavnostni koncert pod vodstvo takratnega glasbenega ravnatelja Antona Nedvčeda.¹⁶ Na programu je bila tudi njegova hvalnica državi v nemškem jeziku *Mein Österreich*. Ta moški zbor so večkrat izvajali na izrednih in slavnostnih koncertih v čast cesarju in njegovi družini, pa tudi pevskih večerih te družbe. Prvič ga zasledimo v programu izrednega koncerta za ranjence v Schleswig-Holsteinu že leta 1864, zadnjič na serenadi ob cesarjevem obisku leta 1883.¹⁷ Skladbo je natisnil dunajski založnik F. Glöggel. Avtor besedila ni naveden. Domnevno bi lahko bil organizator in tajnik Philharmonische Gesellschaft, Friedrich Keesbacher, saj Nedvčed sicer sam ni pisal besedil za svoje skladbe. Gl. **Primer 2**.

¹⁴ Marjan Dolgan. *Slovenska muza ...* Op. cit., 267.

¹⁵ Gl. *Novice kmetijskih, obertnijskih in narodskih reči* 14/19 (1856), 372.

¹⁶ Zanimivo je, da so bili na sporedu slavnostnega koncerta ob srebrni obletnici cesarjeve poroke poleg nemških skladb tudi trije slovenski zbori in sicer: Foersterjev *Pobratimija* na besedilo Simona Jenka in dva Nedvčedova zborova *Na goro* na besedilo Miroslava Vilharja in *Oblakom* na besedilo Gregorja Kreka. Te zборе je kasneje objavila založba Glasbena matica.

¹⁷ Gl. Primož Kuret. *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005, 605–660.

2

MEIN ÖSTERREICH

componirt von
ANTON NEDVĚD.
Op. 9.

Allegro moderato. ♩ = 126.

Tenori.

Bassi.

Mein Va - ter - land mein Ö - ster -

reich, du Land an Kraft und Eh - ren reich! wie

schloss ich tief in's Herz dich ein, wie bin ich stolz dein

rit. *Tempo I.* *SOLO.*
Sohn zu sein! Wenn Gott im Him-mel sprach zu mir: Welch

Gedruckt bei F. Glöggl in Wien. F. G. 1909.

Primer 2.

Anton Nedvêd: Mein Österreich, op. 9. (Dunaj, F. Glögl, [s. a.], str. 2.)

Praznovanje srebrne poroke vladarskega para je spodbudilo tudi Frana Gerbiča, ki je v ta namen napisal moški zbor *Himna v slovesno praznovanje njih veličanstev cesarja in cesarice* na besedilo Krašovica (?). Avtograf skladbe, kjer je pripisan datum 24. 4. 1879, hranijo v Narodni in univerzitetni knjižnici.

Dve leti kasneje je bila poroka v cesarski družini povod za dve novi priložnostni skladbi in slavnostni koncert. Z izrednim koncertom je slavnostni dogodek počastila Philharmonische Gesellschaft in pod skladateljevim vodstvom izvedla Nedvědovo *Himno* za mešani zbor. To priložnostno skladbo je objavila revija Učiteljski tovariš. Ob isti priložnosti je prigodniško besedilo Luke Jerana *Himna o slavnej poroki Njegove visokosti prejasnega cesareviča Rudolfa s prejasno kraljevo princesinjo Štefanijo Belgijansko* uglasbil Anton Foerster. Skladba je bila natisnjena v glasbeni prilogi revije Cerkveni glasbenik. Tega leta je bila v prilogi celjske revije »za šolo in dom« Popotnik natisnjena hvalnica Gustava Ipavca *Austrija moja*, posebnost v opusu tega čitalniškega skladatelja, ki je sicer uglasbil večinoma domoljubna besedila, ki so afirmirala slovensko deželo in slovenski narod.

Leta 1883 je bila v čast cesarjevega obiska slavnostna akademija v Deželnem gledališču, kjer so izvedli tudi priložnostno kantato za soliste in moški zbor Frana Gerbiča. Razen pomanjkljive navedbe v koncertnem listu ni moč ugotoviti natančneje, kakšna je bila slavnostna skladba, saj ni ohranjena v skladateljevi zapuščini, ki jo hranijo v Narodni in univerzitetni knjižnici. Istega leta je Anton Foerster objavil v reviji Cerkveni glasbenik priložnostno skladbo v slavo šeststoletni zvezi vojvodine Kranjske s Habsburžani z naslovom *Kranjska z Avstrijo* (bes. Mihael Markič¹⁸) in s podnaslovom slovenska himna (!), z njo pa še harmonizacijo *Avstrijske himne* za mešani zbor. Skladbi je še posebej natisnil za prodajo tudi tiskar Milic. Skladateljeva opomba, da se lahko skladba izvaja enoglasno s klavirsko spremljavo, dvo-, tri-, štiri- ali petglasno, kot deški, moški ali mešani zbor, kaže funkcionalnost izvedbene ravni, ki se ji je ustvarjalec podredil.

Štirideseto obletnico cesarjeve vladavine je počastilo s priložnostnim koncertom Delavsko pevsko društvo Slavec, urednik revije Cerkveni glasbenik Foerster pa ji je posvetil glasbeno prilogo leta 1888 in objavil tri priložnostne himnične zборе: zbor Angelika Hribarja *Oj živi Bog cesarja* na besedilo Ivana Zarnika, zbor Antona Foersterja *Na slavo Avstriji* na besedilo Antona Funtka in zbor Hugolina Sattnerja *O Avstrija, ti dom krasan* na besedilo Josipa Pintarja. »Branje« takšnih priložnostnih slavnostnih pesmi je relativno preprosto in ne prinaša presenetljivih rezultatov. Nesamostojnost glasbe in njeno podrejenost besednemu delu je določal prednostni zunajumetniški namen. Nedomiselnost in v izrazju zelo omejena besedila, so bila plod spontanega navdušenja prigodniških pesnikovalcev. V takih funkcionalnih okvirih so imeli skladatelji, četudi večji obrtniki, le skromen nabor kompozicijskih možnosti. Skladatelji so morali uglasbitev podrediti prednostni vlogi besedila in upoštevati deklamatoričen princip slavilnih pesmi, v katerih je poudarek na posameznih besedah. Na slovesen značaj skladbe opozori pogosta oznaka *maestoso* na začetku skladbe. Glasbena struktura teh priložnostnih skladb sloni na klišejskem ponavljanju melodičnih obrazcev, statični harmoniji glavnih stopenj tonalitete in stereotipnem koračniškem ritmu. Gl. **Primer 3**.

¹⁸ Besedilo slavnostne pesmi *Kranjska z Avstrijo* je napisal filozof Mihael Markič še kot dijak. V zrelih letih se s kovanjem rim ni več ukvarjal. Gl. Stanko Glonar. 'Markič Mihael'. *Slovenski biografski leksikon*, 2. zv. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1952, 48–49.

8. Na slavo Avstriji.*)

(Ant. Funtek.)

Allegro maestoso. *Ant. Foerster.*

1. } Sop. I.
2. } Alt. II.
Ten. III.
Bas. IV.

1. Iz pol-nih sre za-poj-mo spevslo - ve-sen na tvo-jo
2. Tvojsvet je vi-del de-de na-še sreč-ne, od de-dov

1. sla - vo, car-stvo šir-no ti. Glo-bok nam čut ro-di vi-so-ko
2. smo spre-je-li mi bla - gost. Ne te sa - mo, o - bet zve-sto-be

1. pe - sen, kar sr-ce po-je, v sr-ce naj zve - ni! Tu rast in
2. več- ne srč-no po - ra-ja tu-di nam zve - stost. Kjer-ko-li

*) More se izvršiti razun peteroglasno tudi čveteteroglasno (sostavno ali razstavno) brez tenorja ali pa triglasno (kot moški ali ženski trospev) brez tenorja in basa. Sè spremljanjem harmonija ali klavirja se pesem izvrši še enoglasno.

Primer 3.

Anton Foerster: Na slavo Avstriji. (Cerkveni glasbenik, 11/1888, priloga 11 in 12, str. 44.)

Polstoletna obletnica vladanju cesarja leta 1898 je bila navdih še za dve priložnostni skladbi za moški zbor ter sopran in alt ad libitum Janeza Laharnarja *Jubilejska kantata* in *Moja Avstrija*, ki ju je ustvarjalec objavil v samozaložbi. Ker avtor besedila ni naveden, lahko domnevamo, da je ustvaril Laharnar sam tudi besedili. Slednji, tako kot sama glasba, s svojo plehkostjo kažeta na to, da sta bili deli plod spontanega občudovanja monarha in ne moči ustvarjalčeve umetniške nadarjenosti. Evgen Lampe je skladbi v reviji *Dom in svet* označil kot »ognjevita, krepka zbora, melodijozna, lahka za izvršitev, primerna za cesarske slavnosti.«¹⁹ Pozabljeni priložnostni trivialni skladbi sta danes le zanimivost kulturne zgodovine.

Slovenska društva so prireditve v čast cesarju in monarhiji organizirala le izjemoma. V časopisnih virih zasledimo, da je leta 1863 goriška čitalnica cesarjev god obhajala z »večerno veselico«, z nastopom pevca in pianistke,²⁰ dobrih dvajset let kasneje, leta 1885, pa so ob enaki priložnosti tri ljubljanska društva (Slavec, Dramatično društvo in Sokol) v gledališču pripravila slavnostno akademijo. Izjemen dogodek v zgodovini Glasbene matice je tudi prvi redni koncert v sezoni 1898/99, posvečen spominu cesarice Elizabete. Osrednje slovensko glasbeno društvo oziroma njegovi, po svojem mišljenju večinoma liberalno usmerjeni, člani odbora namreč niso posebej poudarjali legitimizem s posebnimi prireditvami v čast cesarju in državi. Tudi nemški program in angažma solistov dunajske opere je odstopal od društvenih programskih smernic. Posebnost v društveni zgodovini je tudi organizacija »Slavnostnega koncerta na čast gg. častnikom povodom tekmovalnega streljanja c. kr. gorskih polkov v Ljubljani leta 1912«. Dvojezični slovensko-nemški programski list je sicer simbolično označil poseben namen koncerta, toda med slovenskimi skladbami na repertoarju ni bilo priložnostnih del. Podobno je bilo dve leti kasneje, ko je Glasbena matica decembra 1914 priredila v Narodnem domu »Dobrodelni koncert ob 66. letnici vladanja cesarja na korist družinam vpoklicanih vojakov«. Spored pevskega večera je uvedla avstrijska himna, Haydnova *Cesarska pesem*, sledili so sodobni slovenski zbori in samospevi.

Na izrednih koncertih Glasbene matice torej niso bile izvedene posebne priložnostne slavnostne skladbe kot na izrednih koncertih Philharmonische Gesellschaft. Omeniti velja le repertoarno zanimivost iz koncertne zgodovine Glasbene matice. Na sporedu »Prešernove bésede« (!) 19. decembra 1891 v Narodni čitalnici je bil izveden Nedvědov slavospev monarhiji v slovenskem jeziku na besedilo Janka Kersnika (verjetno sina bolj znanega slovenskega pisatelja) *Avstrija moja*. Moški zbor je objavila založba Glasbena matica istega leta, nekaj let kasneje pa še Družba sv. Mohorja v Celovcu v zbirki *Slovenska pesmarica*.

Tudi v opusu skladatelja Stanka Premrla najdemo priložnostno skladbo, ki je ostala nenatisnjena, verjetno tudi neizvedena. V letu pred prvo vojno – na avtografu je zapisan datum 25. sept. 1913 – je Stanko Premrl napisal skladbo za mešani zbor, bariton solo in klavir *Kranjska zopet z Avstrijo. 1813–1913* na besedilo Josipa Debevca.

¹⁹ Evgen Lampe. 'Razne stvari'. V: *Dom in svet* 11/17 (1898), 544.

²⁰ *Novice gospodarske, obrtniške in narodne* 21/34 (1863), 277.

Slava Slovanom!²¹

Konservativne težnje starslovenskega političnega programa po letu 1848 označujejo po eni strani lojalnost monarhiji ter po drugi strani načrti za povezovanje s slovanskimi narodi. V primerjavi s slavilnimi pesmimi v čast državi oziroma cesarju in njegovi družini, s katerimi so ustvarjalci kazali vdanost monarhiji, je kvantitativno mnogo večji delež pesmi, nastalih po letu 1848, posvečen poveličevanju ideje slovanske vzajemnosti in združevanja slovanskih narodov.²² Zavedanje slovanskih korenin je bilo prehodna stopnja v razvoju izvirne slovenske zavesti. V načrtih za rast slovenske kulture in celo v načrtovanju slovenskega knjižnega jezika se je kazala »slovanska naravnost«, saj, kot pojasnjuje Breda Pogorelec, naj bi bil skupni knjižni jezik po eni strani znak narodove politične povezanosti; s svojo podobo naj bi izpričeval »slovanskost« in tako povezal Slovence s slovansko družino jezikov in narodov.²³

Predanost slovanski ideji se je kazala kot idejna in tematska naravnost v literarnih delih. Občutek ogroženosti slovenstva zaradi večjega političnega pritiska v času Bachovega absolutizma je konec petdesetih let 19. stoletja k pisanju neposredno spodbudil nekatere literarne in glasbene ustvarjalce. Pripadnost »slovanski domovini« je čutil tudi pravnik, politik ter ljubiteljski pesnikovalec in skladatelj Miroslav Vilhar. Napisal je propagandni besedili *Slavjanom* in *Slave dom* in ju uglasbil za petje s klavirjem.

Domovinske pesmi so bile eden izmed osrednjih ciklov poezije Simona Jenka. Receptijsko najbolj uspešne so tiste, ki so bile uglasbene. Dve med njimi sta pridobili status himne: *Naprej*, ki jo je uglasbil Davorin Jenko leta 1860²⁴ in *Adrijansko morje*, ki jo je uglasbil Anton Hajdrih in je bila izdana leta 1876. Njuno zastopanost na repertoarju različnih zborov in pevskih društev v desetletjih po nastanku odkrivajo ohranjeni mnogi prepisi in kopije z društvenimi žigi ter natisi v različnih pesmaricah, ki so izhajale v njuni stopetdesetletni zgodovini, njuno prisotnost na nacionalno pomembnih prireditvah kažejo ohranjeni sporedi. Časopisni viri pišejo o močnih afektih, ki so jih sprožale izvedbe teh pesmi pri množicah, še zlasti budnice *Naprej*. Njena aktivistična funkcija je bila neizpodbitna, status neuradne »narodne himne« je bil ohranjen mnoga desetletja. Angažiranost in aktualnost te skladbe kaže, kako je politična misel vplivala na recepcijo in percepcijo glasbe.

Čeprav izrazito zunajglasbeno tendenco in politično angažiranost razkriva najprej vsebinska naravnost besedila, pa je imala enakovredno aktivacijsko moč tudi melodija. Po navedbah Gojmirja Kreka kaže tipičen postopek za narodno-navduševalne pesmi.²⁵

²¹ V arhivu skladatelja Antona Hajdriha, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, se nahajajo tudi razmnožene strani njegovega zbora z naslovom Zbor *Slava Slovanom!* in žigom »Jugoslovansko napr. akad. društvo 'Jadran'«. Izvirnik tega moškega zbora na besedilo Jožeta Virka ima naslov *Slava Slovencem!* in ga je skladatelj objavil že leta 1876 v zbirki *Jadranski glasovi*. Ta primer znova potrjuje pomembnost besedila v glasbi za politično rabo in po drugi strani tudi to, da je bila slovanska zavest, značilna za politično misel po letu 1848, znova aktualna na začetku 20. stoletja.

²² Irena Gantar Godina navaja, da se je predanost slovanski ideji in zavzemanje za slovansko sodelovanje na Slovenskem začelo že konec 18. stoletja z narodnim preporodom. Ideja političnega združevanja s Slovani, še posebej Južnimi Slovani je v slovenski politični misli imela do prve vojne imela tri razvojne oblike: avstroslavizem (do 1860), panslavizem (1860–1905) in novoslavizem (po 1905). Gl. Irena Gantar Godina. 'Oris slovensko-slovanskih stikov do 1914'. V: *XXXII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 24. 6.–13. 7. 1996, ur. Aleksandra Derganc. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1996, 195–203.

²³ Breda Pogorelec. 'Slovanska« ali »slovenska« naravnost načrtovanja slovenskega knjižnega jezika v drugi polovici 19. stoletja'. V: *XXXII. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 24. 6.–13. 7. 1996, ur. Aleksandra Derganc. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1996, 53–54.

²⁴ Več o skladbi gl.: Dragotin Cvetko. *Davorin Jenko*. Ljubljana: Partizanska knjiga (Znameniti Slovenci), 1980, 41–59.

²⁵ Gojmir Krek. 'Prinos k motivični literaturi naše himne »Naprej«'. V: *Novi akordi* 12/1–2 (1913), 16.

O vitalni moči napeva in recepciji pričajo inštrumentalne izvedbe in številne priredbe, ki jih hrani Narodna in univerzitetna knjižnica. Transkripcije Jenkove skladbe *Naprej* za različne zasedbe – za enoglasni zbor in orkester, za klavir in petje, za klavir, za tamburaški orkester, za pihalni orkester, za veliki orkester – so nastajale v zadnjih desetletjih 19. in še v prvih desetletjih 20. stoletja. Skoraj pol stoletja po nastanku izvirne Jenkove skladbe je bila v reviji *Novi akordi* objavljena klavirska skladba *Fantazija po motivih Dav. Jenkove pesmi »Naprej«*, ki jo je napisal Benjamin Ipavec. Vse te priredbe znova potrjujejo relevantnost recepcije za status te »narodne himne«, ki ga dvomi o izvornosti napeva niso omajali.²⁶ Gl. **Primer 4**.

Ob budnici *Naprej* je identifikacijski pomen za slovenski narod imela še himna panslavizma, ki so jo Slovenci po letu 1848 prepevali v prevodu *Hej Slovenci*. Obema pesmima so pridali oznako »narodna«.²⁷ Ponarodelost obeh pesmi je odraz značilnosti, ki so imanentne množičnim pesmim. Njun funkcionalizem je izkazovala pomembnost interpretacije. Aktivna vloga zbranih poslušalcev – množice, ki je pripevala, je bila kvantitativen pokazatelj učinkovitosti. Na množičnem narodnem slavlju ob odkritju Prešernovega spomenika leta 1905 se je po navedbah poročevalca »iz tisoč in tisoč grl glasila 'Hej Slovani', nato pa je godba zaigrala še 'Naprej zastava Slave'«. ²⁸

Največji delež izvirnih zborov za politično rabo na besedila, ki so propagirala idejo slovanstva, je nastal v šestdesetih letih 19. stoletja. Med recepcijsko bolj uspešnimi, ki so kasneje afirmirali idejo vzajemnosti južnih Slovanov, velja omeniti skladbo Frana Serafina Vilharja *Slovenec, Srb, Hrvat* na besedilo Dragutina Boranića, ki je ohranjena v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici v številnih natisih in prepisih. Njen pomen razkrivajo oznake kot »himna slovensko-hrvaške omladine«, »himna na sestanek slovenskih in hrvaških abiturienta« (1891) in »jugoslavenska himna slobode« (1918). Skladba je bila natisnjena tudi v zborovski zbirki založbe Glasbena matica (1922).

Spregljedana zanimivost v slovenski glasbeni zgodovini so posamezne inštrumentalne skladbe s programskimi naslovi, ki jasno razkrivajo zunajumetniško spodbudo, vendar pa niso bile namenjene politični rabi. Vse te skladbe so plod iskrenega navdušenja nekaterih glasbenih ustvarjalcev za idejo povezovanja slovanskih narodov. Po navedbah Josipa Mantuanija so bile že leta 1848 in 1849 pogosto na sporedih promenadnih koncertov narodne straže inštrumentalne skladbe mladega Kamila Maška *Slaven-Polka*, *Slaven-Potpourri*, *Slovenen-Polka*, *Serben-Polka*.²⁹ (Zdi se bolj verjetno, da gre za dela njegovega očeta Gašparja Maška, ki je imel tedaj mnogo več glasbenih izkušenj in je od leta 1848 sodeloval tudi pri besedah Slovenskega društva.)

Sokolstvo, nacionalistično telovadno gibanje slovanskih narodov, je bilo odgovor na nemške nacionalistične telovadne organizacije.³⁰ Južnemu Sokolu, ustanovljenemu leta 1863, sta posvetila priložnostni skladbi Miroslav Vilhar (*Sokolovo popotnico* je leta 1864 natisnil Blaznik) in Gustav Ipavec (moški zbor *Sokolska* na besedilo Davorina

²⁶ Uglasbitvi sta bili objavljeni v zbirki *Pesmi* Miroslava Vilharja, ki je izšla leta 1852 v Ljubljani.

²⁷ Pomen obeh pesmi in njuna recepcija sta razvidna iz ohranjenih programov in časopisnih poročil. Besedo v postojnski čitalnici leta 1862 je po navedbah časopisnega poročevalca uvedel *Naprej*, zaključila *narodna* (podčrtila avtorica članka) 'Hej Slovani'. Gl. *Novice gospodarske, obrtniške in narodne*, 20/1862, 207–208.

²⁸ Fran Zbašnik. 'Odkritje Prešernovega spomenika'. V: *Ljubljanski zvon* 25/12 (1905), 638.

²⁹ Josip Mantuani. 'Mašek Kamilo'. V: *Slovenski biografski leksikon*, 2. zv. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1952, 69.

³⁰ Ervin Dolenc, Milan Pahor in Edi Majaron. 'Sokolstvo'. V: *Enciklopedija Slovenije*, 12 zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998, 144–147.

Fantazija

po motivih Dav. Jenko ve pesmi „Naprej.“

Dr Benjamin Ipavec.

Klavir. *Allegro.*

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with the tempo marking *Allegro.* and the dynamic *f*. The second system includes the dynamic *p* and the marking *cre.*. The third system includes the dynamic *f* and the marking *scen.*. The fourth system includes the dynamic *p* and the marking *meno mosso*. The fifth system includes the dynamic *pp*, the marking *ritard.*, and the tempo marking *a tempo*. The score concludes with a final dynamic of *f*.

N. A. V. 9.

Primer 4.

Benjamin Ipavec: Fantazija. (Novi akordi, 5/6 [1906], str. 61.)

Trstenjaka ni bil natisnjen). Revija *Novi akordi* je leta 1910 objavila klavirsko skladbo Evgena Bunca *Sokolska koračnica*. Funkcija skladbe kot zvočne kulise je jasno opredeljena v naslovu.

V šestdesetih letih 19. stoletja je na bésedah v Gradcu in Celju Benjamin Ipavec igral svoje klavirske skladbe z emblematičnimi naslovi *Slovanska četvorka* (Gradec 1862), *Fantazija o narodnih pesmih slovanskih* (Gradec, Celje 1862).³¹ Leta 1863 je časopis *Novice* oglaševal ponudbo za nakup Ipavčeve skladbe *Kadrilja po jugoslovanskem napevu za klavir*.³² Glasbena matica je leta 1878 objavila v samostojni izdaji kratko klavirsko skladbo Benjamina Ipavca z naslovom *Slavjanka. Mazurka za glasovir*. V rokopisu, na katerem je zapisan datum 23. 8. 1885, so ohranjene tudi Gerbičeve *Južnoslovjenske balade za klavir četveročno op. 23*.

Na začetku 20. stoletja je klavirske skladbe z naslovi, ki jasno izpričujejo avtorjevo naklonjenost slovanstvu, objavila tudi revija *Novi akordi*. Njen urednik Gojmir Krek je objavil svoji skladbi *Slovanski capriccio* (1901) in *Slovanski capriccietto* (1908) ter skladbo Josipa Vedrala *Slovanska koračnica* (1902). V primerjavi s prej navedenimi skladbami te s politično idejo povezuje le zunanji predznak, glasbeno gradivo ni folklorno obarvano. Za domačo rabo je založnik Schwentner leta 1907 izdal zbirko *Slovanske himne*, ki jih je za klavir in petje priredil Fran Gerbič. Glasbeni folklorizem se kot ustaljena manira Foersterjeve ustvarjalnosti »za rabo« kaže tudi v njegovi klavirski skladbi z naslovom *Slovanska sonata*.³³ Na rokopisu skladbe, ki ga hranijo v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, je pripisana letnica 1914. Skladba je razdeljena na štiri stavke z naslovi: Slovenska, Češka, Polska in Hrvatska – Srbska. Pri zadnjem stavku je naslov prečrtan in napisano Jugoslavija. »Slovenskost« prvega dela razkriva citat ljudske pesmi *Oj ta vojaški boben*.

Jasen znak neposrednega delovanja političnega prostora na glasbeno ustvarjalnost sta tudi naslova dveh rokopisnih orkestralnih skladb Frana Gerbiča *Jugoslovanska rapsodija* op. 60 (1904) in *Jugoslovanska balada* op. 21. št 2 (1910). Ideja jugoslovanstva je na Slovenskem postala bolj priljubljena po aneksijski krizi leta 1908. Prav tako v rokopisu je ohranjena budniška zborovska skladba Stanka Premrla z naslovom *Jugoslovanska himna*, na kateri je s svinčnikom pripisana letnica 1920. Sporočilnost besedila, ki se začne »Bratje! V Triglavu ognji gore [...]«, je jasna, melodija je le njegova prenašalka. Priložnostna skladba je bila napisana spontano po obrazcu preteklih budniških skladb.

Zavzemanje za kulturno povezovanje s slovanskimi narodi kažejo tudi koncertna in založniška politika Glasbene matice, dela slovanskih skladateljev na programu njenih koncertov, gostovanja slovanskih umetnikov ter nekatere objave skladb. Ob priliki drugega vsesokolskega zleta v Ljubljani in štiridesetletnice ljubljanskega Sokola leta 1904 je Glasbena matica priredila »Reprezentativen koncert na čast slovanskim gostom«. ³⁴ Na sporedu koncerta ni bilo zborovskih skladb z izrazito slovansko-budniško tematiko,

³¹ *Novice gospodarske, obrtniške in narodne* 20/28 (1862), 235.

³² *Novice gospodarske, obrtniške in narodne* 21/10 (1863), 23.

³³ Na rokopisu Foersterjeve skladbe *Slovanska sonata* je s svinčnikom pripisano, da je založba Edition Slave (imela je izpostavo v Zagrebu) skladbi pripisala oznako *suita* namesto »sonata«.

³⁴ Stopetdeset pevcev zbora Glasbene matice je izvajalo dela Antona Hajdriha, Davorina Jenka, Antona Foersterja, Antona Nedvéda, Gojmirja Kreka in Antona Lajovica. Gl. tudi poročilo: Vladimir Foerster. 'Slavnostni koncert »Glasbene Matice«. V: *Ljubljanski zvon* 24/1904, 509.

pač pa je slavnostni, tujcem namenjeni koncert vodila namera predstaviti izbor skladb pomembnejših slovenskih skladateljev. Z namenom podpore ideji jugoslovanske vzajemnosti in poživljanja skladateljskega delovanja je Glasbena matica leta 1907 razpisala častne nagrade za nove izvirne slovenske, hrvaške ali srbske skladbe.³⁵ Častno nagrado je dobila skladba Frana Serafina Vilharja *Na Ozlju gradu* na besedilo Mihovila Nikolića, ki jo je objavila Glasbena matica istega leta v zbirki *14 moških in mešanih zborov*.³⁶ Ob 50-letnici »narodne himne« *Naprej* je Glasbena matica leta 1910 priredila izredni slavnostni koncert na čast njenemu ustvarjalcu in svojemu častnemu članu Davorinu Jenku. Kljub politično neaktualnemu in za državno himno neustreznemu besedilu, je pesem po razpadu Avstroogrške postala del tridelne himne države Srbov, Hrvatov in Slovencev. Med njimi le slovenski del ni bil slavospev slovenskemu narodu ampak propaganda za idejo slovanstva, ki je bila odraz preteklega staroslovenskega političnega mišljenja.

*

Čeprav sta glasba in politika navidez nezdružljivi entiteti, je vpliv politike na glasbo in glasbeno življenje jasen in razviden še posebej v 19. stoletju, ko je bil upor proti dominaciji nemške glasbe v prizadevanjih za nacionalno glasbo v ospredju ne samo na Slovenskem ampak tudi v glasbeno bolj razvitih evropskih deželah. V slednjih je temeljil na drugačnih glasbenih osnovah, se izrazil prej in na drugačen način. Za specifično slovenskega glasbenega in političnega prostora po letu 1848 je bila značilna tudi tesna vez osebnosti, ki so se ukvarjale s politiko in kulturnim življenjem, nekateri slovenski politiki so celo pisali besedila narodnoprebudnih pesmi. Glasba ni bila samostojna, bila je zavezana kulturni in s tem politični propagandi. Predznak neposrednega delovanja političnega prostora na glasbeno ustvarjalnost so poleg besedil in naslovov tudi posvetila političnim veljakom na zbirkah oziroma posameznih skladbah.

Težko je natančno določiti, do kam je segala na glasbeno delovanje politična zavest. Nedvomno je, da slovenska politika po letu 1848 ni imela neposrednega vpliva na sam glasbeno-umetniški razvoj, pač pa na recepcijo in percepcijo glasbe. Njen utilitarno zastavljen kulturni program je neposredno stimuliral glasbeno ustvarjalnost. Priznane in ustaljene norme glasbenega oblikovanja, ki jih je podpirala konservativna staroslovenska politika z Bleiweisom na čelu, so vodile ustvarjalce v pisanje v vseh ozirih preprostih pesmi, oprtih na ljudsko pesem. Glasbeni folklorizem je postal uveljavljena manira, ki se je po ločitvi političnih duhov konec stoletja ohranila v miselnosti konservativne struje.

Konservativne težnje staroslovenskega nacionalnega političnega programa po letu 1848 označujejo po eni strani lojalnost monarhiji ter po drugi strani načrti za povezovanje s slovanskimi narodi. Drugačno podobo in pomene kot pretežni del izvirne ustvarjalnosti »v službi naroda« kaže priložnostna glasba za politično rabo z izrazito zunajumetniško tendenco – kantate v čast »herojem« slovenstva – pesnikoma Valentinu Vodniku in Francetu Prešernu ter politiku Janezu Bleiweisu, priložnostne pesmi v slavo monarhiji, v čast cesarju, njegovi družini ter hvalnice slovanstvu. Patriotske hvalnice stari Avstriji predstavljajo v primerjavi z narodno-prebudnimi zbori na besedila, ki opevajo lepote

³⁵ Anton Štrifof. *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 35. društvenem letu 1906/7*. Ljubljana: Glasbena matica, 1907, 22.

³⁶ VII. Zapisnik »Glasbene Matice« 22. decembra 1907.

slovenske dežele, le zanemarljiv delež in umetniško nepomemben tedanje slovenske glasbene ustvarjalnosti – od pomladi narodov do razpada monarhije jih je nastalo manj kot dvajset. Pisali so jih priseljeni češki glasbeniki K. Mašek, Nedvěd, Foerster in priložnostni, manj pomembni ustvarjalci, ki jim je bil blizu legitimizem staroslovenskega političnega programa. Nastale so ob posebnih priložnostih in obletnicah, večinoma so bile namenjene enkratnemu izvajanju. V nasprotju z maloštevilni pesmimi v čast cesarju in monarhiji je bil kvantitativno večji delež pesmi namenjen propagiranju ideje slovanske vzajemnosti. Narodno zavedni slovenski glasbeni ustvarjalci so jih pisali zlasti v petdesetih in šestdesetih letih 19. stoletja. Tovrstne pesmi s politično angažirano vsebino lahko glede na rabo označimo kot »politične pesmi«. Simptomatičen primer takšne pesmi s politično angažirano vsebino je budnica *Naprej zastava Slave*, ki je najprej služila kot propaganda panslavizmu in v kasnejših desetletjih zaradi recepcije pridobila pomen narodne himne.

Funkcionalnost priložnostnih hvalnic se kaže na ravni izbora in oblikovanja glasbenega gradiva, na izvedbeni in na pomenski ravni. Ne glede na podrejenost glasbenega oblikovanja namenu, pa je bila estetska vrednost takšnih skladb rezultat skladateljeve ustvarjalne moči. Plod manj pomembnih priložnostnih ustvarjalcev je bila največkrat naivna, trivialna glasba brez glasbenega okusa. Čeprav so priložnostne himne v čast monarhiji, cesarju in panslavizmu nepomembne za sam glasbeni razvoj, pa tudi takšna »paraglasbena dela« sodiijo v kulturno izročilo. Ne nazadnje glasbena dela v preteklosti niso nastajala v duhovnem, etičnem in idejno praznem prostoru in glasbena zgodovina le niz dogodkov ali posameznih glasbenih del. Preko omenjenih priložnostnih hvalnic lahko recipročno rekonstruiramo del kulturne zgodovine. So torej tudi indikatorji za zunajumetniške dejavnike, ki so vplivali na glasbo v najširšem pomenu besede.

UDK 783(497.4)»18«
821.112.2-6Foerster:Witt

Aleš Nagode (Ljubljana)

Začetki slovenskega cecilijanstva v luči korespondence med Antonom Foersterjem in Franzom Xaverjem Wittom

The Beginnings of the Cecilian Movement in Slovenia as Witnessed by the Correspondence between Anton Foerster and Franz Xaver Witt

Ključne besede: katoliška cerkvena glasba, Slovenija, cecilijanstvo, Anton Foerster

Keywords: catholic church music, Slovenia, the Cecilian movement, Anton Foerster

IZVLEČEK

Skladatelj in cerkveni glasbenik Anton Foerster je v dosedanjih glasbeno zgodovinsko obravnavah veljal za osrednjo osebnost in idejnega vodjo cecilijanskega gibanja na Slovenskem. Novoodkrita korespondenca z Francem X. Wittom, vodjo nemškega ACV in urednika revije *Musica sacra*, pa ga postavlja v drugačno luč. V pisnih izraženi Foersterjevi pogledi na cerkveno glasbo in konkretne osebnosti slovenske cerkvene glasbe se močno oddaljeval od stališč, ki jih je za svoje propagiralo društvo. To ne prinese le bistvenih sprememb v naše poznavanje Foersterjevih umetniških nazorov, temveč ključno spreminja naše vedenje o oblikovanju idejne osnove in konkretnem delovanju Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo.

ABSTRACT

Slovenian composer and church musician, Anton Foerster, was until recently considered to be a key figure and ideological leader of the Slovenian Cecilian movement. Newly discovered correspondence between the leader of the German Cecilian movement and editor of the review *Musica sacra* has cast new light on his role in the Slovenian Cecilian movement. The radical views expressed in his letters differ significantly from the official position of the Cecilian Society. The author of the present article attempts to investigate the consequences of this fact for our understanding of the emergence and development of the Cecilian movement in Slovenia.

Življenje in delo Antona Foersterja je bilo do sedaj predmet opazovanja številnih znanstvenih prispevkov. Njihovi avtorji so se bolj ali manj poglobljeno posvečali različnim segmentom njegove raznolike dejavnosti, le redki pa so se dotaknili temeljnega problema slovenskega zgodovinskega ukvarjanja z osebnostjo in delovanjem Antona

Foersterja. Njegova podoba v zavesti današnje slovenske znanstvene in kulturne javnosti je namreč nekako razcepljena. Na eni strani se nam zarisuje kot lik glasbenika, ki je v ključnem trenutku narodnega preporoda stopil v slovenski kulturni prostor in – kot za tukajšnje razmere izjemno usposobljen ustvarjalec, izvajalec in pedagog – ključno prispeval k vzpostavitvi slovenske glasbene ustvarjalnosti kot prepoznavnega dela kulturne dejavnosti v tem delu avstrijskih dednih dežel. Za dobro desetletje in pol je postal osrednje orodje slovenskih glasbenokulturnih prizadevanj, čigar odsotnost je največkrat pomenila kvalitativni upad ali celo zamrtje mnogih osrednjih preporodnih glasbenih dejavnosti. Na drugi strani pa ga slovenska glasbena zgodovina postavlja na mesto osrednje osebnosti cecilijanskega gibanja, ki si je z zagovarjanjem politično nekorektnih načel nakopalo ostro nasprotovanje precejšnjega dela sodobne slovenske kulturne javnosti, ki – kot se zdi – odmeva še danes. Prav njegova vloga v oblikovanju in razvoju tega gibanja bo v središču zanimanja pričujočega prispevka.

Zagonetnost Foersterjeve vloge v slovenski glasbi 19. stoletja še stopnjuje dejstvo, da v javnost po pravilu ni stopal s pisano besedo, temveč le s svojim glasbenim delom. Do danes smo lahko o njegovih namenih, nazorih in sodbah sklepali po redkih, večinoma nepodpisanih ocenah del drugih skladateljev, repertoarju ansamblov, ki jih je vodil, in glasbenih izdajah, katerih urednik je bil. Do danes smo pogrešali vir, skozi katerega bi nam Foerster spregovoril bolj neposredno, neobremenjen z grožnjo, ki so jo zanj predstavljali glasbena nerazgledanost, lažni patriotizem, provincializem in drobnjakarska zavist, tako značilna za polizobraženske elite utesnjenih in od velikega sveta nekoliko odmaknjenih kulturnih razmer. Verjetno edini približek je znani intervju, ki ga je v serijo portretov znamenitih Slovencev *Obiski* uvrstil Izidor Cankar.¹ Pa vendar je zapis leta 1911 nastajal v času, ko nasprotja niso bila več tako živa in ko je cecilijanska reforma deloma dosegla svoj cilj, deloma pa izgubila svojo ost in estetsko ekskluzivnost. V popolnoma drugačnem zgodovinskem trenutku nastali intervju predstavlja prej oddaljen odmev nekdanjih pretresov, kot živ odsev dogajanja v prvih dveh desetletjih cecilijanskega gibanja na Slovenskem.

Tak vir bi morali iskati v popolnoma zasebni sferi, ali pa bi morda lahko nastal kot rezultat stikov z osebami, ki niso bile tako ali drugače povezane s kulturnim življenjem na Slovenskem. Že od začetkov opazovanja Foersterjevega življenja in dela se je postavljalo vprašanje o njegovem razmerju do nemškega cecilijanstva nasploh, oz. konkretnije do Splošnega nemškega cecilijinega društva (Allgemeiner Deutscher Cäcilien-Verein – ACV). Morebitna korespondenca z vodstvom društva, ki ga je do svoje smrti leta 1888 utelešal in vodil Franz Xaver Witt, bi lahko pomembno osvetlila tako podrobnosti o stopnji vpletenosti nemškega cecilijanstva v reformo cerkvene glasbe na Slovenskem, kot tudi iz prve roke pričala o Foersterjevih cerkvenoglasbenih nazorih.

Prav ta vir se je odprl v zadnjih letih s projektom ureditve in katalogizacije prek 10.000 pisem obsegajoče Wittove korespondence, ki jo hrani Osrednja škofijska knjižnica v Regensburgu.² Med obsežnim gradivom je – po dosedanem pregledu – 24 pisem in dopisnic pomembnih osebnosti slovenske cerkvene glasbe druge pol. 19. stoletja. Naj-

¹ Izidor Cankar. 'Obiski. V. Anton Foerster.' *Dom in svet* 24 (1911), 194–196.

² Foersterjevo korespondenco je v okviru raziskovalnega dela za diplomsko nalogo v knjižnici izsledila gdč. Lea Vidic, ki mi je prijazno posredovala tudi reprodukcije Foersterjevih pisem, za kar se ji na tem mestu lepo zahvaljujem.

obsežnejši del, 11 pisem je izpod peresa Antona Foersterja. Časovni razpon ohranjene korespondence med Wittom in Foersterjem sega od prvega pisma iz leta 1874 do junija 1887, torej dobrega leta pred Wittovo smrtjo (1888). Korespondenca je v nakazanem obdobju potekala z različno intenziteto. V letih 1878 in 1885 je Foerster v pol leta odpisal tri pisma, leta 1880 v pol leta dve, v letih 1874, 1882 in 1887 pa le po eno. Iz vsebine pisem lahko sklepamo, da je bila intenziteta dopisovanja odvisna predvsem od položaja reformnih prizadevanj in se je stopnjevala predvsem v obdobjih, ko si je Foerster od Wittu obetal medijske in strokovne podpore.³

Ohranjeno gradivo pa skoraj zanesljivo ne predstavlja vse korespondence med Foersterjem in Wittom. Dve pismi sta le delno ohranjeni (FoersterA 18??-02, FoersterA 18??-01). V obeh primerih manjkajo zadnje strani pisma, tako da jih urejevalci kataloga niso mogli z gotovostjo datirati. Glede na vsebino lahko sklepamo, da je moralo prvo (FoersterA 18??-02) nastati ob koncu 1877 ali v začetku leta 1878, saj Foerster v njem omenja nekaj podatkov, ki omogočajo grobo datacijo (celih deset let svojega delovanja v ljubljanski stolnici (1868-78), ustanovitev Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo in njegove orglarske šole kot izvršeni dejstvi).

Spet druga pisma z gotovostjo manjkajo. *Musica sacra*, glasilo Splošnega nemškega cecilijinega društva, je leta 1876 objavila Foersterjev dopis, v katerem opisuje v ljubljanski stolnici izvajani reperotar.⁴ Med ohranjenim gradivom lahko najdemo podoben dopis iz leta 1878, ki ima enako strukturo in namen ter v katerega je Witt vnesel vrsto uredniških popravkov namenjenih prilagoditvi besedila za objavo v *Musica sacra*, tako da lahko skoraj z gotovostjo sklepamo, da se izvirni dopis za leto 1876, ki je bil najverjetneje prav tako naslovljen na Wittu kot urednika revije, ni ohranil. Prav pogoste Wittove lastnoročne opombe – ki se nedvoumno nanašajo na možnost objave celotnih pisem ali odlomkov iz njih – kažejo, da gre verjetno za tisti del korespondence vodje ACV, ki je bil povezan z njegovim uredniškim delom in izhajanjem revije *Musica sacra*. Praktično v vseh pismih najdemo vsaj eno od treh vsebinskih enot, povezanih z revijo. Najmanj je poročil o stanju cecilijanskega gibanja na Slovenskem (FoersterA 1878.05/12, FoersterA 18??-02). V petih pismih (FoersterA 1874.07.29, FoersterA 1880.01.30, FoersterA 1885.03.29, FoersterA 1885.07.24, FoersterA 1887.06.12) ponuja Foerster svoja dela v oceno Wittu, oz. ga prosi, da jih posreduje drugim recenzentom, seveda z namenom, da bi bila ocena objavljena v osrednji cecilijanski reviji. V preostalih petih (FoersterA 1878.07.10, FoersterA 1880.01.30, FoersterA 1880.06.24, FoersterA 1882.01.11, FoersterA 18??-01) pa prosi za mnenje o delih drugih slovenskih skladateljev, večinoma z namenom, da bi trdneje in na neodvisni avtoriteti utemeljil svoje odklonilno mnenje o njih. Ta tesna povezanost vseh pisem z revijo *Musica sacra* nas utrjuje v prepričanju, da gre dejansko za korespondenco uredništva in ne Wittovo zasebno korespondenco. O morebitnih zasebnih pisnih stikih med Foersterjem in Wittom iz ohranjenega gradiva ne moremo sklepati.

Ohranjeni del Foersterjevega dopisovanja z Wittom prinaša nekaj pomembnih informacij, ki dodatno osvetljujejo vrsto ključnih dogodkov v prvem desetletju obstoja Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo. Ti so bili večinoma odraz razhajanj v pogledih

³ Podroben katalog korespondence Fr. X. Wittu bo izšel predvidoma leta 2007 v okviru zbirke *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*. Zv. 14/13-14. Ur. D. Haberl.

⁴ Anton Foerster. 'Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich): seit Juli 1868 bis August 1876.' *Musica sacra* 9.11 (1876), 101-102.

na nadaljnjo pot reforme cerkvene glasbe, ki so se vse od ustanovitve društva kazala znotraj cerkvenih ustanov. Na eni strani je stala majhna skupina radikalnih cecilijancev, ki so želeli takojšnjo reformo v smislu natančnega upoštevanja cerkvene liturgične zakonodaje, kar bi pomenilo predvsem prenehanje uporabe glasbe z besedilom v ljudskem jeziku (slovenskim, nemškimi ali italijanskimi) pri petih mašah in blagoslovu z Najsvetejšim, prečiščenje repertoarja po cecilijanskih merilih in – to so zagovarjali le najbolj zagreti – odstranitev pevk s korov. Na drugi strani pa je bila večina duhovščine, del članstva cecilijanskega društva in pretežni del javnosti, ki so zagovarjali postopnost pri uvajanju sprememb in sprejemala delo Gregorja Riharja kot ustrezno osnovo za nadaljevanje reforme.

Prav vprašanje vrednotenja skladateljske zapuščine Gregorja Riharja je postalo v letih med 1877 in 1890 torišče spopada med obema smerema. O Foersterjevem odnosu do Riharjeve glasbe do danes nismo imeli enoznačnih informacij. Na eni strani je bilo izrivanje Riharjevih skladb iz repertoarja eden od osrednjih očitkov Foersterjevih nasprotnikov. Na drugi strani pa je Foerster precejšnje število Riharjevih melodij vključil v osrednjo cecilijansko pesmarico *Cecilija*.⁵ Izšle so sicer nekoliko popravljene in s spremenjeno harmonizacijo, vendar so bile te spremembe predvsem posledica dejanskih kompozicijskih slabosti Riharjevih izvirnikov in le v manjši meri poskus podreditve cecilijanskim stilnim idealom. V korespondenci z Wittom so Foersterjeve izjave o kvaliteti Riharjeve glasbe povsem enoznačne. V pismu s konca leta 1877 ali začetka 1878 (FoersterA 1877-02) opisuje razmere v cerkveni glasbi na Slovenskem in jih utemelji s trditvijo: »*Dazu ist ein Geschmack zu läutere, den wir dem sel. Geistlichen Gregor Rihar (meinem Vorgänger), dem Abgott der Tonkunst beim Volke und der älteren Geistlichkeit, zu danken haben. Als Beleg dafür bin ich so frei von den Hunderten solcher Schundlieder bloß etwas beizugeben.*«⁶ V naslednjem pismu iz julija 1878 je Foerster še enkrat apeliral na Witta in ga prosil za obsodbo Riharjevih skladb, s katero je želel podkrepiti lastno avtoriteto in osmešiti nasprotnike (eden od Riharjevih privržencev naj bi celo sprejemal stave, da se bo Witt pohvalno izrazil o Riharjevih skladbah).⁷

Odnos do Riharjeve glasbe je bil tudi povod za verjetno najsilovitejšo časopisno polemiko cecilijanskega časa, katere predmet je bila prav reformirana cerkvena glasba v ljubljanski stolnici. Sprožil jo je satirični časopis *Brencelj*, ki ga je urejeval Jakob Alešovec. Že v jeseni leta 1879 se je lotil Antona Foerstreja. Sprva le z majhno bodico, češ da se ni udeležil volitev, in da s tem ni podprl slovenskih kandidatov.⁸ V sklepnih številkah letnika pa je v kratko prigodo *Rešpehtarjove kuharce* nanizal celo vrsto očitkov, ki so bili skoraj v celoti naravnani na Foersterjevo osebo, ne pa na njegovo delo. Tako mu očita, da v družinskem krogu govorijo nemško, da je skop, nedružaben, da kot glasbeni učitelj slabo poučuje in skrajšuje ure, da je član čitalnice le zato, da zastonj bere domače in tuje časopise, da ne voli Slovencev, da se ne pokropi z blagoslovljeno vodo, ko stopi v cerkev, itd. Pisec pa se dotakne tudi njegovega glasbenega delovanja.

⁵ Anton Foerster. *Cecilija*. 2 zv. Celovec: Družba sv. Mohorja, 1883–1884.

⁶ »Ob tem moramo očistiti okus, za katerega se imamo zahvaliti pokojnemu duhovniku Gregorju Riharju (mojemu predhodniku), glasbenemu maliku ljudstva in starejše duhovščine. V dokaz sem tako prost, da Vam pošiljam le nekaj izmed stotin teh pogrošnih pesmi.«

⁷ FoersterA 1878.07.10.

⁸ *Brencelj* 11.14 (1879).

Tako je mnenja, da tudi Foersterjeva glasbeniška usposobljenost ni tako izredna, češ da je vsaj 16 slovenskih glasbenikov boljših od njega, pa so vsi brez službe. Avtor natrese tudi nekaj kritičnih opazk o njegovem delu, iz katerih veje mnenje javnosti, predvsem pa duhovščine tistega časa o cecilijanski glasbi. Le-ta naj bi bila žalobna in obupana, celo husitska in luteranska. Da izraža zapis predvsem stališča duhovščine, kaže avtorjeva skrb, da bodo zaradi cecilijanskega petja ljudje še manj hodili v cerkev.⁹ Brencljevo ukvarjanje s Foersterjem zaokroža še nekaj manjših šal in zabavljivih pesnitev v drugi in šesti številki istega letnika.

Na odgovor v anonimno objavljenem dopisu *Poslano – V obrambo pravega cerkvenega petja in g. Försterja*,¹⁰ katerega avtor je bil Jakob Aljaž in v katerem je nanizal vrsto stvarnih argumentov proti Brencljevim obtožbam, se je vsul pravi plaz polemičnih odmevov. Brenclj je v naslednji številki objavil prizor *Z Olimpa*,¹¹ v katerem preminuli veliki možje slovenske kulture v nebesih obsojajo cecilijansko petje. V humorno pripovedovanje je vpletenih tudi nekaj novih stališč, mdr. da je cecilijansko prizadevanje za višjo umetniško raven cerkvene glasbe le želja po razkazovanju izvajalskih sposobnosti in nastopaštvo. Sestavek se pohujšuje nad objavami programov in imen izvajalcev cerkvene glasbe, ki jih je ob posebnih priložnostih prinašal *Laibacher Zeitung*. Na Aljažev anonimni dopis je Alešovec, misleč da je Foersterjev,¹² odgovoril tudi v Slovincu.¹³ Njegov zapis ne prinaša nobenih argumentov, le dodatne izbruhe bojovitega nacionalizma, ki mejijo na zagrizeni šovinizem. Tako pravi, da imamo Slovenci svojo glasbo in svoje skladatelje, Foerster naj pa kar Čeha odrešuje. S svojim laskanjem Cecilijinemu društvu, ki naj bi imelo plemenit namen, je hotel nasprotnike razdeliti, Foersterju pa omajati oporo, ki jo je imel v društvu. Njegovo stališče je v *Slovincu* podprla še cela vrsta dopisnikov, večinoma duhovnikov iz različnih delov škofije, Foersterja pa ob Jakobu Aljažu le še ortodokсни cecilijanec Miroslav Tomec¹⁴ in tajnik cecilijinega društva in urednik Cerkevnege glasbenika Janez Gnjezdca.¹⁵

O dogajanju je Foerster Wittu poročal takole: »*Gerade wird bei uns in Krain ein heftiger Streit gefüchet; von dem »vielgerühmten« laibacher Klerus hat ein Teil, dem lasuiven Riharianismus immerdar huldigend, gegen meinen Reformbestrebungen abermals, schon zum X-ten Male, Front genommen, bedauerlich jedoch mit gemeinen Haßton; gemietet ist ein slow. Hitzblatt, in welchen die gröbsten und unlautersten Ehrenbeleidigungen auf mein Haupt geschleudert wurden. Auf eine mannhafte Verteidigung von Seite eines wackeren Geistlichen wird nicht minder wieder gemein geantwortet in einem klerik. polit. Blatt (slov.). Würde ich nicht überzeugt sein, dass unsern heiligen Sache dennoch vollständig singen muß, und wäre nicht ein beträchtlicher Teil der Geistlichkeit standhaft hinter mir; wahrlich ich verlöre nicht den Mut, in Cäcilianis weiter zu arbeiten, dass wohl nicht, aber dem hiesigen Vereine würde ich »Vale« sagen*

⁹ Brenclj 11.23–24 (1879).

¹⁰ Slovenski narod 13 (1880), 18.

¹¹ Brenclj 12.1 (1880).

¹² Foerster je avtorstvo odgovora zanikal v Slovincu, ki pa je njegov demanti pospremil z jedko opazko, da so to že sami ugotovili, češ da je sicer »zmožen takih surovosti, vendar ni zmožen slovenskega jezika toliko, da bi jih spisal.« Prim. Slovinc 8.11 (1880).

¹³ Jakob Alešovec. 'Odgovor na Poslano Foersterjevega peresa.' Slovinc 8.11 (1880).

¹⁴ Cerkevni glasbenik 3.2 (1880), 13–15.

¹⁵ Cerkevni glasbenik 3.3 (1880), 21–23.

und würde nicht mit Perlen so herumwerfen. Gott gebe, dass es doch bald dazu käme: »Per angusta ad augusta.« Zulezt bitte ich, euer Hochwürden, vielfach um Entschuldigung, das ich Ihrer die teuren Zeit durch diese unerquicklichen Vorkommnisse verkürze, ich habe darin doch eine Erleichterung zu finden angestrebt. Die Gemüter sind hier furchtbar aufgeregte!»¹⁶

Razburjeni duhovi so močno vplivali tudi na delovanje Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo in vsebino Cerkvenega glasbenika. Članstvo v društvu začne po silovitem vzponu v letih 1877–1879 postopno padati, uredništvo društvenega glasila pa je moralo očitno iskati srednjo pot med obema strankama v društvu. Položaj lahko lepo osvetlimo še z enim primerom, ki kaže, kako vsaksebi je bilo v presojanju cerkvene glasbe članstvo Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo. Leta 1879, prav v času *Brencljevega* napada na Foersterja je v Ljubljani izšla *Missa sancti Joannis*, Roberta Burgarella. Cerkveni glasbenik je v zadnji številki letnika skladbo priporočil kot delo, iz katerega »veje cerkveni duh«. ¹⁷ Do sedaj smo glasbeni zgodovinarji – resda brez posebne osnove v virih – domnevali, da so ocene v oglasniku v celoti ali vsaj pretežno prihajale izpod peresa Antona Foersterja, ki je bil med sodelavci Cerkvenega glasbenika edini tudi strokovno usposobljen za to delo. To v primeru Burgarellove maše očitno ne drži, saj je njegovo, v pismu Wittu izraženo mnenje o skladbi, diametralno nasprotje objavljenega v Cerkvenem glasbeniku. V pismu iz junija 1880 piše: *»Mit der Kritik der Burgarell'schen Messe haben Sie unserer Sache einen guten Dienst erwiesen, man muß die Keckheit ein wenig einschüchtern und auf Blößen ein Pflaster geben, wenn man mit gewissen Leuten einen modus vivendi eingehen will.«* ¹⁸ Odlomek iz pisma se nanaša na oceno maše, ki je izšla v *Musica sacra*. Skladbo je kritik (verjetno Witt) označil za značilni primer lidertaflovskega sloga, ki lahko le na Kranjskem ali Italiji velja za primerno cerkveno glasbo, sicer pa ne. ¹⁹

Tudi dobro leto kasneje je Foerster v Wittovi avtoriteti iskal podpore za svoja stališča do del drugih slovenskih skladateljev. *»Wie überall, so gibt es auch in Krain, und dies in noch größerer Anzahl, seichte Musiker, die die Pläne der Cäciliäner durchkreuzen und aus Ehrgeiz, daß sie nicht die erste Rolle spielen, dem Verein Prügel unter die Füße werfen. Ich habe mir angemafst, unter den 26 Tantum ergo's die am Schluß des Heftes die bezeichneten Nummern als die schwächsten des Heftes zu bezeichnen, die Originalien des Pater Ang. Hribar sogar lobend hervorgehoben (natürlich im Ganzen.) Darob wird gegen uns wahre Anhänger nicht würdig agitiert. Ich bitte darum inständigst im Interesse der heiligen Sache, Hochgeehrte Herr Generalpräses zu geruhen nur privatim (bitte nichts abdrucken zu lassen – vorläufig) auf einer Karte Ihre maßgebende Meinung über*

¹⁶ »Pri nas na Kranjskem se pravkar bije silen spopad; del 'preslavne' ljubljanske duhovščine, ki še vedno časti opolzko riharjanstvo, se je ponovno, že X-tič podal v boj proti mojim reformnim poskusom, vendar na žalost v tonu nizkotne sovražnosti; najeli so slovenski satirični časopis, ki mi sedaj v obraz meče najbolj neotesane in nepošteno žalitve. Na možato obrambo s strani nekega vrlega duhovnika je sledil nič manj nizkoten odgovor v klerikalnem političnem dnevniku (slov.). Če ne bi bil prepričan, da se moram celoti posvetiti naši sveti stvari in bi ne imel stanovito za seboj znanega dela duhovščine, res, ne izgubljam poguma za cecilijansko delovanje, to ne, a tukajšnjemu društvu bi rekel 'Vale' in ne bi več tako razmetaval z biseri. Bog daj, da bi kmalu obveljalo 'Per angusta ad augusta.' Na koncu Vas, Prečastiti, prosim večkrat odpuščanja, da Vam krajšam dragoceni čas s temu nespodbudnimi dogodki, a v tem sem iskal vsaj nekaj olajšanja. Duhovi so tu strašno razburjeni!«

¹⁷ 'Oglasnik.' *Cerkveni glasbenik* 2.12 (1879), 100.

¹⁸ »S kritiko Burgarellove maše ste naši stvari naredili veliko uslugo. Predzrnost je potrebno zastrašiti, odprte rane pa obvezati, če hočemo z nekaterimi ljudmi najti modus vivendi.«

¹⁹ 'Burgarell: Missa s. Joanis, op. 10.' *Musica sacra* 13.6 (1880), 71.

die Sammlung, die ich unter Kreuzbend sende, anzugeben.» (Foerster A 1882.01.11). Javno polemiko je namreč sprožila njegova ocena zbirke *26 Tantum ergo*, v kateri je p. Angelik Hribar ob delih drugih skladateljev izdal tudi 12 svojih skladb. Čeprav je Foerster v *Cerkvenem glasbeniku* zbirko v celoti ocenil zelo pozitivno, je njegove nasprotnike zbudilo dejstvo, da je nekatere Hribarjeve skladbe med vrsticami označil kot šibkejše.²⁰ Odzval se je Fran Hlavka v Ljubljanskem zvonu.²¹ Oceno Hribarjeve zbirke je izrabil za ponoven napad na radikalne cecilijance in poskušal gibanje razdeliti s tem, da je p. Angelika Hribarja postavil na čelo druge smeri v slovenskem cecilijanstvu, ki se zavzema za postopno uvajanje dostojnejše cerkvene glasbe, ter vztraja pri ohranjanju slovenščine v obredih tudi tam, kjer je cerkveni predpisi ne dovoljujejo. Javno je Foersterja in Cecilijino društvo z odgovorom podprl le Hugolin Sattner, ki je zavrnil večino Hlavkovih navedb.²²

Do razhajanj med vodilnimi osebnostmi cecilijanskega gibanja na Slovenskem je prihajalo tudi kasneje. Eno takih, doslej skritih nesoglasij nam zopet razkriva šele Foersterjeva korespondenca z Wittom. Sprožil ga je izid maše *Pobožni vzdih* Avgusta Armina Lebana, ki jo je leta 1885 posthumno izdal njegov brat Janko Leban. Delo ob nastanku 20-letnega skladatelja je v prvih letih svojega obstoja nagradila Glasbena matica, njegovo glasbeno vrednost pa je pred izidom aprobirala vrsta uglednih domačih in tujih glasbenikov. Izdajo je zelo ugodno ocenil Danilo Fajgelj v Ljubljanskem zvonu.²³ Okoliščine izdaje in velika skrbnost, s katero je Janko Leban pripravil izdajo skladbe, kažeta na to, da se je želel izdajatelj zavarovati pred ostrimi kritikami s strani strogih cecilijancev. Za slovensko kulturno okolje časa zelo nevarna zmes tujih avtoritet, domačega zmernega cecilijanca in oživljanja nasprotovanj med Cecilijinim društvom in Glasbena matico je obetala ponoven javni konflikt. *Cerkveni glasbenik* se na izid zbirke in kritiko v Ljubljanskem zvonu ni odzval. Razloge za to lahko razberemo iz Foersterjevega pisma z dne 29.3.1885 (FoersterA 1885.03.29) »Für die Abfertigung der Zudringlichkeit des Leban'schen Schmierwerkes wissen Ihnen, hochgeehrter Herr Redakteur, alle hiesigen Cäcilianer der besten dank; hindurch ist unserer Sache viel genützt und die seichten Ultras sind eingeschüchtert worden. Das, resp. der ‚Cerkveni Glasbenik‘, ist das »Opus 1.« nicht einmal zugeschiedt worden aus furcht, daß wir über dasselbe herfallen würden. Man hoffte von Euer Hochwürden wenigstens hier und da ein milderer Urtheil, um es dann gegen uns aus spielen zu können. Also nochmals unseren Dank für die Aufmerksamkeit, welche Sie, hochgeehrter Herr Canonicus, unserer Verhältnissen von Zeit zu Zeit zu schenken die Güte haben.« (Foersterjevo besedilo dopolnjuje še Wittova lastnoročna opomba, da je uredništvo prejelo še dve podobni zahvali za objavljeno kritiko Lebanove skladbe.) Molk Cerkvenega glasbenika ni bil posledica strahu pred razgaljanjem notranjih nesoglasij med vodilnimi osebnostmi cecilijanskega gibanja (v tem primeru Foerster-Fajgelj), temveč skrbno načrtovanega poskusa zmernejše smeri v gibanju, da bi z ugodno oceno v nemškem časopisu in avtoriteto tujih uglednih glasbenikov omajala Foersterjev položaj nesporne slovenske avtoritete v presojanju cerkvene glasbe. Poskus pa je bil, kot smo videli neuspešen. Še več, dosegel je svoje nasprotje

²⁰ *Cerkveni glasbenik* 4.11 (1881), 88.

²¹ Fran Hlavka. 'Slovenske muzikalije.' *Ljubljanski zvon* 2.1-2 (1882), 58-60, 120-121.

²² p. Hugolin Sattner. 'Resnici na ljubo.' *Cerkveni glasbenik* 5.2 (1882), 10-12.

²³ Danilo Fajgelj. 'Nove muzikalije.' *Ljubljanski zvon* 5.5 (1885), 307-311.

(odtod tudi čestitke uredništvu). V *Musica sacra* objavljena kritika je bila uničujoča in je še okrepila Foersterjevo avtoriteto.

Novoodkrita korespondenca z Wittom nam brez dvoma pove veliko novega o začetkih cecilijanskega gibanja na Slovenskem in vlogi Antona Foersterja v njem. Če se je slovenskemu glasbenemu zgodovinopisju do sedaj cecilijansko gibanje zdelo enotno, se nam v luči novih dejstev veliko bolj plastično zarisujejo razpoke, ki smo jih poprej le slutili. Cecilijino društvo za Ljubljansko škofijo je bilo konglomerat smeri in osebnih nazorov, ki so segali od prepričanja, da je njegov namen predvsem izboljšati kvaliteto izvajanja cerkvene glasbe, do druge skrajnosti, ki jo predstavlja Foerster s svojim v pismih izpričanim ortodoksnim cecilijanstvom. Navidezna enotnost, ki nas je desetletja zavajala, je predvsem zasluga skrbne uredniške politike Janeza Gnjezde, ki je z društvenim glasilom krmaril med Scilo in Karibdo cecilijanske vneme ter občutljivostjo dela članstva in slovenske javnosti.

Novi viri pa zahtevajo tudi drugačno opredelitev Foersterjevih nazorov o cerkveni glasbi. Če smo poprej iz znanih dejstev skleпали, da je bil prav on idejni vodja cecilijanskega gibanja na Slovenskem, zbuja ohranjena korespondenca z Wittom dvom v upravičenost te domneve. V njej izraženi nazori, predvsem pa izredna ostrina pri izražanju odnosa do konkretnih vprašanj in posameznikov, precej odstopa od idejne osnove in načina dela, značilnega za delovanje Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo. Radikalno in brezkompromisno zavračanje Riharjevega opusa, nasprotovanje pretežnemu delu sodobne slovenske domače produkcije ter podcenjujoč odnos do velikega dela članstva v Cecilijinem društvu nas silijo v to, da reinterpretiramo mnoga dejstva povezana s Foersterjevim cerkvenoglasbenim delovanjem. Skeptik bi seveda lahko pomislil, da je bil Foerster v svojih pismih neiskren, bodisi zato, da bi ugajal Wittu – katerega nazore je seveda poznal – in svojim skladbam utrl pot na nemško tržišče (osnovo za tako tezo bi lahko našli tudi v korespondenci), bodisi zato, da bi si pridobil zaveznika za utrditev svojega položaja vodje cecilijanskega gibanja na Slovenskem.

Pa vendar vsebina pisem preveč dosledno pojasnjuje vrsto doslej nerazumljivih protislovij v razvoju cecilijanskega gibanja, da bi jo lahko razumeli le kot manipulacijo posameznika s tujo avtoriteto, ki ji je bil vpogled v realno stanje cerkvene glasbe na Slovenskem zaradi jezikovnih pregrad v veliki meri onemogočen. Protislovje med javnimi očitki Foersterju, da iz repertoarja izključuje riharjanske skladbe in podobo pesmarice *Cecilija*, katere urednik je bil, sorazmerno majhen delež sodobne slovenske produkcije v repertoarju ljubljanske stolnice in njena zastopanost v prilogah *Cerkvenega glasbenika*, ki ga je urejal, nenazadnje pa tudi njegova zadržanost pri javnem izražanju mnenj o cerkveni glasbi, ki so bila očitno do te mere radikalna, da so bila za slovensko javnost – in vanjo lahko vključimo tudi večino članov Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo – popolnoma nesprejemljiva; vse to priča o tem, da je bil Foerster s svojim strokovnim znanjem sicer nepogrešljiva opora cecilijanskega gibanja na Slovenskem, vendar ni bil tisti, ki je s prilagajanjem univerzalnih nazorov nemškega cecilijanskega gibanja slovenskim razmeram izoblikoval idejno podlago za delovanje slovenskega cecilijanstva. Ključne osebnosti tega procesa moramo verjetno iskati krogu stolniških duhovnikov, ki so, očitno bolj kot je to moč razbrati iz virov, v ozadju narekovali cerkvenoglasbeno delo.

20. stoletje • 20th century

Stravinski in ruska glasba 20. stoletja

Stravinsky and Russian Music of the 20th Century

Ključne besede: neofolklorizem, recepcija, vpliv, sovjetska avantgarda, razvojni model

Keywords: Neofolklorism, perception, influence, Soviet avant-garde, developmental model

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pretes tega pomembnega vprašanja predpostavlja dva aspekta: prvi je vezan na *recepcijo* glasbe Stravinskega v njegovi domovini, drugi na *vpliv* na prvotni pomen besede.

Glavne postaje recepcije Stravinskega:

1. 1910–1920. V tem desetletju se dela Stravinskega redno izvajajo v Rusiji. Reakcija javnosti in tiska je različna in deloma protislovna.
2. konec tridesetih do sredine petdesetih. V tem času glasba Stravinskega skoraj docela izgine iz koncertnega življenja ZSSR. Postane ciljna točka najtežje ideološke kritike, ki doseže svoj višek na pragu štiridesetih in petdesetih.
3. Obisk Stravinskega v ZSSR (1962) je odločilnega pomena za širitev njegovega vpliva.

Glavni dejavniki vpliva:

1. Po 1920ih je bil neposredni vpliv Stravinskega na rusko glasbo sprva odprt. Tedaj je bilo mogoče opazovati vrsto skladb »levih« skladateljev iz kroga Združenja za moderno glasbo, ki so glasbo Stravinskega pojmovali kot prenovljeno, aktualno rusko tradicijo.
2. Oživitev vpliva Stravinskega se je začel v šestdesetih letih, bržkone v povezavi z »novim folklornim valom«, nacionalno usmerjenimi deli mladih skladateljev, ki so večidel pripadali »sovjetški avantgardi«.

Resumé: delo Stravinskega je bilo idealen model za razvijanje ruske glasbe 20. Stoletja.

The discussion of this important question presupposes two different aspects: the first one is connected with the *perception* of Stravinsky's music in his fatherland, the second with the *influence* of his music in the specific sense of the word.

The most important stations of the perception of Stravinsky:

1. 1910–1920. Stravinsky's works were regularly performed in Russia during this period. The reaction of the audience and the press was various and partly controversial.
2. End of the 30's to the middle 1950's. In this period Stravinsky's music has almost disappeared from the USSR concert life. It became the target for most violent ideological criticism, which reached its zenith at the threshold of 1940's 1950's.
3. Stravinsky's visit to the USSR (1962) had a crucial meaning for the expansion of his influence.

The main factors of the influence:

1. After the 1920's the direct influence of Stravinsky on the Russian music was at first rather obvious. At that time, one could observe it through a whole set of compositions by "leftist" composers from the circle of The Association Of Modern Music; they understood Stravinsky's music as a renewed, contemporary musical tradition of Russia.
2. A revival of the influence of Stravinsky's music began in the 1960's, probably in connection with "the new folkloristic wave" in the national oriented works of young composers, who belonged to a large extent to "the Soviet avant-garde".

Resumé: Stravinsky's work was ideal as a model for the development of the Russian music in the 20th century.

Der Einfluß Strawinskys auf die russische Musik des 20. Jahrhunderts ist eine unumstrittene Tatsache und bedarf auf den ersten Blick keiner besonderen Beweise. Wahrscheinlich war das der Grund dafür, daß bislang, soweit bekannt, noch keine umfassende Untersuchung zu diesem Problem unternommen wurde, weder in Rußland, noch außerhalb des Landes. Das Thema verdient jedoch Aufmerksamkeit. Es kommt schließlich des öfteren vor, daß offensichtliche Dinge bei näherer Betrachtung nicht ganz gewöhnliche und sogar überraschende Eigenschaften offenbaren können. Als naheliegendes Beispiel kann man das Standardwerk Richard Taruskins »Strawinsky and the Russian Traditions« (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996) nennen. Für den westlichen Leser, den eigentlichen Rezipienten des Buches, bedurfte allein die Anwesenheit dieser Beziehungen einer besonderen Behandlung (teilweise mit krimiartigem Charakter). Für die russischen Fachleute, für die es seit langem keinen Zweifel an den russischen Wurzeln des Werks Strawinskys gab, besteht der Reiz des Buches in den brillant dargestellten Details, die die akribische Studie zum Stils Strawinskys begleitet.

Aber die Musik Strawinskys hatte nicht nur Eltern und Großeltern, sondern auch Kinder und Enkel. Nicht alle von ihnen können als erwünscht und legitim angesehen werden. Bekanntlich kann man sich aber seine Kinder, wie auch die Eltern, nicht aussuchen. Vieles in dieser Hinsicht wurde vom ziemlich ungewöhnlichen Schicksal der Musik Strawinskys in seinem Heimatland vorbestimmt.

Entsprechend dem europaweiten Ruhm in den 1910–1920er Jahren, der mit *L'Oiseau de feu* begann und sich ständig steigerte, wuchs der Bekanntheitsgrad Strawinskys in dieser Zeit allmählich auch in Rußland. Seine Musik wurde vorwiegend als neuer russischer Stil aufgefaßt. Selbstverständlich gingen damals die Meinungen darüber stark auseinander. Über *Petruschka* war in der russischen Presse zu lesen, es sei »ein russisches Gesöff mir einem leichten Aroma von französischem Parfüm« und »eine Verunglimpfung der nationalen Volksmusik« (so Andrej Rimsky-Korsakow, der Sohn von Strawinskys Lehrer und kurz davor noch Strawinskys Freund). Für den Komponisten Nikolaj Mjaskovsky dagegen war *Petruschka* ein Meisterwerk gerade der russischen Kunst, und Strawinsky selbst ein würdiger Nachfolger der Tradition seines Lehrers Nikolaj Rimsky-Korsakow. Strawinsky war mit dem neuen russischen Stil in den 1910–1920er Jahren nicht allein, auch andere Komponisten experimentierten in einer ähnlichen Richtung. So arbeitete Aleksandr Kastalsky, ein Kenner der russischen Kirchen- und Volksmusik, seit 1911 am Zyklus *Volksfeiern in Rußland*, der unter anderen auch das russische Hochzeitsfest darstellen sollte. Bei den Besprechungen über die Veröffentlichungsaussichten des Werkes tauchte der Name Strawinsky auf. Es war Sergej Rachmaninov, der zu Kastalsky sagte: »Ich will Sie zu dieser Arbeit überreden <...> Jeder würde Ihnen soviel Geld bieten, wie Sie nur wollen, wenn Sie sie ihm abtreten würden. Für Strawinsky wäre es ein wahres Juwel. Er wird Ihnen hunderttausend dafür anbieten.«¹ Tatsächlich plante zu dieser Zeit Strawinsky seine *Svadobka (Les Noces)*, was Rachmaninov natürlich nicht wissen konnte. Kastalsky hatte jedoch andere Aufgaben: Er arbeitete an den ethnographischen Restaurationen, die auf den Volksmusikbearbeitungen basierten, und verurteilte scharf den neuen russischen Stil Strawinskys.

¹ Zit. nach: Svetlana Zvereva. *Aleksandr Kastal'skij*. Moskva: Vusovskaja Kniga, 1999, 146–147.

Die früheren Ballette von Strawinsky sind in Rußland ziemlich schnell bekannt geworden, allerdings nur in der jeweiligen Konzertsfassung: Im zaristischen Rußland kamen sie auch nicht mehr auf die Theaterbühne.

Änderungen zeichneten sich erst 1918 ab, als die Oper *Le rossignol* unter Regie von Vsevolod Meyerhold aufgeführt wurde (die Uraufführung fand am 30. Mai statt). Die 20er Jahre waren für das Schicksal von Strawinskys Werken in Rußland besonders günstig: Es wurden *Renard* und *Pulcinella* aufgeführt, ferner *Oedipus Rex*, *L'histoire du soldat* in der Konzertaufführung sowie *Capriccio pour piano et orchestre*, *Symphonies d'instruments à vent*, *Ragtime* und andere kleinere Werke. Ein sehr bemerkenswertes Ereignis war die russische Erstaufführung der *Svadebka (Les Noces)* am 12. Januar 1926 in der Leningrader Musikkapelle unter der Leitung von Michail Klimov und unter Mitwirkung des 19-jährigen Dmitrij Šostakovič als Pianist. Gerade diese in Leningrad aufgeführten Werke Strawinskys zählte Šostakovič zu seinen Lieblingsstücken. Für ihn waren Strawinsky und Petr Čaikovskij die größten russischen Komponisten, alle anderen einschließlich Prokof'ev stehen auf seiner Rangliste viel weiter unten.² Was die eigene Opera des jungen Šostakovič angeht, so kann man dort auch einen musikalischen Nachhall Stravinskij's finden, wie zum Beispiel in den akzentuierten schlagenden Akkorden am Schluß des Scherzo aus der 1. Symphonie,³ die, nebenbei gesagt, Strawinsky so hoch eingeschätzt hat. Man darf vermuten, daß das grosse Interesse, das der junge Šostakovič für Schlagzeug in seiner Oper *Die Nase* gezeigt hat, nicht ohne Strawinskys *L'histoire du soldat* erweckt war. Daß Strawinsky auch bei anderen jungen russischen Komponisten beliebt war, zeigen andere Beispiele: *Fragmente für Nonet* von Aleksej Životov (1929), in dem klangliche Assoziationen mit *L'histoire du soldat* und *Petruschka* entstehen. Die Massenszenen aus *Petruschka* dienten als Modell für den Trödelmarkt im 1. Akt von Vladimir Deševovs Oper *Eis und Stahl* (1930).

Im Zusammenhang mit den Aufführungen von Strawinskys Werken erschienen musikwissenschaftliche Texte in Form von Erläuterungen zu Konzertprogrammen, von Kritiken und Rezensionen sowie schließlich als spezielle Forschungen. Alle drei Bereiche vertrat Boris Asaf'ev (Igor' Glebov): Er schrieb Texte zu fast allen Aufführungen der Werke Strawinsky; als Resultat seiner Studien veröffentlichte Asaf'ev 1929 seine *Kniga o Stravinskome* [Buch über Strawinsky], die erste große russische Forschungsarbeit über Strawinskys Musik, die der Komponist selbst hoch eingeschätzt hat.

In den 1930er Jahren änderte sich die Stellung Strawinsky in Rußland aus politischen Gründen. In den zwanziger Jahren gab es noch keine feste Trennung zwischen emigrierten und in der Heimat lebenden Komponisten; die Grenzen waren oft fließend. Nun mit der wachsenden Isolation der Sowjetunion wurde der Wohnsitz eines Komponisten zum Hauptkriterium.

Die Situation veränderte sich nicht auf einmal, obwohl man chronologisch eine Grenze bestimmen kann: 1929, das sogenannte »Jahr des großen Umbruchs«, der Anfang der Kollektivierung und Zerstörung der Bauernwirtschaft, das Ende der NEP und der privaten Initiative. Die Werke Strawinskys verschwinden allmählich aus den

² Vgl. Dmitrij Šostakovič. 'Anketa po psihologii tvorčeskogo prozessa'. In: *Dmitrij Šostakovič v pis'mach u dokumentach*, hrsg. von Irina Bobykina. Moskva: GZMMK imeni Glinki [Glinka Staatsmuseum], 2000, 475.

³ Diese Beobachtung machte Levon Hakopjan.

sowjetischen Konzertsälen. Am 13. Januar 1934 schrieb der Komponist Gavriil Popov in sein Tagebuch: »Waren am 11.[Januar] in der Kapelle [in Leningrad]. Hörten *Oedipus* und *Svadebka* von Strawinsky«. ⁴ Man kann vermuten, daß hier von einer der letzten Aufführungen dieser Werke in der damaligen Sowjetunion die Rede ist. *Oedipus Rex* war überhaupt die letzte neue große Komposition Strawinskys, die das sowjetische Publikum dann zu hören bekam.

Das Verschwinden der Werke aus dem Konzertleben war freilich nur die erste Stufe in diesem Prozeß. Es folgten weitere. Ende der zwanziger Jahre konnte man noch Partituren, Bücher und Zeitschriften aus dem Ausland bekommen und diese sogar in sowjetischen Notenläden kaufen (es gab einen speziellen internationalen Dienst, die sogenannte *Meždunarodnaja kniga*); bald war auch das nicht mehr möglich.

Neue Werke waren so gut wie unzugänglich geworden: Z. B. wurde Strawinskys *Psalmensinfonie* nicht öffentlich aufgeführt, nur die Partitur war erhältlich. Šostakovič, der von ihr fasziniert war, bearbeitete sie eigenhändig, um sie mit den Studenten in der Kompositionsklasse zu spielen. Die *Psalmensinfonie* hatte eine spürbare Wirkung auf das Werk Šostakovičs der zweiten Hälfte der 1930er Jahre. Gemeint sind die »neoklassische« oder vielmehr neobarocken Züge der 5. und 6. Symphonie und des Klavierquintetts. Diese Werke klingen zwar kaum nach Strawinsky, viel wichtiger ist aber die Richtung der Stilentwicklung, die hier eingeschlagen wurde.

Als Höhepunkt der negativen Einstellung zu Strawinsky und den anderen emigrierten Komponisten kann man die Resolution des Zentralkomitees von 1948 »Über die Oper *Die große Freundschaft* von V. Muradeli« einschließlich der nachfolgenden öffentlichen Erörterung dieses Dokuments betrachten. In Tichon Chrennikovs Rede wird Strawinsky »Apostel der reaktionären Kräfte in der bürgerlichen Musik« genannt; sogar seine 'russischen' Werke - *Petruschka*, *Les Noces*, *Le rossignol*, *Mavra* - wurden beschimpft. Über *Le Sacre du Printemps* sagte Chrennikov, daß dieses Werk ein Ausdruck von russischem »Asianismus« in »ungestümen, chaotischen, bewußt derben und schrillen Klängen« sei. ⁵ Selbstverständlich war in diesen Jahren keine Note von Strawinsky in den sowjetischen Konzertsälen zu hören.

Die Wende kam mit der »Tauwetterperiode« Mitte der 1950er Jahre, als nach dem Tod Stalins eine Liberalisierung des politisch-öffentlichen und besonders des Kulturlebens stattfand. Gerade in dieser Zeit traten die Komponisten der neuen Generation auf den Plan, die bei Strawinsky und vor allem in seinen »russischen« Werken etwas aktuelles für ihr eigenes Schaffen hörten. Es galt, die unterbrochene Linie der nationalen Tradition wiederherzustellen. Es geht dabei um die »neue Folklorewelle« der 1960er Jahre, also um eine Richtung, die nicht nur bei russischen Komponisten deutlich ausgeprägt war, sondern auch bei ukrainischen, litauischen, georgischen und armenischen Komponisten aus der damaligen Sowjetrepubliken. Die Hinwendung zur nationalen Folklore und zu archaischen Schichten der Musikpraxis (z.B. zu den Gattungen der alten Kirchenmusik) bedeutete für den jungen Komponisten keinesfalls einen konservativen Rückfall. Die Idiome der Folklore erschienen in ihrer Musik durch eine neue, sogar avantgardistische Musiksprache gebrochen, ähnlich wie bei Strawinsky in seinen »russischen« Werken der

⁴ Gavriil Popov. *Iz literaturnogo nasledija*. Moskva: Sovetskij Kompozitor, 1986, 254.

⁵ *Sovetskaja muzyka*, Nr. 1 (1948), 59–60.

1910er–1920er Jahre. Als Beispiel bietet sich ein Werk Ėdison Denisovs (1929–1996) an, eines der führenden Persönlichkeiten der sowjetischen Avantgarde der 1960er Jahre. Es geht um seine Kantate *Klagelieder* für Sopran, Klavier und Schlagzeug auf Originaltexte der Begräbnisklagelieder aus Nordrußland (1966). Es besteht kein Zweifel, daß dem Komponisten *Svadebka* (*Les Noces*) als Modell diente, ob es ihm bewußt war oder nicht. Dafür sprechen die Volkstexte und die Instrumentalbesetzung (Kombination von Klavier und Schlagzeug). Die Melodik hat aber eine ganz anderen Basis: Bei Strawinsky waren es sogenannte *popevki* – archaische Motive von kleinem intervallischen Umfang, bei Denisov sind es thematische Zwölf-tonkomplexe, die seriell aufgebaut sind. Auch hier gibt es im übrigen Gemeinsamkeiten mit der *Svadebka*: die »Schluchzer«-Vorschläge in der Vokalstimme, die an den Part der Braut bei Strawinsky erinnern. Es mag sein, daß die Kombination von Volkstexten und Dodekaphonie nicht ganz organisch und das Endergebnis diskutabel waren. Aber es ist nicht zu leugnen, daß der junge Komponist damals Mut und Innovationsgeist bewiesen hat.

Eine große Bedeutung für die neue sowjetische Musik hatte Strawinskys Besuch in der UdSSR im Oktober 1962. Strawinsky hatte mit diesem Besuch lange gezögert und betrachtete ihn schließlich als eine Art kulturträgerischer Aktion. Er hat sich darüber beim Treffen mit jungen Musikern in der Leningrader Philharmonie direkt geäußert. Ein Augenzeuge, der Komponist Karen Chačaturjan, notierte damals in seinem Tagebuch: *Es ist kein Heimweh, also keine Sentimentalität. Ich wollte kommen, weil ich dachte, mein Besuch kann eurem Musikleben helfen. <...> Die russische Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte war ja führend in der Welt. Mein Besuch soll den Musikern helfen, den toten Punkt entschlossen zu überwinden. Darin sehe ich meine Mission, meine Aufgabe.*⁶

Der Einfluß Strawinskys, der in der russischen Musik für eine lange Zeit unterbrochen war, lebte wieder auf. Er ging nicht ausschließlich von seinen »russischen« Werke aus, einflußreich waren auch die neoklassischen Versuche Strawinskys, vor allem in der KonzertsGattung. Vom Neoklassizismus stammte die Polystilistik Alfred Schnittkes und anderer sowjetischer Komponisten. Die serielle Komposition, für die Strawinsky während des erwähnten Treffens mit jungen Musiker energisch eintrat, wurde von vielen sowjetischen Komponisten eher über den Umweg der Musik Strawinskys als nach den Originalen der neuen Wiener Schule rezipiert. Einige russische Komponisten haben die Entwicklung Strawinskys praktisch wiederholt, vom Neofolklorismus zum Neoklassizismus und zur Polystilistik, schließlich zur Dodekaphonie. Das gilt z.B. für das Werk Rodion Ščedrins in den 1960–1980er Jahren. Sein Weg war allerdings in viel kürzerer Zeit zurückzulegen, als beim Pionier Strawinsky.

Auch heute noch begegnen Reminiszenzen an Stravinskijs Schaffen. Permanent »rückfällig« zeigt sich der Komponist Leonid Desjatnikov (1955). In seinem Zyklus *Russkie sezony*, eigentlich *Saisons russes* (2000), deren Titel sowohl mit den Vier Jahreszeiten als auch mit der Džagilevs Entreprise eine Affinität aufweist, wird im Rahmen eines neofolkloristischen Werks wieder auf *Svadebka* zurückgegriffen.

... Vier Jahre vor Stravinskijs Besuch in Rußland schrieb ihm sein alter Freund Petr Souvtchinsky aus Paris folgendes: *Es heißt immer »Glinka und Puškin«. Und damit ist gemeint, daß Glinka ein Puškin der Musik war. Meiner Meinung nach trifft das nicht zu.*

⁶ Muzykal'naja akademija, 4 (1992), 222.

Der »Puškin der Musik« wurde 78 Jahre nach Glinka geboren (fast ein Jahrhundert!), so daß die russische Musik sowohl hinter der russischen Literatur als auch hinter der westeuropäischen Musik zurückgeblieben ist. Dieser »Puškin« waren Sie. Ein Puškin zu sein heißt universal zu sein, also die Zukunft in sich zu enthalten. Und irgendwann <...> werden die zukünftigen russische Musiker verstehen, daß sie alle von Stravinskij herkommen«...⁷

Ich schließe mich diesem tiefen Gedanken Souvtchinskys an und möchte mit einer Paraphrase dieses Gedankens zum Ende kommen: Das Werk Strawinskys war für die russische Musik des 20. Jahrhunderts das **ideale Modell**, das ihre besten, künstlerisch freien und universalen Seiten bestimmte.

⁷ Brief vom 26. Februar 1958. Zitiert nach: Svetlana Savenko. *Mir Stravinskogo*. Moskva: Kompositor, 2001. 310.

Konstituiranje neoklasicizma v Srbiji ali: kako in zakaj je neoklasicizem mogoče šteti za modernizem – študija ob Rističevi Drugi simfoniji

Constituting Neoclassicism in Serbia or: How and Why Neoclassicism Can Be Understood as Modernism – a Study of Ristić's Second Symphony

Ključne besede: srbska glasba, neoklasicizem, socialistični esteticizem, petdeseta, Milan Ristić

Keywords: Serbian music, neoclassicism, sober modernism, socialist aestheticism, '50s, Milan Ristić

IZVLEČEK

Prispevek obravnava možnosti rekontekstualizacije srbskega glasbenega neoklasicizma na polju (zmernega) modernističnega / socialističnega esteticizma, značilnega za srbsko umetnost in literaturo v petdesetih letih dvajsetega stoletja. S tega zornega kota je Druga simfonija (1951) Milana Ristića videti kot konstitutivna skladba neoklasicizma / zmernega modernizma, umetnostne usmeritve, ki je postala zelo pomembna za razumevanje srbske glasbe druge polovice 20. stoletja.

ABSTRACT

The paper examines the possible re-contextualization of the Serbian musical neoclassicism in the field of (sober) modernism/socialist aestheticism characteristic for Serbian art and literature of the fifties. From that perspective, the Second Symphony (1951) by Milan Ristić is seen as the constitutive piece of neoclassicism/sober modernism, i.e. of artistic tendency that is going to become very important for understanding Serbian music in the second half of the 20th century.

As many other terms in the history of music, the term neoclassicism has had an ambivalent historical reception, reflecting as always the ideological and socio-historical circumstances of music production and consumption.¹ Beginning with negative one, denoting everything that is “wrong” and “distasteful” in (German) romantic music tradition and in the context

¹ For detailed discussion on the reception of the term see: Scott Messing, 'Polemics as History: The Case of Neoclassicism'. In: *The Journal of Musicology*, vol. 9, no. 4, Autumn 1991, 481–497.

of French pre-Fist World War thought, the term soon became “a synonym” for the pure French, thus overtly nationalistic attitude towards the demanded aesthetic and the role that music should play in the inter-war, again predominantly French culture.² Although there were few (and not in the least negligible voices)³ that condemned such aesthetic views and the methods for reaching them, and in the same time condemned the term itself as regressive and restorative, they were not to be “listen to” for a quite long period of time. After the Second World War, the term was more and more neglected, while in the climate in which the high modernistic and avant-garde tradition rejecting, followed by that “neglecting”, the term again gained a negative, although this time somewhat tacit, reception.

In the case of Serbian music history of the postwar period, at first similarly to USSR’s appropriation of the neoclassical aesthetic, the term was not recognized as the one that would denote the desired simplification of musical means, and after that the positivistic reception of the Serbian music production gave way to its occasional uses, denoting usually just few works, or some period in composers’ outputs thus again indirectly reflecting the notion that neoclassicism is not something to be “proud of” and that if there was some signs of it that they were only of short breath that were not crucial in the context of one composer’s or Serbian music production.

In the context of postmodern times, turning once again to the methods and possible meanings of neoclassical products, as well as observing their possible ramifications, and finally acknowledging the fact that neoclassicism was here to stay as an important cultural issue, some efforts for re-contextualization and re-affirmation of the term (as well as the production it denotes) were made. Thus the notion of the specific modernistic origin and effect of neoclassicism occurred, and here it shall be further pursued.

It is a well known fact that after the 1948 break with USSR the than FNRJ (later to be SFRJ), and Serbia as one of its federal units, turned out to be the strongest European balance between two “worlds” thus gaining the status of the somewhat privileged geopolitical and cultural space for different influences most frequently promoted in the realm of art and culture. Thanks to this, we were for the long time prone to generally regard the fifties as the decade that preceded great modernistic and avant-garde breakthroughs of the sixties, as some sort of preparatory period for the final connection with the “European contemporary music trends” and making up the notorious “belatedness” of Serbian music. Our assumption here is that actually the fifties should be perceived as crucial point of departure for the postwar development of Serbian music, and further more that the neoclassical output of this decade is much more prominent than it is usually “admitted” and which is usually avoided by introducing the terms such as neo-expressionism in an essay to denote some “unexpected” forms of, what else than neoclassicism. But, this time we will not dig deeper into examination of the reasons for such avoidance of the term neoclassicism that would imply also the re-contextualization of the whole creative production of the fifties, although there would be some clues for it. Instead, we will turn our attention to the moment in which we think the Serbian neo-

² Different terms, dependent of ideological demands for what is basically the similar phenomenon we meet for instance in Germany (Neue Sachlichkeit, translated more often as New Objectivity, and connected more often with Gebrauchsmusik movement). Cf. Stephen Hinton. *The Idea of Gebrauchsmusik – A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular References to the Works of Paul Hindemith*. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1989.

³ The Schoenberg’s essay ‘Igor Stravinsky: Der Restaurateur’ from 1926 comes to one’s mind at once.

classicism was constituted, as a kind of a firm modernistic trend that embraced whole decade and laid a ground not only for the production of the next decade, but actually for the great deal of the postwar Serbian music production in general.

In that context we regard Second Symphony (1951) by Milan Ristić (1908–1982) as a constitutive music piece of the neoclassicism, i.e. modernism in Serbia. Not only that this little symphony stands at the beginning of the “new era” in Serbian music and culture, but in the historical context it testifies of the importance of the year in which it was made and premiered. Once again we can hardly emphasize the fact that the year 1951 was “the year” for the establishment of Serbian postwar modernism in arts. Although Mića Popović had his famous exhibition in late 1950, it could be understood as a symptom of the great breakthrough of the year 1951 in which Petar Lubarda has had its own, Dobrica Ćosić wrote “Daleko je sunce” and Milan Ristić composed his Second symphony. Although this all may seem like a positivistic gathering of the facts aimed at designing some kind of canonic formation, the real issue here is not only why this all happened in 1951, but rather the “way” it happened. By comparison with the solutions that literature and art histories offer, it should be said that if Lubarda’s and Ćosić’s works were observed as modern ones (due to the fact that in these arts it was easier to observe the realism-modernism collision) the effort should be made for regarding Ristić’s symphony in the same way, considering the possible apprehension of it as the same kind of drift from the (socialist) realism demands upon music. Although correctly accepted as something new and different from the usual pieces of socialist realism provenance, the importance and possible consequences of the adopted procedures in the Second symphony were usually understood as a kind of synthesis in the context of composer’s output,⁴ and as just one more, and not so “progressive” neo-trends in Serbian music of the fifties.

Rethinking the music production of the epoch in question, with the knowledge of its in arts’ history already accepted denotations as the period of sober modernism, or socialist aestheticism, we begin to wonder whether there are some possible explanation of it in these terms, and how this kind of contextualization positions Ristić’s symphony?

The assumption is that sober modernism/socialist aestheticism exhibits some features of modernisms, but without heightened expressiveness and subjectivity of the radical modernisms (such as pre-First World War avant-garde movements). “After the Second World War in USSR, Eastern Europe and Balkans, in the countries of real socialism, with the decay of the socialist realism ideology and development of the middle class bureaucratic, technocratic and humanistic intelligence, the moderate (sober, added by V.M.) modernism develops as a ideologically neutral and aesthetized art that enables the compromise between ideological demands of revolutionary government (or ideology) and aesthetic interests of the post-revolutionary technobureaucratic classes.”⁵ In such circumstances, Ristić’s symphony and its neoclassical design surely should be regarded as exponents of the modernism in Serbian music. Thus, as a first clear, almost manifestly neoclassical piece in postwar years, this symphony also turns out to be the piece that constitutes Serbian neoclassicism/sober modernism in music.

⁴ Marija Bergamo. *Delo kompozitora – Svaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977, 80.

⁵ Miško Šuvaković. ‘Umjereni modernizam’. In: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Vlees & Beton, Ghent, 2005, 644.

In the context of Ristić's creative output, this piece together with the pieces that immediately follow it, were perceived, as was already mentioned, as a kind of synthesis that Ristić came upon after the years of (stylistic) "swerve" – "years of wandering and maturing" (1945–1950),⁶ which also were preceded by the years of (youthful) rebellion – "early" and "mature expressionism" (1937–1945).⁷ Since the issue of "swerve" – "zaokret" and its possible re-contextualization, much in the same way we're trying to introduce now with the issue of neoclassicism, is more than important for understanding Serbian music of the last century, we shall leave it for some next occasion. What is now of greater importance for our topic is to try to reveal those "hidden" and "dangerous" liaisons that exist between expressionism and neoclassicism, i.e. between supposedly radical and sober modernism/socialist aestheticism in the case of Ristić. Long ago revealed connections between Second Symphony and the pieces written immediately before it,⁸ could be "expand" to the periods of "early" and "mature" expressionism thus enabling the reception of the whole pre-Second Symphony output as modern, sometimes radical, but mostly sober in its different aspects. It could be argued that Ristić's strong tendency was toward clarity and strictness of the compositional procedure, be it serial organization, be it fugal construction. The common trait is, of course, the predominantly linear musical thought of the composer. Furthermore, it is possible to devise a specific positioning of serial techniques, i.e. Schoenberg's dodecaphony or Haba's compositional methods in the context of the inter-war neoclassicism/sober modernism as a specific kind of "return to order", let us add, return to object(ivity) trend, thus redirecting Ristić's output in the realm of different modernisms' methods, with full comprehension of different ideological circumstances, for achieving the actually desired clarified and objective creative goal. Marija Bergamo lucidly observed "two (stylistically-technical)⁹ spheres" in Ristić's work between 1940 and 1945, grouping the pieces as the ones devoted to harmony, and others devoted to formal issues, the first bearing the traits of classical formal solutions, the others constituting the "phase of certain "classicism" in regard to harmony and melody, the reestablishing the connection with tradition, (in which) the classical form has been completely avoided."¹⁰ Hence, it could be further argued, that everything before the Second Symphony, as well as everything after it in the case of Milan Ristić was devised in, perhaps similarly if not equally sober modernist way including the obvious composer's affection for thinking in terms of the autonomy of the music. This would actually leads to the conclusion we were not aiming to, i.e. to the notion of the unified output and a purely modernistic/positivistic way of thinking, if there were not for the abovementioned different ideological circumstances in which Ristić's pieces were made. And that question leads us immediately to the question concerning the musical features of the Symphony as neoclassical/modernistic ones.

The Symphony was conceived as the simple and pure, almost exemplary piece of neoclassicism, much in the same fashion Prokofiev did in 1918 with his Classical one.

⁶ Marija Bergamo. *Delo kompozitora*. Op. cit., 64–79.

⁷ *Ibid.*, 15–64.

⁸ *Ibid.*, 65.

⁹ Our brackets added, since, in our opinion, these are "more" than stylistical and technical issues.

¹⁰ Marija Bergamo. *Delo kompozitora*. Op. cit., 41.

Simulation, as the predominant neoclassical procedure,¹¹ reveals itself in few aspects in what would be otherwise perceived as a typical classical symphonic creation. Although it could be maybe questioned in the case of the formal solution for the final movement (Fugue), simulation is totally confirmed in some harmony, metrical, thematic and orchestration procedures that however gentle, testify of the “real time” of piece’s production. Thus, the tonal relation of the principal and secondary subjects in the first movement (the latter oscillating between F and C major), mixed meters of the third (5/8 and 7/8 as a simulation of traditional music), the chromatic melodic movement of the theme of the second movement, as well as it’s orchestration (for clarinet with a trumpet/bassoons accompaniment) all drift away from the “ideal”, “classical” solutions/procedures. Furthermore, the final fugue, if not a typical classical choice for a final movement, could be examined from the, let us call it the “Hindemith’s perspective” which is again very close to the “Back to Bach” movement – the one of which again could be thought of from the angle of “historicist modernism”¹² and supposed “healing powers” of Bach’s music. On the other hand, the simulated folklore solution of the third movement could also be ambivalently interpreted: as a kind of connivance to the not yet forgotten socialist realism demands, as well as calling upon “great masters” of Serbian music, such as Konjović and/or Hristić (thanks to its predominantly brassy sound) in much the same way as abovementioned calling upon Bach.

Yet, the real modernist power of the Symphony can be revealed even strongly if we reverse the perspective and look on the piece from the point of view of the then still present socialist realism. By turning to the classical symphonic cycle Ristić actually rejects two crucial prerogatives of the socialist realism’s aesthetic – the vocal-instrumental genre, and the subject matter from the war and/or country’s reconstruction. This could be obviously handled almost exclusively in the way that Ristić’s handled it by choosing the purest possible form of symphonic expression, his prerogatives being: keep it simple and relatively short, with the touch of folklore (with which the audience at home and abroad could identified itself) on the one hand, and the touch of the unquestionable (musical) values on the other. Hence, in one ingenious move, he put aside all the possible objections of the governing (musical) elite while in the same time subverting the obligatory ingredients of the “correct” music making. These are the reasons why the Symphony should be understood as a piece of the sober modernism/socialist aestheticism. In the surface it retains a neutral ideological position, while it actually subverts some of the corner-stones of the socialist realism. Since they, from 1948 onwards, were already seriously corroding the Symphony’s role was to put an end, though not so radical one, to that process thus turning out to be a constitutive piece of the neoclassicism/sober modernism/socialist aestheticism in Serbian music.

Embracing the point of view in which the sober modernism was a predominant trend in Serbian music of the fifties, and that Ristić’s Second symphony was the first

¹¹ The two main procedures being paraphrase and simulation. The terms are appropriated L.B. Meyer’s terms from the *Music, Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967, 198–203. For the more comprehensive explanation see also: Vesna Pašić. *Neoklasicizam u srpskoj muzici šeste i sedme decenije XX veka*. Beograd, 1994 [manuscript]. Vesna Mikić. ‘Nekoliko beležaka o neoklasicizmu’. In: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 21–22, 1998, 107–117.

¹² Cf.: Walter Frisch. *German Modernism. Music and the Arts*. Barkley and Los Angeles: University of California Press, 2005, 138–186.

mature symptom of it, the pieces by Radić, Marić and others, however different they may appear at first sight, actually all represent the same aesthetic/ideological position. And, after that the sober modernism, still the basis of the school curricula, continues its adventure throughout the second half of the last century, always anew “compromising” with the “ever-changing” ideologies.

Karmen Salmič Kovačič (Maribor)

Suita za mali orkester (1932) Demetrija Žebreta med »starimi« in »novimi« strukturnimi idiomii

Suite for Small Orchestra (1932) by Demetrij Žebre Between the “Old” and the “New” Structural Idioms

Ključne besede: Demetrij Žebre, *Suita za mali orkester*, slovenska sodobna glasba 20. stoletja, Osterčev krog

Keywords: Demetrij Žebre, *Suite for small orchestra*, Slovenian 20th-century music, Osterč's circle

IZVLEČEK

Suita za mali orkester (1932) Demetrija Žebreta je edino orkestralno delo tega skladatelja, ki je nastalo v času študija pri Slavku Ostercu, prvo tehtnejše (večje) delo, ki je vredno obravnave in edinstveno delo v orkestralnem opusu po parodično-satirični vsebini. S predstavljenimi analizami skladbe naj bi prek ločene obravnave posameznih strukturnih parametrov med seboj razločili »stare« kompozicijske idioime od »novih« z ozirom na kategorijo »umetniškega« ter v njej razbrali nastavke značilnosti kasnejših Žebretovih orkestralnih skladb. Med slednjimi so variacijskost (razvojnost) melodike in ritmike, inkongruentna metrika, vertikalna in horizontalna polimetrija, polnozvočna orkestracija, »nova« tonalnost, »nova« akordika, »nova« tekstura, enovitost motivično-tematske in siceršnje mnogoterosti ter mojstrstvo strukturiranja (napenjanja) daljših simfoničnih lokov.

ABSTRACT

Demetrij Žebre's ***Suite for Small Orchestra*** (1932) is his only orchestral work composed during his period of study with Slavko Osterc and the first piece worthy of extended analysis considering its parodical/satirical nature. With this presented analysis and by the discussion of particular structural parameters, it will be possible to define the »older« compositional idioms from the »newer« or more »artistic« categories of the style which later became a part of Žebre's orchestral opus. Among these categories are his developments of rhythm and melody, his use of incongruous meters, vertical and horizontal combined metrics, fuller orchestration, »new« approaches to tonality, chords and layers, singular use of mono thematic and the use of multi structuring in the longer symphonic phrase.

Kljub nekaj orkestralnim poskusom pred letom 1932¹ je *Suita za mali orkester* Demetrija Žebreta njegovo prvo tehtnejše delo za orkester, vredno obravnave. Ustvaril jo

¹ To so *Andante* za veliki orkester (1926), *Žalostni dnevi* za veliki orkester (1927), *Žrtveni dar* za veliki orkester (1927), *Pesem žebjarjev* za orkester (1928). Gl. Žebre – mapa, NUK Ljubljana, Glasbena zbirka.

je v času študija pri Slavku Ostercu (1929–1934)² in glede na to, da partitura *Bacchanala* po vsej verjetno (več) ne obstaja,³ tudi edina (ohranjena) orkestralna skladba iz tega obdobja. Zanimiva je predvsem zato, ker v celotnem Žebretovem orkestralnem opusu ni sorodne skladbe, s katero bi jo bilo mogoče primerjati. Od vseh izstopa po dosledni čustveni zadržanosti in izrazu karikature ter groteske, značilne za nekatera dela osrednjih predstavnikov novega klasicizma med obema vojnama (Prokofjeva, Stravinskega, Šostakoviča). Objektivistična drža je v določeni meri sicer prisotna tudi pri *Teku* (1935) in *Toccati* (1936), vendar v drugačni inačici in z uporabo drugih kompozicijskih postopkov, zato je *Suita* po vsebnosti kategorije humorne slogovno edinstveno delo. Poleg tega je neposreden odsev Osterčevega pouka, zato se v njej vpliv znamenitega učitelja kaže v najbolj čisti obliki. Ena od teh je (kljub Žebretovi še začetniški skladateljski neizkušeni in »nebogljenosti«) tudi nekonsistentna kombinacija tradicionalnih in novih strukturnih idiomov.

Prvič je *Suita za mali orkester* izvedel društveni orkester *Preporoda* pod taktirko dvajsetletnega skladatelja na slavnostni akademiji *Preporoda* 16. 12. 1932.⁴ Izvedba kot skladba sama sta naleteli pri strokovni javnosti na ugoden odmev. Ocena Emila Adamiča je zvenela zelo spodbudno, če ne kar preroko: »Ta društveni orkester [...] je [...] zaigral državno himno, nato pa kompozicijo svojega dirigenta 'Suito v štirih stavkih' za orkester. Sicer je to prvenec Demetrija Žebreta, vendar že tu kaže mladi komponist močno osebno noto, radikalno sodobno orientiranost, smisel za zaokroženo formo, ter predvsem tenak čut za živo, nekako jazzovsko zvočnost orkestra. Predstavil sem ga že svoj čas v 'Novi muziki' javnosti sluteč, da bo iz še tedaj malega dečka zrasel v resnega in tehtnega bodočega slovenskega muzika. Njegova Suita me je v tedanji moji sodbi vnovič prepričala in uverjen sem, da se bodo vanj stavljene nade tudi izpolnile. Kakor rečeno, je društveni orkester mlade, temperamentne borbenosti prekipevajoče delo zaigral kar se da najbolje.«⁵ Za razliko od baleta *Dan* (današnjega [*Bacchanale*]), ki ga je skladatelj namenil odrski uprizoritvi, pa je ta v celoti še ni dočakal, so *Suito* postavili na oder v baletni obliki pod naslovom *Cesta* 14. junija leta 1939,⁶ v okviru Plesnega večera ljubljanske

² Obstajajo trije rokopisni zapisi – čistopisi partiture, dva z dodanimi glasovi. Z datumom je opremljena le particella: »26. 9. 1932« ob koncu 1. st., »30. 9. 1932« ob koncu 2. st., »6. 10. 1932« ob koncu 3. st., »17. 10. 1932« ob koncu 4. st. Gl. Žebre – mapa, NUK Ljubljana, Glasbena zbirka.

³ Rokopisna partitura skladbe, ki jo danes poznamo pod domnevnim naslovom »Bacchanale« in z domnevno letnico nastanka »1933«, pripisanima po skladateljevi smrti »na podlagi avtorjeve skicirke« (Uroš Krek), je domala identična z rokopisno partituro baleta *Dan* – simfonično sliko v 3 stavkih za veliki orkester, opremljeno z Žebretovimi lastnoročnimi letnicami »1838«/»42« (gl. Žebre – mapa, NUK Ljubljana, Glasbena zbirka). Da je skladbo z naslovom *Bacchanale* skladatelj ustvaril že leta 1933, drži, saj o tem priča rokopisni osnutek ocene te skladbe Emerika Berana, ki je bil tedaj član izpitne komisije pri Osterčevih učencih iz predmeta kompozicija na Državnem konservatoriju (gl. Zapuščina Beran, Emerike [osnutek ocene Žebretovega *Bacchanale* in *Suite za mali orkester*], Univerzitetna knjižnica Maribor, Glasbena in filmska zbirka). K zelo verjetnemu sklepu, da jo je uničil, pa nas vodi rokopisni zaznamek, da »partitura skladbe Bacchanale ne obstaja« na samostojnem listku v zapuščini Ksenije Vidali (hrani Slovenski gledališki muzej). Dodatno nas k temu napeljujejo neizpolnjena mesta pri letnici »1933« v Žebretovih lastnoročnih popisih njegovih skladb. Gl. Žebre – kronika, NUK Ljubljana, Glasbena zbirka. Več o tem gl. Karmen Salmič Kovačič: *Orkestralni opus Demetrija Žebreta*. Magistrsko delo. Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, 59–63.

⁴ [Emil] [Adamič], »Tri uspele glasbene prireditve. Slavnostna akademija 'Preporoda' [...]«. *Slovenski narod* 65 (21. dec. 1932) 288a, 3.

⁵ E. Adamič, prav tam.

⁶ »Dejanje se godi v velemestnem predmestju. Na cesto prideta fant in skromno dekle. Nezdravo ponočno ozračje tega kraja vpliva tako na fanta, da pusti svojo prijateljico in gre za Bivšo damo. Dekle je zaradi tega silno potrito in se v obupu zgrudi na tla. Bohem, ki je nekaj časa opazoval njeno duševno borbo, ji priskoči na pomoč. Dekletovo, hvaležnosti polno srce, pa se obrne k njemu, kjer najde vso oporo. Kmalu pa se povrne njen prejšnji fant, ki ju zaloti v prisrčnem objemu. V divji ljubosumnosti potegne nož, da bi obračunal z nenadnim tekmečem. Dekle v zadnjem hipu ugame njegovo namero in, hoteč zaščititi bohema, se samo nastavi pod morilčev meč.« M. Bravničar (ur.), »Plesni večer«. *Gledališki list* NG v Ljubljani, Opera 1938/39, 17, 122–123.

Opere. Scenarij in koreografija sta bila delo Petra Golovina, dirigiral je skladatelj.⁷ Pavel Šivic je tedaj ocenil skladbo, sicer bolj med vrsticami in v nasprotju od navdušenega Adamiča, s kančkom kritičnosti, oziroma z drugega zornega kota: »Plesna suita 'Cesta' istega skladatelja je vzbudila radi svoje kabaretnosti na odru zanimanje večine gledalcev. V glasbi pa je bilo deloma čutiti, da je skladatelj Žebre preveč umetnika, da bi se ponižal do prostaškega šlagerja, ki bi bil v skladu s sceno. Sploh pa je glasba pozitivistična umetnost, ki ji je mnogo dostopnejše ponazorenje lepega, idealnega in vzvišenega kot pa obratno. Zato zavede prekršitev tega dejstva rada v zvočne grobosti.«⁸ Obe omenjeni oceni držita, saj kažeta različni plati medalje. Prva upošteva glasbeno-zgodovinsko aktualnost in »naprednost« glede na slovenske razmere, druga pa glasbeno-estetski vidik. Skladateljevo pero je v želji, da bi zadostilo obema kriterijema, kot kaže partitura, iskalo ravnotežje med kategorijama »novega« in »umetniškega«. Poglejmo podrobnosti.

Oblika, napetostni procesi, stavčna gradnja

Suito je Žebre zasnoval kot svoboden niz štirih krajših »plesnih« stavkov z naslovi *Marche*, *Valse*, *Tango* in *Blues*. Njihova oblikovna zasnova je (tudi zaradi kratkosti) enostavna, pregledna in tradicionalna – pesemsko tridelna. Prvi in zadnji stavek se začneta s krajšim uvodom,⁹ tretji je izjemoma brez kode. Spremembo tempa beleži le četrti stavek, ko uvodnemu *Maestosu* sledi *Allegro*, sicer ostajajo predpisane hitrosti z izjemo manjših agogičnih sprememb v okviru posameznega stavka nespremenjene. Počasni in hitri stavek se dvakrat izmenjata v pravilnem zaporedju po vzoru starocerkvene sonate.

Potek napetosti v posameznih stavkih naznanja bodočega Žebreta, ki simfonično tkivo smiselno in jasno oblikuje v daljših potekih stopnjevanja napetosti in sproščanja. Z izjemo tretjega stavka (*Tanga*), ki je ostalim trem kontrasten zaradi pretežne napetostne statičnosti, posebne zamaknenosti in dinamične monotonosti, so stavki naravnani stopnjevalno h končnemu višku v dveh gradacijah, z nenadnim padcem napetosti in začetkom nove gradacije ob nastopih druge teme. Recesije so torej nenadne, progresivno-recesivnih (ali obratno) lokovnih oblik v *Suiti* še ni. Značilna tudi za kasnejše skladateljeve orkestralne skladbe je začetna »udarnost« in končna recesivnost uvoda v prvem in četrtem stavku,¹⁰ kar ustvarja učinkovit kontrast nastopom prvih tem. Poteki gradacij so večinoma zvezni, ni večjih vmesnih nihanj napetosti, kar pogojuje nenazadnje tudi kratkost stavkov. V dramaturgiji napetostnih procesov posameznih stavkov in njihovi razvrstitvi je *Suita* domišljena celota. Glasen začetek (uvod) z nenadno in popolno sprostitvijo ob začetku prve teme je značilen za zunanja stavka (simetrija!), enak je tudi njun nadaljnji potek napetosti (dve gradaciji). Pri drugem stavku se kot posebnost zgodi nenadna recesija po ponovljeni prvi temi (A') pred kodo, s katero se začne novo stopnjevanje, tretji stavek pa je zaradi napetostno-statične narave ostalim trem kontrasten. Vprašanje je, ali je skladatelj slednjega umestil na najbolj učinkovito

⁷ Istega večera je bila kot balet uprizorjena tudi Žebretova *Prva vizija* za simfonični orkester. Gl. Henrik Neubauer. *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*. Ljubljana: Forma 7, 2000, 62 in 74. – Matija Bravničar, prav tam, 117–124.

⁸ [Pavel] Šivic], »Baletni večer«, *Jutro* 20 (20. jun. 1939) 140, 7.

⁹ Pri *Valčku* je ta zanemarljiv, saj obsega tri takte spremljave.

¹⁰ Pri 1. stavku je uvod progresivno-recesiven, pri 4. pa recesiven.

mesto (mesto zlatega reza) v ciklu zavestno ali intuitivno.¹¹ Vsekakor kasnejši orkestralni opus potrjuje njegovo upoštevanje univerzalnih lepotnih razmerij.

Če motivično-tematska enovitost v najstrožjem (tradicionalnem) pomenu besede velja le v okviru posameznega stavka, te poenoti enaka oblikovna zasnova, in med drugimi, tudi stavčna gradnja na nižjih strukturnih ravneh. Ta je namreč dvovrstna, saj gre pri gradnji tem za istočasnost dveh principov. Prvi temelji na sestavljanju večjih celot prek ponavljanja ali variiranja taktov ter dvotaktij. Kaže afiniteto do klasicistične arhitektonske gradnje, medtem ko drugi uveljavlja evolucijski (razvojni) princip nastajanja melodičnih linij, s težnjo po neponavljanju taktovih vsebin in nenehnim nastajanjem novih, ki so s predhodnimi povezane zgolj z motivičnimi prvini (submotivi) – bodisi z njihovo variacijo, permutacijo ali ponavljanjem. Žebrè ustvarja na ta način tudi kontrastnost med temami znotraj posameznega stavka. V dveh primerih zgradi eno temo po prvem omenjenem načinu, drugo po drugem.¹² Zanimiv je primer gradnje obeh tem v drugem stavku (*Valčku*): za ritem velja arhitektonsko načelo, za tonsko višino evolucijsko.¹³ Posebnost sta tudi tretji stavek (*Tango*), kjer dve strukturno kontrastni melodični liniji kontrapunktično skladatelj sooči že na začetku,¹⁴ in uvod prvega stavka, v katerem »arhitektonsko« grajenemu osemtaktju sledi »evolucijsko« dvotaktje.¹⁵ V skladu z obema vrstama tem so tudi njihovo členjenje, dolžina in stavčna gradnja posameznih tematskih delov. Pri »arhitektonskih« temah je členjenje periodično (simetrično), pri »evolucijskih« asimetrično.¹⁶ Prve so krajše, ponavadi štiritaktne celote (mali stavki),¹⁷ druge daljše (7, 10, 13 ... takti veliki stavki).¹⁸ Teme v obliki periode v odnosu vprašanje-odgovor so redkejše, gre pa za omembo vredna primera: prvega predstavlja evolucijsko grajena prva tema *Koračnice*,¹⁹ drugega pa najdemo v *Valčku*, kjer nastopi drugi del prve teme šele kot kontrapunkt k njeni variirani ponovitvi v tretjem delu (A').²⁰ Zanimiva je tudi zgradba B-teme v *Tangu*: je tridelna in evolucijsko grajena. Njen prvi člen se pojavi že kot kontrapunkt v A-delu, druga dva pa sestavljata dvodelni B-del (prvi od teh je kanon).²¹ V okviru navidezne oblikovne jasnosti in povsod iste simetrične tridelnosti (ABA') se na nižjih strukturnih ravneh tako razkriva domiselno raznolika oblikovanost posameznih delov (odsekov). A-deli so krajši in v vseh stavkih približno enako dolgi, zapolnjujejo jih teme same (od 11–14 taktov); najkrajši (9 taktov) je ta del v četrtem stavku, kjer je tudi prva tema kratka (4 takti) in enkrat dosledno ponovljena. B-deli so daljši, njihove dimenzije se od začetka do konca suite povečujejo (11, 32, 52, 61 taktov). Žebrè jih tudi gradi v vsakem stavku drugače: s trikratnim nastopom teme (dosledna melodična ponovitev) v prvem stavku; s temi dodanima dvema, motivično soodvisnima in različno

¹¹ Če začetek in konec vsakega stavka oštevilčimo, se tretji stavek začne na točki pet od osmih.

¹² Gl. »arhitektonsko« prvo in »evolucijsko« drugo temo 4. stavka; obratno velja za 1. stavek.

¹³ Gl. vl. 1, t. 4–16 in tr., t. 17–29.

¹⁴ Prim. »evolucijsko« melodijo klarineta in »arhitektonsko« temo violini, v kateri se prvo štiritaktje sekvenčno ponovi, t. 1–13.

¹⁵ Gl. 1. stavek, t. 1–10.

¹⁶ Členjenost npr. teme klarineta v *Tangu* je $3 + 4 + 2\frac{3}{4} + 2\frac{3}{4}$ (t. 1–13), 2. teme v *Valčku* $2,5 + 3,5 + 2,5 + 3,5$ (t. 17–29), 1. teme v *Koračnici* $3 + 4 + 2 + 2 + 2$ (t. 11–23).

¹⁷ Gl. prvo temo v 1. stavku (t. 24–27) in A-temo v 4. stavku (t. 4–7).

¹⁸ Prim. prvo temo 1. stavka (t. 11–23), temo klarineta v 3. stavku (t. 1–13), drugo temo 4. stavka (t. 13–22).

¹⁹ Prvi del nastopi v trobenti, drugi pa v trombonu (t. 11–23).

²⁰ Gl. linijo trobent in trombona v t. 48–58.

²¹ 1. del B-teme gl. cl., t. 1–13, 2. del gl. vl. 1, t. 14–49, 3. del gl. vl. 1 in 2, t. 50–65.

dolgima (evolucijsko variiranim) stavkoma v drugem; s štiriglasnim kanonom v tretjem in s sekvenčnim (transponiranim) ponavljanjem teme ter njenim postopnim krajšanjem, ki ima učinek strette, v četrtem stavku. V tretjem delu (A') so teme melodično le redko variirane, pogosto gre za dosledne ponovitve, vendar z drugačno teksturno, harmonsko in/ali instrumentacijsko obravnavo, ki se od stavka do stavka razlikuje. V *Koračnici* se začne ta del s sočasnimi strettom A in B-teme ob dodani novi kontrapunktični liniji («C-temi»), nad katero se nato zvrstijo A-tema in motivi B-teme v kontrapunktičnem triglasju.²² V *Valčku* skladatelj A-temo kontrapunktično sooči z njenim »odgovorom«,²³ v *Tangu* jo spremlja s fugatom prvega dela B-teme,²⁴ v *Bluesu* pa jo zgolj instrumentacijsko ojača.²⁵ Kode so kratki, nekajtaktni zaključki stavkov, brez posebne oblikovne teže.

Sonatnega konflikta tem in izpeljevanja gradiva v tradicionalnem smislu *Suita* ne pozna. Krajše izpeljevanje in bolj v zametkih je prisotno predvsem v B-delih, vsekakor pa so postopki obravnave tem baročni: kontrapunktično dodajanje glasov, dosledna ali variirana imitacija motivov oziroma tem v drugih glasovih, transpozicija, fugato in že omenjeni kanon.

Evolucijski način gradnje ni toliko odmev baroka kot težnja določene smeri nove glasbe, ki stremi k atematičnosti. »Evolucija« v *Suiti* za razliko od baročne domala ne pozna sekvenciranja na najnižjih ravneh oziroma ponavljanja submotivov, ampak nenehno variacijsko razvijanje. Tudi baročna »suitnost« kot zaporedje plesnih stavkov z izmenjavo kontrastnih tempov (počasi-hitro-počasi-hitro) in metrumov (3/4, 2/4, 3/4, C) je predrušana – z ohlapno motivično-tematsko povezanostjo in pretežno (nebaročno) tridelnostjo. Poleg za novo glasbo značilne nove teksturne kompleksnosti oziroma linearne neodvisnosti raznorodnih teksturnih plasti, posebne teksturne večplastnosti pa so nekateri postopki stavčne gradnje, ki zadeva vertikalne odnose, dosledno baročni. To velja za štiriglasni kanon na začetku srednjega (B) dela *Tanga*,²⁶ motorično-kinetično ritmično zanesenost »evolucijskih« linij, za imitacijo in kontrapunktično vodenje glasov, kot tudi za zaporedje stavkov počasi-hitro-počasi-hitro po vzoru baročne sonate.

Melodika, harmonija, ritem in metrum

Melodično-harmonske tonske strukture so v *Suiti* najdrznejši element kompozicijskega stavka. Če je melodika v okvirih zmerno modernističnih tehnik neoklasicistične estetike, se vertikalne zvočne kombinacije ponekod »odpirajo« avantgardističnim nastavkom. Disonančni zvok ustvarjajo v prvi vrsti trenja med različno tonalno osrediščenimi teksturnimi plastmi, enoglasno-melodičnimi ali akordskimi ter hitra menjava tonik znotraj njih. Posamezna teksturna plast je vsaka zase jasno tonalno osrediščena. Če gre za enoglasne melodične strukture, so te pogosto razrezane na manjše celote, ki temeljijo na tonih ene diatonične lestvice, za krajši ali daljši čas, odvisno od ritma menjave tonskega območja v horizontali. Njihova zaporedja so svobodna, ne sledijo zakonitostim funkcionalne tonalnosti. Enako velja za akordične teksturne plasti – gradniki, iz katerih

²² Gl. 1. stavek, t. 35–50.

²³ Gl. linijo tr. in trb. v 2. stavku, t. 50–58.

²⁴ Gl. linijo fl. 1 in 2 v 3. stavku, t. 66–79.

²⁵ V prvem delu (A) jo izvajata fl. in cl., v zadnjem (A') pa tudi ob., fg. in vl. Gl. 4. stavek, t. 74–91.

²⁶ Oktavno-kvartni štiriglasni kanon s padajočim vstopom glasov (fis2→ fis1→IIcis1→IIcis). Gl. *Tango*, t. 14–49.

so sestavljene, so preprosti tonalni idiomi (durovi in molovi trozvoki z obrati, dominantni septakordi ...) v funkcionalno nevezanem zaporedju. Pri vsem tem je najpomembnejša predvsem vertikalna sočasnost takšnih teksturnih komponent, ki v vertikalni (harmonski) kombinaciji posledično, navidez pa povsem slučajno, povzročajo disonančno zaostrene intervalne kombinacije (m2, v7, zv4, m9). Osnovna ideja je torej politonalnost oziroma polikordalnost, raznotera tonikizacija horizontale in vertikale.

Nekatere teksturne plasti in akordi pa so že sami po sebi zasnovani kot atonalni strukturni gradniki: to so, denimo kvartni akordi,²⁷ sozvočja iz kvint,²⁸ akordi z dodano zvečano kvarto,²⁹ zmanjšano oktavo³⁰ in podobno. Sicer je večina sozvočij terčno razlo-žljivih, čeprav so nemalokrat toni v njih razvrščeni bodisi neterčno bodisi bikordalno. Zelo pogosti akordski strukturi v polikordalnem okolju sta durov ali molov trozvok z obrati in dominantni septakord brez razvezov, vendar tonalni idiomi v politeksturnem naslojevanju nimajo tonalnega harmonskega učinka, zato vertikalna sozvočja in njihova zaporedja zvenijo zunajtonalno in disonančno.

Melodika je neoklasicistično parodična, z elementi groteske, humorja in satire. Kari-kira tedaj modne plese s tonalno segmentiranimi (razrezanimi) melodičnimi linijami na eno- ali večtaktne »celice«, z vedno drugim tonalnim centrom. Včasih pa je melodična linija zasnovana kromatično (atonalno), s težnjo čim hitrejšega zapolnjevanja kromatičnega prostora.³¹ Verjetno ni naključje, da *Koračnica* spominja po tonikalno spremenljivi melodični liniji na tisto iz opere *Zaljubljen v tri oranže* Sergeja Prokofjeva, ki je doživela leta 1927 v ljubljanski operi 22 predstav.³² Naslednjega leta so izvedli še *Oidipus Rex* Igorja Stravinskega,³³ leta 1928 pa *Jonny igra* Ernsta Křeneka.³⁴ Žebrè je nekaj od tega zagotovo slišal. Po mnenju Boruta Loparnika je bil »konstruktivizem, kakor so imenovali novoklasicistični idiom (to 'napredno smer') kratko malo edina resnejša moderna izkušnja, ki se je od Osterčevega prihoda 1927. leta ponujala na ljubljanskem obzorju.«³⁵

V *Suiti* se zakoliči tudi Žebetov ritmično-metrični prostor, ki z manjšimi nihanjmi v eno ali drugo smer ostaja enak do zadnje orkestralne skladbe. Predvsem gre za soočanje dveh skrajnosti, svojevrstne ritmično-metrične dvojnosti: ostinatno okostenele, simetrične in taktne metrike ter skrajno ritmično variabilne (evolucijske), netaktne asimetrije. Sinkopa, siceršnje premeščanje poudarkov znotraj normativnega metruma, ki se domala ne spreminja (znotraj posameznega stavka), in punktirane vrednosti ostanejo bistvena značilnost njegovih tematskih melodičnih linij tudi v kasnejšem opusu, ob nekaterih drugih ritmičnih posebnostih, kot so triole, kvintole, sekstole ipd. Neskončna linearna ritmična kombinatorika in prikrita horizontalna polimetrija nakazujeta izjemno skladateljevo ritmično-metrično invencijo, značilno tudi za kasnejši orkestralni opus. Sta sestavni del

²⁷ Gl. denimo v *Koračnici* vl. 1, t. 11–13 in ob., fg., t. 20–23.

²⁸ Gl. denimo vl. 1 in 2 v *Tangu*, t. 1–13.

²⁹ Gl. klavirski part (desna roka) v *Bluesu*, t. 33–47.

³⁰ Gl. *Blues*, pf., t. 59, vl., t. 63.

³¹ Gl. linijo tr. v *Koračnici*, t. 11–17, linijo vl. 1 v *Valčku*, t. 4–8, linijo trb. v *Bluesu*, t. 13–18.

³² Premiera je bila 21. 10. 1927. Prim. Borut Loparnik. 'Kogoj in vprašanja njegove zgodovinske vloge'. V: *Marij Kogoj. 1892–1992. Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7.10.1992* v Ljubljani. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 1993, 37, op. 32.

³³ Premiera je bila 9. 11. 1928, 6 predstav. Prav tam.

³⁴ Premiera je bila 23. 12. 1928, 12 predstav. Prav tam.

³⁵ Prav tam.

težnje po tematskem razvijanju – atematičnosti (v nekaterih skladbah) oziroma evolucijski stavčni gradnji, ki se v *Suiti*, kot smo videli, še družijo z arhitektonsko. Po drugi strani gre (ne le v *Suiti*) za ritmične posebnosti jazzovske glasbe, ki se v nekaterih kasnejših delih odrazi manj, v drugih bolj prikrito. Zagotovo pa je ta v *Suiti* zavestna osnova *Bluesu*, v katerem ga skladatelj z banalno-enostavno prvo temo in orkestracijo močno parodira; drugače vsaj ni mogoče razumeti njenega cenenega učinka, oziroma bi ga bilo težko ločiti od naivno-začetniškega in estetsko neokusnega spodrsljaja.

V *Suiti* so tudi zametki Žebretove kasnejše teksturne (vertikalne) poliritmije ter polimetrije oziroma ritmično-metrične polifonije, ki doseže višek v *Teku* in *Toccati*, kjer se polifonsko naslojevanje različnih melodičnih linij na določenih mestih številčno poveča do skrajnih meja.

Tekstura in orkestracija

Kot je skladatelj ob »tradicionalnem« vključeval v glasbeno strukturo »nove« idio-me pri stavčni gradnji, melodiki, akordiki, ritmu in metru ter z njimi namerno soočal »harmonični« gestus z »neharmoničnim«, »konsonančno« z »disonančnim«, je v skladbi očitna tudi težnja po iskanju grobih (rezko zvenečih) zvočnih učinkov. K temu izdatno prispeva ob instrumentaciji posameznih glasov tudi teksturna razplatenost na harmonsko in ritmično neodvisne komponente, ki k ostrini zvoka »pripomorejo« z disonančno zaostritvijo vertikale. »Polifonija« teksturne večplastnosti ostane Žebretova konstanta do konca, enako kot ostinatnost nekaterih teksturnih komponent. Čeprav s temi skladatelj v *Suiti* ponekod pretirava do meja neokusnosti, jih razume kot učinkovito iznajdbo antiromantične »nove stvarnosti« – kot cilj, ki opravičuje sredstvo. V nasprotju z romantistično harmonsko blagozvočnostjo in zvočno-barvno »zlitostjo« sodi tako skladba odločno med glasbeno-estetske produkte »nove« glasbe, z očitno navezo na osterčevski neoklasicizem.

Homofonija kompletne vertikale, tako značilna za romantične partiture, je redkost, homofonsko so zasnovane le posamezne teksturne plasti, ki skupaj s »polifonskimi« ustvarjajo kompleksno, za »novo« glasbo ne več tako novo, za Žebreta pa značilno teksturo. Tekstura in instrumentacija sta že v tej skladbi (ob ostalih strukturnih elementih) tudi pomembno sredstvo diferenciacije glasbenega toka – členjenja na višjih strukturnih ravneh ter napetostnih procesov. V *Koračnici* je, denimo homofonski samo uvod, ki pa sploh ne zveni blagozvočno in »ubrano« zaradi ostrine nekaterih disonančnih intervalov (m2, 4, zv4), ki sestavljajo vertikalo, ker je v funkciji progresivne napetosti uvoda in takšna je tudi instrumentacija: prvi del zaznamuje fanfarno triglasje trobent in pozavne, drugega pa petglasna homofonija godal, zvočno zaostrena s teksturno gostoto in kvartno razvrstitvijo nekaterih akordov.³⁶ Postopnim gradacijam je imanentno teksturno zgoščanje – polifonsko dodajanje glasov ali plasti, povečevanje teksturnega števila, gostote in obsega. Instrumentacija glavne melodične linije je raznolika, izbira glasbil se nanaša na značaj stavka, dela ali odseka in na njihovo funkcijo. V *Koračnici*, denimo, tem nikoli

³⁶ Gl. t. 1-10.

ne izvajajo godala, ampak so v ospredju trobila,³⁷ v *Valčku* godala, pihala in trobila,³⁸ v *Tangu* godala,³⁹ v *Bluesu* pihala,⁴⁰ vedno pa je zagotovljena zvočno barvna kontrastnost med A in B delom, oziroma sorodnost med A in A'. Ponavadi gre v A' za zvočno-barvno in teksturno stopnjevanje s povečevanjem števila in jakosti glasbil, če že ne za zvenenje celotnega orkestra. Predpisana velikost orkestra je med enojno in dvojno zasedbo instrumentalnih skupin. Trobila so brez rogov, v orkester pa je vključen tudi klavir, ki ima ob harmonski predvsem funkcijo tolkala.⁴¹ Suita je edina orkestralna skladba (razen *Concertina* za klavir in orkester) s tem glasbilom, tukaj po vzoru, denimo, Stravinskega. Skozi vse stavke ima klavir vlogo ritmično-harmonskega ostinata. Izjemoma se vključi v tematiko *Valčka*, kjer oktavno podvaja glavno melodično linijo.⁴²

Sklep

Suita je groba kombinacija tradicionalnih in novih strukturnih idiomov. V nobeni drugi orkestralni skladbi ti ne bivajo eden ob drugem v tako nasprotujoči si (skrajni) obliki: diatonično ob kromatičnem, tonalno ob zunajtonalnem (atonalnem), homofonsko ob polifonskem, ritmično ostinatno ob skrajno ritmično diferenciranem, ponavljajoče se ob variacijsko razvojnem, konsonančno ob disonančnem, zvočno grobo ob zvočno zlitom. Parodičnost izraza se skriva prav v dialektični sočasnosti »trditve« in »negacije« večine kompozicijskih prvin.

Partitura poleg svojih posebnosti, izraza in sloga vsebuje tudi zametke značilnosti kasnejšega Žebretovega simfoničnega opusa v vseh strukturnih parametrih: variacijskost (razvojnost) melodike in ritmike, inkongruentno metriko, vertikalno in horizontalno polimetrijo, polnozvočno orkestracijo, »novo« tonalnost, »novo« akordiko, teksturo, enovitost motivično-tematske in siceršnje mnogoterosti ter mojstrstvo strukturiranja (napenjanja) daljših simfoničnih lokov. Skladba tako nakazuje bodočega Žebreta simfonika in razkriva njegov talent, kot »šolska vadnica« pa le ima nekaj pomanjkljivosti neizkušenega začetnika. Zvočni učinek *Tanga* in *Bluesa* skladatelju verjetno ni uspel tako, kot si ju je zamislil. Ritmično-metrično ozadje spremljevalnih teksturnih plasti je preveč enolično in okorno (tekstura in orkestracija!), prva tema *Bluesa* je kljub očitni nameri po enostavnosti na meji banalnega.

V stavkih *Suite* je Žebrè ohranil le ritmične prvine in značaj naslovnih plesov, melodično in harmonsko pa jih karikiral na način novoklasicističnega predrugotenja starih paradig. *Tango* in *Blues* sta izrazit primer vpliva tedaj modnih plesov lahkotnejšega žanra. Kot prevetritev preživelega in »zatohlega« romantističnega izraza je bila popularna glasba eden od virov navdiha in glasbenega gradiva marsikateremu Žebretovemu

³⁷ A-temo v prvem in tretjem delu igrata tr. in trb., B-temo, ki jo prvič tudi zaigrata trobenti, pa v gradaciji B-dela ponovita še fg. in fl., prav tako jo pihala zastopajo v zadnjem delu. Gl. t. 11–23 (A), 24–34 (B) in 35–50 (A'+koda).

³⁸ Začne in konča se prvimi violinami (A in koda), B-del kontrastira s trobili in pihali, A' pa je kot višek stopnjevanja zvočno udarnejši s kombinacijo fl., ob. in pf.

³⁹ Štiriglasni kanon srednjega (B) dela se zgodi v godalih (vl 1, 2, vla., vcl.), poleg tega violine igrajo A-temo v prvem in tretjem delu, obakrat pa jim kontrapunktira z B-temo eno pihalo – prvič cl., na koncu fl.

⁴⁰ V prvem delu igrajo A-temo obe fl. in oba cl., v zadnjem pa vsa pihala skupaj s prvimi in drugimi vl. V srednjem delu po načelu kontrasta prevzamejo B-temo, ki je večkrat ponovljena v različnih »tonalitetah«, začetnemu trombonu kar trikrat godala. Gl. t. 13–60.

⁴¹ Ob malem, velikem bobnu in činelah.

⁴² Ob fl. in ob., gl. t. 50–57.

sodobniku, enako kot satira, groteska ali tehnicistično-modernistična (nova) stvarnost vsakdanjega življenja. Podobno ugotavlja slabih petdeset let po njenem nastanku tudi Pavel Mihelčič, namreč, da je bila tedaj skladba »tipičen produkt svoje dobe, oplojena z jazzom in modno zabavno glasbo, k čemur so se nagibali tudi nekateri slavni skladatelji; ta trenutek pa delo nima več tiste aktualne očarljivosti, čeravno je po tematski zasnovi duhovito, po orkestraciji pa dovolj tekoče«. ⁴³

Kljub nekaterim baročnim kompozicijskim postopkom je Žebrè v tej skladbi najbližji neoklasicističnemu izraznemu objektivizmu, po parodično-satirični vsebini pa nekaterim partituram Stravinskega ali Prokofjeva. O romantističnem lirizmu, impresionistični refleksiji ali ekspresionističnem subjektivizmu v *Suiti* ni sledu in prav po tem ta odločno odstopa od ostalega Žebretovega orkestralnega opusa, v katerem si je omenjena izraznost pridobila, sicer na različne načine in v različni meri, zopet »domovinsko« pravico, kot posledica skladateljve drugačne, netrendovske in osebno zaznamovane izbire. Poleg tega je v *Suiti* očiten vpliv Osterčevega mentorstva. Verjetno ni naključje, da je bil ta v Žebretovih študijskih letih v neoklasicistično-baročni fazi kompozicijskega snovanja (od *Suite za orkester*, 1929 do *Klasične uverture*, 1934). Če je oceno Marijana Gabrijelčiča, da skladba »kljub pobliskom v tematičnih nanosih ne premore oblikovne ne izrazne intenzivnosti za današnji čas«, razumeti pogojno, saj ne vemo dovolj o njegovi predstavi »oblikovne in izrazne intenzivnosti za današnji čas«, velja pritrditi njegovi ugotovitvi, da skladba »ostaja dragocen glasbeno zgodovinski dokument«, ⁴⁴ še večji pomen pa ima kot izviren prispevek k fondu neoklasicistično-parodičnih in satirično obarvanih slovenskih orkestralnih skladb.

⁴³ Pavel Mihelčič, »Slovanski plesi' v odlični interpretaciji«. *Delo*, 3. jun. 1980, 9. Kritika koncerta z dne 30. 5. 1980 (8. koncert modrega abonmaja, Velika dvorana SF, Orkester SF, dir. U. Lajovic).

⁴⁴ Marijan Gabrijelčič, »Schumannova romantika«. *Delo*, 17. apr., 1991, 10. Kritika koncerta z dne 11. in 12. 4. 1991 (7. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom, Orkester SF, dir. Wolf-Dieter Hauschild).

UDK 786.2.083Ramovš

Borut Loparnik (Ljubljana)

Miniature za klavir Primoža Ramovša

Primož Ramovš's *Miniatures* for Piano

Ključne besede: Primož Ramovš, *Miniature* za klavir Primoža Ramovša, neoklasicizem na Slovenskem, Slavko Osterc

Keywords: Primož Ramovš, *Miniature* for piano by Primož Ramovš, neoclassicism in Slovenia, Slavko Osterc

IZVLEČEK

ABSTRACT

Primož Ramovš (1921–1999) je klavirske *Miniature* napisal jeseni 1945. Po končanem študiju pri Slavku Ostercu v Ljubljani (1941) ter izpopolnjevanju pri Alfredu Caselli v Rimu (1941–1943) so bile njegovo drugo obsežno poštudijsko delo. Zasnoval jih je kot variacije na koral, s katerim je bil uvedel sklepni stavek *Druge simfonije* (1943–1944). Sprva jih je želel imenovati variacije brez teme. V desetih odstavkih nastopa izhodiščna misel razdeljena v dve ne zelo kontrastni temi, ki sta vsakokrat obravnavani bodisi zaporedoma bodisi le ena; v prvotni melodični dikciji se avgmentirani oglasita le v srednjem delu zadnjega odstavka. Delo potemtakem niso variacije brez teme, temveč z »utajeno« temo, zaradi (morda različnih) zunanjih okoliščin pa jih je avtor slednjič in ne najbolj primerno imenoval *Miniature*. Bile so natisnjene 1955. leta, kot celota pa prvič javno izvedene šele jeseni 1963 in samó v radijskem programu. Ciklus kaže skladatelja na začetku samostojne poti. V njem so prepleteni idiomi »splošnega« neoklasicizma med obema vojnama, enako druga modernistična načela, ki jih je pri Slovencih uvajal Osterc, z ostanki starejšega kompozicijskega repertorija, ki ga je bil Ramovš spoznaval na koncertih in med pianističnim študijem. Oboje govori o potezah neoklasicizma na Slovenskem do 1945. leta, predvsem pa razkriva ustvarjalca z izrazitim novatorskim pogumom ter »improvizacijsko« domišljijo, širokopoteznega v zasnovah in usmerjenega k skrajnim območjem (klavirske) zvočnosti.

Primož Ramovš (1921–1999) wrote his piano *Miniature* (*Miniatures*) during the autumn of 1945. After finishing his studies with Slavko Osterc in Ljubljana (1941) and taking advanced courses with Alfredo Casella in Rome (1941–1943), these pieces were his second major works. He conceived them as variations on the chorale that introduced the final movement of his *Second Symphony* (1943–1944). At first, he wanted to name them variations without a theme. Throughout the ten parts, the introductory musical thought unfolds in the form of two contrasting themes, both included either successively or singly; in the original melodic diction they appear augmented only in the middle section of the final part. Thus the piece is not, in fact, a set of variations without a theme, but rather has a "concealed" theme. Due to (possibly various) external circumstances the composer eventually entitled them, perhaps not the most conveniently: *Miniature* (*Miniatures*). They were published in 1955 but were not performed as a whole until the autumn of 1963, and even then only were only performed within the context of a broadcast programme. The cycle represents the beginnings of Ramovš's autonomous artistic path. Various idioms of "common" neoclassicism from the period between the wars are intertwined with other modernist principles introduced by Osterc, along with the older compositional repertoire that Ramovš was familiar with from concerts and his piano studies. Both bear witness to the features of neoclassicism in Slovenia before 1945, but above all reveal a composer with distinctive innovative courage and an "improvisational" imagination, liberal in design and oriented towards extreme regions of (piano) sonorities.

Dejstva povedo bolj ko ne preprosto zgodbo. Skladatelj je *Miniature* končal 7. novembra 1945.¹ Bile so njegov šestnajsti solistični klavirski opus in prvo delo, ki je (v odlomku) izšlo po končani svetovni vojni. Tretji (od)stavek celote sta Zorka Bradač in Silva Hrašovec z naslovom *Miniatura* leta 1949 uvrstili na konec albuma domače klavirske glasbe za mladino.² Količšen pomen je Ramovš pripisoval ciklu, so kazale odločitve naslednjih let. Ni ga bil ponudil Slovenski glasbeni reviji, ki bi lahko pač objavila komaj odlomek ali dva,³ spričo obsega in klavirske zahtevnosti tudi ni tvegala samozaložniške izdaje.⁴ Reviji je

¹ Osnutek in čistopis hrani NUK, M (mapa Ramovš, Primož – Rokopisi). Kakor pri večini osnutkov, ki so vedno zapisani s svinčnikom, beremo na ovojnem listu le naslov, *Miniature za klavir*. Podpis, kraj in čas nastanka (datum, ko je avtor skladbo dovršil) so ob zadnjem taktu: »Primož Ramovš, Ljubljana, 7. XI. 1945«. Enako so podatki razdeljeni v čistopisu (čistopise je vedno izgotavljal s črnilom), vendar je naslov na ovojnem listu dopolnjen z imenom, priimkom in letnico: »Primož Ramovš / 1945«. Ta čistopis se je ohranil v zapuščini Dragotina Cvetka, kar verjetno pomeni, da ga je bil slednji dobil pred objavo dela (1955). Morda je načrtoval (delno?) izvedbo med katerim svojih predavanj na tujem, ker pa je notni tekst nedotaknjen, se zdi bolj oprijemljivo, da mu je služil v študijske namene, bržčas ob pisanju kakega pregleda sodobne slovenske glasbe. O Ramovševi želji, da bi delu zagotovil odmev, govori tudi notografski prepis, ki ga je pred letom 1949 (gl. opombo 2) najbrž izdelal (nesignirani) Franc Leder (mapa Ramovš, P. – Tiski, NUK, M). Podatki ob zadnjem taktu manjkajo, ovojni list je napisal avtor: »Primož Ramovš / 1945 / *Miniature za klavir*».

² *Slovenske klavirske skladbe za mladino*. Izbrali in uredili Zorka Bradačeva in Silva Hrašovec. 6. album. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1949, str. 28–29. Predloga tej objavi je bil notografski prepis cikla (gl. opombo 1): v njem je Zorka Bradač dopolnila tretji (od)stavek s podrobnimi izvajalskimi oznakami ter naslovom. Enak redakcijski aparat, nemara tudi okrajšani naslov (*Largo* namesto *Largo non troppo*) pričata, da je bila po njenem izboru natisnjena v istem zvezku, str. 30–31, še druga od *Treh skladb za klavir*. Ta cikel je bil Ramovš končal kmalu za *Miniaturami*, 29. novembra 1945. Ker je med decembrom 1946 in januarjem 1948 služil vojake, do odhoda pa je nastala za klavir samo še *Mala suita* (gl. opombo 3), lahko velja, da je urednici ob vrnitvi ponudil zgolj dela iz razdobja 1945–1946, nobenih starejših. Odločitev je bila značilna, napovedovala je do avtorjeve smrti enako držo. V resnici so jo opredelili že klavirske *Suita*, *Scherzo* ter *Preludij – Pastoral – Tokata*, ki jih je 1943–1944 izdal pri Akademski založbi (bile so njegov knjigotroški debut): važnost nedavno nastalega je malone vedno štela za merilo, s katerim je tehtal praktično in umetniško težo objav, najbolj samozaložniških (gl. opombo 4). Kljub širokovestnemu, celó ohlapnemu dojamaju tržnih konvencij se je malokdaj ognil takemu ravnanju, zagotovo nikoli brez tehtne osebne podmene. In resen premislek je bil najbrže opora njegovemu videnju *Miniatur*.

³ Tam sta 1952. leta – Slovenska glasbena revija 1/1951–1952, št. 3–4, notni del str. 54–59 – izšla *Allegretto in Vivace iz Male suite za klavir*, bolj prav tretji in četrti del (*Pastorale*, *Scherzo*) petstavnega cikla, ki ga je bil napisal do 15. januarja 1946 (gl. mapo Ramovš, P. – Rokopisi, NUK, M). Ni jasno, kdo in zakaj je opustil izvirna naslova, lahko da prej avtor kakor urednik Marijan Lipovšek (prim. Loparnik, Borut, *Biti skladatelj*. Pogovori s Primožem Ramovšem. Ljubljana, 1984, str. 112). Glede »obrobnih« potez svojih del je bil namreč dokaj nebrizen, še zlasti pri izbiri naslovov ter njihovem citiranju. Manjše spremembe, denimo posegi Zorke Bradač (gl. opombo 2), celó vsebinska neskladja med prvotnim in kakorkoli redigiranim, ga niso zadevala v živo.

⁴ Med letoma 1953, ko je svojo glasbo začel pošiljati na trg, in 1969, ko je to skrb docela prepustil Društvu slovenskih skladateljev, je bil na lastne stroške objavil 27 pretežno krajših del, 14 za solistični klavir (mapa Ramovš, P. – Tiski, NUK, M): do rojstva Edicij Društva slovenskih skladateljev (1955) tri klavirska, do konca 1950-ih let še eno klavirsko in dve komorni, vsa druga po 1960, ko se je začel hitreje uveljavljati v radijskih in koncertnih sporedih. Le dve tet publikaciji sta znatno prekoračili obseg 10–12 strani ali manj – najbolj *Sonata za klarinet in klavir* (1958, 33 + 11 str.), močno pa tudi prvi samozaložniški nastop, *Sarkazmi za klavir* (1953, 20 str.).

Kaj je bil povod, da je per primum objavil ta daljši, v domačem okolju težko »uporabni« ciklus (dovršil ga je bil 30. aprila 1951, gl. mapo Ramovš, P. – Rokopisi, ib.), razberemo iz njegovega spomina na dogodek pri Danetu Škerlu, ki sega nemara pred poletje 1951 (Loparnik, B., o.c., str. 118): »Uroš Krek je prišel, ki je bil takrat urednik radijskega glasbenega programa, in jaz sem prinesel *Sarkazme*, da bi jih zaigral [...]. Slučajno je bil tam tudi Matačič [...] in *Sarkazmi* so mu bili izredno všeč. Ker je bil navdušen, so, mislim, tudi drugi dobili nekoliko zaupanja vame in Krek je takoj rekel, ja, krasni so, to moramo takoj posneti in je takoj naročil prepis. [...] V istem času [isto leto?] je odšel Lipovšek na turnejo po Zahodni Nemčiji in jih je tudi tam igral in vem, da je potem napisal v časopisnem poročilu, da je igral odlične Ramovševe *Sarkazme*.« Prirtdilni odziv kompetentnega kroga na delo, ki je bilo za slovensko, ne le pianistično literaturo novum presenetljive vsebine, nenavadnega oblikovanja ter posegov do meja atonalnega, je avtor očito razumel kot znamenje, da se izteka doba osame. Ta up je leto pozneje okreplil še filharmonični koncert »novih del slovenskih skladateljev« (25. aprila 1952, gl. Loparnik, B., o.c., str. 105–109), na katerem ga je prvič slišalo »pravo« občinstvo. Dogodka sta bila važna, nemara celó poglavitni vzrok, da je hotel nastale avspicije in obetavnjšo prihodnost utrditi s tiski, nagli prodor *Sarkazmov* pa je samoumevno ponudil začetni korak. Brez vabljljivih referenc o njihovi umetniški ceni bi bil morda prej izdal *Miniature* – če upoštevamo, kako se je odločil dve leti pozneje.

namenil le tri prirejene (od)stavke,⁵ celoto pa je, kakor bi bil hotel definirati svoj (kompozicijski?) habitus, prvo predložil za natis v Edicijah Društva slovenskih skladateljev⁶ – oboje skoraj deset let post factum operis.⁷

Težja, daljša in v seštevku brez tehtnega odmeva je bila pot do izvedbe. *Miniature* so nanj čakale osemnajst let.⁸ K oviram velja prišteti pianistično raven in zajetnost cikla, vlogo *Sarkazmov*, ki so jim bili v javnosti dosodili umetniško težo, rigidno obzorje koncertnega življenja – pa tudi avtorjev spoprijem z novejšimi in novimi kompozicijskimi tehnikami. Njegovo hitenje k modernizmu, vzpon mlade skladateljske generacije in rast lastnega ugleda po 1960. letu so zlagoma prekrili željo, da bi »reševal« odmaknjene opuse nekoč avantgardnih intenc (bilo jih je več in nikakor le drobnih). Enako je vplivala zadržanost interpretov, ki v *Miniaturah* očitno niso našli dovolj umetniško pomembne, morda niti dovolj enovite substance. Vsekakor so jih prezrli, celote ni javno igral nihče. Na uvodnem koncertu prvega festivala Sodobna komorna glasba v Slatini Radenci je cikel 20. septembra 1963 doživel le močno okrajšano ter z naslovom utajeno izvedbo.⁹ Ta popoli krst je imel kajpak ozadje, ki ga je dopuščal Ramovšev status. Njegovo mesto v krogu novotarjev je bilo sicer nedvoumno, prireditelji ga niso mogli obiti, toda zdelo se jim je malo obvezujoče. Sub specie totalitatis so ga torej upoštevali »informativno«. Tudi kaže, da skladbe ni bil kdo »izbral«, ampak jo je, vsaj v grobem, ponudilo naključje. Delo je bil Aci Bertonec (verjetno) junija 1963 posnel za arhiv Radia Ljubljana¹⁰ in festival je le udejanil možnost navidezne premiere. Katere okoliščine ali pomisleki so napletli, da se je celota umaknila torzu, je danes neugotovljivo – bržkone kaj trivialnega. Takšen facit *Miniaturam* seveda ni dovolil zaležnega odmeva in II. radijski program je upravičeno napovedal ter 24. oktobra 1963 predvajal krstno izvedbo celote.

Napoved te oddaje, večidel obnova avtorjevih pojasnil, se je dotaknila glavne ideje opusa:¹¹ »Skladatelj ga je napisal [...] na temo iz finala svoje *Druge simfonije*. V mislih so

⁵ *Tri miniature za violino in klavir (Pastoral, Uspavanka, Koračnica)*, Slovenska glasbena revija 3/1955, št. 1–2, notni del str. 72–78. Z dodanimi naslovi, a v istih tonalitetah in tempih, z enakimi agogičnimi in dinamičnimi oznakami so prirejeni III. (Allegretto), VI. (Andante moderato) ter V. (Tempo di Marcia) (od)stavki. Ker je v zapuščini (mapa Ramovš, P. – Rokopisi, NUK, M) ohranjen le osnutek te različice (*Iz Miniatur za klavir*), ni gotovo, ali je skupni naslov poslošil avtor na čistopisu ali urednik Marijan Lipovšek. Prav tako ni znano, čigava pobuda, morda prošnja je okrog leta 1955 botrovala objavi te »stare« adaptacije iz leta 1949, ki bi bila lahko namenjena (višje)šolski rabi. Vsekakor se je Ramovš ni lotil z globljo kompozicijsko intenco. Redko je prilikoval končana dela – na n željo oz. po naročilu interesentov, vedno mimogrede in brez korenitejših osenjav ali dopolnil. Tudi *Tri miniature* so tega kova. Zdi se, da jim je žrtvoval komaj nekaj ur med snovanjem *Koncerta za dva klavirja in godalni orkester* (rokopis v NUK, M): na osnutku adaptacij je datum 12. november 1949, s *Koncertom* je bil gotov 30. decembra 1949. Bolj je torej pomenljivo, da je (v naglici?) izbral odlomke cikla, ki ni premogel več violinsko značilne dikcije kakor druge skladbe tistih let. Morda je upošteval željo pobudnika, kar bi govorilo, da ga je bil z *Miniaturami* seznanil (denimo Frana Staniča, prim. Loparnik, B., o.c., str. 43 in 101, ali njegovo hčer Jelko). Vsekakor ni dokaza, da bi se bil predelave lotil zgolj na lastno pest, čeprav bi tako najlaže razumeli, koliko mu je delo veljalo štiri leta po nastanku. In še čez naslednjih pet let, ko je uredniku Slovenske glasbene revije kljub dotlej končanim krajšim opusom ponudil prirejene (od)stavke, ne pa kaj novega.

⁶ Primož Ramovš, *Miniature za klavir, Miniatures pour piano*. Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev 1955. Edicije, št. 5.

⁷ Prva (dvojna) številka 3. letnika Slovenske glasbene revije je izšla ob koncu februarja ali v začetku marca, prvi zvezki Edicij Društva slovenskih skladateljev maja 1955.

⁸ Ni znano, ali je kdo pred septembrom 1963 igral na šolskih koncertih *Miniature* iz *Slovenskih klavirskih skladb za mladino*. Vsaj Ramovševa dokumentacija (o tem času res bolj pomanjkljiva) ne hrani dokaza, da so se učitelji lotili njegove novosti. Gl. mapo Ramovš, P. – Kronika, do 1966 v NUK, M; prim. Loparnik, B., o.c., str. 111.

⁹ Aci Bertonec je igral *Kontraste* Primoža Ramovša (spored v mapi Ramovš, P. – Kronika, do 1966, NUK, M). Kompilacija se je omejila na »štiri izmed *Miniatur*« (gl. v opombi 11 citirani članek), po koncertantovem spominu – tako je bil sklepal po svojem izvodu tiskanega cikla – na I., IV., IX. In X. (od)stavki.

¹⁰ Na kartoteki v fonografskem arhivu Radia Slovenija je datum 1. 7. 1963, ko je bil zvočni zapis produkcijsko urejen. Solistična in komorna dela za arhivska snemanja je izbral urednik Rafael Ajlec.

¹¹ *Primož Ramovš: Miniature za klavir* (krstna izvedba), v: Delo 5/1963, št. 287 (19.10.), priloga Tedenski program Radia Ljubljana. Od 20. do 26. oktobra 1963 (nepaginirano). Člančič je bil pripravil urednik oddaje B. Loparnik.

mu bile pravzaprav klavirske variacije brez teme – vrsta skladb, ki bi jih [...] povezoval en sam glasbeni domislek, le da ga ne bi bilo nikjer prepoznati v [...] osnovni obliki. Toda v času, ko je Ramovš končal svoje delo, so izšle *Variacije brez teme* Lucijana Marije Škerjanca, napisane prav tako za klavir in s podobnim namenom ...¹² in skladatelj je [...] ciklus preimenoval v *Miniature*. Sam pravi, da naslov ne ustreza najbolje vsebini opusa – a ker se je [bil] že tako odločil, je ostalo pri njem. [...] To po koncepciji simfonično delo [...] lahko zaživi le kot idejna celota in ne v posameznih, poljubno izbranih stavkih.«

Najbrž je v teh avtorjevih besedah bolj kakor zasnova opusa nenadejan ekskurz o vplivu Škerjančevega mladinskega cikla pri menjavi naslova. Že z dolžino, nič manj po namenu in kompozicijski drži sta opusa komaj in le zunanje primerljiva. Celó takojšnja objava *Miniatur* bi ne mogla pokazati več od navideznega vzporedja, se pravi novo različico oblike oz. konstrukcijskega modusa. Res, da ga na Slovenskem dotlej še nihče ni bil uporabil, vendar ni štel med neznanke in se ga vrhu tega ni dalo »ponoviti«. Oboje bi težko zbujalo dvome. Odmik, raje eskapada v megleno približnost, s katero se je Ramovš »zavaroval«, sta potemtakem lahko prej utemeljila njegova, v študijskih letih izkušena razmejitev domačih estetskih taborov na Osterčev in Škerjančev »krog« ter mesto, ki naj bi mu šlo kot »poslednjemu Osterčevemu diplomantu«. (Oznaka se je uveljavila komaj čez leta, ob nastanku *Miniatur* je bila med glasbeniki še oprijemljiva polpreteklost.) Vsekakor ni želel namigov, da je zapustil nekdanje »soborce« in se prilagodil tradiciji, dasi le z naslovom: tudi ta intimna ukoreninjenost je bila važnejša od ravnovesja med gradnjo ter poimenovanjem dela.

Dosegel ni kajpak ničesar, *Miniature* so obležale v predalu. In z idejo celote se je slabo ujema že nerazločni kontekst prvotnega naslova. Variacije brez teme so *contradictio in adiecto*, neologizem, ki ga je bil ponudil modernistični razkroj oblikovalnih kanonov. Šlo naj bi za metamorfoze nikjer citirane teme, za bolj ko ne »skrivnostno« dopolnjevanje utajenega gradiva, tudi pri Škerjancu in Ramovšu. Prevzela sta ohlapno sintagmo kakor je bila krožila, četudi sta verjetno slišala, morda celó brala o delih, ki so različke osnovne misli nadomestila z vencem tematsko prostih ubranosti, denimo o Malipierovih *Variazioni senza tema* za klavir in orkester (1923). Takšno konsenzualno umevanje oznake je živelo v senci romantičnih svoboščin karakternega variiranja, nikakor iz duha novotarj, ki so med vojnama zanikale podedovano.¹³ S to distinkcijo smemo dvomljiva naslova v izhodišču razumeti kot omen slovenskega okolja in obzorja. V Ramovševem primeru tudi kot (enako nehoteni) memento, da je znal v novoklasicističnih letih brez pomislekov mimo formalnih kategorij ali njihove intencionalne logike. Očitno mu je bila samó (preprost) okvir, manj jedro kompozicijskega ravnanja, in v svojem pojmovnem quid pro quo ni videl tehtnega zadržka. Konec koncev je imel cikel lastnosti variacij, s temo vred, in drugega si ni gnal k srcu.

¹² Lucijan Marija Škerjanc, *12 variacij brez teme*. Mladinske skladbe za klavir. Ljubljana, Glasbena matica 1945. Edicija št. 274. – Kolikor je ob zelo skopih podatkih mogoče domnevati, Ramovševa trditev ni zanesljiva. Verjetno je bil tedaj le izvedel za Škerjančevo delo, ki je izšlo ob koncu vojne, aprila ali maja 1945.

¹³ Seveda sta se naša avtorja načrta lotila vsak po svoje. Škerjančeva prva »variacija« (*Himna* v dorskem g-molu) eksplicira motivično gradivo v obliki konsistentne teme, Ramovševa uvodna »miniatura« zakriva prvi del izhodiščne misli s figurativnim potekom (dorski a-mol) in jo nadaljuje v prostem variacijsko-asociativnem duktusu. Ali drugače: nemara je bil Škerjancu konstrukcijski okvir minuciozna motivična domiselnost Beethovnovnega opusa 120 (*33 sprememb na Diabellijev valček*), Ramovš pa se je gibal bliže schönbergovskemu pojmovanju »razvitih variacij«, torej tematičnemu oblikovanju – ali vsaj bliže svobodnemu nizanju vsebinskih nasprotij v Schumannovih ciklih.

Kaj ga je napotilo, da je delo nazadnje imenoval *Miniature*, bo hočeš nočeš ostalo uganka. Toliko bolj, ker ga je spodrsrljaj nedvomno (že kmalu?) motil.¹⁴ Romantična iznajdba vsebinsko in strukturno begotnega krokija, ki nima razvidnih oblikovalskih potez in mu niso v oporo samoumevne rokodelske uzance, je bila za tenzijo njegovih metamorfoz gotovo prelahkotna. Že obseg cikla je govoril o neskladju, z nekaterimi (od)stavki se naslov ni ujema niti značajsko. Povrhu je kontekst miniaturnosti zanikal variacijsko ogrodje dela, avtorjevo historično izhodišče ter slogovni ambitus razpoloženjskih utrinkov. V resnici je naslov opredelil le najmanj izrazito jezikovno potezo cikla, tiste drobne sledi 19. stoletja, ki so jih bili mišljenju dodali pianistični prijemi in morda odmev koncertov, s katerimi si je bil širil obzorje v Rimu. A ta nadih je bil delež mladosti, ne romantičnega muziciranja, tudi veliko bliže zamahu »simfonične« ideje kakor brezbrežju »svobodne« domišljije. Konec koncev se je razpon teme in devetih variacij iztekel v 865. taktu, z dolžino torej, ki ne sodi k prvenstvu nadrobne obdelave ali mimobežnih kompozicijskih okruškov. Seveda bi zaman ugibali, ali so priredbe treh odstavkov za violino in klavir dobile naslove namesto številke po analogiji, kakršno bi bila lahko izzvala misel o podobnih romantičnih nizih. Navsezadnje niti starejši svojih zbirk »bagatel« niso številčili in odlomki so se zdeli tako nemara bolj uporabni. Vsekakor so njihova besedna dopolnila zaznamovali kontrasti variacij, ne gola menjava razpoloženj: ni bilo naključje, da je Ramovš celoto v rokopisu ter izdaji postavil kot niz štetih (od)stavkov brez imen.¹⁵

Že I. (od)stavek *Miniatur* ni ekspozicija teme, ampak njena (na začetku opisna) varianta in v tem rudimentarnem pomenu gotovo blizu prvotnemu hotenju oz. naslovu dela.¹⁶ Toda bistvena novost uvodnega (od)stavka niso menjave, ki poživljajo ritem in melos »koralnega« izvornika, temveč delitev 32-taktne perode na različno obravnavana tematična subjekta. Za prvo polovico še veljajo izvajalsko-tehnični obrazci formalnega variiranja (v naslednjih premenah se umikajo in umaknejo karakternim posegom), druga po zgledu »razvitih variacij« prosto širi gradivo:

¹⁴ Verjetno se je bil zatekel h kalupu: pogosto je izbiral neoblikovne naslove (miniatura, bagatela, dialog), od konca 1960-ih let še raje oznake, ki so poudarjale izvajalske značilnosti ali provenienco osnovnega domisleka. Ti »čiste« strukture, v katerih bi imeli prvo besedo omejitve gradiva in stroga zasnovana, mu niso bile najbliže, tudi zamlada ne. Disciplina gospodarnosti ga je ovirala, kakor Osterc (in v nasprotju z drugim učiteljem, Casello) je potreboval množino snovi. Komaj kdaj je krčil trajanje del, nikoli obilja prvin, tej drži pa je pojem miniature zagotavljal okvir, ki je lahko služil različnim namenom in tvorbam, v stiski celo variacijam. Kljub temu si ga je Ramovš dovolil zgolj ob solističnih, pozneje ob komornih teksturah. Seveda se je preprosto naključilo, da ga je malone periodično uporabljal štirideset let. Z njim je definiral *Miniature za solo violino* (1942), *Miniature za klavir* (1945), *Pet miniatur za flauto in klarinet* (1961), *Figuro v miniaturah za violončelo in klavir* (1967), *Šest miniatur* (pihalni trio, 1982) ter *Miniature za flauto in gambo* (1985).

¹⁵ Njihovo zaporedje (gl. osnutek) je spremenil v čistopisu – prvotno IX. variacijo je uvrstil na šesto mesto in tako nemara dosegel razločnejšo dramaturgijo. Terjala je nov konec prestavljene variacije, a hkrati s VI. in VII. (od)stavkom izostrila dinamično in agogično nižišče cikla (Andante moderato, pp – Adagio molto, ppp), v zadnjih treh variacijah pa dosegla sklenjeno gradacijo tempa (Maestoso, Vivacissimo, Presto). Arhitektonski kontinuum je bil pač vedno agens Ramovševega mišljenja, tudi v primerih, ko je družil neenako dodelane člene.

¹⁶ Nad prvimi takti osnutka si je Ramovš notiral uvodno misel iz finala *Druge simfonije*. Tam je na začetku metrično nevezan enoglasen »koralni« napev (I. trobenta in C, Adagio, f), ki ga variiranega in transponiranega za kvinto navzdol izostrila šele rogova v ritmizirani dikciji in metru alla breve (spet unisono, vendar Allegro, pp). Takšnega povzame orkester s fugatom in obdrži njegovo šestnajsttako periodično gradnjo (8 + 8, z nekvadratno strukturirano prvo polovico). Enako oblikovana, le diminuirana (2/4 namesto alla breve, 16 + 16 taktov) je tudi tema *Miniatur*. Kolikor so lahko našle primerjave – za pomoč sem hvaležen dr. Juriju Snoju – njen koralni vzorec ni citat, ampak samostojna tvorba. Patino mu dajejo heksakordalni obseg, modalnost in zadržan ritem.

II. simfonija, 4. stavek, t. 1-16

Miniature, I., t. 1-17

Miniature, I., t. 45-60

Oba segmenta, hkrati vzorca načinov modificiranja, poveže in odstavek konča »improvizacija« na uvedene motive, ki je bolj odmev sonatnega »izpeljevanja« kakor variacijske zaporednosti. Skladatelju služi kot tretja, najmanj obvezujoča možnost presnove, v kateri dominirajo intervalni postopi temeljne misli (sekunda, terca, kvarta ali kvinta), uporablja pa jih lahko svobodno. (Kam ga vodijo, kaže »opis« prvega tematičnega subjekta, enako diskantni kontrapunkt nad drugim.) Dosledna eno-, potem dvoglasna faktura uvodnega (od)stavka – izmiki so redki, pretežno »pianistični« – je kajpak v nasprotju z množino modelov variiranja, ki se jih avtor dotakne in mu bodo, večidel prepleteni, rabili do konca. Vendar opozicija ni postavljena za strukturni kažipot celoti. Modele in sredstva bo Ramovš izbiral med kakršnimikoli skrajnostmi, brez vidnega »reda«, če že ne stopnjevanja (denimo od elementarnega h kompozicijsko zahtevnejšemu). Enako bo ravnal s temama, ki sta po naravi le malo kontrastni: v nekaterih *Miniaturah* bosta domala nedotaknjeni, drugod jima bo namenil vlogo dveh subjektov – in razliko poudaril ali obšel. Facit so mnogi odtenki dvo- in tridelnega ustroja, neko po videzu nepredvidljivo, malone sprotno klesanje tektonskega mikroreliefa, ki mu šele arhitektonika cikla najde mesto v jasneje členjeni obliki. »Izravnava« ni do zadnjega koncizna, domišljena z enakovredno tenzijo in disciplino. In to je, čeprav bržkone najbolj davek avtorjevimi letom, opozorilo, da struktura celote ni bila izhodišče, ampak nasledek oz. korektiv intuitivnih procesov med delom. Ramovš je bolj verjel zamahu muzikantske neposrednosti.

Njen impetuozi podnet je dovolj samoumeven, da se nas antinomija dotakne le nerazločno, kot zaznava v krogotoku sorodnih nagibov brez pomenske hierarhije. Bolj očitno uveljavijo egalitarnost dogodkov tisti prehodi in/ali vračanja v daljših variacijah, kjer hipni domisleki sežejo mimo temeljne ideje. A njihov kontekst ne razkriva globjega oblikovalnega namena. Orisani so s plitvimi izraznimi in sintaktičnimi distinkcijami, ki jih avtor uporablja tudi sicer, ali krajše: videz enake pomenljivosti je učinek vokabularja, ki nudi veliko skrajnih leg, toda malo barv in odtenkov v območju teh položajev. Kaže nam, da je repertorij kompozicijskih prijemov (kdaj že kalupov za strukturiranje gradiva) bolj ko ne ozek, da scela obvladuje način mišljenja. Značilnost ali novost ideje ne vodi k iskanju oz. širjenju postopkov, ker jezik domišljiji ni okvir, ampak izhodišče. V resnici ponuja le možnost naglega snovanja ter dovoli zamah muzikantske radoživosti ex abrupto, brez zaležnejših vajeti intelektualne kontrole. Oboje se zdi po meri Ramovševe duhovne drže. Da je hkrati past, ki omejuje govorico na prostor znanega in ponovljivega, šteje seveda k neizbežnemu. Kakor bi misel zgolj tipala za poudarki, so ločnice v dogajanju manj opazne in spremembe značajev opredeljene sorodno. Ta nejasna izreka – komaj kje delež muževne kompozicijske izkušnje – sili v (podzavestno?) uravnavo. Skladatelj jo najde med »dopolnilnimi« prvinami jezikovnih fenomenov, na stopnji zunanjega razlikovanja. V nenehnih menjavah kar moč odmaknjenih tonskih leg, dinamičnih nasprotij in zvočnih gostot, v hitri, celó hektični gestiki velikih premikov, s katero želi zavarovati in stopnjevati tenzijo poteka.

Tu smo najbližje ključnemu parametru njegovega govornega idioma. Raba skrajnosti je poglavitna ne le za strukturo nosilnega loka celote, temveč enako pri oblikovanju (od)stavkov, vezavi domislekov, pri naraciji vsake ideje. Kljub omejenemu izboru gradbenih modusov dopušča odprt zvočni prostor in občutek zajetne, kadarkoli uporabljive tonske snovi (v resnici njenih posameznih, večidel mejnih segmentov), torej znatno svobodo gibanja. Kje bo kaj prišlo na vrsto in kako pogosto bližnja ali ista območja, je domena intuicije, še raje samohotne potrebe za drugačnim (oddaljenim, presenetljivim), nikakor temeljna funkcija novega v fakturi ali arhitektonskem sosledju. Ta nagon hočeš nočeš absolutizira kontrast in ga uvaja kot primarno, po rabi domala edino možnost izražanja. Kot definitivum skladateljevega dela, četudi je narava kontrastov nekonsistentna. Kajti njihova omniprezenca zanika dvojnost nasprotja in različnosti ter mimogrede (iz)enači spremembo in protislovje. Menjave so kratko malo enakovredni, ponavljajoči se »dodani« preskoki brez očitnega vsebinskega ozadja, facit pa, v premem sorazmerju z dolžino zasnove, ne služi logiki in stopnjevanju dogodkov. Med intenziteto mišljenja ter nizi mejnih položajev ni vedno določnega razmerja, relief celote zgloblja preglednost in oblika jasne mere.

Paradoks, ki s takimi odmiki barva izraz in ga moremo na temeljni ravni definirati za istovetenje kontrasta in skrajnosti, ni le vidno znamenje Ramovševe govorice, ampak elementarna dimenzija njegovih estetskih vodil.¹⁷ Kakorkoli ga je že podžigala Osterčeva šola – in bila bi ga marsikatera – je bil konec koncev le plod nezavedne umetniške drže onkraj mode ali obrobnih zgledov. Po eni plati šteje ta dimenzija k bistvu skladateljeve ekstatične naracije, ki hlastno izgovarja in dopolnjuje misli, zato ji gre veljava osrednje poetološke konstante. Po drugi (ob nastanku *Miniatur* še zelo megleni, a daljnosežni, v Ramovše-

¹⁷ Poučne so avtorjeve izjave v Loparnik, B., o.c.: »Najbolj na splošno rečeno [je kontrast] vse, kar ni ponovitev. Ampak to je samo večji ali manjši kontrast. So pa tudi bistveni kontrasti, recimo tiho-glasno, nizko-visoko, počasi-hitro, in manjši kontrasti znotraj teh razponov.« (str. 213) »Moraš se odločiti, kdaj boš uporabljal kontrast in kdaj je tisto, kar uporabljaš, še kontrast. Kajti kontrast za kontrastom ni več kontrast, je samo še skupek nečesa različnega, ki nima nobene povezave več, nobenega smisla in možnosti kompozicijskega obstoja. [...] Množina kontrastov v moji glasbi] je dejstvo in zavedam se ga. Ne morem pomagati, zmeraj me mikajo skrajnosti.« (str. 214–215).

vem osamosvajanju čez leta odločilni) plati so njegovi nemirni vzgibi sicer prikriti, toda važno nasprotje idiomatiki jezika. Seveda je ne rušijo, najmanj intencionalno, toda med obvladanim ravnanjem se kdaj za hip utrne podnet k drugačnemu strukturiranju gradiva. In teža, ki jo takrat (bežno) dobijo tempo, dinamika, višina ali gostota zvoka, je dovolj povedna aluzija na upiranje tradiciji, zlasti slovenski. Kjer naj bi gospodarila pretehtana igra s kánoni (s historičnim ozadjem), je »nenadoma« glavno muziciranje in puris naturalibus, sproščanje energije, v kateri živi nagon svobodnega zamaha. Seveda bi mu komaj lahko že pripisali novotarsko voljo, a tipanje k nekonvencionalnemu, malo rabljenemu je na dlani. Otepa se običajne jezikovne norme in »gladkih« sintaktičnih zvez ter dodaja nadrobnosti, ki so izvirna forma mentis. Nekakšen podzavestni presežek kompozicijskega métiera, ki ga besednjak in primeri uvrščajo med različke novega klasicizma.

Zanj kajpak ne gre jemati mere po Stravinskem. Že zato ne, ker je bilo na Slovenskem iz ruskega literarno-teoretičnega formalizma deducirano prenašanje historičnih slogov vsaj do 1950-ih let malone uganka. Slušno komaj znana, še teže umljiva zaradi okoliščine, da smo jo med vojnama dojemali posredno, iz druge roke, prej žurnalistične kakor kompozicijske Osterčeve, raje žurnalistične kakor estetske Vurnikove. K nam je segla iz drugega, najbolj praškega zornega kota, v prilagojeni, ne izrazito domišljeni ter dosledni obliki. In tudi to so kmalu načela, slednjič pa odrinila muževna, prvenstveno (kulturno-) politično ukrojena gesla o konstruktivizmu, novi stvarnosti, levičarstvu, ultramodernizmu, o vsakršnem (naglem) »napredovanju«. Stravinski je tako postal publicistični in ostal estetsko nereflektirani sinonim »moderne smeri«, ki naj bi zaje(ma)la dobršen del, če že ne celega novotarstva. Kar je v slovenski zavesti in spominu iz 1930-ih let obveljalo kot predrzno (in seveda »zgrešeno«), je pač vseskozi odganjalo med raznolikim neoton(ik)alnim gibanjem, ki mu je bil Stravinski – na začetku – »principlalni« slogovni vzorec. Povzemalo ga je disimulativno, brez genealoškega konteksta oz. odtujitvene poante, brez enakovredne inovativne moči.¹⁸

¹⁸ EKSKURZ 1. Najizrazitejšo, tudi najbolj odmevno ustvarjalno dihotomijo prve polovice 20. stoletja, opredeljeno v antagonizmu Stravinskega in Schönberga, je med tehtanjem (sociološke, filozofske, obrobno zgodovinske, predvsem pa ideološke) vloge obeh usmeritev izčrpno, dasi enopomensko ocenil šele Theodor Wiesengrund Adorno (*Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949). Njegovi pogledi so imeli znatno starejšo korenine, o katerih govorijo, denimo, polemike s Casello v reviji Anbruch leta 1929. Gl. Susanne Starke, *Vom »dubio tonale« zur »chiarificazione definitiva«*. *Der Weg des Komponisten Alfredo Casella*. *Kölnher Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 207, Kassel 2000, str. 103–169.) Objava Adornovega dela je zaznamovala cela desetletja razprav o glasbenem »napredku«, vendar se je slovenskega mišljenja dotaknila komaj po izdaji Fochtovega srbohrvaškega prevoda (*Filozofija nove muzike*, Beograd 1968). Medtem si je bila pridobila stigmatizacija Stravinskega, ki je v neoklasicizmu videla restavrativno, nazadnjaško, zoper duha »nove glasbe« in razvoj uperjeno hotenje ter se širila ob vzponu oživljenega avantgardizma v 1950-ih letih, veljavo »dokončne« sodbe. Tonalno utemeljeni klasicizem je odrinila na stran pot zunaj zgodovinsko pomembnega. Kakšne so bile prezre ali vsaj malo upoštevane teorijske korenine ter posledično izvirna estetska načela in sociokulturne tendence kompozicijskih modusov v poetiki Stravinskega, je šele 1977 opozoril Rudolf Stephan (*Der Neoklassizismus Strawinsky's als Formalismus*. V: *Funkkolleg Musik*. Studienbegleitbrief 5, Weinheim-Basel-Mainz). Njegova rehabilitacija nedvanajstotnega historizma, oprta na ključne pojme ruskih idej o literarnem formalizmu – na parodijo, deformacijo, odtujitev – je zarisala ločnico med Stravinskim, edinin pristnim klasicizem v moderni tonikalnosti, ter posnemalci, ki so njegova vodila razumeli kot slogovni model brez jezikovno intencionalnega ozadja. Ugotovljeno razliko je Hermann Danuser v pregledu nastajanja in oblikovanja neoklasicizma (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7, Laaber 1984, str. 146–159) povzel z nasprotjem med univerzalnim ter nacionalnimi neoklasicizmi, v drugi izdaji leksikona Musik in Geschichte und Gegenwart (geslo *Neue Musik*, Sachteil Bd. 7, 1997, stolpec 89–90) pa je celoto poimenoval klasicistična moderna. Postadornovska leta so torej izostrila, a še bolj uravnovesila pogled na obdobje, ki mu je bil bistvene značilnosti vtisnil tudi Stravinski in so jih relativirali njegovi samookliciani privrženci. Seveda je mnogo vprašanj ostalo brez odgovora, za nas gotovo vprašanja Osterčeve »šole«. Kje vidijo uganke historično konsistentnejše ocene dogajanja drugod, povedo razprave minulega desetletja. Njihove teme so prvenstveno geneza in sočasni antipodi novodobnega klasicizma (Markus Bandur, *Neoklassizismus*. V: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1994. Gereon Diepgen, *Innovation oder Rückgriff?* Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus. Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 4, Frankfurt am Main etc. 1997), večkrat primerjave tudi komaj sorodnih kompozicijskih praks, ki jih je mogoče šteti k novemu klasicizmu (Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*. Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 8, Kassel etc. 1998), kdaj pa kdaj še analize vsebinskih in/ali ideoloških razhajanj ob posamičnih tokovih oz. osebnostih, denimo glede t.i. nove stvarnosti (Stephen Hinton, *Neue Sachlichkeit*. V: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1990. Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. Stuttgart-Weimar 1999).

Pri tem ne gre zamolčati, da slej ko prej oživljajo dvomi, čemù naj bi poenostavljeno zgodovino šteli med sloge, torej v načinu mišljenja in ravnanja samobitne oblike izražanja. Dovoljuje jih pač narava novega klasicizma, ki ga sicer zlahka prepoznamo, a mu kljub bogatim historiografskim in filozofskim (še) niso našli tudi občne kompozicijske opredelitve. Nedvoumen in dokazljiv je le najbolj posplošen skupni imenovalec njegove množične uporabnosti, zveza med umevanjem tonalitete (praviloma diatonične, zakrite z »disonancami«) ter nekdanjih oblikovalnih shem (najraje baročnih, vedno »svobodno« variiranih). Oboje odseva melodična dikcija z rabo tradicionalnih motivičnih vzorcev in jasnimi konturami domislekov. In oboje poudarja intelektualno držo ali vsaj »čustveno zadržano«, »objektivno« muziciranje namesto izpovedovanja. Ne vselej tudi namesto »igranja« (avtorske distance) oz. popolne meritornosti pri deformiranju in vezavah slogovno večidel raznorodnega gradiva ter enako divergentnih sintaktičnih zgledov... Klasicizem s te vrste omejitvami je ob koncu 1920-ih let na Slovensko uvedel Slavko Osterc. Ali, dopolnjeno z »razvojnim« besediščem: takšen estetski prostor je bil okvir metamorfozam, ki sta jih Osterc ter njegova »šola« udejanila z našim neoklasicizmom. Nihče mladih, le učitelj je tedaj poudarjal zavezanost Stravinskemu – in ga še pred Ramovševim študijem odrinil med znamenja (svoje) preteklosti.¹⁹ Vrhu tega ne vemo, koliko in kako je bivšega »očeta revolucije« poznal, kaj je bil slišal, kaj analiziral. Rane hvalnice sub specie monogenesis novotarjev pač niso oprijemljive. In z glasbo ni ubiral njegovih korakov. Tudi ni dokazov, da bi ga bil komu svetoval za vodnika. Še celó pa nimamo pričevanja,

¹⁹ EKSKURZ 2. Ni ugotovljivo, katera vzornikova dela so poleg *Petruške* (v Pragi?) takó navdušila romantiki že gorkega samouka, da je uvidel nujnost celostnega novotarstva. Če sklepamo po njegovih besedah (gl. niže), mu je bil *Petruška* zártal pot nekaj pred koncem celjskih let (1922–1925). Še najbolj se zdi verjetno, da je bil obiskal eno od 19 predstav baletnega ansambla zagrebske Ope-re, kjer so delo uprizarjali med 16. junijem 1923 ter 4. aprilom 1925 (Hečimović, Branko, prir. in ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. Knj.1. Zagreb 1990, str. 247). Seveda je tudi mogoče, da so ga zvoki burleske zaznamovali komaj v prvem letu praškega študija. Dokazov sicer ni, toda naslednja dva semestra je bil zagotovo slišal le *Ognjenega ptiča* in *Mavro* (mapa Osterc, S. – Kronika, rokopisni zvezek *Praha 1926/27. Glasbene prireditve*, NUK, M). *Petruška* je bil torej zgodnejše doživetje. Silovito in globoko, ker mu je še čez deset let narekovalo nedvoumni confiteor v kritičkem poročilu *Muzika u zemlji – Ljubljana*, Zvuk 3/1935, št. 6, str. 229: »Rad priznam, da je pred desetimi leti [sic!] vplival name ravno *Petruška* in me privedel v tabor 'hipermoderne'.« Pariška uspešnica je bila potemtakem iniciacijski trenutek kateksohen, a bržkone bolj idejni kakor kompozicijski, saj bi težko izbrskali kakšno njegovo delo z globljimi sledovi Stravinskega, še teže s folklornimi odmevi. To lahko najprej, tudi najbolj umljivo pomeni, da sta mu klasicizem privzgojila šola ter mentaliteta »naprednih« v Pragi. Slednjim, če ne vsem po Evropi, je bil Stravinski kajpak referenca, vendar ne izhodišče, spodbuda, nemara celó zgled, ne pa edini smernik ali odgovor na uganke in zadrege protiroantičnih iskanj, bodi pred ali po *Zgodbi o vojaku*. Bil je pač le del recentnega panoptikuma ter samo ena, dasi kar moč odmevna možnost. Takšen je med vojna vsakomur ponujal argumentum ad oculos, ko je šlo za novo. Kot stalnica, izziv, vateh evropskih dogajanj, njihovo ključno ime – in pojmovna sublimacija, s katero se je Osterc vrnil domov. Razglasil jo je bil takoj (*Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost*, Nova muzika 1/1928, št. 1, str. 3): »Oče velike glasbene revolucije, ki traja že čez deset let, je nedvomno Igor Stravinski. [...] Njegov vpliv se najbolj čuti pri [...] Francozih, pri Madžaru Bartóku in v zmanjšani meri tudi pri vseh Nemcih.« Še isto leto je tej posplošeni jubilejki dodal na videz bolj osebno (*Iz komične opere*). Nekaj razlage k premieri. Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani, sezona 1928/1929, št. 4–10. november 1928, str. 28): »Zelo sem zadovoljen, da tvori moj sketch skupen večer s Stravinskega *Oedipusom*, ker je zame Stravinski danes mojster vseh mojstrov.« A navdušenje ni obveljalo za vekomaj, po malem je kopnelo in se konec koncev umaknilo Osterčevemu osamosvajanju, boljše samozavesti, ki ni malikovala pred ljubljanskim oz. slovenskim panteonom, tudi pred tujino vester manj. Potreboval je dobrih šest let, da je z enako vehemenco, čeprav sub rosa oznanil, koliko naprednejši je od vzornika (*Muzika u zemlji – Ljubljana*, Zvuk, ib.): »Kot tipično delo druge faze njegovega razvoja navajam *Zgodbo o vojaku*, za njegovo današnje stanje pa ravno *Simfonijo psalmov* in opero-oratorij *Oedipus rex*. A tudi pri tem se ni ustavil. Poznejša dela (*Apollon musagète* ali *Vliti poljub*) so še bliže klasicizmu, ki ga je Stravinski začel z obdelavo Pergolesijeve [sic!] *Pulcinelle*. Razumljivo, to ni korak naprej, to je korak nazaj. Mladi komponisti se danes vse manj naslanjajo na Stravinskega. Diatonika beži od kromatike in četrtonov ali še manjših intervalov; kdor danes piše ostinate, je skoraj šablonski in si olajšuje delo; kdor piše reprice in sklope, je ostal sredi poti. In če bi [bil] Stravinski ostal na razvojni točki *Petruške*, bi postal prav tako šablonski kakor drugi. [...] Dolžnost mlajše generacije je zdaj, da prekine s *Petruško*; če je že stara ideologija Schönberga, Berga in Hábe, je dolžnost najmlajših, da prekinejo s Schönbergom in imenovanimi. Da mora ta prelom priti v smislu napredka in ne v smislu reakcije (kar bi morda kdo mislil po mojih razlagah) – je popolnoma očitno. Eno je gotovo: danes Stravinski ne predstavlja več stopnje, ki jo je razvoj moderne glasbe že dosegel in je zato interes za njegove novejšje kompozicije po vsem svetu že manjši, kakor je bil. Kakor so zgubili aktualnost Hindemithovi kanoni in fuge, tako sta zgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega in tehnika ostinata.« Dovolj očitno se kaže, da zapisano ni povzetek študija citiranih del in skladateljev. Gre le za nove (z današnjo terminologijo avantgardne), neuporabljene, kakorkoli neklasicistične dokaze »revolucionarnosti«, ki jih Stravinski et consortes niso več dohajali. In ta misel je merila daleč prek Osterčevega peresa.

da bi se bil Ramovš do diplome oziral k avtorju *Oedipusa*. Ljubljanski študij je ponujal neotonikalni klasicizem brez historičnega ozadja.

Malo širše, dasi v drugačni svetlobi je lahko mladi muzik ocenil veljavo te popotnice komaj pri Caselli. Ne ob tehtanju svojega ravnanja z idealnim dosegom Stravinskega. Takšnih ocen verjetno ni pričakoval niti osemindesetletni mentor, kakorkoli je bil sam zorel pod vplivom ruskega pionirja, napisal 1926 celo prvo monografijo o njem ter se dolgo osamosvajal z omejevanjem čezmerno globoke iniciacije na ljubo izvirno italijanskemu.²⁰ Ramovš za kažipot ni imel česa ali koga podobnega, najbrž sorodne avtoritete niti ni pogrešal. Vednost, ki mu jo je dala šola, se je zdela trdna, umeščena k pravim vodilom. In kar je bil našel razlik, ga niso begale: za njegova leta ter obnebjje so se zdele historične korenine brez veljave. Videl je le osebnostne, prvenstveno kompozicijske mnogoterosti, verjel pa »napredovanju«, ki ga je bil oznanjal slovenski učitelj. Konec koncev je piš »naprednega« kdaj pa kdaj bežno vznemiril tudi rimske repertoarje med letoma 1941–1943. V njih evropskega kajpak ni manjkalo, segali so dokaj čez ljubljanske meje – toda po železnih uzancah: novemu se je glasbeno življenje ogibalo, Stravinski denimo je prišel do publike zgolj folklorno zaznamovan, s *Petruško* in *Svatbo*. Več je lahko radovedni prišlek našel edino v knjižnici Akademije sv. Cecilije, a tam seveda le z notranjim ušesom, pravi zvok in celota sta se odmikala.²¹ Četudi na robu »prave naprednosti«, mu je zato doživetje modernega ob slušnem vtisu najpogosteje nudila sodobna italijanska glasba, dela, ki so dovoljkrat kazala osterčevsko držo ali bila vsaj podobne zunanosti.²² S tem je dobivala Ramovševa »zvestoba« novemu gotovost in širino, zgledi so pričali, da rimski študij dopolnjuje njegova hotenja. Konec koncev ga Casella ni likal v kompoziciji, temveč v polifonem stavku. Seveda je učitelju prinašal, kar je bil (takrat zgolj klavirskega in komornega) napisal, imel je resnega kritika – toda odločati se je moral na lastno pest.²³ In lahko je razbral, do kod sega ljubljanski vademekum, bodi v gradivu in pogumu bodi v temeljiti obrti.

Takšne vzporednice bi ne zalegle prida, ko bi jih bile utirjale navadnosti, samozavest ali dvom, nagib ali opomin. Iskanje adekvatnih kompozicijskih, še bolj estetskih meril je pač terjalo doslednejšo držo, v resnici dosleden, tudi zgodovinsko ekspliciten organon

²⁰ Gl. n.pr. Starke, S., o.c., str. 14–102, 238–241, tudi 243–249.

²¹ Tudi po štiridesetih letih je pomnil nekaj tedanjih novosti (Loparnik, B., o.c.): »Vem, da sem si kupil *Le sacre du Printemps*.« (str. 69) Slišal je »*Petruško*, enkrat v svoje veliko zadoščenje tudi *Pacific 231* [...] Videl sem vse [Štiri] predstave *Wozzcka*, [...] Stravinskega *Les Noces* [...] kot balet, Hindemithovo *Hin und zurück*.« (str. 73) »Zelo veliko sem študiral v knjižnici Accademia di Santa Cecilia, [...] ker so imeli precej bogato notno zbirko. Stravinskega, Hindemitha, Honeggerja [...] Zanimalo me je, kako skladatelj dela. [...] Za informacijo mi je šlo.« (str. 75) – Iz popisa skladateljevih muzikalij (mapa Ramovš, P. – Kronika, Seznam zapuščine, NUK, M) lahko sklepamo, da si je med bivanjem v Rimu kupil še vsaj nekatera od naslednjih del Béle Bartóka (*godalni kvarteti št. 2–4; Glasba za godala, klavir, harfo, celesto in tolkala*), Albana Berga (*Lyrische Suite*), Paula Hindemitha (*Kammermusik*, op. 36/1; *Symphonische Tänze*), Igorja Stravinskega (*Octour; Symphonie de Psalms*).

²² Hotel se je natanko razgledati (Loparnik, B., o.c.): »Kupil [sem] Dallapiccolove *Canti di prigionia* [...] in nekaj Petrassija. Oba mi je omenil že Casella, to sta tista dva, je rekel, ki vodita italijansko glasbo. Tudi nekaj Casellovih reči sem seveda kupil.« (str. 69) »Bil sem na treh njegovih [skladateljskih] večerih.« (str. 71) slišal »nekaj Petrassijevih *concertov*, [...] Picca-Mangiagallija, nekaj Malipiera, [...] uprizorili so Dallapiccolovo opero *Volo di notte*, [...] baletno [...] Petrassijev *Coro di morti*, [...] neko Casellovo malo opero.« (str. 73) V knjižnici Accademia di Santa Cecilia [...] so imeli [...] tudi Casello in Petrassija.« (str. 74) – Kaj je lahko prepovedal »doma«, najdemo v popisu njegovih muzikalij (gl. v opombi 21 cit. mapo): Casello (*Quattro favole romanesche*, op. 38; *Partita*, op. 42 v priredbi za dva klavirja; *La Donna serpente*, op. 50 bis, 1. serie; *Concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra*, op. 56), G. F. Malipiera (*Pause del Silenzio*, 1. serie; *Rispetti e Strambotti per quartetto d' archi; Ricercari per 11 strumenti; Tre preludi e una fuga per pianoforte*), Petrassija (*Partita per orchestra; Introduzione e Allegro per violino e 11 strumenti; Concerto I*) ter I. Pizzettija (*Rondo veneziano* per orchestra).

²³ Prim. Loparnik, B., o.c., str. 79–80: »O tujih skladbah sva sicer govorila, ampak takó, da sem mu kaj pripovedoval o koncertih ali pa je sam načel kakšno misel in sva poklepotala. Zelo na široko sva razpravljala le o mojih stvareh, ki sem jih takrat pisal. Redno sem mu prinašal, kar je bilo novega, in to je skrbno pregledal in analiziral. [...] Popolno svobodo mi je pustil, kakor Osterc. [...] Rad je imel jasne oblike. Približno takó sem delal, kot je želel. Vem, da je bil zadovoljen z mojimi skladbami. [...] Njegovo merilo je bilo,] kako kaj zveni.«

presoje, na katerega ne vplivajo obrobne zaznave. In Ramovš o njem dotlej ni bil slišal mnogo. Nemara se ga je v Rimu sploh šele ovedel oz. doumel, kako temeljna je opora, ki jo nudi – navsezadnje sta mu pot kazala najboljša možna vodnika, Casella in Petrassi. Ne avtoritarnost, njuni osebnosti, izkušnje in položaj v središču nacionalne idiomatike novega klasicizma so terjali raven mišljenja, ki je ozaveščalo skladateljsko delo tudi zunaj monomanije »napredovanja«. Ta introspekcija se je bržkone dotikala edino vprašanj, ob katera je tedaj zadeval mladi ustvarjalec, komaj verjetno še »metaforičnih dopolnil«, denimo vloge starih italijanskih mojstrov pri genezi novega. Po eni plati pač zavoljo kratko odmerjenega časa: nekoliko daljše rimsko »leto« preprosto ni bilo dovolj, da bi aksioloških refleksij malo vajeni glasbenik ugledal širše kontekste. Po drugi plati mu je historično razsežnost sodobnega omejevala (ne le njegova) plitka vednost o slovenski zgodovini – celó hote bi jo mogel aplicirati kvečjemu formalno, brez jasnih oporišč. Vendar je Casellov intimni vpliv, Petrassijev nemara še bolj,²⁴ dozorel v prav tako važen, za kompozicijsko *diferentia specifica* poglaviten memento. Da je namreč »Osterčeva smer« lahko tudi inteligenčno zahtevnejša, s fakturo nadrobnejše razvita vsebina. Bil je facit, ki ga je Ramovš doumel kot »nadaljevanje [ljubljskega študija] na novih tehničnih temeljih«²⁵ ter ga skušal obvladati že v *Drugi simfoniji*. Intenca je postala gonilo njegovega osamosvajanja in zorenja, kar nekaj let je botrovala zlasti večjim zasnovam.

Najprej *Miniaturam*. Če bi jih bili kmalu izvedli, se (ljubljska) mnenja skoraj gotovo ne bi ognila vzporejanju z Ostercem, vatel zadržkov glede naprednjaštva pa bi bržkone pokazal vsaj dvoje umišljenih neskladij. Predvsem malo »dosledno« obliko, gradnjo brez otipljivega *ratia* oz. formalne trdote. (Da že leta pred Osterčevo smrtjo ni veljala niti za referenčnega profesorja, bi motilo komaj koga.) In podobno bi se bile ocene nemara dotaknile jezika, se pravi učiteljeve (disonantne) leksike: v Ramovševem govoru je marsikod zvenela »mehkeje«, domala »sprejemljivo« moderno, ušes ni dražila »hote«... Seveda bi bile takšne sodbe merile prek dejstev – ne pa mimo potez, v katerih se je profilirala nova osebnost. Razlike med konservatorijsko učenostjo s krepkim odmerkom »svobode« ter italijanskimi zaznavami ob hkratnem polifonem javevstvu pri Caselli so se namreč jele dopolnjevati v amalgam nakazanih ali že izrisanih značilnosti. K prvim so šteli zarodki individualnega repertorija govornih stalnic, k drugim impulzi piščeve narave, denimo naglica, gostobesednost in kopičenje skrajnega. Njihovo zgodovinsko ozadje (le posredno izvor) je bila komajda razmejena idiomatika baročnega in klasicističnega, bolj ko ne poljubna historična kulisa, ki ni terjala enovite kompozicijske discipline ali slogovno istorednih aluzij. Mladi avtor je zato prilagajanje splošnemu videl v jezikovnih, oblikovalnih, nič manj izraznih novotah, misel o preteklem pa se je oklepala zgolj (šolskih) gradbenih modelov. Kajpak, da je celota kazala sledove vzgoje, obeh vzgoj – toda brez namernega ponavljanja. In ta drža je študijske vzore levila iz nekdanjih temeljev v *méter*, ki je dovolil več razgibanosti kakor Osterčev in se laže kot Casellov prilagajal parafrazam starejšega. Šlo je za bolj intuitivno odbiranje novoklasičnih prvin oz. pogostnost njihove rabe, s katerima so se (v *Miniaturah* še megleno) utrjevali obrisi mlade poetike. Kljub mnogim

²⁴ Loparnik, B., o.c.: »[Petrassija sem] večkrat [...] obiskal. Nosil sem mu kazat svoje stvari, o njih sva precej govorila in debatirala, on pa mi je razlagal svoje skladbe.« (str. 70) »Začetke [*Druge simfonije* sem Caselli] še lahko pokazal, preden je odšel v bolnišnico. Veliko pa sva o njej debatirala s Petrassijem, posebno o instrumentaciji. V orkestru imam, recimo, tri saksofone. To je vaš vpliv, sem mu povedal. Ja, je rekel, saj je pametno, še danes ga slišim, kako je rekel, saksofoni so zelo hvaležen instrument, samo premišljeno ga moraš uporabljati.« (str. 85) Ni bilo torej naključje, da je Ramovš, najbrž v 1950-ih letih, kupil še štiri Petrassijeve partiture: *concerte II – IV in Coro di morti* (gl. v opombi 21 cit. mapo).

²⁵ Loparnik, B., o.c., str. 82.

enačajem, ki so jo vezali k deblu mišljenjske provenience, je bila že toliko samoumevna, da ji bližina občnega ni udušila zamaha. Tudi karakterno je bila dovolj opredeljena, da je niso razosebili zgledi, v katerih je Ramovš našel možnost samostojne replike. Z drugimi besedami, *Miniatur* so v njegovi genezi trenutek, ko intencionalno še prevaga skladateljski dosežek, a je hkrati ovedenost avtorja že na dlani, izluščena in spontana.

Na ravni jezika je vseskozi očitna (rudimentarna) tonalnost. Prostor, ki ga obvladuje, zamejajeta diatonika in funkcionalni red. Gibanje se podreja kvintnemu krogu in terčni sorodnosti, marsikod nejasno diarhijo dura in mola večkrat dopolnijo enako preprosti izmiki v modalnost. To harmonsko okolje ne pozna tenzij, ki jih sprožajo kromatične zaostritve in redke alteracije so komaj kdaj vzvodi moduliranja: njihov učinek je praviloma del »stroge«, vedoma neromantične doslednosti zvenenja. V resnici so predvsem znak, da se je spremenila tonalitet, kar dovoli (malo) drugačno barvnost. Poetika zvoka (»kako kaj zveni«) je Ramovšu, v Osterčevem in Casellovem duhu, zagotovo najvažnejši parameter kompozicijskega dosega. Modelira ga s tremi, med seboj obilokrat prepletenimi elementi novoklasične govornice, z reducirano akordiko, dodajanjem »disonanc« ter bitonalnimi zvezami. Poglavitna za slušno razpoznavo individualnega duktusa je dominacija kvintakordov z obrati. Le tu in tam, nikoli na višjih in skoraj brez izjeme melično, v figuracijah, se trizvoki umaknejo štirizvokom, ti pa so malone vedno opredeljeni z osnovno terco, docela durmolsko. Nasprotno so kvintakordi značajsko marsikje nedoločljivi, okrajšani na zunanja tona (na kvartne oz. kvintne miksture), kar zamegli dvojnost dura in mola, enako njuno razmerje do modalnosti.

Posledica je »enobarven« diatonični prostor, v katerem so možni le nezatni harmonski odtenki. Izrazitejše barvne poteze so edino durmolska / modalna določljivost ter bitonalna mesta. A tudi slednja so razločno zasidrana v logiki kvintnega kroga, njihove superpozicije štejejo k elementarnim zvezam tonike in dominante, ki ne rušijo malokdaj skromno variiranega kadenčnega obrazca subdominanta-dominantna-tonika. (Isto velja za občasne, na videz kvartne akorde: v resnici so delno prikriti obrati kvintnih bitonalnih postopov.) Prav ta skrajna funkcionalnost daje Ramovševi govornici, če jo primerjamo s pozno Osterčevo, »blažji«, komaj kje rabiaten zven, neko asociativno, morda celó podzavestno »domačnost«, malone pričakovana. Vsekakor ima nanjo dodajanje »disonanc« zelo omejen vpliv, uporabljene barve so večidel enake. Nikoli ne gre za lestvicam tuje kromatizirane dopolnitve, ampak praviloma za dva izmed možnih neakordičnih tonov – za zgornjo in spodnjo sekundo osnovnega tona (veliko sekundo ter septimo), ki zaznamujeta dominantno-tonično razmerje. Po logiki harmonskega duktusa sta večidel neizpeljan zadržek ali prehitke (svobodno uvedeni so izjema), teorijsko »dopustnost« pa kažejo tudi druga, redka, navadno s klavirskimi prijemi navržena dopolnila.

Harmonski slovar, ki je tako na voljo, seveda ni razkošen, je pa enega kova, enovito »asketski« in pripraven za neromantično dikcijo, bolj za izmikanje »klavirski poeziji« salonske veljave. Kakorkoli v ozadju *Miniatur* sem in tja še slutimo domišljijško neomejeni impetus 19. stoletja, je Ramovšev naturel do jedra tuj razčustvovanemu postavljaštvu, ki si vznesenost jemlje za ščit. Celota njegovih »sredstev« in »prijemov« je malone učbeniško dosledna raba t.i. razširjene tonalnosti, ki se teže poda pianističnemu blagozvočju in so jo bili z množičnim posnemanjem Stravinskega uveljavili novi klasicisti.²⁶ Ne akordna

²⁶ Gl. Gieseler Walter, *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle*. Kassel: Moeck Verlag cop. 1996. Textteil, str. 13–15. – Ko bi bil Gieseler svoj pregled objavil v 1940-ih letih, bi mogli sklepati, da si ga je Ramovš izbral za kompozicijski vademerkum, tako scela se ravna po njegovih ugotovitvah. Očitna bližnjost seveda potrjuje, da je bil skladatelj mladostni vokabular docela zavezan tisti smeri neoklasicizma, ki je sredi minulega stoletja veljala kot množinsko potrjena in sprejeta.

zaporedja ne vezave harmonskega gradiva kajpak niso šolarski ali umerjeni po tujih zgledih – tonski dogodki se brez omejitev vrstijo le z impulzi avtorjeve moči, nemira ter napetosti. Vnaprejšnjega, dosledno odtehtanega sorazmerja je zato v celoti manj, kot bi ga sicer zmoglo ob klasicističnem spodbujeno mišljenje. Takšni okviri so komaj nakazani, bolj slutimo jih kakor da bi nas in factu vodili z izborom, dotiki in/ali mešanjem tonalitet, z razporejanjem akordnega in polifonega, mikstur in pedalnih tonov, s horizontalnim in vertikalnim nizanem harmonskih gostot in redčin. Zdi se, da slednje Ramovšu nastaja malone sproti, pravzaprav posledično, kot ga utirja vezava variacij. Duktus cikla je spričo tega bolj orisan kot zarisan, nekje na robu skladateljeve pozornosti in po videzu bolj ko ne »samoroden«. S trdnejšimi razlogi bi pač težko pojasnili tonalitetni »načrt«, ki ga kaže deseterica (od)stavkov: a – (Ges) – D ; d – (B) – d ; d – (B) – d ; B – (g) – B ; C – (B) – C ; As – (Ges) – As ; C – (Es) – C ; a – (C) – F ; C – (B) – C ; d – (F) – d/H.

Vendar je podnet za takšno tonal(itet)no okolje bržkone globji, kot bi ga mogli najti v neulovljivem naključju. In verjetno mu gre pripisati, da se kaže Ramovšev harmonski slovar sem in tja bolj pičel od »teorijsko« možnega, denimo redkejši v odtenkih, če že ne skromnejši v besedišču. Nikakor vselej, še manj iz jedra domisleka, toda pod pero (na ljubo hipno kontrastnemu), komaj kaj redkeje pod prste (zavoljo pianističnih učinkov) mu segajo harmonska »dopolnila«, ki bi jih gospodarnejši nadzor odstranil. Kopičijo namreč pogosto slišano ter meglijo za novoklasicistično dikcijo važno preglednost uporabljenega, t.i. neobloženo teksturo, ki jo je bil izvorni glasbeni dedič ruskega formalizma dvignil v suprema lex. Brez teh dodatkov, lahko ugibamo, bi celota zmogla več svežega naboja in odbrana snov bi boljje izzivala pozornost. A tu se dotikamo avtorjeve intimne (ter let), kar sega prek kompozicijsko zavestnega in je vdano dražljivemu hitenju iz trenutka v trenutek – nemara z engramom Osterčeve revolucionarnosti, gotovo pa z izročilom njegove (pozne) šole. Mladi skladatelj kratko malo ni ujetnik doslednega reda ali konstrukcijske ezoterike. Seveda oblikuje po kalupih, vendar ga ne utesnjujejo, in to je enako temeljna značilnost nove osebnosti (pa dediščina Osterčevega vpliva) kakor zamah, energija in samozavest, ki žarijo iz *Miniatur*.²⁷

Po generičnih danostih »splošnega« neoklasicizma sta slušna zunanost in oblikovalni videz *Miniatur* sicer nekoliko arhaizirana, kar bržčas ni bil Ramovšev namen. Enako razumljivo se kaže, da bi bil cikel veljal ob nastanku za zelo modernega, v slovenskem okolju nič manj za samostojno gradnjo, kakorkoli je delo po bistvu zmoglo le okrajšano različico uzanc, s katerimi se je »ljubljska šola« prilikovala boju zoper romantizem. Na sorodno pot, dasi je imel drugačno izhodišče in bogatejša sredstva, je bil nekaj let prej stopil Marijan Lipovšek. Te njegove govorice, denimo v (prvi) *Sutti* za godala ali *Treh* (klavirskih) *impromptujih* Ramovš ob času *Miniatur* seveda ni mogel poznati – vendar je indikativno, da sta se pri neotonikalno bližnjih, bolj ali manj k baroku zagledanih konceptih ujela prav glasbenika, ki ju je edina dosegel Casellov harmonski tradiciji dostopni modus operandi. (Lipovšek se je pri njem res izpopolnjeval le pianistično, toda slogovni fluid, tudi fluid okolja, je bil očitno neizgredljiv.) Nemara se je obema zdel kristalizacija

²⁷ V takšni luči velja razumeti tudi Ramovševo spreminjanje sredi 1960-ih let, ki se ga je bil dotaknil z besedami (Loparnik, B., o.c., str. 129–130): »V Varšavi [na festivalu Varšavska jesen] sem našel rešitev vseh problemov, ki so me mučili. Odprle so se mi vse strani mojega bistva. [...] Ne več zaporedje tem, izpeljava, repriza in tako naprej, ampak improvizacijsko načelo. Ideje se porajajo sproti, v tistem trenutku, ko delaš, in v tistem trenutku ustvariš naslednji trenutek in iz njega tretjega in tako se nadaljuje ... [...] Komponist si sproti ustvarja obliko, nima več preskušene kalupa, vse je odvisno od njegove potence.«

rudimentarnejšega »ljubljskega métiera«, bodi kot kaŕipot v evropsko moderno bodi kot vrata iz Osterčeve sence, kjer se besede in dejanja že nekaj let niso več zanesljivo dopolnjevali. Ampak to je brŕkone resneje tehtal Lipovšek, Ramovša (tedaj?) ni begalo in je bolj brezskrbno druŕil neomajani pogum prve šole z rimsko eksegezo. Nastala je slej ko prej »zvesta«, le nekoliko milejša govorica, v objezikovnih potezah kdaj narahlo barokizirana, čeprav se je bil mladi avtor skromno zavedal njenih slogovnih izvorov.

V resnici mu ni bilo po duši mišljenje z baročnim ozadjem, še zlasti ne z baročno polifonsko doslednostjo. Privzel je le nekaj takih znamenj, saj so v 20. stoletju vseprek rabila razpoznavnosti modernega izražanja, a jih je svobodno prepletal z drugačnimi. Ugotoviti moremo naslednje: *Miniature* so dokajkrat dvo- ter enoglasne, obilno oprte na pedalne tone ali drugače izpostavljeno vlogo basa, ŕene jih utrip, ki se neredko, najraje v hitrih (od)stavkih, ujema z metrumom, dinamika pa je preteŕno stopničasta. Do polifone teksture prihaja komaj kdaj med dvoglasji, kar dovoljuje samó nezapletene izpeljave, kvečjemu z drobci kanoničnih ali zrcalnih imitacij, torej »navadno« ravnanje. Sledov kakršnekoli kontrapunktične oblike ne najdemo niti v IX., zgolj dvoglasni variaciji (*Vivacissimo*), kjer bi bil skladatelj najlaŕe izpeljal polifono celoto. Znatno bolj pogosto mu je misel narekovala pedalni ton: le ŕtirje deli cikla stečejo brez tega harmonsko širokovejnega sredstva, ki je v II. (od)stavku temeljna kompozicijska prvina, drugod prijem, ki barva in zgošča zvočnost. Z njim dobijo preteŕno enako sestavljene miksture ter superpozicije kvintakordov več izdatnosti, tudi več moči, in oboje kaŕe, kako zelo so v ospredju skladateljeve pozornosti gostota, napetost in udarnost zvočnega dogajanja – recimo Ostercu bliŕnji akordni »pogum« ali iskanje modernega zvena:

II., t. 22–23

IV., t. 49–50

X., t. 203–204

Enako vlogo bližnjih harmonskih »dotikov«, toda pri mirnem teku, rahli dinamiki ter intimnejši vsebini, ima (dvoglasni) ostinato. Taki prepleti morejo »zabrisati« tonalno razločnost, tudi »romantično« obarvati melos, zlasti z rabo klavirskega pedala. Ramovš ga brez logične doslednosti predpisuje le v nekaterih odstavkih (ne v VI., vseskozi ostinatnem) in razviden je namen, da bi z mehanskim pomagalom dosegel kolikor mogoče »neopredeljen« zvok – morda nekaj sorodnega tvorbi, ki jo bodo pozneje imenovali »zvočna ploskev«. Ustvarjeni slušni vtis domala zanika, gotovo pa moti veljavo novoklasiističnega kompozicijskega reda:

I., t. 59–63

VIII., t. 19–23

Ramovša vsekakor mika obrobje razširjene tonalnosti, tisti »nenadzorovani« svet zvočnega, ki je sicer facit zapisa, a dodaja gradivu neko zmuzljivo dimenzijo, svoj vzporedni, skladateljsko (dotlej) odrinjeni prostor barve in gostote. Sam je ob igranju *Miniatur* zelo verjetno, kot že sodi h klavirskim izvedbam, uporabljal pedal tudi tam, kjer ga ni označil, in bržkone si smemo sporadična navodila razložiti kot opozorilo, da z njimi usmerja k »prepovedanemu«. Slovenski literaturi, razen bolnemu Kogoju, za čigar iskanja nihče ni vedel, je bilo to kajpak tuje in »grdo«, se pravi nesmiselno in zgrešeno. Ne pomagalo bi vzklicavanje kakršnih koli, denimo futurističnih, dadaističnih i.p. sorodnosti, dasi je »izpad« kvečjemu »predrzo« posnemal francoske impresionistične uzance. In drugih Ramovš dotlej tudi ni bil slišal.

Prav tako se njegov gon po kar moč obsežnem zvočnem prostoru kaže v nenehni rabi skrajnih klavirskih leg. Razen III., izrazito pastoralnega (od)stavka, ki ne seže prek ambitusa med veliko in dvakrat črtano oktavo, v *Miniaturah* ni variacije, ki bi potrebovala manj kakor šest oktav razpona. Skoraj vedno z daljšimi poteki v zelo visokem ali zelo

nizkem območju, tudi hkrati v obeh. To se prilega avtorjevi zasvojenosti s kontrasti, med katerimi so razponi, če že ne preskoki najbolj pogosto, po njegovem verjetno tudi najbolj učinkovito sredstvo. Razume se, da jih poudarja še dinamično, kar je bržkone važnejši povod njegovi stopničasti glasnosti kakor prilikovanje baroku. Ne zelo redki crescendi in sforzati potemtakem niso beg iz slogovno čistega formalizma, ampak le neobremenjeno paberkovanje v posplošenem baročno-klasicističnem repertoriju neostilnega idioma. A seveda se dinamični kontrasti pogosteje udejanjajo s trdimi razlikami, najraje s prelomi med pianissimo – fortissimo (ali obratno), zato je opozorilo »subito« domala nenehno. Hipna menjava dinamičnih ostrin je klicaj, poudarek, tudi dopolnilo ob slehernem, zlasti večjem premiku po zvočnem prostoru. Spričo njegovih oddaljenih meja premiki pač potrebujejo konotacijo glasnosti (in utrditev s pedalom), sicer bi zgubili čvrstino, nemara celo napon: skladatelj se otepa spremljevalnih figur (izjema je VI. variacija) in območje »vmesnih« oktav je pogosto prazno. Groba razmerja glasnosti v *Miniaturah* – dinamične ločnice praviloma poudarjajo tudi oblikovne člene (od)stavkov – nam zato kažejo značilen relief Ramovševih dinamičnih težišč:

- I. (Allegro, 75 taktov) f – p – ff
- II. (Largo, 32 taktov) f – p – ff
- III. (Allegretto, 59 taktov) p – pp – f – p
- IV. (Vivace, 119 taktov) ff – pp – ff – pp – ff
- V. (Tempo di Marcia, 57 taktov) p – f – mf – p – pp – ff
- VI. (Andante moderato, 68 taktov) pp
- VII. (Adagio molto, 42 taktov) ppp
- VIII. (Maestoso, 46 taktov) f – p – f
- IX. (Vivacissimo, 98 taktov) pp
- X. (Presto, 269 taktov) ff – p – ff – p – ff – pp – f – pp – f – ff – fff

Seveda dinamičnega poteka ne moremo presojati brez tempa, ki sodoloča barvo in odtenke zvočnosti ter zato vlogo dinamike, postavim v bežni eno- in dvoglasni IX. variaciji, »romantično« krhki VI., melodično prosojni III. ali neutrudno napeti sklepni. Kakor druge kompozicijske prvine cikla se namreč tudi tempo ne oklepa zgolj klasicističnega ali baročnega vzorca. Raznolik je, soodnosno z oblikovnim, natančneje razpoloženjskim zarisom (od)stavka in pogosto agogično razgiban. Ne sicer tam, kjer prevladujeta avtorju ljuba naglica (IX., X.) ali poseben značaj domisleka (II., VI., VII.), gotovo pa ob dogajanju, ki dovoljuje ali sploh terja oživljajoč premik. Kajti naglica oz. silovitost je Ramovšu bliže, nemara celo zanimivejša (ali skladateljsko lažja?) od zmernega in razčlenjenega poteka. Sicer z dinamičnimi kontrasti v hitrih delih ne ravna drugače, nedvomno pa jih uporablja pogosteje, ker se mu najbrž kaže, da izdatneje »vežejo« sredobežne silnice velikega zvočnega prostora in tako pomagajo vzdrževati muzikalno tenzijo.

S tako ustvarjalno držo se ujemajo tudi klasicistični prijemi, ki jih rad ponavlja, »gosti« akordi, začuda številna (enoglasna) vzporedja razloženih sozvočij in lestvičnih pasaž, bližnja igra motivičnih figuracij v protipostopih, oktavne podvojitve z levico ter (kot redkost pianistične, zlasti koncertantne izrabe klavirja in posebnost *Miniatur*) hkratni štiriglasni tremolo obeh rok. Običajna »spremljava« je zgolj izjema, večidel je ostanantna redukcija harmonske »podlage« na mestih, kjer ni obveljal pedalni ton. Presenetljivo barvno dopolnilo in dinamični sfumato doseže zlasti dvakrat uvedeni con sordino, ki

zagotovo ne sodi med orodja novoklasicistične (klavirske) poetike, navsezadnje niti med pogoste fasete Ramovševega zvočnega prostora, in ga je v V. ali vsaj VII. variaciji očitno narekovalo nenavadno vsebinsko ozadje. Seštevek, predvsem pa izraba klavirsko-tehničnih elementov tako pokaže, da je cikel izvajalsko zahteven, vendar malokdaj virtuozen. Učinek virtuoznega zmoreta pravzaprav le sklepna (od)stavka zaradi poudarjene naglice. Skladatelju je očitno bliže koncertantnost v izvornem pomenu tekmovalnega razburjenja, prežavosti in odzivanja, z njimi dosega »orkestrsko« moč zvoka brez »zunanjega« leska, ki ga dá izvajalsko tehnično postavljaštvo. Taka drža seveda kaže avtorjevo glasbeno naravo, nemara tudi Osterčevo bližino, in je gotovo novoklasicističnega kova. Najbrž ne brez Casellove sledi.

Ni torej nenavadno, da je enako razpoznavna v metrični in ritmični teksturi dela. Nespremenljivi metrum je malone stalnica variacij in ga »zmoti« kvečjemu kak lestvični potek, redkeje figuracija, če ju skladatelj zavoljo važnejše okoliščine ne more ali ne želi podrediti utripanju celote. Utrip – motoričnost – pa je vedno v ospredju, bodi z meličnim ali samo pulznim deležem. Najbolj dominanten se kaže pri IX. in I. oz. X. in VI. (od)stavku, kjer poganja gibanje. Drugod ni manj občuten, le manj poudarjen ob ostalih prvinah fature, vse našteto pa vodi bliže baročnim kakor klasicističnim uzancam, a je seveda najbolj delež avtorjevega nemira. Dokaj osupljivo pri takšnem ravnanju je zgolj njegovo omejevanje na notne vrednosti med celinko in osminko. Ne glede na tempo se potek bežno dotakne šestnajstink edino v IV. (od)stavku (z njimi je nato izpeljan še nekoliko daljši prehod k V. variaciji), sicer se zdijo »širše« enote očitno bolj skladne z metrično enakomernostjo, ki je pretežno osminska. – Dosledna slišnost »takta« je tudi važnejša od ritmičnih dogodkov, saj so razmeroma skromni in precej enake vrste. Prav malokdaj je izpostavljeno sinkopiranje in malokje se oglasi zasnutek kakšne preproste igre s pavzami. Nič zanimivejšega ne poživlja *Miniatur*, nikor v duhu Stravinskega ali Bartóka, glasba teče v »navadnem« metričnem toku. Ritmično bolj razgibane (V., VIII.) oz. po taktovem, sicer pretežno dvodelnem načinu »nepravilne« variacije, v katerih se takt in tempo največkrat zamenjata (IV.: 5/8 z delitvijo na 2 + 3), ji dodajajo zgolj premore. Muziciranje v kontrastih se metrike pač komaj dotakne.

Za spoznanje več premikov se skriva v periodiziranju tega poteka, v oblikovanju fraz pod plaščem dominantnega »kvadratnega« mišljenja. Kajpada, če želi stopnjevati razgibanost ali med izzvenevanjem tematike, Ramovš sem in tja tudi zelo gibčno podira notranje meje somernosti. Bodi z »daljšanjem« tem ali krajšanjem pričakovanih periodičnih enot bodi z drobljenjem štiri- in osemtaktnih členov na manjše, praviloma parne odlomke. A taki izmiki so vendar presežek ali dopolnilo, ne običajni modus strukturiranja. Gotovo, da jih ne moremo šteti med iskane, po sili uvedene »modernizme«, njihov učinek je naraven ter »neopazen«, toda vtis o celoti je še vedno tradicionalno simetričen, skladen z utripom metra in malim deležem izrazitih ritmičnih dogodkov. Avtorjeve korenine so globoko v podedovanem, bolj klasicističnem kot baročnem, bliže (klavirsko) standardnemu kakor čaru prostega poigravanja z navadami. Vsekakor bolj ob kakor na tleh Osterčevih hotenj, zlasti pa učenja.

Teža, ki jo ima pri takih danostih melos, je kajpak znatna. Razen v medigrah ali »spremljevalnih« taktih, ki sem in tja uvajajo ter končujejo variacije, je Ramovševo poglavitno vodilo. Ne le zavoljo sprememb izbrane teme, na katerih delo sloni, v resnici dveh tem,

čeprav sta komajda kontrastni, je melos ob harmoniji skladateljevo bolj uporabljano orodje. V *Miniaturah* kaže celó več raznolikosti alias ustvarjalne pozornosti kakor harmonska govorica. Dogajanje po (od)stavkih rase iz vsakokratnih melodičnih različic (pa klavirskega stavka, ki jih poudarja, nemara jih je kje tudi sooblikoval), akordna oz. tonalitetna podstat je malone »dodana«, skromno diferencirana in pogosteje členjena z dinamičnimi premiki ali izvajalskimi prijemi, redkeje s harmonskimi sredstvi. Pri tem Ramovš gotovo ni »rojeni melodik«, njegova dikcija je sicer okretna, vendar se niti ne skuša odmakniti prvotnemu zarisu teme. Sledi mu po ustaljenih kalupih formalnih variacij, razpoznavno in zvesto izročilu:

Largo, t. 1-6



t. 13-18



Allegretto, t. 1-4



t. 20-24



Vivace, t. 1-4



t. 16-18



Tempo di Marcia, t. 1-4



t. 25-28



Andante moderato, t. 3–9



t. 26–32



Adagio molto, t. 1–7



t. 17–20



Maestoso, t. 1–8



Vivacissimo, t. 1–4



t. 53–57



Presto, t. 1–4



Ne dosti drugače se melodični duktus nadaljuje v obdelavah teh preoblik. (Od)stavki ne vodijo daleč na »robove« variant, motivično delo malokje in zgolj za malo preseže okvire njihovih bližnjih različkov, potek pa vzdržuje uvodoma zarisano ubranost, kakor je v navadi pri ornamentalnih variacijah. Kljub temu je učinek soroden »fantaziranju«, recimo dovolj sproščenim reminiscencam, ki jih ne vežejo v grobem enaka dolžina premen, postopno izmikanje izhodišču, bolj ko ne stalna oblika členov ali trdno, kdaj tudi nespremenljivo harmonsko ogrodje, ob kratkem uzance formalnega obravnavanja glasbenih misli. Po tej plati štejejo *Miniature* gotovo prej med karakter(istič)ne variacije, dasiravno jih je skladatelj pogosteje krojil z orodji ornamentalnega drugačenja, oblikoval in razvrščal pa v duhu schönbergovskih metamorfoz. Spet smo torej priče mladostnemu paradoksu, ki ni le facit šole ter let, ampak

enako ustvarjalne drže in narave. Ramovševa zmes dediščine in modernizma, nekdanjih metod ter novih obratov, samodejnosti in poguma je samó njegova, kakor je čisto njegov odtенок zaznamovanosti z baročnim in klasicističnim ter vsakokratna vezava ali menjava teh prvlin. Tudi ob strukturiranju melosa in oblikovanju period, kjer je v ospredju redko skaljena simetričnost po modalitetah 18. stoletja, najdemo odlomke, ki so umerjeni z baročno prostim razpredanjem motiva, mimo nezavedne »kvadratnosti«, enako trenutke svobodnega avgmentiranja, bežno kdaj še diminuiranja, kar oboje podaljšuje gradbene člene in »rahlja« enakomernost.

Značilno je, da takih korakov navadno ne izzovejo karakterne poteze sicer neimenovanih vzorcev, ki so ozadja variacij. Sprožajo se spontano, očitno iz muzikalne intuicije ali kar siceršnjega tonskega dogajanja ter ugasnejo, kakor so bili nastali. Brez poudarka, ob katerem bi jim morda iskali ekvivalente. Drugače povedano, »izjeme« niso znamenje, še manj del skladateljskega načrta, toliko manj slogovne težnje: avtorjeva misel preprosto plava s tokom izživljajoče se napetosti pa njenih kontrastov. Sleherni intelektualno vabljivejša kontekstualizacija seže prek obzorja te psihološke zadostitve ter ostane igra na robu glavnega, razdajanje spričo (mladeniškega?) preobilja vsakršnih možnosti. Ne potrebuje hotenega zamejevanja doumljene svobode – in tako je treba bržkone spremljati tudi Ramovševu oblikovanje oz. aplikacijo formalnih vzorcev, ob katerih gradi. Povedno je, da si vseskozi izbira le vsebinsko opredeljive modele brez trd(n)ih gradbenih zahtev, lahko bi rekli razpoloženske izzive namesto strukturnih pomagala. Ker je variativnost okvir celote in melodična misel njena srčika, so vzorci dovolj gnetljivo sredstvo, zlasti v zavetju »variacij brez teme«, ki dovoljujejo marsikaj, najbolj prosto pot domišljiji.

Ramovš jo je ubral z očitnim zaletom ter se ognil nekaterim »vidnim« uzancam variacijskega sosledja, denimo postopnosti ritmičnega drobljenja ali vezanosti na obliko teme, kakor pritiče ornamentalnemu spreminjanju. In ker je izhodiščno melodijo razdelil v samostojni, ne zelo izraziti, še manj kontrastni enoti, ki ju variira poljubno (zapored ali posamič) ter avgmentirani združi v prvotni, dotlej nikoli citirani različici komaj v sklepnem (od)stavku, so razlike med premenami značajsko seveda ostre. To govori za duha karakternih variacij, vendar spričo sorodnosti obeh tem le nakazuje skupno podstat, ki je vezivo celote in vodnik po notranje bolj ohlapnem nizu tonskih dogajanj. Njihova izrazitost se opira na razpoloženske stalnice uporabljenih oblikovalnih matric, kar pomeni, da so metamorfoze v dobršni meri nezaveden odsev narativnosti izvorno večidel romantičnih »miniaturnih« prizorov ... Tu smo kajpak na tankem ledu domnev o možnem psihološkem ozadju skladateljeve domišljije, a nemara se prav med takšnimi domnevi ponuja del odgovora, čemu so variacije kdaj bliže aludiranju na znane vsebine kakor doživljajsko samostojnim zasnovam. Ramovševe odzive bi lahko razumeli tudi z oznakami

- I. Etuda
- II. Koral
- III. Pastoral
- IV. Scherzo
- V. Koračnica
- VI. Zazibalka
- VII. ?
- VIII. Fanfara
- IX. Perpetuum mobile
- X. Toccata

Razen v »Koračnici«, ki ohranja od 19. stoletja »uzakonjeno« tridelno obliko s kvadratno periodizacijo ter plagalno intoniranim triom (C-, G-, C-dur: 24 taktov; B-dur: 16 taktov; C-dur: 16 taktov), je Ramovš nakazane značaje strukturiral zunaj omejitev, po katerih razpoznavamo njihove kalupe. Ne mimo njih, ker gre vselej za eno- ali dvotematične skladbe nekje na pol poti med variacijsko opredeljenostjo ter iskanjem drugačnega. Facit je pestro sosledje dvo- in tridelnih oblik (štiridelna je le »Etuda«) z dvema komponiranima prehodom in brez uvodov (harmonsko-metrični ostinato, ki pričinja »Zazibalko«, ni tematski in v strožjem smislu torej ni uvod). Morda je naključje, a zdi se pomenljivo, da dvodelnost že s III. (od)stavkom umanjka ter najde prostor le še v središčnem območju »Toccate«, kjer se avgmentirani temi oglasita s prvotno dikcijo. Tudi ob tem bi mogli sklepati, da je (neo)baročni miselni podnet manj zasidran v Ramovševem svetu kakor klasicistični oz. njegove naslednice. Med spontanim muziciranjem se domišljija pač oprime vzorcev, ki jih je bila (splošna, klavirska, koncertna) omika ukoreninila najgloblje – kar je bil dodal, razvijal, nadgrajeval skladateljski študij, je hočeš nočeš ostalo drugotno. Seglo je na površje le ob »tehtanju«, s komponiranjem, ki vidi prek opojnosti trenutka, in temu je Ramovš zaupal pač občasno. Oblikovalno so *Miniature* v grobem sicer uravnotežene, toda z nekakšnim, denimo osterčevsko prostodušnim enakovredjem navadnega in zahtevnejšega, med katerima so razmerja dokaj neobvezna. Avtor se jih dotika le toliko, da ima potek celote dovolj pospeška v prvem (II.-IV.) in zlasti sklepnem delu (VIII.-X.), tanjše ali vsaj manj poudarjene razlike, če že ne vmesnosti pri soobstoju različnih metamorfoz pa mu narekujejo zgolj skrb za nevsiljiva nadaljevanja oz. gladke izzvene (od)stavkov. Kakorkoli so domišljeni, njihova strukturiranost nima temeljnega deleža v zasnovi cikla.

Spričo takšnega ustroja zgubita del zanimivosti edini širše razpleteni variaciji, IV. (morda bi jo lahko poimenovali tudi »Ples«) in X. Njun zaris je sicer tridelen kakor pri večini, toda osrednja dela uvajata obsežnejša prehoda (drugod so menjave neposredne), potek je tonalitetno živahnejši in celota doseže t.i. veliko pesemsko obliko (ABA). V »Scherzu« najdemo drobljenje in mešanje tematičnega gradiva, kar ta del približuje izpeljavi, variacijo pa sonatnemu stavku, dasi je značaj bliže plesnemu gibanju. V »Toccati« ima del B še izrazitejšo težo zavoljo nekoliko skrivnostnega, tudi nenadejanega citata obeh tem, ki ju, zlasti drugo, poznamo le iz premen in sta za motiviko uvodnega ter sklepnega dela (A, A1) preoblikovani, v resnici »poenoteni« do komaj ločljivih različkov. Po ustroju je torej »Toccata« bolj ko ne sonatni rondo, ob kratkem še ena podoba prevladujoče tridelnosti. Tej najdeva Ramovš vseskozi odtenke in jih poudarja s krajšanjem ali daljšanjem period ter dinamičnimi kontrasti. Med bolj samosvoje šteje n.pr. enotematična »Fanfara«, v kateri je prva tema variirana kot nasprotje dveh (razvijajočih se) motivov v treh delih (A: eolski modus in a, 8 taktov; A1: C-dur, 23 taktov; A2: F-dur, 15 taktov). Z drugimi besedami, oblikovalski relief cikla ni enoličen in ga ne zamejuje dosledno ponavljanje, četudi je celota brez izvirnejšega formalnega loka.

Ali je bilo to skladatelju dovolj ali pa mu misel pri 24 letih globje ni zmogla, ostaja spekulativno vprašanje, bliže psihološki kakor kompozicijski obravnavi. Eno je seveda na dlani: *Miniature* dodobra izrišejo naravo novega avtorja, bodi umetniško bodi »okoljsko«, genealoško, ki mu je bila zaznamovala pot. V obojem najdemo osebnost, pri kateri sta dediščini učitelja (učiteljev) ter mentalne proveniencie dobili neznan ustvarjalni napon. Merjen s t.i. slogovnim vatlom je gotovo najbližje Osterčevemu. Kar je bil Osterc uvedel kot »slovenski« neoklasicizem, je leta 1945 vzdrževal

le Ramovš, v sredstvih in estetski drži. Karol Pahor je zadnjič spregovoril z enakim jezikom leto poprej, ko je končal *Slovensko suito 1941–1945* za klavir. Lipovška sta po (prvi) godalni *Suiti* ter brahmsovskem intermezzu (prva *Sonata za violino in klavir*) na začetku 1950–ih let pritegovala bachovski barok (nova različica *Treh klavirskih impromptujev*, *Dva dva* za violino in violo) ter prokofjevski neoklasicizem (*Druga suita* za godala). Enako vsaksebi, celó bolj razprti so bili Šivičevi vidiki, le da se je gibal bolj nemirno, z drugačnim radijem iskanj (a nič bliže Ostercu). Komaj za spoznanje razločneje »soroden« učitelju je bil Demetrij Žebre, kajpak v delih, ki so vzklicevala (nikakor samó osterčevski) modernizem, v simfoničnih pesnitvah *Svobodi naproti* (1944) in *Žalni spev* (1945) ter »hindemithovskem« *Concertinu* za klavir in orkester (1946).

Toda duhá nekdanje »šole«, ostrega, če že ne svežega, pogumnega, dasi kdaj opote-kavega, načelno »skrajnega«, a preprostega za videzom – tega duhá po Osterčevi meri bi v delih njegovih kompozicijskih »potomcev« našli komaj za troho. Oglašal se je le pri Ramovšu. Res je bil mladeniško vihrav, privrhuo dosleden, estetsko negotov, tudi brez izkušenj, toda zmogel je širokopotezno govorico, krepko, nič zavrto, nikjer upognjeno pred zgodovino. S takšno se je bil okolju upiral tudi Osterc, v drugem času seveda, pod drugimi zvezdami, na neprimerljivi eksistenčni ravni in zoper drugače zaznamovano (nacionalno umetnostno) politiko. Vzporejanje se torej ustavlja ob kompozicijskih modalitetah, ob razmerju do muzičnega ter ob psihološkem profilu, dolžno je premisliti ločnice med zgodnjim in poznim, javno odmevnim ali utišanim v zasebnosti, dognati vabljalivosti sveta pri učitelju ter nedosegljive tujine pri samotnem učencu. Ni dvoma, da je vmes dokaj neenakih stičišč, intuitivnih, redkeje mentalnih razlik, značajskega odmikanja, morda podzavestnih protislovij – zagotovo pa sta enakega kova v prvo(bi)tnem razmerju do glasbenega ter skladateljski drži. Logika t.i. »razvoja« šteje zato Ramovša naravnost med nadaljevalce Osterčeve »smeri«, kar je »v načelu« videti zgodovinsko in šteje kot dokaz »napredka«. Zrno, ki tiči pod pezo tega vzvišenega videnja, je seveda preprostejše: z Ramovšem je preživela osterčevska čud. Brez dedičev in sorodnega vpliva na mlajše, toda pomembna eo ipso, kot faktum radovedne in pogumne osebnosti. Važna je bila še dolgo po učiteljevi smrti zavoljo molka, s katerim se je kulturna politika otepala njegove sence v bolj »drznih« evokacijah nekdanjih somišljenikov, denimo Šivica ali Švare.

Ramovš je bil med tem pisal neopažen, večina novoklasicističnih del mu je za vedno obležala v predalu. Usoda *Miniatur* torej ni bila posebna, le značilna, in natis jo je (z zamudo, kakor pri vseh) komaj neznatno omilil. Delo je ob *Drugi simfoniji* gotovo kazalo najboljši portret njegove prve samostojnosti, celó izrazitejšega nemara od partiture, ki jo je bil zasnoval v Rimu. Navsezadnje ga je mogel slišati realno, vrhu tega sta opusa ločili domala dve leti trdih izkušenj. Sredi 1943 se je bil vrnil domov, končal januarja 1944 *Drugo simfonijo* (do julija še godalni *Divertimento št. 3*), medtem so ga mobilizirali k domobrancem, maj 1945 je dočakal kot hornist njihove godbe in tri naslednje mesece preživel v zaporu. Seznam del jasno kaže, kako sta mu čas in okolje ustavljala pero, a sam je malo in malokdaj govoril o tistih dneh, še zlasti skopo o ječi in sodnem postopku v škofovih zavodih nad Ljubljano. Bila so »razna zaslivanja in drugo«, ker da so godbeniki »sodelovali z okupatorjem kot njegovi propagandisti«. ²⁸ Tega se je Ramovš pač želel znebiti, kakor hitro so ga

²⁸ Loparnik, B., o.c., str. 88. – Več je bil bržkone povedal staršem, morda le očetu, tudi mnogo pozneje nikomur od prijateljev. Pavle Merkù me je opozoril, da med »obravnavo« zapornikov niso bili izbirali sredstev, kakor mu je dogodke opisoval nek Ramovšev sojetnik (nikoli skladatelj, niti z namigom). Ponoči so jih n.p. odvedli na dvorišče in pustili pred (lažnim) strelskim vodom ... Takih »prijemov« seveda niso pozabili, psihološki namen je bil dosežen. Marsikoga je verjetno spremljal še leta, vsaj podzavestno, in moral je sam opraviti z njegovim učinkom.

izpustili. Vrgel se je v delo: 10. avgusta je bil pred vojaškim sodiščem odvezan »krivde«, 31. avgusta ga je Slovenska akademija znanosti in umetnosti sprejela za arhivarja, 17. oktobra je po dobrih petnajstih mesecih končal prvo skladbo, *Bagatelo* za flavto ter dve violi, in tri tedne pozneje so bile napisane *Miniature*. (Še pred koncem leta tudi pet naslednjih krajših del.²⁹)

Tolikšno zarezo kakor domobranstvo in zapor je v Ramovševem opusu pustila samó še vojaška obveznost, ki jo je moral opraviti čez leto in dan. A sta bila premora kljub temu različna. Med prvim je iz Osterčeve »šole« ter Casellovih in Petrassijevih pobud (bolj slogovnih kakor kompozicijskih, bolj mišljenjskih kakor obrtniških) nastal rani novoklasicistični habitus prihajajoče osebnosti in pokazal obvladani doseg najprej v *Miniaturah*. Po drugem je ta zaris dopolnil Šostakovič ter zaznamoval *Tretjo simfonijo* (1948) – vmes pa je odganjalo, kar šteje h pristno Ramovševemu. *Miniature* so gotovo avtorjev uvodni aplomb, tudi zato se je močno trudil, da bi jih ljudje slišali. Danes razkrivajo, kakšni so bili nastavki značilnega, kje se moderno ni moglo zoperstaviti izročilu... in kakšno sled sta pustila čas in okolje v »abstraktnem« vencu variacij.

Ta sled je nemara »zakrinkana« v VII., najbolj nepianističnem (od)stavku cikla, edinem, ki mu nismo našli formalno-vsebinske opredelitve. Da bi lahko imel posebno ozadje, so kajpak domneve, skladatelj ni bil česa podobnega namignil nikoli in z naslovi, zvest novoklasicističnim uzancam, tudi sicer ni rad nagovarjal poslušalcev. Naše tipanje za odmevom, ki je bil morda avtorjev domišljjski vzgib, ima pač le toliko verodostojnega, kolikor ga dovoljujejo manj vidne plati posameznih nadrobnosti. Sedma variacija *Miniatur* vsekakor izstopa zavoljo nenadejanega klavirskega stavka, vztrajanja pri nizkih, tudi najnižjih dinamičnih stopnjah, poudarjeni vlogi sforzato ter hoteno orkestrski fakturi, ki z doslednim tremoliranjem sega po komaj še pianističnih barvah, zveni »skrivnostno« in bolj ko ne evocira romantično izpovedno napetost:

t. 1–3

8^{va}-----
ppp sempre e legatissimo
 8^{ub}-----
con sord. e con Ped.

t. 17–19

sfz pp *sfz pp* *sfz pp*

²⁹ Gl. mape Ramovš, P. – Rokopisi, NUK, M in Loparnik, B., o.c., str. 257.

Prva asociacija, s katero se bralec odzove na ta osupljivo drugačen variacijski »prizor«, je najbrž stavek *Z mrtvimi v jeziku mrtvih* iz *Slik z razstave* Modesta Musorgskega. Tremolo v njem je sicer manj poudarjena prvina – le ozadje ob različku teme, ne akordična »snov«, na kateri »plava« variacija – toda sorodnost je zaradi domnevne značajske bližine in spričo klavirskega stavka dovolj izzivalna. Prav lahko, da ta pianistični prijem sploh ni bil vzporedje domisleku v *Slikah z razstave*, saj je n.p. bliže uvodu k prvemu stavku Schubertove *Fantazije* za violino in klavir, D. 934 (op. posth. 159). Ramovš bi jo bil lahko poznal iz konservatorijskih let, od muziciranja z Jelko Stanič ali z rimskih koncertov. Vsekakor pa ni brez pomena: povzel je le kompozicijsko-tehnično enak, orkestrskemu zvoku priličen in malo koncertanten vzorec. V primeri s Schubertom ga je »razmaknil« na pet in pol oktav med levo in desno roko ter našel bolj trepetavo, skrivnostno obarvanost, v primeri z Musorgskim se je ognil molu, tremolu pa ni zoperstavil »il canto marcato«, kar (od)stavku jemlje trden metrični utrip in določljivost manj izpostavljenih parametrov. Med tako »nestvarnim« lebdjenjem učinkujejo sforzati središčnega odlomka (dela B), ki se dogaja v »navadnem« območju klaviature, kot usodni dramatični prelom. Njegova glasnost in pritajeni »odmevi«, slednjič strm crescendo ter zadnji udarec, po katerem razpoloženje skoraj trudoma, nadvse obotavljivo zdrsne k nekdanjemu trepetu skrajnosti, kjer ga domala neslišni »spomin« na sforzate zlagoma »ugasne« – to je gotovo sporočilo, ki mu gre izrazita teža.

Seveda ne moremo dognati, koliko in kako je segalo v avtorjevo intimo, a najbrž velja upoštevati okoliščini, ki se na videz komaj dotikata cikla. O prvi govori le rokopis: skladatelj je bil spremenil zaporedje srednjih treh variacij. Po prvotnem zapisu sta »dramatično« VII. oklepali krepka »Koračnica« in slovesna »Fanfara«, kar bi lahko bil tudi nekakšen (namerni?) triptih o dogajanju ob koncu vojne. Ga je bil Ramovš zabrisal v dvomih, da je preveč nazoren, ali iz kompozicijske, bolj umetniške pobude? Naravna se vendarle zdi misel o možnem, morda celo nehotenem odzivu na burna doživetja. Druga okoliščina razpira podobne dvoumnosti: tema *Miniatur* je koral, s katerim je bil skladatelj pričel Finale *Druge simfonije*. Izbor ima bržkone simbolno vlogo, poleg drugega zavoljo navezave novega obsežnega dela na poglobitno prejšnje in torej (nikomur izzivalnega) opozorila, da se avtorjeve drže ter namena vmesni čas ni bil dotaknil. Nemara bi kazalo s takšnim ozadjem razumeti uvrstitev »Koral« takoj po (delni) predstavitvi obeh tem, zlasti pa »umik« njune proveniencie za vprašljivo opredelitev variacij brez teme. In če so tedanji dogodki res kakorkoli segli v Ramovšev tonski imaginarij ter našli glasbeni pendant, se zdi razumljivejša tudi odločitev za naslov *Miniature*. Ni se jasneje prilegal strukturi, nakazoval pa je, da cikel morda ponuja okruške doživetij, kakršna je bila romantična doba (in z njo vsakršno občinstvo) štela med upravičene estetske vsebine. Najbrž ni živa duša pri branju, čez dolga leta tudi radijskem poslušanju razbrala senc, ki so nemara obdajale avtorja, ko je bil cikel pisal. Še desetletja pozneje moremo le ugibati, ali so dodale obolos zasnovi, ki bi jo mogli neglasbeno in brez misli na leto 1945 poimenovati variacije s prikrito temo.

Niall O'Loughlin (Loughborough)

Intelektualni čar: s strastjo prethotapljena tradicija v Godalnih kvartetih angleškega skladatelja Hugh Wooda

Intellectual Magic: Tradition Infiltrated by Passion in the String Quartets of the English Composer Hugh Wood

Ključne besede: Hugh Wood, godalni kvartet, modernizem, tradicionalizem, glasbeni motiv

Keywords: Hugh Wood, string quartet, modernism, traditionalism, musical motifs

IZVLEČEK

Skozi zgodovino glasbe je vselej obstajal konflikt med starim in novim. Enako velja za glasbo angleškega skladatelja Hugh Wooda (r. 1932). Najprej je študiral zgodovino, nato kompozicijo z Anthonyjem Milnerjem, Iainom Hamiltonom in Mátyásom Seiberjem, in od vsakega posebej znal najti lepoto glasbe, zlasti melodike, in mojstrstvo v kontrapunktu; dvanajstonski serialistični tehniki; in raznolik ter nedogmatski pristop h kompoziciji. To se zrcali v domala univerzalni hvali njegove glasbe pri kritikih. V njegovem opusu, ki šteje pet godalnih kvartetov, imajo prvi, četrti in peti godalni kvartet več stavkov, medtem ko sta drugedi in tretji oblikovana kot nepretrgana niza številnih odsekov. Kvarteta št. 1, 4 in 5 imajo kratke med seboj ločene stavke, ki navidezno temeljijo na tradicionalnih glasbenih oblikah, tridelni formi, rondoju, sonati, scherzu in triu, a praktično ponujajo kaj malo namigov nanje zaradi živahnih, a zgoščenih idejah in subtilnih motivičnih povezav, ki nastajajo z rabo obsežnih melodičnih fragmentov, predstavljenih na samem začetku vsakega dela. Kvarteta št. 2 in 3 sta po vnanosti drugačna, a tu Wood grupira številne odseke (39 v Drugem in 24 v Tretjem godalnem kvartetu), da bi nakazal tradicionalne oblike. Toda to je varljivo, saj gre za dramaturški argument na ravni podrobnosti, ki zakrinka vsa-

ABSTRACT

Throughout the history of music there has often been a conflict between the old and the new. This applies very much to the music of the English composer, Hugh Wood (b.1932). Studying history, and later composition with Anthony Milner, Iain Hamilton and Mátyás Seiber, he respectively gained from them beauty of music, especially melody, and a mastery of counterpoint; the technique of twelve-note serialism; and a varied and undogmatic approach to composition. This has been reflected in almost universal praise for his music from the critics. Of his five numbered string quartets, the first, fourth and fifth are cast in separate movements, while the second and third play continuously in a large number of linked sections. Quartets Nos.1, 4 and 5 have short separate movements which ostensibly employ traditional forms, ternary, rondo, sonata, scherzo and trio, but in practice give little indication of this because of the vivid but terse ideas and the subtlety of motivic connections that arise from the use of extensive melodic fragments given at the very beginning of each work. The Quartets Nos. 2 and 3 are superficially different in technique, but here Wood groups his numerous sections (39 for No.2 and 24 for No.3) to suggest traditional forms. Again this is deceptive as there is dramatic

kršno očitno povezavo s tradicionalnimi formami. Skupni učinek je enak tistemu pri drami, okrepljeni z močnim občutkom za napredek glasbe. Skladatelj je ohranil nekatere sledi tradicionalne glasbene oblike in njihovih kompozicijskih tehnik, vendar je obenem na vseh ravneh oživil tematsko gradivo z živahnostjo, domišljijo in močnim čutom za glasbeno dramo, združeno z močno mrežo motivov. To je intelektualni čar, ki kaže te kvartete kot nekaj resnično posebnega.

argument at a detailed level which disguises any obvious connection with these traditional forms. The overall effect is one of drama, enhanced by a strong feeling for the progress of the music. The composer has retained some vestiges of traditional form and other techniques in his music, but at the same time has at all stages enlivened his thematic material with vividness, imagination and a strong sense of musical drama coupled with a strong motivic network. This is the intellectual magic that marks out these quartets as very special.

Throughout the history of music there has often been a conflict between the old and the new. In many cases it has not shown itself very strongly, while at others it has become a major issue. Usually this appears in the work of two different composers, at a time of transition from one style or period to another. Conservative composers will adhere to an older or even archaic style, while more adventurous ones will abandon the old style for the latest features. Examples of this can be found in the case of Johann Sebastian Bach and his son Carl Philipp Emmanuel Bach. Earlier this can be seen in the lingering Renaissance features of the music of Lassus and Palestrina which are strongly contrasted with the advanced style that was being used by Claudio Monteverdi soon after their deaths. More interesting, though, are the examples of the two trends being present in the same composer. Again this will tend to be most noticeable in the periods when one style is giving way to another. This can be discerned in the case of Beethoven whose adherence to Classical forms persists right to the late period in his life, but increasingly he superimposes a strong emotional Romanticism on these inherited features. This conflict in no way devalues his music: in fact, it is one of the glories of his compositions. They are enlivened by a magical process that transforms and enhances the traditional forms in which most of his works are cast.

Straddling the late 19th century and the early 20th century another composer falls into this category: Gustav Mahler. On the one hand he still observed the idea of traditional formal procedures, yet he modified them in such a way that they were almost unrecognisable. In doing so he transformed these almost outdated procedures into music that was so new that among many people it was often totally misunderstood. Yet fifty years after Mahler's death the situation changed and the inspiration that he added to the traditional techniques was beginning to be understood, and he was even thought of as a pioneer of European modernism in music. Nearly one hundred years after his death in 1911, there is almost universal agreement about his ability to infiltrate these old and, in some cases, obsolete methods with an inspiration that was barely recognised at the time. Many years after Mahler's death, there was some criticism among the avant-garde of the 1950s that Arnold Schoenberg, despite his invention of the twelve-note (or twelve-tone) system in the 1920s, remained faithful to the Classical forms of the late 18th century. The composer Pierre Boulez was particularly scornful of his reluctance to modernise other parameters than the notes chosen for a particular composition. Yet it was precisely these parameters that helped to make Schoenberg's music approachable, even if his music has

never gained a really popular following. It is here that we can begin to understand the dilemma that many composers have faced in the middle of the 20th century.

This dilemma can be stated briefly as follows: to what extent should one retain techniques of the 19th century and earlier, to what extent should one follow the lead that Schoenberg made in his devising of twelve-note technique, and to what extent should one adopt the total serial methods being advocated in the 1950s by Pierre Boulez, Luigi Nono and, above all, Karlheinz Stockhausen. For composers who were achieving their maturity in the 1950s, this was a very difficult choice. If they did not employ a sufficiently advanced technique, their music would be branded irrelevant, or at the very least, their music would be seen to compromise the high artistic ideals promoted by Boulez and his group. This was no academic issue in the United Kingdom, especially after 1959, when the musical output of the British Broadcasting Corporation was dominated by its Controller, William Glock, and his assistant, Hans Keller. For the next ten years or so, a large number of traditionally oriented living composers were deliberately excluded from the BBC's Third Programme (later Radio 3) for the simple reason that they were not sufficiently modern. On the other hand this is the environment in which a group of adventurous young British composers also found themselves. These included Alexander Goehr (b.1932), Peter Maxwell Davies and Harrison Birtwistle (both b.1934), all of whom had no trouble satisfying Glock's criteria for inclusion in the BBC's modern music programmes. Another composer, an almost exact contemporary of Goehr's, Hugh Wood (b.1932), was himself in precisely the same situation. With his modernist style he would not be excluded either.

Like Peter Maxwell Davies and Harrison Birtwistle, Hugh Wood was born in North West England, but, unlike them, he did not study music at the Royal Manchester College of Music or the University of Manchester. Instead, first of all he studied history at the University of Oxford. His change of direction was marked by his subsequent musical studies with three composers: Anthony Milner (1925–2002), Iain Hamilton (1922–2000) and Mátyás Seiber (1905–60). Judging by the music of these three men, Wood would have gained the experience of a wide range of ideas. Milner is normally looked upon as a conservative composer in the English tradition, while the Scottish composer, Iain Hamilton, was a dedicated follower of the twelve-note techniques of Schoenberg, Berg and Webern. Seiber, who had emigrated from Hungary in the 1930s, was a composer who could put his hand to almost anything, whether it was folk music, jazz, renaissance pastiche, or twelve-note serialism. Over and above this, he was a superb teacher and communicator. The formative influence on Wood of these three composers must have been considerable.

At the time Wood was beginning to make his mark as a composer, he was closely involved with writing about music. One of the most significant of his articles was his contribution on British music to Howard Hartog's *European Music in the Twentieth Century* in the revised 1961 edition.¹ In the first edition of the book the chapter on British music had previously been written by the composer already mentioned, Anthony Milner, but the editor considered that this chapter should now be replaced by a new one because of the rapidly changing situation. Wood set about his task without apology, saying that British music usually took its influences from the Continent of Europe with some 25 years' delay and although there had

¹ Howard Hartog (ed). *European Music in the Twentieth Century*. London: Routledge & Keegan Paul, 1957; Harmondsworth: Penguin, 2/1961.

been a considerable increase in the quantity of British music, the quality was not always high.² His selection of the composers chosen to illustrate the best of British music at the time give a clear indication of his taste, preferences and the direction that his own music was likely to follow in the years to come. It is clear, for example, that while he was very well disposed to Milner, he only took from him the idea of the beauty of music, especially melody, a mastery of counterpoint and probably some unusual forms, notably the totally unusual but convincing plan found in the *Orchestral Variations on 'Es ist ein' Ros' entsprungen'* op.14 of 1958. Wood showed his complete sympathy with the aims of twelve-note technique, which he adopted for his own music, but he was not necessarily happy to work with the musical style employed by his teacher Iain Hamilton whose chapter in Hartog's book noted above discussed the music of Webern and Berg.³ Wood took as an example of Hamilton's pointillist application of Webern's techniques, the *Sinfonia for two orchestras* of 1958 which illustrates the style well. Despite the fact that he cited this work as a good indication of Hamilton's art, Wood seems not to have been convinced that this virtually non-melodic method was suitable for him. Moreover, he was determined to ensure that a melodic or at the very least a thematic approach was to be an important feature of his music. It was at this stage that the superb teaching of Mátyás Seiber instilled into Wood's music the fastidiousness which has always been a feature and confirmed his own feelings about thematism in the broadest sense. Moreover we have a wonderful tribute to his teacher in Wood's own article on Seiber in *The Musical Times*⁴ and entries in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.⁵ Seiber was an enthusiastic user of the twelve-note system, but was always circumspect on its use. In a broadcast talk on his own *Quartetto Lirico*, it was evident that he was always insistent that what was important was the *sound* of the music, not any slavish adherence to a system.⁶ One other significant composer is discussed by Wood in his article, Alan Bush, who encouraged Wood to pursue a career in music. One work, in particular, is singled out for praise, *Dialectic* for string quartet of 1929, music that seems to have a direct bearing on Wood's string quartets. Wood himself wrote of *Dialectic* words that might apply to his own string quartets:

... the material is argued out with a mastery of contrapuntal technique and concentration of musical thought unparalleled in English music of the period. Its extreme but never oppressive thematic economy was to form the basis of an undogmatic and craftsmanlike compositional theory, which requires that all the melodic material in a work should be 'thematic', i.e. deriving from a basic theme.⁷

Wood's earliest acknowledged compositions date from the late 1950s. A String Quartet in B flat (not part of the numbered five) of 1957 was first performed at the Cheltenham Festival in 1959, while the String Quartet No.1 was played there in 1962. The latter work was well received and over the next few years received two commercial recordings,

² Hugh Wood. 'English Contemporary Music'. In Howard Hartog (ed). *European Music in the Twentieth Century*. Op. cit. (n.1) (1961), 144-70. The use of the word 'English' is confusing as Scottish composers are included, e.g. Iain Hamilton.

³ Iain Hamilton. 'Alban Berg and Anton Webern'. In Howard Hartog (ed). *European Music in the Twentieth Century*. Op. cit. (1961), 107-30. An article by Hamilton entitled 'Serial Composition Today', *Tempo* 55-56 (1960), 8-12, presented many of the same points.

⁴ Hugh Wood. 'The Music of Mátyás Seiber'. In: *The Musical Times* (September 1970) vol 111, no 1531, 888-91.

⁵ Hugh Wood. 'Mátyás Seiber'. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan 1980, vol 17, 110-11. And, revised by Mervyn Cooke, second edition: London: Macmillan 2001, vol 23, 46-47.

⁶ This talk was given on the BBC's Third Programme in the late 1950s. The exact date is not known.

⁷ Hugh Wood in Howard Hartog (ed). *European Music in the Twentieth Century*. Op. cit. (1961), 148.

exceptional for such a work.⁸ This promising start was soon followed by numerous works that established Wood as a composer of talent and achievement. These include another string quartet, other chamber music, various song settings and the outstanding vocal-orchestral *Scenes from Comus*, after John Milton, in 1965, and notably the two string concertos, the first for cello in 1969 and the second, for violin in 1972, imposing works by any criteria. The two concertos were soon recorded, too. The excellent works that followed a period of compositional silence included three more string quartets, a large-scale Symphony in 1982 and an equally imposing Piano Concerto, completed in 1991, to say nothing of a stream of vocal works that show an acute understanding of the power of music to enhance words. While what may have been a relatively modest output in the hands of some composers might be thought to be worthy rather than impressive, we must now address the reception of Hugh Wood's works, especially by the critics and audiences. This gives a good indication of its perceived quality.

It is unusual for critics to be virtually unanimous in the praise of works by any one contemporary composer, but Hugh Wood has managed this achievement in all the different stages in his work. He has always challenged his listeners with his music, not making it easy to appreciate it completely at one hearing, but rather than confuse his audiences, he merely encouraged them to listen to the music with even more attention than would be normal. Taking his early Three Pieces for piano op.5 of 1960–63, Frank Dawes effectively defined the characteristics of Wood's early music:

Hugh Wood favours a more traditional serialism with due regard for forward-looking rhythm, melodic shapeliness and close-knit harmonic and contrapuntal textures. Two slow pieces flank a hugely energetic middle one. The last piece is by far the simplest and provides a shining example of how music abounding in the traditionally harsher intervals (major sevenths and major ninths especially) can be organized by a composer with a fine ear and sense of spacing into something essentially gracious and charming.⁹

Of the *Scenes from Comus*, composed a couple of years later, Ronald Crichton described it as 'an attractive and highly promising work' with 'colourful and dramatically suggestive orchestral writing.'¹⁰ Another report gives another indication of the critics' positive response to Wood's work. After discussing a varied collection of pieces by various British composers at the Cheltenham Festival of 1967, Stephen Walsh reacted very sympathetically to Wood's Quintet for clarinet, horn, violin, cello and piano op.9 in a warm tribute:

But if only these composers had the ability to combine all the musical graces as expertly as Hugh Wood in his tiny quintet ... This six-minute, one-movement piece was neatly scored, melodically distinctive and rhythmically alive, and an obvious cue for Cheltenham to commission a big piece from this gifted composer as soon as possible.¹¹

⁸ Argo ZRG565 (1968), played by the Aeolian Quartet, and Argo ZRG750 (1974), played by the Dartington String Quartet. A later recording by the Chilingirian Quartet appeared in 1995 on compact disc only. See note 15.

⁹ Frank Dawes. 'More Piano'. In: *The Musical Times* (June 1966) no.1480, vol.107, 530.

¹⁰ Ronald Crichton. 'The Proms'. In: *The Musical Times* (September 1965) no.1471, vol.106, 685.

¹¹ Stephen Walsh. 'Cheltenham'. In: *The Musical Times* (September 1967) no.1495, vol.108, 826.

The large-scale pieces that followed soon after were the Concertos for cello and violin. Jeremy Thurlow wrote about the former in glowing terms: ‘... the concerto was acclaimed at its proms première’ and about both works: ‘the two works brought to the attention of a sizeable audience not only Wood’s ability to shape dynamic forms on the largest scale, but also his characteristically intense, yearning lyricism, in which cantabile lines are stretched over angular contours defined by wide, dissonant intervals.’¹² A similarly enthusiastic response by the same writer was elicited by the 40-minute Symphony of 1982 ‘which traces a Beethovenian, heroic path from tempestuous violence to hard-won affirmation. His largest work to date, it exemplifies the way that he can inform a highly cogent thematic and harmonic argument with a directly communicative, late-Romantic kind of rhetoric, to overwhelming effect.’¹³

In the same way as the String Quartets of Belá Bartók appear in the different stages in his career, so do the quartets of Hugh Wood (see Table 1).

String Quartet No.1 op.4	1962
String Quartet No.2 op.13	1969–70
String Quartet No.3 op.20	1978
String Quartet No.4 op.34	1992–93
String Quartet No.5 op.45	2001

Table 1. *Wood’s String Quartets with dates of composition*¹⁴

The characteristics of the first four quartets are well defined by the perceptive and articulate David Cairns in reviewing the recording of these works:

All four of Hugh Wood’s string quartets make a welcome appearance These tough, rewarding works span almost the whole of Wood’s career: No.1 influenced by both Schoenberg and Bartók, but finding its own solution to the demands of structure and expression; the one-movement No.2, from the late 1960s, incorporating random textural elements such as Lutosławski had lately been experimenting with; No.3, also in a single movement, charting an emotional and spiritual progress from dearth and desolation to abundance and joy that reflected a central experience in the composer’s life; and the abstract but no less deeply and vividly felt No.4, one of Wood’s richest works.¹⁵

At its first performance, the Fifth Quartet drew a very favourable response from Paul Conway:

¹² Jeremy Thurlow. ‘Wood, Hugh’. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London: Macmillan, 2001, vol 27, 549.

¹³ Ibid.

¹⁴ This list omits the unnumbered String Quartet in B flat major of 1957 which the composer acknowledges, but describes in his introduction to the published score of the String Quartet no.5 merely as ‘a quite serviceable student work.’ It does not form part of the present study.

¹⁵ David Cairns. *The Sunday Times* 9 April, 1995, Features section. The number of the now deleted recording on compact disc is Conifer 75605 51239 2.

The basic material of the opening *allegro energico* was straightforward and easily grasped, the result of a composer whose expressiveness is kept in check by a formidable organisational control. Initiated by a questioning single cello pizzicato, the first nocturnal scherzo was an implacable nightmarish quest of serious intent, only the insouciant payoff releasing the tension. The central *romanza* was launched in the richly dark waters of Bergian late Romanticism, weathered a stormy central section and then faded away on the first violin's resigned harmonics. Energy was immediately restored with a second nocturnal scherzo, light as air and fleet of foot. If the first was predatory, this one found the players on the run with its hunted, anxiously darting gestures. A powerful, climactic finale contained the quartet's most memorable material, which became the subject of imaginative sequences and variations. The bravura, headlong conclusion set the seal on a direct and cogently argued discourse that unfolded with a freedom of expression and technical assurance harvested from long experience. ... the composer's personal idiom ... is expressed in an atonal, occasionally serial, lyricism and laced with febrile Expressionist chromaticism, [with] an abundance of superbly calculated effects and bold contrasts, which never drew attention to themselves but found their place within the superbly integrated whole.¹⁶

These are strong words which one may suspect are exaggerated in their praise if it were not for the fact that critics almost without exception are saying similar things about virtually all of Wood's music. To investigate the stature of his quartets, it will be useful to examine them in turn. A good point to start this analysis is to consider the composer's own words which help one to understand his thought processes and formal concerns. These remarks can then be applied to the works to see how the composer has worked his intuitional magic in a way barely hinted at in the introductory remarks. The first works to be considered are the first, fourth and fifth quartets, each organised in separate movements and then the second and third quartets which play continuously through a large number of different sections.

The First String Quartet is planned in the traditional four separate movements, with the slow movement third and the scherzo second. The opening movement and finale are moderate to fast in tempo. In the analysis in the first edition of the score, Wood gives the following plans: first movement – ternary form, second – scherzo and trio, third – 'simple alternations of primary and secondary material', the finale – 'ternary form with introduction'.¹⁷ Nothing could be more straightforward in theory, but more deceptive in practice. The composer used the opening section of the first movement as a means of presenting a collection of motifs which he would employ in the whole work: there is no extended 'theme'. What Wood wants his listeners to note is the disjointed viola solo at the beginning and the rising cello phrases a few bars later. To support this there are three four-note chords. A short musical example (Ex.1) can show these different materials, but does not reveal the extensive and unifying motivic interactions that come later. All these materials are constantly interwoven into the textures in a very

¹⁶ Paul Conway. *The Independent* (London), October 10, 2001, 'Features', 10.

¹⁷ Hugh Wood. *String Quartet op.4* (Vienna and London: Universal Edition 1968), iii–v.

brief but tense twenty bars. The tension is never allowed to slacken, with a prominent feature the use of violent crescendos on six occasions. In the central section, called by the composer 'development', the textures are thinner and the use of counterpoint increased with an emphasis on duets. The return of the opening in modified form is again exactly twenty bars long. The use of sustained chords built up note by note and the placing of double-stopped augmented octaves in the individual instruments ensures that the tension is never relaxed. Out of the long-held notes the next movement, the scherzo, emerges, built up from tantalisingly fragmentary figures related to some of the motifs that opened the first movement but magically transformed into sinister spidery themes. The internal structure of the scherzo is very flexible with barely a hint of traditional symmetries and reprises. Almost everything is unexpected. For the contrasting trio section Wood again uses themes from the first movement but put in a context of trills before returning to the dancing, staccato patterns of the main scherzo. The scale of the movements imitates Webern although the style is quite different. Nowhere is this more apparent than in the miniature slow movement which operates in short phrases, each barely two bars long. Using the chords from the first movement as harmonies for fragmentary melodic shapes in gentle alternation between two thematic sections. All this prepares us for the more extended finale, which carries the weight of the argument of the whole work. Nevertheless, the composer casts it simply as a three-part ternary structure plus a short introduction. References to the earlier movements provide a strong unifying factor: the introduction recalls the climax of the first movement, and the third part of the main ternary section makes quotations from the scherzo and from the Introduction. In a short description it is difficult to convey the intensity or economy of the musical thought, but what is so impressive is the way that the listener is able to follow the composer's thought processes so readily. Of the first recording of the work, Diana McVeagh wrote: 'Everything is clearly stated ... it is so keenly 'heard', its thought and expression so fastidiously matched.'¹⁸

The String Quartet No.4 dates from 1978, some sixteen years after No.1, but it returns to the idea of four separate movements. Clearly Wood found the procedures that he had so carefully worked out for his First Quartet were, in very general terms, again capable of producing a resulting work that is musically satisfying.¹⁹ The durations of the individual movements, apart from the extended slow movement, are similar to those of the earlier work. As before, the introductory material at the opening provides a thematic basis for the whole work. A short eight-note chord and a sustained four-note chord provide the foundation for a scattering of semiquaver figures that will return at crucial moments in the work. Some working on the two motifs, one rising, the other falling, is concluded by a violin cadenza that leads into the Scherzo in a fast 12/8 time that variously dances, mystifies and excites. Rather than adopting the scherzo and trio format of the first quartet, it introduces a new double-stopped motif which acts as a foil to the faster music which never disappears from the texture. Thus an old idea is modified in a masterly way. The long slow movement has hints of sonata form with a contrasting second theme, but it is better understood as an arch-shape ABCBA with the central C section a brief agitato

¹⁸ Diana McVeagh. 'Record Reviews'. In: *The Musical Times* (June 1968) no.1504, vol.109, 547.

¹⁹ The two intervening quartets (Nos. 2 and 3), each cast in one continuous movement, are discussed below.

contrast to the sustained and mostly quietly lyrical but often discordant outer sections. The length is perfectly judged and balanced in scale against the other movements. This is just as well for the finale has an intensity and compression of motifs which are breathtaking. Much of the material has been heard before, but now it is set in a different perspective and context. Most thrillingly the return of the very opening from the first movement launches a coda packed with motifs from throughout the work. Nothing could draw all the different threads together more convincingly.

The reception of the work is typified in Conrad Wilson's report of a performance in the Queen's Hall, Edinburgh, in November 1993:

The Chilingirian Quartet for whom he composed it, passionately conveyed its terse, strong argument. Ideas were punched out, cogently reprised, sent shooting in fresh, arresting directions. The opening gestures evoked the start of Debussy's quartet. Torrential pizzicato passages evoked Sibelius, as also did the fierce impetus achieved by linking the first movement with the scherzo.²⁰

Meirion Bowen was similarly enthusiastic about the work on its radio première in May 1993:

The compositional goals were manifest simply through arresting invention and well-formulated argument. Most of the thematic basis of the piece was outlined in the introductory first movement, and already at an initial encounter, the two-chord iambic motif and succeeding imitative passages for second violin and viola etched themselves on the memory, so that their various transformations made the music audibly coherent. A reflective cadenza for the first violin at the end of the introduction also returned as a sort of chorale on the lower instruments at the end of the work, again strengthening its sense of unity. But if, dramatically, the score gravitated towards its finale, perhaps the most personal music emerged in the preceding slow movement, a kind of elegy that rose to an impassioned climax, thereafter subsiding into a mood of great tenderness: all very late Beethovenian.²¹

At the same time Jan Smaczny seemed to sum up the great strength of Wood's quartet:

Perhaps Wood's greatest achievement in the new quartet is its fast music. The *Introduzione* does not grope its way into being, it slams straight into the argument. ... The best string quartets manage the seemingly impossible feat of marrying the abstract with the passionate. In recent years, the genre seems to have been on the retreat. This new quartet shows the medium has abundant life.²²

The most recent of Wood's String Quartets, the Fifth op.45, dates from 2001. Like the First and Fourth Quartets, it is written in separate movements, but unlike its predecessors, Wood used five movements arranged in a symmetrical plan that has some similarities with Bartók's Fourth Quartet. As Barry Millington observed at a London performance:

²⁰ *The Herald* (Glasgow), November 17, 1993, 10.

²¹ *The Guardian* (London) May 21, 1993, The Guardian Features Page, 7.

²² *The Independent* (London) May 21, 1993, 17.

‘Hugh Wood ... [in his Quartet No5] ... makes no secret of his debt to classical tradition, not least Bartók. [Its] soundworld is evoked in the pair of Nocturne-Scherzos, fleeting, spectral and evanescent, just as the arch-form of the five movements recalls the Hungarian master’s structural preoccupations.’²³ Note that the emphasis is on tradition, even a recent example, but in practice Wood does not imitate Bartók at all, but follows his own technique as practised in the earlier quartets.

As Jan Smaczny vividly describes, the Fifth Quartet plunges straight into the argument with a flurry of motifs that Wood treats dramatically and contrapuntally. The syncopated widely-spaced descending phrase, the three-note figure that rises or falls by a minor third and rising arpeggio figures are elaborated in a totally untraditional way. Some lyrical contrast is only a prelude for the headlong return of the transformed opening material. The two scherzo movements, the second and fourth, both entitled ‘Nocturne’, extend even Wood’s vividly imaginative scherzo style with a wide range of surprises. In the first there are irregularly structured bars, for example 5/8 and 8/8 divided 3+3+2, in addition to the normal 6/8 and 9/8, and a much larger number of motifs; in the second there is extensive pizzicato, using repeated notes contrasted very eerily with held flautando and harmonics. These movements enclose a slow one entitled ‘Romanza’ which the composer modestly describes as ‘a brief, light and lyrical movement’. In fact it underpins the emotional impact of the work with its sweeping melodic lines and an explosive middle section, not to say its duration. The finale, as in the First and Fourth Quartets sums up the work in a powerful way. Wood chooses the particularly traditional form of rondo for this and, further, he makes it very march-like. That is where the similarity ends for the three-note motif of the rising (and falling) minor third and the three-note widely spaced descending phrase dominate the frenetic motivic activity. Transformations occur every few bars in a whirl of compositional imagination with the opening combination returning in various ways before a brilliant contrapuntal texture draws all the threads together.

To turn from the three quartets that are planned with separate movements to the two quartets, Nos. 2 and 3, which are set out as one continuous movement in a large number of sections, seems at first to be a complete break with tradition. This change of direction on the composer’s part would appear to be a negation of the classical tradition which Wood has very steadfastly adhered to until this time. Although in the event this was to be followed by other similar works, notably the String Quartet No.3, in 1974 Leo Black suggested that this might be something of a diversion, when he wrote:

It stands a little aside from the rest of Hugh Wood’s work, since he deliberately made it more fragmentary than any composition before and since. ... The 39-section Second String Quartet he described as ‘my first attempt at rough circles’. It is in no important sense in any ‘free form’, nor does it greatly differ in its continuity and shapeliness from the composer’s other works, but it relies less on thematic development and more on abrupt juxtaposition than is usual with him. Only time will show whether this, the only work in which he has come within sighting distance of an alternative attitude to music and time and form, was an isolated foray into strange country or the harbinger of a future line of development.²⁴

²³ *The Evening Standard* (London) July 15, 2002, 48.

²⁴ Leo Black. ‘Hugh Wood’. In Lewis Foreman (ed): *British Music Now*. London: Elek, 1975, 58–59.

A detailed examination of the quartet will reveal some interesting features. Wood's original idea was simple. 'I started with the idea of a 'collection': a sequence of short pieces of material simply laid end to end, objets trouvés shown off in different lights by their constantly changing juxtapositions with each other, the individual quality of each item, rather than its underlying relationship with the rest, determining its inclusion in the whole.'²⁵ Because this idea seemed unsatisfactory to Wood, a new idea arose which resulted in grouping of sections in a way that made larger spans. For example, the opening which consists of a fast 'scattering' of motifs that are freely coordinated is contrasted with a slow section using long-held notes in which the semitone or minor second is prominent. In the first fifteen sections the composer makes this apparently mechanical alternation of materials into a conflict that results in unexpectedly varying lengths of each section. The musical development is clearly audible and is particularly impressive when the climax at the end of the fifteenth section 'explodes' into the scherzo sections, a favourite device of Wood's. What is fascinating is how the music incorporates an Adagio section as the scherzo's trio but returns to this slow section in what he calls 'Still Centre', the heart of the quartet. To extract the argument from this Wood introduces zig-zag melodic shapes to launch into a return to an abbreviated form of the opening alternation of fast and slow sections. In his description of the work, the composer simply refers to a ternary form, but closer inspection as we have seen reveals a wonderfully sophisticated hidden network of relationships that leave one almost breathless with admiration. In less than fifteen minutes the music has a compression that many works twice the length cannot match.

While at the time of its first appearance the quartet was unusual for Wood, it was followed after a period of creative silence (1974–78) by the String Quartet No.3, a similarly constructed work that plays continuously for about 20 minutes, and planned in 24 sections. Again the short sections were not arbitrarily organised, but grouped according to an inner logic that the composer built into the material. The ten opening sections are written as 'chorale variations' but, from the fifth section onwards, including interjections of birdsong fragments (see Ex.2). Obviously we cannot expect music like that of J.S. Bach, but the intensity distilled to its harmonic essence increases the attention that one gives to it immeasurably. It is music that constantly grasps the attention with its vividly worked out phrases and its almost Weberian economy. A scherzo group of sections with an *impetuoso* section that serves for a trio and suggestions of an *Adagio* follow before plunging headlong into a final group that starts *Maestoso* but expands the motifs from the *Adagio* section in a wonderfully lyrical culmination of the work. Meirion Bowen summed this up perfectly: 'the initial microscopic chorale variations were gradually invaded and made more expansive by birdsong elements, generating ultimately an effulgent lyricism.'²⁶ The normally very circumspect Richard Morrison made a very important point: 'its discriminating use of serialism eventually led to an unexpectedly lyrical, almost ecstatic conclusion.'²⁷ Even more fascinating is the report by Susan Loppert about an enthusiastic and frequent concertgoer called Peter Gregory

²⁵ Hugh Wood in notes on the Chester Novello website: <http://www.chesternovello.com>.

²⁶ Meirion Bowen. *The Guardian* (London), 2 February, 1990.

²⁷ Richard Morrison. *The Times* (London), 10 January, 1989.

who was heard to say at a performance: 'I don't pretend to be an expert on anything. Hugh Wood's Third String Quartet is the best quartet of the last 15 years.'²⁸

We can now make two important conclusions about Hugh Wood's String Quartets. The first is that the composer has retained some vestiges of traditional form and other techniques in his music. He even goes some way to emphasise this point in remarks that he has made in commentaries about these works. Often, however, his statements are simplified and in some ways misleading in that they do not give any real indication of the subtlety employed in these works. We may rightly observe, however, that it is not the business of a composer to explain how good his works are; rather it is the concern of the listener to understand these features from the sound of the music. This, fortunately, is exactly what has been done by many music critics over the whole of Wood's career. They point to numerous features that enhance the basic structures that we are led to understand are the foundation of the works' forms. It is precisely these imaginative and dramatic events which give the works their great propulsion and immediacy.

The other point is that Wood's modernism is in no way compromised by these broadly traditional features nor by superficial influences from such composers as Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Messiaen and Elliott Carter. In practice, he manipulates his material in a supremely craftsmanlike way, but one in which the attentive and sympathetic listener can follow, admittedly after a number of hearings, the processes of exposition, development, transformation, contrast and juxtaposition, both simultaneously and successively. We can ask no more of a composer than this.

²⁸ Susan Loppert. *The Independent* (London), 31 October, 1992, 33.

Musical examples

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: 1. VIOLINE, 2. VIOLINE, VIOLA, and VIOLONCELLO. The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *ff*. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, and 20 clearly marked. The notation includes slurs, accents, and other performance instructions. The overall style is that of a classical string quartet score.

*Ex.1: String Quartet No.1 Op. 4, Music by Hugh Wood
© Copyright 1995 Chester Music Limited.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Reprinted by Permission.*

9) *ancora più animato* ♩ = 72-76

10) *Con brio* ♩ = 80-84

11) *poco a poco*

Ex.2: *String Quartet No. 3 Op. 20, Music by Hugh Wood*
 © Copyright 1980, Chester Music Limited.
 All Rights Reserved. International Copyright Secured.
 Reprinted by Permission.

... in time • ... and themes

Spoznavoslovje • Epistemology

Dalibor Davidović (Zagreb)

Telematija

Telemachia

Ključne besede: hendikep, struktura humanizma, izvor tehnike, Joseph Jacotot, muzikologija

Keywords: handicap, the structure of humanism, the origin of technics, Joseph Jacotot, musicology

IZVLEČEK

Hendikep omogućava razkrivanje strukture humanizma, ki ni pomembna zgolj za medicino, temveč tudi za znanost nasploh. Po mnenju humanista je človeško bitje popolno. Človek, ki je zaznamovan z nezmožnostjo in ni sposoben izpolniti norme humanista »biti človek«, naj bi bil(a) dopolnjen(a) s tehničnimi protezami. Kljub temu pa naj bi tehnično sredstvo omogočalo, da je normativno stanje »biti človek« zaznamovano tudi z določenimi pozabljenimi tehničnimi domnevami. V tem prispevku skušam pokazati relevantnost tega razumevanja za muzikologijo.

ABSTRACT

The handicap makes it possible to uncover the structure of humanism, which is not significant only for medicine, but also for the sciences in general. According to humanist opinion, the human being is complete. Because the person marked by disability is not able to fulfil the humanist norm of "being human", (s)he should be supplemented by technical prosthesis. Yet the technical device could make it possible to see that the normative state of "being human" is also marked by certain forgotten technical presuppositions. In this paper I try to show the relevance of this insight for musicology.

»Samo da mi se to ne dogodi!« Često me pohodi ta misao kada na televiziji, ili negdje u neposrednoj okolini, ugledam osobu koja je postala invalid. Otkako mi je u srednjoj školi kratkovidnost uznapredovala, progone me i strahovi da ću oslijepiti. I pojačavaju se svaki put kada se sjetim da traumatični događaj, stres ili nešto slično mogu dovesti do brzog gubljenja vida. Strah od invalidnosti strah je od nemoći, od toga da neću više moći učiniti nešto što sam prije mogao. U slučaju sljepoće strah je tim veći, jer nema ničega što bi moglo pomoći kako bi se novonastalo stanje premostilo. Možda bi strah od sljepoće, a vjerujem da ga dijelim s mnogima, bio manji kada bismo na raspolaganju imali ono što za sada postoji samo u snovima – i filmovima: senzore koji mogu obavljati zadaću oka, registrirati svjetlosne podražaje i slati ih na obradu u odgovarajuća moždana središta ...

Hendikep je manjak, nesposobnost obavljanja neke radnje. I u tome se bitno ne razlikuju urođene i stečene invalidnosti, premda bi se moglo pomisliti da osobe s urođenom invalidnošću svoje stanje ne doživljavaju kao manjkavo, budući da nisu bile u mogućnosti živjeti drukčije. Za njih nema onoga *prije*. Pa ipak, i one su invalidi. Ugrađuju im proteze, tijelo podvrgavaju operacijama, uklanjaju nedostatke. Upravo je u njihovu slučaju vidljivo da je invalidnost nešto što ne određuje samo onaj koji se u tom

stanju nalazi, već je to prije svega određenje koje mu je dano od drugoga, od obitelji i liječnika, onih koji su cjeloviti. Odrediti hendikep kao manjak moguće je samo ako se već zna kakvo je stanje cjelovitosti u svjetlu kojega se nešto pokazuje kao manjak. Ali što ako te cjelovitosti nema?

Zadnje dvije-tri godine, otkako ponovno živim u Zagrebu, često bih se našao pred tim pitanjem. Uvriježeno je smatrati život ovdje stanjem osakaćenosti, napose ako si već naviknut na intenzivan zapadnjački život, pa te promjena ostavi bez nečega što ti je do tada bilo blisko, neke navike, nekog iskustva, okusa ili mirisa. Odjednom sam bio ponovno suočen s okolnošću da ne mogu tek tako, na putu od fakulteta do kuće, svratiti u omiljenu prodavaonicu rabljenih ploča i kupiti za sitniš neku bizarnu snimku koja će činiti soundtrack mojeg poslijepodneva. Zagrebačke prodavaonice u najboljem slučaju nude nove snimke velikih izdavačkih kuća, izbor nije velik, mogućnost da ću kupiti rabljenu ploču za malo novca sasvim je isključena. A tek biblioteke? U nas one ne samo da su prošle razna *čišćenja* – ono s početka devedesetih, kada su uklonjene knjige na pogrešnom pismu, samo je jedno u nizu –, nego se nikada nisu ni doživljavale kao ustanove koje služe općem dobru, već prije svega kao izvor iz kojeg valja popuniti vlastitu privatnu zbirku. Domaći intelektualni radnik ne oslanja se na javne biblioteke. U njima se knjižni fond vrlo sporadično obnavlja, nove se publikacije ne kupuju, one na stranim jezicima gotovo nikako, a najbolje su knjige ionako već ukradene. (Svojedobno sam naišao i na tvrdnju da profesori ne krađu knjige iz javnih biblioteka samo zato što nisu u mogućnosti nabaviti dotični naslov vlastitim sredstvima, već prije svega zato da bi svojim studentima uskratili mogućnost da vide otkuda potječu te duboke misli što ih na predavanjima predstavljaju kao svoje.) Prije sam mogao jednostavno od kuće naručiti naslov koji me zanima i on bi me u Sveučilišnoj biblioteci čekao za jedan sat. Tko ne bi doživio kao hendikep promjenu koja briše takvu mogućnost, pretvarajući je u najboljem slučaju u višetjedno čekanje knjiga naručenih iz inozemstva putem međubibliotečne razmjene...

Kakva može biti muzikologija u okolnostima u kojima se osjećaš hendikepiran? Mogao bih, recimo, pokrenuti kućni sistem za pohranjivanje podataka, kućnu fonoteku, biblioteku, datoteku, kako bih kompenzirao nepostojanje odgovarajućih javnih servisa. To je, doduše, jako zgodna opcija za one poput mene, koji vole raditi kod kuće, ležeći potbuške, što je položaj ne baš uobičajen u javnim arhivima. Dobra strana je i to što se u tome slučaju mozak može neprestano opskrbljivati energijom iz hladnog kuhinjskog arhiva. No, privatni arhiv rijetko ima sve što ti treba, i stare i nove knjige, i časopise i leksikone, o skupim kritičkim izdanjima da se i ne govori. Muzikolog koji se oslanja na privatni arhiv upravo potvrđuje kako se nalazi u stanju što ga doživljava kao hendikep, jer je njegova referenca uvijek »vani«. I uvijek je muzikološka. Otuda i njegova opsesija najnovijim knjigama, najnovijim muzikološkim »paradigmama«; kao da sa svakom sljedećom najnovijom knjigom slijedi i zadovoljstvo što se taj svijet napokon sustigao. Ali ta trenutno najnovija knjiga ubrzo će postati zastarjela, kritička izdanja izvora preskupa su za privatni arhiv i muzikolog će se ponovno naći na suhom. Resursi što ih je utrošio premali su za nešto više od povremenih bljeskova nade da je sustigao one »vani«.

No, drugi domaći muzikolog više se ne bi ni trudio krenuti u takvu utrku. Za njega je glazba ionako »kultura«, pokazatelj »kulturnosti« domaće sredine, pa je njegova zadaća po-

kazati da je tome tako i da je tome tako bilo oduvijek. Njemu nisu potrebna skupa kritička izdanja starih publikacija, jer svoju građu ionako ima »doma«, u domaćim arhivima. »Što će vam Schubert, kada o njemu postoji već toliko toga napisanog? Njime neka se bave drugi! Vi imate ovdje Livadića, njega nitko neće obraditi, uzmite njega!« Tako je otprilike glasio dobronamjerman savjet što sam ga dobio za vrijeme studija. Ipak, mislim da već studenti mogu dekodirati okvir u kojem se odvija ovaj oblik znanosti: pokazujući »kulturnost« domaće sredine, sudjeluje se u jačanju onoga što je Tacit zvao *ratio status*, a taj pak zauzvrat daje povlaštenu hermeneutičku poziciju. Novo bojno polje je turizam: glazbu kao dokument višestoljetne »kulturnosti« domaće sredine valja izložiti kao turističku ponudu, eda bi se popunio državni proračun. Sprega koja je tek započela, njezina razrada, obuhvaćajući sve sofisticiranije tehnike za sve diferenciranije skupine potrošača, vjerojatno tek slijedi.

Kolikogod različita bila njihova ishodišta i ciljevi, oba muzikologa ipak imaju nešto zajedničko: ostaju pri misli da su zatočenici hendikepiranog stanja. I tako ustrajavaju na ideji nekakva cjelovitog života, života kakav bi zapravo trebao biti, a njima je u domaćoj sredini uskraćen. Prvi muzikolog, doduše, tako što neprestano nastoji dostići ono što mu izmiče, dok drugi, prepuštajući se spiralnom mehanizmu moći, hendikep vlastite izmještenosti nastoji preokrenuti u isplativu prednost. Ali uvijek uz zadržavanje razlike »mi ovdašnji« naspram »onih vani«. Naposljetku, obojica muzikologa prakticiraju *znanost*, bilo da je u pitanju eksplicacija nekih pravila prema kojima valja načiniti glazbu, ili pak deskripcija i karakterizacija onoga što je već tu, kao gotova stvar.

»Znanost ne misli«, uvijek je iznova, poput izgrebane ploče, ponavljao Heidegger. Ona ne može misliti jer u suprotnome ne bi više bila znanost. Ona može izvršiti neku naredbu, skupiti stanovite objekte, opisati ih i analizirati kakvi su, usporediti ih s drugima i klasificirati, izmjeriti ih i mjere upotrijebiti za proizvodnju drugih istovrsnih objekata. Bolji, efektivniji način da se to učini zamijenit će stari. Znanost je ratni pohod, utrka koja se odvija do pobjede nad neprijateljem, u okvirima što ih sama ne može propitivati. A u toj utrci, budući da su pravila uvijek već zadana, pobijedit će onaj kojem su na raspolaganju arhivi s većom količinom podataka i čiji su mediji efektivniji. Dakako, ta je utrka za domaće muzikologe već unaprijed odlučena. Prvi od njih, premda bi možda i mogao reći nešto što bi poslušali i drugi, neće biti saslušan, budući da drugdje već postoje mnogi koji rade isto što i on. Drugog će se, pak, vrlo zdušno saslušati, ali upravo ne onako kako bi on možda htio, već kao glasnika što donosi podatke o egzotičnim destinacijama, podatke koje će drugi iskoristiti za svoje svrhe. I jedan i drugi znanstvenik doznat će na kraju da je prava znanost, znanost koja se uzima u obzir, kao i život, ipak negdje drugdje. Za njih je »vanjski« znanstvenik onaj pravi, cjeloviti. No, da se njega pita, također bi odgovorio da je stanje u kojem se nalazi manjkavo i da bi trebalo biti bliže nekom idealnom stanju. I za domaće muzikologe i za njihova »vanjskog« kolegu cjelovitost je ideal, no prvi tu cjelovitost vide već ozbiljenu, dok kolega smatra da to još nije slučaj, ali da je ideal svakako tu. I tako, što se više usredotočuju na ideal cjelovitosti, razočaranje u zbilju sve je veće, a oni sebe sve više doživljavaju kao invalide.

Medicina tretira invalide kao osobe s manjkom. Stoga im ugrađuju proteze, operiraju nedostatke, eda bi bili što bliže idealu cjelovitosti, za koji se ponekad čini da je tu i tamo prisutan kao opipljiva zbilja, a ponekad ipak samo ideal kojem treba težiti. Jer važeća definicija cjelovitosti (medicina to naziva stanjem »zdravlja«), što je daje *Svjetska zdravstvena*

organizacija, toliko je obuhvatna, da izgleda poput nedostižnog ideala: zdravlje je, naime, »stanje fizičkog, psihičkog i socijalnog blagostanja«. U svakom slučaju, ideal je cjelovitosti za medicinu nešto prisutno, opipljivo, premda manje ili više fiktivno. No, invalidna osoba, kada dobije protezu i kada napokon može obaviti određenu radnju, u stanju je primijetiti da se ova može uspješno obaviti različitim sredstvima, premda je, dakako, ruka od krvi i mesa, kao dio vlastitog tijela, sasvim nešto drugo od umjetnog uda; s prvim se rađa većina, s drugim nitko. Na stranu sada što se nije dovoljno samo roditi s rukom, pokrete valja naučiti (teško je bilo prvi put pogoditi usta žlicom!); kako se radnja može uspješno izvršiti i jednim i drugim, ruka od krvi i mesa odjednom se pokazuje samo kao još jedna tehnička naprava. Medicina zatvara »čovjeka«, pretpostavljajući da on već postoji kao nešto gotovo, dovršeno, nepromjenjivo. No, upravo time što ga zatvara, on se, kao zatvoren, pokazuje i kao nešto što je slučajno takvo kakvo jest, nešto što je, zahvaljujući drugim tehnikama, moglo biti i drukčije i što, uostalom, može biti drukčije. Pa kakve god bile te razlike...

A dva muzikologa? Možda je, u odnosu na medicinsku sliku »čovjeka«, zaštićenu navikama i tabuima, na idealu »cjelovitog« muzikologa lakše vidjeti trag tehnike. Naposljetku, njegovom je pretpostavkom čitav sklop avansiranih aparata: biblioteke, baze podataka, sveučilišni pogon, znanstveni skupovi, mediji. Zamišljam da je prvi od muzikologa, onaj kojem su najnovije paradigme opsesija, pročitao ne tako davni manifest što ga je pod naslovom »Muzikologija budućnosti« objavio poznati »vanjski« kolega. Drugi, pak, taj tekst nije pročitao, o njemu je tek našao iz diskusija na kongresu, na kojem je zadivio kolege prezentirajući ljepote ovdašnje tradicijske glazbe. A možda je trebao, budući da je u »Muzikologiji budućnosti« mogao pronaći potvrdu kako je na ispravnom putu. Štoviše, tretirajući glazbu kao »kulturu«, kao »izraz« neke grupe, kao nositeljicu značenja što ga valja dešifrirati i potom rabiti kao ulog u politici identiteta, bio je uvijek *avant la lettre*. No, i muzikologija budućnosti je znanost, oboružana priručnicima, čitankama i vodičima iz kojih valja naučiti kako ispravno prosuđivati i tumačiti pojedinu glazbu, kako biti »kritičan«. I ona izvršava stanovite naredbe, skuplja stanovite objekte, opisuje ih i analizira, uspoređuje s drugima. Doduše, nije baš sklona mjeriti ih, ali moguće je zamisliti da bi na temelju njezinih deskripcija mogli nastati drugi, poželjni glazbeni objekti. U tome smislu muzikologija budućnosti doista je samo nova »paradigma« u znanstvenom ratu što se odvija zahvaljujući odvajanju »nas ovdje« nasuprot »onih vani«. Znanost je utoliko efektivnija koliko su efektivniji mehanizmi da se zadrži distanca, da se zaustavi ili onemogućući uvid da su svi jednako inteligentni. Kako se to moglo dogoditi muzikologiji budućnosti, koja inače ne škrtari na riječima kada je potrebno rasvijetliti sklopove u kojima se odvija znanost?

I Josepha Jacotota, francuskog učitelja čiju biografiju piše Rancière, zadesila je promjena što ga je učinila invalidom: nakon studija retorike, te vojne i zastupničke karijere na strani Republike, s povratkom Bourbona na vlast sklanja se u Nizozemsku. Što učiniti kada se zatekneš kao profesor francuskoga na sveučilištu u stranoj zemlji, bez poznavanja ijedne riječi tamošnjeg jezika? Slučaj je htio da je u Bruxellesu upravo tiskano dvojezično, francusko-holandsko izdanje Fénelonova *Telemaha* – romana koji se, dakle, slučajno našao u ulozi što ju je odigrao i koji je, usput budi rečeno, i sam neka vrst prijevoda antičkih spisa. Na temelju toga dvojezičnog izdanja bilo je moguće podučavati, istina, ne baš na uobičajen način, jer se ta poduka nije temeljila na razlikovanju onoga koji je u posjedu znanja i onih koji ga još ne posjeduju. Jacotot je bio učitelj koji *ne zna!* Ali su,

zahvaljujući njemu, učenici ipak mogli naučiti francuski. Samo su trebali biti voljni učiti. Uspoređujući riječ po riječ holandskog prijevoda s francuskim originalom romana, učili su strani jezik upravo onako kako su, kao djeca, naučili onaj materinji. U Jacototovoj poduci učitelj ne posjeduje istinu što je učenici trebaju usvojiti i reproducirati za ocjenu; ona se uopće ne može »posjedovati«, kao što to obično pretpostavljaju pedagozi, pa čak i oni koji, u ime prosvjetiteljstva, smatraju da je istina nešto što ljudi dijele, što im je zajedničko i što ih okuplja, nešto poput »paradigme« ili »konsenzusa«. »Istina postoji sama po sebi«, zapisao je u jednom od svojih spisa sam Jacotot. »Ona je ono što jest, a ne ono što se kaže. Govorenje ovisi o čovjeku, ali istina ne.«¹ To je istina same stvari, knjige, otkrivajući se pogledu onoga tko želi čitati. Stoga je »načelo vjerodostojnosti« u srcu toga iskustva. »Ono nije ključ ni za koju znanost, nego je privilegiran odnos svakoga prema istini, onaj koji ga upućuje na njegov put, na njegovu orbitu kao onoga koji traži.«²

Egzil je Jacototu omogućio uvid da je uobičajena pedagogija vezana za stanovite pretpostavke, kao što je striktna podjela na one koji znaju i one koji nisu u posjedu znanja, pri čemu učitelj ne samo što zna, nego i određuje kriterije toga što znači znati i razumjeti. (Nije stoga slučajno što Jacotot postupak takvog poučavanja naziva »abrutissement«, zaglupljivanje.) Istodobno, shvatio je da se može poučavati i drukčije, na način koji nije ni beznađan pokušaj da se uobičajena pedagogija sustigne, premda se nalaziš u nepovoljnim okolnostima, niti je njezin jednostavan obrat. Jacotot uopće ne dovodi u pitanje znanost, barem ne onu znanost koja se reproducira posredstvom uobičajene pedagogije. Njemu je stalo do nečega drugog: naučiti učenike misliti svojom glavom. Zato poučavanje poprima obrise situacije čiji je ishod nepoznat. Kako se istina povukla u same stvari, u knjige ili druge medije, napustivši učitelja, on je pozvan samo stvoriti okolnosti u kojima će učenik, promatranjem i usporedbom, sam otkriti ono što će mu se otkriti. Ishod se ne može unaprijed znati: ne može se znati hoće li učenik intenzivno raditi ili jednostavno uhvatiti priliku za bijeg. Čak i ako pobjegne, ako krene tako da se zaustavi, to ne znači da je na djelu neka sudbinska nejednakost umova...

Ali naučiti nekoga da misli svojom glavom ne može se provesti po programu, jer bi to već značilo da je čitava stvar propala. Završni dio Rancièreove knjige opisuje kako se to doista i dogodilo. Način podučavanja, što ga je sam Jacotot čak odbijao nazvati svojim imenom, kooptirale su vojne i filantropske institucije, nazivajući ga upravo »Jacototovom metodom«. I tako su, pretvarajući ga u obavezan program koji se objašnjava, shvaća i primjenjuje, upravo promašile njegov smisao. Nešto se slično dogodilo s »muzikologijom budućnosti«. Njezin problem manje su same teze što ih zastupa, problem je to što se teze, a jedna od njih je i ona o jednakosti umova, uzimaju kao obilježje vlastite izdvojenosti, vrijednosti, prosvijećenosti – opasnost navlastita i Jacototovoj poduci, na koju je i sam upozoravao kada je potkraj života govorio kako ona nije zamjena za znanost i kako može uspjeti samo u pojedinačnim slučajevima, koji se pak ne mogu programirati.

Što znači ne zadovoljiti se nijednom od opcija što ih zastupaju dvojica muzikologa? Ponajprije, to znači opušteniji odnos prema znanosti, odnos koji nije negativan i koji ne ide za stvaranjem nekog superiornijeg i stvari primjerenijeg diskursa što bi stupio na njezino mjesto. Ali ni odnos u kojem bi se znanost prihvatila kao nešto vlastito. Govoreći

¹ Cit. prema: Jacques Rancière. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris, 1987, 99.

² Rancière, 98.

o »mišljenju«, Heidegger kaže kako »nema mosta koji vodi od znanosti prema mišljenju, postoji samo skok. Tamo kamo nas on donese nije samo druga strana, već je potpuno drugo mjesto.«³ Ali taj skok nije nešto voljno, još se manje može programirati. On se može pojaviti tek kada me oslovi, pogodi ono što valja misliti. Stoga i »čekanje« ima smisla. Ono nipošto nije odustajanje od mišljenja. »Čekanje znači: pogledom tražiti i to unutar već mišljenog ono nemišljeno koje se još skriva u već mišljenom. Takvim čekanjem mi već misleći hodimo prema onome što treba misliti. Taj hod mogao bi biti bludnja. Ali on bi ostao ugođen jedino na to da odgovara onome što se ima promišljati.«⁴ Ne zadovoljiti se nijednom od opcija znači skočiti, *otrgnuti se*. Ili barem biti u stanju pripravnosti. Ta se avantura ne može poduzeti po nekom programu. Jer pri takvoj poduci, svaka je situacija neodlučna, ne zna se hoće li učenik izabrati učenje ili bijeg, ne zna se što će mu se otkriti, a na kraju, i svaki su put objekti poduke drukčiji. Na mjesto *Telemaha* može doći bilo što. Ali učitelj nikada nije onaj koji zna. Znanost pretpostavlja da učitelj mora biti stručnjak za neko područje, da mora posjedovati stanovita znanja, da mora vladati podacima, kako bi ih mogao prenijeti učenicima. Ali učitelj koji želi naučiti učenika da misli ne mora znati ništa od toga, a ipak može podučavati i ovu i onu glazbu, i harmoniju i kontrapunkt (Jacotot je podučavao čak i klavir!). A možda i nešto sasvim drugo, različito od glazbe. *Otrgnuti se*, to znači, između ostalog, i sposobnost da se misli s onu stranu odnosa »mi ovdašnji« naspram »njih vani«, s onu stranu koja nije samo druga strana, nego potpuno drugo mjesto.

Stanje invalidnosti, doduše, može voditi samomržnji, što će reći i mržnji prema drugima, shvati li se kao sudbinska datost. To znači pristanak na određeni ideal »čovjeka«, »zdravlja«, »cjelovitosti«, sliku koja uvijek već pretpostavlja neke kontingentne okolnosti, koje, međutim, onome koji na nju pristaje, izgledaju nepronične ili u najmanju ruku vječne. Ali ono daje i mogućnost da se na temelju njegova *zatvaranja* otvore novi putevi, oni koji vode u nepoznato. Hendikepi, kao što je uočio Kittler, »izoliraju i tematiziraju struje podataka u osjetilima.«⁵ Bez njih ne bi bilo tehničkih inovacija, budući da ove »čekaju na izumitelje kao što je Edison, što ih je »slučaj udesio jednakim odvajanjem povratnih sprega« među organima. Primjerice, hendikepirano oko onemogućit će spregu između ruke i oka, a upravo na to mjesto uskočit će pisaci stroj, pokazujući da osjetilo vida nije presudno za pisanje, ako je ruka ispravna. I fonografski zapis takva je inovacija. Edisonova naglušost pomogla je rođenju tehnike koja je tijekom 20. stoljeća posve promijenila čujnost svijeta. I vlastiti sam hendikep osjetio kao odvajanje povratne sprege, one između glave i baza podataka, sprege u kojoj se odvija znanost. Muzičko mišljenje nešto je drugo od znanosti, nešto u isti mah jednostavnije i složenije. I nešto što nije strogo vezano za lokaciju. Put je to na koji se može stići polazeći i s ovog i s onog mjesta. Znanost i njezina infrastruktura za njega nisu presudne, pa stoga nisu presudne ni promjene u tome smislu, do čega tu i tamo može doći. Možda je to mišljenje tek »bludnja«. Ali to se ne može znati. Jedino što se može jest osjećati da je ugođeno na ono što u ovom času valja reći.

³ Martin Heidegger. 'Was heißt Denken?' U: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, 2004, 128.

⁴ Ibid., 133.

⁵ Friedrich Kittler. *Grammophon Film Typewriter*. Berlin, 1986, 39.

Arnold Feil (Tübingen)

Über Musik als Wirklichkeit

On Music as Reality

Ključne besede: glasbena izkušnja, realnost, funkcije glasbe, recepcija glasbe

Keywords: experiencing music, reality, functions of music, music reception

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek obravnava odnos med glasbeno ume-
tnostjo in resničnostjo ne le s teoretskega stališča,
temveč ob nizu konkretnih glasbenih primerov in
njihovih zgodovinskih okoliščinah. Primeri segajo
v različna zgodovinska obdobja: *Pater noster* ri-
mokatoliške maše, evangeličansko petje, kantate
in oratoriji J. S. Bacha, filozofija Hegla, Nietzsche-
jeva percepcija Wagnerja, glasba Stravinskega in
Stockhausna.

The article discusses the relationship of music to
reality as can be induced not only from theory
but from the music itself and the listener's experi-
ence of it. The examples are taken from different
historical contexts: *Pater noster* from the Roman
Catholic Mass, Evangelic chanting practice, J. S.
Bach's cantata and oratorio oeuvre, the philosophy
of Heidegger, Hegel, and Nietzsche's perception
of Wagner, Stravinsky and Stockhausen.

*Würde und Glanz sind nicht Eigenschaften neben oder hinter denen ausser-
dem noch der Gott steht, sondern in der Würde, im Glanz west der Gott an. Im
Abglanz dieses Glanzes glänzt, d.h. lichtet sich jenes, was wir Welt nannten.*
(Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*)

1*

In der *Helena* des Euripides ruft Helena aus »O Götter! Denn auch das ist Gott, wenn es sich ereignet, dass Freunde sich erkennen« (Vers 560). Dieses seltsame Wort verliert an Unverständlichkeit, wenn man sich eine Eigentümlichkeit der altgriechischen Sprache bewusst macht, dass nämlich das Wort Gott, theos, ein Prädikatsbegriff ist.¹ Zugespitzt heisst das: das Wort Gott kann ursprünglich nicht anders vorkommen denn als Aussage, dass etwas göttlich sei – jedoch nicht im Sinne von: göttlich ist »von Gott«, sondern als Aussage, dass

* Die vorliegende Studie ist zum ersten Mal erschienen in der *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag* (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1978). Weil indessen weder das Thema noch die Überlegungen dazu »überholt« sind, beides aber kaum Beachtung gefunden hat, seien die Gedanken noch einmal vorgetragen, also zur Diskussion gestellt, und zwar an einem Ort, wo es im Ernst um »die Erkenntnis des Tonwerkes« geht (wie Schering gesagt hat), um das Begreifen der Wirklichkeit von Musik.

¹ Vgl. Euripides. *Helena*, hrsg. und erklärt von Richard Kannicht, 2 Bde. Heidelberg: C. Winter, 1969. Kannicht übersetzt den Vers (Bd. II, Kommentar, S. 158): »Ihr Götter – denn in der Tat: Gott ist auch das Erkennen seiner Lieben«. Der erste, der auf diese Seltsamkeit der griechischen Sprache hingewiesen hat, war Wilamowitz. Ich selbst bin auf diese Stelle, auf die daran zu knüpfenden Fragen und die daraus zu ziehende Erkenntnis aufmerksam geworden durch Walter F. Otto, *Die Wirklichkeit der Götter. Von der Unzerstörbarkeit griechischer Weltanschauung*, Hamburg: Rowohlt 1963 (rde 170), und durch Karl Kerényi, der zu diesem Buch das »Enzyklopädische Stichwort« als »Erinnerung und Rechenschaft« geschrieben hat.

etwas Gott *ist*. Es ist also ursprünglich griechisch gedacht, wenn da behauptet ist, es sei Gott, wenn es sich ereignet, dass Freunde sich erkennen. Diese Aussage meint etwas anderes, als wenn man sagte: ein Gott hat geschehen lassen, oder: Gott hat es gefügt, dass Freunde sich erkennen. Mit dieser Formulierung wäre nämlich gesagt, ein Gott sei die Ursache des Ereignisses, während der Satz des Euripides ja doch behauptet: das Ereignis *ist* Gott!

Man sieht, von welchem Gewicht Überlegungen zu Wort und Sprache sein können, wenn sie das betreffen, was man gemeinhin Bedeutung nennt. Aber hier sei keine Philologie betrieben. Das Beispiel soll nur sinnfällig machen, worauf es bei der Fragestellung ankommt, wenn die Frage lautet: Kann Musik, das Geschehen eines Stücks Musik, ein Ereignis solcher Art sein, dass Hörer wie Spieler plötzlich zu wissen glauben: »Dahinter verbirgt sich nichts; dieses Ereignis weist auf nichts anderes hin; hier ist die Musik selbst die Bedeutung, hier ist die Musik das Ereignis selbst!« Dann nämlich, wenn man dies sagen könnte, stünde Musik nicht mehr für etwas, sondern Musik wäre, indem sie sich ereignet, indem sie zum Ereignis wird, Wirklichkeit, und man dürfte sagen: in der Musik *ereignet sich Wirklichkeit*, oder: Wirklichkeit ereignet sich als Musik.²

Frage und Antwort seien nun nicht theoretisch, sondern an Musik und an Erfahrungen mit Musik versucht.

2

Das erste Beispiel ist das *Pater noster*, wie es in der römisch-katholischen Messe nach dem Abschluss des *Canon Missae*, der nur gesprochen wird, zur Überleitung in den folgenden Kommunionkreis nun wieder gesungen gebetet wird.³

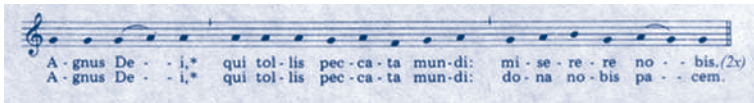
Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis: San - cti - fi - ce - tur
no - - men tu - - um: Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um:
Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in cae - lo,
et in ter - - ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num
da no - bis ho - di - e: Et di - mit - te no - bis
de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di - mit - ti - mus
de - bi - to - ri - bus no - stris. Et ne nos in - du - cas
in ten - ta - ti - o - - nem. R. Sed li - be - ra nos a ma - - lo.

² Zu dieser Frage bin ich neuerdings angeregt worden durch die Arbeit meines Kollegen und Freundes Dieter Jähnig. 'Kunst und Wirklichkeit'. In: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitskenntnis und Veränderung*, Köln: DuMont Schauberg, 1975.

³ Der Leser sei nachdrücklich gebeten, nicht nur zu lesen, was da »über die Musik« geschrieben ist, sondern sich die Beispiele zu vergegenwärtigen, und zwar als lebendige Musik, also wenn möglich nicht nur von Schallplatten, sondern im Erlebnis dieser (oder auch ähnlicher) Musiken in Kirche und Konzert.

Auf die Frage: »Was haben wir gehört?« gibt es nur eine Antwort: »Das Paternoster!« Eine andere Antwort wie etwa: »Ein Musikstück« oder »Eine Vertonung des Textes *Pater noster*« ist unangebracht. Warum? Offenbar, weil die Musik hier nicht als Musik in Erscheinung tritt, sondern lediglich als Komponente einer Ganzheit von Sprache und Musik, bei der die Sprache die Hauptsache ist. Die Hauptsache, sicherlich, aber man muss auch feststellen, dass für diese Ganzheit die musikalische Komponente nicht Zutat, sondern Voraussetzung ist. Diese Ganzheit ist die erklingende Sprache in der Liturgie. Das, was wir gewöhnlich *Gregorianischen Choral* nennen, ist nicht Gesang im modernen Sinne des Wortes, nämlich musikalischer Vortrag eines vertonten Textes, ist nicht Musik, die als Vertonung zu einem Text hinzutritt, nicht Komposition, die sich als solche bewahrt und durchsetzt, *Gregorianischer Choral* ist vielmehr erklingender Text, erklingende Sprache, Sprache der Liturgie, die erklingen muss, damit aus dem Text und mit dem Text Liturgie überhaupt entstehe. Im liturgischen Geschehen der Messe, das von den vielen, die daran teilnehmen, gemeinsam getragen wird, muss der Text über den Sprechtonfall hinaus auf die Stufe des Erklingens gehoben werden – zunächst damit man ihn überhaupt hört in einer grossen mit Menschen gefüllten Kirche, etwa in einer Basilika wie *S. Appollinare in classe* bei Ravenna, oder in einem Dom. (Die sogenannte *stille Messe*, die *Missa lecta*, die im 9. Jahrhundert aufkommt und sich im 13. Jahrhundert durchsetzt, ist im Grunde ein Abusus von Liturgie.⁴)

Die musikalische Komponente dient zweitens dazu, den Text verständlich zu machen, indem sie seinen Bau in Satzgliedern und Satzteilen mit Hilfe musikalischer Artikulations- und Interpunktionsmittel verdeutlicht. Als besonders deutliches Beispiel kann das *Agnus Dei* der Messe, das Schlussstück des *Ordinarium Missae*, und zwar nach der Weise der 18. Messe der *Editio Vaticana* dienen:



Wie der sprachliche Satz ist auch die Melodie gebaut, oder sachlich zutreffender beschrieben: Die Melodie als der musikalische Faktor des erklingenden Ganzen aus Sprache und Musik bildet den sprachlichen Satz als Gebetsgebärde ab. Das Subjekt des Satzes, »*Agnus Dei*«, wird in einem Anruf ausgesprochen, melodisch mit einer anhebenden Geste. In dem das Subjekt näher bestimmenden Relativsatz, »*qui tollis peccata mundi*«, wird dieselbe Geste wiederholt. Nach dem zweimaligen Anheben sinkt die Gebetsgeste in der Satzaussage, »*miserere nobis*«, gleichsam zurück. In den Wiederholungen erheben sich Sprache und Musik wieder in derselben oratorischen Gebärde.⁵

Die musikalische Komponente beim Vortrag des liturgischen Textes dient drittens dazu, den Text dem Vortragenden Subjekt und damit einem subjektiven Vortrag zu entziehen. Der Priester, der mit der Gemeinde gemeinsam die Messe feiert – wenn wir sagen: der die Messe »*liest*«, ist damit der schon erwähnte Abusus von Messliturgie

⁴ Vgl. Josef Andreas Jungmann. *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde. Wien, Freiburg, Basel: Herder, 1962, Bd. II, 279 ff.

⁵ Vgl. Thrasybulos G. Georgiades. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1974, 11 ff.

in der *Missa lecta* bezeichnet, den die Liturgiereform wieder in den Hintergrund liturgischer Praxis zu drängen sucht –, soll ja nicht für sich beten, nicht nur sich selbst aus dem Herzen sprechen, sondern er muss für alle die sprechen, zu deren Gemeinschaft er gehört, für die er das Gebet nur artikuliert und zum Erklingen bringt. (Im –gesprochenen! – *Canon Missae* ist die Funktion des Priesters allerdings eine andere.⁶) Das musikalische Moment verhindert in der Gregorianik also gerade das, was man heute gemeinhin von der Musik erwartet, nämlich Ausdruck. Die musikalische Komponente verweist den Sprechenden vielmehr auf den Text als Text zurück.

Vor allem aber schafft das Erklingen des Textes gleichsam einen Raum, der die Versammelten umschliesst und sie zusammenfasst. Damit wird die erklingende Sprache zur tönenden Verkörperung der Gemeinschaft der zur Liturgie Versammelten, sie ist das die Gemeinschaft im Zeichen des sakralen Wortes Konstituierende. Das Moment des Tönens, das für's Sprechen nicht, wohl aber für den Gesang notwendig und zugleich charakteristisch ist, bewirkt die Verwandlung der einfach gesprochenen Sprache, als der Aussage der Person, in erklingende Sprache, als tönende Verkörperung der Gemeinschaft.⁷

Schliesslich haftet dem erklingenden sakralen Wort das Numinose, Heilige, Unantastbare an, und zwar so, dass dieses Wort aufhört, einfach lebendige Sprache zu sein, dass man es vielmehr als etwas schon Seiendes, als etwas Gegebenes ansieht: es erscheint nicht als Sprechen, sondern es ist als etwas gleichsam körperhaft Reales da. Sprache wird damit als Musik zur Realität, zur Wirklichkeit der Liturgie, die die Wirklichkeit der Menschen ist, die daran teilnehmen und sich hineinnehmen lassen.

3

Wie die gregorianische Melodie geht auch die evangelische Kirchenlied-Melodie zunächst von der Sprachgestalt und nicht vom Bedeutungszusammenhang der Worte des Liedes aus.⁸ Während aber die Gregorianik vorwiegend die syntaktisch-grammatikale Satzgliederung lateinischer Prosa und damit oft etwas von der liturgisch-oratorischen Gebärde zur Geltung bringt – wie wir gesehen haben –, hält sich das evangelische Kirchenlied an eine scheinbar noch viel mehr an der Peripherie liegende sprachliche Erscheinung, an das Akzentsystem der deutschen Verse, in die der Text des Liedes gefasst ist: Kirchenliedweise ist zunächst einzig die Verwirklichung des Versmasses in Tönen. Diese scheinbare Einschränkung ist es aber, welche die Kirchenlied-Melodie in so hohem Masse zur Erfüllung ihrer ureigentlichen Zweckbestimmung befähigt, nämlich der gottesdienstlichen Gemeinde die einmütige Äusserung zu ermöglichen. Dass der Sprechchor in dieser Hinsicht höchst problematisch bleibt, hat man oft betont (und auch hier war schon davon die Rede): das gesprochene Wort ist die Ausdrucksweise des Individuums; das gesungene Kirchenlied aber bildet Gemeinschaft. Es schafft in doppelter Hinsicht Einheit: einmal indem es die Stimmen aller Singenden nach Tonhöhe und Rhythmus in ein und derselben »Weise« zusammenfasst, also auf mehr technisch-or-

⁶ Vgl. Josef Andreas Jungmann. *Missarum Sollemnia*, Bd. II. S. 127 ff.

⁷ Vgl. Thrasybulos G. Georgiades. 'Sprachschichten in der Kirchenmusik'. In: *Musik und Kirche* 33 (1963), 1-9.

⁸ Dieser Abschnitt ist in engem Anschluss an den erhellenden Artikel »Kirchenlied, II. Musikalisch« von Siegfried Hermelink in *RGG III*, Tübingen, 1959, Sp. 1474 ff formuliert.

ganisatorische Art, und dann indem es die Seelen- und Gemütskräfte in gleichem Sinne beeinflusst, »erhebt« und in eine ganz bestimmte Richtung hinwendet und aufschliesst. Diese zweite, tiefere Schichten ansprechende Wirkung des Kirchenliedes, welche den singenden Menschen aus der nüchternen Umgangsstimmung des Alltags in eine veränderte Gemütsverfassung, in eine gewandelte Bewusstseinssphäre versetzt, wurzelt in rätselhaften Urbeziehungen zwischen Musik und Magie: die Musik »wirkt«, sie bindet und lässt gleichzeitig den Gedanken, der Meditation des Einzelnen freien Lauf.

Die Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten der Musik sind also beim Kirchenlied nicht geringer, auch wenn keine direkten Beziehungen zum konkreten Bedeutungsgehalt des Textes bestehen (im Prinzip schliessen sich solche ja auch beim Strophenlied von vornherein aus). Die Melodiesubstanz wird von der Sprachgestalt endgültig geprägt und mit Sinn erfüllt, aber auch die Texte kommen – jedenfalls im gottesdienstlichen Raum – erst beim Erklingen auf eine »Weise« zu ihrem eigentlichen Leben, »*die Leibhaftigkeit der Worte wird erst dann vollendet, wenn sie vom musikalisch bewegten Ton ergriffen wird*« (Emil Brunner). Es handelt sich also beim Verhältnis von Kirchenlied-Melodie zum Liedtext um mehr als um die blossе Umhüllung des Textes mit Tönen, um mehr als das, was wir eine innige Durchdringung – nämlich von zwei Elementen, die doch für sich bestehen – nennen, vielmehr entsteht aus Text und Weise ein Drittes, etwas Neues: eine andere Wirklichkeit von Text und Musik.

Auch für das evangelische Kirchenlied im Gottesdienst gilt: Man kann Gemeinde, liturgisches Geschehen und Musik nicht auseinanderhalten und getrennt betrachten. Die Musik ist keineswegs für etwas geschaffen, das ohne sie und vor ihr existiert. Man sagt zwar: »Die Gemeinde singt«; in Wirklichkeit aber wird aus der Ansammlung von Menschen in der Kirche erst durch die gemeinsame Äusserung in der Liturgie, und das ist: durchs gemeinsame Singen von liturgischen Texten auf eine »Weise«, das, was wir die gottesdienstliche Gemeinde nennen. Zugespitzt: Die Wirklichkeit der Gemeinde im evangelischen Gottesdienst ist gleichsam eine musikalische Wirklichkeit.

4

Am Gregorianischen Choral wie am evangelischen Kirchenlied war Musik gleichsam in Funktion zu beobachten. Wo Musik solche Funktion tatsächlich hat (was nicht allein von musikalischen Bedingungen abhängt), kann auch heutzutage noch das zustande kommen, wozu sie Voraussetzung ist und worin sie zugleich aufgeht: die Wirklichkeit des Gottesdienstes, oder die Teilnehmer gleichsam aus der flüchtigen Zeit heraushebt, so dass sie sich »aufgehoben« fühlen. Solange Kunstmusik in ähnlicher Weise gottesdienstliche Funktion erfüllte, hatte sie auch eine ähnliche Wirkung, konnte sie jedenfalls von ähnlicher Wirkung sein, das meint: in ähnlicher Weise zur Wirklichkeit werden. Solche Funktion und Wirkung hat Kunstmusik indessen heute nicht mehr. Die Kirchenkantaten und Oratorien J. S. Bachs etwa, die vom evangelischen Kirchenlied ausgehen und gleichsam wieder zu ihm zurückkehren, sind in ihrer Zeit dem Amt der Verkündigung als Fortsetzung und Ergänzung der Predigt dienstbar gewesen, sie hatten liturgische Funktion, aber sie waren nicht selbst Verkündigung. Diese Musiken waren weit davon entfernt, Zutat, Schmuck, Zierde eines – modern gesagt: – lebendig gestalteten Gottes-

dienstes zu sein; ihre Aufgabe war weniger Erbauung als Belehrung; wer diese Musik hörte, der Gottesdienstteilnehmer etwa der Thomasgemeinde in Leipzig, kam kaum auf den Gedanken, dass er im Gottesdienst auch einen Kunstgenuss hat. Denn selbst wenn Musik »nur« zum Lobe Gottes erklang, gab es nichts zu genießen, denn Gotteslob ist des Menschen Pflicht – eine Pflicht, an der er gewiss auch Freude haben kann und darf, die er aber zunächst einmal zu erfüllen hat.⁹

Mit der Musik Bachscher Kirchenkantaten und Oratorien ist nun aber im Laufe der Zeit eine eigentümliche Wandlung eingetreten. Wir Menschen heute können sie weder als Ergänzung oder Fortsetzung der Predigt noch sonst in liturgischer Funktion wahrnehmen, wir hören sie in aller Regel »ästhetisch«, als Kunstwerke, nicht einmal mehr als Gotteslob im eigentlichen Sinn des Wortes. Trotzdem haben diese Werke an Wirksamkeit gewonnen, indem sie die Anziehungs- und Ausstrahlungskraft grosser Kunstwerke gewonnen haben. Aber die Wirklichkeit, für die sie komponiert worden sind und die sie seinerzeit zugleich mit geschaffen haben: die Wirklichkeit des evangelischen Gemeindegottesdienstes, erreichen sie kaum mehr. Dafür ist ihnen eine Wirkungsmöglichkeit zugewachsen, die nicht in der Absicht J. S. Bachs gelegen hat: sie haben die Kraft (nicht die Funktion!) gewonnen zur Verkündigung. Mancher Mensch, den heute keine Predigt mehr erreicht, sieht sich, wenn er die Passionsgeschichte in der Gestalt von Bachs *Matthäus-Passion* hört – eine gute, musikalisch überzeugende Aufführung vorausgesetzt! –, plötzlich in einer ihm sonst unbekanntem Gewissheit, in der Gewissheit nämlich, dass der Glaube, von dem er spürt, dass er das Werk trägt, für den, der es geschaffen hat, eine Wirklichkeit war. Damit ist der Mensch angesprochen und konkret vor die Frage gestellt und zur Antwort aufgefordert, ob diese Wirklichkeit, von der er durch die Musik erfährt, nicht seine eigene ist oder sein könnte. Der Hörer eines musikalischen Kunstwerkes also sieht sich eventuell vor die Glaubensfrage gestellt. Das bedeutet nicht weniger als dies: er erfährt Bachs Komposition der Matthäus-Passion als Offenbarung der Wirklichkeit des Wortes der Schrift, als Verkündigung. Hier nun kann man, meine ich, den Satz variieren, den ich am Beginn zitiert habe: »O Gott! denn auch das ist Gott, wenn es sich ereignet, dass ein Mensch das Wort erfährt« – erfährt hier als Musik.

5

Daran kann man nun folgende Gedanken knüpfen: Sicherlich muss es bei Hegels Feststellung bleiben: »Wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und anbeten zu können.« Aber zwingt uns bei der geschilderten Erfahrung mit der Matthäus-Passion nicht doch das Kunstwerk in die Knie, das Kunstwerk, das wir nicht anbeten? Auch das hat Hegel verneint: »Es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr.« Und Hegel hat Recht. Vor dem Kunstwerk, das uns keine Wirklichkeit sein, das nur auf eine andere Wirklichkeit verweisen kann, beugen wir uns nicht, so sehr wir auch ergreifen sein mögen. Aber das Kunstwerk, durch das wir Wirklichkeit tatsächlich erfahren, dieses lässt den Menschen nach wie vor innehalten.¹⁰ Nietzsche hat das gewusst und

⁹ Vgl. Walter Kiefer. 'Verkündigungsauftrag der Kirchenmusik'. In: *Evangelische Theologie* 21 (1961), 131–143. In dieser Arbeit ist die lange Diskussion über diese Frage zusammengefasst und – nach meinem Dafürhalten – abgeschlossen.

¹⁰ Wie zum Ganzen vgl. man auch hierzu Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1950, hier besonders S. 76 der Ausgabe bei Reclam, Stuttgart 1960: »Inneshen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden.«

beschrieben, direkt aus eigener Erfahrung. In den Äusserungen über die Entstehung des *Zarathustra* (in *Ecce homo*. 1888) heisst es zunächst:

Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; – sicherlich war eine Wiedergeburt, in der Kunst zu hören, eine Vorbedingung dazu.

Und dann ist von dem »Begriff Offenbarung« die Rede, und zwar

in dem Sinn, dass plötzlich, mit unsäglichlicher Sicherheit und Feinheit, Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft.

Nietzsche beschreibt »einfach den Tatbestand« der Ganzheit des Erlebens und der Fülle, aus denen seine Intuition quillt, eine Intuition, die der des Künstlers gleicht: »*Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt*«. An anderer Stelle beschreibt er seine entsprechende Erfahrung mit einem Kunstwerk, also – modern gesprochen: – beim Akt der Rezeption, und seine Erfahrung ist solcher Art, wie Hegel sie für ausgeschlossen hält. Im *Fall Wagner* schreibt Nietzsche:

Hat man bemerkt, dass die Musik, den Geist frei macht? dem Gedanken Flügel gibt? dass man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird? – Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge, die grossen Probleme nahe zum Greifen, die Welt wie von einem Berge aus überblickt. – Ich definierte eben das philosophische Pathos. – Und unversehens fallen mir Antworten in den Schoss, ein kleiner Hagel von Eis und Weisheit, von gelösten Problemen... Wo bin ich? – Bizet macht mich fruchtbar. Alles Gute macht mich fruchtbar. Ich habe keine andre Dankbarkeit, ich habe auch keinen ändern Beweis dafür, was gut ist.

Das ist 1888 geschrieben, aber noch immer unter dem Eindruck von Bizets *Carmen*, die Nietzsche im Herbst 1881 in Genua zum ersten Mal und in den folgenden Jahren über 20 Mal gehört hat. Unter diesem Eindruck sind ihm die Ohren aufgegangen für eine neue Musik, für die nicht mehr galt, was nach der Ansicht seiner Zeit für alle Musik gelten musste, und was Richard Wagner sein ganzes Leben lang wiederholt hat:

dass Musik nicht nur Musik bedeute!«. Polemisch aber zutreffend beschreibt Nietzsche das so (Der Fall Wagner): »Tatsächlich hat er sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: dass seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr! ... 'Nicht nur Musik' – so redet kein Musiker. Nochmals gesagt, Wagner konnte nicht aus dem Ganzen schaffen, er hatte gar keine Wahl, er musste Stückwerk machen, 'Motive', Gebärden, Formeln, Verdoppelungen und Verhundertfachungen, er blieb Rhetor als Musiker – er musste grundsätzlich deshalb das 'es bedeutet' in den Vordergrund bringen. 'Die Musik ist immer nur ein Mittel': das war seine Theorie, das war vor allem die einzige ihm überhaupt mögliche Praxis. Aber so denkt kein Musiker. – Wagner hatte Literatur nötig, um alle Welt zu überreden, seine Musik ernst zu nehmen, tief zu nehmen, 'weil sie Unendliches bedeute', er war zeitlebens der Kommentator der 'Idee'. – Was bedeutet Elsa? Aber kein Zweifel: Elsa ist 'der unbewusste Geist des Volks, (–, mit dieser Erkenntnis wurde ich notwendig zum vollkommenen Revolutionär' –).

Erinnern wir uns, dass Wagner in der Zeit, wo Hegel und Schelling die Geister verführten, jung war; dass er erriet, dass er mit Händen griff, was allein der Deutsche ernst nimmt – 'die Idee'; will sagen etwas, das dunkel, ungewiss, ahnungsvoll ist. [...] Hegel ist ein Geschmack ... Und nicht nur ein deutscher, sondern ein europäischer Geschmack! – Ein Geschmack, den Wagner begriff! – dem er sich gewachsen fühlte! den er verewigt hat! – Er machte bloss die Nutzenanwendung auf die Musik – er erfand sich einen Stil, der ‚Unendliches bedeutet‘, – er wurde der Erbe Hegels ... Die Musik als ‚Idee‘ – –

Und wie man Wagner verstand! – Dieselbe Art Mensch, die für Hegel geschwärmt, schwärmt heute für Wagner; in seiner Schule schreibt man sogar Hegelesch! – Vor allen verstand ihn der deutsche Jüngling. Die zwei Worte ‚unendlich‘ und ‚Bedeutung‘ genügten bereits: ihm wurde dabei auf eine unvergleichliche Weise wohl. Es ist nicht die Musik, mit der Wagner sich die Jünglinge erobert hat, es ist die ‚Idee‘.

Was Nietzsche am Beispiel Wagner geisselt, ist die Vorstellung vom Kunstwerk jenseits der Wirklichkeit, ist das Kunstwerk, das etwas bedeutet, was es selbst nicht ist noch sein kann, das den Hörer entrückt in eine Wirklichkeit, die nicht die seine, die nur Schein ist. Was Nietzsche dagegen am Beispiel Bizet beschreibt, ist eine Wirklichkeit des Kunstwerks.

6

Doch zurück zur Frage des Beginns: Bei Überlegungen aus der Erfahrung, dass Musik Ereignis werden kann, sind Einwände zu bedenken, die vor denen Hegels und vor den Gedanken Nietzsches liegen. Sie sind schwerwiegend, aber keiner kann, wie mir scheint, die Erfahrung als trügerisch in Frage stellen. Voraussetzung für das Erlebnis von Musik ist, dass der Mensch zuhört. Diese Voraussetzung aber ist für den Menschen eines »optischen Zeitalters«, der dauernder Reizüberflutung ausgesetzt ist und die Stille als Voraussetzung des Hörerlebnisses kaum mehr kennt, nur mehr schwer zu erfüllen. Voraussetzung ist sodann, dass der Hörer mit unserer musikalischen Kultur und ihren mannigfaltigen Erscheinungen in Geschichte und Gegenwart einigermaßen vertraut ist, dass er etwa im Falle der Passion Bachs für das Hören einer so differenzierten Musik gewisse Erfahrungen mitbringt. Voraussetzung ist ferner, dass man um die Tradition, in der eine Musik entstanden ist, weiss und die Tatsache der Bindung in der Tradition anerkennt und ernst nimmt. Wer keinerlei Erfahrung mit Musik hat oder wer sich sperrt, hat die Möglichkeit, Musik als Ereignis zu erleben, nur eingeschränkt. Allerdings ist hier zu bemerken, dass es viel weniger Unmusikalische gibt als man meint, dass hierzulande kaum einer keinerlei Erfahrung mit sogenannter ernster Musik hat, und dass jeder solche Erfahrung machen kann, wenn er will, er braucht nur das Radio anzudrehen. Allerdings: zuhören muss er auch!

Denjenigen nun, der behauptet, er habe Musik als ein Stück Wirklichkeit erfahren, den wird man fragen, was er denn erfahren habe, oder mit Nietzsches Wort gesprochen: was ihm denn offenbar geworden sei. Und nun stellt sich heraus, dass wir vor dieser Frage Angst haben, dass wir plötzlich unser Erlebnis bezweifeln, oder dass wir uns einer

Erschütterung – etwa durch Bachs *Matthäus-Passion* – schämen. Der Grund ist, dass wir uns ausserstande sehen, eine Antwort zu geben. Denn wir meinen selbstverständlich, eine analysierende, eine begründende, eine gleichsam wissenschaftlich erklärende Antwort geben zu müssen, weil wir glauben, nur eine solche Antwort könne unser Erlebnis beweisen und rechtfertigen. Zu einer solchen Antwort sind wir aber weder fähig, noch fügte sie sich zu unserem Erleben. Wir bemerken, dass die moderne Sprache gegenüber dem, was wir vom Erlebnis von Kunst vielleicht zu sagen hätten, versagt. Die adäquate Antwort auf die Frage, was uns als Musik offenbar geworden sei, kann deshalb von dem beschriebenen Zwang frei sein und etwa so lauten:

*Gar nichts, sofern die Frage nach Offenbarung nach Lehren fragt, nach Lehren etwa, auf die kein Mensch hätte kommen können, nach Geheimnissen, die, wenn sie mitgeteilt sind, ein für allemal gewusst werden. Aber alles, insofern dem Menschen die Augen geöffnet sind über sich selbst und er sich selbst wieder verstehen kann.*¹¹

7

Man mag nun einwenden, all' das gelte wohl nur für Vokalmusik, denn wirkend sei – wenn auch durch die Musik verstärkt – das Wort allein: was der Mensch über sich und die Welt erfahren kann, erfährt er nicht anders als durchs Wort. Der Einwand ist alt – und falsch. Johann Sebastian Bachs Schüler Kirnberger etwa hat ihn 1771 in der grossen deutschen Enzyklopädie der Kunst, in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* im Artikel *Instrumentalmusik* ausführlich vorgebracht. Die entscheidenden Sätze lauteten:

Hieraus lernen wir mit völliger Gewissheit, dass die Musik erst ihre volle Wirkung tut, wenn sie mit der Dichtkunst vereint ist, wenn Vokal- und Instrumentalmusik verbunden sind. Und er ermahnt den Komponisten von Instrumentalmusik, nie zu vergessen, dass die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äussert, nichts als blosses Geräusch sei.

Nimmt man dies ernst, so muss man die Musik des folgenden Beispiels von Johann Sebastian Bach als blosses Geräusch abtun, denn darin äussert sich keinerlei Leidenschaft oder Empfindung, es sei denn die Spielleidenschaft des Instrumentalisten – diese Leidenschaft aber hat Kirnberger nicht gemeint.

¹¹ Rudolf Bultmann. *Glauben und Verstehen*, Bd. III. Tübingen, 1960, 29.

Johann Sebastian Bach
 Toccata D-Dur für Cembalo (BWV 912)
 Weimar 1710 (?)

Auf die Frage, was diese Musik bedeute, fällt die Antwort schwer, auf die Frage, was man gehört hat, kann man indessen durchaus antworten, etwa so: Am Beginn des I. Teils hört man Läufe und Akkorde, zunächst fünfmal dasselbe, auf grossen Stufen von der Höhe in die Tiefe absteigend und dabei den ganzen Tonraum durchmessend. Am Beginn des zweiten Teils (Al-

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The measures are numbered 13, 15, 17, 19, 21, 23, and 25. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with the word "etc." at the end of the final system.

legro, T. 11-17) hört man ein musikalisches Gebilde, das man wohl ein Motiv oder ein Thema, vielleicht aber auch nur einen spielerischen Einfall nennen könnte, keine Läufe und Akkorde, jetzt aber ein melodisches und ein harmonisches Element, das Ganze kurz und bündig, rhythmisch prägnant, von fast tänzerischer Gestik, als musikalische Gestalt einprägsam; auch hier fällt die mehrfache Wiederholung desselben auf verschiedenen Stufen auf, wobei die Melodiestimme (sofern man überhaupt von Melodie und von Stimme sprechen kann) im Satz viermal über und

dreimal unter der Stimme liegt, die die Harmonieschritte und die Akkorde bestimmt. Erst dann (T. 17/18 ff) tritt etwas Neues ein, ein anderer, ebenfalls kurzer, im melodischen Zug und in der instrumentalen Figuration zum ersten kontrastierender Einfall; und auch dieser bringt kaum anderes als fortwährende Wiederholungen, leicht variiert im spielerischen Vorgang.

Aus der Beschreibung bis hierhin könnte man schliessen, es handle sich um eine einfältige und langweilige Musik. Aber diese Beschreibung ist auch unvollständig, und zwar insofern sie das für die Wirkung Wesentliche der Komposition bisher gar nicht erfasst hat, nämlich einen improvisatorischen Zug, oder genauer: das instrumentale Spielerische, das dieser Musik nicht als ein Zug unter anderen eigen ist, das sie vielmehr bestimmt. Zunächst hat man ja doch den Eindruck, der Spieler probiere sein Instrument aus (vor allem: ob alle Töne ansprechen und ob es sich schwer oder leicht spielt) mit Formeln und Figuren, die ihm in der Hand liegen. Nach dem ersten Teil, der der Erprobung des Instruments gilt, gilt der zweite dem Spieler, der sich einspielen muss, der seine Finger erprobt und übt, und zwar an einer leichten, tänzerisch-spielerischen Musik, die nun ganz andere musikalische Elemente zur Improvisation benutzt. Und jetzt wissen wir, was uns fasziniert an dieser Musik, die alles andere als langweilig oder simpel ist: Es

ist das kompositorisch nachgebildete Improvisieren in Erprobung, Ausnutzung und Darstellung der Spielmöglichkeiten des Instruments und in Darbietung, auch Übung der Kunst des Spielers,

das uns in dieser Toccata – einem Muster der Gattung – entgegentritt und als Spiel fesselt.¹² Und was erfahren wir? Wir hören »nur« ein Spiel, aber wir erfahren dabei den Menschen, nämlich spielend, und das heisst hier: im Umgang mit dem Instrument, das er sich gebaut, in der Darstellung seiner Fertigkeit, die er sich im Umgang mit dem Instrument erworben hat, in der Freude am Spielen und an seinem Können, an seiner Kunst, wir erfahren den Menschen als Spieler, als Musiker, als Künstler. Diese Musik »bedeutet« nichts, und es bedarf keines Worts der Sprache, »damit sie ihre volle Wirkung tue«, dahinter stehen weder Leidenschaft noch Empfindung, die zum besonderen Ausdruck drängten. Diese Musik ist nichts als sie selbst, und das ist hier: instrumentales Spielen in der grossen Tradition der abendländischen Instrumentalmusik¹³ – und eben dies nehmen wir wahr, wenn wir zuhören, gleichgültig ob uns unsere Wahrnehmung bewusst ist und wir sie in Wortsprache zu formulieren vermögen oder nicht.

8

Und nun Beispiele aus unserem Jahrhundert; zuerst eines aus dem Bereich, den man zwischen 1920 und 1950 als *Neue Musik* bezeichnet hat. Obwohl in unserer Zeit die Möglichkeit, traditionell Musik zu schreiben, offensichtlich nicht mehr besteht, weil 1.) was immer man mit traditionellen Mitteln musikalisch sagen will, in der Vergangenheit schon gesagt zu sein scheint und die Assoziation über die musiksprachlichen Mittel einfach nicht auszuschliessen ist, weil 2.) in der Kunst die Verwendung geläufiger Mittel und Wendungen heute entweder parodistisch oder artifiziell erscheint und diese Wirkung ebenfalls nicht auszuschliessen,

¹² Die Formulierung von Hans Heinrich Eggebrecht im Artikel *Toccata* in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz, 1967.

¹³ Im zweiten Hauptteil der Toccata folgt auf ein arioses Adagio eine Fuge. Es folgen also Teile, die nach ihrer Herkunft nicht instrumental sind. Aber die instrumentale Verwandlung vokaler Muster gehört ursprünglich in den engeren Kreis der Kunstfertigkeiten des Instrumentalmusikers.

aber fast immer unerwünscht ist, weil 3.) wir schliesslich in der Kunst Wiederholungen nicht mehr einfach hinnehmen, – obwohl die Möglichkeit, traditionell Musik zu schreiben, offensichtlich nicht mehr besteht, so ist doch andererseits dem Menschen, der Musik macht, die Aufgabe unverändert gestellt. Die Musik – wo man sie »macht« und nicht aus der Konserve der Schallplatte nimmt¹⁴ – verlangt aus ihrer Seinsweise in der Zeit das Immer-wieder-neu-Machen und schliesst die blossе Wiederholung aus. Musikmachen muss stets mehr sein als die simple Reproduktion eines schon einmal Dagewesenen, denn Musik ist an die Zeit gebunden (und im Strom der Zeit schwimmt man nicht zweimal im selben Wasser). Musikmachen ist vom Wesen der Sache her immer wieder stattfindende Vergegenwärtigung – jeweils eines »Stücks« Musik, wie wir zu sagen pflegen. Was wir stattfindende Vergegenwärtigung nennen, bezeichnet ein modernes Denken indessen abwertend als Reproduktion und damit als unschöpferisch, denn jede Reproduktion, von heute wie von morgen, sei und bleibe die Wirklichkeit von gestern. Diesen Irrtum des modernen Zeitbegriffs haben unsere Beispiele blossgestellt. Die *Matthäus-Passion*, von der die Rede war, war ja doch nicht die des Jahres 1729, sondern die unserer Passionszeit. Wer Bachs Musik »rein historisch« hört, verschliesst sich vor der möglichen Wirklichkeit dieser Musik ebenso, wie derjenige sich den Zugang verschliesst, der ihre Herkunft und die Bindung an die Vergangenheit für irrelevant hält. Das Problem, das in dieser Doppelung liegt, ist das Problem des Musikers schlechthin, denn er muss aus der Komposition, die in den Noten immer als ein Stück fixierter Vergangenheit vor ihm liegt, erklingende Musik machen, und zwar für den Augenblick gültig. Das Problem ist seine Aufgabe: das Erklingen in seiner Aktualität und seiner Vergänglichkeit, das Erklingen, in dem allein sich Musik ereignet. Diese Aufgabe ist nun nicht allein dem sogenannten ausübenden Musiker gestellt, sondern – seitdem am Beginn des 19. Jahrhunderts das Historische Zeitalter der Musik angebrochen ist¹⁵ – in derselben Weise dem Musiker als Komponisten.

Ein alter Text, ein Psalm, mit musikalischen Mitteln der europäischen Musikgeschichte in der Gegenwart komponiert und vorgetragen: auch das kann stattfindende Vergegenwärtigung sein. Strawinskys *Psalmensymphonie* (1930) schliesst eine bloss ästhetische Hör- und Betrachtungsweise eigentlich aus, jedenfalls bei Aufführungen in der Kirche und für den Hörer, der den Text als Text wahrnimmt und ernst nimmt, denn hier wird die lateinische Psalmodie neu zur liturgischen Wirklichkeit und dies trotz des (die Geschichte gleichsam einarbeitenden) Artifiziel- len der Komposition. Hier ist allerdings zu bedenken, dass diese Wirklichkeit sich von der vorangehenden Beispiele unterscheidet, weil sie aus anderen Schichten unseres Bewusstseins erstet.¹⁶ Heute besitzt die Musik ja doch nicht mehr die stellvertretende Kraft, auch nicht mehr die einen Text in die liturgische Wirklichkeit aufhebende Kraft, sie entfaltet aber dafür eine neue, bis

¹⁴ Das Problem »des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Walter Benjamin, 1936) sei hier beiseite gelassen, obgleich es für das Thema von höchster Bedeutung ist: Es bedarf eigener Erörterung.

¹⁵ Johann Gustav Droysen: »... bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts ist es niemandem eingefallen, von einer Geschichte der Musik zu sprechen.« (*Historik*, S. 138).

¹⁶ Im Juni 1962 fragte Heinrich Strobel in der Zeitschrift *Melos* verschiedene Persönlichkeiten: »*Kennen Sie Werke von Igor Strawinsky? Mögen Sie seine Musik?*« Martin Heidegger hat darauf geantwortet (S. 182): »*Sehr geehrter Herr Dr. Strobel! Im Hinblick auf Ihre Bitte durchbreche ich einmal die von mir festgehaltene Regel, auf Rundfragen nicht zu antworten. – Ihre beiden Fragen sind, recht bedacht, nur eine, sobald wir uns der alten Weisheit erinnern, dass wir nur das kennen, was wir mögen. Auf solche Weise kenne ich zwei Werke von Igor Strawinsky: die Psalmensymphonie und das Melodrama Perséphone nach der Dichtung von André Gide. Beide Werke bringen auf verschiedene Weise uralte Überlieferung zu neuer Gegenwart. Sie sind Musik im höchsten Sinne des Wortes: von den Musen geschenkte Werke. – Doch weshalb vermögen diese Werke selbst nicht mehr den Ort zu stiften, an den sie gehören? Die Frage meint nicht eine Grenze der Kunst Strawinskys. Sie betrifft vielmehr die geschickhafte Bestimmung der Kunst als solcher, d.h. des Denkens und Dichtens. – Mit bestem Gruss Ihr Martin Heidegger.*«

dahin unbekannte, eine hinweisende Kraft. Da die Musik, wie sie war, ohnmächtig geworden ist, hat sie sich gleichsam mit innerer Weisheit auf die Funktion des Hinweisenden zurückgezogen und neue Kraft aus der Sammlung geschöpft.

Das Johanneisch-Hinweisende in der Musik wird jetzt hervorgekehrt. (Geschichte ist nicht 'das Licht und die Wahrheit' aber ein Suchen danach, eine Predigt darauf, eine Weihe dazu: dem Johannes gleich: 'er war nicht das Licht, sondern dass er zeugte von dem Licht'. – Droysen, Grundriss der Historik, § 86.) Diese Geisteshaltung, die sowohl der neuen Kunst als auch der geschichtlichen Interpretation übergeordnet ist, scheint durch dieses Deutend-Hinweisende gekennzeichnet zu sein, sie begreift Geist als Geschichte, als Gedächtnis.¹⁷

Strawinskys *Psalmensymphonie* bindet uns als liturgische Musik gleichsam doppelt: einmal als Verpflichtung auf das überlieferte Wort der Schrift und dann als Verpflichtung auf die überlieferte Musik. Nicht dass uns diese Musik durch eine Bedeutung bindet, die dahinter steht, nein, hier bindet das Hinweisende als Musik (als Musik der Vergangenheit *und* der Gegenwart), vergleichbar dem Johannes des Grünewald auf der Tafel des Isenheimer Altars, der den Menschen bindet, der dieses Bild, diesen Mann mit seinem hinweisenden Finger einmal wirklich gesehen hat.

9

»Die Geisteshaltung«, die Strawinsky bestimmt, »scheint durch dieses Deutend-Hinweisende gekennzeichnet zu sein«; sie ist »sowohl der neuen Kunst als auch der geschichtlichen Interpretation übergeordnet«.¹⁸ Dieser Satz eines Historikers könnte missverstanden und absolut gesetzt werden, dann aber verfehlte er die Wirklichkeit der Gegenwart. Der Bereich des Geistigen, für den er zutrifft, ist nicht die Welt, und auch das ist nicht zu behaupten, dass geistige Wirklichkeit alle in stattfindender Vergewärtigung von Überliefertem entstehe. Die Einsicht allerdings, dass die alte Sprache ohnmächtig geworden ist, bleibt. Aber wir brauchen darüber nicht in Resignation zu fallen, denn wir wissen ja doch, dass jene Musik, deren Wesenszug ist, dass sie auf etwas verweist, das man als »die Bedeutung« oder »den eigentlichen Sinn« für wichtiger hält als die Musik selbst, dass die musikalische Sprache des 19. Jahrhunderts, die in unserer Zeit zur blossen Konvention herabgesunken ist, nicht die einzig mögliche ist. Und auch dies: dass Musiker Werke vergangener Zeiten in unserer Gegenwart zum Ereignis werden lassen, bestimmt unser musikalisches Leben zwar wesentlich, aber nicht allein, denn dieselben Musiker machen Erfahrungen und verdichten die Wirklichkeit der Gegenwart auf neue Weise zu Musik. Wir müssen nur hören.¹⁹

Das letzte Beispiel sei der *Gesang der Jünglinge* (1956) von Karlheinz Stockhausen. Der Komponist schreibt dazu:²⁰

¹⁷ Vgl. Thrasybulos G. Georgiades. *Musik und Sprache*. 15. Kapitel: »Musik als Geschichte«, besonders S. 141 ff.

¹⁸ Thrasybulos G. Georgiades. *Musik und Sprache*. S. 142.

¹⁹ Die Tatsache etwa, dass ein Künstler wie Pierre Boulez in einem Musica-viva-Konzert die Messe von Machaut (ca. 1364) und ein eigenes Werk aufführt, ist höchst bezeichnend.

²⁰ Karlheinz Stockhausen. *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst anderer. Aktuelles*, Bd. 2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis, Köln: DuMont, 1964, 49 ff, 59 ff, 56.

Die Arbeit an der elektronischen Komposition 'Gesang der Jünglinge' ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und grossen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers. So mussten auch sehr viel differenziertere elektronische Klänge komponiert werden als bisher, da gesungene Sprachlaute wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellen – in der weiten Skala von den Vokalen (Klängen) bis zu den Konsonanten (Geräuschen) – und also eine Verschmelzung aller verwendeten Farben in einer Klangfamilie nur dann erlebbar wird, wenn gesungene Laute wie elektronische Klänge, wenn elektronische Klänge wie gesungene Laute erscheinen können. Die gesungenen Klänge sind an bestimmten Stellen der Komposition zum verständlichen Wort geworden, zu anderen Zeitpunkten bleiben sie reine Klangwerte, und zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Grade der Wortverständlichkeit. Einzelne Silben und Worte sind dem 'Gesang der Jünglinge im Feuerofen' (3. Buch Daniel) entnommen. Wo immer also aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott. – Ebenso wesentlich wie ein so neues Erlebnis musikalischer Sprache ist auch das Folgende: In dieser Komposition wird die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum erstmalig vom Musiker gestaltet und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis erschlossen. 'Gesang der Jünglinge' ist nämlich für 5 Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sein sollen. Von welcher Seite, von wievielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden, das alles wird für dieses Werk massgeblich.

Stockhausen spricht hier von Komposition, jedoch von elektronischer Komposition, von Musik, jedoch von Klangzeichen der Musik, davon, dass der Musiker gestaltet, und davon, dass dem Hörer etwas erlebbar, dass ihm etwas für das musikalische Erlebnis erschlossen wird. Und schliesslich ist selbstbewusst gesagt, dass, wo immer aus den Klangzeichen der Musik Sprache wird, diese Sprache nicht auf etwas verweist, sondern dass sie etwas tut: sie lobt Gott. Dem genau entsprechend ist der Titel des Werkes zu verstehen. Die Komposition ist keine Vertonung des »Lobgesangs der drei Jünglinge im Feuerofen«, sie ist im engen Sinn des Wortes »Gesang der Jünglinge«. Wohin dabei die Intention des Komponisten geht, zeigt der folgende Abschnitt aus Erläuterungen, die er zur Komposition und ihrer Technik gegeben hat:

Primär handelt es sich im Text um 3 Worte (preiset den Herrn), die ständig wiederholt und in deren Zusammenhang allerlei Dinge aufgezählt werden. Es ist klar, dass man diese Aufzählung beliebig fortsetzen oder auch nach der ersten Zeile abbrechen sowie Zeilen und Worte permutieren kann, ohne den eigentlichen Sinn zu ändern: 'alle Werke'. Der Text kann also besonders gut in rein musikalische Strukturordnungen integriert werden (vor allem in die permutatorisch-serielle) ohne Rücksicht auf die literarische Form, auf deren Mitteilung

oder anderes. Es wird mit den 'Jünglingen' an ein kollektives Gedankengut erinnert: taucht irgendwann das Wort 'preist' auf und ein andermal 'Herrn' – oder umgekehrt –, so erinnert man sich eines schon immer gekannten sprachlichen Zusammenhangs: die Worte werden memoriert, und dabei geht es vor allem darum, dass sie überhaupt und wie sie memoriert werden, und sekundär um den Inhalt im einzelnen; die Konzentration richtet sich auf das Geistliche, Sprache wird rituell. [...] In der Komposition sollten nun gesungene Töne zusammen mit elektronisch erzeugten in ein gemeinsames Klangkontinuum eingeschmolzen werden: sie sollten so schnell, so lang, so laut und so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und grossen Tonhöhen- und Klangfarbenproportionen hörbar sein, wie die gewählte musikalische Ordnung es wollte.

»Gesungene Töne zusammen mit elektronisch erzeugten«: Was die Sprache, und zwar eine alte rituelle, eine erklingende Sprache, zur Verfügung hält, und was die Technik neuerdings zur Verfügung gestellt hat, das ist hier eingeschmolzen in eine neue Komposition. Für diese Komposition bedient sich Stockhausen einer selbst gesetzten musikalischen Ordnung, die ihm garantieren soll, dass dieses Zusammen hörbar wird. Und es geschieht tatsächlich, dass der Hörer die **alte** Erfahrung eines Erklingenden, das Wort und Musik einschliesst, mit der **neuen** Erfahrung eines Erklingenden, das Wort und Musik ausschliesst, nämlich mit der hörenden Erfahrung der Welt, die von der Technik überwunden wird, verbindet. Von dieser neuen Erfahrung hat Stockhausen gesagt:

Wir hören, hören, wie noch nie ein Musiker hat hören müssen. Jeden Tag. Wir ziehen Schlüsse aus unseren Selbst-Testen. Ob sie gültig sind für andere, müsste unsere Musik zeigen.

Mit diesem Satz und den dahinter stehenden Gedanken einerseits und der ausführlichen technischen Beschreibung andererseits deutet der Komponist das Werk als eine Reflexion der Identität von entgegengesetzten Kräften des Menschen, nämlich von unbewussten und von bewussten, die beide hier »am Werk sind«. Solche Reflexion der Identität aber macht, wie Schelling gelehrt hat, das Kunstwerk aus. Und dies erfahren wir Hörer dadurch, dass wir nichts hinter dem Werk suchen und finden müssen, um es zu verstehen, dass wir unser Hörerlebnis nicht mit irgend einer »Bedeutung« dieser Musik aufzufüllen genötigt sind. Wir erfahren, wie sich in dem Bereich unseres Lebens, den wir bisher Musik genannt haben und auch weiterhin Musik nennen sollten, ein neues Stück *Wirklichkeit ereignet*. Musik scheint nicht in erster Linie durch eine bestimmte musikalische Sprache und auch nicht durch alle musikalischen Sprachen definiert zu sein, sondern vor allem dadurch, dass sie uns Menschen *Wirklichkeit im Bereich des Hörbaren als Kunst* erfahren lässt.

UDK 781.7Bemetzrieder

Leon Stefanija (Ljubljana)

Le tolérantisme musical –
komentarji k študiji Antoinea
Bemetzriederja o nacionalnih
glasbenih kulturah v 18. stoletju.
Pripombe k spoznavoslovju glasbe

*Le tolérantisme musical – Comments on
Antoine Bemetzrieder's Essay on National
Musical Cultures in the 18th century.
Notes on the Epistemology of Music*

Ključne besede: Antoine Bemetzrieder, spoznavoslovje raziskovanja glasbe, sociologija glasbe, anthropology of music, toleranca

Keywords: Antoine Bemetzrieder, the epistemology of music research, the sociology of music, the anthropology of music, tolerance

IZVLEČEK

Prispevek prinaša komentirani prevod publikacije Antoinea Bemetzriederja *Le tolérantisme musical* (1779). Njegov spis skozi diskusijo o treh glavnih glasbenih kulturah Evrope in prevladi ene (italijanske nad nemško in francosko) v enaki meri razkriva sociološke koordinate nacionalne identitete glasbe v 18. stoletju (in ponuja pragmatično »pravo rešitev« vprašanja nacionalne glasbe: postavitev nacionalne francoske opere) kakor tudi ponuja pomembne spoznavoslovne iztočnice raziskovanja glasbe, ki so tudi danes vredne upoštevanja. Komentarji k prevodu se nanašajo na spoznavoslovne iztočnice, puščajoč ob strani za ta spis sicer zgodovinsko pomembne vsebine.

ABSTRACT

The essay is conceived of as a set of comments on *Le tolérantisme musical* by Antoine Bemetzrieder. His text, published in 1779, discusses the three main European musical cultures and the hierarchy among them (Italian hegemony over German and French music). While reflecting on the reasons for this, Bemetzrieder reveals the sociological coordinates of identifying the national imprint in the music of the 18th century (offering a pragmatic solution to the "right solution" regarding Italian hegemony: the establishment the French National Opera House) while at the same time offering epistemological premises that deserve contemporary musicological attention. The comments added to the translation of Bemetzrieder's text relate to epistemological issues contained within it, leaving aside the historically important content so crucial for the text.

Antoine Bemetzrieder, leta 1739 rojeni alzaški Francoz, ki je Pariz zapustil leta 1781 in odšel v London, kjer je umrl po letu 1808 (in pred 1817), je v učbenikih zgodovine komajda kdaj omenjeno ime. (V glavnih nemških glasbenozgodovinskih učbenikih zadnjih sto let sploh ni omenjen.) Poleg svojih pedagoško učinkovito zasnovanih glasbenoteoretskih del, med katerimi leksika opozarja na *Leçons de clavicein et principes d'harmonie* (1771, španski prevod je sledil 1775, angleški pa 1778), je danes znan predvsem kot učitelj klavirja hčere enciklopedista Denisa Diderota. Čeprav bi Bemetzriederjev pogled na glasbeno izobraževanje verjetno tudi danes zbudil pozornost zaradi učinkovite metodološke zasnove in celostnega pojmovanja učenja glasbene, razmeroma skopi podatki o njegovem življenju in delu poleg navedenega spisa omenjajo zlasti knjižico z naslovom *Glasbena toleranca (Le tolérantisme musical)* iz leta 1779. Ta sodi v obnebjne francoskih glasbeno-nazorskih »querels« s sredine 18. stoletja, ki so dve desetletji po smrti pariškega kardinala italijanskega porekla Julesa Mazarina¹ leta 1661, ko so bili italijanski glasbeniki prisiljeni zapustiti Francijo in so ponovno pridobili naklonjenost francoske javnosti s smrtjo osrednjega francoskega mojstra tistega časa, J. B. Lullyja (1632–1687). Sodi torej v obnebjne, ko je leta 1672 ustanovljena Académie Royale de Musique (sicer mimo vrste drugih imen danes znana kot *Opéra*) predstavljala nosilko (resda ne edino ...) pariške glasbe, ki so jo dve leti po Napoleonovem dekretu iz leta 1793 – (8. avgust, §.1): »Toutes les académies et sociétés littéraires patentées ou dotées par la Nation, sont supprimées«² vključili v *Institut national des Sciences et des Arts* (danes del *Institut de France*).

Glede tematike Bemetzriederjevega spisa je mogoče reči, da ostaja tehtno muzikološko pričevanje o času, ki vsaj iz dveh razlogov sega do nas. Ne obravnava le vprašanje soobstoja glasbenoestetskih *strankarskih* trenj, katerih »nacional(isti)no« predzgodovino zgovorno povzema Jean-Jacques Rousseau: »Pravijo, da so Bernierove kantate nekega francoskega glasbenika ozdravile mrzlice; pri glasbeniku vsakega drugega naroda bi jo verjetno povzročile.«³ Poleg pričevanja o estetskih navzkrižjih, ki jih je vključno z današnjimi smiselno razumeti ne le kot pomembno glasbenozgodovinsko, temveč tudi spoznavoslovno tematiko, pa Bemetzriederjev spis ponuja tudi za danšnji čas aktualno refleksijo o spoznavnih koordinatah družboslovnega utemeljevanja glasbene *identitete*.

Zato prispevek prinaša prevod *Glasbene tolerance* – zaradi terminoloških specifik skupaj z izvirnikom celotnega Bemetzriederjevega besedila –, ki ga spremljajo vstavljeni komentarji.⁴ Čeprav izhajajo iz Bemetzriederjevega besedila, vstavljeni komentarji niso vezani na razlago podrobnosti, ki jih avtor ponuja v premislek, pa tudi ne merijo na razlago zgodovinskih okoliščin, ki so pomembne za razumevanje tega spisa: ne gre za kritični prevod v klasičnem pomenu besede, pač pa za premislek o nekaterih iztočnicah, ki se jih loteva Bemetzrieder v *Glasbeni toleranci*. Med temi je osrednje Bemetzriederjevo iskanje »prave rešitve« v razpravljanju o treh glasbenih »strankah« ali

¹ Rojen 1602 in krščen kot Guilio Raimondo Mazzarino.

² Navedeno po: *Institut national*. V: Ferdinand Buisson. *Nouveau dictionnaire de pédagogie*. Paris. Librairie Hachette, 1911, elektronska verzija (dostop 1.7.2007): <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=2925>.

³ Jean Jacques Rousseauj. *Esej o izvoru jezikov, v katerem se govori o melodiji in glasbenem posnemanju*. Ljubljana: Temeljna dela, 1999, 57.

⁴ Čeprav je moj prevod lektorirala in jezikovno temeljito pregledala Albina Škerbinc, gre za ohranjene nerodnosti kriviti samo mene (L. S.). Izvirnik nosi naslednje podatke: *Le tolérantisme musical / Par M. Bemetzrieder / A paris, / Chez l'Auteur, rue Neuve-Saint-Roch, près celle des Moineaux. / Et chez ONFROY, Libraire, Quai des Augustins au lys d'Or. / 1779.*

»sektah« – o gluckistih, piccinistih in ljubiteljih francoske glasbe –, ki se na primerljiv način pojavlja v sodobni muzikološki preobleki. Morda je manj izrazito na neki splošno uveljavljeni disciplinarni ravni in obstaja predvsem v obliki razpršene vrste idej, konceptov in načinov sistematiziranja podatkov in argumentiranja dejstev, toda vprašanje »pravega« raziskovanja glasbe je v zadnjih dveh desetletjih dobilo vsekakor omembe vredno pozornost znotraj stroke.

Izhodiščno stališče celotnega prispevka je naslednje. V močno poenostavljeni obliki, ki bi jo bilo treba sicer veliko podrobneje komentirati kot je to storjeno na tem mestu, je mogoče iskati zgolj »prava«, torej *različna* muzikološka področja in ne *enega*: med različnimi krogi, šolami, tradicijami raziskovanja, stališči ipd. »Predstavnik« je mogoče, v duhu pluralizma pojavov, »klasificirati« na različne načine. Kljub temu pa se zdita po pogostosti in pomenu izrekanj morda osrednji, med seboj tesno povezani, a vendarle dovolj jasno profilirani ločnici raziskovalnih usmeritev naslednji: na eni strani je mogoče govoriti o raziskovalnih usmeritvah, ki sledijo določenim spoznavoslovnim in metodološkim načelom, medtem ko po drugi strani kaže iskati stične točke v osredotočenosti na posamezne slogovne danosti, še pogosteje na časovna obdobja. Ločnica torej nastaja iz razlike med sredobežnimi »relacijami« na prvi strani in sredotežnimi »substancami« na drugi. Če je za prvo stran mogoče najti številna pričevanja denimo v zadnjih dveh desetletjih modni in danes nemara povsem korektno zgodovinopisno imenovani »Novi muzikologiji« (New/Critical/Cultural Musicology) ali pa v empirično, najsi naravoslovno ali družboslovno usmerjenih raziskavah,⁵ je za drugo stran mogoče navesti denimo okrepljeno ločevanje raziskovanja po pozameznih zvrsteh ali slogih, pri čemer gre za pragmatične, nikakor stvarno utemeljene razlike tipa: resna glasba – ljudska glasba – stara glasba – moderna glasba – popularna glasba – glasbe sveta.⁶

Prav slednjo opredelitev raziskovalnega profila glede na glasbeno zvrst ali slog, ki jo kot posledico globalizacije in »splošnih trendov« na tržišču znanja⁷ postavlja v premislek sodobnost, kaže ohraniti v misli ob Bemetzriederjevi socio-estetski razpravi o nacionalnih

⁵ Pred nekaj leti je Henkjan Honing z zanosnim naslovom »*Povratek sistematične muzikologije: novi empirizem in kognitivna revolucija*« (The Comeback of systematic Musicology: new Empiricism and the cognitive Revolution'. V: Tijdschrift voor Muziektheorie, 9(3) / 2004, 241–244) povzel prizadevanja, ki so značilna za sodobno muzikologijo: iskanje raziskovalnega aparata, ki bi bil zmogel obravnavati ne le recepcije glasbenih struktur, temveč glasbe kot družbenega pojava. Meddisciplinarne zahteve, sicer tako rekoč vpisane v srce muzikologije kot discipline, naj bi bile usmerjene k vzpostavitvi raziskovalnega aparata, ki bi glasbo mogel obravnavati s treh temeljnih gledišč: 1. fizikalističnega ali »paradigmatsko znanstvenega« (glasba kot snovni pojav), 2. imanentnega ali »dekonstruktivističnega« (*glasba* »per se« kot pojav raziskovalne domene humanističnih in družboslovnih študij) in 3. kognitivnega, po katerem je glasba »itself a product of cultural convention and of the facts of embodiment, being instantiated in the cognitions of the members of a culture« (Ian Cross. 'Music & science: three views'. V: Revue Belge de Musicologie, Vol LII (1998), 207–214.) Kljub nekoliko pretirani dikciji tovrstnega disciplinarnega modeliranja muzikologije, ki skuša v osnovi zajeti tako »tekst« kot »kontekst« glasbe, je mogoče reči, da sta Honingova proklamacija in Crossova delitev pristopov h glasbi značilni, nikakor osamljeni pričevanja o sodobni muzikološki praksi, ki je po »kulturološkem valu« ob koncu osemdesetih zajel še bolj naravoslovno-družboslovni »empirični val«, o katerem priča recimo lansko leto (2006) osnovana revija *Empirical Musicology Review*, ki je nastala iz podobnih pobud in namenov kot zbornik Eric Clarke / Nicholas Cook (ur.). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004. Avtorji tega zbornika so obenem tudi organizatorji konference na temo empirične muzikologije.

⁶ Podobno kot se recimo Mladen Dolar v vrsti drugih raziskovalcev glasbe postavi na stališče *razumevanja* razlik pri zagovornikih posameznega slogovnega vrednotenja glasbe, ki je vselej vezano na določene družbene danosti (»Function beyond function? Reflections on the functionality of the autonomous«). V: De musica disserenda II/2 [2006]), tudi danes – v imenu znanstvene natančnosti in podrobne preučevanja – prevladuje mnenje, da se je treba umetnostnih pojavov lotevati »od znotraj«, »v globino«, »lokalizirano«, torej po načelu njihove *avtonomije*, kakršno sicer prav tako upravičeno terjajo posamezna zgodovinska obdobja, slogi, tokovi, korpusi (notnih) tekstov ipd. na podlagi *zdravorazumskega* pretresa dostopnih podatkov.

⁷ Dejstvo, da raziskovanje ljudskega izročila in popularnih kultur postaja sestavni del vsake uglednejše akademske ustanove, je mogoče razbrati iz okrožnic elektronske pošte muzikoloških »informatičskih posrednikov«, kot sta Euromusicology (www.euromusicology.com) ali pa lista Ameriškega združenja za teorijo glasbe (www.societymusictheory.org), kjer je mogoče opaziti povečan muzikološki interes za »glasbe sveta« in različne glasbenopopularne zvrsti kot pomembnega dela kurikularne ponudbe zlasti angleško govorečih kultur.

glasbah 18. stoletja, ki jo v spisu *Glasbena toleranca* razgrne uvodna opredelitev »nacionalnih šol« tistega časa v obliki trenj med gluckisti, piccinisti in ljubitelji francoske glasbe:

On dispute beaucoup aujourd'hui sur les schef-d'œuvres en musique; les uns n'accordent du génie & du goût qu'aux Ouvrages Italiens, les autres donnent la pomme aux Allemands. Les *Piccinistes* (s'est ainsi qu'on nomme un des Partis disputans,) soutiennent qu'il n'y a qu'une bonne Musique, qui est l'Italienne. Tous les Peuples de l'Europe en conviennent selon eux, excepté quelques François de mauvais goût, qui sont enchantés des petits talens de leur Pays. S'ils accordent à la Musique Instrumentale des Allemandes de la force & de l'effet, ce n'est que pour pouvoir ajouter, mais l'esprit, le génie & le goût n'existent que dans les compositions Italiennes.

Selon les *Gluckistes*, (c'est le nom de l'autre Secte) les Italiens ne savent que chatouiller l'oreille; ils ne connoissent que [str. 6] quelques formes, agréables à la vérité, mais uniformes & par-là ennuyeuses. Les Allemands sont les vrais Musiciens; ils possèdent l'Art, connoissent l'empire des sons; ils tonnent & commandent aux passions.

Ce ne sont ni les Italiens ni les Allemands qui raisonnent ainsi, ils applaudissent, souvent le talent musical François: à la vérité ils n'en sont point enthousiastes; parvenant rarement à donner le bon jour à la Française, ils ne peuvent pas sentir tout l'esprit & toute la délicatesse de notre expression: ce sont des François qui soutiennent dans la Capitale de leur Patrie, que leur Musique n'est pas une Musique: les chef-d'œuvres de *Rameau*; de *Duni*, de *Monsigni*, de *Philidor*, de *Grétry*, de *Gossec* & de *Floquet* sont pour eux de petite Musique. Ils n'écoutent la Poésie Française, chantée, qu'autant qu'elle est accentuée, mesurée, phrasée, animée & embellie par Compositeur Allemand ou

Danes se veliko govori o velikih glasbenih delih; nekateri priznavajo genij & okus samo italijanskim delom, drugi prisegajo na nemška dela. *Piccinisti* (tako je ime stranki disputantov) menijo, da je samo ena glasba dobra – italijanska. Vsi Evropejci so prepričani, da je tako, razen nekaterih Francozov s slabim okusom, ki so očarani nad malimi talenti svoje dežele. Če že priznavajo moč in uspeh instrumentalni glasbi Nemcev, to počnejo le zato, da bi lahko pridali: a duha, genialnost in okus imajo samo italijanske kompozicije.

Po *Gluckistih* (to je ime druge sekte) Italijani zgolj očarajo uho; poznajo le nekaj glasbenih oblik, v resnici prijetnih, a uniformnih in zato dolgočasnih. Nemci so pravi muziki; posedujejo umetnost, poznajo kraljestvo zvoka; silovito izbruhnjejo in krotijo čustva.

A ne Italijani ne Nemci niso tisti, ki tako razmišljajo. Oni pogosto aplavdirajo glasbenemu talentu Francozov: v resnici niso pretirano navdušeni; redkokdaj uspejo Francozu voščiti dober dan in ne morejo čutiti vsega duha in vseh posebnosti našega izraza: sami Francozi v prestolnici se odrekajo bogastvu svoje domovine, češ da njihova glasba ni glasba. Najboljša dela, ki so jih napisali *Rameau*, *Duni*, *Monsigni*, *Philidor*, *Grétry*, *Gossec* in *Floquet* so za njih majhna glasba. Oni ne poslušajo péte francoske poezije, razen kadar jo poudari, prilagodi, frazira, razživi in olepša kak nemški ali italijanski skladatelj. Uspeh, ki so ga imele Gluckove opere v Parizu, je nekatero očaral; sloves g. Piccinija je ustvaril stranko drugih: ugovarjanje, kritika in zavist ter samovšečnost so utrdili obe stranki: aplavz jih je navdušil, navdušenje pa je večino zaslepilo. Tako eni kot drugi so

Italien. Le succès qu'ont les Opéra de M. *Gluck* à Paris, séduit les uns; la renommée de M. *Piccini* a formé le Parti des autres: les objections, la critique, la jalousie & l'amour-propre ont fortifié les deux Partis: les applaudissemens les ont enthousiasmé, & l'enthousiasme a aveuglé la plupart: tous sont [7] injustes envers les Musiciens de leur Pays: s'ils prononcent par fois les noms de quelques-uns de nos Célèbres, ce n'est que pour les attacher au char de *Gluck*, ou à celui de *Piccini*.

Qu'un troisième Parti en faveur des Compositeurs François, auroit beau jeu avec ces Détracteurs du talent national; leurs prétentions exclusives ne tiendroient pas long-temps contre la force des raisons qu'on pourroit leur opposer. Il ne seroit pas triste, ce Parti: on pourroit égayer la discussion, car la plupart des Docteurs disputans sont un peu incertains de leur goût & de leur connoissance musicale: ils ont changé d'*Idole* très-souvent, tour-à-tour ils ont encensé *Lully*, *Rameau*, *Mondonville*, *Duni*, *Philidor*, *Monsigni*, *Grétry*, *Gossec*, *Floquet*; & par une singularité bizarre, on trouve aujourd'hui parmi les partisans de la Musique Italienne, ceux qui ont l'ouïe un peu dure; & ceux qui ont la réputation d'avoir les organes délicates, sont mêlés parmi les Amateurs de la Musique Allemande ... J'aimerois assez à rompre une lance pour ces idoles délaissées & offensées: mais on se donne un ridicule à Paris, en parlant du mérite des François; les Allemands, les Anglois & les Italiens sont les Héros par excellence; d'ailleurs, je suis *Toutiste*, je n'ose blâmer personne, je jouis des trios Musiques; l'expression Allemande m'est pres-qu'aussi familière que l'expression Française, & la Musique Italienne charme infiniment mon Oreille, quoiqu'elle présente à mon esprit des images différentes de celles que m'annoncent le geste, la phy-

krivični do glasbenikov svoje domovine: če že izustijo ime kakega naših znamenitih glasbenikov, jih priključijo bodisi Gluckovemu bodisi Piccinijevemu vozu.

Najsi je tretja stranka, ki zagovarja francoske skladatelje, še tako zmožna zlahka opravi s temi, ki blatijo narodni talent, njihove izključujoče namere ne bodo dolgo vzdržale nasproti moči razuma, s katerim bi jim lahko nasprotovali. Ta stranka ne bi smela biti žalostna: poživiti bi bila morala diskusijo, saj večina doktorjev disputantov ni prepričana v svoj okus in svoje glasbeno znanje – idole spreminjajo zelo pogosto in hvale pojejo vsem po vrsti, Lullyju, Rameauju, Mondonvilleu, Duniju, Philidorju, Monsigniju, Grétryju, Gossecu, Floquetu; in prav nenavadno je, da najdemo med pristaši italijanske glasbe take, ki imajo slab sluh; med amaterje nemške glasbe so pomešani tisti, ki slovijo po svojih občutljivih organih ... Zelo rad bi se zavzel za njihove zapuščene in razžaljene idole, a človek se v Parizu osmeši, ko govori o zaslugah Francozov. Nemci, Angleži in Italijani so heroji brez primere. Še več, tudi sam sem *tutist* in nikogar ne upam kriviti – uživam v vseh treh glasbah; nemški izraz mi je skoraj enako domač kot francoski, italijanska glasba pa moje uho neskončno očara, dasi mojemu duhu prikaže drugačne podobe od tistih, ki mi jih vzbujajo kretnja, fizionomija in besede italijanskega jezika; oskrbi mi čudovite trenutke, čeprav se moji občutki ponavadi zelo razlikujejo od tistih, ki navdajajo ljudi, vajene italijanskega jezika, manire in izraznosti.

Če mi ta dvojni razlog veže roki in mi preprečuje stopiti v diskusijo, da bi zagovarjal in maščeval slavne umetnike, katerih velike mojstrovine občudujem, bi želel vsaj zmanjšati število njihovih sovražnikov in razkriti šibkost tistih, ki jih ne bi mogel spreobrniti. Morda se bodo v Londonu, na

sionomie & les paroles de l'Italien; elle me procure des momens délicieux, quoique mes sensations soient, pour l'ordinaire, très-opposées à celles que paroissent en recevoir les gens habitués à la langue, à la maniere & à l'expression Italienne.

Si cette double raison m'arrête & m'empêche d'entrer en lice, pour defendre & pour venger les Artistes célèbres, don't j'admire les chef-d'œuvres, je veux du moins chercher à diminuer le nombre de leurs ennemis, & découvrir la foiblesse de ceux que je ne pourrois pas convertir; il naîtra peut-être un jour à Londres, à Vienne, ou à Rome, quelques Renégats qui, jaloux ou ennuyés du mérite de leurs voisins, chanteront les éloges des François.

Dunaju ali v Rimu kdaj rodili kaki izdajalci, ki bodo – zavistni ali naveličani zaslug svojih sosedov – peli hvalo Francozom.

Četudi je širitev Evropske Unije ob koncu 20. stoletja – iz različnih razlogov, z različno intenziteto in ukrepi – poživil vprašanja o nacionalnem, te muzikološke »žvljenjske tematike« (C. Kaden) danes nikakor ne kaže razmejevati od drugih prizadevanj po osvetljevanju *identitet*. Spremljajo namreč tako popularnost »glasb sveta«, kot regionalnih, lokalnih, alternativnih, obrobni ali kakor koli drugače s strani »akademske muzikologije« domnevno v ozadje potisnjenih glasb. Ne nazadnje se ena vseprisotnih idej sodobnosti – da je treba upoštevati *druge* in *drugačne*, skratka *vse* glasbe – kot osrednji pokazatelj razsvetljenske države sodobne etno/muzikologije⁸ izteka v niz vprašanj o (ne le nacionalni) *identiteti* pojavov. Primerjati ga mogoče z okroglo mizo, kjer sta glavna sogovornika na eni strani teoretska in filozofska odprtost, medtem ko na drugi strani sedi domala empirično dokazljiv pragmatizem, vezan zlasti na geografske, politične in jezikovne danosti. Skratka, vanj sodi domala vse in opredelitive identitete terjajo meddisciplinarnost.

Seveda drži, da je strokovna analiza »vseh reči, povezanih z glasbo« sestavni del tudi programskega orisa muzikologije Guida Adlerja (*Umfang und Ziele der Musikwissenschaft*) – teoretskega mejnika nemške muzikologije, za katerega se zdi, da je praktično zadihal s polnimi pljuči predvsem v interdisciplinarnih prizadevanjih, ki jih danes izrazito narekuje pragmatizem, domnevno značilen za anglosaško raziskovalno tradicijo. Toda drži tudi, da so navezovanja (recimo nacionalne) *identitete* na konkretne pojave vselej razpeta med določene *substance*, kakršna je recimo naravni jezik, in izmuzljive *specifike*, kot so *relacije*, *konteksti*, *okolščine* ipd., odpirajoč na stežaj vrata »tutističnim« (= holističnim) metodološkim raziskavam. Naj navedem primer iz slovenske glasbene kulture. Če bi recimo trdili, da glasba Primoža Ramovša ne odraža nacionalne biti, ker so ljudske prvine, v kolikor v njej obstajajo, dodobra prekrite, bi prišli v zagato pri iskanju ugovora na prepričanje, ki ga je na žalni seji ob Ramovševi smrti 13.1.1999 podal

⁸ Odmevna raziskovalca, kot sta Christian Kaden in Nicholas Cook, sta sijajna primera udejanjanja načela »razsvetljenskega duha« v muzikologiji. Prim. Christian Kaden. *Des Lebens Wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*. Kassel: Bärenreiter, 1993, zlasti 171–227. – Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

akademik Lojze Lebič rekoč: »Prepričan sem, da bomo v prihodnje v Ramovševi muziki odkrivali veliko več naše slovenske duhovne antropologije kot se nam danes zdi.«⁹ Dejstvo je, da tudi Ramovševa glasba tvori del slovenske glasbene identitete – a je prav tako treba šteti za dejstvo to, da opredelitev Ramovševe *slovenskosti* potrebuje analitični aparat, ki je sposoben razlikovanja različnih, glasbenih v enaki meri kot ne-glasbenih pla(s)ti slovenskosti.

Zavajajoče se zdi torej iskati izključujoče alternative tipa *ali/ali* – zavajajoče je vprašati, ali so identitete zgolj kulturološka konstrukcija ali pa je, denimo, jezikovna podstat jedro nacionalne identitete. Iskati je mogoče kvečjemu odgovore na domneve, ki govorijo v prid eni ali drugi poziciji, ne da bi katero od obeh smeli odmisлити. Toda kako opredeliti naslednje stališče Bemetzriederja, ki »substanco nacionalnega« veže na jezik, a ne na intonanco, temveč na »vzvišena čudesa poezije« (»sublimes merveilles de la Poésie«)?

Le Génie impartial inspire les Habitans [9] de Paris aussi-bien que ceux de Naples & de Vienne; le bon gout qui seul sçait distinguer les belles situations & beaux momens du monde physique & moral; cette rare & précieuse qualité de l'intelligence humaine appartient à tous les hommes. Les Italiens, les Allemands 'les François ont produit & produisent encore tous les jours des chef-d'œuvres de Musique du meilleur goût: je crois même que toute Nation qui aura élève sa langue aux sublimes merveilles de la Poésie, poura un jour avoir sa Musique propre.

Nepristranski genij navdihuje prebivalce Pariza enako kot tiste Neaplja in Dunaja; dober okus, ki zna edini razločiti med lepimi situacijami in lepimi trenutki fizičnega in duševnega sveta – ta redka in neprecenljiva kakovost človekove inteligence – pripada vsem. Italijani, Nemci in Francozi so ustvarjali in še vedno iz dneva v dan ustvarjajo velike glasbene umetnine najboljšega okusa: verjamem celo, da bo vsak narod, ki bo svoj jezik povzdignil do vzvišenih čudes poezije, nekega dne lahko imel svojo glasbo.

Zastavljeno vprašanje terja dva niza odgovorov na temeljna spoznavoslovna, v enaki meri metodološko kot vsebinsko občutljiva vprašanja o razmerju med *substancnim* in *relacijskim* »jedrom« (ne le nacionalne) identitete. V konkretnem primeru je oba niza vprašanj mogoče formulirati takole: ali Bemetzrieder napeljuje misel k vprašanju vzvišenega *učinka* jezika, ki naj ga glasba posnema, ali meri na jezikovno strukturiranost, ki naj bo ukrojena po *strukturah* in *mehanizmih* jezika kot veliko širše razumljenega komunikacijskega sredstva – če parafraziram Bemetzriederjeve besede o okusu s teorijo »multiple intelligencies« Howarda Gardnerja: kot »neprecenljive kakovosti človekovih inteligenc«?

Kar zadeva odgovor na postavljeno vprašanje o nacionalni prevladi se Bemetzriederjev spis na tej točki pravzaprav konča: slidi argumentacija, ki osvetljuje ozadje odgovora.¹⁰ Avtor namreč nadalje skuša znanstveno utemeljiti nacionalno identiteto v glasbi prek

⁹ Lojze Lebič. 'Primož Ramovš'. Rokopis 1999, 3. (Hrani Lojze Lebič.)

¹⁰ Vprašanje je ne nazadnje treba umestiti med vrsto zgodovinskih in teoretskih poglavij o vzporednicah med jezikom in glasbo, ki ob koncu 18. stoletja izgubijo teoretsko trdnješo vez z baročnim naukom o glasbenoretoričnih figurah in poleg strukturnih vzporednic s pesniškimi stopicami šele v 20. stoletju pridobijo trdnješi teoretski okvir zlasti v idejah govorjenega petja (»Sprechgesang« A. Schönberga) in glasbene intonacije (L. Janaček, B. Asafjev, D. Schnebel idr.), ki je z navedenimi točkami še zdaleč ni mogoče označiti za sklenjen tematski krog. Gre za za tematiko umevanja glasbe kot *komunikacijskega* pojava tako na nevrofiziološki kot antropološki in kulturološki, kar odpira od nekdanj privlačne muzikološka vprašanja v vedno drugačni luči.

treh med seboj povezanih argumentacijskih linij: prek bio-fiziološke analogije govornega jezika in glasbe nadaljuje v duhu izmuzljivih pojmov-smerokazev estetike okusa, ki bi danes sodili k osebnostni psihologiji, s kulturološkim portretom glasbene prakse, izhajajoč iz primerjave treh »nacionalnih korifej«, Monsignija, Glucka in Piccinija. Avtor se očitno zavedajoč težav loti svojega znanstvenega izvajanja s pomenljivo etično cezuro, ki bi jo pri obravnavi začrtane vsebine mogli brez predsodkov podpisati tudi danes:

Ce n'est peut-être pas le moment d'annoncer ce Tolérantisme Musical; l'expérience n'a pas encore assez instruit; les meilleures preuves ne paroîtront pas évidentes. Les pretensions exclusives font fortune plus aisément; elles donnent un air savant à celui qui les soutient; ceux qui sont les Héros, les adoptent aveuglément, & la jalousie des offensés favorise leurs progress. Il n'est pas de même d'une opinion tolérante; son indulgence lui donne un air timide & incertain, ne décidant pas pour un contre tous, elle flatte peu & n'irrite personne: une telle opinion n'est pas piquante, on ne peut pas la dire avec [10] enthousiasme; il faut l'appuyer de fortes raisons pour la faire passer, & puis les raisons exigent l'examen qui est toujours difficile & souvent fort ennuyeux. Vaincons les difficultés; sondant l'opinion qui nous paroît la plus raisonnable, nous avancerons peut-être l'époque de la Musique, & nous aurons favorisé le plus innocent des plaisirs.

»Najbolj nedolžnega vseh užitek« podpirajo prejkone vsi, a razlage, zakaj, niso enake in ne dobljene na enak način. Zavedajoč se krhkosti celotnega poteka argumentacije, Bemetzrieder na tem mestu začrta dolg lok izvajanja jedra nacionalne glasbe in njene družbenega položaja. Izvajanje je mogoče deliti na tri med seboj povezane sklopa tematik, ki bi jih mogli označiti kot nevro- ali biofiziološko in kulturološko opredelitev nacionalnega z veznim odlomkom (v naslednjem delu citiranega besedila pod lomljeno črt), ki bi ga danes umestili v domeno psihologije osebnosti.¹¹

Nemara ni pravi trenutek za razglasi-
tev glasbene tolerance; izkušnja nas še
ni dovolj izučila; najbolj očitni dokazi se
ne bodo zdeli dovolj jasni. Izključujoče
namere zlahka dajejo večji izkupiček; ti-
stega, ki jih podpira, navdajajo z videzom
učenosti; heroji jih slepo sprejemajo in
zavist užaljenih napihuje njih napredek.
S strpnim stališčem pa ni tako. Njegova
prizanesljivost mu daje plašen in dvomeč
videz; ker se ne odloči ne za ne proti,
malo laska in nikogar ne vznemirja: ta-
kšno stališče ni bodičasto in ne moremo
ga izreči z zanosom; da bi ga sprejeli, ga je
potrebno podpreti z močnimi razlogi, raz-
logi pa zahtevajo premislek, ki je vedno
težaven, pogosto je tudi zelo dolgočasen.
Premagajmo težave; če bomo sprejeli
stališče, ki se nam zdi najbolj smiselno,
bomo morda pomagali napredku svoje
glasbene dobe in podprli najbolj nedol-
žnega vseh užitek.

¹¹ Če je mogoče biofiziološke vzporednice z Bemetzriederjevim spisom iskati na različnih koncih po naraščajočem korpusu obravnave, ki se sklicujejo na »biomuzikologijo«, in bi za sodobne kulturološke poglede na glasbo mogli napotiti k različnim glasbenosociološkim, antropološkim in kulturološkim obravnavam, kaže s področja psihologije osebnosti in glasbe med najbolj temeljitimi študijami opozoriti na: Peter J. Rentfrow / Samuel D. Gosling, »The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences«, *Journal of Personality and Social Psychology* 84/6 (June 2003): 1236-1256.

V prvi del argumentacije sodi vez med glasbo in strukturami govornega jezika; ob tezi, da se je glasba razvila iz »naravnega petja« in so jo geografske in biološke razlike med ljudmi diferencirale, je glavni sklep tega dela ta, da ni *univerzalne* glasbe, ki bi bila »lastna vsem podnebnim razmeram, vsem ljudem in vsem jezikom«:

Le chant est le signe naturel de nos plaisirs, mais l'homme civilisé est loin de la nature; les chef d'œuvres du langage ont multiplié & varié nos sensations à l'infini. Il ne faut pas moins qu'une savante harmonie, unie à une parfaite mélodie, pour les exprimer toutes; le geste, la physionomie & la parole ne sont pas de trop, si on veut les manifester & les communiquer aux Auditeurs. Les Italiens sont le premier Peuple de l'Europe moderne, qui ait substituée une Musique au chant naturel; leur langage & leur Musique ont cheminé d'un pas égal vers la perfection. Le même accent, la même prosodie, le même rythme & même esprit règnent dans leur langue & dans leur Musique, l'instrumentale est aussi Italienne que la vocale, on ne fait pas trop si leur manière de chanter est tirée de leur manière de parler, ou si leur manière de parler est tirée de leur manière de chanter. Une langue sonore [11] & chantante, une Musique délicieuse où l'harmonie est sagement combinée avec la mélodie, voilà ce qui distingue aujourd'hui les Italiens de tous les Peuples de la terre. Mais cette langue agreeable, cette Musique divine, peuvent-elles servir de modèles à toutes les Nations? Cela paroît être l'opinion générale, du moins quant à la Musique, car on chante aujourd'hui par-tout la langue Italienne: Pour moi, je ne peux pas penser de même; je crois ne choquer personne, en le disant tout haut; je ne suis pas le premier ni l'unique de mon opinion. Le Spectateur Anglois (Discours XIII) a dit, il y a long-temps... "Je remarquerai que l'accent de chaque Nation lui est si particulier, que'il diffère de celui de toutes les autres, comme on peut le voir par les *Gallois* & par les *Ecos-*

Petje je naravni znak naših užitkov, a civilizirani človek je daleč od narave; jezikovne mojstrovine so naša občutja pomnogoterile in popestrile v neskončnost. Za njihov izraz je potrebna večša harmonija, združena s popolno melodijo; gesta, poteze in beseda niso odveč, če jih kdo želi izraziti in posredovati poslušalcem. Italijani so prvo ljudstvo moderne Evrope, ki je naravno petje zamenjalo z glasbo; njihov jezik in njihova glasba sta k dovršenosti hodili z enakimi koraki. Isti poudarek, ista prozodija, isti ritem in isti duh prežemajo njihov jezik in njihovo glasbo, instrumentalna glasba je enako italijanska kot vokalna, in ni pretirano reči, da je njihov način petja izpeljan iz njihovega načina govora. Zveneč in pojoč jezik ter prefinjena glasba, kjer se harmonija in melodija modro prepletata, Italijane danes razločujeta od vseh ljudi na svetu. Toda: ali lahko ta prijeten jezik, to božansko muziko, rabimo za model vseh nacij? To bi utegnilo biti splošno mnenje, vsaj kar zadeva glasbo, saj se danes povsod poje italijansko: sam ne mislim enako, verjamem, da ne bom koga šokiral, če to povem na glas – pri tem nisem ne prvi ne edini. Angleški opazovalec (Discours XIII) je že dolgo tega dejal: »opazil bom, kako se akcenti vsake nacije tako lastni njim, da se po njih razlikujejo od vseh ostalih, kot je mogoče opaziti pri Valizanih in Škotih, četudi so nam tako blizu. Po drugi plati pa pri tem ni mišljena izgovorjava vsake posamezne besede, temveč zven celotnega govora. Odtod ponavadi pritožbe Angleža, ki sliši izvajati tragedijo v francoščini: da vsi igralci izgovarjajo na istem tonu; in

sois, quoiqu'ils soient si près de nous. D'un autre côté, l'accent don't il s'agit, n'est pas la prononciation de chaque mot à part, mais le son de tout le discours. De-là vient qu'il est si ordinaire à un *Anglois* qui entend jouer une Tragédie en François, de se plaindre que tous les Acteurs prononcent sur le même ton; c'est pour cela qu'il préfère sagement ses [12] compatriotes, sans penser qu'un *François*, ou étranger, se plaint aussi de la monotonie des Acteurs Anglois" ... Plus bas, parlant des Opéra Italiens, exécutés à Londres; il ajoute ... "Les marques d'interrogation ou d'admiration dans la Musique Italienne, ont quelques rapports avec les tons naturels d'une voix Angloise, quand nous sommes en colere; jusques-là que j'ai vu souvent nos Auditeurs fort trompés à l'égard de ce qui se passoit sur le théâtre, & s'attendre à voir le Héros casser la tête à son domestique, lorsqu'il lui faisoit une simple question, ou s'imaginer qu'il se querelloit avec son ami, lorsqu'il lui souhaitoit le bonjour" ... Depuis deux ans, des Littérateurs François ont sagement raisonné, pour prouver que les Opéra Italiens sont déplacés sur notre théâtre, & que la Musique Italienne ne convient nullement à notre Poésie: il est vrai, ils n'ont dit cela que pour mettre en place un autre modele universel, la Musique forte & expressive d'un célèbre Compositeur Allemand; par conséquent, cette dernière autorité n'est qu'une demipreuve en faveur de mon opinion. Le Savant *Court de Gebelin* me fournit des preuves [13] plus solides dans la profonde Histoire naturelle de la parole; cet Auteur célèbre remonte à origine de tout langage, tire la diversité des langues des organes mêmes de la voix; son exposé du monde primitif est contraire à toute universalité. Selon lui, l'homme sortant des mains de la nature n'a pas un égal penchant pour tous les sons de la voix, ni pour toutes les prononciations; l'air, le climat, les productions du lieu de sa

zato ima modro raje svoje sonarodnjake [12], pri tem pa ne pomisli, da tudi Francoz ali tujec negoduje nad monotonijo angleških igralcev« ... Kasneje, govoreč o italijanski operi, izvedeni v Londonu, doda: »Preizpraševanja in občudovanje v italijanski glasbi imata nekaj skupnega s tonom angleškega glasu, ko smo jezni; tako sem pogosto videl naše poslušalce krepko zavedene o tem, kaj se dogaja na odru, pričakujoč, da bo heroj razbil glavo služabniku, ko mu je ta postavil preprosto vprašanje, če se krega s svojim prijateljem, ko mu je slednji voščil dober dan« ... Že dve leti francoski literati učeno razmišljajo, kako bi dokazali, da italijanska opera ni za naša gledališča in da italijanska glasba sploh ne ustreza naši poeziji. Res je, da so to rekli le, da bi postavili še en univerzalni model, krepko in izrazno glasbo nekega slavnega nemškega skladatelja; posledično je ta zadnja avtoriteta le polovični dokaz v prid mojemu stališču. Učenjak Court iz Gebelina mi ponuja bolj čvrste dokaze v poglobljeni Naravni zgodovini govora; ta slavni avtor seže nazaj k izvoru vseh jezikov, raznolikost jezikov izpeljuje iz samih organov glasu; njegov prikaz primitivnega sveta povsem nasprotuje vsaki univerzalnosti. Pravi, da človek, ki ga je ustvarila narava, nima enakega nagnjenja do vseh zvokov glasu, niti do vsakršne izgovorjave; zrak, klima, dobrine rojstnega kraja, njegove potrebe in izoblikovanost njegovih organov neprestano vplivajo na njegov genij in omejujejo njegov specifični okus ... Zatorej se mora glasba med različnimi ljudstvi razlikovati; tako kot govor.

Govoreč o načinih ali manirah govora, Gebelin pravi: »V regijah, kjer je podnebje skrajno vroče in kjer se kri vročično pretaka, se mišice pevskega glasbila bolj širijo in so bolj igrive: usta se tako lažje odpirajo, z večjo močjo pritiskajo na no-

naissance, ses besoins & la conformation de ses organs influent sans cesse sur son génie, & bornent son goût particulier ... La Musique doit donc varier chez les différents Peuples; ainsi que le discours.

Parlant des modes ou des manières de *Gebelin* dit ... "Dans les contrées où l'air est brûlant & où le sang coule avec impétuosité, les fibres de l'instrument vocal se dilatent davantage & ont plus de jeu: la bouche s'ouvre donc plus facilement, elle fait plus d'effort sur l'extrémité intérieure; on *aspire* donc. Dans les contrées où le froid est rigoureux, où tout mouvement est ralenti, où toutes les fibres sont resserrées, la bouche s'ouvre beaucoup moins; on prononce du devant de la bouche, on *siffle* plutôt qu'on ne parle. [14] Dans les montagnes où poumons sont plus exercés que dans les plaines, la prononciation est beaucoup plus rapide. Ceux qui vivent dans l'abondance & dont les mœurs sont douces & aisées, ont une prononciation douce & amolie; ils fuient les sons âpres & fortement prononcés des peuples plus grossiers.

Chez un même peuple, la prononciation change avec les mœurs: nous ne pourrions soutenir celle de nos peres du quinzième siècle, elle nous paroîtroit infiniment trop rude ... La prononciation de la langue Française s'adoucit singulièrement vers la fin du sixième [!] siècle; les mots en *A* se changerent en *E*, & la plupart de ceux où *o* *i* se prononçoient aussi fortement que dans *Suédois*, se prononcèrent en *E*, ensorte que le nom des *François* n'eût plus le même son que le nom du Roi *François* ... C'est ainsi qu'une partie des Grecs changerent de prononciation à mesure qu'ils se civiliserent; & que les *Ioniens* & les *Athéniens* prononcèrent en *E*, les mots que les *Doriens* montagnards & agrestes continurent de prononcer en *A*" ... Parlant des sons les plus simples, des sept sons fondamentaux de l'octave, M. *Court de Gebelin* dit que le plus haut se prononce par

tranjost; ljudje torej *vdihavajo*. V regijah, kjer vladata mraz in težke okoliščine, kjer se gibi upočasnijo, kjer so vsa mišična vlakna bolj skrčena, se usta odpirajo veliko manj; izgovarja se s sprednjim delom ust, prej *žvižgajoč* kot govoreč. V gorah, kjer so pljuča bolj razvita kot na ravninah, je izgovorjava veliko hitrejša. Tisti, ki žive v izobilju in katerih nrav je mehka ter mila, imajo tudi mehko in prožno izgovorjavo; bežijo pred rezkimi in glasnimi glasovi bolj robotih ljudi.

Pri istem ljudstvu se izgovorjava spreminja z navadami: ne bi mogli prenašati izgovorjave naših očetov iz petnajstega stoletja, ki bi se nam zdela skrajno groba ... Izgovorjava francoskega jezika se proti koncu šestega stoletja nenavadno omehča; besede na *A* se spremenijo v *E* in večina besed, kjer se 'oi' [izg. 'ua', op. prev.] močno naglašuje, kot pri besedi *Suédois* [Šved, op. prev.], se izgovarja kot *E*, tako da ime *François* [Francoz, op. prev.] nima več enakega zvena razen pri imenu *Roi François* [kralj Franc, op. prev.]... Tako je del *Grkov* v procesu civiliziranja spremenil izgovorjavo; *Ionci* in *Atenci* so z *E* izgovarjali besede, ki so jih *dorski gorjanci* in *kmetje* še naprej izgovarjali z *A*« ... Razpravljajoč o najpreprostejših, sedmih osnovnih zvokih oktave, gospod *Court de Gebelin* meni, da so usta pri izgovorjavi najvišjih zvokov najbolj odprta; najbolj pa zaprta pri izgovorjavi najnižjih tonov: prvi pojav ponazoriti s črko *A*, drugega s črkama *OU* [izg. 'u', op. prev.]; po njegovem pet vmesnih zvokov ustreza našemu skrajno odprtemu *E*, našemu navadnemu *E*, ki se izgovarja v sredini ustne votline, ter našim *I*, *O* in *U*; in v resnici se črke *A*, *È*, *E*, *I*, *O*, *U*, *OU* ne morejo izgovoriti s raztegovanjem ust, ki se vedno bolj zapirajo. Avtor primitivnega sveta dodaja, da ima teh sedem zvokov (sedem *duhov* preteklosti) lastnost, da se

la plus [15] grande ouverture possible de la bouche; & que la plus bas se prononce par la plus petite ouverture possible: il désigne le premier par la lettre *A* & l'autre par les lettres *OU*; selon lui les cinq sons intermédiaires repondent à notre *E* extrêmement ouvert, à notre *E* ordinaire prononcé du milieu de la bouche, à l'*i*, à l'*o*, & à l'*u*; en effet les lettres *A*, *È*, *E*, *I*, *O*, *U*, *OU*, ne peuvent se prononcer que par l'allongement de la bouche, qui se ferme de plus en plus. L'Auteur du monde primitif ajoute que ces sept sons, (les sept *esprits* des anciens) ont la propriété de se prononcer de diverses manières: 1. Avec beaucoup de douceur, du milieu de la bouche. 2. Du fond du gosier en aspirant avec force. 3. En les terminant par un léger son nasal. 4. en les prononçant lentement. 5. en les prononçant brièvement

Ces Observations ne favorisent pas l'opinion d'une Musique universelle & propre à tous les climats, à tous les peuples & à toutes les langues; elles ne favorisent pas non-plus l'opinion de ceux qui croient que la Musique est une langue naturelle: qu'ils accordent ce titre à la Musique Allemande, à la Musique Française, à la Musique Italienne ou à la Musique Iroquoise, l'homme [16] du monde primitif ne sera pas de leur avis; parcourant toute la terre, il pourroit bien ne pas rencontrer un seul air de son goût: je m'imagine qu'il auroit beau faire, dresser les oreilles, ouvrir la bouche & agrandir les yeux, il ne comprendroit pas grand'chose ni au discours, ni à la Musique des Italiens malgré le jeu des gestes & de la physionomie: je ne pense pas qu'il puisse trouver là les signes de ses sensations ou les images de ses idées, tous deux à coup sûr aussi pauvres & aussi bornés que son chant & son langage; je ne fais ce qui pourroit se passer dans son ame, mais il me semble le voir fort embarrassé & presqu'aussi étourdi que le feroit un oiseau libre qui ne fait

lahko izgovorijo na različne načine: 1. z veliko mehko, v sredini ustne votline, 2. z grleno izgovorjavo, pri močnem vdihu, 3. tako da jih končamo z lahnim nazalnim zvokom, 4. s počasno izgovorjavo, 5. s pohitevanjem pri izgovorjavi.

Ta opažanja ne govorijo v prid univerzalni glasbi, ki bi bila lastna vsem podnebnim razmeram, vsem ljudem in vsem jezikom; ne podpirajo mnenja tistih, ki verjamejo, da je glasba univerzalen jezik: ki ta pridevek podeljujejo nemški glasbi, francoski glasbi, italijanski glasbi ali pa irokeški glasb – človek primitivnega sveta se ne bi strinjal z njihovim stališčem; dasi bi prehodil ves svet, morda ne bi našel ene samcate pesmi po svojem okusu: kar predstavljam si, da četudi bi dobro našpičil ušesa, odprl usta in razširil oči, kljub temu ne bi razumel kaj dosti jezika, niti same glasbe Italijanov, igri gest in telesa navkljub. Ne mislim, da bi mogel najti znamenja svojih občutkov ali podobe svojih idej, ki so nedvomno tako skromni in omejeni, kot njegove pesmi in njegov jezik. Ne vem, kaj bi se lahko dogajalo v njegovi duši, a zdi se mi, da bi ga stvar močno spravila v zadrego in domala v osuplost – kot svobodno ptico, ki proizvaja svoje naravno žvrgolenje in ki bi po naključju naletela na umetno vzgojene kanarčke. Nadalje na poti bi se naš popotnik z vsakim korakom znašel v večji zadregi; povsod bi slišal razglašeno govorico s petjem, kajti mislim, da mu v Parizu ne bi izvajali francoske glasbe, na Dunaju je največ, na kar bi lahko naletel, nemška glasba prilagojena italijanskim besedam, medtem ko smo se v Londonu odpovedali angleški glasbi že pred tridesetimi leti... Verjamem, da bi obisk prestolnic v njem pustil vtis razvoja glasbe, ki se pomika v obratnem sorazmerju: najbrž bi se želel ustaliti pri

que son ramage naturel, & qui rencontreroit par hasard une petite société de serins élevés à la serinette. Continuant sa route, l'embarras de notre voyageur pourroit bien augmenter à chaque pas; par-tout il entendroit un parler discordant avec le chanter, car je ne pense pas qu'on lui donneroit à Paris de la Musique Française; à Vienne il auroit tout au plus de la Musique allemande ajustée sur des paroles Italiennes, & à Londres on a abandonné la Musique Angloise depuis trente ans ... Je crois que son séjour dans les Capitales [17] seroit toujours en raison inverse des progrès de la Musique: c'est chez les peuples dont la musique est encore dans l'enfance qu'il doit vouloir se fixer; c'est là qu'il pourroit un peu s'y reconnoître, leur chant simple encore d'accord avec le langage est près de la nature & par conséquent à la portée de l'homme du monde primitif.

Le fait n'est pas moins contraire à ces prétensions d'une Musique naturelle, d'une Musique universelle, nulle n'est bonne pour tout le monde; il n'existe aucune universalité de langage, le geste même & la physionomie distinguent les différens peuples de la terre: l'observateur ne se trompe guères; l'attitude le maintien & la mine lui suffisent pour reconnoître la plupart des nations: Partout la voix, le chant & la Musique ont un goût de terroir ainsi que la parole & le discours; tout people à son mode ou sa manière de chanter en tout confirme à sa manière de parler; chacun a une tournure, une construction propre dans ses compositions: une prononciation particulière caractérisé jusq'aux moindres contrées de chaque nation. Si le parler varie en France d'une province à l'autre, le chanter n'est pas le même d'une extrémité à l'autre: je ne sais si le [18] Breton reconnoitroit son air en Provence, mais à coup sûr le Béarnois ne trouveroit pas sa chanson en Picardie ... La Musique Française chantée par un Italien ne perd pas moins que les vers de Racine

ljudeh, kjer je glasba še v povojih; tam bi se lahko nekoliko prepoznal, preprosto petje teh ljudi je še v skladu z govoricu in blizu naravi, in je posledično dojemljivo človeku primitivnega sveta.

To dejstvo ni nič manj v nasprotju s pretenzijami po naravni glasbi, po univerzalni glasbi, nobena ni dobra za ves svet; ne obstaja kak univerzalni jezik; ne obstaja univerzalnost jezika; celo gesta in fizionomija ločujeta med sabo različna ljudstva sveta. Opazovalec se ne zmoti; drže, ki jih imajo, njihovi izrazi in videz mu zadoščajo, da prepozna večino nacij. Povsod glas, pesem in glasba izražajo maniro ozemlja, prav tako beseda in govor. Vsako ljudstvo ima svoj način petja, ki je povsem v skladu z njihovim načinom govora; za vsak narod je značilno lastno fraziranje, lastna sestava kompozicij; vse do zadnjega okraja, vsako nacijo zaznamuje značilna izgovorjava. Če govor v Franciji variira med posameznimi provincami, petje tudi ni enako: ne vem, ali Bretonec prepozna svojo pesem v Provansi, a Bearnjan svoje pesmi gotovo ne bi našel v Pikardiji ... Francoska glasba, ki jo poje Italijan, ne izgubi nič manj kot Racinov verz, deklamiran v nemščini ... Avtor v glasbi prepozna svojo domovino z enako lahkoto kot Nemec, ki piše francosko; navade prve vzgoje se težko opustijo – treba je vložiti veliko truda in vrsto let, in potreben je poseben genij, da bi se naturalizirali v tujem izrazu. Italijan prepozna nemške in francoske skladatelje, četudi pojejo pesmi *Metastazija*: danes je mogoče v Parizu primerjati manire, značilne za tri glavne glasbe Evrope; gospodje *Monsigni*, *Gluck in Piccini* nam lahko služijo za primere pri isti gledališki igri. *Golkondska kraljica* prvega je povsem po francoski modi; naš jezik je tu pét s čistostjo in plemenitostjo; instrumentalna glasba in plesne viže vzbujajo prijetno

déclames par un Allemand ... L'Auteur en Musique décele sa patrie aussi aisément que l'Allemand qui écrit le François; on perd difficilement l'habitude de la première éducation; il faut un grand travail, de longues années & un don particulier du génie pour nous naturaliser dans une expression étrangère: l'Italien reconnoît les Compositeurs Allemands & François, quand même ils chantent les Poèmes de *Metastaze*: on peut aujourd'hui comparer à Paris les manières de faire qui caractérisent les trois principales Musiques de l'Europe; MM *Monsigni*, *Gluck* & *Piccini* nous donnent des exemples sur le même Théâtre; la Reine du Golconde du premier est entièrement du mode français: notre langue y est chantée avec pureté & avec noblesse; la Musique instrumentale & les airs de danse inspirent l'aimable gaîté qui caractérise notre nation; cet Opéra est ancien, il a déjà eu un grand succès il y a douze ans & il charme encore tous ceux qui oublient pour un moment [19] qu'il faut aujourd'hui être ou *Gluckiste* ou *Picciniste*.

veselost, ki je tako značilna za našo nacijo; opera je stara in je imela velik uspeh že pred dvanajstimi leti in še vedno očara vse tiste, ki za trenutek pozabijo, da je treba danes biti bodisi *gluckist* ali *piccinist*.

Bemetzriederjeva analogija biofizioloških prvin govornega jezika in glasbe, ki jo nevrofiziološke raziskave zadnjega desetletja podpirajo nakazujoč njeno univerzalno veljavo,¹² sodi k temeljnim teoretskim vprašanjem umetnosti, ne le glasbe (čeprav ima v zgodovini glasbe izrazito vlogo). Tematsko sodi k vprašanju o *glasbenih univerzalijah*, ki se (po skoraj stoletju) vedno pogosteje zastavlja v zadnjem desetletju in sovпада z dvema pojavoma: z napredkom novih tehnologij za nevrološke in fiziološke raziskave, zlasti raziskavami možganskih reakcij z zmožnostjo »upodabljanja možganskih procesov« (t.i. »brain imaging«), in s čedalje lažjim dostopom do »glasb sveta«, kjer primerjalni pristopi tako rekoč silijo v ospredje raziskav.

Za muzikološke raziskave je bolj ali manj značilno, da se večinoma osredotočajo na partikularne teme, zamejene večinoma na družbene ali geografske skupine, tako da kljub vrednim poskusom bolj holistično naravnanih raziskav, ki posredujejo med bolj k naravoslovju (k »trdim« znanostim) usmerjenimi raziskovalnimi postopki, in tistimi iz humanistično-družboslovnih (»mehkih«) ved, ostaja naloga povezovanja raziskav o glasbenih preferencah obsežna tema, ki ne ponuja utečenih raziskovalnih postopkov in

¹² Prim Annirudth D. Patel. 'The Relationship of Music to the Melody of Speech and to Syntactic Processing Disorders in Aphasia'. V: *The Neurosciences and Music II: From Perception to Performance*, Volume 1060, published December 2005. Annual of the New York Academy of Science 1060 (2005), 59-70. – Zlasti pa gl.: isti. predavanje 'Language, music, and the brain: A resource-sharing framework' s simpozija simpozija Language and Music as Cognitive Systems, Cambridge University, 11. - 17. 5. 2007. Dostop. 20.7.2007 na <http://vesicle.nsi.edu/users/patel/publications.html>.

neakega »kataloga vprašanj«. Tako kljub razmeroma bogati množici podatkov o posameznih platih glasbenih struktur danes obstaja tako na področju recepcije kot teorije glasbe samo nekaj orisov »integrativnega mišljenja«,¹³ ki združujejo razlike med vprašanji »kulture« in »nature«, za katere je mogoče reči, da postopoma dobivajo priznanja širšega kroga raziskovalcev. Med temi kaže v prvi vrsti omeniti *The 1999 Ernest Bloch Lectures – Music and Mind: Foundations of Cognitive Musicology in Sweet Anticipations. Music and the psychology of expectation* (2006) Davida Hurona, *This is your brain in music* (2006) Daniela J. Levitina ter delo Iana Crossa v zadnjem desetletju. In Bemetzriederjevo vzporednico med govorom in glasbo je treba uvrstiti k tovrstnim raziskavam, ki odpirajo starožitno problematiko povezav med »naravno« in »kulturno« pogojenostjo glasbe. Glasbene strukture so v njegovem pogledu stične točke med *bistvenim* in *obrobnim*, med *ključnim* in *naključnim*, v končni fazi med *univerzalnim* in *partikularnim*.

V muzikološki literaturi je premislek o *univerzalijah* razpršen: med prve sodobne poskuse opredelitve glasbenih univerzalij pod tem imenom (doslej brez večje odmevnosti) sodijo avtorji zbornika s simpozija *Les Universaux en musique* s sredine devetdesetih let 20. stoletja.¹⁴ Čeprav glasbene univerzalije že dolgo sodijo k muzikološkim temam, osrediščenim v reku »glasba je univezalni jezik«¹⁵ in so vedno znova privlačile raziskovalno zanimanje,¹⁶ se zdi refleksija o glasbenih univerzalijah »abgelöst durch Erforschung von kulturspezifischen autonomen Musikgeschichten«.¹⁷ Kljub raziskovalni privlačnosti vprašanja o glasbi kot človeški univerzalni kompetenci (I. Cross),¹⁸ ki tvori pomemben kontrapunkt h kulturološkim raziskavam glasbe, nekateri raziskovalci v zadnjih dveh desetletjih ponujajo tehtne raziskovalne predloge, ki opozarjajo na potrebo po povezovanju med seboj sicer nepovezanih partikularij. Za načelno ilustracijo teh prizadevanj je mogoče omeniti recimo Tarastijevo zamisel o dveh vrstah pomenoslovnih interpretacij: Tarasti razlikuje med »philosophical 'style' rather than a systematic classification« in sistematsko klasifikacijo utemeljeno na prepričanju »that all signs exist only on the basis of an order which is there before the scholar starts his/her work«.¹⁹

¹³ Gerhard Engel. 'Musiksoziologie im Konzert der Wissenschaften'. In: Christian Kaden / Karsten Mackensen, *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel et al.: Bärenreiter (Bärenreiter Studienbücher Musik, Hrsg. Von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 15) 2006, 226.

¹⁴ Costin Marieanu / Xavier Hascher (ur.). *Les Universaux en musique*. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994. Paris: Publications de la Sorbonne 1999.

¹⁵ Rudolf Maria Brandl / Helmut Rösing. 'Musikkulturen im Vergleich'. V: Herbert Bruhn / Rolf Oerter / Helmut Rösing. *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH, 2004, 58.

¹⁶ Herbert Bruhn. 'Tonpsychologie – Gehörpsychologie – Musikpsychologie'. V: Herbert Bruhn / Rolf Oerter / Helmut Rösing. *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Op. cit. 447–448.

¹⁷ Rudolf Maria Brandl / Helmut Rösing. 'Musikkulturen im Vergleich'. Op. cit., 58.

¹⁸ Ian Cross. 'Music, Cognition, Culture, and Evolution'. In: *Annals of the New York Academy of Sciences* 2001/930, 28–42.

¹⁹ Četudi Tarasti govori o semiotiki glasbe, njegova misel v osnovi velja za raziskovanje glasbe v najširšem pomenu *razumevanja* glasbe. Zaradi jasnosti navajam odlomek: »I have classified all the musical semiotic theories – in the epistemic sense – into two groups, the first of which starts with rules and grammars belonging to all music, emphasizing music's surface, which supposes that before the rules set by a theoretician there is just nothing – and consequently when the rules stop their functioning there remains nothing. This type of semiotics, as a philosophical 'style' rather than a systematic classification, I would call as 'classical' semiotics. [...] The other trend is to think that all signs exist only on the basis of an order which is there before the scholar starts his/her work and which remains there when he/she has finished. This semiotic philosophy approaches the meaning (1) as a process, i.e. supposing that signs cannot be defined without taking into account the time, place and subject (actor), (2) as something immanent, i.e. believing like Mead and Merleau-Ponty primarily that meaning is produced within a given system, body, organism, in the first place without any meaning coming from outside as a *deus ex machina* (like in the 'redemption' at the end of Chausson's piece, the reconciling themes do not stem from outside but are generated from the materials within the piece); (3) by giving emphasis to the content, the signified, which however, can be something non-verbal, 'ineffable', expressible only in terms of a quasi-corporeal experience.« Eero Tarasti. 'The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music'. In: *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée (AS / SA) Issue N°4 / Numéro 4*, 188–9.

Prav ta razlika med epistemološko sistematizacijo kot komplementarnim protipolom bolj naključno povezanega opisovanja – z besedami Clifforda Geertza: med »podrobnostno« (»thin«) naravnanim pogledom kot dopolnilom »široko« (»thick«) zastavljenega opisa – napeljuje k primerjavam različnih »pomenskih« plasti glasbe. Ne le muzikologija, metodološko bi bilo v imenu meddisciplinarnega raziskovanja glasbe²⁰ nujno treba ponuditi razdelane vezi med pojmi, ki opisujejo isti pojav z različnih spoznavnih plati. Denimo, kakšno je razmerje med konceptom *geste*, kot ga obravnavajo tako semiologi glasbe kot raziskovalci popularne glasbe (recimo R. Hatten in R. Middleton),²¹ in glasbenoteoretskim pojmom *formalne vsebine* (»*Formgehalt*«), ki ga je predlagal Albrecht von Massow²² Gre za terminološko konkurenco ali analitično ločena koncepta označevanja »formalnih vsebin«? Odzivna Massowo, v jedru greimasovsko skovanko *Formgehalt* pričajo o težavnosti opuščanja stare antinomije med formo (strukturno, »notranjim pomenom«) in vsebino (izrazom, pomenskostjo): dvome v smiselnost tovrstnega neologizma je v odzivih raziskovalcev na Massow predlog obenem vseskozi spremljalo nezadovoljstvo nad to delitvijo, čeprav alternative ni ponudil nihče od tistih, ki so se pisno odzvali na njegov predlog (medtem ko vprašanja o potrebnosti vzporejanja konceptov za različne plati opredeljevanja istega pojava med njimi ni nihče načel).²³

Podobno je s pojmovanjem glasbenih univerzalij. Čeprav obstaja vrsta muzikološko relevantnih besedil, kjer so glasbene univerzalije vključene v razpravo,²⁴ bi mogli naslednji štirje primeri ponuditi zadovoljiv vpogled na obravnavo pojma danes. Če je Bruno Nettl previdno predlagal centrifugalni pogled na glasbene univerzalije, osrediščene v glasbenih strukturah in išoč »zunanje« kulturne vsebine, in je Vladimir Karbusicky

²⁰ Za interdisciplinarnost v muzikologiji se zdi, da je kljub teoretski veljavi praktično še v povojih in da z vzpostavitvijo mednarodnega muzikološkega simpozija o interdisciplinarnem raziskovanju, ki ga je iniciral grški psiholog glasbe Richard Parncutt leta 2004, dobiva (znova) konkretne pobude.

²¹ Robert S. Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (Musical Meaning and Interpretation series, ur. Robert S. Hatten) 2004. Isti. 'Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture'. V: Muzikološki zbornik / Musicological Annual 41, Ljubljana: Department of Musicology 2005, 5–30. Richard Middleton. 'Popular music analysis and musicology: Bridging the Gap'. In: Popular music 12 (1993), str. 175–90. Richard Middleton. 'Locating the People, Music and the Popular'. V: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. New York, London: Routledge 2003, 251–262.

²² Albrecht von Massow. 'Musikalischer Formgehalt'. V: Archiv für Musikwissenschaft 1992, LV/4, 269–287.

²³ Constantin Floros. 'Form und Gehalt in der Musik'. V: Archiv für Musikwissenschaft 1999, LVI/1, 71–72. – Jaroslav Jiránek. 'Kunst und ästhetisches Subjekt'. V: prav tam, 72–76. – Helga de la Motte. 'Formgehalt ein Begriff mit begrenzter Reichweite?'. V: prav tam: 76–77. – Schwab-Felisch, Oliver. 'Eigenschaft oder Aspekt?'. V: prav tam, 77–79.

²⁴ Prim. recimo: Marta Grabócz. 'Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique'. V: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (ur.). Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 67–86. – Michel Imberty. 'The Question of Innate Competencies in Musical Communication'. V: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (ur.). The Origins of Music, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 449–462. – Jaroslav Jiránek. 'Quelques réflexions sur les constantes de la sémiologie musicale'. V: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (Eds.). Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994. Paris: Publications de la Sorbonne 1999a, 59–65. – Joseph Kon. 'Einige Bemerkungen über das Problem der musikalischen Universalien'. V: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (ur.). Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 197–205. – François-Bernard Mâche. 'The Necessity of and Problems With a Universal Musicology'. V: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). The Origins of Music, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 473–480. – Jean-Jacques Nattiez. 'Is the Search for Universals Incompatible with the Study of Cultural Specificity?' John Blacking Memorial Lecture, Venezia: XX European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) 29 septembre – 3 octobre 2004 Venezia – Isola di San Giorgio Maggiore <http://217.57.3.105/cinipdf/varfi/blacking.pdf> (dostop: 4. januar 2007). – Bruno Nettl. 'On the Question of Universals'. V: The World of Music, Vol. XIX (1977), no 1/2. – Isti. 'An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture'. V: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). The Origins of Music, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 463–472. – Sandra Trehub. 'Human Processing Predispositions and Musical Universals'. V: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (ur.). The Origins of Music, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 427–448.

našel prepričljive argumente za prikaz univerzalnih podob glasbene oblike z antropološkim raziskovalnim aparatom, je Leonard B. Meyer – jasno razlikujoč »sintaktične« (»syntactic«, »perceptually discrete«) in »statistične« (»statistical«, »relational«) *kognitivne univerzalije* (»cognitive universals«) glasbenega toka – podal utemeljene razloge za ponovni premislek o glasbenih univerzalijah kot vredni glasboslovni teoriji.²⁵ Obenem je Meyer posvaril glede pojma »glasbena univerzalija«: »*There are none. There are only the acoustical universals of the physical world and the bio-psychological universals of the human world.*»²⁶ Četrty muzikolog, ki ga kaže omeniti, je Jean-Jacques Nattiez.²⁷ Njegov navdihnjeni prikaz glasbenega pomena vključuje razloček, po Jeanu Molinoju, med »universals of strategy« and »universals of substance«. Nattiezov pogled priča o živem zanimanju za glasbene univerzalije, nemara še bolj miselno živahnem kot so tisti pri Nettlu, Meyerju in Karbusickem. Vsem štirim je pa skupno, da skušajo opredeliti vezi med »notranjo zgradbenostjo« glasbe in njihovimi »zunanji pomeni«.

Kljub razlikam omenjeni koncepti glasbenih univerzalij dopuščajo pokazati na osnovno vez, na elementarno stično točko. Pojem *glasbena univerzalija* – kot je poudaril Nattiez v svojem prispevku, a je mogoče njegovo stališče sprejeti kot skupno izhodišče, poleg drugih, tudi vseh štirih zgoraj omenjenih avtorjev – stopa na stran raziskav »of a well thought-out reconciliation of the universal and the relative, of the innate and the acquired, of nature and culture.«²⁸ Na področju teorije glasbe denimo pomik k povezovanju »naravnih« in »kulturnih« danosti, ki zadevajo glasbo, dobiva pomembno vlogo v okviru teorije toposov. Robert Hatten je elegantno zaobjel spoznavoslovni obseg glasbenih toposov, te verjetno najbolj znane teorije glasbenosemiotske in hermenevtične analize, ki so jo različni avtorji razvijali izhajajoč predvsem iz dela Leonarda Ratnerja *Classical Music. Expression, Form, and Style* (1980). Pri obravnavi štirih ravni interpretiranja glasbenega pomena je Hatten opredelil naslednja pomenska polja: 1. *markedness* ali izrazitost kot osnovno obliko »sintaktičnega smisla« (»meaningful syntax«); 2. *topics* ali topos kot »larger style types with stable correlations and flexible interpretative ranges«; 3. *troping* ali tropiranje kot proces kombiniranja dveh (ali več) toposov v topose drugega reda ali »inherentno glasbeno prispodobu« (»inherently musical metaphor«); 4. *musical gesture* ali glasbena gesta kot interdisciplinarni koncept »vključujoče teorije« (»comprehensive theory«), ki bi omogočila »to capture the more synthetic character of music.«²⁹ Hattenova teorija pravzaprav dopušča zastaviti naslednje vprašanje, četudi ne on in ne drugi raziskovalci ne ponujajo odgovora nanj: ali je potemtakem koncept glasbene univerzalije spoznavna vzporednica glasbenoanalitske kategorije glasbene *geste*?

²⁵ Bruno Nettl. 'On the Question of Universals'. Op. cit. – Isti: 'An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture'. Op. cit. – Vladimir Karbusicky. Kosmos-Mensch-Musik. Hamburg: Verlag R. Krämer 1990. – Isti. 'Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte'. V: Otto Kolleritsch (ur.). *Musikalische Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*, Studien zur Wertungsforschung, Band 23, Gaz: Universal Edition 1991. – Isti. 'Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik'. V: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (ur.). Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 137–154. – Leonard B. Meyer. 'A Universe of Universals'. IN: The Journal of Musicology, Volume XVI, Number 1, Winter 1998, 3–25.

²⁶ Leonard B. Meyer. 'A Universe of Universals'. Op. cit., 6. Za identično razmejitev s stališča recepcije glasbe prim. še uvodno poglavje knjige Daniela J. Levitina *This is your Brain in Music* (New York: Dutton [Penguin Group, USA] Inc., 2006, zlasti str. 14–17).

²⁷ Jean-Jacques Nattiez. 'Is the Search for Universals Incompatible with the Study of Cultural Specificity?' Op. cit.

²⁸ Prav tam, 19.

²⁹ Isti. 'Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture'. Op. cit., 14–15.

Kljub temu, da bi bilo problematično bodisi zanikati bodisi pritrditi, ostaja nevprijetno dejstvo, da imata oba pojma – muzikološki koncept *glasbene univerzalije* in glasbenoteoretski pojem *gesta* – isti cilj: opredeliti »samoemancipirajoči znak« v glasbi s tistimi pomenskimi plastmi, ki jih je mogoče določiti spričo njegove »naravne« in »kulturne« *pregnance*.

Prav ta pomik utemeljevanja v smeri od *narave* h *kulturi* je značilen tudi za Bemetzriederjev spis *Glasbena toleranca*. K drugemu delu izpeljevanja, ki ga je Bemetzrieder nakazal v zadnjem navedenem odstavku in ki izhaja iz dvoma v obstoj univerzalnega glasbenega jezika – iz dvoma, da je *musica perennis* sploh mogoča –, sodi sklop argumentacije, ki ga nakazuje zadnji odstavek Bemetzriederjevega spisa s primerjavo glasbenih manir treh mojstrov 18. stoletja, ki utelešajo tri »glavne glasbe Evrope«: Monsignija, Glucka in Piccinija. Za razliko od nedvoumnih jezikovnih vzporednic prvega argumentacijskega sklopa – osrediščenega v teoretsko tudi danes pomembnem pojmu o »univerzalijah glasbe« in analitičnih analogijah med jezikom in biološkimi lastnostmi človeka ter glasbo – v naslednjem argumentacijskem sklopu, kjer se prepletajo osebno psihološka in estetska vprašanja, sledimo seriji »pomožnih določil«, ki se iztečejo v tri glavna *gibala* glasbe: *občutljivost*, *moč* in *prefinjenost*. V duhu (operne) estetike okusa 18. stoletja, ki odpira več vprašanj kakor pa ponuja odgovorov na začrtano opredeljevanje nacionalne identitete, jih Bemetzrieder prizna vsem trem nacionalnim glasbenim kulturam:

Messieurs *Gluck* & *Piccini* abandonnent sensiblement leurs manieres naturelles, & s'efforcent tous deux de devenir François; mais ils ne sont pas encore tout-à-fait naturalisés parmi nous, on reconnoît leurs premieres habitudes: l'un fois germanise, & l'autre souvent italiénise ...

Je prie le Lecteur de ne pas penser que je veuille critiquer ces deux hommes célèbres; j'admire l'un & l'autre. Le Roland de M. *Piccini* me paroît un prodige de mérite; l'Auteur, en apprenant notre langue, a fait un chef-d'œuvre de Musique; on voit ses progrès dans son Ouvrage: le troisieme acte est beaucoup plus françois que les deux premiers, & la scène ajoutée, qui termine les fureurs de Roland, a la simplicité & la noblesse qui caractérisent notre expression: sans blesser l'organe, une Musique forte saisit, étonne, intéresse & peint à l'imagination tous les mouvemens de la douleur & du désespoir d'un Héros trahi par l'amour: une certaine délicatesse du chant de toutes les parties, même dans

Gospoda *Gluck* in *Piccini* rahločutno opuščata svoje naravne manire in si prizadevata postati Francoza; a še vedno nista povsem naturalizirana med nami in prepoznamo njune prvotne navade: prvi germanizira, drugi pa pogosto italijanizira ...

Prosim bralca, naj ne misli, da želim kritizirati oba slavna moža; občudujem tako enega kot drugega. *Roland* gospoda *Piccinija* se mi zdi čudež velikih odlik in avtor, ki se je medtem učil našega jezika, je ustvaril glasbeno mojstrovino; v tem delu je videti njegov napredek: tretje dejanje je veliko bolj francosko kot prvi dve dejanji, dodana scena, ki sklene Rolandove strasti, pa vsebuje preprostost in plemenitost, ki karakterizirata naš izraz: brez škodovanja telesu, glasba močno prevzame, osupne, pritegne in domiselno upodablja vsak gib bolečine in obupa junaka, ki ga je izdala ljubezen; po določeni nežnosti pesmi vseh vlog, celo v trenutkih največje zmedenosti, prepoznamo francoskega heroja.

les instants du plus grand égarement, font reconnoître le Héros François. [20]

Je dois un double tribut à M. *Gluck* pour chacun de ses Opéra; son *Armide*, ses deux *Iphigénies*, son *Alceste* & son *Orphée* ont droit à la reconnoissance des Allemands & des François*; les uns & les autres peuvent trouver dans ces Ouvrages immortels tout ce que leur expression a de plus sublime. Je fais de bon cœur hommage à ce rare génie: il nous a enrichi d'une forme nouvelle; sa Musique marche avec le poëme, chaque acte ne paroît être qu'un seul morceau: il abandonné ce froid & ennuyeux récit, ainsi que cette mélodie recherchée, qui rarement intéressent, pour leur substituer un chant simple & naturel, qui suit toujours le sens des paroles. L'orchestre n'est plus un simple accessoire agréable, c'est le supplément du chant qui suit toujours la poésie de l'Ouvrage, fortifie & augmente l'expression, peint tantôt les physique du lieu, de la situation, & rend tantôt les mouvemens, les gradations, les agitations du cœur & de l'ame, qui échappent à la voix & à la parole: C'est surtout dans son [21] *Armide* & dans sa dernière *Iphigénie*, que paroît dans tout son jour cette Musique dramatique ... Si les chef-d'œuvres de M. *Gluck* ne sont pas du mode François, d'un bout à l'autre, & s'il me force de temps en temps d'interpréter mes sensations en langue Allemande, je lui suis d'autant plus redevable; j'aime assez à me rappeler les premières années de mes jouissances ...

La différence de ces trois modes de l'expression musicale est assez bien sentie aujourd'hui à Paris, mais on l'examine fort peu: chacun adopte un mode & dédaigne les deux autres, tous les trois sont applaudis & critiqués: jamais l'esprit de parti

Dvojni poklon dolgujem gospodu *Glucku* za vsako njegovih oper: *Armida*, obe *Ifigeniji*, *Alceste* in *Orfej* so upravičene, da jih spoznamo tako za nemške kot francoske**. Tako Nemci kot Francozi lahko v tej nesmrtni glasbi najdejo vse, kar ima njihov izraz najbolj sublimnega. Rade volje se priklanjam temu redkemu geniju: obogatil nas je z novo formo; njegova muzika koraka s pesmijo, vsako dejanje je zaokroženo v samostojen del: izognil se je tej hladni in dolgočasni pripovedi ter izumetničeni melodiji, ki sta redko zanimivi, in ju nadomestil s preprostim in naravnim petjem, ki vselej sledi smislu besed. Orkester ni nič več samo prijeten spremljevalec, temveč sooblikuje pesem, ki vselej sledi poeziji, krepi in razširja njen izraz, včasih slika podobo prostora, situacije, včasih zrcali gibanje, stopnjevanje, razburjenost srca in duše, ki uhajajo glasu in besedam. Ta dramatična glasba se v vsem svojem blesku pojavlja predvsem v njegovi *Armidi* in v njegovi zadnji *Ifigeniji* ... Če mojstrovine gospoda *Glucka* niso ukrojene po francoski modi od začetka do konca in če me občasno sili, da svoje zaznave interpretiram v nemškem jeziku, sem mu toliko bolj hvaležen; precej rad imam spomin na prva leta svojih užitkov ...

Razlika med temi tremi načini glasbene izraza je precej dobro zaznavna v današnjem Parizu, a je premalo raziskana: vsak sledi enemu načinu in prezira druga dva, vsem trem ploskajo in vse tri kritizirajo. Strankarski duh nikoli ni tako dobro shajal, ker so vse tri glasbe enako dobre; Francozi in Nemci korakajo k popolnosti, Italijani so jo presegli, vsi trije dosegajo eno raven cilja in so posledično dovtetni za hvale in graje. *Občutljivost, moč in prefinjenost* – te tri osnovne kvalitete izraza

* Je ne peux pas parler de son *Echo* & *Narcisse*, je ne l'ai entendu que deux fois, & je n'ai pas encore vu la partition.

** Ne morem govoriti o njegovi operi *Echo* & *Narcisse*, saj sem jo komajda dvakrat slišal in partituro še nisem videl.

n'a si bien rencontré, car les trois Musiques sont également bonnes; la Française & l'Allemande cheminent vers la perfection, l'Italienne l'a dépassé, toutes les trois ont à un degré du but & par conséquent également susceptibles d'éloges & de critiques. *Délicatesse, force & finesse*, ces trois principales qualités de l'expression, sont leurs devises: mais les François & les Allemands prennent encore parfois, les uns la pauvreté pour la délicatesse, & les autres le bruit pour la force. Les Italiens commencent à être trop maniérés, ils [22] remplacent souvent leur finesse par la subtilité, & la matière subtile n'est plus à la portée de nos sens.

so njihove devise: a Francozi in Nemci še vedno včasih jemljejo – prvi bornost za občutljivost, drugi grobost za silo. Italijani začenjajo zapadati v manirizem, pogosto zamenjujejo svojo prefinjenost za subtilnost, subtilna snov pa že ni več v dometu naših čutov

Občutljivost, moč in prefinjenost (Délicatesse, force, finesse) glasbe so po Bemetzriederju pokazatelj nove *forme*: so učinki mojstrov in, ki (ne glede na *italijaniziranje*, *germaniziranje* ali *francosko modo*) presegajo kulturne ločnice med tremi nacionalnimi glasbami. Avtor zajame novo glasbeno formo še najbolj jasno ob oceni Gluckovih oper, ki da prinašajo, kar je *najbolj sublimna* v glasbi tistega časa. To je zlasti dvoje: 1. »naravno petje« in neizumetnična melodika, ki tesno sledi dikciji jezika, in pa 2. izrazna dodelanost instrumentalnega parta, ki zmore *neposredno* ujeti neizrekljive odenke povednosti in nadgrajuje besedilo na različnih semantičnih ravneh tako, da si Gluckova dela zaslužijo epiteton »dramatična« bolj v duhu estetike vsebine 19. stoletja kot operne estetike 18. stoletja.

Vprašanje nacionalnega v glasbi se torej na tej točki izkaže za postransko: pomembna je *estetska kakovost*, h kateri naj stremi tudi nacionalna glasba (čeprav jo je – po sorodnih ali drug(ačn)ih merilih – mogoče iskati pri vsaki glasbi). Medtem ko Bemetzriederjevo izvajanje vodi k *relacijskim* temam *receptije* glasbenih univerzalij, je o danes vrednih prizadevanjih opredeljevanja nacionalnega v glasbi mogoče reči, da poglobljajo metodološka vprašanja o deležu *substance, jedra, podstat*i nacionalnega. Raziskave nacionalne identitete danes terjajo premislek o *strukturnih* glasbenih univerzalijah *in* njihovi pomenski prepustnosti, kot je mogoče razbrati iz naslednjega primera iz odziva na delo Marije Bergamo. Marija Bergamo je formulirala nacionalno v glasbi z adorno vsko zamisljivo o usedlinah narodovih (pra)podob takole: »Erstens könnte man das musikalische Material im Adornschen Sinne vor allem in uralten, aber auch alten und lebendigen volksmusikalischen Schichten suchen, die wie ein empfindlicher Seismograph die lebhaften Fermentierungen und ständigen verschiedenen Erneuerungen in Verhältnis zur fernen ursprünglichen Überlieferung aufzeichnen. Für die nationalen Kulturen waren (und sind) sie von großer Bedeutung.«³⁰ A njen nadaljnji sklep opozarja na metodološko zadrego, s katero bi se bili morali spopasti: »Der rein musikalische Sinn aber, der nicht von außen kommt, sondern von 'innen', aus den musikalischen Zusam-

³⁰ Marija Bergamo. 'Versuch zum musikalisch Nationalen'. V: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 20 (1989:2), 169-181.

menhängen selbst [...] ist nicht eindeutig festgelegt und kann dies auch nicht sein. Wenn man ihn nicht nur als innermusikalische Logik, sondern als vor allem ästhetisch wahrnehmbare und emotional gekennzeichnete Kategorie verstehen möchte, dann kann man das Nationale nur als potentiellen Teilnehmer am Prozeß der Sinnengewinnung [...] verfolgen« Svarilo, ki ga je iz Bergamovinega stališča do analitičnega prikaza glasbene nacionalne identitete potegnila Ursula Geisler, se pomenljivo glasi: »Es ist gerade die Wirkung von Musik auf Emotionen, die individuelle und kollektive Rezeption, der mit Schriftsprache so schlecht beizukommen ist. Eine Analyse, wie die von Bergamo geforderte, scheitert an ihrer Umsetzbarkeit, auch am Mangel einer zufriedenstellenden terminologischen Ausgangssituation.«³¹ Tako se vprašanje nacionalnega ob navedenih stališčih Marije Bergamo in Ursule Geisler kaže v prvi vrsti kot metodološko, ne tematsko: nihče ne dvomi, da je (nacionalna) *identiteta* substančna in relacijska obenem, nasprotno pa ostajajo problematična vprašanja o deležu in vzvodih za prevlado ene ali druge plati, ki sooblikujeta nacionalno identiteto.

Zgoraj navedeno opozorilo Ursule Geisler o »neprestavljivosti analize«, kakršno zahteva Marija Bergamo, meri na to, da je analitično domala nemogoče učinkovito zasledovati sicer tudi po njenem edino smiselni opredeljenosti nacionalne identitete kot *skupka različnih kakovosti* »udeležencev v procesu pridobivanja smisla« (M. Bergamo). Geislerjinega stališča ne kaže razumeti kot razglas spoznavnega neuspeha: ko avtorica upravičeno opozarja na »manko zadovoljive izhodiščne terminološke situacije«, govori o pragmatični zadregi muzikologije, ki ne ponuja konsenza o hierarhijah, določilih ali plasteh »udeležencev« procesa, skozi katerega se tvori nacionalna identiteta. Zanj je značilno, da terja meddisciplinarno obravnavo: vključuje »dejavnike življenja«, vključuje vse plati umeščenosti glasbe v okolje. In nadaljevanje Bemetzriederjevega spisa prinaša umestitev nacionalne glasbe v širše kulturno okolje – prinaša kritično kulturološko skico glasbenega življenja ob koncu 18. stoletja. Ta ne vsebuje novih argumentov o (nacionalni) identiteti, pač pa polemizira o enem od glavnih razlogov za prevlado italijanske glasbe: o *neutemeljenem prepričanju* v njeno superiornost. Čeprav Bemetzrieder priznava *popolnost* italijanski glasbi, ki da že zapada v manirizem, od te točke naprej nagovarja rojake Francoze z danes nekoliko preveč apologetskimi stališči, da bi jih mogli razumeti kot resnejšo kulturološko skico. Kljub temu pa tudi nadaljnji odlomek, ki bi ga kot tretji sklop argumentacijskega loka mogli označiti za *kulturološkega*, prinaša zgovorne podrobnosti o družbenem ozračju v Franciji in Evropi tistega časa:

Je ne sais si & quand les Italiens reviennent à la perfection, mais je crois que nous cheminerons encore longtemps, avant de l'atteindre: il y a tant de causes naturelles qui nous arrêtent en chemin. Les Italiens seuls ont pu marcher sans obstacles; nul modèle de chant, ni de Musique, ne pouvoit les tenter, ni

Ne vem, ali in kdaj se bodo Italijani vrnili k popolnosti, ampak verjamem, da je naša pot do nje še dolga: tako številni so naravni vzroki, ki nam stojijo na poti k njej. Le Italijani so lahko napredovali brez ovir; noben vzor petja ali glasbe jih ni mogel premamiti ali zapeljati: načina

³¹ Ursula Geisler. '... die Skalden waren die Brüder der Barden'. Aspekte schwedischer und deutscher Nationallied-Konstruktionen', Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften im Modernisierungsprozeß: Schweden und Deutschland - Arbeitspapiere, Band 10, 1997 (ISBN 3-932406-11-7). Citirano po: http://www2.hu-berlin.de/gemenskap/inhalt/publikationen/arbeitspapiere/ahe_10.html#N_63_

les séduire: la maniere de noter des anciens est encore ignorée aujourd'hui. Les Italiens furent obligés de perfectionner leur chant naturel & de créer une Musique, à mesure qu'ils perfectionnerent leur langage & leur poésie. Nous sommes venus après eux, pour perfectionner notre langue, nous avons fait comme eux, nous avons étudié les chefs-d'œuvres de discours & de poésies des Grecs & des Romains, nous nous sommes enrichis de leurs idées & de leurs images, nous avons cherché à les exprimer à France; mais pressés de jouir de nos premières productions, nous avons pris les Italiens pour modèles, nous avons ajousté leur chant perfectionné à notre poésie naissante, & leur Musique à nos chefs-d'œuvres. Les autres Peuples de l'Europe, plus pressés [23] encore, ont tout uniment transplanté dans leur Pays la poésie Italienne avec sa Musique.

Cet empressement de jouir a vicié l'organe par-tout: on supporte aujourd'hui sans peine un rythme & une prononciation musicale contraire à l'accent de la langue, toutes les oreilles sont habituées à un chanter discordant avec parler: la poésie nationale seule pourra corriger ce premier vice, c'est en France où elle a fait le plus de progrès; il y a déjà à Paris quelques oreilles sensibles à l'harmonie des vers, qui se révoltent contre toute mélodie étrangère; & si APOLLON continue à répandre ses charmes en Angleterre & Allemagne, la mélodie Italienne pourra bien un jour être renvoyée, avec la poésie de *Metastaze*, dans son Pays natal.

Cette révolution pourtant ne se fera pas de si-tôt, de secondes causes retarderont partout les progrès de la Musique nationale: le grand principe, *tous les Arts se tiennent*, égarera encore bien du monde: sans examiner, on dira encore souvent, il est de la Musique comme de la Peinture, c'est en Italie qu'il faut les étudier, c'est-là où est le berceau & l'école des beaux Arts. [24] Une foi aveugle

zapisovanja starih še danes ne poznajo. Italijani so bili prisiljeni izpopolniti svojo naravno pesem in ustvariti glasbo ob tem, ko so izpopolnili svoj jezik in svojo poezijo. Mi smo z izpopolnjevanjem svojega jezika hodili za njimi, naredili smo enako kot oni: učili smo se iz mojstrov in jezika in pesnikov Grčije in Rima, obogatili smo z njihovimi idejami in podobami, ki smo jih skušali izraziti po francosko; a v naglici, da bi uživali v naših prvih sadovih, smo si vzeli Italijane za vzgled, prilagodili njihovo izpopolnjeno petje naši porajajoči se poeziji ter njihovo glasbo našim mojstrov. Druga ljudstva Evrope, ki se jim je še bolj mudilo, so italijansko poezijo z njeno glasbo preprosto presadila v svojo deželo.

Ta vnema po uživanju je povsod spodkopala telo: danes se brezskrbno prenašata glasbeni ritem in izgovorjava, ki nasprotujeta akcentom jezika, vsa ušesa so vajena petja, ki je razglašeno z govorom: samo nacionalna poezija bo mogla popraviti to pregreho, ki se je v Franciji najbolj razpasla. V Parizu so se nekatera na harmonijo verza občutljiva ušesa že uprla zoper vsako tujo melodijo; če bo Apolon še nadalje razpredal svoje čare po Angliji in Nemčiji, se bo italijanska melodika mogla nekega dne, skupaj s poezijo *Metastaza*, vrniti v svojo rojstno deželo.

Ta revolucija pa se ne bo izvršila tako hitro, drugi vzroki bodo povsod upočasnili napredek nacionalne glasbe: veliko načelo, po katerem se *vse umetnosti držijo skupaj*, bo dodobra zapeljalo svet – brez podrobne obravnave bo pogosto obveljal rek, da za glasbo velja enako kot za slikarstvo – treba ju je študirati v Italiji, tam je zibelka in šola lepih umetnosti. Slepota zaupanje bo še dolgo družilo Evropo s to zibelko in šolo: amaterji in umetniki drviyo z vseh strani, občudujejo, študirajo

enchâînera encore longtemps l'Europe à ce berceau & à cette école: les Amateurs & les Artistes accourent de tous côtés, admirent, étudient & retournent dans leur Patrie avec un dédain marqué pour tout talent national: à les entendre, on n'a rien vu, on n'a rien entendu, on ne fait rien, si on n'a pas été en Italie ...

Je ne prononce pas sur tous les Arts, mais ces Voyageurs sont les ennemis les plus implacables de notre Musique, & cela ne peut pas être autrement; ils apportent en Italie la meilleure volonté d'admirer tout, & l'effet de la Musique Italienne dans le pays même approche du prodige; les Italiens applaudissent leurs *Virtuoses* avec transport, ils portent leurs *Compositeurs* en triomphe ... Ces scènes d'enthousiasme électrisent les Etrangers, & les enivrent de plaisirs: si une partie de l'expression Italienne échappe à leurs organes, l'admiration supplée & donne à leurs sensations plus de durée; revenus dans leur Patrie, ils jouissent encore du souvenir: mais ce modele incomparable des plaisirs passés, toujours présent à leur imagination, les rend coupables envers leur Pays; ils n'écourent plus l'expression [25] qui leur est naturelle, ils méprisent jusqu'à leur langue; par-tout ils racontent les effets merveilleux qui les ont enchantés; & la plupart de nos Voyageurs ont beaucoup de mérite, ils enthousiasment & séduisent tous ceux qui les écoutent, multiplient les partisans de l'expression étrangère, & la Musique Française perd peu à peu tous ses appuis. Les Amateurs fideles pourroient craindre la destruction totale, s'il ne restoit pas un défenseur plus puissant que tous les voyageurs. L'organisation Française protégera le talent qu'elle a créé: la plus belle langue de l'Europe, qui imprime tous les jours à vingt millions d'hommes son accent, sa mesure, son esprit, des gestes propres & une physionomie particuliere, saura bien réclamer sa Musique.

Je ne veux pas contester à nos voyageurs François leurs sensations délicieuses: mais

in se vračajo v domovino s poudarjeno zaničevalnostjo do vsakršnega nacionalnega talenta – njih mnenje je, da če kdo ni bil v Italiji, ni upoštevanja vreden, nič ne razume, nič ne dela ...

Ne govorim o vseh umetnostih, ampak ti popotniki so najbolj neizprosni sovražniki naše glasbe – ne more biti drugače. V Italijo prineso najboljšo voljo, da bi občudovali vse, in učinek italijanske glasbe je v Italiji čudežen: Italijani zanosno aplaudirajo svojim virtuozom, svoje skladatelje kujejo v zvezde ... Te scene zanesenjaštva naelektrijo tujce in jih opijajo z užitkom: če del italijanskega izraza uide njihovim zaznavam, ga nadomesti občudovanje, ki njihovim občutkom podaljša trajanje; nazaj v svoji očetnjavi še vedno uživajo v spominih: a zaradi tega modela preteklih užitkov brez primere, ki so vselej prisotni v njihovi domišljiji, postanejo krivični do svoje domovine. Nič več ne slišijo izraznosti, ki je njim naravna, prezirajo vse do lastnega jezika; povsod pripovedujejo o čudovitih učinkih, ki so jih očarali; in večina naših popotnikov ima velike zasluge: njihovo navdušenje in zapeljevanje vseh tistih, ki jih poslušajo, množi pristaše tuje izraznosti, francoska glasba pa malo po malo izgublja vso svojo podporo. Zvesti amaterji bi se lahko bali popolnega uničenja, če ne bi ostal niti en branitelj močnejši od vseh popotnikov. Francoska organizacija bo branila talent, ki ga je ustvarila: najlepši jezik Evrope, ki dnevno dvajsetim milijonom ljudi vtiskuje svoj naglas, svoje mere, svojega duha, svoje lastne geste in posebno fizionomijo – znala bo zahtevati svojo glasbo.

Ne želim oporekati sladkim vtisom naših francoskih popotnikov: verjamem pa, da ni italijanska glasba edini vzrok njihovih užitkov; da bi v resnici taista komična opera, ki se jim je v Italiji zdela tako

je crois que la Musique Italienne n'est pas la seule cause de leurs plaisirs; qu'ils soient de bonne foi, le même Opéra bouffon qui les a enivrés en Italie, ne leur a pas fait la même sensation à Londres, à Vienne & à Paris; on jouit mieux du spectacle quand l'assemblée est nombreuse & quand les applaudissemens sont universels. L'enthousiasme, [26] le transport & le fanatisme avec lesquels le Italiens applaudissent leur Musique, suffiroient pour enivrer un admirateur de bonne volonté.

Les Peintres & les Sculpteurs sont encore des ennemis terribles de la Musique Française: je ne sais pas pourquoi on adopte si facilement leur opinion; il me semble qu'un sourd & muet pourroit aussi bien exceller dans leur art qu'un aveugle pourroit exceller dans la Musique ... Je ne suis pas étonné que la plupart préfèrent la Musique Italienne; ils vont tous achever leur talent en Italie où ils apportent une oreille vierge qui connoît à peine la chanson des rues. Le dessin & l'étude de la peinture ou de la sculpture consomment pour l'ordinaire tous les loisirs de leur première jeunesse. Arrivés à Rome, ils sont forcés d'écouter la Musique, car en Italie tout est Musique & tout le monde y est Musicien; s'ils n'apprennent pas, ils deviennent au moins amateurs, & comme ils ne connoissent point l'expression de leur pays, en peu de tem[p]s ils sont naturalisés pour l'expression Italienne. Je ne suis pas étonné non plus quand j'entends dire à un Peintre qu'il faut aller à l'école de Naples pour savoir ce que c'est que la Musique, car il n'est pas obligé de connoître tous les Temples [27] d'APOLLON ... Mais je suis singulièrement surpris quand je vois sur la toile une attitude nationale: si je rencontre parfois en peinture les traits extérieurs d'une beauté Française, toujours elle me paroît animée par un souffle étranger; l'ame Grecque ou Romaine qui vivifie les monumens de l'Italie, est toujours au bout de pinceau & sous le ciseau de l'Artiste, aussi voit-on rarement une ressemblance

enkratna, ne naredila nanje enakega vtisa, ko bi jo slišali v Londonu, na Dunaju in v Parizu; užitek nad predstavo je boljši, če je množica številčna in aplavdiranje vse-splošno. Zagnanost, zanos in fanatizem, s katerim Italijani aplavdirajo svoji muziki, zadoščajo za omamo dobrovoljnega oboževalca.

Tudi slikarji in kiparji so nemogoči sovražniki francoske glasbe: ne vem, zakaj njihovo stališče z lahkoto sprejememo. Zdi se mi, da bi se gluha in nema oseba lahko enako dobro izkazala v svoji umetnosti, kakor bi se mogla slepa izkazati v glasbi ... Ne osupne me, da ima večina rajši italijansko glasbo; svoj talent bodo vsi izpolnili v Italiji, kamor prinašajo svoja deviška ušesa, ki komajda poznajo poulično pesem. Risanje in študij slikanja ali plastike običajno zahtevajo celotnega človeka v njegovi mladosti po cele dneve. Priševši v Rim so prisiljeni poslušati glasbo, kajti v Italiji je vse glasba in tam je vsak glasbenik. Če se ne naučijo, postanejo vsaj amaterji, in ker niso spoznali izraza lastne dežele, se v kratkem naturalizirajo v italijanskem izrazu. Ne osupne me niti, ko slišim reči slikarja, da je potrebno iti v Neapelj, da bi izvedeli, kaj je glasba, saj njemu ni potrebno poznati vseh Apolonovih svetišč ... Toda skrajno osupnem, ko na platnu vidim nacionalno držo: ko včasih v slikarstvu naletim na zunanje poteze francoske lepote, me vedno presenetijo s svojim pridihom tujega. Grško ali rimsko srce, ki oživlja spomenike Italije, je vedno na konici čopiča in vrhu dleta umetnika in tako redko vidimo popolno podobo ... Naj bo to izrečeno brez posledic: na slikarjih in kiparjih je, da nas razsvetljujejo s svojo umetnostjo; namesto da bi kršili svojo pristojnost, namesto da bi hoteli domovini naprtiti drugi jarem, bi si morali prizadevati uničiti predsodke, ki jih držijo vezane na italijansko šolo.

parfaite ... Que cela soit dit sans conséquence: c'est aux Peintres & aux Sculpteurs à nous éclairer sur leurs arts; au lieu de franchir leur compétence, au lieu de vouloir imposer à leur patrie un second joug, ils devroient chercher à détruire les préjugés qui la tiennent enchaînée à l'école d'Italie.

L'affabilité française oppose le plus grand obstacle à nos progrès de Musique; nous aimons les Etrangers, nous les recevons le mieux que nous pouvons, nous voulons les amuser à quel prix que ce soit: ils sont accoutumés à la Musique Italienne, nos Compositeurs & nos Virtuoses pour leur plaire s'italienisent tant qu'ils peuvent; pour leur plaire encore davantage, nous saisons venir à grands frais des Virtuoses & des Compositeurs Italiens, leur Opéra bouffon pour la seconde fois est placé à côté du spectacle le plus beau & [28] les plus noble du monde: notre zele nous égare, nous avons toujours l'air de consulter les Italiens pour savoir comment il faut chanter le Franois; nous humilions & nous décourageons nos Artistes; nous donnons aux Musiciens étrangers toutes les préférences & toutes les récompenses: l'Académie François même, quoique tous ses membres sachent bien que le latin prononcé par un Italien n'est pas entendu à Paris, n'en a pas moins, pour faire sa cour aux étrangers, fait faire, l'année passée, la Musique de son Motet par un Compositeur Italien ... Tous ces soins pour plaire aux étrangers gâtent nos oreilles, corrompent notre goût; affligent en secret l'ame de nos Compositeurs & de nos Virtuoses, éteignent le feu de leur génie & retardent les progrès de notre Musique ... Pour récompenser notre complaisance, quelques étrangers décrivent notre Musique & nos Artistes, s'imaginent que leurs productions valent plus que les nôtres, que leur Musique est universelle & ils croient que nous sommes trop heureux que leurs Musiciens veuillent bien venir nous instruire ...

Francoska ljubeznivost se dviga kot največja prepreka našega napredka v glasbi; radi imamo tujce, jih sprejemamo kot najbolj znamo, želimo jih razveseliti za vsako ceno: vajeni so italijanske glasbe, naši skladatelji in virtuozji se italijanizirajo, kolikor se le da, da bi jim ugajali; da bi jim ugajali še bolj, na velike stroške vabimo italijanske virtuozje in skladatelje, njihova komična opera je znova uvrščena med najlepše in najbolj veličastne predstave na svetu: zanos nas zavaja; vedno se zdi, da se posvetujemo z Italijani, kako je treba peti v francoščini; naše umetnike ponižujemo in jim jemljemo pogum; rajši imamo tuje umetnike, jih tudi nagradujemo: celo francoska Akademija je, da bi ugajala tujcem, lani glasbo za motet naročila italijanskemu skladatelju, četudi njeni člani dobro vedo, da v Parizu ne razumejo latinščine, če jo izgovori Italijan ... Vsa ta skrb za užitek tujcev kvari naša ušesa, kvari naš okus; potihem prizadane dušo naših skladateljev in virtuozov, gaseč ogenj njihovega genija, in upočasnjuje napredek naše muzike ... Da bi nagradili našo ustrežljivost, nekateri tujci opisujejo našo glasbo in naše umetnike in si domišljajo, da so njihovi izdelki bolj vredni od naših, da je njihova glasba univerzalna, in verjamejo, da smo zelo srečni, ker so nas njihovi glasbeniki pripravljene poučevati ...

Zanamci bodo bolj pravični do nas. Dobro bodo videli, da je samo želja ugajati tujcem tista, zaradi katere smo v svojem prvem liričnem gledališču trpeli italijansko opero buffo v času, ko v Nemčiji, Angliji in celo Italiji prevajajo naše očarljive komične opere. Zanamci ne bodo dvomili v naš ljubezniv značaj in prijateljskost, če bodo informirani o preferencah, ki jih namenjamo pevcem in pevkam iz Italije v času, ko obe naši operni hiši krasijo talenti, kot so *Arnould, Duplant, Laguerre*,

La postérité nous rendra plus de justice, elle verra bien que c'est la seule envie de plaire aux étrangers qui a pu nous [29] déterminer à soufrir l'Opéra bouffon Italien sur notre premier Théâtre lyrique dans un tems où l'Allemagne, l'Angleterre & l'Italie même traduisent nos charmans Opéra-comiques; elle ne doutera pas de notre caractère affable & *ami* si elle est instruite des préférences que nous accordons aux Chanteurs & Cantatrices d'Italie dans le tems où nos deux théâtres lyriques sont embellis par les talens distingués des *Arnould*, des *Duplant*, des *Laguerre*, des *Levasseur*, des *Beaumesnil*, des *Duranci*, des *Girardin*, des *Joinville*, des *Larriyée*, des *Legros*, des *Moreau*, des *Lainé*, des *Colombe*, des *Billioni*, des *Caillot*, des *Clerval*, des *Nainviller*, des *Julien*, des *Michu*, des *Dorsonville*, & de beaucoup d'autres Artistes célèbres des deux sexes, tous recommandables tant par leur chant que par leur jeu. Elle croira facilement que nous n'avions pas besoin des leçons de l'Italie dans le tems où brilloient en France le génie des *Monsigni*, des *Gretry*, des *Philidor*, des *Gossec*, des *Floquet*, &c. où nos Orchestres étoient habituellement déservis par des *Virtuoses*, où on comptoit parmi nos Professeurs de Musique des hommes applaudis & admirés dans toutes les [30] parties de l'Europe, même en Italie tant pour leur talent particulier, que pour leurs compositions. Mais ce que la postérité ne pourra jamais croire, c'est qu'il y avoit à Paris des connoisseurs que se sont laissés persuader que l'Opéra sérieux des Italiens pourroit faire fortune à côté de *Castor & Pollux*, d'*Ernelinde*, de la *Reine de Golconde*, de *Dabinus*, de l'*Union des Arts & de l'Amour*, de *Céphale & Procris*, des deux *Iphigénies*, d'*Orphée*, de la nouvelle *Armide*, d'*Alceste*, du nouveau *Roland*, &c. &c. Elle fera plus étonnée encore, si elle apprend que ces connoisseurs ont prétendu que le grand Opéra Italien pourroit bien dégôûter les François de leur manie de vouloir avoir un Opéra national.

Levasseur, *Beaumesnil*, *Duranci*, *Girardin*, *Joinville*, *Larriyée*, *Legros*, *Moreau*, *Lainé*, *Colombe*, *Billioni*, *Caillot*, *Clerval*, *Nainviller*, *Julien*, *Michu*, *Dorsonville* in še mnogi drugi sloviti umetniki obeh spolov, vsi po vrsti tako sijajni pevci kakor igralci. Zanamci bodo zlahka verjeli, da ne bi bili potrebovali učnih ur iz Italije v času, ko v Franciji živijo geniji, kot so *Monsigni*, *Gretry*, *Philidor*, *Gossec*, *Floquet* itn., ko so našim orkestrom skoraj vedno stregli virtuozni, ko naše profesorje glasbe častijo in občudujejo po vseh koncertih Evrope, celo v Italiji – tako zaradi njihovega posebnega talenta kot zaradi njihovih skladb. Ampak kar zanamcem nikoli ne bo umljivo, je to, da obstajajo v Parizu poznavalci, ki so se pustili prepričati, da bi italijanska opera seria lahko ustvarila dobiček poleg takih del, kot so *Castor et Pollux*, *Ernelinde*, *Reine de Golconde*, *Dabinus*, *L'Union des Arts & de l'Amour*, *Céphale et Procris*, obe *Iphigénies*, *Orphée*, nova *Armide*, *Alceste*, novi *Roland* itn. itn. Zanamci bodo toliko bolj presenečeni, če bodo ugotovili, da ti poznavalci trdijo, kako naj bi italijanska velika opera mogla Francoze odvrniti od njihove obsedenosti, da želijo imeti svojo nacionalno opero.

Navedeni odlomek, osredičen v prepričanju o »naravnih vzrokih«, ki botrujejo prevladi italijanske glasbe po tedanji Evropi, s širokim čopičem nanaša drobce o kulturi, v kateri prevladuje prepričanje, »po katerem vse umetnosti držijo skupaj«, torej glasba ni *posebna* umetnost. Avtor se jasno postavi po robu takemu umevanju. Enako se Bemetzrieder zoperstavlja stališču tistih, ki dvomijo v vrednote nacionalnega glasbenega bogastva: okrca *naivne mlade popotnike*, ki da »opiti od zanesenjaštva«, užitega v Italiji, kjer da po božje častijo umetnike, prinašajo v Francijo tujerodne glasbene navade; opomni tudi slikarje, ki jim itak ni treba poznati vseh svetišč Apolona in se celo v nacionalnih simbolih poigravajo s tujimi vplivi; toži nad francosko ljubeznivostjo, ki da je kriva za francosko ksenofilijo, s katero jemljejo pogum in zanos domačim umetnikom; pokaže s prstom celo na francosko Akademijo, ki naroča italijanskim skladateljem slavnostne skladbe za državotvorne namene – in navaja vrsto glasbenikov in glasbenic, med katerimi so tudi taki, ki so še danes na zlatih straneh zgodovine glasbe Zahoda.

Da bi posodobili Bemetzriederjevo dikcijo, bi bilo treba zamenjati razloge za domnevno »slabo stanje«. Namesto občega prepričanja v *enakost* umetnosti, bi mogli za slabe glasbene navade kriviti ekonomska in kulturnopolitična prepričanja, ki resda govorijo o pospešeni splošni kvantitativni rasti izmenjave in kroženja kulturnih dobrin, a o nobenih kakovostnih spremembah v glasbenih praksah – glasba predstavlja »le« vodilno panogo in ne šteje za nikakršno *posebno* dejavnost.³² Ni mogoče spremeniti dejstva, da se funkcij glasbe ne da zvesti na *posebno* mesto človekovih dejavnosti, ker ima glasba zaradi svoje prežetosti z vsakdanjimi opravili docela *navadno* pozicijo, čeprav je danes mogoče govoriti bolj kot o rezultatih šele o začetkih sistematičnih študij o tem, katere so *posebnosti* glasbe v primerjavi z drugimi umetnostmi. Nadalje bi mogli namesto »opitega zanesenjaštva«, ki ga spodbujajo prijetni ambientni v italijanskih glasbenih središčih, kriviti recimo dostopnost visoke tehnologije in obenem globalizacijo, ki »naivne mlade popotnike« zapeljuje k sprejemanju vsega, kar v »kulturnem gospodinjstvu« (T. W. Adorno) opremijo z nazivom *glasba*. Namesto slikarjev in kiparjev pa bi mogli opozoriti na dejstvo, da bi v Sloveniji težko našli poznavalca sodobne glasbe med sicer izjemnimi mojstri besede ali podob: »mimo poklicnih glasbenikov je malokdo seznanjen s sodobno glasbo.«³³ medtem ko imajo akademske glasbene ustanove predvsem *posreden*, večinoma pomanjkljivo koordiniran in po učinku razmeroma skromen vpliv na glasbene vrednote (prek javnih

³² Kvantitativni kazalci kulturnih dobrin »have increased five-fold over the last two decades« v primerjavi z desetletjema poprej. Med vsemi kulturnimi dobrinami pa »music goods continue to dominate the market (a quarter of all cultural imports and exports)« (Phillip Ramsdale, *International flows of selected cultural goods 1980–1998*, Unesco Institute for Statistics, Unesco Culture Sector, 2000, Preface, ix). Dodati je treba, da so v primerjavi z drugimi kulturnimi dobrinami, med katere zgornji navedek iz UNESCOvega statističnega urada zajema – med drugim – tudi slikarstvo, film, solstvo kakor tudi video kamere in šport, klasifikacije glasbenih dobrin nimajo posebnih statističnih obrazcev: statistike so izpeljane iz splošnih kulturno-socioloških študij.

³³ Med ključnimi razlogi za slabo vpetost sodobne glasbe je morda smiselno omeniti tegale: ne gre za to, da bi najbolj zahtevni ustvarjalci v svojih delih ne bili pozorni na »gramatikaln[i] obč[e]lk [...], ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice« (Intervju z Lojzeto Lebičem. Družina 1. 47, 7. – 15. 2. 1998, 16), temveč predvsem za prepro (heglovsko) dejstvo, da sočasnost različnega že zaradi količine ustvarjenega izmika tla pod nogami »herojski zgodovini« (T. W. Adorno) glasbe v smeri »osebnih resnic« (L. Lebič) in različnih »interesnih sfer«. Z besedami Črta Sojarja Voglarja iz promocijske brošure Društva slovenskih skladateljev bi torej danes lahko pozdravili dejstvo, da »raznolikost glasbenih stilov in estetik daje glasbi svojevrsten šarm in predstavlja neskončno bogastvo« (Skladateljske sledi po letu 1900, Ljubljana 2003, np), čeprav bi se obenem kazalo vprašati, ali ni neskončnost bogastva neke vrste kulturna švedska miza, kjer si lahko vsak na krožnik nabere pač toliko, kolikor želi, a je zaradi dostopnosti vsega v neomejenih količinah obenem vse isto: v »neskončnem bogastvu« človekovega duha preprosto umanjka *posebnosti*, ker v svetu samih *posebnosti* pač ni prostora za neizmerljive posebnosti, obstajajo le primerljive. O teh seveda odločajo predvsem *okus*, *interesi*, *kultura* ali pa preprosto »družbeni domet« posamezne umetnosti, in le v omejenem obsegu »neskončno bogastvo«, lastno njej ...

ustanov, zlasti šolstva in nacionalne RTV, in nekaterih stanovskih društev, v Sloveniji zlasti Društva slovenskih skladateljev). Obenem pa bi mogli navesti vrsto izjemnih glasbenikov, ki v primerjavi s preteklimi obdobji tako po kakovosti kot količini ponujajo veliko več, ko je potrebno za institucionalizacijo glasbe kot *posebne nacionalne* umetnosti. Tudi Bemetzrieder priznava francoskim glasbenikom »narodotvorni« potencial, a vendarle predlaga ustanovitev nacionalnega glasbenega gledališča:

Nous sommes un peu extraordinaires dans ce siècle: les opinions démenties par l'expérience ne perdent pas le crédit parmi nous; l'Opéra-Bouffon devoit deux fois faire cette grande révolution; notre Opéra a triomphé chaque fois; mais on tient toujours aux opinions qu'on a légèrement adoptées, surtout quand on a quelques raisons pour leur être attaché; on persuade, sans être persuadé; on donne son avis laconiquement en maniere [31] de sentence; on paroît instruit & pénétrent; les gens qui n'aiment pas l'examen, vous croient, & donnent tort à l'expérience: si le grand Opéra Italien avoit trois fois ruiné la Ville, il y auroit encore à Paris de gens criant par-tout que nous n'avons pas l'idée de la Musique, que nous ne connoissons point le goût du chant, qu'il faut faire venir d'Italie les Compositeurs, les Cantatrices & les Chanteurs.

N'étant pas de l'avis de ces connoisseurs, je ne vais pas à une autre extrémité; je ne pense pas que le mode françois soit le seul qui convient pour Paris; notre Capitale est la Capitale du monde, le mode Italien sur un théâtre séparé n'y seroit point déplacé: les Compositeurs de nos théâtres seroient même très-bien de renforcer un peu leur expression & de germaniser de temps en temps. Nous sommes blasés de Musique, la délicatesse ne fait plus qu'effleurer notre sentiment; il nous faut du sort ... D'ailleurs l'organisation de Paris est aujourd'hui nécessairement vicieuse; les individus sont originaires des quatre parties du monde, & toutes les organisations réunies font une organisation totale, qui tend à la dureté.

Malce nenavadni smo v tem stoletju: mnenja, ovržena z izkušnjo, med nami ne zgube veljave; opera buffa bi morala dvakrat napraviti to veliko revolucijo, a je vsakič zmagala naša opera. Toda danes se vedno prikimava stališčem, ki smo jih nalahko prevzeli, zlasti če imamo kakšen razlog, da smo nanje navezani. Prepričujemo, ne da bi bili sami prepričani; svoja mnenja podajamo strnjeno, v sentencah; zdimo se učeni in prodorni; ljudje, ki ne marajo preizpraševanja, verjamejo in zavračajo izkušnjo: če bi italijanska velika opera trikrat porušila mesto, bi še vedno v Parizu ljudje povsod kričali, da nimamo pojma o glasbi, da se ne spoznamo na pevski okus, in da je treba iz Italije pripeljati skladatelje, pevke in pevce.

Dasi ne sprejemam mnenja teh poznavalcev, ne grem v drugo skrajnost. Ne mislim, da se Parizu prilega samo francoska moda – naša prestolnica je prestolnica sveta in italijanska moda v ločenem gledališču ne bi bila neumestna: skladatelji naših gledališč celo ne bi storili napak, če bi nekoliko okrepili svoj izraz in se kdaj pa kdaj germanizirali. Glasbe smo prenasičeni, rahločutnost zgolj površno oplazi naša čustva; potrebujemo srečo ... Sicer pa je ureditev Pariza danes nujno sprijena. Posamezniki prihajajo z vseh koncev sveta in vse združbe skupaj tvorijo celotno strukturo, ki se nagiba k brezčutnosti.

Bralec, ki bo želel premisliti o tem stališču, bo sam dodal izpuščene argumente: njegovo stališče bo trdnejše – človek je pač

Le lecteur qui voudra méditer cette [32] opinion, ajoutera de lui-même les argumens que j'ometts: son opinion sera plus ferme; on est mieux persuadé, quand on y met du sien: & si j'ai beaucoup de Lecteurs, les ennemis du talent François ne parleront plus si haut; nos Musiciens pourront espérer le secours du zèle; ils trouveront des protecteurs; toutes les Musiques présentes & futures auront des amis; par-tout on saura louer & récompenser les Etrangers, sans dégoûter les Artistes du Pays.

Lu & approuvé, ce 24 Septembre 1779.
DE SAUVIGNY.

Vu l'Approbation, permis d'imprimer
le 25 Septembre 1779. LENOIR.

bolj prepričan, če sam doda nekaj svojega. In če imam veliko bralcev, sovražniki Francije ne bodo več tako glasni: naši glasbeniki bodo mogli upati na pomoč vneme; našli bodo zaščitnike; vse glasbe, zdajšnje in prihodnje, bodo imele prijatelje. Povsod bo mogoče najeti in nagraditi tujce, ne da bi omalovaževali umetnike domovine.

Bemetzriederjev predlog o ustanovitvi ločenega nacionalnega glasbenega gledališča v času, ko »posamezniki prihajajo z vseh koncev sveta in vse združbe skupaj tvorijo celotno strukturo, ki nagiba k brezčutnosti,« je kulturološka *pragmatična rešitev* nacionalnega vprašanja v glasbi. *Zbirati, selekcionirati* in *posredovati* na določen način to, kar je/tvori jedro identitete neke kulture, so osnovni mehanizmi *uravnavanja* »občega mnenja«. Te dejavnosti sodijo med temeljne vzvode tvorjenja identitete neke kulture, ki je y besedami Christiana Kadna »vor allem ein Maßfühler für soziales Wohlbefinden, für Lebenslust«, in »weniger ein spezifisch nationales oder ethnisches Phänomän, das was Eigenheiten, Eigenwert, Eigentum begründet«. ³⁴

S predlogom o ustanovitvi nacionalnega glasbenega gledališča Bemetzriederjev spis preusmeri tok misli: vzpostavitev ustrezne nacionalne identitete ne išče več v glasbi sami, ne v antropoloških in ne kulturnih okoliščinah. Naslovi jo na institucionalne vzvode, ki – rečeno v duhu slovite misli Raymonda Williama, da »ni nobenih množic. Temveč le načini gledanja na ljudi kot množice« ³⁵ – šele omogočajo neko opredelitev *nacionalne* identitete. Če je glasbeno gledališče v 18. stoletju nedvomno pravi naslov za tisti čas, bi danes kazalo poiskati institucionalni analogin v različnih ustanovah, kjer nacionalna kultura sploh dobi najširšo, celovito podobo. Na Slovenskem se zdijo prizadevanja leta 2005 ustanovljenega *Slovenskega glasbenoinformacijskega centra* (SIGIC), ki meri na *celovito* beleženje glasbe na Slovenskem, ³⁶ usmerjena h kreiranju te podobe, čeprav tej ustanovi manjka »izvršilna« moč. Obstajajo seveda razlogi za ugovor tovrstni vzporednici.

³⁴ Christian Kaden. Des Lebens Wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Op. cit., 226.

³⁵ Raymond Williams. 'Kultura je navadna'. V: Raymond Williams. *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1997, 15.

³⁶ SIGIC zbira podatke o individualnih in korporativnih avtorjih, o glasbenih delih in o glasbenih dogodkih (Zoran Krstulović, Struktura podatkovne zbirke Slovenskega glasbenoinformacijskega centra (SIGIC) in Merila za izbor podatkov (verzija 11.1.2004).

Prvi v vrsti bi se lahko glasil: glasbenoinformacijski center ne zajema samo »nacionalne umetnosti«; gre v prvi vrsti za ustanovo, ki jo terjata globalizacija. Na videz nacionalni glasbenoinformacijski center (razumljen seveda kot idealnotipska tvorba) ni neposredno vezan na vprašanje nacionalne identitete. A je ustanovitev tovrstnega regionalnega glasbenoinformacijskega središča neke vrste »izsiljena«, četudi na videz povsem drugačna – sodobna, »tehnološka« – *formalizacija »gradiva«*, k zbiranju in urejanju katerega so bila naravnana *nacionalna kulturnoglasbena* prizadevanja, o katerih govori tudi Bemetzrieder in ki so se začela oblikovati z »nacionalnim prebujejem« sredi 19. stoletja ter se utelesila na Slovenskem najprej z Glasbeno matico četrto stoletja kasneje, nadalje pa razvijala po različnih glasbenih ustanovah: v isti meri »hrani zgodovinski spomin« in po načelu *vse v enem* pušča prostor za oglaševanje vsega, kar zadeva glasbo. Mar nista koncentracija *zgodovinskega spomina* in *i/zbiranje podatkov* o nacionalnem kulturnem prostoru za *najširši krog* ljudi (kar je naloga nacionalnega glasbenoinformacijskega središča) enako učinkovito »orodje kulture« kot ustanovitev nacionalnega glasbenega gledališča v obdobju, ki se je vpisalo v glasbenozgodovinski spomin kot eno najbolj izrazito nadnacionalnih?

Pogojenost tvorjenja identitet omogoča premislek o zgoraj nakazani vzporednici med nacionalnim glasbenim gledališčem in nacionalnim glasbenoinformacijskim središčem, a nudi še večjo moč za njeno kritiziranje: gre za ustanovi z docela različnim ciljem; nadalje razlike v zgodovinskih okoliščinah ne dopuščajo tovrstne primerjave; in povrh *učinkovitost* prve in druge ustanove nikakor ni primerljiva (operna hiša ne nazadnje *proizvaja* »kulturne dobrine« v polnem pomenu besede, medtem ko informatizacija glasbenega okolja sama na sebi zgolj *ponuja rezultate*, informira, posreduje podatke o dosežkih in jih v najboljšem primeru komentira). Kljub vsekakor smiselnim ugovorom pa ne kaže spregledati primerljive funkcije obeh ustanov, ki bi jo mogli opredeliti kot točko »pragmatičnega esencializma« pri vzpostavljanju nacionalne glasbene identitete. Vzvodi, ki poganjajo tako nacionalno glasbeno gledališče kot nacionalno glasbenoinformacijsko središče, se enako spretno izogonejo »substancnim« opredelitvam nacionalne identitete kakor tudi relativizirajočemu »relacijskemu« re/kontekstualiziranju nacionalnega: obema z geografsko »ozemljitvijo.« (Bemetzrieder celo svetuje francoskim skladateljem – Francozom po rojstvu –, naj se občasno »germanizirajo«, medtem ko glasbenoinformacijski centri posredujejo podatke o vseh glasbenih rečeh z nacionalnega, geografsko in politično zamejenega področja, ne glede na njihovo provenienco).

Sploh je Bemetzriederjev zadnji citirani odlomek poziv k pragmatičnemu, »življenjskemu« umevanju nacionalne identitete. Pogled je primerljiv s tistim, ki ga je pred nekaj leti izrekel slovenski filozof Tine Hribar: »Imeti nacionalno identiteto pomeni imeti lastno državo [...] od tod naprej pa je kajpada vse odprto. Z besedami Dušana Pirjevca, od nas je odvisno, kaj bomo naredili s samim seboj tudi na tej ravni, na ravni nacionalnosti. Ne absolutno, pa vendarle.« (Hribar 2004: 416)³⁷ Vežanost identitete na posamezne pojave – v večini primerov gre za jezik in geopolitični prostor – s pristavkom, da ne gre za absolutno, pač pa delno opredelitev identitete, odpira problematiko kontingence ali stičnosti pojavov, znotraj katere dobi vzporednica med Bemetzriederjevim predlogom o ustanovitvi nacionalnega gledališča in nacionalnega glasbenoinformacijskega sredi-

³⁷ Tine Hribar. *Evroslovenstvo*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004, 416.

šča smisel. Za obe ustanovi je ključno, da – vsaka v svojem času na »državotvorni« ravni – posreduje ta pojave na liniji: »Slovenec sem, torej je moje ustvarjanje slovensko«. ³⁸ Za obe ustanovi je bistvenega pomena to, da ne iščeta argumentov za nacionalno identiteto v »substanci« narejenega in niti v takšni ali drugačni mreži med seboj tesno stkanih določil nacionalnega: opirajo se na eno, edino merilo, in to je geografsko-politična danost – nacionalni prostor. Ključno je *biti* v njem, ne *imeti* kaj, kar ga ločuje od drugih (= »pragmatični esencializem«). Tovrstni »pragmatični esencializem« je očitno zgolj ena nit v vozlišču, kjer se oko ustavi na križišču povezav med deli in celoto, ki jo tvorijo: najsi gre za povzdigovanje nacionalne glasbene umetnosti z nekim *univerzalističnim ciljem kakovosti* pred očmi, kot pri Bemetzriederju, ali za zakoličevanje nacionalne glasbene kulture z namenom vključevanja v *globalni pretok kulturnih dobrin*, kot pri glasbenoinformacijskih središčih.

Vprašanje dela in celote je mogoče iz navedenega sklepnega odlomka Bemetzriederjevega spisa, kjer avtor strne v spisu vseskozi obravnavano tematiko nacionalnega kot nasprotja univerzalnega, razkriti, če ga beremo skozi dva vsebinska odtenka. Brati ga je mogoče pravzaprav samo na dva načina: kot poziv k iskanju medkulturnega ravnovesja po meri nacionalne »esence« ali kot ugotovitev stanja, kjer glasbene razlike porajajo neki »naravni vzroki« – razvoju glasbene umetnosti *bolj* in *manj* naklonjene okoliščine, značilne za posamezne nacionalne kulture. ³⁹

Vsak od obeh nakazanih načinov branja Bemetzriederjevega sklepa izhaja iz drugačnih spoznavnih domnev. Če bi ga brali kot *predlog* za vzpostavitev nacionalnega glasbenega jedra, bi kazalo nadalje odpreti humanistične in družboslovne teme: o nacionalni glasbeni substanci, o spodbujanju, institucionalizaciji in promoviranju določene kulturne prakse ipd. Če bi ga brali kot *konstatacijo »naravnih vzrokov« za določeno stanje* glasbene prakse, pa bi morali misel v nadaljnjem komentarju začrtati najprej *vezi* med humanistično razumljeno *duhovno* in *intelektualno naravo* človeka ter njegovimi naravoslovnimi, *biološkimi* in *fiziološkimi pogojenostmi* in njihovo vlogo v družbi. V obeh primerih bi morali opredeliti meddisciplinarne zahteve obravnave, o določenem *vstavljanju* nacionalne identitete med različne (pri Bemetzriederju med biofiziološke, osebne socio/psihološke in kulturološke) spoznavne ravni, kjer bi morali (potihem ali izrecno) ponuditi neki raster spoznavnih ravni, kakršnega predlaga denimo Siegfried Mauser: ⁴⁰

³⁸ Borut Loparnik. *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1984, 177.

³⁹ Trditve izhaja iz naslednje interpretacije treh Bemetzriederjevih stališč iz zadnjega navedenega odstavka njegovega spisa. Zgodovina glasbe Zahoda ponuja bogat vir za dopolnjevanje Bemetzriederjeve osuplosti nad dejstvom, da »mnenja, ovržena z izkušnjo, med nami ne zgube veljave: razžalošenost »starih« nad »mladimi« v vrsti polemik glede premen v nova slogovna obdobja od antike naprej opozarja na bogastvo spremenljivk v odnosih med *izkušnjo* in *veljavo*. Nadalje: Bemetzriederjev nasvet, naj nacionalni skladatelji »okrepijo svoj izraz« in se celo kdaj pa kdaj germanizirajo, sodi med krovno problematiko ne le glasbene postmoderne, glasb sveta in »glasbene globalizacije«, temveč h ključnim vprašanjem o *klasičnem* v glasbi, kjer se tematika slogovnega prepletanja dviga na osrednje mesto obzorja, osrediščenega v domnevah o *univerzalni* estetski kakovosti. In še: Bemetzriederjevo trezno razumevanje glasbene prakse, srnjeno v napovedi, *da bodo imele vse glasbe prijatelje*, in želja po medkulturnem sožitju, kjer bo »mogoče najeti in nagraditi tujce, ne da bi omalovaževali umetnike domovine«, sodita ne le med ideale muzikološkega raziskovanja, ki meri na enakovredno obravnavo glasbenega univerzuma ne glede na provenienco ali pojavno obliko (najsi gre za slog ali družbeni status) določene glasbe, temveč k zdravorazumski glasbeni omiki, v kateri korenini znanost o »najbolj nedolžnem od vseh užitekov«.

⁴⁰ Siegfried Mauser. 'Hermeneutik'. V: Ludwig Finscher (ur.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4*, Kassel, Basel, London & co.: Bärenreiter, 1996, 262–270. Podrobneje o hermenevtičnih ravneh raziskovanja glasbe prim. še: Leon Stefanija. 'Izhodišča hermenevtike glasbe: štirje pogledi'. V: *Phainomena*, 14/53–54 (november 2005), 229–264.

	<i>Autor</i> [Autor]	<i>Tekst</i> [Text]	<i>Izvajalec–zvočni dogodek–poslušalec</i> [Aufführender-Klangereignis-Hörer]
<i>Raven dejstev</i> [Ebene des Faktischen]
<i>Raven intencionalnosti</i> [Ebene der Intentionalität]
<i>Raven aktualizacije</i> [Ebene der Aktualisierung]
<i>Raven zgodovinskosti</i> [Ebene der Geschichtlichkeit]

Mauserjeva shema podbuja vrsto pomislekov na račun spoznavne utemeljenosti Bemetzriederjevega spisa. Na primer, če je Bemetzriederjevo povzdigovanje italijanske glasbe in tematiziranje nacionalnih razlik mogoče sprejeti kot zgodovinsko dejstvo glede avtorstva, se njegova znanstveno zastavljena argumentacija esejistično posploši že na ravni teksta, zlasti pa na recepcijski ravni, ki zahteva opredelitev podrobnosti v nizu »izvajalec-zvočni dogodek-poslušalec«: osrednji del argumentacije spisa temelji na biofizioloških določilih, ki jih začrta z vzporednico med glasbo in jezikom, medtem ko nadaljnje izvajanje docela obide vlogo in pomen teh »tekstovnih« gradnikov nacionalnega – avtor nadaljuje s posplošeno kulturološko kritiko sklicujoč se na družboslovno pogojene »naravne razloge« za ugotovljeno stanje. Ne ponuja odgovora na sicer edini logični sklep, ki bi moral slediti njegovi trditvi, da je vsakemu narodu bližja glasbena dikcija, ki ustreza njegovemu biofiziološkemu profilu, utelešenem v »vzvišenih čudesih poezije« jeziku: Bemetzriederjevo besedilo napeljuje k sklepu, da je bio-fiziološka podstat, ki naj bi izhajala iz vrojenega *učinka* »najlepšega jezika Evrope«, družbeno nekako zatajila v primerjavi s kulturno *veljavo* tiste, ki jo avtor pripisuje predvsem italijanski glasbi.

Seveda bi mogli upravičeno ugovarjati, da je povsem neumestno kritizirati Bemetzriederjevo sicer tehtno pričevanje o zgodovinskih okoliščinah s tovrstnim silogizmom, ki meri na domnevno neskladje med podatki in dejstvi:⁴¹ glede na »budniški« namen Bemetzriederjevega spisa in okoliščine raziskovanja glasbe ob koncu 18. stoletja je njegovo besedilo več kot tehtna razprava, ki se ukvarja tako z biofiziološkimi temelji kot kulturnimi vrednotami glasbe; povrh je nemogoče začrtati nacionalno identiteto drugače kot s sopostavljanjem »substancnih« in »relacijskih« brvi med spremenljivim pojmovanjem nacionalnega. Z izrazom občudovanja Bemetzriederjevega spisa, ki mu nikakor ne moremo odrekat spoznavne vrednosti, moram zato poudariti, da je zgornja »kritika« spoznavne utemeljenosti spisa *Glasbena toleranca* ob Mauserjevi shemi spoznavnih ravni mišljena kot pogled s točke, ki vrača misel k uvodoma začrtanemu izhodiščnemu stališču celotnega prispevka – k delitvi muzikoloških prizadevanj po dveh medsebojno povezanih koordinatah (poenostavljeno rečeno): *metodološki* in *slogovni*.

Pogled na izhodiščno delitev namreč z namerno poenostavljeno idealnotipsko delitvijo muzikoloških prizadevanj postavlja v ospredje vprašanje o *razmerju* med metodološko različno pogojenimi ravnmi spoznanja, kjer je identiteta glasbe bodisi vstavljena med kulturološke *relacije* kodificiranja identitet glasbe, in njej lastna *substancna*, »slogovna« določila. Kaj muzikologija danes ponuja za razumevanje razmerja, kjer se glasbeno-

⁴¹ Razliko povzeman po študiji *Grundlagen der Musikgeschichte* Carla Dahlhausa, kjer opozarja na eno osnovnih zgodovinsko-pisnih vodil, po katerem je treba ločevati med dokumenti ali podatki in pa ugotoviti dejstva, ki jih zgodovinar izpelje na podlagi dobljenih podatkov. (Pozveto po ang. Prev. J. B. Robinsona, *Foundations of Music History*. Oxford: Oxford University Press, str. 34 in naprej.)

nacionalne »substance« križajo, prepletajo, dopolnjujejo, krepijo ali slabijo, skratka spreminjajo spričo glasbenih »dejavnosti« ali glasbene prakse⁴² – kjer torej ne gre le za določila glasbene pomenskosti, temveč *tudi* široke palete učinkovnosti glasbe?

Vprašanje je preširoko, da bi bilo smiselno iskati odgovor, in obenem preveč pomembno, da bi ga pustili ob strani. Ne gre namreč le za spoznavoslovno zapuščino Bemetzriederjevega besedila, ampak obenem za eno osrednjih muzikoloških vprašanj: o *moči* glasbe in vplivnosti neglasbenega nanjo. Gre za vprašanje, ki obe pri Bemetzriederju vsebovani usmeritvi diskusije, »substancialistično« (glasba in jezik) in kulturološko (glasba in »naravni vzroki«), naslavljata na spoznavni aparat, s pomočjo katerega bi bilo mogoče zapolniti Mauserjevo zgoraj navedeno shemo spoznavnih ravni tako, da bi bilo mogoče jasno opredeliti razmerja med pomenskostjo teksta in spremenljivkami recepcije le-tega.⁴³ Na teoretski ravni gre torej za »medpodročno kartografiranje« (ali opisno: »vrisovanje področij za glasbene pojave«), kot bi mogli posloveniti »cross-domain mapping«, enega osrednjih glasbenoteoretskih spoznavoslovnih konceptov izpod peresa Lawrencea M. Zbikowskega,⁴⁴ s katerim avtor predlaga formalizacijo sicer prastare muzikološke usode povezovanja glasbenih pojavov v neko razumljivejšo in celovitejšo spoznavno podobo z dvema glavnima namenoma pred očmi: »First, it provides a way to connect musical concepts with concepts from other domains. [...] Second, cross-domain mapping allows us to ground our descriptions of elusive musical phenomena in concepts derived from everyday experience.«⁴⁵

Seveda brez konkretnih primerov ni mogoče govoriti o tovrstnem spoznavnem o(g)rodju, zlasti še, ker Zbikowski obravnava proces »medpodročnega kartografiranja« predvsem na ravni kognicije glasbenih struktur, ne o »zarisovanju« njihovih učinkov v različna interpretativna besedišča. Mogoče pa ga je začrtati v obliki povzetka raziskav, ki o identiteti glasbe govorijo prek opredelitev njenih funkcij – z vokabularjem kognitivno-recepcijskih vrednot, ki jih učinkom glasbi pripisujejo različna disciplinarna gledišča, kot nakazuje naslednja dopolnitev prikaza, ki sta ga ponudila Radocy in Boyle (Radocy / Boyle 2003:10–19, 32–3).⁴⁶

⁴² Prim. Dalibor Davidović. *Identität und Musik. Zwischen Kritik und Technik*. Wien: Mille Tre Verlag Robert Schächter, 209–215.

⁴³ Na tem mestu kaže omeniti prizadevanja dveh raziskovalnih usmeritev. Na eni strani se uveljavlja raziskovanje zvočnih posnetkov, kjer pod vodstvom Nicholasa Cooka ustanovljenega Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) vrsta odmevnih muzikologov pomika »objekt« raziskovanja glasbe stran od analize notnega zapisa v smeri raziskovanja recepcije. (Podobno narašča zanimanje za analizo izvajalske prakse, o čemer izčrpno govori npr. Alf Gabrielson. 'Music Performance Research at the Millennium'. V: *Psychology of Music*, Vol. 31 / No. 3 [2003], 221–272.) Po drugi plati pa se zlasti s področja psihologije glasbe pojavljajo vredni predlogi po bio-, fizio- in nevroloških študijah glasbe, ki odpirajo možnosti raziskavam recepcije glasbe na način in z raziskovalnim aparatom, ki ga humanistične vede doslej niso posebej razvijale, razen seveda v okviru psihologije glasbe. Čeprav z obeh smeri prihaja vedno več predlogov za inkluzivne, dopolnjujoče meddisciplinarne študije pa se zdi, da meddisciplinarnost pri raziskovanju glasbe za zdaj ostaja bolj na deklarativni in manj na eksplicitni ravni.

⁴⁴ Lawrence M. Zbikowski's *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press 2002, esp. 63 ff.

⁴⁵ Prav tam, 76.

⁴⁶ Rudolf E. Radocy / Boyle J. David. *Psychological Foundations of Musical Behaviour*. Illinois: Charles C Thomas Publisher LTD, 2003. – Allan P. Merriam. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press 1964/1980, 222–227. – Thayer E. Gaston. *Man and Music*. (E.T. Gaston, Ed., Music In Therapy). New York: The MacMillan Company 1968, 21 in naprej. – Klaus-Ernst Behne. *Hörertypologie. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986. – Vladimir Karbusický. 'Gegenwartsprobleme der Musiksoziologie'. V: *Acta musicologica* Vol. LVIII, 1986: Fasc.I, 35–91. – Simon Frith. 'Toward an aesthetics of popular music'. V: Richard Leppert & Susann McClary (Eds.). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press 1987, 140–144. – Max Kaplan. *The arts: A social perspective*. Ruteford: Fairleigh Dickinson University Press 1990, 18 in naprej. – Richard Middleton. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Milton Keynes. Open University Press 1990, 253. – Andreas C. Lehmann. 'Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören im interkulturellen Vergleich'. In: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 10 (1993): 38–55. – D. J. Hargreaves / A. C. North. 'The functions of music in everyday life: redefining the social in music psychology'. *Psychology of Music*, 27/71 (1999), 71–83. – Bruno Nettl. 'An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture'. In: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 463–472.

Meriam 1964	Gaston 1968	Behne 1986	Karbusicky 1986 (po: Paul F. Lazarsfeld's / Robert K. Merton: Mass Communication, Popular Taste, and Organized Social Action [1948/60] oz. Alfons Auer's Ethos der Freizeit [1972])	Frith 1987	Kaplan 1990	Middleton 1990	Lehmann 1996	Hargreaves & North 1999	Nettl 2001
emotional expression	a need for aesthetic expression and experience	motorisches Hören	Regenerative Funktion	helps to create a type of self-definition, a particular place in society	a form of knowledge	Communicative values	ease / relax	management of self-identity	use in rituals and addressing supernatural
aesthetic enjoyment	determinants of the cultural matrix on the mode of expression	compensatorisches Hören	Emanzipatorische Funktion	provides a way of managing the relationships between one's private and public emotional lives	collective possession	Ritual values	associate / dream	interpersonal relations	"transforming experience" (David McAllester): changes "individual's consciousness" or "ambience of a gathering"
entertainment	integrational relationship between music and religion	vegetatives Hören	Kompensatorische Funktion	helps to shape memory, organize one's sense of time, and intensify experiences	personal experience	Technical values	escapist stimulus	mood	marking importance of events
communication	music as communication	diffusives Hören	(status conferral function)	provides a sense of musical ownership	therapy	Erotic values	identity determining stimulus		Association with dance
symbolic representation	music as structured reality	emotionales Hören	(narcotizing dysfunction)		moral and symbolic force	Political values	sentimentality arousing stimulus		
physical response	music's relationship to the tender emotions	sentimentales Hören	(reinforcement function)		incidental commodity		emotion / mood stimulation		
enforcement of conformity to social norms	a source of gratification	assoziatives Hören			symbolic indicator of change		arousing senses		
validation of social institutions and religious rituals	potency of music (in a group)	distanziertes Hören			link among past, present, and scenarios of the future		background stimulus		
contributes to the continuity and stability of culture							consoling / compensating stimulus		
contributes to the integration of society									

V opredelitvah glasbenih funkcij različna določila funkcij glasbe – sociološka in kulturološka (na primer pri Meriamu ali Middletonu), antropološka (kot pri Karbusickem, Kaplanu ali Nettlu), sociopsihološka (kot pri Hargreavesu in Northu) ali pa psihološka (kot pri Lehmannu) – nedvomno pričajo o učinku glasbe, ki odpira problematiko *pripadnosti* k določeni družbeni skupini. Toda če družbena učinkovitost glasbe ni dvoumna, ostaja vprašanje ločnic med njenimi družbenimi učinki docela odprto. Odprto ne ostaja

samo na liniji lokalno – regionalno – etnično – narodno – nacionalno – nadnacionalno, temveč na ravni »pretvarjanja« *narave* glasbe in njenega učinka na posameznika v *kulturne* vrednote glasbe, v »skupne učinke«. Ne nazadnje se kaže vprašati: na kateri točki Möbiusovega traku funkcij glasbe spodaj (izpeljan je iz petih osrednjih funkcijskih tipov iz zgornje preglednice), s kakšnimi nameni, vzvodi ipd. je treba glasbo prikazati kot »simbolično reprezentacijo« (Meriam) nacionalnega in v kakšnem razmerju so si med seboj različne funkcije, kot so »vzbujanje čutov« (Lehmann), »transformirajoča izkušnja« (Nettl), »strukturiranje realnosti« (Gaston), »medosebna razmerja« (Hargreaves in North) ter »simbolična reprezentacija« (Merriam)?



Möbiusov trak funkcij glasbe

Odgovor je seveda mogoče ponuditi za posamezne konkretne primere. Na empiričen način je mogoče *nakazati* nacionalne razlike med skladatelji, kot je to denimo storil Fred Hofstetter za komorno glasbo francoskih, nemških, čehoslovaških in ruskih skladateljev 19. stoletja.⁴⁷ A medtem ko je Hofstetter začrtal *izrazitost* nacionalnega *odtisa* v glasbi (kot vodilne je izpostavil ruske skladatelje), na vprašanje o prevladi določene nacionalne glasbe danes domala ni odgovora. Ne nazadnje: v obdobju globaliziranja in pospešenega kulturnega pretoka je tak odgovor težko pričakovati (in bi verjetno tudi zvenel enako sumljivo kot kaka skrajnost »vulgarnega idealizma« [J. Vogrinec], denimo tista, da je vse zgolj sociološko konstrukcijo resničnosti). Toda: je ta pretok drugačen od tistega, ki ga v svoj spis vključuje Bemetzrieder?

Četudi je, obstajajo razlike *in* stičnice. Če je Bemetzrieder v *Glasbeni toleranci* podal razloge (s pojmi iz Möbiusovega traku zgoraj) za simbolno reprezentacijo nacionalnega v glasbenih strukturah s pomočjo paralele med glasbo in jezikom in s »kulturološkim« orisom glasbene prakse podal relevantno stališče glede prevlade italijanske, bi danes terjala tovrstna trditev, če bi jo bil kdo pripravljen resno izreči, ne le neki konsenz o človekovih »možganih za glasbo«,⁴⁸ temveč raziskavo glasbenih navad, kakršno sociolog Geert Hofstede od sedemdesetih let naprej izvaja za »kulturne dimenzije« v vrsti

⁴⁷ Fred Hofstetter. 'The nationalist fingerprint in nineteenth-century chamber music'. V: *Computer and the Humanities* 13 (1979), 105–119.

⁴⁸ Daniel J. Levitin. *This is your Brain in Music*. Op. cit.

nacionalnih okolij po svetu:⁴⁹ raziskovalec bi moral glasbene strukture in nanjo vezane družbene vrednote primerjalno analizirati na velikem vzorcu poslušalcev, glasbenih programov, medijev, skratka na množici glasbenih ustanov in med njimi vzpostaviti določeno hierarhijo.⁵⁰ Toda: čemu?

Podobno kot se Mladen Dolar v uvodoma omenjenem članku⁵¹ postavlja v vlogo razumevajočega sopotnika različnih glasb, bi se na tej točki kazalo postaviti v vlogo *zagovornika* potrebe in možnosti iskanja spoznavnih vzvodov, ki so značilni za Bemetzriederjevo *Glasbeno toleranco* in tudi obe nakazani usmeritvi sodobnih muzikoloških raziskav, *slogovno* in *metodološko*.

Ko Bemetzrieder govori o toleranci med nacionalnimi glasbami in utemeljuje nacionalno z analogijo med glasbo in jezikom kot človeškim biofiziološkima refleksoma, toda razlog za toleranco – neutemeljena prevlada italijanske glasbe – ponudi tako rekoč s šopkom bodičastih kulturoloških interpretacij o zanj »naravnih vzrokih« glasbene prakse. Pri tem ne dvomi, da vsaka od nacionalnih glasb *ima* (ali pa lahko doseže) nekaj, kar si zasluži laskave prilastke *najboljšega, zglednega, najvrednejšega, celo klasičnega*, da lahko vsaka nacionalna glasba doseže raven, ki bi se mogla vpisati med *univerzalne* dobrine v tradiciji glasbe Zahoda. Z enako vnemo je mogoče spremljati muzikološka prizadevanja danes – najsi gre za slogovna ali metodološka vprašanja –, ki skušajo priti do »comprehensive theory«, s katero bi bilo mogoče temeljito obravnavati »the more synthetic character of music«.⁵²

Toda na tej točki – na točki opredelitve »bolj sintetičnega značaja« glasbe, ki sodi med aksiome tako semiotikov, hermenevtikov, zgodovinarjev in kulturologov glasbe kot raziskovalcev kognitivnih in nevroloških plati glasbenega učinka – se Bemetzriederjev spis o glasbeni toleranci, kjer tvega tako »naravoslovno« kot »kulturološko« opredelitev nacionalne glasbe, kaže v tretji, »zgodovinsko uporabni« luči: kaže se eden zgodnejših glasbenozgodovinski spisov, kjer avtor skuša »to tell an uninterrupted story, from patterns of the objective world, through imperfectly learned heuristics used for predicting that world, to the phenomenal *qualia* we experience as we apprehend the world«. Četudi je stavek izrečen pred dobrim letom v meddisciplinarni, v primerjavi z Bemetzriederjevim spisom povsem drugačni študiji s področja psihologije glasbe Davida Hurona,⁵³ zajema enako obzorje glede določevanja identitete glasbe, kot ga nakazuje spis

⁴⁹ Hofstedejeve sociološke dimenzije kulture so: *bližina moči* (*power distance*, enakost-neenakost med ljudmi v neki deželi), *individualizem* (*individualism*; medosebna razmerja, individualizem in kolektivizem), *moškost* (*masculinity*; vloge spolov in vprašanje moči); *stopnja negotovosti* (*uncertainty avoidance*; stopnje toleriranja negotovosti in nejasnosti), in dolgoročna naravnost (*long-term orientation*; dolgoročna naklonjenost k določenim družbenim vrednotam). Geert Hofstede. *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills, California: Sage Publications, 1980. Za revidirani pogled na projekt gl.: Geert Hofstede / Robert R. McCrae. 'Personality and Culture Revisited: Linking Traits and Dimensions of Culture'. V: *Cross-Cultural Research*, Vol. 38 / No. 1 (February 2004), 52–88.

⁵⁰ V izogib nespornostim: obstaja vrsta raziskav o učinkih glasbe in o glasbenih navadah tako v posameznih kulturnih okoljih kot v kulturno »odprtih« prostorih modernega vsakdanjika (npr. D. J. Hargreaves / A. C. North. 'The functions of music in everyday life: redefining the social in music psychology'. V: *Psychology of Music*, 27 / 71, 71–83. Ali pa: Tia DeNora. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.) Kljub vrsti parcialnih študij o glasbenih praksah, ki jih v zadnjem desetletju spodbuja tudi v raziskavah glasbe priljubljena sociološka usmeritev pod pragmatično oznako »urbane študije« (*urban studies*), pa bi težko govorili o možnostih za argumentirano razpravo o procesih, ki očitno vseskozi prinašajo živahne spremembe v prevladah posameznih glasbenih struktur.

⁵¹ Mladen Dolar. 'Function beyond function? Reflections on the functionality of the autonomous'. Op. cit.

⁵² Robert Hatten. 'Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture'. Op. cit, 5–30.

⁵³ David Huron. *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2006, viii.

Glasbena toleranca: isto prizadevanje po povezovanju razumevanj glasbe kot fizičnega in duhovno-kulturnega.

V obeh primerih – v razpravi o nacionalni glasbi s konca 18. stoletja, o kateri govori Bemetzrieder, in muzikoloških študijah ob prelomu v 21. stoletje, ki so nakazane v komentarjih – ne gre za formalne oziroma metodološke pomankljivosti, ki bi jih bilo treba tolerirati. Verjetno je (bila) toleranca v obeh primerih – pri vključevanju in spoštovanju različnih (nacionalnih) glasb v muzikološko obzorje v enaki meri kot pri povezovanju različnih ravni razumevanja glasbe v odbobju, ki brez glavnega vhoda v neko specifično muzikološko spoznavno teorijo terjajo analitično učinkovitost – eno osrednjih sporočil v steklenici Bemetzriederjevega spisa. Bralca namreč postavlja pred dejstvo, da kulturna vrednost glasbe (najsí nacionalna ali katera koli druga) ni le funkcionalistična in (po Bemetzriederju v pretežni meri) idealistična, kot podoba vseh mogočih najstev, ki se jih glasbi pripisuje, pač pa tudi povsem elementarno pogojena v določenih bioloških, univerzalnih, »fizikalističnih« plateh človeka. Precejšna mera pragmatičnega sopostavljanja dejstev in podatkov o nacionalni identiteti, v katerega je vpet Bemetzriederjev poziv h glasbeni toleranci, se zdi še posebej vredno znamenje za premislek o vlogi tolerance danes. Vedi o »najbolj nedolžnem vseh užitek«, ki ob tu nakazanih spoznavoslovnih trenjih in komajda pregledni množici simpatij do različnih glasb skuša zajeti privlačno podobo glasbe, ki je od nekdaj živela na dveh bregovih, znanstvenem in umetniškem, je toleranca seveda potrebna tudi danes. Glede na nekatera v tem prispevku omenjena muzikološka prizadevanja, ki po zamislih tako rekoč s polnimi pljuči črpajo iz duha svojega časa, se je vredno vprašati še, katere druge elementarne spoznavne drže mimo tolerance vodijo k »napredku glasbe svoje dobe«.

Semiologija • Semiotics

Poskus etimološke analize glasbe

An Attempt at the Etymological Analysis of Music

Ključne besede: glasba, beseda, notranja forma, etimologija, analiza

Keywords: music, word, inner form, etymology, analysis

POVZETEK

Teorija »notranje forme«, ki jo je razvil ruski znanstvenik A. Potebnja iz teorije W. Humboldta, vključuje postopek, uporaben za etimološko analizo. Muzikološki pomen tega nauka kaže iskati v naslednjih vsebinah: 1. iskanje globljega »lingvističnega smisla« v umetnini; 2. analogija med umetnino in svetom – v obeh je vključen »totalni smisel«; 3. tri substance besede in umetnine – (duhovna) vsebina, notranja forma in zunanja forma – nasproti dvema: formi in vsebini. »Notranja forma« lahko nastopi skozi različne »etime«, kot so lestvica, retorična figura, motiv ali izvedena tonska višina, citat, zvrst, ritual. V primerjavi s celostno ali strukturno analizo, ali pa tudi z drugimi vrstami analize, etimološka analiza glasbe lahko ustvari občutek zgodovinske dinamike glasbenega jezika.

ABSTRACT

The theory of the "inner form", developed by the Russian scientist A. Potebnja from the theory of W. Humboldts, includes a procedure that is useful for etymological analysis. The musicologically relevant aspects of this teachings are: 1. the search for the deeper "linguistic sense" present in a work of art; 2. an analogy between the work of art and the world – both of which include the "total sense"; 3. the three substances of words and artworks – (spiritual) content (Gehalt), inner form (innere Form) and outer form (äussere Form) – as opposed to two: form and content. "Inner form" can emerge through different "etyma", such as the scale, the rhetorical figure, the motive and performed pitch, the quotation, the genre and ritual. In comparison to a holistic or structural analysis, or to other kinds of music analysis, the etymological analysis of music can create a sense of the historical dynamic of a musical language.

Zur Fragestellung

*Etymologie ist ein Gespräch mit der Vergangenheit,
mit dem Denken früherer Generationen,
von ihnen aus Lauten geprägt.*

A. Chomjakov

Ein Musikstück wird im Kontext der heute üblichen Vorstellungen über den Wechsel der Stile oft als »erstarrter Sinn« wahrgenommen. Man stellt sich den historischen künstlerischen Prozeß unwillkürlich als eine Aufeinanderfolge isolierter »synchronischer Querschnitte« durch die Musikkunst vor, wobei das einzelne Werk einen relativ festen Platz in der ökologischen Nische des einen oder anderen Stils einnimmt. Oft wird dabei

außer Acht gelassen, daß die Musik in ihrer Ganzheit ein integraler Bestandteil der geistigen Kultur der Menschheit ist, und daß jede »musikalische Äußerung« Teil jenes ewigen Dialogs ist, der eben die Kultur ist. Erinnern wir uns an die Worte Michail Bachtins:

»Eine materielle Ästhetik, die in der Kultur nicht nur die Kunst, sondern auch einzelne Künste isoliert, und die ein Werk nicht in seinem künstlerischen Leben wahrnimmt, sondern als Ding, als organisiertes Material, kann im besten Falle vielleicht eine chronologisch geordnete Tabelle verschiedener Anwendungsweisen der Technik einer bestimmten Kunst erstellen. Denn eine isolierte Technik kann keine Geschichte haben.«¹

Eine historische Herangehensweise an die Analyse eines musikalischen Kunstwerks setzt also offensichtlich voraus: 1) die Möglichkeit, immanente Gesetzmäßigkeiten in die kulturelle Situation einzubeziehen und gleichzeitig eine Vorstellung zu haben, wenigstens ansatzweise, von der Welt, die der Künstler wiedergibt; 2) die Möglichkeit, innerhalb der immanenten Sphären der Musiksprache die Richtung ihrer Veränderungen zu bestimmen. Diese Veränderungen werden vorbestimmt vom *Sinn*, und zwar in derjenigen weiteren philosophischen Auslegung, wie Bachtin dieses Wort verwendet: *»Hinter jedem Text steht das System der Sprache... Aber gleichzeitig ist jeder Text (jede Äußerung) etwas individuelles, einzigartiges und unwiederholbares, und darin besteht sein ganzer Sinn (die Idee, um derentwillen er geschaffen wurde). Es ist dasjenige in ihm, das in Beziehung steht mit der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit, dem Guten, der Schönheit, der Geschichte.«²*

Die Sprache der Musik verwirklicht sich in der Menge einzelner musikalischer »Redeakte« – in den konkreten Werken. Es ist schließlich eine bekannte Tatsache: Jedes Element der Musiksprache hat seine Semantik einmal entweder aus seiner Neuheit geschöpft, oder im Gegenteil aus der allmählich entstandenen Einheit der Bedeutungen, die es in verschiedenen Epochen hatte. Diese Erinnerung an frühere Semantiken kann nicht unwichtig für den Sinn des Ganzen sein; sie ist das Objekt derjenigen Richtung bei der Musikanalyse, die man etymologisch nennen kann.³

Es sei bemerkt, daß die historisch ausgerichtete Analyse in der Musikforschung schon früher (B. Javorskij, B. Asaf'ev), besonders aber in letzter Zeit immer mehr durch die immanente Sphäre der Musik geprägt ist. E. Ruč'evskaja spricht direkt von der historischen Evolution der thematischen Modelle, die genetisch mit dem Recitativo, mit den Intonationen des Lamento, mit Motiven der Frage, mit den Fanfaren verbunden ist⁴. Die Vorstellung eines »genetischen Gedächtnisses« bezieht sich vorrangig auf minimale bedeutungstragende Einheiten der Musiksprache. B. Asaf'ev schrieb über Intonationen, *»die die Bedeutung visueller Bilder oder konkreter Empfindungen angenommen haben«, die »in der gegenseitigen Begleitung mit dem Wort, dem Affekt, den visuellen und motorischen Empfindungen« entstehen. »So bilden sich außerordentlich*

¹ Michail Bachtin. 'Problemy materiala, soderžanija i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve'. In: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, 1975, 23.

² Michail Bachtin. 'Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnych naukach'. In: *Éstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 1979, 23.

³ Von griechisch *étymon* – wahre Bedeutung des Wortes, und *logos* – Lehre. Im Wörterbuch von V. Dal' wird das Wort folgendermaßen erklärt: *»Etymologie – Wortbildung, Lehre von den Wortstämmen, Lehre von der Ableitung eines Wortes aus einem anderen«*. Dal', V: *Tolkovoj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, T. IV. Moskva, 1955, 665.

⁴ E. A. Ruč'evskaja. 'Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka'. In: *Sovremennye voprosy muzykoznanija*. Moskva, 1976, 171.

*festen Assoziationen, die der sprachlichen Semantik in nichts nachstehen.*⁵ Bei aller Betonung der Stabilität der Bedeutung solcher Intonationen vergißt Asaf'ev jedoch nicht ihre historische Bedingtheit. Sicherlich hat auch E. Ruč'evskaja recht, wenn sie sagt, die intonatorische Formel enthalte zwar »einen gewissen genetisch bedingten Bedeutungsbereich«, werde aber »im Unterschied zum Wort ... das Teil eines Beziehungssystems sei und insgesamt seine Konstanz behält ... erst im Kontext mit Sinn erfüllt.«⁶ Was die Beständigkeit der Bedeutungen betrifft, so kann man hier diese Intonationen schon kraft des psychologischen Gesetzes der Variativität bei der Wahrnehmung des musikalischen Bildes nicht mit den Wörtern einer natürlichen Sprache vergleichen. Diese Variativität vergrößert sich noch mit der historischen Distanz, wenn eine Bedeutung, die für eine Epoche allgemeingültig ist, der Vergessenheit anheimfällt und auf eine neue Art und Weise wahrgenommen wird. Aber das Vergessen der Vergangenheit einer Bedeutung führt nicht dazu, daß ein Werk

Bleibt [...] als tote Spur zu sehn,
So wie sich Grabinschriften schlenkern
In Sprachen, die wir nicht verstehn. [Aleksandr Puškin]

Die suggestive Kraft der Musik kann sich dabei sogar steigern; ein Werk kann neuen emotionalen Sinn annehmen und neue Assoziationen hervorrufen. Die Erforschung der Beziehung zwischen dem musikalischen Material und dieser unbeständigen Rezeption ist Gegenstand der musikalischen Psychologie in dem Maße, in dem sie sich mit dem Historismus beschäftigt. Für den Musikhistoriker stellen die aktuellsten Rezeptionen eher eine Behinderung bei der Lösung seiner wichtigsten Aufgabe dar. Bachtin formulierte diese Aufgabe folgendermaßen: »ein Kunstwerk so verstehen, wie es der Autor selbst verstand, und nicht über dieses sein Verständnis hinausgehen.«⁷ Wir wissen, wie schwierig das ist, wenn nicht gar unmöglich. Eine für die Ziele einer etymologischen Analyse nützliche Methode bietet eine Theorie des Philosophen und Linguisten Wilhelm Humboldt (1767–1835) in der Auslegung des russischen Gelehrten Aleksandr Potebnja – die Theorie der *inneren Form*. Der experimentelle Versuch, sie auf die Analyse musikalischer Werke anzuwenden, ist auch im vorliegenden Aufsatz enthalten.

Der Begriff der *inneren Form* nach Humboldt (*innere Form der Sprache*) und Potebnja (*innere Form des Wortes*) erfuhr eine ständige Weiterentwicklung in der Sprachwissenschaft, Ästhetik und Kulturologie des 19. und 20. Jahrhunderts und geriet gerade in den letzten Jahrzehnten wieder verstärkt ins Blickfeld der russischen Forschung.⁸ In der Musikwissenschaft taucht der Begriff *innere Form* Anfang des 20. Jahrhunderts in einem Aufsatz von N. Mjaskovskij auf (»N. Medtner. Eindrücke von seinem Schaffen«, 1913). Dort wird er jedoch mit einer ganz anderen Bedeutung verwendet als bei Potebnja: »...entsprechend der früheren Teilung unterscheide ich eine äußere und eine innere Form. Unter der äußeren Form verstehe ich ein bestimmtes Konstruktionsschema des

⁵ Boris Asaf'ev. *Muzykal'naja forma kak process*. Leningrad: Muzyka, 1971, 207.

⁶ E. A. Ruč'evskaja. *Funkcii muzykal'noj temy*. Leningrad: Muzyka, 1977, S. 11f.

⁷ Michail Bachtin. 'Aus Aufzeichnungen der 1970–1971 Jahre'. In: *Estetika slovesnogo tvorčestva*. Op. cit., 349.

⁸ Weitere Forschungen zu diesem Problem siehe Sergej Zenkin. 'Forma vnutrennjaja i vnešnjaja (Sud'ba odnoj kategorii russkoj teorii XX veka)'. In: *Russkaja teorija. 1920–1930-e gody. Materialy 10 Lotmanovskich čtenij*. Moskva, 12. 2002, 2004, 147–167 [Anmerkung von 2006, I. B.]

*Stückes, unter der inneren Form – auch ein Schema, aber einer anderen Art: ein Schema der Empfindungs- und Stimmungsentwicklung... Und der Inhaltsbegriff wird von mir bewußt auf die Grundelemente des Stückes reduziert: auf dessen Thematik, Rhythmik, Harmonik.*⁹ Bemerkenswert ist Mjaskovskijs Ausdruck »entsprechend der früheren Teilung«: Man kann davon ausgehen, daß ihm die »frühere Teilung« in eine äußere und eine innere Form wohl bekannt war. Dafür spricht auch indirekt, daß gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Werk Potebnjas von der russischen Sprachwissenschaft und Ästhetik entdeckt wurde. 1910 erschien eine Broschüre Andrej Belyjs mit dem Titel »*Denken und Sprache (die Sprachphilosophie A.Potebnjas)*« im Verlag »Logos«. B. Asaf'ev, mit dem Mjaskovskij befreundet war, »kannte mit Sicherheit die Werke Potebnjas wie z.B. 'Grundlagen der Poethik' (1910) und 'Die Psychologie des poetischen und prosaischen Denkens'«. ¹⁰ Asaf'ev erwähnt Potebnja auch in einem seiner früheren Aufsätze in Bezug auf die »Bild-Hör-Kultur« von N.Rimskij-Korsakov.¹¹ Zweifellos wurden die Ideen Potebnjas in den Kreisen um Mjaskovskij und Asaf'ev besprochen, allerdings hielt man die »Transposition« seiner Theorie von der inneren und äußeren Form **auf** das Musikstoff für nicht möglich und unterzog sie einer vom Original weit entfernten Interpretation.

Um die Schlüsselidee von Potebnja – seine Lehre von der Etymologie der Wörter – nicht aus den Augen zu verlieren, muß man jedoch zum ursprünglichen Begriff zurückkehren, zu jenem Begriff, der von Humboldt im Rahmen der Sprachwissenschaft hervorgebracht und von Potebnja auf breitem Feld schon über deren Grenzen hinaus weiterentwickelt wurde. Für die Musikwissenschaft sind drei Aspekte der Theorie Potebnjas besonders relevant:

1. die Absicht, den tieferen sprachlichen Sinn eines Werkes zu erfassen
2. die bestehende Analogie zwischen Kunstwerk und Wort als Träger eines ganzheitlichen Sinns
3. die Unterscheidung nicht zweier (Inhalt und Form) sondern dreier Wort- und Werksubstanzen: Inhalt, innere Form und äußere Form.

»Im poetischen Werk und folglich auch im Kunstwerk allgemein gibt es die gleichen Elemente wie in einem Wort: den Inhalt, der einem sinnlichen Bild oder einem aus ihm entwickelten Begriff entspricht; die innere Form, das Bild, das auf diesen Inhalt verweist... und zuletzt die äußere Form, in der das poetische Bild objektiviert wird.«

Und ein weiterer Gedanke Potebnjas: *»Jedes einzelne Wort entspricht der Kunst, und das nicht nur in seinen Elementen, sondern auch in der Art ihrer Vereinigung.«*¹²

Dazu nun einige Überlegungen. Zunächst verlangt die Dichotomie der inneren und äußeren Form eine Erklärung. Was versteht Potebnja unter der inneren Form des Wortes? Sie ist dasjenige Bild, das primäre Merkmal, das im Wortstamm enthalten ist, das aber später durch die Auskristallisierung der begrifflichen Bedeutungen abgeleiteter Wörter in Vergessenheit gerät. Zum Beispiel ist das russische Wort *krylo* (»Flügel«) eigentlich das, was den Vogel »bedeckt« (von *kryt'* – »bedecken«). Das deutsche Wort *Flügel* ist dagegen das, was *fliegt*. Die beiden Wörter besitzen ein- und dieselbe begriffliche

⁹ Nikolaj Mjaskovskij. *Statji, pis'ma, vospominanija*. Bd. 2, Moskva: Muzgiz, 1960, 107.

¹⁰ Elena Orlova. *Intonacionnaja teorija Asaf'eva kak učenje o specifikke muzykal'nogo myšlenija*. Moskva, 1984, 136.

¹¹ Ebd.

¹² A. Potebnja. 'Mysl' i jazyk' (1862). In: *Ėstetika i poëtika*, hrsg. von A. A. Potebnja. Moskva: Iskusstvo, 1976, 179.

Bedeutung, dabei aber eine völlig unterschiedliche innere Form. Umgekehrt haben die beiden russischen Wörter *slučaj* (»Zufall«) und *lukavyj* (listig), deren Bedeutungen auseinandergingen, eine gemeinsame innere Form: das Bild von *luka* (»Krümmung«). Wo die Enden einer krummen Linie sich treffen (*slučajutsja*), »findet ein Zufall statt«, und wer auf »krummen Wegen geht« – ist listig.

Da die Musik im Gegensatz zur bildenden Kunst nicht gegenständlich ist und im Gegensatz zur Wortkunst keine Begrifflichkeit hat, wird das *poetische Bild* in der Musik durch die Organisation des Klangmaterials, das zum Bedeutungsträger wird, objektiviert. Das macht es möglich, eine vergessene, verschollene Bedeutung, die »innere Form« in **einer musikalischen Intonation** zu offenbaren. Das »Lexem«, von dem die innere Form getragen wird, kann sich dem Forscher in ihrer ursprünglichen Bedeutung zeigen, d.h. in der Bedeutung, die es im System der Musiksprache der Zeit, des Stils, des Komponisten hatte. Es wird zum verlässlichen Orientierungspunkt, der die historischen Zusammenhänge eines Kunstphänomens mit der Vergangenheit aufdeckt. Die Suche nach der inneren Form ist für einen Historiker der Versuch, sich denjenigen Bedeutungen so weit als möglich zu nähern, die der Komponist durch die Musiksprache seiner Zeit in sein Werk hineingelegt hat. Aber nicht nur das. Eine innere Form zu finden heißt auch, aus dem Vorgegebenen genau das auszuwählen, was den Impuls zu weiteren Transformationen enthielt, sozusagen den »genetischen Code« des noch zu Schaffenden.

Selbstverständlich macht die Identifikation der inneren Form eine Kompositions- und Tonhöheanalyse nicht überflüssig und ersetzt sie auch nicht. Die innere und die äußere Form stehen in Wechselbeziehung zueinander, die sind mit einander verwachsen. Ohne Kenntnisse einer »technologischen Analyse« bleiben alle Versuche, die innere Form zu finden, dilettantisch. Erläutern wir das mit den Worten Potebnjas: »Die äußere Form des Wortes ist nicht der Ton als Material, sondern der Ton, der durch das Denken schon geformt ist; indessen ist der Ton an und für sich noch nicht Symbol für einen Inhalt.«¹³ In der Musik aber kann jeder Ton inhaltstragend sein. Deshalb versuchen wir bei der Interpretation dieses Gedankens im Bezug auf die Musik, solche Elemente auszuwählen, die »auf den Inhalt des Tons verweisen«, »Symbole für den Inhalt« sind. Anders gesagt, wir glauben, daß es sowohl in größeren geschlossenen Sätzen als auch in einzelnen mit Assoziationen beladenen Motiven »ein drittes Element – die innere Form« gibt.

Man kann sich nun folgendes fragen: Was kann die innere Form in einem Musikstück repräsentieren? Bestimmen wir solche »Etyma«,¹⁴ die eine solche innere Form in der europäischen Kultur der Neuzeit hat werden können. Das sind Skalen, rhetorische Figuren, volkstümliche Motive und Klangfarben, »fremde« Themen (Parodien, Zitate), rhetorische Satzfunktionen, die Gattungen artifizieller Musik und Volksmusik, das Ritual. Aus den Entwicklungen der abendländischen Musik wählen wir die nächstliegende Schicht der Bedeutungen, die um 1600 hervorgebracht wurde und das Fundament für die Kunst der letzten Jahrhunderte bildet.

Daß ein Versuch der Fixierung einer bestimmten musikalischen Semantik, wie er in der Blütezeit der Affekttheorie unternommen wurde, eine sorgfältige Ausarbeitung **der Klangrede** zur Folge hatte, ist hinreichend bekannt. Es ist auch bekannt, daß der

¹³ Ebd., 176.

¹⁴ Von griechisch *etymon* – in diesem Fall *Erstbedeutung*.

wichtigste Apparat, der sich aus der Affekten- und Rhetoriklehre entwickelte, das System der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figuren war. Viele von ihnen sind zu äußeren Formen der Musik von der Neuzeit bis zur Gegenwart geworden.

Interessant ist das Schicksal rhetorischer Figuren in den neueren Stilen, die die Rhetorik ablehnten. Man kann mehrere Richtungen des Bedeutungswandels bestimmen – manchmal synchron, manchmal diskret mit unterschiedlicher Intensität:

1. Viele »Lexeme« führten ihr Leben weiter in ihrer direkten, ursprünglichen Bedeutung. In diesem Fall wurden sie manchmal zur stützenden Modellen in Stilisierungen und in Neo-Stilen (z.B. im Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts).

2. Es fand eine parodisierende Herabsetzung der Figurbedeutung statt.

In beiden Fällen bleibt die Erinnerung an die ursprüngliche innere Form bestehen.

3. Es fand eine Typisierung der Figurenbedeutung durch Verlust der religiösen Emblematik statt. In den ent-hüllten »Lexemen« treten motorischen Bedeutungen hervor. Des weiteren verwandeln sie sich in neutrale Elemente.

4. Es fand eine aktive Transformation der »Lexeme« in einem veränderten grammatischen Kontext als Ergebnis von Zusammenstoßen mit neuen Bedeutungen statt. (Hier könnte man an eine Äußerung Andrej Belyjs erinnern: »Die Sprache ist ein Kampf einer Summe von Neologismen mit dem versteinerten Erbe der Vergangenheit«¹⁵)

In den beiden letzten Fällen ist die innere Form in Vergessenheit geraten bzw. in die Tiefen des Bewußtseins verdrängt worden. Auf dem langen Weg von der Gegenwart zur Vergangenheit (in einer solchen Analyse gehen wir in entgegengesetzter Richtung, in die vergangene Zeit hinein) können einige der obengenannten Stadien im Leben der musikalischen »Lexeme« zu einer »Zwischenstation« werden, einer neuen inneren Form für weitere Bedeutungen.

Nicht von ungefähr schlagen wir als ursprüngliche innere Form der Neuzeit solche »Lexeme« vor, die in der Krisensituation der Musiklexik um 1600 entstanden sind. Bei aller Verschiedenheit in der Figurendefinition haben die Musiker anfangs den Aspekt der Abweichung von der Norm betont, die Innovation und Freiheit in der Dissonanzenverwendung, in der Stimmführung, in der Rhythmik etc. Chr. Bernhard bezeichnet in seinem Traktat »Von der Singer-Kunst oder Manier« (1648) nur eine ganz bestimmte, anormale Art der Dissonanzenverwendung als Figuren: »was den vorigen unbekannt, auch den unverständigen unzulässig geschienen, guten Ohren aber und Musicis annehmlich gewesen«.¹⁶ Die Schöpfer der musikalischen Rhetorik unterschieden also klar und deutlich ein neues Mittel von einem konventionellen.

Betrachten wir die These vom parallelen Bedeutungswandel am Beispiel von diatonischen rhetorischen Figuren – Anabasis und Katabasis. Bekanntlich entspricht die Anabasis (griechisch *Aufsteigen*) dem Begriff *goré* [Berg] und hängt mit Wörtern wie *aufsteigen*, *Felsen* etc. zusammen. Dagegen ist Katabasis (griechisch *Absteigen*) mit dem Begriff *dólu* und Wörtern wie *Erde*, *Grab*, *Hölle*, *Sünde* verbunden. Anscheinend wurden die rhetorischen Figuren bereits in ihrer Blütezeit im Zusammenhang mit ihrer Didaktisierung von Typisierung und Bedeutungsabnutzung bedroht. Um jedenfalls seinen Schülern die Bedeutung von Anabasis und Katabasis einzuprägen, pflegte der

¹⁵ Andrej Belyj. 'Mysl' i jazyk (filosofija jazyka A.A. Potebni). In: *Logos* 1910, 224.

¹⁶ Christian Bernhard. 'Von der Singe-Kunst oder Manier'. In: Joseph Müller-Blattau. *Die Kompositionslehre Henrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig, 1926, 147.

Lübecker Altphilologe und Gymnasialprofessor A. H. Francke (1663–1727) mit ihnen eine C-Dur-Tonleiter zu singen, der folgender Text aus dem 130. Psalms unterlegt wurde: »Aus der Tiefen ruff' ich, Herr, zu dir, neige deine Ohren her zu mir!«



Die Bedeutungstypisierung von Anabasis und Katabasis und weitere Verwandlungen der *Figuren* in *Figurationen* und zuletzt in *Passagen* war bereits in der Klassik voll im Gange, sowohl in den Kompositionen selbst als auch in den Instrumentaletüden, Instrumentenschulen und *Methoden* (für Klaviermusik bei Cramer, Clementi, Czerni und Hanon). Mit einiger Verzögerung zeigte sich die Neutralisierung der alten Bedeutungen auch in der Kompositionslehre und in der Musikpädagogik. So werden in der *Klavierschule* D.G. Türks (1789) alle Figuren »enthüllt« dargestellt, die rhetorische Emblematisierung wird ihnen abgenommen. Dafür wird hier in den Figuren die Bewegung betont. So wird die Figurenbezeichnung einer Tonleiter – *Läufer* wörtlich als *Laufender* [d.h. tonleiterartige I.B.],¹⁷ verstanden. Es ist bemerkenswert, daß Türk die Semantik nicht nur aufsteigender und absteigender sondern auch diatonischer und chromatischer Bewegungen nicht unterscheidet. Die diatonische Tonleiter und ihre Variante – die chromatische Tonleiter und die Tirade – haben denselben Rang.

Es ist nicht verwunderlich, daß in Marx' *Kompositionslehre* aus dem Jahr 1863 die Tonleiter auch von diesen sinnlich-bewegenden Assoziationen bereinigt wird. Marx sieht in den ehemaligen Figuren nur ihre klangliche Realität: die Auf- und Abbewegung.

»Diese [Töne] können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern oder auch hin und her gehen.«¹⁸ Im 20. Jahrhundert leben alle vier Wege der Evolution diatonischer Figuren als innere Formen weiter. Bei Saint-Saëns im Stück *Pianistes* aus *Le Carnaval des animaux* wird ein stumpfsinniges Spiel sinnloser Passagen parodiert. Bei Prokofjev in *Julia als Mädchen* hören wir in den aufsteigenden Tonleitern die Freude der motorischen Bewegung. Als Beispiel für das Wiederaufleben der ursprünglichen inneren Form der rhetorischen Figuren kann *Orpheus* von Strawinsky dienen. In der 1. Szene (Orpheus beklagt Eurydike) bedeutet die Katabasis-Figur die Klage und den Vorab-Hinweis auf den Abstieg in die Unterwelt.



In der Orpheus' Apotheosis erklingt bei der Harfe die Anabasis-Figur in dem Augenblick, als Apollo Orpheus die Leier aus der Hand gerissen hat und sein Lied *zum Himmel aufsteigen läßt*.

¹⁷ Daniel Gottlob Türk. *Klavierschule*. Kassel u. a.: Documenta Musicologica, 1. Reihe. Druckschriften-Faksimile, XXIII, MCMLXII, 389.

¹⁸ Adolf Bernhard Marx. *Kompositionslehre*. T. I. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1863, 21.



Eine erstaunliche Überlebensfähigkeit zeigten die Figuren mit der kleinen Sekunde des 17. Jahrhunderts, die mit den Affekten *Schmerz, Leiden, Trauer* verbunden sind, darunter die Figur *passus duriusculus*.¹⁹ Ein chromatischer auf- und absteigender Tetrachord mit der Stimmführung *einer gegen anderen* wird von Bernhard in seiner bereits erwähnten Kompositionslehre aufgeführt. Zugleich schließt Bernhard auch andere *unnatürliche* Tonfolgen *chromatischer Art* wie übermäßige Sekunde, verminderte Terz, übermäßige und verminderte Quart und Quint in die Art *passus duriusculus* mit ein.



Wir haben es hier mit der Fixierung einer über ein halbes Jahrhundert andauernden Schaffenspraxis zu tun, die in Italien zu Beginn 17. Jh. während der Entwicklung der Monodie mit Begleitung ihre Wurzeln hat.

Es scheint, daß die Figur *passus duriusculus* zusammen mit der Barocklexik in der Klassik in Vergessenheit hätte geraten sollen. Das geschah auch tatsächlich, aber der Prozeß war nicht umfassend. Nehmen wir Mozart. Von seinem Vater in der kontrapunktischen Tradition mit ihrem Bedeutungssystem erzogen, steht Mozart in seinen reiferen Jahren im Äquinoktium zwischen der Vergangenheit und der Zukunft der europäischen Musik. Ein anschauliches Beispiel liefert die langsame Einleitung aus der Ouvertüre zu *Don Giovanni*. Ihr Inhalt ist eindeutig durch die dramatische Situation und den Text des Finales geprägt, auf deren Stoff sie aufgebaut ist. In zahlreichen Rezensionen wurde immer wieder der Inhalt des Finales (d.h. des Andante aus der Ouvertüre) interpretiert. Čaikovskij: *die Furcht des reuelosen Wüstlings vor dem bedrohlichen Gespenst*, Berlioz: *Begräbnisgesang*, A. Serov: *Schreckenstone*.²⁰ All diese Interpretationen treffen gewiß zu. Es gibt aber noch ein Indiz für die Bedeutung dieser Musik: ihre innere Form selbst. Diese kann man als eine Reihe rhetorischer Figuren bestimmen, die durch den Affekt des Leidens zusammengehalten werden. Es sind dies folgende:

1. Nach vier Takten Einleitung steht in der Unterstimme ein absteigender chromatischer *passus duriusculus* im Quartumfang (Beispiel *a*). Ihm folgt eine chromatische Figur in aufsteigender Gegenbewegung (Beispiel *b*) in der Oberstimme bei den Holzbläsern. Die Kombination ergibt nach Forkel die rhetorische Figur *Paronomasia*: ein durch Wiederholung verstärkter Gedanke. Die Semantik von *passus duriusculus* ist klar. Aber die Figur der verstärkten Wiederholung – *Paronomasia* – bestimmt auch die äußere Form der Ouvertüre. Es bildet sich eine dreiteilige Form mit verstärkter und offener Reprise.

2. *Anabasis* und *Katabasis* in ihrer ursprünglichen religiös-symbolischen Bedeutung (T. 23–26) bei den Flöten und 1. Violinen (Beispiel *c*).

¹⁹ V. Konen untersucht in ihrem Buch *Teatr i simfonija* (Moskva: Muzyka 1968) eingehend den Assimilationsprozess der Wortbedeutungen in der Instrumentalmusik in Barock und Klassik, u.a. die Etablierung der Seufzerfigur in der Instrumentalmusik.

²⁰ Pjotr Iljič Čajkovskij. *Muzykal'no-kritičeskie statji*. Moskva: Muzgiz, 1953, 43. – Hector Berlioz. *Izbrannye statji*. Moskva: Muzyka, 1965, 107. – Aleksandr Nikolajevič Serov. *Izbrannye statji*. Hrsg. von G. Chubov, Bd. 1, Moskva-Leningrad: Muzgiz, 1950, 411.

3. Figuren, die auf Sprünge aller Art -Saltus - zurückgehen. Allerdings waren die diatonischen Oktavensprünge nach unten so wie bei den Holzbläsern in den Takten 5-10 in der musikalischen Rhetorik nichts außergewöhnliches. Ich glaube, Mozart denkt sie im Gegenteil als Randpunkte der Katabasis. Hier kommt auch ein echter Saltus duriusculus vor - übermäßige und verminderte Sprünge (T. 17-19), verhüllt durch die Stimmführung (Beispiel *d*).

4. Die Figur Tmesis - wörtlich *Angst* (t. 17, 18), es sind 16tel mit Pausen (Beispiel *e*)

5. Hinter den Synkopen in Verbindung mit einer übermäßigen Sekunde (T. 11-14) könnte man eine Modifikation des Susperatio erkennen (Beispiel *f*).

a) 

b) 

c) 

d) 


e) 

f) 

g) 

Die ganze langsame Einleitung ist aus den genannten »Etyma« gesponnen. Die Bedeutungen aus der Barockzeit wachsen aber auch mit der Semantik des neuen zeitgenössischen klassischen Stils zusammen, den Mozart mitgeprägt hat. Das sind die Anfangsankündigung (Trompeten, Pauken, *ff*), obwohl in ihrer dunklen Farbe eine Dämmungssemantik verborgen ist), die Kontraste *sf* und *p* im Mittelteil (T. 17-21), ein Merkmal des neuen »figurativen« Stils bei den 2. Violinen mit der ständigen Schwankung zwischen den »Lexemen« des Barock und den Passagen à la Albertische Bässe (Beispiel *g*). Ohne Worte erzählt hier die Musik von der Bedeutung des Andante: von Hochmut, Übermut und Sünde des Menschen, vom Todesgrauen, von zwei Universen - eines, aus dem der Geist kommt und ein anderes, das gerade vom Menschen verlassen wird.

Das weitere Schicksal der Figuren mit der kleinen Sekunde war von Vergessen, Verleugnung und Wiedergeburt geprägt. Für zeitgenössische Musiker wäre die Ignoranz der ursprünglichen inneren Form sowie ihrer historischen »Zwischenstation« gleichermaßen

unüberlegt. Wir wissen, daß die Seufzerfigur (ein Erzeugnis des *Affectus Amoris*) nach dem Tode Mozarts und zu Lebzeiten Beethovens verschwand und ihre ursprüngliche Bedeutung ganz verlor (u.a. in der Ouvertüre zum Rossini *Il barbiere di Siviglia*). Heinrich Neigauz beschreibt einen Fall, der überzeugend beweist, wie gefährlich es sein kann, wenn man dieses gesetzmäßige Vergessen der ursprünglichen inneren Form in bestimmten Stilen nicht beachtet: »Einmal spielte eine meiner Schülerinnen die folgende Stelle aus der 12. Ungarischen Rhapsodie von Liszt so genau, so metrisch, mit so einem genau ausgeführtem Akzent auf jeder ersten der beiden gebundenen 16tel, daß dabei typische Bachsche Trochäen  herauskamen. Mir erschien sofort der ungarische Volksrhapsode Liszt in einer Bachschen Perücke und im Gewand des Leipziger Organisten des 18. Jahrhunderts.«²¹



In diesem Zusammenhang muß nun auch auf die zwei teils parallel teils sich kreuzend verlaufenden Wege der Bedeutungstransformation der chromatischen Figuren im 19. Jahrhundert eingegangen werden. Der eine Weg steht in enger Beziehung zu den großen Gesangschulen Italiens und Frankreichs, deren wichtigste Vertreter die Sänger Duprez und Manuel Garcia (Sohn) und die Komponisten Bellini und Donizetti sind. Die Entdeckung der Ausdruckskraft **des Tonleiterlaufs**, besonders ihrer Chromatik, sowie die Entdeckung der Freude an der Beherrschung aller, auch der für die Intonation schwierigsten Bereiche von Dur und Moll bildete die Stärken und zugleich die Widersprüche der italienischen Gesangsschule. Man braucht nur auf das berühmte Blatt Porporas zu schauen, das zur Ausbildung des Kastraten Caffarelli diente. Auf diesem kleinen Blatt finden 16 Gesangsübungen Platz: angefangen bei C-Dur (von c^1 bis g^2) bis zur chromatischen Tonleiter auf- und abwärts; zuletzt kommt ein harmonisches Moll. Porpora verlangte von jedem Schüler jahrelange Übungen nach diesem Muster. Manuel Garcia, der Begründer der großen Sängerfamilie (wir erinnern an die Namen seiner Tochter: Malibran, Viardot-Garcia) schrieb: »Die tadellose Genauigkeit jedes Tons, die Gleichmäßigkeit und Reinheit des Klanges machen die Ausführung jeder schnellen Passage perfekt. Umsomehr benötigt man diese Qualitäten bei chromatischen Tonleitern und Passagen. Die chromatischen Passagen sind am schwierigsten zu singen und zu beherrschen. Sie werden erst dann angenehm fürs Ohr, wenn die Tonbindungen durch eine solche Genauigkeit und Reinheit gekennzeichnet sind, daß man jeden einzelnen Ton genau heraushören kann.«²²

Ungeachtet aller »Übertreibungen« und »Mißbräuche« der Sänger, die von den führenden Gesangslehrern verurteilt worden sind, ungeachtet des Kampfes der Komponisten gegen die Sänger, gegen deren berühmte »Varianten«, gegen die bereits Rossini seinen Text zu schützen versuchte, sollte man dem russischen Gesanglehrer und Komponisten A.

²¹ Heinrich Neigauz. *Ob iskusstve fortepiannoj igry*. Moskva: Muzgiz, 1961, 62ff.

²² Manuel Garcia (Sohn). *Škola penija*. Moskva: Muzgiz, 1957, 31.

Varlamov Gehör leihen, der meinte: »Die Komponisten gaben den Sängern Kultiviertheit, die Sänger begeisterten die Komponisten: Der Einfluß beruhte auf Gegenseitigkeit.«²³ Auch seine Äußerung über die Rouladen ist bemerkenswert: »Ihre Wert besteht in Reinheit, Leichtigkeit und Zärtlichkeit. Die Töne müssen ohne Brustunterstützung verbunden werden, wie hingeworfene Perlen, deren Fallen, sacht und vollkommen, eine perfekte Gleichmäßigkeit darstellt.«²⁴ Ohne die Tradition des italienischen Vokalstils des 1. Drittels des 19. Jahrhunderts kann man weder das Melos des frühen Verdi, noch das »Klaviersingen« des frühen Chopin verstehen. Hier ein Beispiel aus Chopins *Notturmo* in b-Moll:²⁵



Sowohl die ganze italienische Gesangsschule des 1. Hälfte der 19. Jahrhunderts als auch die einzelnen Techniken der Vokalornamentik einschließlich Chromatik bildeten neben der polnischen Volksmusik eine der inneren Formen der Musik Chopins.

Einen anderen Weg nahm die Entwicklung der inneren Form von Figuren mit der kleinen Sekunde in der romantischen Musik unter den Bedingungen einer hochentwickelten Chromatik. Alle aufgrund des Affekts miteinander verwandten ehemaligen Figuren finden dabei auch weiterhin wie in der Barockmusik den Weg zueinander. Fast immer stehen die Exclamatio-Figuren neben einer Variante des Passus Duriusculus mit kleiner Sekunde, so wie im Tristanakkord nach dem Exclamatio bei den Celli alle Stimmen einen Passus Duriusculus enthalten.



Die Spannung der »engen« kleinen Sekunden, von dem Kircher einmal schrieb, »die Seelenbewegungen der Verliebten sind bald heftig, bald träumerisch«, hat seine Bedeutung im Kontext der Chromatik des 20. Jahrhunderts durchaus nicht verloren. In seinem Drama von Liebe und Tod stützt sich Wagner unter anderem auf die Semantik, die bereits in den Madrigalen Gesualdos ausgearbeitet waren.

In der Mitte und 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wird der Zusammenstoß direkter Bedeutungen des Passus Duriusculus mit den Neologismen (u.a. aus den französischen und italienischen Vokalstilen kommend) sowie die Typisierung und Ausradierung früherer Bedeutung besonders ausgeprägt. Für die dramatischen Situationen der Opernmusik war die in der Chromatik liegende Spannung unverzichtbar. Auf eine solche Chromatik ist z.B. die Verdammnisszene in Verdis *Rigoletto* aufgebaut. Im Unterschied zu den tonal und strukturell geschlossenen Tetrachorden der

²³ Aleksandr Egorovič Varlamov. *Polnaja škola penija v 3-ch častjach*. Moskva: Muzgiz, 1940, 6.

²⁴ Ebd., 116.

²⁵ Die italienischen Vokalprototypen in Melodik Chopins hat V. Zuckerman erforscht. Siehe seinen Aufsatz 'Zametki o muzykal'nom jazyke Šopena' in: *Frederik Šopen. Statji i issledovanija sovskekich muzykovedov*, Moskva: Muzgiz, 1960, 97.

Barockzeit verwendet Verdi eine Modulation von D-Dur – Des-Dur. Hier wird der chromatisch aufsteigende Part des Grafen von Monterone fast wie ein naturalistisches Sprechen empfunden, gleichzeitig kommt in der Unterstimme eine chromatisch absteigende Folge.

Eine vollständige chromatische Linie in Des-Dur beendet die Oper mit der Bühnenanweisung »*rauft sich die Haare und sinkt auf den Leichnam seiner Tochter*«.

Die übermäßige Nutzung dieser Figur in der Opermusik machte sie zum Klischee. Trotzdem wagten dramatisch denkende Komponisten, diese innere Form in ihrer Musik zu verwenden (siehe z.B. Gustav Mahler, 2. Symphonie, Schlußakte des 1. Satzes).

* * *

Wenden wir uns nun einem anderen Gedanken Potebnjas zu, der für diese Abhandlung wichtig ist: die Analogie zwischen einem Musikstück und einem Lexem als Träger eines Gesamtsinns. Betroffen sind vor allem neoklassische Stücke des 20. Jahrhunderts, die die Gattungen alter Musik als Modell wiederaufleben lassen: Basso ostinato-Variation, Passacaglia, Chaconne.

Es ist bemerkenswert, daß in der Romantik eine ähnliche Analogie funktionierte. Die Ästhetik der Kleinform, die bis ins 20. Jahrhundert hinein auf einer völlig neuen, von der im Barock geltenden ganz verschiedenen harmonischen Grundlage weiterlebte, erweckte die formschöpferische Kraft rhetorischer Figuren mit der kleinen Sekunde zu neuem Leben. Aber im neuen Lamento sehen wir statt genau und rationell organisierter Ostinato-Blöcke die spontanen und syntaktisch freien herabsteigenden Linien aller Satzstimmen, die eine chromatische Struktur zeichnen. Passus duriusculus hat in Chopins e-Moll-Prélude keine thematische Funktion mehr. Aber er behält die Struktur des chromatischen Tetrachordes auch da, wo er sich in den Begleitstimmen auflöst:



Dasselbe finden wir bei Ljadov in »Skorbnaja pesnja« (»Ne'nie«)



Während das neuzeitliche Lamento eher als Genrezweig erscheint, zeigt sich die Analogie zwischen dem Lexem und dem Werk in den genrebezogenen Fällen in ihrer ganzen Breite. Das Vergessen der inneren Genreform bildet oft ein unüberwindliches Hindernis für das Verständnis der Etymologie der Musik bei Interpreten, Zuhörern und Musikwissenschaftlern.

Vom Forscher wird heute nicht nur verlangt, die innere Form des Themas herauszuhören, sondern auch zu begreifen, welcher Zeitpunkt der »historischen Biographie« der von ihm erfaßten inneren Form dem Musikstück eingeprägt ist. Nicht zuletzt gilt das auch für die Interpreten. Heinrich Neigauz berichtet über die Schwierigkeiten, die der 2. Satz der »Mondscheinsonate« bereitet, dieses »schwankende«, »schlichte«, raffinierte und zugleich schrecklich einfache, fast schwerelose Allegretto. »Die 'trostbringende' Stimmung des 2. Satzes (eine Art Consolation) wird bei nicht genügend taktfähigen Schülern leicht zu einem Vergnügungs-Scherzando, was dem Sinn des Stückes völlig widerspricht. Schuld daran ist das zu trockene Staccato <...> und auch ein zu schnelles Tempo.«²⁶ Um seinen Schülern den Charakter des Allegretto zu erklären, zitierte Heinrich Neigauz ein »geflügeltes Wort Liszts«: »eine Blume zwischen zwei Abgründen«.

Während es in der Musik aber, so setzt Neigauz fort, »nur eine gegebene Musik A=A« gebe, befindet sich das, was auf ihre Bedeutung verweist, in der Musik selbst, in ihrer inneren Form. Wir wollen versuchen, sie hypothetisch zu erlauschen. Nicht als Menuett (Beethoven hat schließlich das Stück nicht so benannt) und nicht als Choral (eine Choralbearbeitung muß strenge Form- und Stimmführungsregeln erfüllen). Vielleicht ist die innere Form das Genre der Volksliederbearbeitungen, das Menuett und Choral vereint? Unter den verschiedenen Arten dieser Bearbeitungen dominierte im 19. Jahrhundert ein choralartiger Akkordsatz. Der von A. Marx ausführlich beschriebene und mit Beispielen versehene Bearbeitungstypus setzt bei einem »singenden« Thema sehr viel voraus, was wir bei Beethoven hören können: die nicht obligatorische Harmonisierung jedes einzelnen Tons, das Pausieren der Stimmen, die variable Stimmenanzahl, die figurative Begleitung.²⁷

Eine Volksliedbearbeitung mit Choralcharakter und -technik war also möglicherweise eine der inneren Formen, die die früheren Bedeutungen der rhetorischen Figuren bereits Ende des 18. Jahrhunderts abwandelte. Im übrigen lebte diese innere Form in vielen langsamen und auch scherzoartigen Sätzen der Sonaten, Symphonien und Quartette nicht nur Beethovens, sondern auch anderer Komponisten aus verschiedenen Ländern im ganzen 19. Jahrhundert, als die gesellige Hausmusik ihre Blütezeit erlebte.

Um das Gesagte zusammenzufassen: Was kann eine etymologische Analyse bringen im Vergleich mit der Ganzheits-, Wert-, Struktur- und Funktionsanalyse? Offenbar den Nachvollzug der historischen Entwicklungen der Musiksprache, das Verständnis der traditionellen Etyma in den Innovationen der äußeren Form, der Tonhöhe etc., das Streben, bei der Interpretation an den Ursinn eines Musikstückes heranzukommen.

Dabei sollte man die Schwierigkeit der etymologischen Analyse nicht verdrängen. Die Musik sucht ständig nach Mitteln, um die ihr zugänglichen Elemente eines ganzheitlichen Bildes der Welt zu fixieren. Die Semantisierung einzelner Elemente der Musiksprache

²⁶ Heinrich Neigauz. Op. cit., 39.

²⁷ Adolf Bernhard Marx. Op. cit., 442.

ist aber zerbrechlich. Mit der Veränderung des an eine Epoche gebundenen Weltbildes verschwinden die Bedeutungen, die für immer fixiert gewesen zu sein schienen. Und ein Musikstück, wenn es am Leben bleibt, erhält neue Bedeutungen. In der Entwicklung der Kunst selbst gibt es jedoch kein vollständiges Vergessen: Die ununterbrochene Tradition führt dazu, daß ein Komponist auf das Erbe zurückgreift, dessen Sinn er empfindet, ohne sich immer bewußt zu werden, woher er genau stammt. In dieser Zwiespältigkeit liegt ein dialektischer Widerspruch der inneren Form in der Musik. Der Historiker nähert sich dem Wiederaufbau des Weltbildes einer früheren Kultur, indem er die innere Form auf dem Weg der Tradition bis zum ihren Ursprung verfolgt. Wenn er ihn in den Selbstzeugnissen der Vergangenheit gefunden hat, versteht und erkennt er – vom Ursprung ausgehend – die Genetik der Mittel, mit denen das zeitgenössische Weltbild nachgezeichnet wird. In diesem Kontext wage ich eine Definition des Musikwerkes mittels einer Metapher und dem griechischen Wort »Eidothek« (»Bedeutungsarchiv«): Ein Musikwerk ist eine Eidothek, durch die wie ein Luftzug die Geschichte weht.

Von russisch übersetzt: Sergei Rogovoi

Gregor Pompe (Ljubljana)

Semiotsko-semantična narava glasbe

The Semiotic-Semantic Nature of Music

Ključne besede: semiotika glasbe, semantika glasbe, referencialnost glasbe

Keywords: the semiotics of music, the semantics of music, the referentiality of music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Namen članka je razrešitev metodološko-epistemološkega problema prvenstva semiotike oz. semantike v glasbi, ki je razrešeno s pomočjo razkritja dvojne narave glasbene referencialnosti (zunanje in notranje nanašanje) oz. kulturne, semitsko-semantične pogojenosti povednosti glasbe.

The purpose of the article is to solve the methodological-epistemological problem of the key position of semiotics and semantics in music. This is solved with the aid of the discovery of the dual nature of musical referentiality (internal and external references) and of the cultural, semiotic-semantic conditionality of the musical narrative.

Ob vprašanjih, *kaj* – če sploh – in *kako* pomeni glasba, trčimo najprej na metodološko-epistemološki problem, katera izmed izbranih perspektiv – glasbeno-semiološka, glasbeno-semiotska ali glasbeno-semantična – je za raziskovanja povednosti glasbe najprimernejša. Zdi se, da si posamezni znanstveniki in njihove tradicije že v tem pogledu stojijo močno vsaksebi, hkrati pa nam more nekaj malega o nenavadni naravi glasbene povednosti povedati prav takšna raznolikost.

Tako stopa Jean-Jacques Nattiez v značilnem strukturalističnem duhu na stran *glasbene semiologije*, ki naj bi bila zmožna »opazovati« vse nivoje »totalnega glasbenega fakta«. ¹ Seveda pa je potrebno Nattiezov izraz »semiologija« razumeti v povezavi z lingvističnim izročilom F. de Saussura, zaradi česar lahko semiologijo izenačimo s semiotiko v ne-frankofonskih kulturah. Tako se v osnovnih znanstvenih postavkah Nattiezova semiologija ne razlikuje bistveno od *glasbene semiotike*, ki jo zagovarja V. Kofi Agawu. ² Agawuja zanima sistem funkcioniranja glasbenih znakov, medtem ko je raziskovanje referenčnih vezi zanj drugotnega pomena. Prav zato izpostavlja prvenstvo glasbene semiotike, ki se ukvarja z raziskovanjem znakov samih, in zavrača glasbeno semantiko, ki svojo raziskovalno ost namenja predvsem odkrivanju pomenov.

¹ Prim. Jean-Jacques Nattiez. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions 1975.

² V. Kofi Agawu. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princetown: Princetown University Press 1991, 5.

Podobno je kritičen do glasbene semantike tudi Peter Faltin, ki kot vodilno disciplino pri razkrivanju glasbenih pomenov spet izpostavlja glasbeno semiotiko. Slednja naj ne bi bila zgolj veda o znakih samih, torej znanost, katere naloge so povezane z urejanjem, tipologiziranjem in prepoznavanjem znakov. Semiotika ni le taksonomija znakov, temveč je po Faltinu del spoznavne teorije ali celo fundamentalne filozofije.³ Pomen znaka, s katerim naj bi se prvenstveno ukvarjala semantika, je po Faltinu pravzaprav težko izolirati od znaka samega; pomen je druga stran znaka, ki je otipljiva materialnost pomena in tako je lahko v določenih primerih (predvsem pri t.i. estetskih znakih) znak celo identičen s pomenom.⁴ Ker znaki brez pomenov sploh ne obstajajo in ker je le-ta njihov integralni del, se zdi Faltinu nesmiselno ločevati semiotiko od pomenov.

Faltinovo oženje problemskega območja še bolj radikalno nadaljujeta Tibor Kneif in Reinhard Schneider. Kneif tako dvomi tudi o smiselnosti obstoja glasbene semiotike, ne le semantike.⁵ Da bi namreč glasbo lahko preučevali kot semiotski sistem, bi morala le-ta izkazovati znakovne kvalitete, Kneif pa je prepričan, da imajo redki »pravi« glasbeni znaki le periferni pomen. Podobno skeptičen je tudi Schneider, ki zaključuje, da je semiotika gotovo znanost, a ne znanost o glasbi.⁶ Do takega negativnega zaključka pride prek spoznanja, da so vse semiotske teorije, ki se ukvarjajo z glasbo, izrasle pravzaprav iz lingvističnih temeljev in zato odpovedo ob drugem predmetu: semiotika naj bi bila torej prvenstveno metoda za raziskovanje jezika, ne glasbe.

Povsem drugačno pa je izhodišče Vladimirja Karbusickega, ki stopa na stran *glasbene semantike*.⁷ Karbusicky ne raziskuje delovanja glasbe kot urejenega semiotičnega sistema, saj je močno skeptičen do možnosti, da bi glasbo obravnavali kot kompleksen sistem znakov. V središču zanimanja Karbusickega se tako postavlja pomen, ki ga glasba lahko pridobi v procesu recepcije z aktom »sekundarne semantizacije«.

Raziskovalci se torej v svojih izhodiščih vsaj navidez postavljajo povsem na različne bregove – J.-J. Nattiez je zapisan glasbeni semiologiji, V. K. Agawu in P. Faltin glasbeni semiotiki, V. Karbusicky glasbeni semantiki, medtem ko sta T. Kneif in R. Schneider močno zadržana tako do glasbene semiotike (ali semiologije) kot tudi glasbene semantike. Pri tem je najbolj simptomatično, da Karbusicky in Kneif kljub močno različnim izhodiščem v bran svoji teoriji izpostavljata praktično identičen argument. Tako Karbusicky prvenstvo glasbene semantike utemeljuje zaradi odsotnosti znakovnosti glasbe, ista ugotovitev pa Kneifa vodi k tezi o neobstoju tako glasbene semiotike kot semantike.

Prav zaradi podobnih aporij se zdi nesmiselno vztrajanje pri katerikoli izmed skrajnih pozicij, ki bi ju bilo mogoče izluščiti iz zgoraj predstavljenih izhodišč, in sicer da cela glasba izkazuje znakovne kvalitete ali pa, da takih kvalitet glasba sploh nima in je zaradi

³ Peter Faltin. *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, ur. Christa Nauck-Börner. Aachen: Rader Verlag 1985, 22.

⁴ Peter Faltin. 'Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik'. V: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9/1 (1978), 9.

⁵ Tibor Kneif. 'Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts'. V: *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, ur. isti in Hans-Peter Reinecke. Köln: Arno Volk Verlag in Hans Gerig 1973, 148–170. – Isti, 'Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie des musikalischen »Meinens«'. V: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2/2 (1971), 213–229. – Isti, 'Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik'. V: Vladimir Karbusicky (ur.). *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, 134–141. – Isti, 'Some non-communicative Aspects in Music'. V: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5/1 (1974), 51–59.

⁶ Reinhard Schneider. *Semiotik der Musik*. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, 241.

⁷ Prim. Vladimir Karbusicky. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.

tega močno vprašljiv tudi obstoj glasbenih pomenov. Rešitev se morda skriva prav v priznanju in povezovanju obeh možnosti, njunem harmoniziranju in kontekstualiziranju. Po tej logiki bi bilo mogoče, da del glasbe izkazuje znakovne kvalitete, del pa tudi ne, kar je morda povezano z različnimi načini funkcioniranja glasbenih pomenov, ali pa, da se zdi glasba v določenem zgodovinskem kontekstu bolj znakovno opredeljena in v drugem spet manj, odvisno pač od različnih historičnih faktorjev.

Natančnejši vpogled v teorije posameznih znanstvenikov pa nam pravzaprav lahko potrjuje misel, da se v sami sredici njihova razmišljanja niti ne razlikujejo drastično in da praktično vsi razkrivajo nekakšno dvojnost funkcioniranja povednosti glasbe. Tako že John Locke odkriva mentalne in zunanje znake,⁸ Roman Jakobson ločuje zunanjo in notranjo semiozo, pri čemer naj bi imele v glasbi dominantno vlogo glasbene enote same, ki se najprej nanašajo druga na drugo (notranja semioza), Wilson Coker pa vzpostavlja razliko med kongeneričnimi (en del skladbe je znak drugega) in ekstrageneričnimi glasbenimi pomeni.⁹ Razlikovanje med »notranjim«, imanentnim pomenom glasbe (njenih form, »struktur«) in »zunanjim« pomenom (zmožnost nanašanja na zunajglasbeno resničnost) odkriva tudi Etienne Gilson, ki ločuje med štirimi estetskimi doktrinami – imitacija, ekspresionizem, simbolizem in formalizem –, pri čemer prve tri vključujejo razumevanje glasbe kot imitacijske umetnosti, ki je zmožna referencialnih zvez, formalizem pa priznava zgolj imanentne glasbene pomene.¹⁰ Temu zelo podobna je sistematika Leonarda Meyerja, čigar razdelitev pa je mnogo bolj subtilna.¹¹ V zgodovini razumevanja glasbe loči štiri skupine: za absolutiste obstaja glasbeni pomen samo v relacijah med glasbenimi elementi, prav tako se za formaliste notranji pomen razkriva le prek »igre form« (npr. E. Hanslick), vendar pa le-tem priznavajo tudi možnost emocionalnosti, za ekspresioniste leži izraz emocije sicer v glasbi sami, vendar pa ga je moč razložiti s pomočjo nanašanja na zunanji svet, referencialisti pa odkrivajo glasbene pomene le prek nanašanja na zunajglasbeni svet.

Podobne dvojnosti lahko odkrijemo tudi pri na začetku izpostavljenih raziskovalcih. Za glasbenega semiotika in teoretika topikov V. K. Agawuja so topiki »subjekti glasbenega diskurza«, ki »zagotavljajo okvir za diskusijo različnih tipov in nivojev asociacijske signifikacije v glasbi 18. stoletja.«¹² Gre torej za glasbene tvorbe, ki v določenem kulturnem kontekstu prevzemajo asociacijske, referencialne vezi z zunajglasbeno stvarnostjo in tako glasbi podeljujejo pomene. Agawu prevzema Saussurjev dvopolni koncept jezikovnega znaka in z njim definira topike kot značilne glasbene znake. Vendar pa Agawu odkriva, da poleg topičnih glasbenih znakov obstajajo tudi t.i. »čisti«, strukturalni znaki. »Čisti«, strukturalni znaki nimajo referencialnih vezi in podeljujejo glasbi sintaktični »občutek«. Agawu razvija Schenkerjevo teorijo, a jo aplicira na lokalni ravni. Za izhodišče vzame paradigmo začetek – sredina – konec: za vsako strukturalno enoto te paradigme namreč obstajajo značilne kompozicijske strategije, ki zaradi konvencionaliziranosti pridobivajo znakovne kvalitete. V glasbi po Agawuju torej delujejo znaki dveh vrst: topiki, ki so referencialni in tako izkazujejo zveze z zunajglasbenim svetom in strukturalni znaki, ki izhajajo iz paradigme

⁸ David Lidov. *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press 1999, 99.

⁹ Jean-Jacques Nattiez. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press 1990, 107–114.

¹⁰ Prim. prav tam.

¹¹ Prim. L. B. Meyer. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press 1956, 1.

¹² V. K. Agawu, nav. delo, 19.

začetek – sredina – konec in so nerefencialni, svoje »pomene« pa gradijo z znotrajglasbenim nanašanjem. V glasbi je tako vedno na delu nekakšna dialektika med »referencialno« površino in kontrapunktično-harmonskim, pretežno strukturalnim ozadjem. Vendar pa Agawu ne vzpostavlja antitetičnega odnosa med obema vrstami znakov oz. semioz, temveč poudarja njuno soodvisnost. Glasbeno-semiotičski proces tako zaznamuje interakcija med topičnimi in strukturalnimi znaki, le-ta pa se Agawuju razkriva v obliki »igre«.

Izrazito dvojnost lahko odkrijemo tudi v razmišljanjih Raymonda Monella, ki je skeptičen do glasbene referencialnosti,¹³ torej do možnosti, da bi glasbeni znaki oz. enote nekaj označevale. Glasba zanj ni referencialna, saj v procesu semioze ni mogoče odkriti objektov, na katere naj bi se nanašala. Glasba nima denotativnega pomena, saj »glasbenim terminom ne moremo pripisati 'prvotnega pomena'«. ¹⁴ Prave pomene generira v resnici struktura; glasba pridobi pomene šele v relacijah, ne v stvareh samih (denotatih). Tako se glasbeni pomeni ustvarjajo med glasbenimi strukturami samimi (npr. razmerje med motivom in njegovimi izpeljavami). Monelle pa po drugi strani vendarle ne povečuje zgolj znotrajglasbenih pomenov glasbenih znakov in tako odpira paradoksalno dvojnost: glasba naj bi bila nerefencialna – nima denotativnih pomenov –, hkrati pa tudi ni avtonomna, saj je potrebno glasbene pomene poiskati in razložiti v »človeškem« svetu. Tako aporetično možnost dovoljuje Monellovo dojemanje glasbe kot alegorije; glasbena signifikacija sicer teče svobodno mimo vsake reference ali objekta, a kot alegorija dialogizira praktično s celotnim univerzumom pomena.¹⁵

Tudi Vladimir Karbusicky je prepričan, da je glasba nerefencialna, ker ne označuje objektnega sveta. Glasba je zanj nepojmovna, zvočni kompleksi pa nimajo označevalne funkcije.¹⁶ Vendar pa v procesu »sekundarne semantizacije« lahko pridobi pomene. Glasbenim elementom – »zvočnim realijam« in ne glasbenim znakom – lahko pripišemo pomene v procesu semioze. Gre za proces nastajanja pomenov iz »nepojmovnih energij«. Kasneje se Karbusicky značilni teoretični polarnosti približuje s pomočjo delitve nemškega matematika in filozofa Gottloba Fregeja, ki loči med smislom in pomenom; pomen je povezal s čutno zaznanim predmetom, smisel pa z notranjo sliko, zaznamovano z občutji, ki so subjektivna in s tem zelo različna.¹⁷ Karbusicky poudarja, da danes zaradi razvoja jezika oba pojma razumemo prav v obratnem pomenu – smisel se veže na »objektivno« konstrukcijo, medtem ko pomen na zunanjo predmetno realnost. Tudi glasbo je mogoče razumeti v luči tej dvojnosti: enkrat se zdi, da več pomeni (lahko odkrivamo zunanjo referencialnost), drugič da ima več smisla (spleta znotrajglasbene, imanentne vezi).

Najdlje je šel v tem smislu Jean-Jacques Nattiez, ki za razliko od mnogih teoretikov gleda z manj skepse na glasbeno referencialnost. Zanj je glasbeno delo simbolična forma, torej »znak ali zbir znakov, s katerim je povezan neskončen kompleks interpretantov.«¹⁸ Interpretanti, ki jih vzbuja simbolična forma se dotikajo vseh treh ravni totalnega

¹³ Prim. Raymond Monelle. *Linguistics and Semiotics*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers 1992.

¹⁴ Prav tam, 15.

¹⁵ Prav tam, 198.

¹⁶ Izjema so *onomatopoijske* oz. »čiste« glasbene ikone, vendar gre tudi v primeru teh za prilagajanje kulturno pogojenim sistemom, kar je najjasneje razvidno iz pogostega obrazca »podobnost = identiteta«, ki je pogosto »na delu« v onomatopojah (V. Karbusicky, nav. delo, 148).

¹⁷ Vladimir Karbusicky. 'Einleitung; Sinn und Bedeutung in der Musik'. V: isti (ur.). *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, 4.

¹⁸ J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, 8.

glasbenega fakta (poietična, imanentna in estetična raven), česar pa se očitno niso zavedali raziskovalci pomenov v glasbi, saj so izmenično prisegali na nekakšno glasbi imanentno, strukturalistično semantiko (npr. zgodnji Monelle), spet drugič pa so prek analogij iskali pomene izven glasbe same (npr. Ratnerjeva teorija topikov¹⁹). Nattiez ne zavrača ne prvega ne drugega in ugotavlja, da je za zgodovino glasbe same kot tudi za raziskovanje njenih pomenov značilno menjavanje med poudarjanjem notranjega in zunanjega referiranja glasbe oz. »zunanjega« in »notranjega« pomena glasbe. Nattiez odpira prostor sobivanja »notranjega« in »zunanjega« referiranja.

Monellovo definiranje glasbe kot nerefencialne in neavtonomne, Jakobsonovo ločevanje med notranjo in zunanjo semiozo, Nattiezova ugotovitev o obstoju dve semioloških sistemov, ki sta zvezana z notranjim in zunanjim nanašanjem, dva tipa glasbenih znakov po Agawuju (topični in strukturalni) ter nenazadnje presejanje dihotomij z dvojnostjo med glasbenim pomenom in smislom, kakršno vpeljuje Karbusicky, nas utrjuje v spoznanju o dvojni naravi glasbene znakovnosti, pri čemer je delež enega ali drugega očitno močno odvisen od zgodovinskega trenutka in kulturne umeščenosti skladateljevega dela in poslušalčeve aktivnosti.²⁰

To zadnje pa nam tudi že sugerira, da je potrebno problem znakovnosti glasbe očitno vpeti v širši kontekst, ki ga določa kopica različnih dejavnikov. Na to opozarja Monelle, ko vzpostavlja vezi med glasbenimi kodi in kodi drugih sfer. Take zveze naj bi bile kulturno pogojene, zaradi česar raziskovanje glasbenih pomenov takoj vključuje tudi širši kulturološki študij.²¹ Da je nujno upoštevati širše duhovnozgodovinske, kulturne in sociološke aspekte, poudarja tudi Faltin, ko prek Mukařovskega odpira široko referencialno polje s celoto socialnih pojavnosti, na katero naj bi se nanašali znaki umetnosti. »Avtonomni« glasbeni znak namreč artikulira socialno in kulturno pogojeno zavest ter različne aspekte določene kulture in družbe: pomen torej ni odvisen zgolj od denotata, temveč je prav tako rezultat socialno-kulturnega procesa.²² Kulturno in zgodovinsko odvisnost pa odkriva pri funkcioniranju topikov tudi Agawu.²³ Zanj so topiki glasbene tvorbe, ki v specifično omejenem kulturnem in glasbenem kontekstu prevzemajo asociacijske, referencialne vezi z zunajglasbeno stvarnostjo in tako glasbi podeljujejo pomene. Gre pravzaprav za nekakšne kode, ki jih razumejo tako skladatelji kot poslušalci, vendar pa ta sposobnost njihovega razumevanja ni naravna, temveč pridobljena z učenjem in bivanjem v določenem zgodovinsko-kulturnem kontekstu.

Raziskovalci nas torej utrjujejo v spoznanju, da lahko zgodovinski in kulturni kontekst močno vplivata na spreminjanje glasbenih pomenov. Takšno zavedanje zgodovinske in kulturne pogojenosti glasbene semantike pa pred nas postavlja dva možna nivoja zgodovinskega spreminjanja povednosti glasbe:

¹⁹ Leonard G. Ratner. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books 1980.

²⁰ Tak dvojni model ponuja tudi Eero Tarasti, ki na glasbo prenaša nov lingvistični pojem: »dvojna artikulacija«. Tako naj bi glasbeno komunikacijo determinirali dve različni strukturi: »Prva se manifestira v obliki, ki jo da skladatelj glasbeni substanci, poznani kulturi, medtem ko je druga v obliki, ki jo daje kultura individualni poslušalčevi izkušnji« (Eero Tarasti. *Myth and Music*. Haag, Pariz, New York: Mouton Publishers 1979, 31). Pri dvojni artikulaciji si torej stojita nasproti skladateljev izraz na ravni tehničnega obrtništva in vsebina, ki jo ustvarja poslušalec na estetski ravni, pomembno pa je, da oba nivoja močno zaznamuje kultura: skladatelju zagotavlja substanco, ki jo potem oblikuje, hkrati pa vpliva na poslušalčevo interpretacijo dela.

²¹ Raymond Monelle. *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press 2000, 228.

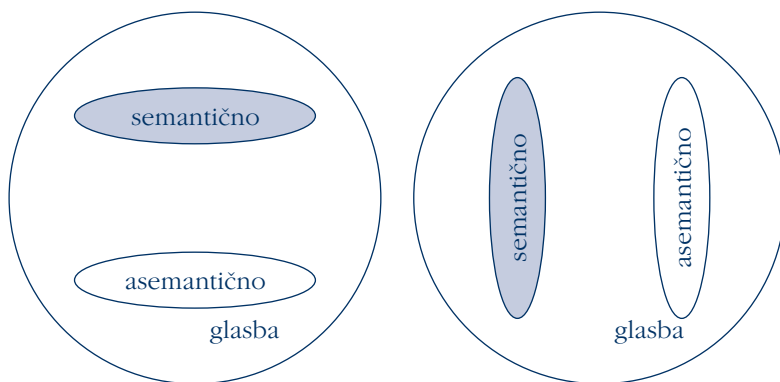
²² Peter Faltin. 'Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse'. V: *Die Musikforschung* 26/4 (1973), 442.

²³ Prim. K. Agawu, nav. delo.

1. S časom se spreminja naše razumevanje glasbe – enkrat jo razumemo kot značilno semantično umetnost, drugič ji semantične kvalitete odrekamo. To je mogoče zasledovati v konstantnih premenah metodoloških paradig. Če je 18. stoletje z retorično teorijo in naukom o afektih vzpostavilo trdne temelje za dojetanje povednosti glasbe, pa mnogi raziskovalci v 20. stoletju odkrivajo prav nezadostnost in zgrešenost analogij med jezikom in glasbo, zaradi česar glasbi odrekajo označevalno moč. Nenazadnje je mnoga glasbeno-semiotika oz. glasbeno-semantična raziskovalna neskladja mogoče razložiti prav z različnimi znanstveno-metodološkimi perspektivami, ki so se izredno hitro menjavale prav v preteklem stoletju; tako ostaja J.-J. Nattiez zavezan strukturalizmu, R. Monelle se od strukturalizma premika k postmodernistični dekonstrukciji, P. Faltin uporablja fenomenološko metodo, za V. Karbusickega je značilen antropološki pristop, E. Tarasti²⁴ pa v svoji zadnjih delih prestopa med eksistencialiste.

2. V zgodovinskem toku se spreminja tudi kompozicijski metier, slogovne značilnosti in z njimi vred tudi pomembnost in delež glasbene povednosti. Skladatelji lahko tako v nekem obdobju svoje skladbe koncipirajo kot dela, ki bi jih bilo mogoče tolmačiti povsem znakovno, spet drugič pa se takemu pristopu odpovedujejo in celo zanikajo možnost glasbene »povednosti« ter vztrajajo pri imanentnosti glasbenih izrazil.

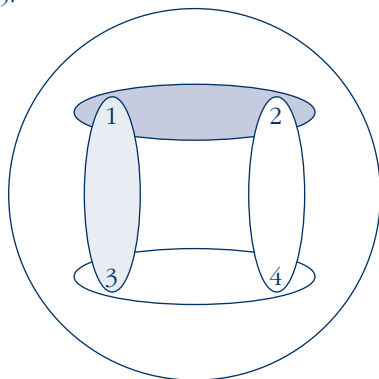
Gre seveda za spremembe na dveh različnih nivojih – v prvi točki zadevajo poslušalca, sprejemnika, našo recepcijo glasbe, v drugi pa samo glasbeno produkcijo, intencije skladatelja. Tako nas zgodovinsko-kulturni model spreminjajočega se deleža glasbene semantike vodi vsaj do štirih tipičnih semantično-asemantičnih situacij: na nivoju recepcije lahko prevladuje semantično dojetanje glasbenega toka, ali pa se le-to bolj kot ne umika sintaktično-imanentnemu dojetanju glasbene materialnosti, podobno pa lahko skladatelji glasbeni tok oblikujejo v izraziti želji po semantiziranju glasbenih elementov ali pa povsem nevtralnno z osrediščanjem na glasbeno materijo samo. Iz tega bi bilo mogoče zaključiti, da se delež semantičnosti oz. asemantičnosti glasbe skozi zgodovino in verjetno tudi v različnih kulturah spreminja, da torej ni konstanten, nespremenljiv in zato kot tak ni ulovljiv v enostavno znanstveno paradigmo.



primer 1: spreminjujoči se delež semantičnosti in asemantičnosti glasbe iz perspektive glasbene produkcije (levo) in recepcije (desno)

²⁴ Eero Tarasti. *Existential Semiotics*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press 2000.

Pri dejanskem poslušanju glasbe pride do križanja obeh perspektiv oz. modelov (gl. prim. 2). V takem križanju dveh različnih *aspektov* (semantičnost vs. asemantičnost) in dveh različnih *nivojev* (produkcija vs. recepcija) se izoblikujejo štiri možne kombinacije. Možno je, da se skladateljeve intencije in poslušalčev pristop (kompetenca) povsem prekrivajo (presečišči 1 in 4 v prim. 2), pri čemer lahko glasba obvelja kot popolnoma »semantična umetnost« (npr. klasicistična glasba za Ratnerja in Agawuja) ali kot značilno »asemantična« (modernizem 20. stoletja za Kneifa), spregledati pa ne gre tudi variant (presečišči 2 in 3 v prim. 2), v katerih si perspektivi producenta in sprejemnika stojita povsem vsaksebi. Če v prvem primeru lahko govorimo o adekvatnem razumevanju pa drugi razkriva delno nekompetenco poslušalca. Najpogostejši pa so seveda »vmesni« primeri delnega ujemanja oz. neujemanja semantičnih aspektov in nivojev (prostor med presečišči v prim. 2).



primer 2: križanje semantičnih perspektiv na ravni produkcije in recepcije: senčeni deli predstavljajo »semantične« deleže

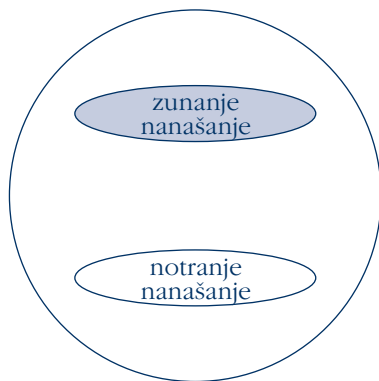
S pomočjo takega modela, ki razkriva raznolikost križanja avtorjevih in sprejemnikovih perspektiv ter semantično-asemantičnih aspektov, je mogoče razložiti tudi spremljivost dojemanja glasbe bolj oddaljenih zgodovinskih obdobj.

Pomudimo se v tej zvezi na kratko pri klasicistični glasbi Mozarta, Haydna in Beethovna, kakor jo razlagata L. G. Ratner in Agawu. Oba zagovarjata razumevanje s pomočjo topikov, torej izrazito znakoven, semiotski pristop. V ta namen skušata prek različnih zgodovinskih virov pokazati na utemeljenost asociacijskih povezav med določenimi glasbenimi strukturami in zunajglasbenimi fenomeni. Kako pa lahko na primer Mozartovo glasbo razume nekdo, ki mu vse te zveze med obredjem, literaturo, vedenjskimi vzorci in ceremonijam 18. stoletja in glasbenim strukturam niso prezentne? Četudi se določenih modelov lahko nauči ob pogostem poslušanju ali ukvarjanju s klasicistično glasbo, pa mu vseeno ostaja zaprta izvorna pot signifikacije. Ali to pomeni, da tak, manj kompetenten poslušalec ne more estetsko uživati ob poslušanju klasicističnih del, ker jih pravzaprav ne dojema »pravilno«? Danes morda povprečen poslušalec ob na primer Mozartovem klavirskem koncertu celo bolj občuduje »asemantične« kvalitete te glasbe – navdušuje ga »pregledna« forma, »tekoč« harmonski stavek, ki vodi v značilni »ležerni allegro«, simetrija in periodična urejenost najmanjših glasbenih enot (dvotaktja, stavki,

periode), iz harmonije izpeljana »enostavna« melodika, »prosojna« instrumentacija. V tem primeru lahko govorimo o očitni koliziji različnih aspektov in perspektiv dojemanja semantičnosti glasbe, pri čemer pa se je težko odločiti, katera izmed kombinacij je »prava« oz. edino sprejemljiva. Gotovo pa je, da mora Mozartova glasba za tako »asemantično« sprejemanje, ki je morda v primeru klasicistične glasbe res bolj značilno za laičnega poslušalca, vendarle ponuditi kak »asemantični« element in da jo je prav zato mogoče »brati« tako poudarjeno semiotsko kot tudi z izrazitim odklanjanjem iskanja zunajglasbenih, semantičnih povezav.

Glasba pa kljub bolj ali manj posrečenim »srečanjem« različnih semantičnih aspektov in perspektiv ostaja zvočno nespremenljiv fenomen – fizični dražljaj Mozartovega koncerta, ki ga poslušata strokovnjak za topičnost klasicistične glasbe in laik brez poznavanja asociacijskih vezi med klasicističnimi glasbenimi formulami in zunajglasbenimi fenomeni je v resnici enak. To pa pravzaprav potrjuje, da glasba ni enoznačno in primarno semantična, temveč da je njen »semantični« status močno odvisen od »zunanjih«, predvsem kulturno-zgodovinskih dejavnikov, ki bi jih lahko razumeli kot srečanje med semantičnima sistemoma skladatelja in poslušalca (gl. prim. 2).

Spoznanje, da lahko Mozartovo glasbo dojemamo enkrat semantično in drugič asemantično pa v resnici potrjuje tudi že prej izpostavljeno dvojno naravo povednosti glasbe – pri dvojnosti med semantičnim (zunanja referencialnost, asociacijske povezave s svetom življenja) in asemantičnim (prvenstvo imanentnih glasbenih zvez) imamo opravka pravzaprav z razliko med zunanjim in notranjim nanašanjem, če uporabimo Nattiezova termina.



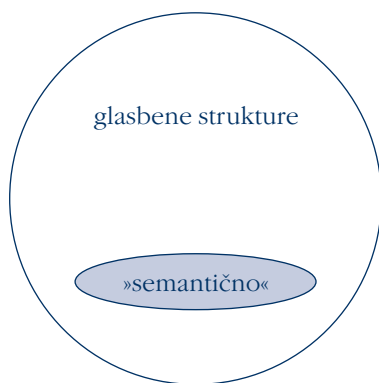
primer 3: semantičnost glasbe v odvisnosti dveh referencialnih sistemov: »zunanjega« in »notranjega«

Razlaganje pomenov glasbe s pomočjo dveh sistemov referencialnosti pa ukinja tudi osrednje metodološke napetosti, povezane z vprašanjem o glasbeni semantiki in/ali semiotiki. Oba sistema namreč pričata o znakovnosti glasbe, le da je pri zunanjem nanašanju lažje razkriti pomene takih »zunanjih« glasbenih znakov, »notranji« pomeni pa so močno zavezani glasbeni imanenci in s tem težje dostopni, predvsem glasbenemu laiku (na primer v obliki jezikovne verbalizacije). Tako bi lahko razliko med zunanjim in notranjim glasbe-

nim nanašanjem razumeli ne samo v obliki polarnosti med semantičnim in asemantičnim, temveč tudi kot razmerje med semantičnim in semiotskim. Zunanje nanašanje je tesno sprepletano s procesom označevanja, medtem ko je pri notranjem nanašanju to bistveno bolj zamegljeno – pri prvem se zdijo »pomeni« lažje dosegljivi, drug sistem pa razkriva svojsko znakovnost glasbe, ki se izčrpava predvsem v lastni kombinatoriki.

Seveda pa moramo biti pri takem ločevanju previdni: semantičnost in semiotičnost nekega pojava nista povsem ločeni kvaliteti, kot poudarja že Faltin. Pomeni – z njimi se ukvarja semantika – ne nastajajo brez znakovnosti, ki pa je predmet semiotike. Iz tega sledi, da je lahko glasba v celoti predmet semiotike, z njeno bolj ali manj izrazito povednostjo – ta je močno odvisna od zgodovinske in kulturne pogojenosti – pa se ukvarja semantika. Ta ugotovitev pa ni toliko pomembna zato, ker vzpostavlja metodološko razmerje med glasbeno semiotiko in semantiko, temveč bolj zaradi tega, ker jo lahko povežemo z mislijo, da je glasba v celoti sestavljena iz glasbenih struktur (za semiotika so to znaki), pri čemer nekatere hitreje in lažje spominjajo tudi na nekatere izvenglasbene strukture. Slednje so lažje opisljive, ker očitno obstaja homologija med izbrano glasbeno strukturo in strukturami drugih realnosti ali življenjskih izkušenj,²⁵ ki smo jim že podelili imena, jezikovne nalepke. Prav zaradi tega se zdi, da jih je možno verbalizirati, poimenovati in jim s tem dati povedne kvalitete.

Iz tega razloga bi bilo naše dvopolarne modele grafično bolje začrtati nekoliko drugače. Vsa glasba ima znakovne kvalitete, pri čemer pa je delež njene povednosti močno odvisen od kulturnih in zgodovinskih faktorjev, ki zadevajo tako avtorja dela kot njegovega poslušalca – vsa glasba je torej semiotska, spremenljiv je delež njene semantičnosti (tudi glasbene strukture, ki izkazujejo izrazito semantičnost, so prek znotrajglasbenih povezav oz. referenc povezane z drugimi glasbenimi enotami).



primer 4: glasbene strukture lahko v povezavi z različnimi semantičnimi sistemi prevzamejo večji ali manjši delež semantičnih kvalitet

Neka glasbena tvorba torej ni samo absolutno semantična ali asemantična in ne more imeti zgolj povedne ali zgolj kompozicijsko-tehnične funkcije. Vsaka struktura je

²⁵ David Lidov. 'Technique and Signification in the Twelve-Tone Method'. V: *The Sign in Music and Literature*, ur. Wendy Steiner. Austin: University of Texas Press 1981, 196.

v prvi vrsti glasbeno modelirana, je oblikovani glasbeni material, ki pa mu je mogoče pripisati zdaj bolj in drugič spet manj – odvisno od semantičnih nivojev in aspektov – povednosti. Razlog leži v dvojni naravi glasbenega nanašanja – notranjemu in zunanjemu referiranju. Tako glasbene enote spletajo vezi med seboj, kar pomeni, da določeno povednost lahko nosi glasbena sintaksa sama, na drugi strani pa lahko glasbene enote prinašajo asociacijske vezi z zunajglasbenim svetom in postajajo »opisljive« po tej poti. Z zunanjo referencialnostjo pač zaznamujemo tiste glasbene tvorbe, katerih homološka ujemanja z zunanjim svetom se zdijo bolj odkrita in jasna, zaradi česar je omogočena lažja verbalizacija. Tako »odkrita« mesta bi lahko imeli za topike (L. G. Ratner, V. K. Agawu), lahko pa tudi za »semantične enklave« (T. Kneif) – gre pravzaprav za isti označbi za izrazito povedna, torej semantična mesta, le da obe pripadata različnim znanstvenim paradigmam.

Metodološko-epistemološke razlike v primeru vprašanja glasbene semiotike oz. semantike torej ne zrcalijo toliko nasprotij med »bojujočimi« se znanstvenimi perspektivami, kolikor so precej bolj verna odslikava dvojne, semiotsko-semantične narave glasbe.

Recepcija • Reception

Katarina Bedina (Ljubljana)

Dve pismi Franca Šturma

Two Letters of Franc Šturm

Ključne besede: filozofija glasbe, estetika glasbe, sociologija glasbe, slovenska muzikologija

Keywords: the philosophy of music, the aesthetics of music, the sociology of music, Slovene musicology

IZVLEČEK

ABSTRACT

V prispevku, za življenjski jubilej profesorice Marije Bergamo, objavljamo dve pismi skladatelja Franca Šturma (1912–1943) slovenski pianistki Nedi Kozina, s katero se je spoprijateljil v Pragi, kjer sta oba študirala. Nanašata se na njun načrt, da bi organizirala koncert modernih čeških in slovenskih skladb v Mariboru. Tam je nekaj časa bivala naša pianistka, njun skupni češki prijatelj, pianist in skladatelj Karel Reiner je pomagal priskrbeti note čeških skladateljev. Prvo pismo štejemo kot dokument, na kako boren način je v Mariboru prihajala tik pred drugo svetovno vojno sodobna misel v glasbi. Objavo drugega pisma utemljuje malo znani Šturmov prispevek o glasbi kot socialnem dejavniku (*Sodobnost*, 1935). Sociologija (skupaj z estetiko) glasbe sodi v filozofsko disciplino. Beseda o njiju zaokroža bežen pogled v tradicijo teh predmetov na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

The text, a tribute on the seventieth anniversary of Professor Marija Bergamo, discusses two letters written by the Slovene composer Franc Šturm (1912–1943) to the Slovene pianist Neda Kozina, whom he befriended in Prague, where they both studied. The letters refer to their plan to organise concerts of modern Czech and Slovene compositions in Maribor. Our pianist lived there for some time and their mutual friend, Czech pianist and composer Karel Reiner, provided help with acquiring scores of Czech composers. The first letter is considered to document the wretched position of contemporary thought on music in Maribor on the eve of World War II. The publication of the second letter is substantiated by the less known contribution of Šturm (*Sodobnost*, 1935) on music as a social factor. Sociology (along with aesthetics) pertains to philosophy. Reflection on these two disciplines offers a cursory view of the tradition of these subjects at the Department of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana.

Ljubljana, 20. septembra 1935

Ljubi moj Nedič!¹

Oprosti, da se šele danes oglašam, toda nisem prej imel toliko časa. Prvi teden² sem se »zajebaval« s prepisovanjem materiala, imenovanega partitura za Kvartet. Celo ropotijo sem poslal v soboto v Prago.³ Potem sem se lotil referata o Festivalu,⁴ ki sem ga danes srečno končal.

¹ To je bila profesorica klavirja, Neda Kozina, rojena Adrijanič, ki je študirala v Pragi ob istem času kakor Franc Šturm. Vezalo ju je iskreno prijateljstvo in sorodno naziranje o glasbeni reprodukciji in modernizmu v glasbi nasploh.

² »Prvi teden« pomeni teden dni, kar se je bil vrnil iz Prage, ko je bil dokončal študij na tamkajšnjem Konservatoriju.

³ Praški godalni kvartet mu je obljubil izvedbo dela in obljubo tudi izpolnil. Izvedeno je bilo ob začetku sezone 1935/36.

⁴ Mišljena je ocena Festivala nove slovenske glasbe v Ljubljani z deli Danila Švare in Pavla Šivica, ki jo je napisal za Jutro.

V Ljubljani je »živahno glasbeno življenje«. Pravo »doživetje« je bila francoska »Serenada« na Magistratu. Program je obsegal vse mogoče iz dobe clavecinistov in bil temu primerno škandalozno izvajan. Najboljši je bil Nono,⁵ ki se mu še pozna Praga. Lipovšek je igral popolnoma mehanično in mrtvo.

Druga mrtvaška zadeva je bil koncert Bogita Leskovic⁶ – in baje »slavnega« pianista Antona Trosta iz Dunaja. Igrala sta Brahmsa, Schubertovo Es-dur Sonato in Rahmaninova Koncert ali kaj že s pravo dunajsko c. kr. akademsko dolgočasnostjo in puščobo. Edino poživljajoče dejstvo so bili neprostoovoljni flageoleti in podobni kiksi ter intonacijske nečistoče, ki jih je zagrešil Leskovic.

To je vse, kar je v Ljubljani novega ino zanimivega, zato se najraje držim doma, kjer se lahko zabavam z mačkom Petrom. V oktobru, ko bom že toliko v redu s šolo (Univerzo),⁷ se bom začel učiti klavir pri Marici Vogelnikovi.⁸ Do takrat, upam, bom imel tudi kaj denarja v žepu in se bom prav rad pripeljal v Maribor, posebno ker moram izkoristiti polovično vožnjo (uradniško).

Sicer pa bom dobil danes ali jutri črno na belem, da sem brezposelen profesor glasbe. To mi bo izstavil Podsavez Muzičara⁹ in mi bo nucalo ali pa tudi ne pri »gor plačevanju« državne takse na Univerzi.

Ali je Marijanu¹⁰ kaj hudo, da ni državni uradnik? Mi smo najnovejših redukcij silno veseli in se čutimo resnično olajšane.¹¹

Kar se komponiranja tiče, sem lenoba in sicer iz razloga, ker sem se vrgel na literaturo. Upam, da bom pisal kritike, ta najhujše, v verzih. Soneti bi bili zelo priporočljivi, saj so pri nas že nad sto let zelo v modi!

Če se Ti kaj lušta, mi piši, prosim. Kako se Ti godi v zakonskem jarmu? Ali si se že potroštala glede Prage?¹² Meni je precej vseeno, kje sem in me Ljubljana zaradi svoje »prednosti« samo zabava.

Ali Ti je Liza¹³ že kaj pisala? Gotovo je že v »Mercurju« ali po slovensko v »Mercurcu«.

Za tisto »klobaso«, ki jo mislim za Tebe napisati, imam že zgrunten naslov: »Capriccio« in tudi nekaj več. Gre samo za to, kakšne instrumentaliste se pri Vas lahko dobi in ki nekaj znajo. Želel bi si po možnosti saksofon in kakšno dobro trompeto.¹⁴ Tudi pozavna ali še boljše rog. Tako da bi bilo ca 6–7 ali 8 »mandelcev« in Ti kot »klavirova« (!) solistka in ponos Maribora; Marijan pri pultu, publika pod stoli, jaz pa pijan pod mizo!¹⁵ To bo fajn!

⁵ Med drugimi je nastopil tudi ljubljanski godalni kvartet, ki ga vodil Leon Pfeifer; glasbeniki so ga imenovali Nono.

⁶ Dirigenta Boga Leskovic so na Slovenskem navadno klicali z okrajšano različico njegovega imena.

⁷ Šturma so začela v njegovi zreli dobi vse bolj zanimati filozofska vprašanja o glasbi, zato se je vpisal na ljubljansko Univerzo.

⁸ Res je začel s privatnimi lekcijami klavirja; razloga za to ne poznamo, morda je upal, da bo v kratkem času osvojil toliko večšine v klavirski igri, da bo nastopal kot interpret za sodobno glasbo, vendar si je kmalu premislil in opustil idejo o dodatnem studiju klavirja.

⁹ Skladatelji so bili vključeni v stanovsko društvo Udruženje jugoslovenskih muzičkih umetnika, ki je imelo sedež v Beogradu.

¹⁰ Marijan Kozina je ušel brezposelnosti, ker je v tistem času dobil mesto dirigenta v Operi SNG v Mariboru.

¹¹ Šturm se je rad dopisoval s svojimi ožjimi prijatelji v slogu Slavka Osterca: v ironičnem tonu, tudi tako, da je z nemškimi besedami imitiral Hábovo pripoved in pogosto uporabil kakšno češko besedo. Iz pričujoče stilizacije izvemo resnico o dejanskih materialnih stiskah mnogih domačih glasbenikov.

¹² Lakonično vprašanje se je nanašalo na znano dejstvo, da so bili slovenski in drugi jugoslovanski študenti na Konservatoriju v Pragi zelo zadovoljni.

¹³ To je bila njuna skupna znanka iz Ljubljane, ki se ni ukvarjala z glasbo.

¹⁴ Ohranilo se ni nobeno povratno pismo Nede Kozina: očitno je šlo tu za dogovor, da bi priredili v Mariboru koncert sodobne slovenske in češke glasbe. O tem teče beseda v naslednjem, tu objavljenem pismu.

¹⁵ Domnevati je, da je hotel zapisati »pijan od zadovoljstva« ali česa podobnega.

Zdaj moram končati, ker sem že začel neumnosti pisati in glavo imam precej prazno. Želim Ti čim več uspeha pri lovu na privatne ure in imej se prav dobro. Prosim, piši mi kmalu, ker me zanima, kako se počutiš.

Pozdravi Marijana in posebno sebe. Ahoj na prdčli [!] Tvoj Bobi¹⁶

Ljubljana, 21. IV. 1936

Ljuba golobica!¹⁷

Danes sem dobil Rainerjev¹⁸ odgovor. Še prej se Ti moram zahvaliti za karto in naslov [?].

Rainerjeve predloge bom dobesedno prepisal, preštudiraj in piši potem kar Pavli,¹⁹ ki bo lahko Hrovatina,²⁰ ki stanuje v Koleju,²¹ klicala na telefon, jaz bom pa tudi Rackota obvestil o tem, kaj ga čaka in mu dal Tvoj naslov, tako, da boš čim prej note dobila.

Auf jeden Fall: Novák: gleichgültig was,

Suk: Járo (M. Urbánek),

Janáček: Po zarostlém Modníčku (Hud[ebne] Matice),

Album moderních českých skladatelů (Vycpálek, Kříčka, Jiráček,

Hába),

Jiráček: Suita ve starem slohu,

A. Hába: 6 Klavirnih skladeb (dost težky),

P. Boškovec: Klavirní suite,

J. Ježek: Bagately,

Vl. Polívka (hověry, op. Bobita): Preludia

Aus allen Kompositionen können ruhig einzelne Stücke gespielt werden.

Moj predlog: Reiner, 9 Lustige improvisationen á pf. Dobi se pri Urbaneku pri Narodnem Divadlu. (Rumene platnice, zelo lahko in lušno.)

Včeraj je prišel Pučnik²² za dva dni v Ljubljano. Gremo se »tri mušketirje«²³ kot nekoč v Pragi. Manjkaš samo Ti in dobro pivo, g. Reinholda von Buserantenhof²⁴ in g. Philisteria Leona von Pfeiferasch²⁵ ne pogrešam.

Na novo številko »Sodobnosti« pazi, bo izšla sedaj ob koncu meseca. Boš videla, kakšnega hudiča sem napisal.

¹⁶ Šturma so tudi prijatelji imenovali z Bobijem, kakor je bilo nekoč navadno imenovati družinskega naslednika.

¹⁷ Slavko Osterc je svoje učence navadno naslavljajal z »golobčki«; tako je ravnal v tem primeru tudi Franc Šturm, četudi Neda Kozina ni bila njegova gojenka.

¹⁸ S Karlom Rainerjem, češkim skladateljem in koncertnim pianistom, je Šturma ves čas vezelo tesno prijateljstvo, odkar sta se leta 1934 spoznala v Pragi.

¹⁹ Pavla Kanc, slovenska pianistka; takrat študirala klavir na Konservatoriju v Pragi.

²⁰ To je slovenski etnomuzikolog, dr. Radoslav Hrovatin, ki se ga je že v študentskih letih oprijel vzdevek Racko.

²¹ Pomeni, v študentskem domu pri praškem Konservatoriju.

²² Ivan Pučnik, učenec Slavka Osterca in Aloísa Hábe; ko je končal študij kompozicije, je šel v Zagreb študirat medicino. Kot specialist za pulmologijo je uspešno deloval vse do upokojitve na Kliniki za pljučne bolezni na Golniku.

²³ V skupino s tem imenom je sodil še Demetrij Žebre, takratni študent na Konservatoriju v Pragi.

²⁴ Slavko Osterc in njegov krog so tako za šalo poimenovali Radoslava Hrovatina.

²⁵ Ta vzdevek za violinista Leona Pfeiferja si je verjetno pisec kar sam izmislil in ga je uporabil samo na tem mestu.

Ali se še spomniš Frankota Okota?²⁶ Mož je zaprt v Ljubljani, zadnjič sem ga šel obiskat. To je eden izmed redkih starih ljubljanskih konservatoristov, ki je simpatičen in tako dalje ...

Sedaj bom kar konec naredil s tole klobasarijo, nimam nič prave invencije. Zato pa bodi pozdravljena čez hribe in doline, prav tako pa tudi sestavni del Tvojega zakonskega »jarma«, Marijan.

Ahoj, Tvoj Bobi.

Objava gornjih pisem, ki jo namenjamo v počastitev življenjskega jubileja profesorice dr. Marije Bergamo – se zdi kot nalašč vsaj iz dveh razlogov. Jubilantka je sredi sedemdesetih let dvajsetega stoletja začela s predavanji iz estetike glasbe na Oddelku za muzikologijo na Filozofski fakulteti. Nasledila je profesorja Vilka Ukmarja in začrtala prenovljen predmet o estetiki glasbe v duhu sodobnega časa ter kmalu začela predavati še izbrana poglavja iz sociologije glasbe. Ponujena je bila torej priložnost, da se vsaj bežno ozremo v preteklost muzikološkega študija v domačih okoliščinah oziroma v tisti del njene zgodovine, odkar sta bili estetika, za njo še sociologija glasbe – kot filozofski disciplini – uvrščeni v redni učni načrt.

V najširših pojmovnih okvirih je predmet »estetika glasbe« obstajal od vsega začetka. V življenje ga je priklical profesor Dragotin Cvetko leta 1946, ko je ustanovil Znanstveni oddelek, imenovan tudi Oddelek za zgodovino glasbe, na Akademiji za glasbo. Koncipiral ga je premišljeno, seveda po zgledih iz tujine (danes bi rekli: »evropsko«), predvsem iz Avstrije in Zahodne Nemčije, ki se ponašata z znanimi univerzami – in dolgo tradicijo filozofskega proučevanja glasbe – že od srednjega veka. Sprva in za krajši čas je bil profesor Cvetko sam med kolegi z Akademije za glasbo, ki je mogel kot doktor filozofije, promoviran na ljubljanski Univerzi, prevzeti (ob glasbeno-zgodovinskih predmetih) še estetiko glasbe. Kmalu je pridobil za ta predmet Vilka Ukmarja, učenca Gvida Adlerja na dunajski Visoki šoli za glasbo in upodabljajoče umetnosti. V njegovem času se je predmet imenoval Uvod v glasbeno estetiko, bodi na Akademiji za glasbo bodi na Filozofski fakulteti, kamor se je bila slovenska muzikologija preselila leta 1962/63. Teorija zgodovinske menjave apoliničnega in dionizičnega načela v glasbi, kakor jo je bil spoznal na Dunaju, je bila profesorju Ukmarju tudi intimno blizu. Vrhu tega se je njegovo stilno naziranje povsem ujelo s slogovnim in zgodovinsko-razvojnim pojmovanjem na drugih humanističnih disciplinah ljubljanske Univerze v času med obema vojnama (predvsem umetnostno-zgodovinske, s Stankom Vurnikom na čelu).

Laična filozofija je na Slovenskem zaostajala za cerkveno, kakor je ugotovila domača filozofska znanost,²⁷ v vseh območjih raziskovanja, tudi v glasbenem. Slednja, z avtorji

²⁶ Ime dobrega prijatelja se mu je tu narobe zapisalo; gre za študentskega kolega in Osterčevega učenca Otokarja Franka, ki ga je boj zoper fašizem zgodaj spravil za zapabe; leta 1944 je dočkal v partizanskih vrstah svojo prezgodnjo smrt.

²⁷ Prim. Frane Jerman. 'Slovenska narodna identiteta in slovenska filozofija'. V: *Avstrija, Jugoslavija, Slovenija. Slovenska narodna identiteta*, ur. Dušan Nečak. Zbornik. Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1977 (Historia. Znanstvena zbirka), 133–140.

slovenskega rodu, ima sicer korenine v 16. stoletju z latinsko zapisanimi razpravami slovenskih avtorjev in z njimi se sploh začenja delež slovenskega filozofskega izročila v svetovni družini narodov. Sledili so mnogi filozofi, prav tako slovenskega rodu, ki so bivali na tujih univerzah in pisali v večinoma nemščini, uradnem jeziku Avstro-ogrške monarhije. Tako posvetna kot cerkvena filozofija sta na Slovenskem precej zaostajali za ravnijo bolj razvitih zahodnih narodov. Sodeč po že omenjenem viru zato, ker se ne prva ne druga nista mogli izkoptati vse predolgo iz ljubiteljskega razmišljanja in pisanja. Univerzitetno raven sta dosegli – v bolj in manj intenzivnih fazah – šele po letu 1919, ko smo Slovenci po mnogih neuspešnih poskusih, končno dobili svojo Univerzo in slovenski učni jezik na njej. Takrat so se začele počasi izravnati zunanje okoliščine za nadaljnji razvoj slovenske cerkvene in laične filozofije. Na novi Univerzi je Teološka fakulteta skrbela za cerkveno filozofijo z mnogimi, tudi kontrastnimi pogledi na funkcijo umetnosti, ki naj ne bi bila nikdar sama sebi namen, temveč zgolj sredstvo za doseg najvišjega cilja, Boga. Glasba je imela pri tem pomembno vlogo v vseh časih, medtem ko se ji teološko izobraževanje redko posebej posveča s čistega filozofsko-estetskega ter socialno-psihološkega stališča. Glasba kot posebna umetnost pa prihaja v absolutno ospredje ob ideoloških nesoglasjih, kakršno smo doživljali tudi na Slovenskem, denimo, v času – na Nemškem spočetega – ceciljanskega gibanja, ko je kazalo, da potrebuje vsak narod specializirane strokovnjake za filozofska vprašanja o etiki. Na Filozofski fakulteti so ustanovili Filozofski seminar in prve študente vpisali jeseni 1919. Predstojniško mesto je dobil profesor Franc Veber, mladi doktorand, ki je študiral na Univerzi v Gradcu in obdržal profesuro na tem mestu vse do leta 1945. Zanj je značilno, da je k nam prenesel femnologo filozofijo in za daljši čas zaznamoval celotno filozofsko podobo na Slovenskem. Njegov (razočarani) učenec je bil Franc Šturm.

Tako cerkveno kot posvetno filozofsko smer so pri nas močno pestile terminološke težave, s tem da jih je začela cerkvena filozofija razreševati skoraj celo stoletje prej. Slovenskih izrazov ni bilo in avtorji so si jih morali izmisliti, kar pa ni bilo enostavno in je zaviralo popularnost filozofske vede na naših tleh. Zanimanje za filozofska vprašanja je začelo postopoma naraščati šele z leti, ko je Univerza v Ljubljani vzgojila prve rodove filozofov in drugega slovenskega izobraženstva, posebno v humanističnih vedah. Med slovenskimi skladatelji in glasbenimi pisci je bil doslej Franc Šturm (1912 – 1943) edini, ki so ga močno, že kot »narejenega« skladatelja, pritegnila čista filozofska vprašanja. Zlasti naslednja: kakšno moč ima tonska umetnost v sociološkem in psihološkem družbenem razslojevanju ter kako umetniška glasba vpliva na duhovno podobo slehernega posameznika; kaj jo razlikuje od drugih umetnosti in kako najti način za idealno uravnovešanje razumske s čustveno komponento. Umetnost in »lepoto tonskih bitij« je razumel kot ogledalo življenja, ki zrcali celokupen razvoj človeštva nekoč in danes, v dobi modernistične ustvarjalne svobode, ki dovoljuje vsa (v glasbi tudi zunajglasbena) izrazna sredstva. Toda Franc Šturm se je vpraševal tudi obrnjeno: kakšna je ob tem osebna odgovornost umetnika, tvorca glasbenega dela in poustvarjalcev, posameznikov ali združenih v ansamble do družbe in svojega naroda.

S temi, nikoli do konca raziskanimi filozofskimi vprašanji o glasbi, se dotikamo drugega razloga, zakaj se zdi smiselna objava gornjih pisem. V drugem od obeh pisem

napoveduje naš skladatelj izid svojega eseja o glasbi kot socialnem dejavniku.²⁸ Prijateljici, za katero je vedel, da bo prav razumela njegov skok v filozofijo, je s kar nenavadnim zadovoljstvom sporočil, češ »kakšnega hudiča« da je bil napisal. – Dandanes malokdo vé, da je to prvi slovenski prispevek z območja glasbene sociologije, vrhu tega napisan pod vplivom antropozofske filozofije, ki je zajela večino pomembnih evropskih skladateljev med obema vojnama (tudi Schönberga, Hábo in Osterca); utegnil bi biti zanimiv za tujino, četudi mu ne moremo pripisati posebne inovativnosti.

Ko se je Franc Šturm vrnil s študija v Pragi, je imel veliko kompozicijskih načrtov, ki so samo še stopnjevali – med slovenskimi skladatelji bolj redek dvom, ali zna ubirati najboljšo od možnih kompozicijskih poti, da bi se ne ponavljal in slepo prevzemal zglede tujih modernistov v glasbi. Razmišljanje o tem, kaj hoče povedati v svojih kompozicijskih rešitvah, ali se zna dovolj nedvoumno izražati s tonsko govorico in kako se z lastnimi ustvarjalnimi idejami čim bolj približati univerzumu tehtnega glasbenega sporočila. V zavest našega skladatelja je prodrla misel, da je smisel glasbe, »notranje slike človeka«, nad akustičnimi zakoni tonskega gradiva, kakor koli je zaupal kompozicijski tehniki svojih mentorjev. Iskanje zaželene poti za ustvarjanje glasbe »iz sebe in časa« ga je napolnilo v Vebrov Filozofski seminar kot študenta, ki je imel več vprašanj o glasbi, pregovorno »težki«, abstraktni umetnosti, kot je dobil odgovorov nanje. O tonu kot »živi individualnosti« ter o »tonski sociologiji«, v Vebrovi filozofski šoli seveda še niso mogli govoriti, ker so bila glasbena vprašanja pretrd oreh za domače tako imenovano *modroslovno* znanost v času med obema vojnama. Slovenske filozofske okoliščine za morebitno rojstvo izvirne ideje o glasbi (ali vsaj zasnutka) takrat še niso bile dozorele. Šturm je po letu dni zapustil Univerzo. Kot samouk je naprej vneto študiral tujo filozofsko literaturo in svoj prvi (žal, tudi zadnji) »donesek« objavil v Sodobnosti, leto dni za tem, ko je prenehal obiskovati predavanja na Univerzi.

Sodobne raziskave o dosežkih in dospelosti slovenske filozofije so začrtale – pa tudi utemeljile precejšnji zgodovinski razkorak med »normalno« razvito slovensko percepcijo tujih filozofskih del in sposobnostjo za izvirno filozofsko kreativnost. Izkušnja Franca Šturma na ljubljanski Univerzi, njegovi kritiški drobci o estetiki glasbe in osameli ekskurz v sociologijo glasbe – ponazarjajo glasbeno refleksijo tega vprašanja.

²⁸ Gl. Franc Šturm. 'Glasba kot socialni činitelj'. V: Sodobnost 2 (1935), ur. Ferdo Kozak, 581–583.

»Nenavadni, nežni čutni dražljaji«: psihoanalitske poti v zgodnji estetiki glasbe Hansa Wernerja Henzeja

“Unusual, Gentle Sensory Stimuli”: A Psychoanalytical Path to the Early Aesthetics of Hans Werner Henze

Ključne besede: glasba in psihoanaliza, estetika glasbe, Hans Werner Henze, komunikativnost glasbe

Keywords: music and psychoanalysis, aesthetics of music, Hans Werner Henze, music and communication

IZVLEČEK

Muzikologija in psihoanaliza sta do danes ostali tujki med seboj, čeprav obstajajo plodni nastavki za vključevanje glasbenih pojavov v psihoanalitsko perspektivo, kot skuša prikazati prispevek o estetiki glasbe Hansa Wernerja Henzeja. Izhajajoč iz Lacanovega modela o treh ravneh mišljenja – o imaginarnem, simbolnem in realnem – besedilo obravnava Henzejeva besedila iz petdesetih let 20. Stoletja: bere jih tako, da estetiko »svobodnega, divjega zvoka« navezuje na zahtevo po komunikativnosti glasbe. Glasbena komunikacija je tu – za razliko od kasnejše, politično naravnane faze – še vedno pojmuje kot trenutek preseganja konvencionalnega zvočnega znamenja, v katerem poslušalec opušta podedovane utrjenosti smisla. Z Lacanom je mogoče opisati te poslušalske situacije kot reprezentacije substanc »Jaza«, ki se kaže kot veliko manj stabilnega v primerjavi s samoreprezentacijami, in zato odpira pot užitku kot stanju začasne samopozabe.

ABSTRACT

Musicology and psychoanalysis still face each other strangely. Yet, there are quite fruitful initiatives for dealing with musical phenomena from a psychoanalytical perspective, as this article tries to show with the example of the early music aesthetics of Hans Werner Henze. Led by the Lacanian model of imaginary-symbolic-real, Henzes texts from from the 1950s are read in a way in which the aesthetics “of a free, wild sound” is linked to the requirement of music being communicative. Musical communication is understood thereby differently as in the later, politically engaged phase of Henze. It is still understood as an excessive moment of the conventional auditive signs, in which listener dissolves the traditionally fixed senses. With Lacan, this situation of hearing may be described as a musical representation of the ‘I’, which is fundamentally more unstable than linguistic self-representations, leading consequently toward an enjoyment as a condition of temporary self-loss.

Ganz anders als Malerei, bildende Kunst oder Literatur, eröffnet die Musik ein von der Psychoanalyse noch wenig erschlossenes Feld.¹ Und zwar im zweifachen Sinn: Während sich psychoanalytische Modelle in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fest im Kanon der Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft etablieren konnten, bilden sie innerhalb der traditionellen Musikwissenschaft nach wie vor einen blinden Fleck bzw. ein Doppel jenes »dark continent«,² den umgekehrt die Musik selber für die psychoanalytische Theorie darstellte (und in größeren Teilen darstellt). Die Gründerväter geben hier den Takt vor; weder Freud noch Jacques Lacan, auf dessen linguistischer 'Ent-Stellung der Psychoanalyse' (Samuel Weber) die folgenden Überlegungen basieren, haben einen musikalischen Gegenstand jener erhellenden Schärfe ausgesetzt, mit der sie ihre literarischen, plastischen oder bildnerischen – von der antiken Tragödie über Michelangelo bis Dali – in den Blick zu nehmen wussten. Entsprechend fehlt im analytischen Theorie-Universum im Gegensatz zu Sprache (Ödipus) oder Bild (Narziss) ein verbindlicher Mythos, der das 'Medium' Musik repräsentiert. Erst 90 Jahre nach der *Traumdeutung* beginnt sich die Lage zu ändern. Seit den frühen 1990ern nehmen national wie international analytische Exkursionen auch auf musikalisches Terrain zu; ein gerade in den letzten Jahren noch weiter ansteigender Fluss methodisch insgesamt heterogener Publikationen, die sich in der Mehrzahl allerdings weniger im genauen Sinn musikalischen Sachverhalten widmen als textlichen oder szenischen Aspekten in medialen Hybridformen wie der Oper.³ Von der etablierten Musikologie wurden diese Vorstöße weitgehend ignoriert. Ich will an einem Beispiel zeigen, dass hier neben einzelnen kritisch zu bewertenden Ansätzen aber anregende Arbeiten wie die von Sebastian Leikert vorliegen, die durchaus Anschlussmöglichkeiten für musikwissenschaftliche Arbeiten bieten und belegen, dass »die Psychoanalyse« durchaus einiges »zur Musik konkret zu sagen«⁴ weiß.

Leikert geht in seinen Aufsätzen einer möglichen Übertragung des Lacanschen Modells der Psyche ('Imaginäres-Symbolisches-Reales') in bezug auf die Musik nach. Die von ihm herausgearbeitete Differenzierung zwischen verschiedenen Formen sprachlicher, bildlicher und musikalischer Repräsentation macht psychoanalytische Theoreme besonders für Fragestellungen im Bereich inter- oder multimedialer Artefakte produktiv und eröffnet damit neue Einfallswinkel auf das Zusammenspiel der Künste, sprich auf Medienkonkurrenz und –differenz. Ich will seine Modellierungen darum auf einen Komponisten anwenden, dessen Schaffen

¹ Der vorliegende Text fußt auf meiner Arbeit *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld, 2003.

² Jürgen Hoffmann. 'Popmusik, Pubertät, Narzissmus'. In: *Psyche* Nr. 42 (1988), 96f.

³ Vgl. im deutschsprachigen Raum die Bände Nr. 19 (1992) und 26 (1994) der Zeitschrift RISS, die ganz dem Thema Musik gewidmet sind, den von Bernd Oberhoff zusammengestellten Reader *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*, Gießen, 2002, sowie stellvertretend für den zunehmend aktiven Bereich der Musiktherapie die Dissertation von Bärbel Dehm-Gauwerky, *Inszenierungen des Sterbens. Innere und äussere Wirklichkeiten im Übergang: eine psychoanalytische Studie über den Prozeß des Sterbens anhand der musiktherapeutischen Praxis mit altersdementen Menschen*. Marburg: Tectum. Im englischsprachigen Kontext vgl. die beiden Bücher von David Schwarz, *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham, 1997, und neuerdings *Listening awry: music and alterity in German culture*, Minneapolis, Minn. [u.a.]: Univ. of Minnesota Press, 2006, im französischen Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez; musique, psychologie, psychoanalyse*. Paris [u.a.]: L'Harmattan, 2005; und Anne Cadier, *L'écoute de l'analyste et la musique baroque*, Paris [u.a.]: L'Harmattan 1999. Im Niederländischen Joost Baneke (Hg.), *Psychoanalyse en muziek*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 1992. Neben diesen Auseinandersetzungen mit der Kunstmusiktradition s.a. Michael Waltz. 'Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan'. In: *Sound Signatures. Pop-Splitter*, hrsg. von Jochen Bonz. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2001.

⁴ Ruth Mätzler. 'Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption'. In: *MuA* Nr. 22 (2002), 5–22. Sebastian Leikert. 'Das Imaginäre und das Symbolische im Diskurs der Musik. Lacan und die andere Sprachlichkeit'. In: *Musik & Ästhetik*, Nr. 6 (1998), 42–60.

ganz weitgehend auf den Potentialen medialer Hybridität fußt: Hans Werner Henze. Seit seinen ersten kompositorischen Erzeugnissen Ende der 1940er Jahre kreist Henzes Komponieren um Formen der Kombination von Musik mit Szene, Bild, Tanz und Sprache, das macht ein Blick auf die beeindruckende Zahl seiner Werke mit literarischen oder szenischen Anteilen deutlich.⁵ Henze bietet aber nicht einfach die passende Gelegenheit, Leikerts Lacan-Lektüren für eine historisch konkret fassbare musikästhetische Konzeption fruchtbar zu machen. Mit der psychoanalytischen wird vielmehr eine Perspektive auf Henze gewonnen, mit der zugleich zentrale Grundlagen seines Komponierens genauer in den Blick gerückt werden sollen.

Konstruktionen der Überschreitung

In einem Text zur Oper, geschrieben zwischen den dicht aufeinander folgenden Uraufführungen des *Jungen Lord* (1965) und der *Bassariden* (1966), trifft Henze eine interessante Unterscheidung, mit der er gleichzeitig seine Affinität zu musiktheatralen und musikoliterarischen Genres begründet. In einer nicht-szenischen Gattung wie der Instrumentalmusik, bekennt Henze, bleibe ihm die Sinnhaftigkeit musikalischer Struktur oft problematisch. Unter den Vorzeichen theatraler Gebundenheit ergebe sie sich dagegen wie von selber: »Wenn ich Instrumentalmusik komponiere, habe ich Schwierigkeiten formaler Natur, Schwierigkeiten im Unterbringen und Verteilen des thematischen Materials, Schwierigkeiten, den Grund oder den Sinn einer Entwicklung aus abstrakten Motiven zu erkennen. Dieser Vorgang stellt sich nie beim Komponieren für das Theater ein, weil dort alles so dinglich ist, so greifbar, so zu allen Sinnen sprechend«.⁶

Eine Aussage, die sich mit einer längeren Reihe anderer Kommentare in Deckung bringen und zu einer wichtigen Konstante in Henzes Selbstausslegungspraxis verdichten lässt. »Ohne lebhaftere Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen (oft zwischenmenschlichen) Vorgängen«⁷ könne er nicht schreiben, notiert Henze noch 24 Jahre später und erklärt damit nicht zuletzt die Neigung, auch instrumentale Musik mit Programmen zu versehen.⁸ Schon das frühe Kammerorchesterstück *Apollo et Hyacinthus* (1949) basiert bekanntlich auf einem szenischen Vorwurf: »Ich hatte mir am Anfang des Stückes vorgestellt, wie Apollo in den archaischen Hain einfällt. Sein Flügelschlag, der plötzlich sich verdunkelnde Himmel und dann das große lichtvolle Schweigen der Gnade und dazu die merkwürdige, zarte sinnliche Erregung aller Menschen und Tiere sollten mit einem so abstrakten Mittel wie dem Cembalo und acht Kammermusik-Instrumenten dargestellt werden«.⁹ Ein szenisch-theatrales Konzept, mit Caroline Mattenklott ein *Concerto*¹⁰ nach Art des Manierismus, steht hier als

⁵ Vgl. die Bestandsaufnahme von Peter Petersen. *Hans Werner Henze: Ein politischer Musiker. 12 Vorlesungen*. Hamburg, Berlin: Argument, 1988, 26.

⁶ Hans Werner Henze. 'Zur Inszenierung zeitgenössischen Musiktheaters'. In: *Zeitgenössisches Musiktheater. Internationaler Kongress 1964*, hrsg. von Thomas Ernst. Hamburg: Deutscher Musikrat 1966, 101.

⁷ Hans Werner Henze / Johannes Bultmann. 'Sprachmusik. Eine Unterhaltung'. In: *Die Chiffren. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik 4*, hrsg. von Hans Werner Henze. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990, 22–23.

⁸ Wie z.B. das Cellokonzert *Ode an den Westwind* (1953), das *Zweite Violinkonzert* (1971) oder das Klarinettenkonzert *Le miracle de la rose* von 1981, sowie die *Symphonien Nr. 8* und *9*.

⁹ Hans Werner Henze. *Essays*. Mainz: Schott, 1964, 10.

¹⁰ Im Rückgriff auf Gustav René Hocke, der in den 1950er Jahren zum römischen Kreis um Ingeborg Bachmann gehört, zu dem auch Hans Werner Henze sporadisch stößt, arbeitet Caroline Mattenklott den manieristischen Begriff des *Concettos*, einer der Komposition vorgängigen, komplex chiffrierten bild- oder bildsprachlichen Vorstellung, als zentrales Element in Henzes Ästhetik heraus (Caroline Mattenklott. *Figuren des Imaginären. Zu Hans Werner Henzes 'Le miracle de la rose'*. Hamburg: von Bockel, 1996).

Garant musikalischen Sinns am Anfang der Komposition; ähnliche Concetti lassen sich in vielen anderen Werken Henzes finden, oft in Form literarischer Vorlagen. Im 'Programm' zu *Apollo et Hyacinthus* ist aber noch ein anderes Element angesprochen, das eng mit dem ersten korrespondiert: das Moment der Spannung und 'sinnlichen Erregung', deren musikalischer Ort im Rückgriff auf einen zweiten Text Henzes zu bestimmen ist.

1955, zwei Jahre nach seinem Umzug nach Italien, der zugleich eine Flucht bedeutet vor den Postulaten der seriellen Musikavantgarde wie der bleischwer restaurativen Atmosphäre in der Adenauer-Republik, umreißt Hans Werner Henze in allgemeinen Worten seinen Musikbegriff: »Das Komponieren von Musik könnte man als eine Anstrengung erklären, die es zum Ziel hat, eine im Grund rohe und unbewegte (mit physikalischen Zeichen darstellbare) Materie in Bewegung zu versetzen und ihr etwas abzugewinnen, das [...] den Gegebenheiten dieser Natur zum Trotz zustande kommt und ihre Rohheit und Sprachlosigkeit besiegt. Der Zustand, der sich aus einem solchen siegreichen *combat* ergibt, ist künstlich oder kunstvoll, ein Kunstwerk.«¹¹

Zwei Motive erscheinen mir hier besonders interessant: das der 'Bewegung' und das der 'Sprachlosigkeit'. Bewegung beruht auf Differenz, im Feld der Musik dem Ton, der auf Stille folgt, dem indifferenten Rauschen entspringt oder der Pause vorangeht, bzw. auf dem In-Beziehung-Treten mehrerer Töne. Für Henze markiert diese differentielle Bewegung den Übergang vom Geräusch in Musik. Ein Klang verwandelt sich demnach in dem Moment in Musik, wo ein ihm äußerliches Organisationsprinzip wirksam wird, wo er sich gewissermaßen territorialisiert und einfügt in eine Kom-Position. Ist nämlich dergestalt ein neuer, nicht gegebener, ein 'künstlicher' Zusammenhang hergestellt, tritt ein, was Henze beschreibt. Das Medium Klang, das akustisch-technische Sound-Phänomen als solches verschwindet; was jetzt erklingt, erscheint vielmehr gerade in der Differenz zu seiner physikalischen Beschreibbarkeit,¹² in der differentiellen Anordnung, in die der Klang integriert ist und an deren Bewegung (Öffnung, Schließung, Extension, Komprimierung) er mitwirkt. Die Bewegung – und der Ursprung – der Musik ist das *Künstlichwerden* von Klang.

An dieser Stelle erscheint das zweite Motiv. In einen differentiellen Zusammenhang eingebunden, sind die akustischen Signale in der Lage, sprachlich-rhetorische Qualitäten zu entwickeln, jene syntagmatischen Beziehungen, die als musikalische Spannungsverläufe erlebt werden können und für Henze im Zentrum der Musikwahrnehmung stehen (sollen).¹³ Aber mehr noch: Als »organisierte Klangkunst«,¹⁴ wie Henze im Rückgriff auf Varèse schreibt, beginnt Musik zu bedeuten. Im selben Moment, in dem die geordneten Töne als Zusammenhang wahrnehmbar (und aufschreibbar) werden, werden sie auch verstanden. Denn Bewegung und Sprachlichkeit bedingen einander; aus der Denaturalisierung

¹¹ Hans Werner Henze. 'Zur Inszenierung zeitgenössischen Musiktheaters'. In: *Die Chiffren. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* 4. Op. cit., 16.

¹² Vgl. auch Schopenhauer, den der Transfer von akustischen Schwingungen in Bedeutung fasziniert, bzw. jene »Zahlenverhältnisse, die sich in der Musik nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten« (Arthur Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Züricher Ausgabe, Werke in zehn Bänden, Bd. 1, Zürich: Diogenes, 1977, 533), sowie Friedrich Kittler, der den »Abgrund zwischen Messung und Wahrnehmung« (Friedrich Kittler. 'Musik als Medium'. In: *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, hrsg. von Bernhard Dotzler / Ernst Müller. Berlin: Akademie-Verlag, 1995, 86) als jenes irritierende Moment der Musik ausmacht, mit dem die Philosophie von Leibniz bis Nietzsche fertig zu werden versuche.

¹³ Das Hören des »idealen Hörers«, führt Henze später aus, sei »absolut nichts anderes als die Reaktion auf eine umfassende, erfolgreiche Kenntnisnahme des vorgeführten Prozesses. Der Sinn von Musik, der aus Musik besteht, wird da vom geistigen Partner des Gesprächs aufgefangen, aufgefunden« (Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 55).

¹⁴ Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 52.

des Klangs resultiert die Sprachfähigkeit der Musik. In einer gelungenen Komposition, so Henze, weist die Ordnung der Töne zugleich über sich selbst hinaus: »Die Intensität des siegreichen Zustands wird manchmal derartig groß, dass [er] [...] Interpretierbarkeit annimmt, die mit Namen genannt werden kann, mit Namen wie: Mitteilung von Liebe, Todessehnsucht, Hymne an die Nacht, Botschaft von Freiheit [...]«.¹⁵ Musik beginnt zu kommunizieren.

Bezeichnend für seine musikästhetischen Aussagen Mitte der 1950er Jahre, fasst Henze diesen als Effekt eines Gelingens, oder eines Sieges, hervorgebrachten Moment der Deutbarkeit aber zugleich als Beginn einer Verfallsgeschichte auf. Mit dem Verstehen nämlich der musikalischen Chiffren beginnt auch ihre rationale Durchdringung und Rubrizierung, die sie auf Topoi reduziert und in allgemeine Stilbegriffe überführt. »Die Zeichen werden akzeptiert und [...] akademisch tragbar«, und schließlich zum »berechenbaren Objekt«.¹⁶ Und als solches fehlt ihnen wieder dasjenige Element, auf das Henzes kompositorische Anstrengungen insgesamt zielen – eine Offenheit und Vieldeutigkeit musikalischer Sinnhaftigkeit, die Henze vorläufig mit dem Begriff der »Vibration«¹⁷ benennt. Die entscheidende Pointe des Essays besteht daher in der paradoxen Behauptung, dass Musik als Kommunikation zwar vermittelt differenzieller Ordnungssysteme funktioniert, ihre Wirkung aber nur entfaltet, solange sie sich dem Zugriff dieser Systeme zugleich ein Stück weit entzieht: »Das Mysterium dieser Spannungen liegt außerhalb der erkennbaren Ordnungen, so oft solche Ordnungen auch zu seiner Dinglichmachung herbeigerufen werden, aber es will, dass diese Ordnungen immer in Frage gestellt werden«.¹⁸

Deutlicher lässt sich eine Absage an das 1955 noch allseits akzeptierte Primat der Reihe und die strikte Ordnung serieller Strukturen kaum formulieren. Bekanntlich tritt Henze stattdessen für eine Art reflexiven Stilpluralismus ein, einen quasi-postmodernen Umgang mit historischen Kompositionsmitteln, benannt die »anachronistische Spiegelung«¹⁹ oder »Brechung« der »alten Schönheiten«.²⁰ Entscheidend für den frühen Henze ist allerdings, dass der zitierte Tonfall und die konventionelle Chiffre nicht mehr als den Ausgangspunkt bilden, von dem aus ihre Überschreitung gesucht und konstruiert wird. Das Ziel bildet gerade nicht das Klangzeichen selber, sondern der sich zwischen ihm und dem ungeformten Geräusch öffnende Zwischenraum, mit anderen Worten der Moment der Ablösung der Musik von verständlicher Struktur. Denn dieser Moment der 'Vibration' des Hörens ist es, der den musikalischen Genuss auslöst; ein Genießen allerdings, wie Henze sogleich präzisiert, das sich mit dem Wahn berührt, Zwischenraum ohne jede »unwahnsinnige Sicherheit«.²¹ Soweit Henze im Jahr 1955. Dass dieses Konzept aber eine konstante Bedeutung für sein Schaffen bis weit in die 1960er Jahre hinein besitzt, belegt ein 1963 an der TU Berlin gehaltener Vortrag, in dem die wichtigsten Motive des 1955er-Texts erneut auftauchen: »Es bedarf eines Wissens um die dringlichen, gedeckten Formeln, formalen

¹⁵ A.a.O., 17.

¹⁶ A.a.O., 16.

¹⁷ A.a.O.

¹⁸ A.a.O., 17ff.

¹⁹ Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1993*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1996, 256.

²⁰ Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 122.

²¹ A.a.O., 16.

Chiffren, Idiome, um Herr des Chaos zu werden«, unterstreicht Henze da, »und es bedarf der Unbegrenztheit, der Grenzenlosigkeit, der Explosionen und der chaotischen Bilder, um der Bedrängung des Mathematischen [...] zu widerstehen«. Der Komponist habe sich »dem noch unbekanntem Klang zu öffnen«; denn »nur was offen bleibt, was noch nicht analysierbar geworden ist, [...] vermag ihn zu fesseln«.²²

Zweifellos sind im übrigen beide Texte nicht zuletzt auch als Beitrag zu jener Auseinandersetzung mit dem Herrschaftsanspruch der Serialisten zu lesen, die Henze in den Jahren um 1960 so beredt wie erbittert führt. Die Verteidigung eines undogmatischen Spiels mit strengen und freieren Konstruktionsverfahren machte angesichts der (noch) konkurrenzlosen Meinungsführerschaft der Darmstädter in der Tat eine ständig erneuerte argumentative Absicherung erforderlich. Es kommt hier aber, wie ich meine, darüber hinaus und jenseits aller musikästhetischen *querelles* und Verdrängungskämpfe eine besondere Eigenart der Musik Henzes zur Sprache, die über dem einschlägigen Bild des politisch engagierten Komponisten der nach-1968er-Jahre leicht zu weit in den Hintergrund rückt. Diese besondere Note klingt unüberhörbar durch die frühen Werke und ihre Selbstaussagen, und ganz offen dort an, wo Henze von seiner »Sehnsucht nach dem vollen, wilden Wohlklang« spricht, und noch einmal: nach »Freiheit, wildem und schönem neuen Klang«,²³ und knüpft so als poetologisches Leitmotiv das Band vom Programm des *Apollo* über die 1950er Jahre hinweg bis ans Ende der folgenden Dekade. Festzuhalten ist, dass Henze damit ein Kommunikationsmodell skizziert, das auf der Arbeit mit einem bestimmten, historisch gewachsenen Vokabular ruht, musikalische Kommunikation aber noch als einen Vorgang begreift, der gerade nicht mit einem möglichst reibungslosen Senden und Verstehen musikalischer Botschaften gleichzusetzen ist. Genau das ändert sich in der politischen Phase nach 1968, wo Werke entstehen, die in der Tat auf die Allgemeinverständlichkeit bestimmter musikalischer Vokabeln bauen. Mit dem frühen Henze aber kommuniziert Musik nur im Zustand der ‚Vibration‘, also dort, wo der klingende Signifikant seine traditionellen Signifikate abstreift und zitierten Bedeutungskontexte verlässt. Dann erst klingt ‚Musik‘ signifikant – und erklingt sie, um womöglich in jene Spannung und Erregung zu versetzen, von der schon *Apollo et Hyacinthus* ‘spricht’.

Vom Genießen selber ist bis hierhin nur zwischen den Zeilen die Rede. Die Frage, was diese kommunikative Spannung für die psychische Konstitution des Musikhörers bedeutet, und die daran anknüpfende nach der Konstitution der Subjekt-Objekt-Relation durch die Musik, schlägt darum an dieser Stelle die Brücke zur lacanschen Psychoanalyse.

Musik, Sprache und das Genießen

Jede Arbeit mit der Theorie Jacques Lacans muss sich nicht nur mit der problematischen Materiallage auseinandersetzen – mehr als die Hälfte der veröffentlichten Texte basiert auf unautorisierten Mitschriften seiner Vorlesungen –, sie ist vor allem dazu gezwungen, sich der Widerständigkeit auszusetzen, die seine Schriften jedem Versuch einer systematischen Durchlichtung ihrer Gedankengänge entgegensetzen (und die gelegentlich zu heftigen akademischen Abwehrbewegungen geführt haben). Weder lassen sich Lacans Arbeiten

²² A.a.O., 120.

²³ A.a.O., 8 und 15.

zu einem stimmigen, nach Phasen gegliederten Denkgebäude aus Theoremen und Modellen zusammensetzen. Dazu gleicht ihre Struktur viel zu sehr einem hochverdichteten Netzwerk, in dem sich Formeln, Erzählungen, Schlagwörtern, Definitionen und deren Durchstreichungen gegenseitig über- und durchkreuzen. Noch ist der Tatsache wirklich zu entgehen, mit dem Einsatz an einer bestimmten Stelle dieser faszinierenden Textur Komplexität zu reduzieren und wichtige Kontexte zu unterschlagen. In diesem Punkt demonstriert das Werk Lacans seine einschlägige Idee der unendlichen Signifikantenkette gewissermaßen selber *in nuce*. Sinnvolle Lesarten lacanscher Konzepte können darum nur mit und aus dieser Widerständigkeit heraus entwickelt werden.

Der von mir gewählte Einsatz orientiert sich an der Möglichkeit, Musik und Sprache mit Hilfe eines der prominenteren Modelle Lacans zu unterscheiden. Gemeint ist das Modell Imaginäres-Symbolisches-Reales, das die entscheidende Frage nach der unterschiedlichen Referentialität beider Kunstmedien aufzuwerfen erlaubt. Im Kern (oder einer Verknotung) des Modells steht die Differenzierung zwischen verschiedenen Formen der Selbst- und Objektrepräsentation, also wenn man will zwischen unterschiedlichen medialen Situationen bzw. Verfasstheiten (Spiegelungen, Bindungen, Fixierungen) des Subjekts. Die sogenannten 'Ordnungen' des Imaginären und Symbolischen modellieren gegensätzliche Subjekt-Objekt-Relationen, wobei der operative Sinn des Begriffspaars unter anderem darin besteht, die Hervorbringung des Subjekts selber als ein In-Relation-Treten zu thematisieren. Auf Medien und insbesondere Musik bezogen heißt das, dass sich der Fokus auf den Beobachter (oder den Hörer) richtet; nicht aber als die unabhängige Instanz eines Empfängers, an den Töne oder Worte adressiert wären, sondern als Subjekt, das im Hören (und Lesen) 'sich selbst' in Relation zur 'Welt' erst erzeugt; und dies in ganz unterschiedlicher Weise.

Lacan demonstriert die Funktion des Imaginären unter anderem in seinem berühmten Text über das *Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*.²⁴ Selbstwahrnehmung, so zeigt Lacan hier, ist immer Wahrnehmung eines anderen, im Fall des Kleinkinds seines Spiegelbilds, in welchem es sich 'jubilatorisch' selbst erkennt – als das, was es ganz offensichtlich nicht ist, nämlich ein souverän über sich verfügendes, von allen motorischen Unzulänglichkeiten befreites Subjekt. Selbstreflexion beruht darauf, dass sich das Subjekt eine Selbst-Repräsentanz herstellt, ein Bild (Imago) oder eine Vorstellung, mit der es sich identifiziert; und dieses Bild ist – darauf verweist die lacansche Spiegelgeschichte – immer ein verkehrtes. Das Ich ist eine »Illusion der Autonomie«.²⁵ Nicht nur übertüncht es in der Regel die Risse und amorphen Spannungen des Begehrens, die das Subjekt in sich trägt. Ich-Reflexion im lacanschen Sinne ist Kommunikation, und also medial kodiert. Selbsterkenntnis bzw. Selbstaffektion, das Vordringen zur 'eigenen Wahrheit' ist im Modell Lacans ausgeschlossen, darin liegt seine Radikalität. Das Reale, die Realität des Subjekts ist a-medial, absolut unzugänglich. Das Subjekt bringt 'sich' als glaubhafte und akzeptable Realität vielmehr erst dort hervor, wo es nicht ist; wo es aber ein kohärentes Bild seiner selbst schafft, mit dem es sich identifiziert. Und erst das – so der in diesem Zusammenhang entscheidende Punkt – erlaubt ihm, sich auch in ein Verhältnis zur Welt zu setzen. Nur wo eine stabile Ich-Repräsentanz gelingt, ist auch eine tragfähige Abgrenzung zwischen

²⁴ Vgl. Jacques Lacan. *Schriften*, Bd.1, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Olten & Freiburg i. Br.: Walter, 1973, 61–70.

²⁵ A.a.O., 69.

Ich und Nicht-Ich möglich, die Voraussetzung für jede Form von Intersubjektivität. Das Imaginäre ist folglich ein Modus der (Selbst-)Repräsentation, welcher eine scharfe binäre Spaltung zwischen dem 'Ich' und einer 'Welt' vornimmt, die sich dem Ich als objekthaftes Nicht-Ich präsentiert.

Das Ich gleicht hier einem festen, undurchdringlichen Schild, mit dessen Hilfe sich das Subjekt gewissermaßen von seiner Umgebung abschirmt, und das ihm zugleich gerade das, wonach es sucht, verstellt – sich selbst. Den pathologischen Extremfall einer völligen Undurchlässigkeit dieses Schildes stellt die Psychose dar. Hier ist die Identifikation mit einer bestimmten, wahnhaften Vorstellung so stark, dass sie jede Außenwahrnehmung verhindert. Fest verschanzt in seine Phantasmen, wird das Subjekt unfähig zu jeder Art von Fremd-Kommunikation. Es ist die Funktion des Symbolischen, die das im Normalfall verhindert. Das Symbolische ist der Bereich der Differenz und der Prozessualität. Veranschaulicht Lacan die starre, zeitenthobene Struktur imaginärer Objektbeziehungen im Medium Bild, kommt hier die Sprache mit den lacanschen Konzepten des Phonems und des Signifikanten ins Spiel. Das entscheidende Merkmal der Sprache ist für Lacan die irreduzible Vielfalt möglicher Bezüge, die sie eröffnet. Sie besteht vor allem auf der Ebene des Signifikanten, den Lacan gewissermaßen als ein Noch-Nicht-Bedeutendes definiert, nämlich eine komplexe Lautstruktur, die erst sekundär – über ihre Eintragung in das »System differentieller Kopplungen«²⁶ der Buchstaben – gedeutet werden (ein Signifikat hervorbringen) kann. Das ist der imaginäre Moment der Sprache, die Stillstellung des Signifikanten zum medial kodierten Objekt, und zwar durch das Setzen einer Unterscheidung, mit der eine neuerdings binäre Relation entsteht. Das 'Ich' hat verstanden, und dem Signifikanten seinen definitiven Platz in der 'Welt' zugewiesen. Und hier tritt das Symbolische wieder auf den Plan. Eine rein binäre Zeichenrelation ist immer kontingent und vom Kontext her bestimmt. Für Lacan ermöglicht die strukturierte Lautfolge prinzipiell unzählige weitere Zuordnungen, womit jeder Deutung ein grundsätzlicher Mangel anhaftet. Jedes Verstehen reduziert Komplexität und lässt unendlich viele andere metaphorische Verstehensmöglichkeiten außer acht; das (unter anderem) sagt der Begriff der Signifikantenkette. Festschreibende Deutungen werden daher in der Regel beim Hinzutreten neuer, überraschender Kontexte korrigiert. Im Gegensatz zur rein imaginären ist die sprachlich generierte Subjekt-Welt-Relation dadurch einer permanenten Umformung ausgesetzt. Vom Begehren (der Anziehungskraft des Anderen) angestoßen, bringt das Subjekt '(s)ich' in immer wieder neuer Relation zur 'Welt' hervor.

Moduliert wird so allerdings nur die jeweilige Ich- und Objektstruktur. Die scharfe Trennung von reflexivem Ich und Welt (Sprache) selber bleibt unangetastet. Zumal als Schrift, führt Sprache notwendig immer wieder durch jene Momente imaginärer Stabilisierung, die es dem Subjekt ermöglichen, zwischen Selbst- und Objektrepräsentanzen zu unterscheiden. Das bezeichnet ihre Form von Referentialität, die den Raum der Intersubjektivität erschließt. Und hier liegt auch der entscheidende Unterschied zur Musik. In der Musik nämlich stellen binäre Referenzstrukturen seltene Ausnahmen dar (z.B. ikonische Chiffren wie Militärrhythmen, Signaltöne oder onomatopoeitische Verfahren). Zwar erlaubt die Musik durchaus imaginäre Objektbeziehungen. Sofern aus dem Strom der Musik bestimmte Elemente als zusammengehörige Struktur herausragen, stabile melodisch-rhythmische

²⁶ Jacques Lacan, *Schriften*, Bd. 2, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Olten & Freiburg i. Br.: Walter, 1975, 26.

Gestalten, die sich als Entitäten innerhalb der musikalischen Faktur präsentieren und markant vom umgebenden Klanggeschehen abheben, entspricht Musik der wichtigsten Definition des imaginären Bilds. Vergleichbar dem Spiegelbild, wird ein Musikstück an eben diesen Gestalten wiedererkannt. Leikert nennt hier besonders die Melodie als die 'Außenlinie' oder 'Oberfläche' der Musik; das wäre m.E. zu erweitern auf bestimmte rhythmische Muster, Formtypen (z.B. Verse-Chorus) oder auch Satzstrukturen wie Choral und Fuge, und in letzter Konsequenz vielleicht auf die Intelligibilität der musikalischen Struktur, die Konstruktivität der Musik insgesamt.

Jedenfalls setzt die musikalische Gestalt Orientierungsmarken innerhalb des verströmenden Klangs und wird als solche zur Repräsentanz des Subjekts: »In ihr sieht sich das Subjekt wie beim Bild einem überschaubaren Ganzen gegenüber, das seine Spannung aufnimmt und ordnet.«²⁷ Die Idee, die Melodie analog der Körperoberfläche zu denken, findet sich im übrigen schon in der Leibmetaphorik von Wagners Schrift *Oper und Drama*, wo Melodien als »formgebende Abgrenzung der äußeren Hauthülle«²⁸ erscheinen. Anders als im imaginären Bild oder Sprachmoment erstreckt sich diese musikalische Selbst-Repräsentation allerdings in der Zeit. Im flüchtigen Klangmedium Musik mit seiner komplexen, weiträumigen Struktur von Vor- und Rückweisen bleibt jede Setzung von Gestalt instabil; zumal, wenn sie Gegenstand von Verarbeitung wird. Was Musik hervorbringt, ist daher nicht die Fiktion eines einheitlichen und harmonischen Ich, sondern vielmehr ein vibrierendes Strömen der Töne und Formbewegungen, das auch und gerade Widersprüche, Friktionen, Spannungen und Verwerfungen gestaltet; mit den Worten Friedrich Nietzsches gesprochen den »bild- und begrifflosen Widerschein des Urschmerzes in der Musik«.²⁹

Musik also unterscheidet sich darin von Sprache, dass auch ihre imaginären Elemente sich jeder eindeutigen Kodierung widersetzen. Sie verweigert den Durchgang durch den Moment der Gewissheit, den auch semantisch hochkomplexe literarische Textsorten – sofern sie Worte verwenden – immer erst durchlaufen müssen, um ihn im Wirbel der Signifikanten ins Taumeln bringen zu können: Anstatt den Laut in die Schrift zu zwingen und damit, zumindest vorläufig, eine diskursfähige Deutung aufzurufen, bleibt der musikalische Signifikant in Bewegung (oder Vibration). Beim Hören von Musik gerät das Subjekt somit aber in eine Situation, die sich von jener des Lesens oder des Betrachtens von Bildern grundlegend unterscheidet: Es erfährt 'sich' in einer nicht-objekthaften Relation zur 'Welt' (musikalischer Signifikant); die Ausbildung von distinkten Selbstrepräsentanzen misslingt in dem Maße, indem sie kein Gegenbild hervorbringt, welches das Nicht-Ich repräsentiert. »Der Diskurs der Musik ist damit als einziger in der Lage, die ursprüngliche Begegnung des Subjekts mit dem Signifikanten zu dramatisieren. Darin besteht seine elementarische Gewalt.«³⁰ In der Musik sind der Andere und das Ich ununterscheidbar; sie kennt weder Urteil noch Bejahung oder Verneinung und lässt »keine Wahl«.³¹

Hier nun beweist die Psychoanalyse ihre Fruchtbarkeit im Blick auf Henzes Konstruktion der Überschreitung. Mit Lacan erscheint Musik als Medium, in dem das Subjekt

²⁷ Leikert, *Das Imaginäre* (Anm. 4), S. 46.

²⁸ Richard Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart: Reclam, 1984, 110.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke* Bd.1. München: DTV, 1988, 43.

³⁰ Leikert, *Das Imaginäre* (Anm. 4), 55-56 und 52.

³¹ A.a.O.

‘sich’ hervorbringt und repräsentiert, ohne (s)ich aber fest im Imaginären zu verankern und eine stabile Grenze zum ‘Nicht-Ich’ zu ziehen. Die Unterscheidung zwischen Selbst- und Objektrepräsentation bleibt prekär; das charakterisiert die Referentialität der Musik. Musik medialisiert so gewissermaßen in einem Entdifferenzierungs- und Verschmelzungserfahrung, Ich-Überschreitung und das Aufgehen im Anderen – hier führt eine Spur zu ihrer Bedeutung für spirituelle Rituale und Ekstasetechniken, sowie deren Kehrseite, die Massensuggestion. Für Henze geht dieser Erfahrung einer ‘vibrierenden’ Referentialität allerdings das (imaginäre) Stadium der Konstruktion voraus. Von der Seite des Komponisten wie von der des Hörers formt Musik zunächst einmal Gestalt, schafft sie Bedeutung; verwandelt sie den akustischen Ton in einen musikalisch kodierten Signifikanten. Hier ist Henzes Musikbegriff vielleicht näher am Sprachkonzept Lacans, als es Leikert vorsieht. Auf sein Kommunikationsmodell eröffnen Leikerts Überlegungen aber in der Tat erhellende Perspektiven. Gewählt habe ich sie nicht zuletzt, weil sie auch den Aspekt des Genießens zu thematisieren erlauben.

Ein wesentliches Merkmal des Genießens ist für Lacan seine paradoxe Struktur. In seinen Vorlesungen über die *Vier Grundbegriffe* und zur *Ethik der Psychoanalyse*³² wird das Genießen (‘jouissance’) als ein Prozess psychischer Diffusion gedacht, welcher die Ich-Instanz in unterschiedlichem Maße destabilisieren, ja völlig zerstören und auslöschen kann. Die psychische Energie, mit der das Subjekt den Schild der imaginären Vorstellungen aufrechterhält, der es vor dem Realen schützt, verströmt und erschöpft sich. In seinem späten Text *Eine Lettre d’amour* spricht Lacan in diesem Zusammenhang vom »Genießen des Idioten«.³³ Gemeint ist eine psychische Struktur, die verdeutlicht, in welchem Verhältnis Musik zum Genießen steht.³⁴ ‘Idiotisch’ nämlich nennt Lacan das Genießen, weil es sich an einen absolut selbstreferentiellen Signifikanten bindet, an eine ziellose Verweisstruktur ohne Signifikat, die Subjektrepräsentanzen ohne jede Abgrenzung zum Nicht-Ich hervorbringt. Dabei wirft Lacan auch die Gegenfigur zum Idioten ins Spiel, den Engel. »Der Signifikant ist blöde. Es scheint mir, dass das ein Lächeln erzeugen kann, [...] ein Engelslächeln«. Was aber die Engel betrifft, so »glaube ich nicht, dass sie die geringste Botschaft bringen, und darin sind sie wahrlich signifikant«.³⁵ Wie der Idioten-, ist der Engels-Signifikant ohne jede Bedeutung, ohne Signifikat. Auch das Genießen in seinen lustvollen bis unerträglichen Spielarten stellt damit im Kern aber eine Entdifferenzierungserfahrung dar. Zugleich wird deutlich, warum Musik in der Tat »eine signifikante Praxis des Genießens«³⁶ zu nennen ist, die eine weitere Unterscheidung von Sprache und Bild ermöglicht. Das ‚Paradox des Genießens‘ besteht darin, dass es, sobald es sich an ein imaginäres Objekt bindet, einer regulativen, ‘Gesetze’ gebenden Instanz unterliegt, einer »Schranke vor dem Genuss«³⁷ die ihn sublimiert und sozial verträglich macht. Lacan entwickelt dieses Konzept in Ausein-

³² Vgl. Jacques Lacan. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, und ders., *Die Ethik der Psychoanalyse*, beide in: *Das Werk von Jacques Lacan*, hrsg. von Norbert Haas. Weinheim: Quadriga, 1986- (Buch 11 und 7).

³³ Jacques Lacan. *Das Werk ...*, Bd. 20. Op. cit., 88.

³⁴ Vgl. auch meine an anderer Stelle ausgeführten Überlegungen zu Musik und Genießen (Christian Bielefeldt. ‘Musik und Genießen, oder Wie man den Körper komponiert. Ein Versuch ‘Heliogabalus Imperator’ von Hans Werner Henze zu hören’. In: *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, hrsg. von Annette Keck/Nicolas Pethes. Bielefeld: Transcript, 2001, S. 113–127).

³⁵ Jacques Lacan. *Das Werk ...*, Bd. 20. Op. cit., 25.

³⁶ Leikert, *Das Objekt des Genießens* (Anm. 4), S. 224.

³⁷ Jacques Lacan. *Das Werk ...*, Bd. 7. Op. cit., 232 und 235.

andersetzung mit Freud. Bei Freud ist es die Erinnerung, die sich zwischen das Subjekt und das ursprüngliche Objekt des Genießens ('Partialobjekt') stellt, das sie repräsentiert. Die Vorstellung, die das Subjekt von seinem Objekt bewahrt hat, schiebt sich über das ursprüngliche Objekt, das sie also in dem Maße wieder zugänglich macht, wie sie es verdeckt. Setzt die Erinnerung die rettende Schranke vor der Destruktion, übt sie zugleich aus, was Lacan ihre »Tyrannei«³⁸ nennt. Hier macht der »Zerstörungsdurst«³⁹ der Musik Entdifferenzierungserfahrungen zugänglich, die Sprache und Bild verwehrt sind.

Überblickt man die Werke Henzes aus der frühen und mittleren Schaffensperiode, drängt sich der Eindruck auf, dass offensichtlich aber gerade seine Musik ihrerseits wirk-samer Schranken bedurfte, um die musikalische Kommunikation als solche aufrechterhalten zu können. Ende der 1950er Jahre bezieht Henze einmal mehr zu dieser Frage Stellung.

Die höchste Verbindung

1959 trägt Hans Werner Henze auf dem Kammermusikfest ‚Neue Aspekte der Musik‘ in Braunschweig eine weitreichende programmatische Rede vor, in der er, leidenschaftlich und polemisch wie so oft, aber genauer und bestimmter als anderswo, eigene ästhetische Positionen markiert und begründet. Diese Tendenz zum Grundsätzlichen sichert dem Vortrag eine Sonderstellung unter den im gleichen Zeitraum publizierten Essays. Henze unterhält hier im übrigen seinen wohl intensivsten poetologischen Dialog mit Ingeborg Bachmann. Nicht nur sind in den Text drei Verse aus ihrem Gedicht *Rede und Nachrede*⁴⁰ eingearbeitet. Der Vortrag gruppiert sich insgesamt um ein ausführliches Zitat aus ihrem Essay *Musik und Dichtung*, das nach einer knappen Einführung das poetische Herzstück des Vortragstexts bildet.⁴¹

Henzes Darstellung eigener ästhetisch-theoretischer Prämissen nährt sich auch hier über weite Strecken von einer polemischen Abgrenzung gegen die Darmstädter Avantgarde. Nicht Negation und Ausschließung erwiesen sich als geeignete Waffen im Kampf gegen die Abnutzung musikalischer Mittel; sie führten in letzter Konsequenz dazu, »keine Musik mehr zu machen«. Es gehe vielmehr um einen neuen Umgang mit Tradition. Gefordert sei, so Henze, »den neuen Gnaden der alten Schönheit nachzugehen« (ebd.);⁴² sobald man sich nur ihrer Historizität bewusst werde, sich »nicht mehr geschichtlich bedrängt, sondern geschichtlich getragen« sehe, stünden überkommene Kompositionsprinzipien wieder neu zur Verfügung. »Indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf.«⁴³ Bemerkenswert ist, wie offensiv Henze seine Ideen in Braunschweig präsentiert. Dem Serialismus Stagnation zu unterstellen und gleichzeitig für einen innovativen Rekurs auf Tonalität und klassisch-romantische Form einzutreten

³⁸ A.a.O., 269.

³⁹ Gilles Deleuze / Felix Guattari. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin: Merve Verlag, 1992, 408.

⁴⁰ »Wort, sei von uns, freisinnig, deutlich, schön« (Ingeborg Bachmann. *Werke in vier Bänden*, hrsg. von Koschel Christine, Bd. I. München, Zürich: Piper, 1978, 116–117).

⁴¹ Vgl. weitere Zitate aus Bachmann-Texten in den Essays Nr. 5, 8, 10, 11 (Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit.) und dem Zwischentext auf Seite 107.

⁴² Beide Zitate in Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 58. Das zweite Zitat stellt die Paraphrase einer Gedichtzeile aus dem Werk *Nachtstücke und Arien nach Gedichten Ingeborg Bachmanns* dar (UA 1957).

⁴³ Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 60.

bedeutet Ende der 1950er nicht weniger, als sich vom Konsenz der musikalischen Moderne und ihres Konzepts des Bruchs mit dem 19. Jahrhundert zu verabschieden. Henze befestigt damit jene Außenseiterrolle, in der er sich nach der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien* wiederfindet. Angesichts der allgemeinen Akzeptanz von Adornos Axiom objektiver Tendenzen des musikalischen Materials ist allerdings zu fragen, wie Henze die Arbeit mit einer (Quasi-)tonalität rechtfertigt, deren Ausgereiztheit er gleichzeitig selber konstatiert.⁴⁴ Seine Antwort kreist um den Begriff der 'geistigen Rede': »Es muss noch einmal ganz umgedacht werden [...] Es wird nicht gehen, ohne dass man sich in neuen Klängen auch eine neue geistige Rede vorstellt, ohne dass man sich oberhalb des Machens noch etwas dazu einbildet [...]«. Und etwas weiter heißt es: »Klangfarben, Rhythmen, Akkordisches und Thematisches müssen auf das Ziel des Werks hin erfunden werden. Konstruktionen und ihre Regeln ergeben sich aus den im Anfang des Werks dargelegten Erscheinungen, Erfindungen; ihre Entwicklung und Variation unterliegt keinerlei von außen kommender Vereinbarung und hängt ganz allein von der Gegebenheit des einen Werks ab.«⁴⁵

Henze differenziert hier das gängige Konzept des Einfalls als Entstehungsmuster von Musik. Weder ein inspirierter Moment noch ein rationales Organisationsverfahren bildet hier mehr den Ursprung von Musik; kein entindividualisiertes Zufallsprinzip, keine technisch-musikalische Idee entfaltet in klassischer Weise Strahlkraft bis hin zum fertigen Werk. Nein, Kompositionsverfahren sind nicht mehr – und nicht weniger – als die Ausfaltung eines Leitgedankens, also eines selber nicht technisch-musikalischen Konzepts (z.B. des *Concettos für Apollo et Hyacinthus*). Die Tragweite dieser ästhetischen Grundkonzeption für die Musik Henzes ist kaum zu überschätzen. Sie definiert musikalische Stile ausschließlich im Blick auf ihren *kommunikativen Gehalt* und fasst damit traditionelle Verfahren und strenge Serialität als absolut gleichberechtigte Bestandteile musikalischer Kommunikation auf. Der historische Rekurs aber erhält so in der Tat eine präzise begründete Legitimation. Bedeutsam nämlich wird, Henze folgend, das einzelne zitierte Element erst in dem Kontext, in dem es erscheint; der Leitgedanke macht nicht nur das Nebeneinander verschiedener historischer Verfahren als sinnvolle Struktur kenntlich, er bringt die Bedeutung der einzelnen Chiffre überhaupt erst hervor. Reihentechnik und Polytonalität, aber auch Formen wie Fuge, Chaconne und Kanon, die etwa Henzes Oper *Prinz von Homburg* (UA 1960) bestimmen, bzw. Walzer, Bolero und Madison (*Der junge Lord*) erscheinen als sprechende Idiome, deren genauer 'dramaturgischer' Sinn aber erst aus dem Zusammenhang hervorgeht, den die jeweilige Leitidee markiert.

Liefert aber der Leitgedanke somit den entscheidenden Kode, der die idiomatische Differenzstruktur der Klänge aufschlüsselt und 'lesbar' macht, mit Lacan gesprochen dasjenige imaginäre Element, welches die musikalischen Signifikanten im intersubjektiven Raum verankert und erlaubt, sie zu verstehen, kann an diesem Punkt nun die Bedeutung medialer Hybridformen für Henzes Komponieren noch einmal genauer in den Blick genommen werden. Wie gesehen, materialisiert sich der Leitgedanke bei Henze ganz überwiegend in Form literarischer Texte, und das über die Brüche zwischen verschiedenen Schaffensperioden hinweg. Rückt Ende der 1960er Jahre zunehmend (tages-)politisches

⁴⁴ »Es fällt auf, dass der in den letzten Jahrhunderten planmäßig und üblich gewordene Gebrauch permanent anwesender, spannungsreicher Intervalle sich nachgerade zu einem sprachlichen Faktor entwickelt hat, den man mit 'slang' bezeichnen könnte« (A.a.O., 61).

⁴⁵ A.a.O., 60.

Engagement in den Vordergrund, wählt Henze ab Mitte der 1980er Jahre wieder zeitlosere Perspektiven, auch wenn der politische Gestus immer wieder hervorbricht wie in der 9. *Symphonie*. Der literarische Text erscheint damit aber kontinuierlich in einer Funktion, die Henze in seinem 1955er Essay noch dem musikalischen zuschreibt. Es ist genau besehen erst das Medium Sprache, das die Bedeutung der Musik garantiert und die Basis musikalischer Kommunikation legt; die Arbeit mit stark kodierten musikalischen Formen und Chiffren wird dadurch nicht ersetzt, aber von einer intermedialen Werkebene entscheidend ergänzt. Im Blick auf die kompositorische Praxis nimmt der Braunschweiger Vortrag damit eine wichtige Präzisierung vor. »Was ich möchte«, äußert Henze ereignisreiche zwölf Jahre später, »ist, zu erreichen, dass Musik Sprache wird und nicht dieser Klangraum bleibt, in dem sich das Gefühl unkontrolliert und 'entleert' spiegeln kann. Musik müsste verstanden werden wie Sprache«. ⁴⁶ Es scheint aber, als bedürfe seine Musik eben dazu der Sprache selber, und ihres imaginären Moments der Gewissheit, in dem das Subjekt 'sich' in einer kontrollierten, wohlgeordneten Relation zur 'Welt' hervorbringt und der Entleerung des 'Ich' in eine absolute Null-Differenz entgeht.

Henzes zuletzt zitierte Bemerkung fällt in einem Kontext, in dem es ihm darum geht, die überraschende Politisierung seiner Musik nach 1968 zu begründen und ihr das Potential zuzuschreiben, klare politische Botschaften zu artikulieren. Naheliegenderweise fehlt darum an dieser Stelle der Hinweis auf die paradoxe Struktur des Kontrollverlusts, wie er sich im 'leeren Klangraum' der Musik für das hörende Subjekt vollzieht. Ich möchte ihr abschließend eine Notiz gegenüberstellen, welche die musikalische Konstruktion von Überschreitung und Entdifferenzierung noch ganz anders bewertet. Im Werkstattbericht zu seinem Ballett *Undine* bezeichnet Henze die »Vereinigung mit einem Traumbild oder Kunstwerk« als »höchste Verbindung«, die aber »nur im Wahnsinn oder im Tod erreichbar« ⁴⁷ sei, d.h. in Zuständen absoluter Leere. Genau das wird in der Musik Henzes immer wieder, und bis heute, zum Thema. Entscheidet sich Fürst Myschkin, der *Idiot* aus der gleichnamigen Ballettpantomime nach Dostojewskij (1952), für die erste Möglichkeit, wählt Palemon, männliche Hauptfigur im Ballett *Undine*, unbesehen die zweite, wie auch der römische Kaiser Heliogabalus in Henzes Orchesterwerk *Heliogabalus Imperator* (1972). Die Grenzsteine aber, zwischen denen sich Henzes Musik bewegt und die sie umspielt, sind damit gesetzt. Wie zwischen einer sprachanalogen Kodierung und der Konstruktionen der Überschreitung, wie zwischen verständlicher Musik und musikalischem Genießen zu vermitteln wäre – das ist eine zentrale Frage des henzeschen Komponierens, zu deren Lösung seine Musik immer wieder Anläufe unternimmt. Eine Musik, deren »Bereiche weder Verdinglichung noch Chaos sind – zwischen diesen beiden so entgegengesetzten Polen breitet sie sich aus, um beide wissend, existent aber nur in der Spannung zwischen ihnen, durch diese Spannung erregt«. ⁴⁸

⁴⁶ Hans Werner Henze. 'Musica impura – Musik als Sprache. Aus einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich'. In: Hans Werner Henze. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*. München: DTV, 1985, 192.

⁴⁷ Hans Werner Henze. *Undine, Tagebuch eines Balletts*. München, Zürich: Piper, 1959, 20.

⁴⁸ Henze. *Essays*. Op. cit. 119.

Katarina Bogunović Hočevar (Ljubljana)

Refleksija ob pojmu *romantika* v glasbi

Reflection on the Term *Romanticism* in Music

Ključne besede: romantika, literarna veda, filozofija, estetika glasbe, zgodovina glasbe, recepcija

Keywords: romanticism, literary science, philosophy, aesthetics of music, history of music, reception

IZVLEČEK

Zdi se, da je raba pojma romantična glasba ali glasbena romantika v vsakodnevni govorici že tako močno zakoreninjena in samoumevna, da se ponovno preverjanje pomena na videz kaže kot nepotrebno. Pretres nekaterih razprav sodobnega muzikološkega diskurza pa kaže povsem drugačno podobo: opredelitve pojma in pristopi pri tem so si tako zelo različni, da se zdi kakršna koli dokončna definicija pojma nemogoča. Toda iskanja bivanja in legitimnih vzrokov za nastanek romantike v glasbi ne smemo omejiti zgolj na muzikološka dognanja, temveč zahteva poznavanje duhovnozgodovinske antropologije novoveškega človeka.

ABSTRACT

The use of the term romantic music, or musical romanticism, in everyday discourse is already so firmly rooted and self-evident that its renewed verification would seem, on the face of it, unnecessary. However, the debate in certain contemporary musicological discourse creates quite a different impression: the definitions of the term and the approaches to it are so diverse that any kind of final definition seems impossible. Nonetheless, the search for the essence and the legitimate causes for the emergence of romanticism in music cannot be limited simply to musicological findings, but rather demands an understanding of the spiritual-historical anthropology of modern man.

Že sam naslov pričujočega branja je iztočnica za nadaljnje razmišljanje in ne pot k enoznačni opredelitvi – k zapiranju že tako pogosto domnevno zaključenega vprašanja, ki ga poraja misel na pojem romantika. Zdi se, da vsak intenzivnejši pretres pojma predstavlja »fatamorgansko« približevanje 'resnici', torej se tik pred potrditvijo razblini. Sprašujem se, ali resnica sploh je samo ena in, ali je torej možna samo ena interpretacija romantike. Tudi Morse Peckham, znameniti raziskovalec teorije romantike, je podvomil v neovrgljivost pojma, vendar je prav v tem pesimistično naravnem iskanju odgovora našel ključ s trditvijo, da je »konstrukcija romantične teorije inherentno nestabilna, in prav v tej nestabilnosti obstaja upanje za njeno dokazovanje«. ¹ S tem je hkrati potrdil mnenje Janka Kosa, da pomenski razvoj pojma, čeprav je dobil znanstven pomen in obseg že v drugi polovici

¹ Morse Peckham, *Romanticism and Ideology*. Hanover, London: University Press of New England, 1995, 21.

19. stol., še zmeraj ni dokončan.² In če romantika – ne zgolj v literarnih, temveč tudi kulturnih in umetnostnozgodovinskih krogih – še dandanes predstavlja stopnjo v nedokončani evoluciji pojma, se prvotna zadrega pri poskusu končne definicije pojma nekoliko zrahlja in spodbudi k nadaljnjem poskusu razumevanja in razčlenjevanja le-tega.³

Še preden se posvetim naslovni misli, bi se na kratko ustavila pri razumevanju pojma romantika v literarni vedi; pa ne zgolj zato, ker naj bi te razlage bolj ali manj uspešno povzemala muzikološka literatura, temveč zato, ker se literarni zgodovinarji s to problematiko ukvarjajo veliko dlje in intenzivneje, kot pa (in to je tudi razumljivo) dosedanji muzikološki diskurz.

1

Leta 1968 je izšel zbornik *Begriffsbestimmung der Romantik*,⁴ ki je zajel dvaindvajset prispevkov vodilnih literarnih zgodovinarjev in filologov iz obdobja 1911–1968 in s tem tudi ključnih vprašanj definicije romantike (njene pojmovno zgodovinske trdnosti, v katero so zajete časovne, nacionalne in disciplinarne močno različne ravni in načini rabe besednega para romantika in romantično). Kljub temu pa predstavlja po mnenju sodobne literarne vede najtemeljitejši pretres literarnih poskusov (kako razložiti pojem in s tem »bistvo« romantike kot splošneevropskega literarnega pojava) študija *Concepts of Criticism*⁵ Renéja Welleka. Ta je obveljala za izhodišče številnim sodobnim literarnim zgodovinarjem, ki so svoja stališča gradili, revidirali in preoblikovali ob njegovih ugotovitvah.⁶ Wellek je zavrgel vse tiste preozke definicije, ki niso mogle obveljati za vso romantiko, ter predlagal svojo, oprto na najsplošnejše, abstraktne poteze evropske romantične literature,⁷ s tem naj bi zajel najsplošnejše elemente romantičnega duhovnega in umetniško literarnega sveta, ne pa zgolj delnih aspektov posameznih nacionalnih romantik ali celo skupin le-teh.⁸ V poznejših razpravah je Wellek uvedel v pojem romantika nove razsežnosti prvotnega pojmovanja – bolj abstraktne, teoretično-filozofske in spekulativne, ki so prav v kritičnem iskanju pomanjkljivosti tovrstnega razumevanja porodili nova dognanja.

Tako se z mnogimi Wellekovimi ugotovitvami strinja tudi Kos, ki svoj diskurz o romantiki gradi in pogloblja prav na omenjenem delu, vendar se zaveda, da je potrebno bistvo romantike iskati predvsem v okviru tiste opredelitve, »ki lahko vse raznovrstne elemente zajame v enoto, s tem pa najde skupno osnovo različnim tipom evropske romantike«.⁹ Kos ugotavlja, da so v tej osnovi ne le literarnoestetski elementi romantičnega gibanja, ampak predvsem globlji, duhovnozgodovinski, metafizični, filozofsko duhovni in antropološki temelji, v katerih lahko vidimo predpostavke za nastajanje romantičnih literarnih tvorb. Tako Kos zanika vidik, ki skuša bistvo romantike definirati »v smislu antitetične tipologije«, tj. znotraj statično in shematično brezčasnega sistema nasprotnih umetnostnih teženj. Pravi, da bistvo romantike lahko dojamemo šele takrat, ko jo razumemo kot fazo v razvoju evropskega duhovnega in umetnostnega življenja,

² Janko Kos. *Literarni leksikon. Romantika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980, 26–27.

³ Pri tem imam v mislih predvsem pojem romantika v današnji muzikološki vedi.

⁴ Prim. Helmut Prang (ur.). *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

⁵ René Wellek. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.

⁶ Gl. Janko Kos, nav. delo, 27.

⁷ Te so: (1) vera v odločilno vlogo domišljije v pesništvu in umetniškem ustvarjanju, (2) nazor o posebnem pomenu in vlogi narave v doživljanju sveta, po katerem je narava organska celota in s tem podobna človeku, (3) poudarjanje pomena simbolov in mitov kot temeljnih sestavin literarnega ustvarjanja. Gl. Janko Kos, nav. delo, 30.

⁸ *Ibid.*, 30.

⁹ *Ibid.*, 33.

kot stopnjo v procesu, ki zajema daljše obdobje evropske družbene, kulturne in umetnostne zgodovine, vse od konca srednjega veka do začetkov 19. stol.¹⁰ Zato mora duhovnozgodovinska razlaga romantike nujno temeljiti na analizi razvojnih tokov evropske kulture, filozofije in literature vse od renesanse naprej, torej mora upoštevati obsežen proces, ki bo kot tak lahko njen historično zakoniti položaj v razvoju evropskega duha od začetka novega veka naprej uveljavil kot legitimnega. Kos sicer navaja tri težnje,¹¹ ki jih je Friedrich Schlegel razglasil za osrednje težnje časa in s katerimi je označil izvore romantičnega gibanja, kljub temu pa je prepričan, da je za razumevanje dejstva, da se je romantika formirala prav na prelomu stoletja, potrebno razumeti celovit proces, ki je od začetka novega veka v zaporednih stopnjah spreminjal podobo evropske kulture. Osrednji kazalec te je umevanje podobe človeka od 16. stol. naprej. Renesansa je prinesla obnovo človeka kot psihofizične celote, torej kot človeka, ki je postal najvišji izraz, potrditev in realizacija narave v 17. stol. A je Descartes to podobo zavrnil. Oče novoveške filozofije ji je postavil nasproti razlago človeka v smislu obnovljene dualistične antropologije: bistvo človeka je delil na psihično (duh) in fizično (telo), pri tem pa naj bi bila pravo bistvo človeka njegova subjektivna vsebina zavesti, fizična realnost pa naj bi jo zgolj dopolnjevala.¹² Vendar Descartesov individuom še ni absolutno avtonomen, saj je v svojem obstoju še vedno zavezan zunanjemu metafizičnemu sistemu. To pomeni, da nova racionalistična metafizika, v središču katere stoji racionalno spoznavni Bog, (kot simbol za višji red stvari, ki presega vidno, minljivo in spremenljivo), še vedno omejuje subjektivnost človeka, saj je njegov obstoj še odvisen od obstoja Boga. Ta metafizični racionalizem je prevzela tudi umetnost 17. in 18. stoletja,¹³ ki je z metafizično transcendenco – objektivno in razumu dostopno – utemeljevala pojmovanje umetnosti v službi drugega (religioznega, moralnega). Korak bliže konceptu absolutno avtonomnega individuuma je naredil Immanuel Kant, ko je kategorično zavrnil tradicionalno metafiziko. Na njeno mesto je postavil subjekt, le-ta pa se je pri spoznavanju resničnosti lahko že zanašal le na kriterije svoje lastne, subjektivne zavesti.¹⁴ Kantova filozofska misel je postavila temelje nemški idealistični filozofiji, ki je lahko neposredno vplivala na romantiko prav zato, ker je »človekovo subjektivnost osvobodila okvirov metafizičnih bitnosti in jo postavila nanjo samo«.¹⁵

Kot ugotavlja Kos, se je šele z razpadom evropskega metafizičnega racionalizma lahko razcvetela romantika, katere subjektivnost je lahko postala absolutno avtonomna. Ker se je subjektivnost znašla zunaj tradicionalnih metafizičnih določil in brez transcendence nad sabo, je morala postati sama sebi edini izvor, zagotovilo in merilo, pa tudi ideal. In prav s tem so nastali vsi pogoji za izoblikovanje subjektivnosti, ki je postala vsebina, izhodišče in forma romantične umetnosti.¹⁶

Iz dosedanjih ugotovitev gre razbrati, da se je podoba človeka v romantiki uresničevala v absolutno avtonomnem individuumu, ki se je opiral zgolj na svojo (p)osebnost. Njena subjektivnost pa je postala samozadostna takrat, ko je bila že sama na sebi estetska. Zato

¹⁰ Ibid., 36.

¹¹ Schlegel je v svojih fragmentih, objavljenih v Athenäumu, povezal tri težnje s tremi odločilnimi dogodki svojega časa: princip svobode s francosko revolucijo, princip subjektivnosti z nemško idealistično filozofijo in princip avtonomnosti estetskega v umetnosti z dosežki weimarske klasike.

¹² Prim. René Descartes. *Meditacije o prvi filozofiji, v kateri je dokazano bivanje božje in različnost človeške duše in telesa*. Ljubljana: Slovenska matica, 1988, 17–24.

¹³ Janko Kos, nav. delo, 41.

¹⁴ Immanuel Kant. *Kritika čistog uma*. Beograd: Kultura, 1985, 276–315.

¹⁵ Janko Kos, nav. delo, 41.

¹⁶ Ibid., 42.

lahko razumemo, zakaj je bilo v romantiki estetsko glavni princip človeškega in umetniškega samovrednotenja. Z zanikanjem metafizičnega racionalizma se je zunanji ideal človeka prenesel v njegovo subjektivnost, skozi lastno čustvovanje in domišljijo pa je utelešal izkustvo absolutno avtonomne transcendence. Romantično pojmovanje subjektivnosti se je lahko zgodilo šele kot posledica nakazanega duhovnozgodovinskega procesa, utemeljenega s spreminjajočo se podobo človeka v evropski kulturi in filozofiji.

2

Kako se je ta plat romantične subjektivnosti izrazila v glasbeni umetnosti in kakšne posledice je imela za novo oz. drugačno pojmovanje glasbe okoli leta 1800, skuša odgovoriti teorija Lydie Goehr. V svojem prodornem delu *The imaginary museum of musical works* obravnava tudi premik, ki ga je romantična subjektivnost povzročila v novem pojmovanju glasbe. Zato ga označuje z romantično transcendenco in principom ločljivosti; njunega izvora ne gre iskati nikjer drugje kot v razumevanju procesa evropske novoveške kulture in filozofije. Torej, duhovnozgodovinska perspektiva je tista, s katero Goehrova argumentira romantično estetiko, s principom ločljivosti pa lahko razumemo prelom z miselnostjo metafizičnega racionalizma in vzpostavitev romantične transcendence. Goehrova pravi, da so vse do 18. stol. produktivne umetnosti razumeli funkcionalno, v službi socialnih, političnih in religioznih ciljev, s tem je bil tudi pomen glasbe v značilnih »zunajglasbenih« razsežnostih.¹⁷ Tako kot cilj ni bilo mišljeno zgolj izdelovanje (glasbenega) dela samo na sebi; to pomeni, da so glasbo dojemali predvsem kot 'izvedbo' in ne kot produktivno umetnost.¹⁸ Posledica principa ločljivosti in z njim nove romantične estetike je bila premik vrednosti in pomena – glasba nekoč v službi 'drugega' je prestopila v službo sebe same; s tem je zunajglasbena obveznost glasbe postala obveznost sebe same in razlikovanje med glasbenim in zunajglasbenim je lahko funkcioniralo le na besedni ravni in ne na ravni transcendence, saj je romantična estetika dovoljevala glasbi, da je pomenila »čisto glasbeno sebe in obenem vse drugo«.¹⁹

Goehrova se ne opira zgolj na estetske misli Kanta, Schellinga, Hegla in še nekaterih vodilnih mislecev klasičnega nemškega idealizma, temveč tudi na recepcijo glasbe umetnikov, literatov, glasbenih teoretikov in ne nazadnje samih glasbenikov na prelomu stoletja.

Posledica principa ločljivosti je bila – po Goehrovi – tudi emancipacija instrumentalne glasbe. Toda bolj kot v filozofski misli²⁰ je bila ta dokumentirana v razpravah nemških literatov (F. Schlegel, W. H. Wackenroder, L. Tieck, E. T. A. Hoffmann idr.), ki so na prelomu stoletja instrumentalni glasbeni govorniki priznali estetsko kategorijo poetičnost. Očitno je, da je impulz, s katerim se je vzpostavil njihov novi odnos do umetnosti, izhajal iz duhovnozgodovinskih predpostavk novoveške misli. Romantična estetika je svoj ideal utemeljevala v sami sebi oz. »bila je prepričana, da je največja lepota skrita v človeškem Duhu«.²¹ Estetska

¹⁷ Lydia Goehr. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press, 1992, 152.

¹⁸ Ibid., 149–151.

¹⁹ Ibid., 157.

²⁰ Lydia Goehr se v tem segmentu sklicuje na filozofsko misel le v kontekstu »romantizacije lepih umetnosti« in ne konkretno glasbe same. Prim. Ibid., 157–159. Iz argumentacije Carla Dahlhausa je jasno vidno stališče filozofov 19. stol., ki naj bi na instrumentalno glasbo gledali z nezaupanjem. Gl. Carl Dahlhaus. *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986, 41–42.

²¹ Lydia Goehr, nav. delo, 160.

vrednost je postala utelešena v sami umetnosti. (S tem pa razmerje do Boga in narave ni bilo zanikano, temveč je le dobilo nov pomen.) Tako se je, po besedah Goehrove, rodilo novo razmerje med umetniki in njihovimi umetniškimi deli – razmerje, ki je bilo nekoč podrejeno zunanjemu odnosu med umetniškim delom in tistim, kar je to posnemalo, je bilo sedaj izraženo kot notranji odnos *izraza*, natančneje, *samoizraza*, ki omejuje delo s svojim virom na podlagi katerega je nastalo.²² In prav ta *izraz* je od poznega 18. stol. postajal v glasbeni umetnosti izraza gibalno njene zgodovine, ki ga je vodilo načelo originalnosti.²³

Princip ločljivosti se je manifestiral tako na načelni ravni nove romantične estetike kot v odnosu do konkretnega 'instrumentarija' umetniškega izražanja (denimo v odnosu do glasbene oblike in glasbenih inštrumentov). Goehrova pravi, da se je princip ločljivosti kazal tudi v romantičnih teorijah ustvarjanja in recepcije (estetska kontemplacija ni imela nobene odgovornosti v zvezi z religioznim, moralnim ali čustvenim 'spoštovanjem'), prav tako pa je ločevanje estetske recepcije od vseh drugih vrst recepcije imelo neposreden vpliv na avtonomno naravo umetniškega dela.²⁴

V prikazu nekaterih nastavkov teorije ločljivosti Lydie Goehr je moč razbrati vpliv in posledice romantično pojmovane subjektivnosti na sprejemanje in razumevanje glasbene umetnosti tako imenovanega romantičnega časa.

3

Dosedanje razmišljanje je v nekaterih obrisih skušalo poiskati bistvo in legitimne vzroke za nastanek (in opravičilo) romantike v glasbi. Ta ni zgolj (iz literature v glasbo prenesen) konstrukt zgodovine umetnosti, ki bi omogočal poenostavljeno in površno razlago fenomenologije glasbe, temveč posledica procesa duhovnozgodovinske antropologije novoveškega človeka. Čeprav je to dejstvo nedvomno skupno vsem umetnostim, je še vedno precej oddaljeno od izhodiščne tematike. Da bi se lahko približali razumevanju pojma romantika z glasbenozgodovinskega stališča, bodo v nadaljnji premislek vključene nekatere sodobnejše muzikološke razprave, ki se spopadajo z definicijo pojma.

Tako kot za literarni pomen pojma romantika velja tudi za njegov glasbeni ekvivalent, da so si ga glasbeni zgodovinarji in teoretiki zelo različno razlagali. 19. stoletje se tako v glasbeni zgodovini recepcije pojma izkaže za čas izjemno heterogenih razumevanj in interpretacij tega pojma, ki so si nemalokrat nasprotujoče in prav zato močno oddaljene od znanstveno objektivne oprijemljivosti.²⁵ Muzikološki izsledki druge polovice 20. stol. so zato nedvomno tisto oporišče, v okviru katerih lahko iščemo vzpostavitev znanstvenega pomena pojma romantika v glasbi. V kolikšni meri pa ga je muzikološka veda uspešno definirala in pomensko zaobjela, bom skušala pokazati v nadaljevanju razmišljanja.

Verjetno bi za najodmevnejšo referenco evropske muzikološke misli lahko imeli članek Friedricha Blumeja iz leta 1963.²⁶ Ta predstavlja odskočno desko vsem nadaljnjim tehtnejšim

²² Ibid., 162.

²³ Gl. Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986, 33–34.

²⁴ Gl. Lydia Goehr, nav. delo, 171.

²⁵ V tej zvezi postane več kot zgovorno delo *Das schöne Unendliche* Ulricha Taddaya, ki v osrednjem delu razprave ponuja prerez recepcije pojma v luči estetike, kritike in zgodovine 19. stol. Gl. Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999.

²⁶ Prim. Friedrich Blume, 'Romantik'. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musikwissenschaft*. Friedrich Blume (ur.) Zv. 11. Kassel: Bärenreiter, 1963, 758–845.

razpravam s tega področja bodisi kot osnova nadaljnjih razmišljanj bodisi kot »sprožilec« kritik. Blume se je dobro zavedal problematičnosti pojma v glasbi, saj je, kot ugotavlja, raba le-tega v zgodovini glasbe venomer ostajala nejasna. Tu ugotavlja, da je precej dvomljivo, kaj pojma romantika in »romantično« pravzaprav označujeta – stil, tehniko, oblikovni kanon, splošni umetniški koncept ali duhovno držo.²⁷ Iz tega se smiselno poraja vprašanje razmejevanja obdobja, ki še zdaleč ni enotno. Blume razume romantiko in romantično na podlagi tega, kako so dojemali glasbo pisci in glasbeniki ob koncu 18. in začetku 19. stoletja. Prav zato ne preseneča njegova ugotovitev, da se je glasbena romantika začela hkrati z literarno romantiko in ne šele nekje med 1810. in 1820. (kot navajajo številni drugi glasbeni zgodovinarji). S tem da je Blume za začetek romantike v glasbi določil čas, ki ga zgodovinopisje pripisuje klasicizmu, je odprl vprašanje razmerja klasicizem – romantika. Zato v svoji razpravi ne želi postavljati ločnice med romantiko in prejšnjim obdobjem, saj se skozi recepcijo zgodovine izkaže, da nista v dialektičnem razmerju.²⁸ Pri vprašanju romantike kot glasbenozgodovinskega obdobja je izpeljal trditev, da klasicizem in romantika (kot obdobji) sestavljata celoto, saj sta zgolj dva aspekta istega glasbenega pojava in istega zgodovinskega obdobja.²⁹ Znotraj tega pojava in tega obdobja – vse do postopnega izteka v 20. stol. – pa je bila v ospredju enkrat bolj klasicistična, drugič bolj romantična smer. Ker sta ti dve zavezani osebnostim, smerem, modam in namenom, ju ni mogoče klasificirati.³⁰ Blume se tudi sprašuje, koliko glasbe 19. stol. je v resnici romantične ter glede na to, da ni mogoče vseh skladateljev 19. stol. združiti v skupni imenovalce, definira romantično kot duhovno držo in ne kot stil.

Zdi se, da Blume skuša pojem romantika razložiti na temelju recepcijske zgodovine in nekaterih glasbenoestetskih spisov, toda pri tem je trčil na metodološko vrzel. Poskus sistematične (znanstvene) označitve pojma z argumenti, ki so sami po sebi subjektivne narave (večinoma gre za sodbe ljubiteljev glasbe – literarnih romantikov), ni razrešil Blumejevega vprašanja, kaj romantika sploh je. In čeprav jo označuje kot duhovno držo, pa nikjer ni pokazal jasne povezave med njo in glasbo samo. Njegovo razumevanje pojma pušča za seboj še veliko nerazrešenih vprašanj, vendar pa hkrati nakazuje številne problemske iztočnice, ki so v dotedanjem zgodovinopisju imele obrobno vlogo. Težko bi pritrdili, da se je z Blumejevo razpravo dvom o znanstvenem pomenu pojma romantika v glasbi razblinil, brez dvoma pa je opozoril na marsikatero nejasnost in postavil plodno osnovo nadaljnjim razmišljanjem.

Dvom, s katerim se Carl Dahlhaus loteva opredelitve pojma, je nakazan že v samem naslovu kratke razprave *Glasba in romantika*³¹ (1980). Zavedal se je, da sta zvezi 'romantična glasba' in 'glasbena romantika' po eni strani klišejske narave, po drugi pa tako globoko zakoreninjeni, da ju skoraj ni mogoče izkoreniniti.³² In prav zaradi nedorečenosti ostajata zgolj »groba etiketa«, katere pomen v glasbi ostaja nejasen.

Dahlhausovo razmišljanje močno zaznamuje niz odprtih vprašanj, ki iz različnih zornih kotov načenjajo do takrat uveljavljeno umevanje pomena značilnih zvez pojmov.

²⁷ Ibid., 785.

²⁸ Haydnovi sodobniki (kritiki) so skladateljevim delom pripisovali romantično glasbeno govorico.

²⁹ Friedrich Blume, nav. delo, 802–806.

³⁰ Ibid.

³¹ Naslov sugerira tako samostojnost obeh pojmov kot tudi njuno medsebojno prepletanje; obenem se distancira od dotedanjih pojmovnih zvez kot sta 'glasbena romantika' in 'romantična glasba'. Gl. Carl Dahlhaus. 'Musik und Romantik'. V: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion, Laaber: Laaber, 1980, 13–21.

³² Ibid., 13.

Avtor opozarja, da je poskus preciziranja te idejnozgodovinske kategorije, ki bi lahko postala uporabna za zgodovino, šele ko bi ustrezala zgodovinski resničnosti, vse prej kot preprosto dejanje. Združevanje različnih kategorij, kot sta denimo recepcija in produkcija, v en »krovni« pojem, se v Dahlhausovi razpravi znajde v številnih zadregah in paradoksih, ki pripeljejo prej v slepo ulico kot v tehtno definicijo glasbene romantike (npr. dejstvo, da gre nekatere Beethovnovе simfonije v luči recepcije estetike razumeti kot »romantične«, nasprotuje klasicističnemu kompozicijskemu toposu, na katerem sloni logika skladateljevega glasbenega mišljenja). V svoji razpravi odpira še niz vprašanj, kot denimo: razmerje literarna in glasbena romantika, pojem politična (literarna) romantika in morebitna korelacija z glasbo, nasprotje klasicizem – romantika glede na odnos do preteklosti, »duha časa« kot recepcijska in ne produkcijska estetika ipd. Čeprav se sprva zdi, da razprava pretresa in postavlja pod vprašaj znanstveni pomen romantike v glasbi iz številnih kritičnih zornih kotov, pa Dahlhausov prispevek (nehote) sugerira ključ za nadaljnje razumevanje in raziskovanje te idejnozgodovinske kategorije. Svojo razpravo je sklenil z mislijo, da je treba zahtevo po tem, da bi »romantiko« zaobjeli v koncept, zavreči. Vendar je bolj kot dejstvo, da Dahlhaus postulira razpad znanstvenega pomena pojma, v ospredju njegov pristop pri sistematiziranju problematike. S tem da ugotavlja, da predpostavke nimajo skupne osnove (»jedra«), dvomi o možnosti opredelitve bistva romantike.³³ Zato se izkaže za ključ razumevanja Dahlhausove razprave to: ne, ali lahko opredelimo bistvo romantike (v glasbi), temveč, zakaj ga ni moč povsem določiti v smislu enoznačnega pojma, kolektivnega imena. In prav v tem drugače preoblikovanem vprašanju gre iskati morebiten izhod (»upanje«) za dokazovanje romantike (»inherentno nestabilne teorije«).

Da sta bila pojma »romantika« in »romantično« v glasbi nejasna še konec 80. let prejšnjega stoletja, potrjuje Peter Rummenhüller v svoji knjigi *Romantik in der Musik*³⁴ (1989). Razprava, ki ne ostaja zgolj na ravni odprtih vprašanj in poskusov literarnospekulativnih definicij, temveč se s problematiko spopada na ravni konkretnih značilnosti, izpeljanih iz literarne romantike, in argumentiranih z glasbenimi deli, prinaša nov pristop pri razumevanju fenomena romantika v glasbi. Vsekakor uresničujeta pristop in metodologija dela izvirno konkretizacijo teoretskih nastavkov, s tem pa se izgubljeno 'verovanje' v določen stvaren obstoj romantike v glasbi ponovno vzpostavi. Rummenhüller se na začetku razprave najprej spopada z zamejevanjem glasbene romantike, pri tem pa izhaja iz razmerja literarna romantika – glasbena romantika. 140 let glasbene romantike³⁵ se mu zdi nasproti 35 letom literarne romantike »pošastno« dolgo. Dihotomija postane še večja, ko ugotovi, da konec enega fenomena (literarne romantike) označuje začetek in polni čas delovanja drugega (glasbene romantike). Zato je izpeljal trditev, da romantika ni oznaka za obdobje, temveč je svetovni nazor, in od tod jo lahko vedno diagnosticiramo kot simptom dela ali skladatelja. To pomeni, da je skladatelj lahko le začasno romantik (Schumann), lahko kaže romantične težnje (kot Beethoven) ali pa je njegov profil popolnoma neromantičen in vendarle ima romantične poteze

³³ Ibid., 21.

³⁴ Peter Rummenhüller. *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989.

³⁵ Pisec izhaja iz običajnih tolmačenj glasbenozgodovinskih razlag pojma.

(Brahms).³⁶ Zdi se, da takšno prepričanje izhaja deloma tudi iz zgodovine zvrsti, saj denimo Schumannova simfonična dela po Rummenhüllerjevih besedah predstavljajo revizijo glasbene romantike v korist novemu klasicizmu.

Čeprav se Rummenhüller strinja z mnogimi ugotovitvami Friedricha Blumeja, pa se težko sprijazni z njegovim razmejevanjem tega glasbenozgodovinskega obdobja. Pravi, da je treba, če želimo romantiki in romantičnemu povrniti smisel, njun pomen in rabo radikalno omejiti na določen čas. Postavlja ju na prvo polovico 19. stol., vendar z varovalko, da vse takratne glasbe ne gre označiti za romantično.³⁷ Kot tri značilnosti romantike, romantičnega mišljenja, občutenja in umetniškega oblikovanja navaja: hrepenenje (usmerjeno v preteklost), trpljenje (kot negacijo sedanjosti) in utopijo (upanje v odrešitev). Za omenjene tri dimenzije je romantična umetnost razvila obilo motivov in simbolov,³⁸ ki pa niso prepoznavni zgolj v literarni umetnosti romantike, temveč tudi v glasbi sami. Uresničitev in dokazovanje motivov in simbolov v glasbeni umetnosti pa kot posledica potrjujeta njeno pripadnost romantiki oz. romantičnemu svetovnemu nazoru. Z izbiro skladateljskih imen, obravnavanih posamično (po poglavjih) in nekaterih bolj splošnih naslovov (*K romantični harmoniji*, *Virtuoznost in romantika*, *Romantika in realizem ali utopija in resničnost*), predstavlja Rummenhüller, kako se romantika reflektira v sami glasbi, v teksturi izbranih del. Zanj predstavlja romantika poudarek na novem in drugačnem, ki pa ne sloni zgolj na harmonsko-tonalnih odmikih in vzpostavitvi nove oz. rahljanju obstoječe glasbene zvrsti. Gre za niz detajlov – kompozicijskih tehničnih prijemov,³⁹ ki uresničujejo romantično zavest, ponekod tudi ob pomoči romantičnih motivov in simbolov.

Takšno iskanje in dokazovanje romantike v glasbi se zdi veliko bolj prepričljivo kot vsa dotedanja razumevanja te idejnozgodovinske kategorije, saj ne ostaja zgolj na recepcijski ravni, temveč ponazarja uresničitev 'svetovnega nazora' v nizu konkretnih kompozicijskotehničnih prijemov, 'romantičnih' posegov v glasbeno teksturo. Torej Rummenhüller zelo nazorno in obenem previdno konkretizira literarni fenomen v glasbi, ne da bi ga zaobjel v koncept. Čeprav ponuja le nastavke za nadaljnje delo, predstavlja njegov poskus pionirsko dejanje v tovrstnih raziskavah.

Pristop v obravnavi pojma romantika pri Hansu Heinrichu Eggebrechtu (1991) se nekoliko razlikuje od dotedanjih razlag, saj nekakšen poskus definicije nadomešča zanimiva interpretacija obravnavane tematike.⁴⁰ Tako kot mnogi njegovi predhodniki je mnenja, da definiranje pojma še zdaleč ni preprosto. Eggebrecht se je izognil kritiki uveljavljenih razlag romantike (v glasbi) in se osredotočil na besedni zvezi 'glasbena romantika' in 'romantična glasba'. Razume ju kot nasprotni kategoriji; prva pomeni način poetičnega mišljenja in pisanja o glasbi nasploh (»literarna romantika glede na glasbo«), druga pa zadeva izključno novi način komponiranja (»komponirana romantika«), ki ga je po njegovem mnenju mogoče prvič razbrati v delih Franza Schuberta. Eggebrecht uvaja tako imenovani »model dveh svetov« ali princip romantičnega mišljenja o glasbi,

³⁶ Peter Rummenhüller, nav. delo, 9.

³⁷ Kot pravo romantično generacijo skladateljev označi tiste »rojene okoli 1810«. Ibid., 10.

³⁸ Med simbole našteje romantično ironijo, simbol ogleдалa, dvojčkov, maske in maškarade. Prim. ibid., 13–23.

³⁹ Če jih naštejemo le nekaj: kot romantično tendenco pri Beethovnu omeni med drugim zvočno barvo klavirja, ki je sicer še vedno v službi forme, vendar Schubertu, Chopinu in Schumannu jasno prepoznavna novost; na odlomkih Chopinovih skladb pokaže demonsko in iracionalno, romantično idejo neskončnosti, iracionaliziranje melodike in prizadevanje po zabrisanju meja, itd.

⁴⁰ Gl. Hans Heinrich Eggebrecht. *Musik im Abendland. Prozesse und Situationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München, Zürich: Piper, 1991, 590–621.

na podlagi tega pa potem razvija svojo razpravo. Model dveh svetov lahko poenostavljeno razlagamo takole: negacija resničnega sveta povzroča premik v svet umetnosti, ta pa fungira kot odrešitev od resničnega sveta. Čeprav prvi določa nastanek drugega, gre za dva povsem ločena svetova.

Ker naj bi se po Eggebrechtovem mnenju pojavnost modela najpopolneje zrcalila v Wackenroderjevih zapisih, izpeljuje iz njih pet značilnosti,⁴¹ ki potem postanejo temeljni kazalci romantičnega mišljenja. Model dveh svetov aplicira še na ta imena 19. stol.: E. T. A. Hoffmanna, Schopenhauerja, Wagnerja, Hanslicka in Mahlerja. Pri vseh naštetih ga utemeljuje na osnovi njihovih spisov, refleksij in pričevanj, s tem pa potem potrjuje svojo tezo, da »romantike sprva ni mogoče najti v obliki konkretne glasbe.«⁴² Toda pri interpretaciji Mahlerja opazimo rabo modela tudi ob konkretnem glasbenem primeru. To dejstvo argumentira Eggebrecht z mislijo, da je glasbena romantika postala romantična glasba oz. da se je navzkrižje obeh svetov utelesilo v glasbi sami in ne najprej v besedni recepciji.⁴³

Celotna razprava kaže pojmovanje romantike skozi prizmo zgodovine recepcije, ki pa se v sklepnem segmentu pojavi tudi kot način kompozicijskega mišljenja. Iz Eggebrechtovega zagovora gre razbrati, da je 'glasbena romantika' (= recepcija glasbe) učinkovala na 'romantično glasbo' (= produkcija). Vendar zagata nastane takrat, ko skušamo konkretizirati sam prenos poudarka z ene drže na drugo. Ni povsem jasno, na kakšen način se recepcija uresničuje v produkciji. In prav to pomanjkanje metodološkega orodja, ki naj bi predstavljajo most v transferju z ene kategorije na drugo, meče senco dvoma v prepričljivost Eggebrechtove razlage.

Preobrat v razumevanju in dokazovanju romantike v glasbi nedvomno prinaša delo Charlesa Rosena *The Romantic Generation*⁴⁴ (1995). Razprava se je izognila problemskim vprašanjem in kritikam dotedanjih razlag romantike, prav tako ne išče vzporednic z literarno romantiko ali pa z recepcijo glasbene estetke, ne ukvarja se z zgodovinsko in teoretično določitvijo pojma, torej, kakor da ne bi bila obremenjena s tradicijo zgodovinskega spomina pričujočega fenomena. Njeno izhodišče predstavlja primerjalna kompozicijska praksa, to pa pomeni, da Rosen dokazuje romantiko na podlagi glasbene govornice izbranih skladateljskih del 19. stol. Analiza glasbenega gradiva je torej tista, v kateri fungira muzikološko pojmovanje romantike. Tako denimo ugotavlja, da je bila tonska barva pri Beethovnu še v službi forme, pri Schumannu pa je postala integralni del izhodiščnega koncepta. Kot pravi Rosen, so romantiki »trajno povečali vlogo zvoka v glasbenih kompozicijah.«⁴⁵

Nasprotno od Rummenhüllerja, ki izhodišče raziskave utemeljuje v literarni teoriji romantike ter nekatere njene lastnosti prepozna kot novosti v strukturi in fakturi glasbenih del, išče Rosen novosti v glasbeni govornici prve pol. 19. stol. glede na glasbeno tradicijo, tj. klasicistično zasnovana dela. Seveda pri tem ne zanemari vplivov literarne romantike, saj se, kot ugotavlja, ponekod kaže njen neposredni (Schumann), ponekod pa posredni

⁴¹ Te so: (1) najvišje mesto med umetnostmi ima glasba, (2) romantično mišljenje o glasbi se izraža kot poetična glasbena estetika, (3) romantično pisanje o glasbi ne ponuja estetike utemeljevanja, (4) mathesis postane podrejen emociji in (5) povzdigovanje glasbe na raven religije. Gl. *ibid.*, 592–594.

⁴² *Ibid.*, 590.

⁴³ *Ibid.* 619–620.

⁴⁴ Rokopis dela je nastal leta 1991, dve leti po Rummenhüllerjevi knjigi, kar pomeni, da bi težko govorili o nekakšnem medsebojnem raziskovalnem vplivu; Rosen pravzaprav nikjer ne navaja študij nemške muzikologije, ki govorijo o tej tematiki. Gl. Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995.

⁴⁵ *Ibid.*, 40.

vpliv (Chopin). Vendar dejstvo, da literarna romantika ni imela odločilnega vpliva na nekatere romantične skladatelje, pomeni, da je ta fenomen v glasbi mogoče dokazati tudi brez primarne razlage literarnih romantičnih nastavkov. Izjemo predstavlja poglavje, ki govori o glasbenem fragmentu. Že Rummenhüller ugotavlja, da je bistvena značilnost romantičnega svetovnega nazora in deloma romantične estetike fragment. Kot pravi, se protislovje vsega romantičnega mišljenja – med neskončnostjo in sedanostjo, med utopijo in resničnostjo – uresničuje v estetskem programu fragmenta, saj bi neskončnost snovi lahko bila sicer le zoženo predstavljena v konkretni, končni obliki. Prav zato se romantično oblikovanje izogiba eksaktnemu začetku in eksaktnemu koncu, s tem pa forma postane »razmejena« (»entgrenzt«).⁴⁶ Pri romantični glasbi tako pogosto naletimo na ne-začetek in ne-konec. Čeprav Rummenhüller razmerja med literarnim in glasbenim fragmentom ni podkrepil tako temeljito in podrobno kot pozneje Rosen, se je njegova teza potrdila v natančni analizi Schumannovega klavirskega dela.⁴⁷ Da je fragment kot romantična literarna oblika odločilno zaznamoval glasbeno umetnost 19. stol., dokazuje Rosen z razkrivanjem estetike fragmenta in prenosom te na druge umetnosti. Odločilni predstavnik omenjene estetike v glasbi je bil, kot je pokazal že Rummenhüller, prav Robert Schumann. Izjemne stilne spremembe glasbe poznega 18. stol. so na prelomu stoletja prinesle navdih pisateljem in pesnikom, katerih literarne oblike je zaznamovala precejšnja ekscentričnost. In prav ta dela so vplivala na glasbo generacije skladateljev, rojenih okrog leta 1810,⁴⁸ ki so skušali ujeti izvirnost oblike in eksotičnega vzdušja sočasne literature in umetnosti. Če so se direktni literarni vplivi najbolj jasno manifestirali v umetnosti Schumanna, Berliozu in Lisztu, pa to ne velja za Chopina. Kot pravi Rosen, pri Chopinu ne gre iskati narativnosti specifičnega literarnega dela, temveč novi ton, novo razpoloženje in nove strukture. Ob primeru Chopina predstavlja, da je pripadnost romantiki mogoče razlagati tudi ne upoštevaje dosežke in vplive literature. Ti so brez dvoma bolj relevantni za popolnejše razumevanje nekaterih glasbenih fenomenov in posameznih glasbenih poetik, vendar nikakor pa ne edini, s katerimi lahko razlagamo romantično glasbo.

Vsekakor je Rosenova razprava daleč od tega, da bi skušala zaobjeti romantiko v koncept. Z iskanjem specifičnih kompozicijskih lastnosti glasbenih del generacije skladateljev, rojenih okoli 1810, ki so bodisi značilne in prepoznavne v vseh njihovih poetikah (npr. zvočnost klavirja je postala primarna prvina v glasbeni kompoziciji, odsotnost melodije, predružačenje baročnega kontrapunkta v prid novi slušni izkušnji, itn.) bodisi značilne za posamezna skladateljska imena, pa vendarle kaže, da idejnozgodovinska kategorija ne ostaja zgolj na ravni spekulativnega, temveč se lahko konkretizira v nizu značilnih kompozicijskih prijemov. Čeprav Rosen ni sistematiziral svojih odkritij v shematično pojmovanje glasbene romantike (kot sistem značilnosti in novosti na kompozicijskotehnično ravni), pa je pojmu zagotovil večjo verodostojnost in oprijemljivost v muzikološkem diskurzu.

⁴⁶ Peter Rummenhüller, nav. delo, 18.

⁴⁷ Rummenhüller argumentira omenjeno tezo v analizi Schumannovega klavirskega dela »*Warum?*« iz *Phantasiestücken* op. 12, No. 3. Gl. *ibid.* 135–139.

⁴⁸ Rummenhüller označi kot pravo romantično generacijo skladateljev tiste »rojene okoli 1810: Mendelssohn (1809), Schumann in Chopin (1810) in Liszt (1811). Pravi še, da je edino Liszt prestopil prag sredine stoletja in da kot skladatelj simfoničnih pesnitev ne pripada več romantiki. *Ibid.*, 10.

Iz prereza nekaterih sodobnejših muzikoloških razlag pojma romantika je mogoče razbrati, da so si opredelitve in pristopi pri razumevanju pojma različni. Kronologija omenjenih razprav izpričuje proces, ki idejnozgodovinsko kategorijo sprva razlaga v luči zgodovine recepcije, pozneje pa jo obravnava na ravni zgodovine kompozicije. Tako se kategoriji recepcija in produkcija izkažeta v zgodovini glasbe kot dva načina razumevanja pojma romantika. Vendar, da iz pojmovanj romantikov in njihovih sodobnikov ni mogoče izpeljati veljavne opredelitve pojma, ugotavlja že literarna veda. Zato ne preseneča, da so tiste muzikološke razprave, ki so romantiko utemeljevale zgolj na zgodovini recepcije, neredko trčile ob številne vrzeli. Nanje je prvi kritično opozoril Dahlhaus. Postavljati enačaj med recepcijo in kompozicijskotehničnim ustrojem del ne more zagotoviti veljavne opredelitve pojma; namreč ko z recepcijo skušamo razložiti kompozicijskotehnični ustroj del, je metodološka zagata neizogibna. Zato ne preseneča, da je bil v 80. letih pojem romantika v muzikologiji še vedno nejasen. Mnogi pisci so do takrat prav s sklicevanjem na njegovo 'nejasnost' zagovarjali svoje delne razlage, kaj naj bi ta v glasbi sploh pomenil. Dahlhaus se je bil pojmu romantika celo pripravljen odreči, saj se je ta v strogi znanosti pokazal za neuporabnega. S tem da je opozoril na problematiko klišejskih pojmovanj romantike, je pravzaprav odprl vrata morebitnim nadaljnjim razumevanjem tega.

Prenos poudarka z romantike kot kategorije recepcije na romantiko kot kompozicijsko kategorijo se nedvomno izkaže za uspešnejše razumevanje fenomena v glasbi. Čeprav Eggebrecht skuša povezati ti dve raziskovalni področji, pa iz njegove razlage ni povsem jasna povezava med obema. Bolj prepričljiv je bil na tem področju Rummenhüller, vendar gre njegov poskus razumeti predvsem kot nastavek za vse nadaljnje tovrstne raziskave. V nasprotju z Eggebrechtom utemeljuje Rummenhüller svoje pojmovanje romantike v glasbi na osnovi dognanj literarne teorije. Nekatere njene lastnosti prepozna ob analizah samih kompozicij, s tem pa potrjuje obstoj (literarne) romantike v glasbi. Razprava sicer izpričuje izvirno metodologijo dela, vendar pa še zdaleč ne ponuja definicije pojma.

Rosenova razprava gradi pojmovanje romantike na analizi glasbenih del, s tem pa potrjuje dokončni prestop v raziskovanju in utemeljevanju fenomena k zgodovini kompozicije. Opozoriti je treba, da Rosen ne zanemarija literarne zgodovine in teorije ter glasbene recepcije. Toda uporablja ju le občasno in tudi takrat zgolj kot sredstvo dokazovanja izsledkov metode komparativne analize glasbenih del. Ob Dahlhausovem dvomu, da romantika v glasbi ni zgolj »tendenco k razkroju zvrsti«,⁴⁹ ponuja Rosen niz konkretnih ugotovitev ter z njimi posplošeno in že naravnost klišejsko frazo dokončno ovrže.

Zanimivo je tudi, kako so se posamezni avtorji posvečali razmerju med besedama 'glasba' in 'romantika'; starejši raziskovalci se niso obremenjevali z besednima zvezama 'romantična glasba' ali 'glasbena romantika' kot avtorji nekaterih novejših raziskav. Besedni zvezi sta nekoč predstavljali tautologijo, novejši muzikološki diskurz pa jima pomensko namenja veliko več pozornosti. Zato ni presenetljiva Dahlhausova izbira naslova 'Glasba in romantika', s katero namiguje, da gre za dva ločena fenomena, ki ju

⁴⁹ Carl Dahlhaus. 'Musik und Romantik'. V: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 14.

ne gre razumeti zgolj v smislu analogij. Rummenhüllerjev naslov razprave 'Romantika v glasbi' prav tako označuje dve področji (literarno in glasbeno), ki pa se v določenem segmentu lahko tudi pokrivata; in prav te značilnosti tako literature kot glasbe utemljuje ob izbranih glasbenih primerih. Zanimivo je, da se Rosenov naslov 'Romantična generacija' povsem izogne problematičnemu razmerju besedne zveze glasba – romantika; tako ne le, da se svoje razprave loteva iz povsem drugačnega izhodišča, temveč hkrati posreduje neobremenjenost s tradicijo obstoječih muzikoloških (in literarnih) razlag pojma.

Prvi del prispevka je pokazal, da romantike ne gre razumeti zgolj kot literarno gibanje, temveč kot eno od faz v razvoju subjektivnosti novoveškega človeka v umetnosti, to ugotovitev pa je treba upoštevati tudi na ravni raziskovanja glasbene umetnosti kot takšne. »Bistva« romantike tako ne gre iskati v literarnem romantičnem gibanju, zgodovini recepcije glasbe in konkretnih glasbenih delih, temveč na podlagi duhovnozgodovinske analize razvojnih tokov evropske kulture, filozofije in literature. In prav ta duhovnozgodovinski razvoj je botroval vzpostavitvi romantično pojmovanje subjektivnosti, ki pa je v umetnostih vzpostavilo svoje principe delovanja in tudi oblikovanja literarnih/glasbenih del. Zavest, da je »bistvo« romantike zunaj konkretnih umetniških del in da ta s svojimi sredstvi izpričujejo zgolj realizacijo romantično pojmovane subjektivnosti, razjasni tudi problematiko razumevanja romantike v muzikološkem diskurzu. Šele potem, ko postane jasno na kakšnih principih deluje romantično pojmovana subjektivnost in kako se ti konkretizirajo v umetniških tvorbah, lahko bolj določno razlagamo, kaj je to romantika v glasbi in kako se v njej manifestira. In seveda, bolj kot v recepciji je ta zgovorna v sami produkciji, to pa pomeni, da postane primerjalna analitična metoda tisto sredstvo, ki zmore najobjektivnejše pokazati, kako se romantično pojmovana subjektivnost kaže znotraj romantičnih glasbenih tvorb. Glede na dejstvo, da je romantična literatura imela izrazit vpliv na nekatere skladatelje prve polovice 19. stol., ne gre zanemariti ugotovitev literarne teorije, ki nedvomno pripomorejo k razumevanju podobe glasbe prve pol. 19. stol. Tudi recepcija glasbe lahko potrdi in razjasni marsikatero ugotovitev glasbenoanalitičnega pojmovanja romantike, vendar ne gre prezreti dejstva, da sta recepcija in produkcija dva dokaj samostojna glasbenozgodovinska fenomena. Čeprav se lahko v določenih segmentih pokrivata in celo pripeljeta do istih rezultatov, pa slonita na dveh s samostojno metodologijo izoblikovanih pristopih. Napačno bi ju bilo interpretirati v smislu analogij (da recepcija potrjuje zgodovinsko realnost kompozicije),⁵⁰ kaj šele, da bi med njiju postavili enačaj.

Pričujoča kronologija izbranih muzikoloških razprav ni pokazala zgolj premika v obravnavi in pojmovanju romantike v glasbi z ravni recepcije na raven kompozicijske tehnike, temveč približevanje k objektivnejši in znanstveno bolj prepričljivi interpretaciji pojma. Namreč, v analizi glasbenih del utemeljeno pojmovanje romantike je prineslo veliko zgovornejše rezultate v prid zagovoru in rabi pojma znotraj muzikološkega diskurza. Zdi se, da se je nekoč zgolj spekulativna obravnava pojma v glasbi lahko končno konkretizirala v jasnih, prepoznavnih, določljivih kompozicijskotehničnih lastnostih del, ki so dobila pomen 'romantične glasbe', 'glasbene romantike' ali pa 'romantike v glasbi'.

Četudi je pot do znanstvene trdnosti pojma romantika (v glasbi) še vedno odprta, pa z novejšimi raziskavami postaja njegov pomen vedno bolj prijemljiv.⁵¹

⁵⁰ Npr. zgodovinska recepcija označuje Haydna za romantičnega skladatelja, torej to pomeni, da je Haydn romantik.

⁵¹ Tudi neovrgljiv, eksakten, enoznačen.

Evangelist ali socialist: Johann Sebastian Bach v hladni vojni in drugih obdobjih nacionalne negotovosti

Evangelist or Socialist: Johann Sebastian Bach in the Cold War and Other Periods of National Uncertainty

Ključne besede: recepcija Bacha, hladna vojna, socializem, konservativna podoba Bacha

Keywords: Bach-reception, cold war, socialism, conservative image of Bach

IZVLEČEK

ABSTRACT

Na Bachovi konferenci leta 1950 v Leipzigu sta tekmovali dve podobi Bacha: socialistična podoba DDR s teološko in konservativno BRD. V času hladne vojne sta bili obe v službi legitimiranja rivalskih svetovnih nazorov. Da so pričakovali pomoč Bachove naravnosti, spominjajo Bachove podobe drugih obdobji nacionalne negotovosti, kot sta denimo tisti iz časa Napoleonovih vojska (Forkel, 1802) ali ustanovitve prusko-nemškega cesarstva (Wagner, 1870).

At the Bach Conference 1950 in Leipzig, the socialist image of Bach in East Germany competed with the conservative and theological one of West Germany. During the Cold War both served to legitimize rival ideologies. Once again, Bach was interpreted as an orientation, as in other periods of national uncertainty, like the Napoleonic Wars (Forkel, 1802) or just before the Prussian-German Empire (Wagner, 1870).

Wie sehr die zeitgeschichtliche Situation und Weltanschauung das Bild eines Komponisten prägen, zeigt als eindrucksvolles Beispiel der Tagungsbericht des Leipziger Kongresses im Jahr 1950 anlässlich von Bachs 200. Todestag,¹ auf dem sich denkbar unterschiedliche Bach-Bilder gegenüberstanden.² Während die Vertreter der sozialistischen

¹ Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig, 23. bis 26. Juli 1950. Im Auftrage des deutschen Bach-Ausschusses hrsg. von Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer. Bearbeitet von Hans Heinrich Eggebrecht. Leipzig, 1951. Die Diskussionen (mit scharfen Angriffen gegen einzelne Personen) sind laut Rudolf Eller hier allerdings nicht vollständig wiedergegeben. – Vgl. dazu 'Bach-Pflege und Bach-Verständnis in zwei deutschen Diktaturen'. In: Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs – Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich der neuen Bachgesellschaft Leipzig 29. und 30. März 1994 (= Beiträge zur Leipziger Bachforschung 1, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Hildesheim 1995), 107–139, hier 127.

² Dieser Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags im Rahmen der Ringvorlesung »DenkMal Bach« im Sommersemester 2000 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien (hrsg. von Cornelia Szabó-Knotik in den Unterrichtsmaterialien »Erträge der Lehre« 3). Wien 2001.

Staaten Bachs Universalität und Popularität, ja geradezu seine Volkstümlichkeit, und seine Modernität herausstellten, malten die Bachforscher aus der Bundesrepublik Deutschland ein ganz anderes Bild. Walther Vetter – damals an der Humboldt-Universität in (Ost-)Berlin – pries in seiner Begrüßungsrede an die Teilnehmer Bach als Schutzpatron der Musikforscher und die Musik als »eines der vornehmsten und beglückendsten Verständigungsmittel zwischen den zivilisierten Völkern« (S. 13) ganz so, als hätte Deutschland deren Kreis niemals verlassen und als wäre es auch nach Auschwitz anderen ungenannten, jedoch jedenfalls nicht zivilisierten, Ländern überlegen. Die Musikologen und Theologen aus Westdeutschland rangen um die Rettung des alten Bildes von Bach als dem Fünften Evangelisten, während Georg Knepler aus (Ost-)Berlin sprach: »Den Ausgangspunkt zur Erforschung irgendeiner Weltanschauung, auch der Bachs und seiner Zeitgenossen, bieten die Werke von Marx und Engels.« (S. 317f.)

Diesen Satz könnte man durchaus abwandeln: einen Ausgangspunkt zur Erforschung irgendeines Bildes, das man sich zu einer beliebigen Zeit von von einem Komponisten macht, bietet ein Blick auf die jeweils aktuelle politische Lage. Den Hintergrund der Debatten auf der Leipziger Bach-Tagung bildet die tiefe Unsicherheit nach der Katastrophe des Nationalsozialismus; im Grunde ging es hier immer um die Frage, welche Weltanschauung, Atheismus oder Christentum, Kommunismus oder quietistischer Konservatismus, den besseren Menschen und die bessere Gesellschaft hervorbringen würde. Viele der Äußerungen, die auf der Konferenz vor 50 Jahren fielen, werden erst vor diesem Hintergrund und vor der damaligen Tagespolitik verständlich.

Eine wesentliche Facette des Bach-Bildes von 1950 hob Wilhelm Pieck, der Präsident der DDR, in seiner Eröffnungsrede hervor: »Es ist kein Zufall, daß die Feiern zum 200. Todestage Johann Sebastian Bachs in der Deutschen Demokratischen Republik den Charakter einer Nationalfeier haben. Das hängt nicht nur mit der mehr oder minder zufälligen Tatsache zusammen, daß Bachs Geburtsstadt Eisenach und seine Todesstadt Leipzig im Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik liegen. Selbst wenn diese Städte in Westdeutschland liegen würden, könnte dort niemals eine nationale Bachfeier zustande kommen.« (S. 23). Ebenso sagte der sowjetische Musikwissenschaftler W. N. Chubow, die »von einem gesunden plebejischen Geist durchdrungenen Schöpfungen Bachs« seien »ideell auf die Bestätigung des nationalen Selbstbewußtseins des deutschen Volkes gerichtet.« (S. 97). Diese Sätze las ich zum ersten Mal anlässlich des Bach-Jubiläums im Jahre 1985 mit Erstaunen. Denn damals redete vom deutschen Nationalismus in der DDR kaum jemand und in der Bundesrepublik nur wenige rechtskonservative Politiker, und ich selbst war zu sehr von der westdeutschen Ideologie geprägt, die den Eindruck vermittelte, die deutsche Einheit sei im August 1961 mit dem Mauerbau von der DDR mutwillig zerstört worden. Dies war allerdings nicht ganz richtig.

Nach dem 2. Weltkrieg war Deutschland in vier Besatzungszonen aufgeteilt, von denen die amerikanische und die britische im Januar 1947 eine Bizone bildeten. An einem Erfolg des 1947 vom Osten initiierten Volkskongresses für »Einheit und gerechten Frieden« waren die Westmächte nicht interessiert, und nur die Westzonen schlossen sich allmählich politisch zusammen: nur dort gab es im Juni 1948 die Währungsreform (mit der Einführung der D-Mark), und der wirtschaftliche Wohlstand, den sie ermöglichte, beschränkte sich auf Deutschlands Westen. In Westdeutschland wurde am 23. Mai 1949 mit der Verkün-

derung des Grundgesetzes die Bundesrepublik Deutschland gegründet, und im August 1949 wurde in Westdeutschland der erste Bundestag gewählt. Erst im Oktober desselben Jahres folgte die Proklamation der DDR. Im November 1949 wurde die Bundesrepublik in die westlichen Bündnisse integriert; im Oktober 1954 trat sie der Westeuropäischen Union und der NATO bei. Der Warschauer Pakt entstand erst 1955. Und erst dann begann der östliche Teil Deutschlands sich seinerseits politisch und wirtschaftlich vom Westen abzugrenzen. Der Aufbau des Sozialismus, den die SED (die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) 1949 einleitete, führte 1960 zur Kollektivierung, und die daraufhin noch stärkere Abwanderung sollte der Mauerbau stoppen, der im August 1961 dann die deutsche Teilung zementierte. Es war also zunächst Westdeutschland, das sich Schritt für Schritt von der nationalen Einheit entfernte und zugunsten der Westbindung die Trennung vom Osten in Kauf nahm – übrigens eine Entscheidung, die nicht unabhängig war von der Persönlichkeit des Bundeskanzlers Konrad Adenauer, der als rheinischer Katholik so zugleich die Dominanz Deutschlands durch das protestantische Preußen beenden konnte. Aber zurück zum Jahr 1950: In der DDR hoffte man damals trotz allem noch auf eine Wiedervereinigung um den Preis der Neutralität, wie sie in Österreich schließlich verwirklicht wurde. Deshalb hoben die Wissenschaftler der DDR das nationale Element an Bachs Musik hervor. So sagte Karl Laux aus (Ost-) Berlin: »Schon zu seinen Lebzeiten kündete seine Musik, die im Norden wie im Süden Deutschlands Anregungen empfing, die Nahrung suchte in den Werken Johann Pachelbels wie in denen Dietrich Buxtehudes, von der Einheit der deutschen Musik und damit von der Einheit der deutschen Nation. Nur wenn wir diesen Ruf der Bachschen Musik hören, dürfen wir, die wir stolz auf ihn sind, von uns sagen, daß wir bestrebt sind, seiner auch wert zu sein.« (S. 179f.). Damit bezog Laux sich auf Forkels berühmte Bach-Biographie von 1802, die mit den Worten endet: »Und dieser Mann – der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Deklamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird – war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey auf ihn stolz, aber, sey auch seiner werth!«³ Auch Forkels Buch entstand in unsicheren Zeiten. Damals beherrschte Frankreich unter Napoleon große Teile Europas, und der Widerstandskampf wurde durch die religiöse und territoriale Spaltung Deutschlands erschwert. Unter diesem Druck entstand ein deutsches Nationalgefühl, und man begann sich für deutsche Geschichte und Kultur zu interessieren. Daß Forkel gerade die Pflege von Bachs Musik als Nationalangelegenheit bezeichnete, war übrigens kein Zufall, denn schon im 18. Jahrhundert hatte man sich gelegentlich auf Bach berufen, wenn man den Wert der deutschen Musik gegenüber der italienischen oder französischen behaupten wollte.⁴

Bach als Kündler der deutschen Einheit: das war nicht das einzige Bach-Bild, das die sozialistische Bachforschung 1950 proklamierte. Die Betonung des nationalen Elements in seiner Musik paßte auch in anderer Hinsicht vorzüglich zur damals herrschenden Ideologie. Zum Beispiel konnte sich die DDR im Wettkampf der Systeme an günstige-

³ Johann Nikolaus Forkel. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802, 69.

⁴ Vgl. dazu etwa die Äußerungen von Fuhrmann (1729), Agricola (1750) oder Marpurg (1751); in: Bach-Dokumente II, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel (Bärenreiter) und Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1969, 268 (S. 196f.) bzw. 620 (S. 484f), und Bach-Dokumente III, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel (Bärenreiter) und Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972, 642 (S. 10f).

rer Stelle sehen: während man dort das nationale und volkstümliche Element pflegte, ergab sich der dekadente Westen der amerikanischen Kulturbarbarei, einem Zeichen der nationalen Unterdrückung durch die amerikanischen Trust-Direktoren und Wallstreet-Bankiers (W. Pieck, S. 23f.). Auch Dmitri Schostakowitschs Grußadresse an die Kongreßteilnehmer sieht gewissenlose Kapitalisten dabei, Bach, Glinka, Beethoven, schlechthin die »Weltkultur in den Schmutz zu ziehen.« (S. 460).

Außerdem konnte man sich in der DDR unter Berufung auf das Nationale in Bachs Musik, ganz im Sinne des unter Stalin geforderten sozialistischen Realismus, vom Formalismus abgrenzen und obendrein hervorheben, daß Bach Kirchenmusiker nur war, weil die Zeitumstände ihn dazu zwangen, daß er in Wahrheit aber ein Vorkämpfer von Humanismus, Realismus und Aufklärung war. In diesem Sinne äußerten sich etwa Wilhelm Pieck (S. 22–25) oder Ernst Hermann Meyer (S. 182); laut Harry Goldschmidt, der sich wiederum auf den sowjetischen Musikforscher W.N. Chubow berief, war Bachs »Religiosität Ausdruck einer *gesellschaftlichen Not*«, da – laut Engels – »die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen jener Zeit sich nicht anders abspielen konnten *als in christlichem Gewand*.« (S. 184, Hervorhebungen original). Chubow, der in Bach einen »Plebejer« im Klassenkampf sah (S. 82–86), waren die »kultischen Formen der Bachschen Musik« gar »lediglich ein religiöser Deckmantel, der einen neuen humanistischen Inhalt, etwas Lebendiges und Wirkliches verhüllte.« (S. 89). Selbstverständlich wollten die Westdeutschen, die auf der Leipziger Konferenz bezeichnenderweise übrigens nicht nur durch Musikwissenschaftler, sondern auch durch Theologen vertreten waren, ihnen hier nicht folgen. Eine protokollierte Debatte über Bachs Christentum ist überaus lesenswert (S.180–189; vgl. auch die Abschlußdiskussion S. 444–448). Um Bachs Christentum ging es auch in der Frage nach der »Fortschrittlichkeit« oder »Modernität« seiner Musik. Daß übrigens die Frage nach der Anwendbarkeit dieser Begriffe auf die Musik abgelehnt wurde (Anton Sychra, Prag, S. 429f.), zeigt, daß es hier nicht allein um Bach ging, sondern auch um Ideologien. Karl Laux zitierte den »Ausspruch von Anissimov, dem Leiter der sowjetischen Delegation zur Leipziger Bachfeier, der mit Bezug auf die Bachsche Musik den Satz prägte: »Was mit dem Volke verbunden ist, ist solide und strebt nach vorwärts.« (S. 170). Auch hier prallte die DDR-Auffassung auf die Überzeugung vieler westlicher Musikwissenschaftler und Theologen, die gerade das Gegenteil beweisen wollten und in Bach eher das Rückwärtsgewandte betonten. So sah z.B. der Theologe Walter Blankenburg in Bachs Verwendung des Kanons an sich ein Symbol der göttlichen Weltordnung, eine Auffassung, die im Mittelalter allgemein bekannt gewesen sei, in der Renaissance in Vergessenheit geraten, jedoch von Bach, wie zuvor auch schon bei Athanasius Kircher und Werckmeister, wieder in theologischem Sinne verstanden worden sei (S. 250–258). Zur Erklärung dieser und ähnlicher Positionen muß man sich die ungeheure Krise der Evangelischen Kirche in Deutschland nach vergegenwärtigen. Denn ihre Stuttgarter Schulderklärung vom Oktober 1945 war verhältnismäßig unverbindlich formuliert worden: »[...] Mit großem Schmerz sagen wir: Durch uns ist unendliches Leid über viele Länder und Völker gebracht worden. Was wir unseren Gemeinden oft bezeugt haben, das sprechen wir jetzt im Namen der ganzen Kirche aus: Wohl haben wir lange Jahre hindurch im Namen Jesu Christi gegen den Geist gekämpft, der im nationalsozialistischen Gewaltregiment seinen furchtbaren Ausdruck gefunden hat; aber wir klagen uns an,

daß wir nicht mutiger bekannt, nicht treuer gebetet, nicht fröhlicher geglaubt und nicht brennender geliebt haben [...]».⁵ Aber dieses Bekenntnis einer »Solidarität der Schuld« mit dem deutschen Volk insinuierte immer noch einen (wenn auch nicht ausreichenden) Widerstand gegen das Regime; daß die Mehrheit der Verantwortlichen es wenigstens geduldet und den Widerstandskämpfern ihre Unterstützung versagt hatte, wurde ebensowenig erwähnt wie die historische Mitschuld der Kirche etwa durch Antisemitismus oder Unterstützung des Obrigkeitsstaates. Dennoch ging die Schuldklärung vielen in der Evangelischen Kirche noch zu weit und blieb lange umstritten.

Das Thema Schuld und Vergebung spielt darum auch in der Bach-Diskussion 1950 eine gewisse Rolle, wie der Diskussionsbeitrag Walter Blankenburgs, eines Theologen, zur Frage der Fortschrittlichkeit in Bachs Instrumentalmusik zeigt: »Ich bejahe voll und ganz die zukunftsweisenden Kräfte in der Instrumentalmusik Bachs. Wie kommt es aber, daß die Instrumentalmusik nach Bach so schnell eine ganz andere wurde, obwohl neue Kräfte von Bach ausgegangen sind; daß die Zweieinheit von Geistlich und Weltlich verlorengeht und jener 'Einheitsablauf' innerhalb einer Komposition nicht mehr besteht; daß aus dem freien, gelösten, glückseligen Musizieren persönliche Seelensprache wurde? Die Antwort scheint mir nirgends anders gefunden werden zu können als in der *christlichen Freiheit* Johann Sebastian Bachs, in der durchgängigen Bezogenheit seines Lebens und Schaffens auf Christus hin, im inneren Befreitsein von persönlicher Schuld und Kreatürlichkeit auf Grund der erfahrenen Vergebung Gottes.« (Hervorhebung original), was der – ebenfalls Westdeutsche – Willibald Gurlitt mit der Bemerkung quittierte: »Wir sind hier nicht auf einer Theologentagung!« (S. 185). Das aber hielt den Berliner Theologen Oskar Söhnngen nicht davon ab, die Frage zu stellen: »Ob die letzten Tiefen der geistlichen Musik Bachs sich nicht nur dem aufschließen, der in dem religiösen Erleben mit Bach gleichzugehen vermag?« (S. 186). Derartigen Ansichten begegnete die Gegenseite mit Hinweisen auf das tiefe Musikverständnis der »werkstätigen Menschen in der Sowjetunion« (S. 26, 446) oder bekennender Atheisten (S. 186, S. 447).

Bachs Vereinnahmung war für die Christen aus Westdeutschland im Jahre 1950 auch noch aus einem anderen Grund ebenso wichtig wie problematisch. Denn gerade begannen sich die »Umriss eines neuen Bach-Bildes«⁶ abzuzeichnen, eines Komponisten, der nicht etwa nach Leipzig gegangen war, bessere, aber weltliche Positionen ablehnend, um seiner Kirche zu dienen und dann jahrzehntelang in tiefster Frömmigkeit Sonntag für Sonntag eine Kantate zu schreiben. Das alte Bild vom »Erzkantor« und »Fünften Evangelisten« geriet also ins Wanken. Schon immer hatten Bachs Parodien denen zu schaffen gemacht, die wenig über die Kompositionsgewohnheiten des 18. Jahrhunderts wußten, ihren eigenen Werkbegriff auf die Bach-Zeit übertrugen und in jeder Komposition auch ein Bekenntnis sehen wollten. Kein Wunder also, daß auch in Leipzig beide Seiten in Bachs Eigenbearbeitungen ihr Weltbild bestätigt fanden. Für die Forscher der DDR waren sie ein Beleg, daß Bachs Religiosität – wenn er etwa eine Geburtstagskantate im Weihnachtsoratorium wiederverwendete – für sein Komponieren keine besondere Bedeutung hatte: »Wir müssen deshalb die Religiosität Bachs gesellschaftlich begreifen. Sein

⁵ http://www.ekd.de/bekenntnisse/stuttgarter_schulderklaerung.html.

⁶ Friedrich Blume. *Umriss eines neuen Bach-Bildes*. Kassel: Bärenreiter, 1962 (= Societas Bach Internationalis, Jahressgabe 1961 der Internationalen Bach-Gesellschaft). Vgl. auch ders. *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*. Kassel: Bärenreiter, 1947 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung Nr. 1). Auch: Paul Hindemith. 'Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe'. (Rede auf dem Bachfest in Hamburg am 12. September 1950). Frankfurt: Insel-Verlag, 1953.

Protestantismus war ihm durchaus nicht ein rein religiöses Anliegen, sondern wurzelte tief in seinem bürgerlichen Bewußtsein. Daß zwischen geistlich und weltlich für ihn wie für seine Zeitgenossen nicht der geringste Widerspruch bestand, beweisen seine Parodien. Es beleuchtet den fortschrittlich-humanistischen Charakter Bachs in höchstem Maße, daß er zwischen dem christlich-bürgerlichen und weltlich-höfischen Denken keinerlei Gegensatz empfindet.« (Harry Goldschmidt, S. 184). Für einen westdeutschen Theologen mußten die Parodien genau das Gegenteil zeigen: »‘Alles ist euer.’ Darum bedeutet für Bach auch das Parodieren keinen Übergang von einer Ebene zur anderen. Weil er sich frei geborgen fühlte in Gott, darum nur konnte er diese Weite des Hinausschreitens in die Welt und des Vorwärtsschreitens in die Zukunft haben.« (Oskar Söhngen, S. 186). Sehnsucht nach Geborgenheit spricht auch aus Willibald Gurlitts Worten über *religiöse Grunderfahrung* (Hervorhebung original) und »Grabes- und Himmelsbereitschaft«: »Sie wurzelt vielmehr in dem gläubigen und getrosten Wissen um die christliche Wahrheit und Wirklichkeit einer väterlichen göttlichen Hand, die allgegenwärtig Ordnung stiftend in unser Leben eingreift.« (S. 74f.) Immer wieder zeigt sich in der westdeutschen Musikforschung – nicht nur auf dem Kongreß in Leipzig – der Zusammenhang zwischen göttlicher Weltordnung, der Musik Bachs und der Angst vor allgemeinem Chaos. Bach und das Quadrivium, Bach und sein Ort als Musiker in einer gefestigten ständischen Ordnung und natürlich Bach und die Zahlensymbolik sind Themen, die in diesen Jahren immer wieder anklingen.

Trotz aller Gegensätze zeigt sich in dieser Sehnsucht nach Gewißheiten, nach Ordnung und Orientierung in den kontroversen Bach-Bildern von 1950 eine bedeutende Gemeinsamkeit. Bach sollte in den Jahren materiellen und moralischen Niedergangs eine Orientierungshilfe bieten. In der Gedenkschrift der Internationalen Bach-Gesellschaft⁷ von 1950 war aus einem Programmheft von 1946 zitiert worden: »Europa ist nicht nur äußerlich ein Ruinenfeld. Das Abendland ist auch innerlich weithin eine Trümmerstätte, wo Glaube, Menschenwürde, Menschlichkeit in erschreckendem Maße darniederliegen. Ärger als die Zerstörung der Kunstdenkmäler an sich ist die Zerstörung des Kunstsinnes, der Zerfall des Gewissens und Glaubens.«⁸ Und hier – so die Gedenkschrift von 1950 – sollte Bach Abhilfe schaffen: »Bach, der gewaltige Kündler christlicher Ordnung, edelster Harmonie, höchster Geistlichkeit und tiefsten Glaubens, der überpersönliche und überzeitliche Bach [...]« (S. 213). Und auch die sozialistischen Bachforscher, die beim Leipziger Bach-Kongreß nicht müde wurden, ihren Atheismus zu bekunden, und die Politiker der DDR und der Sowjetunion blickten auf zu Bach wie zu einem Heiligen. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese Haltung ist ein Gedicht von Johannes R. Becher, das Karl Laux in seinem Referat über Bach und die deutsche Nation auf der Tagung zitierte (S. 163):

Fügung

Als einst die Zeit geriet aus ihren Fugen
Und der Bestand der Welt schien in Gefahr,
Da alle guten Pläne sich zerschlugen
Vor der Gewalt, die unersättlich war -

⁷ Bach-Gedenkschrift 1950. Im Auftrag der der Internationalen Bach-Gesellschaft hrsg. von Karl Matthaei. Zürich: Atlantis Verlag, 1950.

⁸ Walther Reinhart im Programmheft zum ersten Bach-Fest. Zit. n. Joachim??? Ebner: Schaffhausen als Bach-Stadt. In: *Bach-Gedenkschrift*. Op. cit., 212.

Und zwang den Menschen, sich ihr zu verdingen,
Bis er ein solches Ding war, das dem Zwang
Gehorchte willig, und sich ließ auch zwingen
Zu widerstreben seinem eignen Drang,

Und zu gewöhnen sich an Missetaten,
Und an die Lüge, die sich selbst belügt –
Aus allen Fugen war die Zeit geraten ...
Wer ist es, der sie neu zusammenfügt?

Solch eine Fügung, als in dem Vollzuge
Des Unheils blieb ein Klangbild in uns wach:
Die Welt neu fügend, klang die große Fuge
In Es-Dur von Johann Sebastian Bach.

Bach als Weltenretter – das war 1950 trotz aller politisch bedingten Unterschiede in der Bach-Rezeption der gemeinsame Nenner in Ost- und in Westdeutschland.

Auch andere Bach-Bilder zeigen die Abhängigkeit von der Tagespolitik und der herrschenden Ideologie. So wurde Bachs Musik, ebensowie die von Beethoven und vielen anderen, bekanntlich im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie pervertiert⁹ und auch schon in einer früheren Zeit deutschem Größenwahn dienstbar gemacht: Richard Wagners Beethoven-Schrift,¹⁰ entstanden 1870, als die Hundertjahrfeiern zu Beethovens Geburtstag mit dem Krieg gegen Frankreich zusammenfielen, ist ein Musterbeispiel des deutschen Nationalismus preußischer Prägung. Wagner polemisierte hier nicht nur gegen Frankreich, sondern auch gegen Österreich, das gerade vier Jahre zuvor einen Krieg gegen Preußen verloren hatte. Das neue preußisch dominierte Deutschland mußte sich gegenüber den Anhängern des alten Reichs legitimieren, und das geschah, indem Österreich als überlebt und dekadent diffamiert wurde. Beethoven aber konnte dieser verderblichen Umwelt, so Wagner, geleitet durch den »Geist des deutschen 'Protestantismus'« widerstehen, denn »dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer.« (S. 115). Auch hier hegt hinter dem Bach-Bild ein Legitimationszwang in einer Zeit nationaler Unsicherheit. Die Parallelen zwischen Forkel, 1802, in den napoleonischen Kriegen, dem nächsten Krieg mit Frankreich, 1870, unmittelbar vor der Gründung des preußisch-deutschen Kaiserreiches, und den brandneuen und miteinander konkurrierenden beiden deutschen Staaten im Jahre 1950 sind auffallend. Und jedesmal diente Bach als Orientierungsgeber.

Auf die Leipziger Bachkonferenz von 1985 wirkten sich die Veränderungen in der Sowjetunion und der von beiden deutschen Staaten angestrebte »Wandel durch Annä-

⁹ Vgl. dazu u.a. Pamela M. Potter, *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 2000.

¹⁰ Richard Wagner, *Beethoven*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 9. Band. Leipzig (Fritzsche), 1873, 79–151 (no editor is mentioned).

herung« aus – zumal sich auch einige westdeutsche Musikwissenschaftler als Marxisten verstanden.¹¹ Zwar dufteten in der BRD, ganz im Sinne der damals wieder einmal modischen Esoterik, nach wie vor allerhand seltsame Bach-Blüten,¹² nicht nur im Bereich der Zahlensymbolik,¹³ wie Michail Druskin aus Leningrad, übrigens unter Berufung auf Alfred Dürr als westdeutsche Autorität, mit Recht kritisierte.¹⁴ Daß aber, wie Druskin sagte, seit den 1960er Jahren die »Bachforschung im Umbau« gewesen sei,¹⁵ wurde auf dieser Konferenz nicht bestritten. Laut Christoph Wolff wurde die Bachforschung angesichts der neuen Chronologie der Bachschen Werke, die vermeintliche Werkzusammenhänge und die Bedeutung ganzer Werkgruppen in Frage stellten, von erheblichen »Unsicherheiten« erschüttert, so daß »für eine ganze Disziplin ein Kartenhaus zusammenbrach.«¹⁶ Selbst wenn dies den westdeutschen Bachforschern, die in seinem Werk weiterhin seinem theologisches Bekenntnis nachspürten, nicht behagte (Ulrich Siegele etwa bekannte, sich angesichts der Umbaupläne lieber seine »eigene kleine Hütte« bauen zu wollen¹⁷), so bestand doch Einigkeit über die Notwendigkeit einer gründlichen Methodendiskussion. Auch den Bachforschern der DDR ging es, so Werner Felix, nun nicht mehr »um die Beschwörung einer Konzeption.«¹⁸ Mit den durch die »historische« Aufführungspraxis neu aufgeworfenen Fragen (ganz zu schweigen von der Methodendiskussion in der allgemeinen Geschichte und anderen Kunstwissenschaften seit dem »linguistic turn«) waren beide Seiten konfrontiert, und zahlreiche Beiträge auf der Konferenz zeigen die Bereitschaft beider Seiten, die Quellen neu und nicht zur Bestätigung vermeintlich ohnehin gesicherten Wissens zu lesen. Werner Felix' Feststellung, »Bachs 300. Geburtstag hat uns zusammengeführt«, konnte so in einem umfassenden Sinn stimmig wirken.

Im Bach-Jahr 2000 wurde das hundertjährige »Bestehen der einst in Leipzig begründeten Neuen Bachgesellschaft«¹⁹ in einem wieder vereinigten Deutschland gefeiert. Ein einheitliches Bach-Bild hatte dies aber nicht zur Folge, denn eine Fülle neu oder wieder zugänglicher Materialien aus dem Bereich der ehemaligen Sowjetunion und unterschiedlichste musikalische Interpretationen bringen eine Vielzahl von Bach-Auffassungen hervor, die nun unter erschwerten Bedingungen, nämlich denen des Marktes, zu erforschen sind.

¹¹ Vgl. etwa Gerd Rienäcker. 'Director musices'. In: *St. Thomas – Gedanken zu Bachs Emanzipation*. In: *Das Werk von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel – bedeutendes humanistisches Vermächtnis für die sozialistische Gesellschaft. Beiträge zur Aneignung, Erschließung und Verbreitung des musikalischen Erbes des 17. und 18. Jahrhunderts aus Anlaß der Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR im Jahre 1985*, hrsg. von Fritz Beinroth. Potsdam: Pädag. Hochsch. Karl Liebknecht, 37–49.

¹² Bach-Blüten kamen damals als Heilmittel der von Dr. Edward Bach entwickelten Therapie in Mode.

¹³ Vgl. etwa Herta Kluge-Kahn. *Johann Sebastian Bach. Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk*. Wolfenbüttel und Zürich: ____??. 1985.

¹⁴ Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985 der Deutschen Demokratischen Republik. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 25. bis 27. März 1985. Im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, hrsg. von Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1988, 480.

¹⁵ A.a.O.

¹⁶ A.a.O., 482

¹⁷ Vgl. A.a.O., 488.

¹⁸ Werner Felix, a.a.O., 22. – Zur Bachpflege und Bachforschung zwischen 1950 und 1985 in der DDR siehe die Beiträge von Rudolf Eller, Gerd Rienäcker, Martin Petzold und Hans-Joachim Schulze in: *Das Werk von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel*. Op. cit.

¹⁹ Hans-Joachim Schulze. 'Vorbemerkung'. In: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von Ulrich Leisinger (= *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 5*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig), 9. Vgl. dazu auch: Hans-Joachim Hinrichsen. »Urvater der Harmonie? Die Bach-Rezeption«. In: *Bach-Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter, 1999, 61.

Estetika • Aesthetics

UDK 111.852:7.036
111.852:7.038.6

Susanne Kogler (Graz / Paris)

Umetnost kot kritika jezika: o kontinuiteti tradicije avantgardne estetike v moderni in postmoderni

Art as a Critique of Language: On the Continuity of the Tradition of the Avant-Garde Aesthetic in the Modern and the Postmodern

Ključne besede: Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Brice Pauset

Keywords: Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard, Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Brice Pauset

IZVLEČEK

Stališče, da umetnost korigira racionalno-znanstveno spoznanje, je ena od izrazitejših misli filozofije umetnosti. Misel, da umetniški izraz predstavlja korektiv jezikovno-racionalno oblikovanega spoznanja, sodi tudi k stalnicam filozofije umetnosti 20. stoletja. »Izraz je protipol izraženega,« je recimo mogoče prebrati v Adornovi *Estetski teoriji* v povezavi z jezikovnim značajem umetnosti, in Jean-François Lyotard je zapisal o estetski izkušnji: »Kar nas zadane ni na noben način nekaj, kar bi mogli kontrolirati poprej, programirati ali pojmovno zajeti«. Nepredstavljivo, nobenemu pojmu dostopno, stoji tudi v središču aktualne umetnostne produkcije 21. stoletja.

Izhajajoč iz pozicij Lyotarda in Adorna besedilo napeljuje k temu, da topos o umetnosti kot brezpojmovnega spoznanja po eni strani razumemo kot stalnico, kot nadaljnje učinkovanje tradicije na umetniško avantgardo, kot ga izpričuje filozofska estetika moderne in postmoderne, usmerjene k umetniški avantgardi. Na drugi strani pa se jasno kaže iz te izhajajoča neprekinjena tradicija Nove glasbe, ki sega od ekspresionistične avantgarde

ABSTRACT

That art functions as a corrective to rational-scientific insights is one of the formative thoughts of art philosophy. The fact that artistic expression represents a corrective to linguistically-rationally affected insight also ranks among the constants of art philosophy in the 20th century. "Expression is the opponent of articulating something" can be read, for instance, in Adorno's Aesthetic Theory with regards to the character of language in art and Jean François Lyotard wrote on aesthetic experience: "What happens to us is by no means something which we would have controlled, programmed or conceptually apprehended beforehand". The uneducible, conceptually unattainable is also at the centre of current art production of the 21st century.

On the basis of Lyotard's and Adorno's positions, the article shows that one should acknowledge a constancy of the topos of art as non-conceptual knowledge on the one hand as the continuing function of a tradition defined from the philosophical aesthetics of modernity to post-modernity and orientated on the artistic avant-garde. On the other hand and beyond this a continuous line of tradition of New

20. stoletja, izhodiščne točke Adornove filozofije glasbe, in Lyotarda, ki je vključil v pogled Johna Cagea, do avantgarde Nove glasbe v obdobju postmoderne. Značilnosti aktualne umetnosti, kot so zoperstavljanje jezikovnim normam, razumevanje ekspresivnosti, ki nasprotuje tradicionalnemu glasbenemu jeziku in operira na meji molka, kakor tudi utopične vizije spremenjene resničnosti, ki merijo na transcendo, dopuščajo prepoznati predstavo o umetnosti kot brezpojmovnega spoznanja, ki v bistvenih točkah korespondirajo s pozicijami moderne oziroma postmoderne filozofije umetnosti. Za muzikologijo je osredotočanje na to linijo tradicije relevantno zato, ker osvetli glasbeno avantgardo in njeno nadaljnje učinkovanje in ne nazadnje tudi zato, ker odpira nove perspektive, ki prispevajo k razumevanju aktualnih umetniških produkcij.

Music becomes clear, leading to the expressionistic avant-garde of the 20th century which represented the starting point for Adorno's music philosophy, through Lyotard's focus on John Cage, up to the avant-garde of New Music in the era of post modernity. Specific features of contemporary art, such as rebellion against linguistic standards, an understanding of expressivity that opposes the traditional language of music and operates on the verge of silence, as well as the utopian vision of a modified reality which aims at transcendency enable a conception of art as non-conceptual knowledge, corresponding with the positions of art philosophy in modernity and post-modernity in important points. The relevance of focusing on this line of tradition for musicology lies in the fact that it sheds new light on the musical avant-garde and its further function and, last but not least, that it opens new perspectives in understanding contemporary artistic productions.

Dass Kunst rational-wissenschaftliche Erkenntnis korrigiert, ist ein die Kunstphilosophie prägender Gedanke. Bereits bei Alexander Gottlieb Baumgarten war die Ästhetik, die »Wissenschaft der sensitiven Erkenntnis«, als zur Logik und den Naturwissenschaften komplementäre Disziplin gedacht.¹ Im 19. Jahrhundert plädierte Friedrich Nietzsche für einen hochrangigen Stellenwert der Kunst, der ihr aufgrund ihrer Erkenntnisfunktion zukommen sollte.² Der Gedanke, dass künstlerischer Ausdruck ein Korrektiv sprachlich-rational geprägter Erkenntnis darstellt, zählt auch zu den Konstanten der Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts. »Ausdruck ist der Widerpart des etwas Ausdrückens«,³ ist beispielsweise in Adornos *Ästhetischer Theorie* in Hinblick auf den Sprachcharakter der Kunst zu lesen, und Jean-François Lyotard schrieb über die ästhetische Erfahrung: »Was uns zustößt ist in keiner Weise etwas, das wir zuvor kontrolliert, programmiert oder begrifflich erfasst hätten.«⁴ Das Undarstellbare, keinem Begriff Erreichbare steht auch im Zentrum aktueller Kunstproduktion des 21. Jahrhunderts.

Ausgehend von den Positionen Lyotards und Adornos wird im Folgenden gezeigt, dass sich in der Konstanz des Topos der Kunst als begriffsloser Erkenntnis einerseits das Weiterwirken einer Tradition der an der künstlerischen Avantgarde orientierten philosophischen Ästhetik von der Moderne bis zur Postmoderne abzeichnet, andererseits darüber hinaus eine durchgehende Traditionslinie der Neuen Musik deutlich wird, die von der expressionistischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die den Ansatzpunkt für Adornos Musikphilosophie darstellte, über den von Lyotard ins Blickfeld genommenen John Cage

¹ Siehe dazu u. a. Michael Jäger, Kommentierende Einführung in Baumgartens »Aesthetica«, Hildesheim 1980. Jean-Yves Franchère. *L'invention de l'esthétique*. In: A. G. Baumgarten, *Esthétique*, Paris: L'Herne 1988, 7-21. Annemarie Gethmann-Siefert. *Einführung in die Ästhetik*. Stuttgart 1995. Brigitte Scheer. *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

² Siehe dazu u. a.: Wiebrecht Ries. *Nietzsche*, Bd. 7. Hamburg: Junius Verlag GmbH 1995.

³ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 (Ges. Schr. 7), 171.

⁴ Jean-François Lyotard. 'Quelque chose comme: »communication ... sans communication'». In: Ders. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988, 122: »Ce qui nous arrive n'est d'aucune façon quelque chose que nous avons d'abord contrôlé, programmé, saisi par concept (Begriff)«. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen aus dem Französischen von der Verfasserin.

bis zur Avantgarde der Neuen Musik in der Ära der Postmoderne führt. Die Relevanz einer solchen Perspektive für die Musikwissenschaft liegt darin, dass sie ein neues Licht auf die musikalische Avantgarde und deren Weiterwirken wirft und damit nicht zuletzt für das Verständnis der aktuellen künstlerischen Produktion als wesentlich erscheint.

Drei Grundgedanken der philosophischen Ästhetik bilden den Leitfaden der Darstellung: Erstens, dass Erkenntnis, das Ziel der künstlerischen Produktion, wesentlich auf Sprachkritik basiert. Zweitens, dass künstlerische Expressivität aus der Verbindung eines spielerischen Moments mit konstruktiver Gestaltung resultiert. Zuletzt dass die sprachlose Erkenntnis der Kunst auf Transzendenz zielt, wobei letztere als Überschreitung alltäglicher, rational zielorientierter Welterfahrung und leer laufender Kommunikationsmuster zu verstehen ist. Charakteristika aktueller Kunst wie Rebellion gegen sprachlichen Normen, ein Verständnis von Expressivität, das im Widerspruch zur traditionellen Musiksprache steht und an der Grenze zum Verstummen operiert, sowie die utopische Vision einer veränderten Wirklichkeit, die auf Transzendenz zielt, lassen eine Vorstellung von Kunst als begriffsloser Erkenntnis erkennen, die in wesentlichen Punkten mit den thematisierten Positionen der Kunstphilosophie korrespondiert.

I. Zur Rolle und Funktion der Kunst in der philosophischen Ästhetik des 20. Jahrhunderts: Th. W. Adorno und J.-F. Lyotard

1.1. Kunst als Korrektiv begrifflicher Erkenntnis

Die herausragende Bedeutung, die Adorno der Kunst in Hinsicht auf eine Selbstreflexion des Denkens zuspricht, zeigt sich bereits in der *Dialektik der Aufklärung*. Nicht zuletzt deshalb wird die Kulturindustrie scharf kritisiert, weil sie die Erkenntnisfunktion der Kunst zugunsten der Unterhaltung untergräbt. »Vergnügtsein heißt Einverstandensein. Es ist möglich nur, indem es sich gegenüber dem Ganzen des gesellschaftlichen Prozesses abdichtet, dumm macht und von Anbeginn den unentrinnbaren Anspruch jedes Werkes, selbst des nichtigsten, widersinnig preisgibt: in seiner Beschränkung das Ganze zu reflektieren.«⁵ Adornos Gedanke eines Zusammenspiels von Philosophie und Kunst, der bereits die zur *Dialektik der Aufklärung* parallel konzipierte *Philosophie der Neuen Musik* prägt, zielt darauf ab, das in der Kunst verborgene kritische Erkenntnispotential für das Denken fruchtbar zu machen. In der *Negativen Dialektik* hat Adorno seinen sprachkritischen Ansatz ausführlich darlegt. Er basiert auf der Intention, durch Kritik am Begriff das von diesem nicht erfasste »Nichtidentische« zu »retten«. Damit stellt die *Negative Dialektik* die Grundlage einer Ästhetik dar, die intendiert, durch Kritik an der Sprache das Denken mithilfe der Kunst zu korrigieren.

Das Verhältnis von Sprache und Welt konzipiert Adorno als ein unauflöslich dialektisches. Seine Sprachkritik ist auf Erkenntnis jener Dimension der Realität gerichtet, die, wenn mittels der Begriffe auch nicht direkt darstellbar, doch aufgrund der Gerichtetheit der Begriffe auf ein ihnen Fremdes, Anderes, in der Sprache enthalten ist: »Philosophische Reflexion versichert sich des Nichtbegrifflichen im Begriff. Sonst wäre dieser, nach Kants Diktum, leer, am Ende überhaupt nicht mehr der Begriff von

⁵ Theodor W. Adorno / Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969 (Ges. Schr. Bd. 3), 167.

etwas und damit nichtig, Philosophie, die das anerkennt, die Autarkie des Begriffes tilgt, streift die Binde von den Augen.«⁶ Ist Adornos Ziel einerseits die »Entzauberung des Begriffes« in seiner Abstraktheit, entsteht Objektivität seiner Auffassung nach jedoch andererseits auch nicht durch Rückzug auf die reinen Tatsachen. Trotz aller Kritik am Idealismus intendiert Adorno im Unterschied zu der seiner Ansicht nach verkürzten Auffassung von Objektivität und Rationalität der Wissenschaften das subjektive Moment der Erkenntnis zu bewahren: »In schroffem Gegensatz zum üblichen Wissenschaftsideal bedarf die Objektivität dialektischer Erkenntnis nicht eines Weniger sondern eines Mehr an Subjekt. Sonst verkümmert philosophische Erfahrung. Aber der positivistische Zeitgeist ist allergisch dagegen.«⁷ Als neue Form von Dialektik gefasst, hätte Philosophie im Vergleich zu Hegel ihre Richtung zu ändern, sich umzuwenden und vom »Vorrang des Objekts« auszugehen. Die Kunst dient insofern als Vorbild für eine solche Veränderung der Methodik des Denkens, als sie Adorno zufolge fähig ist, in der Durchdringung des Besonderen zum Allgemeinen vorzudringen, anstatt, vom Allgemeinen ausgehend, das Besondere deduktiv zu bestimmen: »Während das Individuelle nicht aus Denken sich deduzieren lässt, wäre der Kern des Individuellen vergleichbar jenen bis zum Äußersten Individuierten, allen Schemata absagenden Kunstwerken, deren Analyse im Extrem ihrer Individuation Momente von Allgemeinem, ihre sich selbst verborgene Teilhabe an der Typik wieder findet.«⁸

Adornos Kritik an der Begrifflichkeit des Denkens geschieht im Dienste einer Wahrheit, die wesentlich als begriffslos und materiell verstanden wird.⁹ Als Kritik an der Sprache gedacht, ist solche Wahrheit nicht mit gängigen Vorstellungen von Kommunikation vereinbar, sondern steht zu diesen in Widerspruch: »Kriterium des Wahren ist nicht seine unmittelbare Kommunizierbarkeit [...]. Zu widerstehen ist der fast universalen Nötigung, die Kommunikation des Erkannten mit diesem zu verwechseln und womöglich höher zu stellen, während gegenwärtig jeder Schritt zur Kommunikation hin die Wahrheit ausverkauft und verfälscht.«¹⁰

Die von Adorno konzipierte Veränderung des Denkens hat an dem qualitativen Moment der Sprache, das mit den Namen verbunden ist, ihr Modell. Die in den Namen greifbare Nähe der Sprache zur Sache stellt Adorno den Begriffen korrigierend gegenüber. Sie wäre seiner Ansicht nach mit der kritischen Distanznahme, die rationales Denken kennzeichnet, zu verbinden, um zu einer »ungeschmälerten Erkenntnis« zu gelangen: »Wie statt dessen zu denken wäre, das hat in den Sprachen sein fernes und undeutliches Urbild an den Namen, welche die Sache nicht kategorial überspinnen, freilich um den Preis ihrer Erkenntnisfunktion. Ungeschmälerte Erkenntnis will, wovor zu resignieren man ihr eingedrillt hat und was die Namen abblenden, die zu nahe daran sind.«¹¹ Um die Insuffizienz der Begriffe hinsichtlich der qualitativen Erkenntnis zu korrigieren, entwickelt Adorno die Vorstellung vom Denken in Konstellationen. Verschiedene Begriffe so

⁶ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970 (Ges. Schr. Bd. 6), 23f.

⁷ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 50.

⁸ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 166.

⁹ Vgl. Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 21: »Was aber an Wahrheit durch die Begriffe über ihren abstrakten Umfang hinaus getroffen wird, kann keinen anderen Schauplatz haben als das von den Begriffen Unterdrückte, Missachtete und Weggeworfene.«

¹⁰ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 52.

¹¹ A.a.O., 61.

zueinander in Beziehung zu setzen, dass ihre Konstellation verdeutlicht, was der einzelne Begriff nicht sagen kann, ist die Methodik, der Adorno zufolge dialektisches Denken folgen sollte. »Der bestimmbare Fehler aller Begriffe nötigt, andere herbeizuzitieren; darin entspringen jene Konstellationen, an die allein von der Hoffnung des Namens etwas übergang.«¹² Die wahre Sprache hätte jedoch auch ihre eigene Distanz zur Wahrheit zu reflektieren, die Präsenz des Namens zu negieren, um seine Unerreichbarkeit im Bewusstsein zu halten. Philosophische Sprache, die in einem solchen Sinne die Namen negiert, ist als Kritik an falscher Unmittelbarkeit, an der »Ideologie positiver, seiender Identität von Wort und Sache«¹³ zu verstehen.

Auch in Lyotards Ästhetik basiert die Vorstellung einer Erkenntnisfunktion der Kunst auf Sprach- und Rationalitätskritik. In seinem neben *Le différend* bekanntesten Buch *La condition postmoderne*, das auf eine Analyse des Wissens Ende des 20. Jahrhunderts abzielt, zählt die Kunst zu jenen Wissensgebieten, die Lyotard als geeignet erachtet, der einseitigen Vorherrschaft rationaler Erkenntnis Widerstand zu leisten. Bereits in *Discours, figure* hat Lyotard die der Kunst innewohnende Erkenntnisdimension korrigierend der Sprache gegenübergestellt: »Die Position der Kunst stellt einen Widerruf der Position des Diskurses dar«,¹⁴ schrieb er etwa zur Erläuterung der kritischen Funktion des Figurealen. Einen wesentlichen Kritikpunkt an der Sprache bildet die Geschlossenheit des sprachlichen Systems, aus der Lyotards Ansicht nach resultiert, dass sprachliche Erkenntnis durch den Verlust der Referenz, den Verlust des Objekts gekennzeichnet ist.¹⁵ Statt der Komplexität des Gesichtsfeldes, die sprachlich nicht darstellbar ist, wird ein System von Oppositionen eingeführt, um das verlorene Objekt auf der Basis von systemrelevanten Beziehungen, dem Begriffssystem, zu rekonstruieren. Resultat ist abstrakte Erkenntnis.¹⁶ Lyotards Auffassung nach wäre diese Problematik der Polarität von Subjekt und Objekt, von realem und imaginärem Raum dadurch zu überwinden, dass die Differenz von sprachlichem Ausdruck und dem ausgedrückten Inhalt, die in der diskursiven Ordnung keinen Platz hat, deutlich gemacht wird. Die Dunkelheit des Dinges, die mit der Unsicherheit der Welt korrespondiert, ist Lyotards Auffassung nach gleichsam der Schatten des Wortes, den eine wahre Sprache zu bewahren hätte. In Hinblick auf diese Aufgabe stellt Lyotard der Klarheit der Alltagssprache die in ihrer materiellen Dimension begründete affektive Kraft der Poesie gegenüber.¹⁷ Künstlerischer Ausdruck gewinnt seine Qualität Lyotard zufolge dadurch, dass er die Differenz zwischen Sprache und Ding in der Sprache selbst deutlich zu machen

¹² A.a.O., 62f.

¹³ A.a.O., 62f.

¹⁴ Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck (Collection d'Esthétique, 7), 1971, 13: »La position de l'art est un démenti à la position du discours«.

¹⁵ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 281: »La connaissance se constitue en construisant son 'objet'; cette construction consiste dans l'établissement d'un système de relations entre des termes; et cet établissement se constitue par des variations sur des termes. A la place du champ où l'objet se donnait d'abord, il y aura un système de concepts. On voit que ce qui vaut comme idéal pour tout système de connaissance, au moins dans son rapport aux deux autres espaces qui nous préoccupent, est le système de la langue.«

¹⁶ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 155: »Le champ visuel fait l'objet d'une 'correction', d'un aplatissement constant, qui visent à éliminer la différence et à homogénéiser l'espace en système d'oppositions. Pour l'animal qui parle, le traitement le plus spontané de l'espace perceptif, c'est l'écriture, c'est-à-dire l'abstraction. La spontanéité conduit à construire le champ comme un fragment de système qui 'parle' par couleurs, lignes, valeurs. L'attention a pour fin de reconnaître.«

¹⁷ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 79: »[...] dans la poésie, il est essentiel que la limpidité naturelle du terme soit troublée pour que l'énoncé puisse agir par sa sémantique de langage, tout clair, mais en éveillant des résonances 'affectives', grâce à la disposition que le poète a imposée à la matière des mots. [...] Mais la norme du langage quotidien qui est de communication et d'économie, c'est l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant.«

vermag, wodurch sich die Sprache von ihrer Informations- und Kommunikationsfunktion entfernt: »Ausdruck ist als Immanenz des Bezeichneten im Diskurs definiert, und es ist diese Immanenz, die die Sprache in ihrer Voluminösität enthüllt, indem sie sie von ihrer Kommunikationsfunktion abbringt.«¹⁸ Die Kunst, wie sie Lyotard in *Discours, figure* fasst, hebt die Verdrängung des Visuellen der strikt auf Kommunikation gerichteten Sprache auf und wird dadurch expressiv in vorsprachlichem Sinn.¹⁹ Da die sichtbare Natur quasi in Bildern spricht, erreicht die Bildlichkeit der poetischen Sprache eine Wahrheit, die systematisch-rationaler Erkenntnis unerreichbar bleibt. Auf das Unsichtbare außerhalb des sprachlichen Systems gerichtet, stellt Wahrheit als künstlerischer Ausdruck keine durch den systemimmanenten Gegensatz von wahr und falsch zu erklärende Wissenskategorie dar.²⁰ Als Ausdruck verstanden, wird Wahrheit zu einer ästhetischen Kategorie, die im Diskurs als Störung der gewohnten Ordnung, als Dekonstruktion spürbar wird.²¹

1.2. Sprachlose Expressivität und Spiel

Philosophie, wie sie von Adorno gedacht wird, folgt nicht dem Ideal wissenschaftlicher Vorgangsweise, sondern nähert sich vielmehr, streng systematische Methodik korrigierend, der Kunst an, wobei Adorno auf das Moment des Spielerischen rekurriert: »Gegenüber der totalen Herrschaft von Methode enthält Philosophie, korrektiv, das Moment des Spiels, das die Tradition ihrer Verwissenschaftlichung ihr austreiben möchte.«²² Im Spiel ist wesentlich auch ein Moment von Selbstkritik enthalten: »Der unnaive Gedanke weiß, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muß doch immer so reden, als hätte er es ganz. Das nähert ihn der Clownerie. [...] Philosophie ist das Allerlernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.«²³ Der Rekurs der Kunst aufs Spielerische beinhaltet Adorno zufolge einen Perspektivenwechsel, der »das Infantile im Ideal des Erwachsenen« zum Vorschein bringt und damit die einseitige Zweckrationalität der Aufklärung korrigiert. »Unmündigkeit aus Mündigkeit ist der Prototyp des Spiels«,²⁴ ist in der *Ästhetischen Theorie* zu lesen.

Kompositionstechnisch findet die Vorstellung einer spielerischen Vorgangsweise und eines Denkens in Konstellationen dialektisches Verhältnis im Gedanken eines Zusammenspiels von Konstruktion und Ausdruck ihr Äquivalent. Es stellt keine planvoll methodische Vorgangsweise dar, sondern ein dialektische Verhältnis, das sich im schöpferischen Akt einstellt: »Konstruktion ist nicht Korrektiv oder objektivierende Sicherung des Ausdrucks,

¹⁸ Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit., 291: »L'expression se définit ainsi comme l'immanence du désigné dans le discours, c'est cette immanence qui détournant le langage de sa fonction d'information, révèle en lui une voluminosité.»

¹⁹ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 292: »La nature parle par des images en ce sens qu'il y a, ménagée dans l'ordre sensible, la place d'un voir. La poésie relaie ce voir primordial en dégageant dans le langage la puissance d'appréhension visuelle que l'usage de stricte communication recouvre et fait végéter. Elle continue l'expressivité présente avant l'homme parlante.»

²⁰ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 17: »Apprendre à discerner non pas donc le vrai du faux, tout deux définis en termes de consistance interne d'un système ou d'opérativité sur un objet de référence ; mais d'apprendre à discerner entre deux expressions celle qui est là pour déjouer le regard (pour le capturer) et celle qui est là pour le démesurer, pour lui donner l'invisible à voir. La seconde requiert ce travail qui est d'artiste.»

²¹ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 17: »Premièrement la vérité se manifeste comme une aberration à l'aune de la signification et du savoir. Elle détonne. Détonner dans le discours, c'est déconstruire son ordre. La vérité ne passe nullement par un discours de signification, son topos impossible n'est pas réparable par les coordonnées de la géographie du savoir, mais il se fait sentir à la surface du discours par des effets, et cette présence du sens se nomme expression.»

²² Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 25f.

²³ A.a.O.

²⁴ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 71.

sondern muss aus den mimetischen Impulsen ohne Planung gleichsam sich fügen«,²⁵ ist in der *Ästhetischen Theorie* dazu ausgeführt. Als nichtbegriffliche Annäherung an das Andere des Subjekts gedacht, stellt Mimesis die Basis für sprachlosen, und damit die begriffliche Sprache korrigierenden künstlerischen Ausdruck dar. Relikt der magischen Praxis, ist Mimesis Adornos Ansicht nach jenes Moment der Kunst, das die irrational sich selbst absolut setzende Rationalität zu korrigieren imstande wäre: »Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis«,²⁶ Künstlerischen Ausdruck bestimmt Adorno als eine Verhaltensweise, der kommunikativer Austausch von sprachlichen Inhalten fremd ist: »Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos«, erklärte er in der *Ästhetischen Theorie*, wobei die »Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische«²⁷ als Charakteristikum der neuen Kunst angesehen wird. Der Musik räumt Adornos Kunstphilosophie nicht zuletzt deshalb einen besonderen Stellenwert ein, weil sie, nichtbegrifflicher Gegenpol der Sprache, einer mimetischen Sprache, deren Aussagekraft auf der Bildung von Konstellationen beruht, zum Vorbild werden kann.

Lytards Vorstellung von künstlerischer Expressivität liegt ein von Freud inspiriertes Energiemodell zugrunde. »Weder die eine noch die andere dieser Spannungen spricht, sie agieren, sie sind Spezifikationen von Energie«,²⁸ schrieb er in Hinblick auf Zeichnungen Paul Klees in *Discours, figure*, wobei er die unterschiedliche Funktion von Linie und Farbe mit deren Energiegehalt in Verbindung brachte.²⁹ Auch Lyotards Vorstellung von Wahrheit ist von Freuds Theorie des Unterbewussten inspiriert. Als energetisches Ereignis gedacht, das mit der Brechung der rational-diskursiven Ordnung einhergeht,³⁰ ist Wahrheit wesentlich als Verlangen zu verstehen, nicht als Offenbarung. Daraus resultiert eine kritische Funktion, die auf die Kunst als Organon der Wahrheit übertragen wird. Worauf das Verlangen reagiert, ist ein Mangel der Realität. Dieser ist Lyotard zufolge zugleich der Ort des Werkes.³¹ Wahrheit ist, wie Lyotard am Beispiel der Poesie ausführt, letztlich deshalb in der Kunst zu finden, weil deren Ziel nicht die Erfüllung des Verlangens, sondern Erkenntnis ist. Diese vollzieht sich nicht als zielgerichteter, sondern wesentlich als spielerischer Prozess, wie Lyotard, an Freuds Vorstellung der Traumarbeit anknüpfend, erläutert hat.³²

²⁵ A.a.O., 72.

²⁶ A.a.O., 86f.

²⁷ A.a.O., 171.

²⁸ Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 236: »Ni l'une ni l'autre de ces tensions ne parle; elles agissent, elles sont des spécifications de l'énergie.«

²⁹ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 236: »Le dessin donne celle-ci comme retenue en soi, close, différenciée, microscopique. Les plages colorées donnent l'autre infini: déployé en firmament, en différences tendues, pulpeux, cosmiques. Le trait donne l'homme, la ville, le discontinu, le choc; la couleur la nature, la qualité, la brûlante croissance [...].«

³⁰ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 135: »La vérité ne se trouve pas dans l'ordre de la connaissance, elle se rencontre dans son désordre, comme un événement. [...] La vérité se présente comme une chute, comme un glissement et une erreur: ce que veut dire en latin *lapsus*.«

³¹ Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 284: »La réalité n'est pas le plein d'être face au vide de l'imagnaire, elle conserve du manque en elle, et ce manque est d'une importance telle que c'est en lui, dans la faille d'inexistence que porte l'existence, que l'oeuvre d'art prend place.«

³² Vgl. Jean-François Lyotard. *Discours, figure*. Op. cit. (Anm. 14), 322: »[...] plus encore que le rêve, la poésie est intéressante non par son contenu, mais par son travail. Celui-ci ne consiste pas à *extérioriser* en images des formes dans lesquelles le désir du poète ou le nôtre se trouve accompli une fois pour toutes, mais à *renverser* la relation du désir à la figure, à offrir du premier non pas des images dans lesquelles il va s'accomplir en se perdant, mais des formes (ici poétiques) par lesquelles il va être réfléchi comme jeu, comme énergie non-liée, comme procès de condensation et de déplacement, comme processus primaire.«

1.3. Die Bedeutung der Kunst für metaphysische Fragen

Berichtigt die Dialektik von Objektivität und Subjektivität, auf die Adornos Konzept einer mimetischen Sprache hinaus will, die idealistische Philosophie hinsichtlich ihrer Vernachlässigung der materiellen Dimension der Realität, korrigiert sie auch die Objektivität der Wissenschaft, insofern als Adornos Auffassung nach auch das zur Erkenntnis herangezogen werden muss, was der Begriff an über die Realität Hinausweisendem enthält. Dabei ist es Adornos Intention, die Tatsächlichkeit der Realität durch Reflexion der dem Begriff inhärenten Möglichkeit zu kritisieren. Das Andere, auf das Adornos Version von Dialektik letztlich abzielt, ist das Neue in Form von Utopie: »Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie. Diese, das Bewusstsein der Möglichkeit, haftet am Konkreten als dem Unentstellten. Es ist das Mögliche, nie das unmittelbar Wirkliche, das der Utopie den Platz versperrt.«³³ Ziel des dialektischen Denkens, das in der Kunst sein Vorbild hat, ist letztlich diese utopische Dimension des Wirklichen, das Nichtseiende: »Die unauslöschliche Farbe kommt aus dem Nichtseienden. Ihm dient Denken, ein Stück Dasein, das, wie immer negativ, ans Nichtseiende heranreicht. Allein äußerste Ferne wäre die Nähe; Philosophie ist das Prisma, das deren Farbe auffängt.«³⁴ In der *Ästhetischen Theorie* hat Adorno den die positivistische Perspektive übersteigenden Gehalt der Kunst erläutert, indem er Walter Benjamins Begriff der Aura modifizierte: »Nicht nur das Jetzt und Hier des Kunstwerks ist, nach Benjamins These, dessen Aura, sondern was immer daran über seine Gegebenheit hinausweist, sein Gehalt; man kann nicht ihn abschaffen und die Kunst wollen. Auch die entzauberten Werke sind mehr, als was an ihnen bloß der Fall ist.«³⁵ Das kritische Moment an Aura, »das fernrückende«, wendet sich Adornos Ansicht nach »gegen die ideologische Oberfläche des Daseins.«³⁶ Die Idee einer anderen Wahrheit jenseits der Oppositionen, die dialektisches Denken zu entwickeln hätte,³⁷ wird Adorno zufolge durch Überwindung der Trennung von einem Subjekt, das als abstrakt, und einem Objekt, das als rein dinghaft vorgestellt wird, spürbar. Kindern ist Adornos Ansicht nach eine Erfahrung zugänglich, die diese utopische Aufhebung der Trennung von Sache und Begriff antizipierte. In ihrer paradoxen Simultaneität von Nähe und Ferne ähnelt die Glückserfahrung von Kindern der auratischen Erfahrung der Kunst: »Glück, das einzige an metaphysischer Erfahrung, was mehr ist denn ohnmächtiges Verlangen, gewährt das Innere der Gegenstände als diesen Zugleich Entrücktes.«³⁸ Ist Adornos Idee metaphysischer Wahrheit einerseits naturwissenschaftlicher Idee von Wahrheit entgegengesetzt, übt er mit seinem Plädoyer für die Notwendigkeit metaphysischen Denkens, die sich im Augenblick von dessen äußerster Niederlage angesichts des nationalsozialistischen Massenmordes, der keinen positiven Sinn mehr zu denken erlaubt, als umso dringlicher erweist, andererseits auch Kapitalismuskritik, wobei er Verdinglichung des Denkens wie der Kunst beanstandet:

³³ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 66.

³⁴ A.a.O.

³⁵ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 73.

³⁶ A.a.O., 89.

³⁷ Vgl. Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 368: »Der Überschuss übers Subjekt aber, den subjektive metaphysische Erfahrung nicht sich möchte ausreden lassen, und das Wahrheitsmoment am Dinghaften sind Extreme, die sich berühren in der Idee der Wahrheit. Denn diese wäre sowenig ohne das Subjekt, das dem Schein sich entringt, wie ohne das, was nicht Subjekt ist und woran Wahrheit ihr Urbild hat.«

³⁸ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit., 367.

Unterm Zwang zur erweiterten Investition bemächtigt das Kapital sich des Geistes, dessen Objektivationen vermöge ihrer eigenen und unvermeidlichen Vergegenständlichung dazu aufreizen, sie in Besitz, Waren zu verwandeln. Das interesselose Wohlgefallen der Ästhetik verklärt den Geist und erniedrigt ihn, indem es sich daran genug sein lässt zu betrachten und zu bewundern, am Ende blind und beziehungslos zu verehren, was da alles einmal geschaffen und gedacht wurde, ohne Rücksicht auf dessen Wahrheitsgehalt.³⁹

Kunst verspricht mittels des Entwurfs einer hoffnungsvolleren Perspektive auf die Welt, die von den Fragmenten irdischen Glücks ausgeht, eine Veränderung der Realität. Dadurch ist sie Rettung des ästhetischen Scheins, der vom falschen zum wahren wird, dadurch dass er die entzauberte Welt entzaubert.

Kunst wird davon bewegt, daß ihr Zauber, Rudiment der magischen Phase, als unmittelbar sinnliche Gegenwart von der Entzauberung der Welt widerlegt wird, während jenes Moment nicht ausstrahlt werden kann. [...]. Der Zauber selbst, emanzipiert von seinem Anspruch, wirklich zu sein, ist ein Stück Aufklärung: sein Schein entzaubert die entzauberte Welt. Das ist der dialektische Äther, in dem Kunst heute sich zuträgt. Der Verzicht auf den Wahrheitsanspruch des bewahrten magischen Moments umschreibt den ästhetischen Schein und die ästhetische Wahrheit.⁴⁰

Das Nicht-Seiende wird in der Kunst aus der Konstellation, in die Bruchstücke des Seienden gebracht werden, deutlich: »Mag immer in den Kunstwerken das Nichtseiende jäh aufgehen, sie bemächtigen sich seiner nicht leibhaft mit einem Zauberschlag. Das Nichtseiende ist ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden, die sie zur apparition versammeln.«⁴¹ Allerdings erscheint das Nichtseiende nicht als Gegebenes. Statt Sicherheit zu vermitteln, nötigt die Kunst zur Reflexion: »Nicht ist es an der Kunst, durch ihre Existenz darüber zu entscheiden, ob jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinendes doch existiert oder im Schein verharrt. Die Kunstwerke haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion nötigen.«⁴²

Auch der theologische Aspekt, den Adorno in seinen Ausführungen über die begriffslose Sprachähnlichkeit der Musik hervorhebt, zeigt, dass es ihm bei der Korrektur der Sprache und des Denkens letztlich um eine Erweiterung der Erkenntnis über das in der begrifflichen Sprache Erfassbare, um das Ansprechen metaphysischer Fragen geht. »Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. [...] der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.«⁴³ Die Transzendenz der Kunstwerke, die im Zusammenhang ihrer einzelnen Momente begründet ist, basiert auf dem Gegensatz zur Sprache. »In seinem Vollzug, nicht erst, über-

³⁹ A.a.O., 387.

⁴⁰ Vgl. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 92f.

⁴¹ Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Op. cit. (Anm. 6), 129.

⁴² Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 129.

⁴³ Theodor W. Adorno. 'Fragment über Musik und Sprache'. In: *Musikalische Schriften I-III* (Ges. Schr. 16), hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, 251-256, 252.

haupt wohl kaum durch Bedeutungen sind Kunstwerke ein Geistiges. Ihre Transzendenz ist ihr Sprechendes oder ihre Schrift, aber eine ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter oder zugehängter Bedeutung.⁴⁴ Wie die von Adorno proklamierte Affinität der neuen Kunst zum nackten Ton deutlich macht, sind Ausdruck von Transzendenz und Verstummen in der Moderne einander seiner Auffassung nach nahe.

Dass die bedeutungsferne Sprache keine sagende ist, stiftet ihre Affinität zum Verstummen. Vielleicht ist aller Ausdruck, nächstverwandt dem Transzendierenden, so dicht am Verstummen wie in großer Musik neuer Musik nichts so viel Ausdruck hat wie das Verlöschende, der aus der dichten Gestalt nackt heraustretende Ton, in dem Kunst vermöge ihrer eigenen Bewegung in ihr Naturmoment mündet.⁴⁵

Lyotards auf die Differenz von Sprache und Objekt gerichtetes Denken erfährt in *Le différend* eine Vertiefung, die mit einer Präzisierung des Gehalts der Erkenntnis, auf die seine Philosophie abzielt, einhergeht, wobei auch die metaphysische Dimension der Kunst an Stellenwert gewinnt. Das Andere der Sprache, auf das künstlerische Erkenntnis Lyotard zufolge zielt, wird als Differenz zwischen verschiedenen sprachlichen Äußerungen sowie als Differenz zwischen Sprache und Stille ins Blickfeld genommen, wobei Lyotard in Anknüpfung an Ludwig Wittgenstein die Vorstellung eines Ereignischarakters der Sprache mit der Vorstellung einer Unabhängigkeit der Sprache vom Sprecher verbindet. Diese Sprachauffassung widerspricht nicht nur einer Darstellungsästhetik vehement, sondern schließt auch eine radikale Modifizierung der Vorstellung von Subjekt und Autorschaft ein. »Ein Satz ist nicht geheimnisvoll, er ist klar. Er sagt, was er sagen will. Genauso wird er von keinem »Subjekt« gemacht (um etwas zu sagen). Er ruft seine Sender und Empfänger auf, und sie nehmen in seinem Universum Platz,«⁴⁶ schreibt er in *Le différend*. Da das Ereignis nicht vorhersehbar, sondern kontingent ist, ist die Begegnung mit der Sprache immer eine Herausforderung, insofern als durch die Fokussierung des Ereignisses in seiner Zufälligkeit auch die Möglichkeit von dessen Ausbleiben ins Blickfeld tritt.

Das Vorkommnis, der sich ereignende Satz als *Was*, hängt keineswegs von der Frage der Zeit ab, sondern von der Frage des Seins/Nicht-Seins. Diese Frage wird durch ein Gefühl aufgeworfen: Es kann nichts geschehen. Das Schweigen nicht als aufgeschobener Satz, sondern als Nicht-Satz, als Nicht-*Was*. Dieses Gefühl ist die Angst oder die Verwunderung: Es gibt eher etwas als nichts. Kaum ist dies als Satz »gesetzt«, ist das Vorkommnis bereits verkettet, aufgezeichnet und im Vorkommnis des Satzes vergessen, der mit der Erklärung des *Es gibt* das Vorkommnis bindet, indem er es seiner Abwesenheit gegenüberstellt.⁴⁷

⁴⁴ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Op. cit. (Anm. 3), 122.

⁴⁵ A.a.O., 123.

⁴⁶ Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Übersetzt von Joseph Vogl, München: Wilhelm (Fink), 1989, 121. Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*, Paris 1983, S. 105: »Une phrase n'est pas mystérieuse, elle est claire. Elle dit ce qu'elle veut dire. Et nul 'sujet' ne la reçoit, pour l'interpréter. De même que nul 'sujet' ne le fait (pour dire quelque chose). Elle appelle ses destinataire et destinataire, et ils viennent prendre place dans son univers.«

⁴⁷ Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Op. cit. (Anm. 46), 133. Korrektur des deutschen Texts im letzten Satz des Zitats durch die Verfasserin (»Anwesenheit« durch »Abwesenheit«). Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*. Paris: Editions de Minuit, 1983 S. 115: »L'occurrence, la phrase, comme *quoi*, qui arrive, ne révèle nullement de la question du temps, mais de celle de l'être/non-être. Cette question est appelée par un sentiment: il peut ne rien arriver. Le silence non pas comme phrase en attente, mais comme non-phrase, non *quoi*. Ce sentiment est l'angoisse ou l'étonnement: il y a quelque chose plutôt que rien. A peine cela est-il phrasé, l'occurrence est enchaînée, enregistrée et oubliée dans l'occurrence de cette phrase qui, en déclarant *le Il y a*, lie l'occurrence en la comparant avec son absence.«

Ereignischarakter und Eigenständigkeit der Sprache um der Erkenntnis willen zu retten, ist Lyotard zufolge Aufgabe der Kunst: »Den Satz retten: ihn aus den Diskursen herausziehen, in die er durch Verkettungsregeln gebannt bleibt und einbehalten wird, von ihrer Verpackung umhüllt, von ihrem Zweck verführt. Ihn sein lassen. Wie Cage es für die Töne schreibt.«⁴⁸

Der Ereignischarakter der Sprache, den Lyotard apostrophiert, rückt Leerstellen in den Vordergrund, die auf die Unsicherheit der Wirklichkeit verweisen. Künstlerische Sprache, in emphatischem Sinne als Ereignis gedacht, korrigiert wissenschaftliche Erkenntnis insofern, als sich die Wirklichkeit angesichts der Möglichkeit des Nichts nicht als letzte Geltungsinstanz im Sinne von Positivismus und Empirismus präsentiert, sondern als existentielle Frage: »Der Fall ist nicht, was der Fall ist. Der Fall ist: *Es gibt, es geschieht*. Das heißt: *Geschieht es?*«⁴⁹ Dadurch dass sie gegen Absolutheitsglauben und vermeintliche Sicherheit Stellung nimmt, bezeugt die am Ereignis orientierte Sprache die existentielle Unsicherheit der menschlichen Existenz. Mittels ihrer Betonung des Leerraums im Inneren der Sprache, der Stille zwischen den Sätzen, gewinnt die mit künstlerischer Sprache verbundene Erkenntnis eine metaphysische Dimension, wobei sich diese als existentielle Frage, nicht als gesicherte Erkenntnis präsentiert.

Mit seiner Annäherung an das Ereignis, die sich hinsichtlich von dessen Kontingenz zur Frage nach dem Nichts radikalisiert, intendiert Lyotard, Aufklärung neu zu denken. Nicht mehr zielgerichteter Ausweg aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit, sondern Erinnerung an eine existentielle, unhintergehbare Abhängigkeit, Rückkehr eines Zustandes, wie er in der Kindheit erfahren wird, wäre in seinem Sinne Emanzipation, wobei Lyotard den Zustand der Abhängigkeit, an den es zu erinnern gilt, auch als »Kindheit nach der Kindheit«, als das Unausprechliche, das Undarstellbare oder auch als »la chose« umschrieben hat. Kunst, die die Brüchigkeit der Gegenwart ins Zentrum rückt, versteht er als Korrektiv eines Denkens, dessen vorrangige Intention darin besteht, die Zukunft vorhersehbar zu machen und damit falsche Emanzipation von der Zeit anstrebt.

Die Beschleunigung der Übertragungen, die überstürzte Durchführung von Projekten, die Sättigung der Informationsspeicher, die Faszination für das, was der Informatiker »Echtzeit« nennt, das heißt die fast perfekte Koinzidenz (beinahe mit Lichtgeschwindigkeit) von Ereignis und seiner Wiedergabe als Information (als Dokument), – all das zeugt von einem krampfhaften Kampf gegen das *mancipium* der Zeit.⁵⁰

Während das unsere Gegenwart dominierende Fortschrittsdenken darauf abzielt, durch größtmögliche Kontrolle jegliche Unsicherheit zu verdrängen, ist es Lyotard zufolge Aufgabe von Kunst und Philosophie, Unsicherheit bewusst zu machen. Emanzipation

⁴⁸ Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Op. cit. (Anm. 46), 121. Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*. Op. cit., 105: »Sauver la phrase: l'extraire des discours où elle est subjuguée et retenue par des règles d'enchaînement, enveloppée de leur gangue, séduite par leur fin. La laisser être. Comme Cage l'écrit pour les sons.«

⁴⁹ Jean-François Lyotard. *Der Widerstreit*. Op. cit. (Anm. 46), 141. Vgl. Jean-François Lyotard. *Le différend*. Op. cit. 121: »Le cas n'est pas ce qui est le cas. Le cas est: *Il y a, Il arrive*. C'est-à-dire: *Arrive-t-il?*«

⁵⁰ Jean-François Lyotard. 'La mainmise'. In: Ders. *Les déplacements philosophiques*, hrsg. v. Niels Brügger, Finn Frandsen und Dominique Pirote. Bruxelles: De Boeck, 1993, S. 125–136, S. 130: »L'accélération des transmissions, la précipitation des projets, la saturation des mémoires en information, la fascination pour ce que l'ingénieur informaticien nomme le 'temps réel', c'est-à-dire la coïncidence à peu près parfaite (à la vitesse de la lumière près) entre l'événement et sa restitution en information (en document), – tout cela témoigne d'une lutte convulsive contre le *mancipium* du temps.«

ist hier als Emanzipation vom Fortschrittsdenken gedacht, als Widerstand gegen den Glauben an universelle Machbarkeit. Ziel des Denkens ist eine Unterbrechung des in vielem bereits unkontrollierbar gewordenen Fortschrittsprozesses, die darin besteht, das Bewusstsein der existentiellen Abhängigkeit aufrecht zu erhalten. Sich der wesentlichen Frage zu besinnen ist Lyotards Ansicht nach die einzige Möglichkeit, der einseitigen, sich überschlagenden Entwicklungsdynamik Widerstand zu leisten.

[...] es bleibt eine Frage, die einzige: was für ein Mensch wäre es, oder welches Humane, das seiner Einverleibung durch das Wachstum Widerstand zu leisten vermöchte? Gibt es eine Instanz in uns, die verlangt, sich von der Notwendigkeit dieser vorgeblichen Emanzipation zu emanzipieren? Diese Instanz, dieser Widerstand, ist er notwendigerweise Reaktion, reaktionär, nostalgisch? Oder kommt er doch aus einem Rest, aus dem von allen Informationsspeichern Vergessenen, der unsicheren, langsamen mit Zukunft aufgeladenen Ressource, die die uralte Kindheit dem Werk verschafft, dem Verlangen, das an die Geste des Zeugnisses, die das Werk ist, gebunden ist? Verlangt ein Bereich von Gefangenschaft, der immer da ist, von der kindlichen Vergangenheit nicht bloß Wiederholung und Fixierung, sondern eine unentschiedene und unendliche Anamnese?⁵¹

Kunst, die in Opposition zur Sprache steht, eröffnet dagegen einen anderen Zugang zur Objektivität, wobei sich diese als ungesichert erweist. Nicht unähnlich zu Adornos Sichtweise besteht der Erkenntnischarakter der Kunst für Lyotard darin, dass die Kunst die Existenz metaphysischer Fragen hinter der scheinbar gesicherten Oberfläche der modernen Wirklichkeit bezeugt.

II. Sprachkritik und Erkenntnis in der aktuellen musikalischen Produktion: Helmut Lachenmann, Olga Neuwirth, Brice Pauset

In Helmut Lachenmanns Ästhetik finden sich Aspekte, die sowohl Adornos als auch Lyotards Auffassung von den Erkenntnismöglichkeiten künstlerischen Ausdrucks nahe kommen. Eine gegenüber eingefahrenen Kommunikationsgewohnheiten kritische Perspektive, die sich in einer kompositorischen Kritik an der traditionellen Musiksprache äußert, kennzeichnet die Arbeit des deutschen Komponisten, der, Schüler Luigi Nonos, einen radikal eigenständigen avantgardistischen Weg beschritt. Sich auszudrücken bedeutet für Lachenmann primär Widerstand gegen vorweg gegebene Vermittlungskategorien. »Aus der Geborgenheit gesellschaftlich verankerter Kommunikationsgewohnheiten sich heraus in die Ungeborgenheit der eigenen Verantwortung gegenüber dem musikalischen Material«⁵² zu wagen, zählt zu Lachenmanns erklärten künstlerischen Zielen. Die »expressive Neubestimmung« des musikalischen Materials

⁵¹ Jean-François Lyotard. 'La mainmise'. Op. cit. (Anm. 50), 129f. »[...] il reste une question, la seule: quel est l'homme, ou l'humain, qui pense à résister à la mainmise du développement. Y a-t-il quelque instance en nous qui demande à être émancipée de la nécessité de cette émancipation prétendue? Cette instance, cette résistance, est-elle nécessairement réactive, réactionnaire, passéiste? Ou bien émane-t-elle d'un *reste*, l'oublié de toutes les mémoires informatiques, la ressource, incertaine, lente, chargée d'avenir, que l'enfance immémoriale procure à l'œuvre, au désir du *geste* de témoignage qu'est l'œuvre? Une zone de captivité, toujours là, requiert du passé enfantin non pas le rappel et la fixation, mais une anamnèse indécise et infinie?«

⁵² Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. v. Josef Häusler. Wiesbaden: Insel 1996, 20.

vollzieht sich dabei zum einen als Dekonstruktion, als Brechung, worunter Lachenmann die Verfremdung des Vertrauten versteht; durch Veränderung des Kontexts bestimmen sich bekannte Klänge und Strukturen für die Wahrnehmung neu. Zum anderen baut Lachenmanns Suche nach neuer Schönheit auf den Ausdruckswert des von der traditionellen Musiksprache Vergessenen; Ausdruck entsteht dadurch, dass das Material in einen neuen Wirkungszusammenhang gebracht wird.⁵³ Der hohe Stellenwert, der der Stille in Lachenmanns Oeuvre zukommt, reflektiert die Gefährdung musikalischen Ausdrucks, die zentrale Frage, um die Lachenmanns Schaffen kreist: »Wie lässt sich Sprachlosigkeit überwinden, eine Sprachlosigkeit, die im Zug der gesellschaftlichen Entfremdung und infolge des bürgerlichen Illusionsbedürfnisses durch eine falsche Sprachfertigkeit des ästhetischen Apparates noch verhärtet und verkompliziert erscheint?«⁵⁴ Die Affinität von Lachenmanns Werken zur Stille, die die Musik als Prozess von ihrer Entstehung bis zu ihrem Ende zu verfolgen ermöglicht, lässt zugleich Verstummen als reale Möglichkeit hervortreten. So verdeutlicht beispielsweise *Dal niente (Interieur III)* von 1970 das Entstehen der Musik aus der Stille, wogegen in den spielerischen Wiederholungen vertrauter Sprachgesten von *Allegro sostenuto* aus den Jahren 1986/88 im Gestus des Stillstehens zugleich auch der des Abschieds anklingt. Lachenmanns Betonung der Fragilität musikalischen Ausdrucks durch die Stille eignet dabei wesentlich eine kritische Funktion: »In einer Zeit der inflationären Sprachfertigkeit der billig abrufbaren Expressivität« möchte der Komponist »Musik als sprachlose Botschaft von ganz weit her – nämlich aus unserem Inneren«⁵⁵ verstanden wissen. Lachenmanns Unterscheidung »zwischen der Musik, die 'etwas ausdrückt', die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches 'Ausdruck' ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts«, erinnert an Adornos Konzeption mimetischen Ausdrucks.

Lachenmanns Ästhetik steht in der Tradition der Aufklärung, die die Kunst mit einem Fortschritt des Geistes in Hegelscher Tradition verbindet. »Man spürt – um mit Nono zu sprechen – 'wie der Geist alles beherrscht'«,⁵⁶ merkte er etwa zur Erfahrung der Stille als strukturell vermittelter in seinem Werk für Streichquartett *Gran Torso* (1971/72) an. Dabei ist in Lachenmanns Vorstellung von Expressivität auch ein Korrektiv von das Material beherrschender Subjektivität zu erkennen, das der Sprache einen hohen Grad von Eigenständigkeit zuspricht, insofern als sich Expressivität quasi von selbst einstellt: »Ich mißtraue dem Komponisten, der genau weiß, was er will, denn er will meist das, was er weiß: also zuwenig [...] Komponieren muß heißen: sein unmittelbares, notwendiger Weise begrenztes Wollen überlisten, [...] der eigenen Phantasie über ihre Grenzen hinweghelfen,«⁵⁷ erklärte der Komponist. Zielt Lachenmanns kompositorisches Verfahren

⁵³ Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Op. cit. (Anm. 52), 25: »Der Begriff der Struktur, von welcher der einzelne Klangsegment, von jeglicher gesellschaftlich etablierten Vorwegbestimmung befreit, auf seine unmittelbaren akustischen Eigenschaften zurückgeführt, in vielfache Beziehung zu seiner Umgebung treten sollte, wobei die charakteristische Vielfalt bzw. Ökonomie solcher Beziehungen und deren Vieldeutigkeit an die Stelle des Ausdrucks zu treten hätte – dieser Strukturbegriff, als Anspruch, war Leistung jener Komponisten der fünfziger Jahre.«

⁵⁴ Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Op. cit. (Anm. 52), 70.

⁵⁵ A.a.O., 78.

⁵⁶ Thomas Schäfer, Stefan Fricke, Gebrochene Magie. 'Ein Gespräch mit Helmut Lachenmann'. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1 (2006), 25.

⁵⁷ Helmut Lachenmann. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Op. cit. (Anm. 52), 81.

auf Erkenntnis, beinhaltet es wesentlich auch eine spielerische Dimension, wobei der Komponist zum Beobachter wird:

Ich schreibe [...] für die Einrichtungen des bürgerlichen ästhetischen Apparates, wo Menschen zusammenkommen, um jetzt diesen Teil ihrer Wirklichkeit zu zelebrieren. Und dort geschieht es jetzt, dass ich mit diesen beschworenen Mitteln, auf eine gewisse Weise beobachtend, also distanziert – Beobachtung heißt Distanzierung – und spielerisch, so umgehe, dass ich etwas entdecke, dass ich es genau anschau, dass ich die Anatomie dessen, was allen selbstverständlich erscheint, genau fokussiere und auch die strukturelle Rückseite analysiere.⁵⁸

Auf Seiten des Hörers soll aus der Begegnung mit dem Klang Erkenntnis der eigenen Bedingtheit resultieren. Als Modell für eine veränderte ästhetische Erfahrungsweise wird die Erfahrungsweise der Kindheit thematisiert, wie Lachenmann zu den unter dem Titel *Ein Kinderspiel* versammelten Klavierstücken aus dem Jahre 1980 unter Berufung auf Adorno anmerkte.⁵⁹ Im Ziel Lachenmanns, ein Bild vom Menschen in seiner Veränderbarkeit zu entwerfen, das Hoffnung gibt, klingt eine utopische Perspektive an.

Eine sprachkritische, auf Erkenntnis zielende Perspektive findet sich auch im Oeuvre der Grazer Komponistin Olga Neuwirth, deren Bemühen um musikalische Sprachlichkeit durch das Ziel einer neuen Sichtweise der Wirklichkeit mittels Sprengung traditionellen Ausdrucks gekennzeichnet ist. Ausdruck wird in Neuwirths Kompositionen an kleinsten ausdruckschaften Elementen festgemacht und tritt zu Logik und sprachlicher Regelhaftigkeit in Gegensatz.⁶⁰ Die Komponistin arbeitet mit Klangfeldern, die aus »klischeeartigen Gesten gestaltet sind und sich daher, wie in der bildenden Kunst, verfremden, bearbeiten und transformieren lassen.«⁶¹ Von Robert Bressons »Notes on the cinematographer« beeinflusst, zielt Neuwirths Schnitttechnik auf immer neue Befreiung des Materials ab: Die »Sinnhaftigkeit, die sich durch einen Prozess ergibt«, muss Neuwirth zufolge zerstört werden, »denn es ist die Sinnhaftigkeit des Prozesses, nicht die Sinnhaftigkeit des Materials.«⁶² Neuwirths Montagetechnik kann insofern mit einem Denken in Konstellationen in Adornoschem Sinn in Verbindung gebracht werden, als der Moment wesentlich erscheint, »in dem sich die banalen, die in sich unstimmmigen Komponenten des 'Heute', die geringfügigen Abweichungen zwischen Wirklichkeiten zum Einfall verschränken, die Widersprüche sich selbst entlarven,« wie es Christian Baier formuliert hat. Das primäre künstlerische Prinzip ist Widerspruch, wobei die Frage der Ungewissheit immer neu zu stellen ist. »Die Kunst, wie ich sie verstehe, muss sichtbar machen, sie muss aufzeigen und Haltung haben. [...] Sie sollte irritieren«, erklärte Neuwirth und stellte ihre Kunstauffassung damit kritisch der allgegenwärtigen Kommunikationspraxis gegenüber. »Die allgegenwärtige Lüge nämlich soll nicht irritieren, sie dient dazu, die Machthierarchien zu bewahren. Hier hat die Kunst ihren

⁵⁸ Thomas Schäfer, Stefan Fricke, Gebrochene Magie. 'Ein Gespräch mit Helmut Lachenmann'. Op. cit. (Anm. 56), 24f.

⁵⁹ Helmut Lachenmann. *Ein Kinderspiel*. In: Booklet zur CD »Helmut Lachenmann: Piano music«, 2003, 4.

⁶⁰ Vgl. Olga Neuwirth. 'Wirklichkeit ohne Sonne. Olga Neuwirth im Gespräch mit Christian Baier'. In: ÖMZ (1995), 665: »Ich komme von Edgard Varèse. Die kleinen Partikel, aus denen sich das Werk zusammensetzt, bergen in sich das Gestenhafte, die Geste selbst, den Ausdruck. Die Sinnhaftigkeit, die sich aus einem an grammatikalischen Regeln und semantische Logik gebundenen Prozeß ergeben würde, wird jedoch sofort zerschnitten.«

⁶¹ Olga Neuwirth. 'Gedankensplitter zu *Lonicera Caprifolium*'. In: *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Bd. II, hrsg. von Wolfgang Gratzer. Hofheim am Taunus: Wolke Verlags GmbH, 1996, 252.

⁶² Olga Neuwirth. 'Wirklichkeit ohne Sonne. Olga Neuwirth im Gespräch mit Christian Baier'. Op. cit. (Anm. 60), 664.

Platz als Gegenpol.«⁶³ Fragmentierung, Dekonstruktion und Neukonstruktion geschehen mit dem Ziel, eine neue, letztlich wahrere Perspektive auf die Realität zu gewinnen.

Einbindung eines Unabwägbareren ist ein wesentliches Moment in Neuwirths Ästhetik. In ihrer musiktheatralischen Komposition *...ce qui arrive* ... aus dem Jahre 2003 hat Olga Neuwirth die Zufälligkeit allen Geschehens, die Ungewissheit der Ereignisse auf verschiedensten Ebenen zum Thema gemacht. Ausgehend von Texten Paul Austers aus »From Hand to Mouth« und »The Red Notebook« reflektiert das Stück die existentielle Unsicherheit des Künstlers, die dabei zum Paradigma der menschlichen Existenz generell wird.⁶⁴ Neuwirths Auseinandersetzung mit dem Zufall, die, Lyotards Interpretation des Ereignisses nicht unähnlich, Kritik am Glauben an umfassende Planbarkeit und die Allmacht rationalen Denkens intendiert, wendet sich gegen einseitig naturwissenschaftliches Denken, dessen Grenzen sie aufzeigen will, wie die Komponistin in einem Interview erklärte:

Der Mensch hat ja ständig irgendwelche Absichten, Regeln und Normen, die er errichtet, im Politischen und im Sozialen und Zwischenmenschlichen. Alles muß rational erkennbar und begreifbar sein. Das wird von Zufall unterlaufen. Wir können eben nicht alles im Griff, unter Kontrolle, haben. Das ist unmöglich. Es geht auch gegen die Zweidimensionalität der Mathematik, alles berechnen zu wollen. Das wird vom Zufall auf härteste Weise verweigert.⁶⁵

Die der Komposition inhärente Rationalitätskritische Perspektive wird zusätzlich vom Titel unterstrichen, der aus einem Zitat Paul Virilios besteht, mit dem der Philosoph eine dem Zusammenspiel von Geschichte und Katastrophe gewidmete Ausstellung überschrieben hat. Die Abhängigkeit der menschlichen Existenz von Zufällen in Erinnerung rufend, rekurriert Neuwirths Auseinandersetzung mit dem Zufall jedoch auch auf den Wert des Unvorhersehbaren für eine Veränderung des Denkens: »Das Wunderbare am Zufall ist auch: er richtet sich gegen die Enge des Denkens. Es werden Räume aufgebrochen, von denen man vorher keine Ahnung hatte«,⁶⁶ betonte die Komponistin. Der unberechenbare Zustand, den das Stück in provokant kritischer Sichtweise beschwört, meint letztlich auch Transzendenz der auf Rationalität beruhenden bestehenden Weltordnung und damit Utopie, was Neuwirth in Anknüpfung an Robert Musil erläuterte:

Der andere Zustand verstößt gegen die Regeln der gesellschaftlichen Verhältnisse und Vereinbarungen. Der irrationale Zustand darf nicht sein, weil er die Non-Konformität repräsentiert und daher irritiert. Der Ordnungsruf lautet dann: »seid vernünftig!« Warum eigentlich? Ganz im Gegenteil!⁶⁷

⁶³ Olga Neuwirth. 'Die Kunst soll irritieren. Reinhard Schulz im Gespräch mit Olga Neuwirth'. In: *Oper und Tanz* 2004/6, abzurufen auf: www.operundtanz.de.

⁶⁴ Vgl. a.a.O.: »In »From Hand to Mouth« fragt er [Paul Auster, Anm. d. Verf.] sich, wie ein Künstler heute überleben kann ohne Kompromisse zu machen. Er schildert, wie er, gewissermaßen in einem geteilten Leben, auf einem Schiff anheuert, um dann vom verdienten Geld einige Zeit frei schreiben zu können. Das ist die Situation eines frei bleibenden Künstlers heute. Es gibt keinen festen Grund, man muss jeden Tag sein Leben neu erfinden. Deswegen spielt auf den Filmbildern das Wasser als Symbol für den nicht bestimmten Ort, für »U-Topos« eine ganz wichtige Rolle. Im zweiten Buch »The Red Notebook« werden Situationen erzählt, in denen es um den plötzlich eindringenden Zufall geht. Der Mensch hat Angst vor solchen Zufällen, die sein Leben umkrepeln, aber es gibt kein Entkommen, die Folge solcher Zufälle wird als Schicksal empfunden. Solche Zufälle und das Haltlose der (Künstler-)Existenz, darum geht es in diesem Stück.«

⁶⁵ Olga Neuwirth. 'Die Macht des Zufalls – oder: Ist die Welt noch bewohnbar? Ein Interview von Wolfgang Hofer mit Olga Neuwirth', abrufbar auf der Internetseite der Komponistin (www.olganeuwirth.com).

⁶⁶ A.a.O.

⁶⁷ A.a.O.

Auf kompositionstechnisch-formaler Ebene entsteht Unsicherheit durch das Zusammenwirken mehrerer mit unterschiedlichen Medien arbeitender Künstler. Neben Paul Auster und Dominique Gonzalez-Foerster, die das Video gestaltete, waren auch Georgette Dee und Andrew Patner als Songtexter bzw. Sänger an der Kreation des Stückes beteiligt. Weiters bedient sich Neuwirth eines geborgten Idioms, um Songs im Stil der *Dreigroschenoper* zu schreiben. Die aus dem Zusammenspiel von Musik, Film und Sprache resultierende mehrdimensionale Perspektive ist im Voraus nicht genau planbar. Ist die Musik auch im Detail festgelegt, entsteht mittels der durch die Konzeption geschaffenen Freiräume eine bewusst unabwägbare Wirkung. Die Leerräume, die im Stück mitunter auch in provozierender Weise erkennbar werden, bezeugen wie Austers Texte die Suche nach Identität, Gemeinsamkeit und Sprache in einer Welt, die als von Sprach- und Sinnlosigkeit gefährdet empfunden wird.

Reflexion und Überschreitung der Grenzen der subjektiven Sprachfähigkeit kennzeichnen das *oeuvre* des in Besançon geborenen Brice Pauset, dessen Vorstellung von Komponieren durch spielerischen Umgang mit der Sprache bis hin zur Nivellierung von sprachlicher Bedeutung geprägt ist. »Die einzig akzeptable Definition der Musik für mich: ausdrücken ohne zu bezeichnen«,⁶⁸ erklärte der Komponist, dessen Musikauffassung auf der Vorstellung beruht, »reine Rhetorik, jedoch keine Repräsentation« zu kreieren. Die Akkumulation verschiedener Sprachebenen in Pausets Werken, vom Komponisten auch als »konstruktiver Manierismus« (*maniérisme constructiviste*) bezeichnet, hat Peter Szendy als »verrückte Rhetorik« charakterisiert⁶⁹ und damit die sprachkritische Basis von Pausets Musik hervorgehoben. Komponieren ist für Pauset immer auch Auseinandersetzung mit der Musiksprache der Vergangenheit, die in seine Werke mitunter als *objet trouvé* Eingang findet. Solcherart Gefundenes muss allerdings von überkommenen Klischees und erstarrtem Ausdruck gereinigt werden, um neue Expressivität zu erlangen. Seine Technik der Bezugnahme auf bereits vorhandene Musik, wie beispielsweise im sechsten Abschnitt der dritten Symphonie »Gigue« auf Bach, bezeichnet Pauset mit einem Terminus Hans Zenders als »komponierte Interpretation«. Diesem Verfahren liegt die Problematik der Unterscheidung zwischen Transkription und Komposition zugrunde, die den Komponisten seit seiner in den Jahren 1999/2000 entstandenen *Kontra-Sonate* beschäftigt: »das Niederschreiben der individuellen Rezeption eines historischen Vermächtnisses, das Neuschreiben eines Modells mit Hilfe der Analyse eines spezifischen Phänomens, möglicherweise außermusikalisch.«⁷⁰

Pausets Verfahren der komponierten Interpretation beinhaltet ein Moment der Distanzierung, das der Annäherung dient, sodass eine dialektische Beziehung zur evozierten Tradition entsteht, die an Adornos dialektische Konzeption der musikalischen Sprache erinnert. In der für Hammerflügel komponierten *Kontra-Sonate*, in der Pausets Musik den Rahmen für Schuberts Sonate in a-moll opus 42 (D 845) schafft, beziehen sich die neuen Klänge auf die Rhetorik Schuberts: »Was ich suchte, war wirklich, die Aura zu

⁶⁸ Brice Pauset. 'Au sujet de la symphonie III (anima mundi)'. In: *L'inouï* 1 (2005), 83: »La seule définition acceptable de la musique selon moi: exprimer sans signifier.«

⁶⁹ Vgl. Peter Szendy. 'Nachdruck. Post-scriptum rhétorique pour les perspectives de Brice Pauset' In: *L'inouï* 1 (2005), 109–123.

⁷⁰ Brice Pauset. 'Au sujet de la symphonie III (anima mundi)'. Op. cit. (Anm. 68), 87: »l'écriture de l'écoute individuelle d'un legs historique, la réécriture d'un modèle à travers l'analyse d'un phénomène particulier, éventuellement extramusicaux.«

bearbeiten, die Erinnerung, die Spur«⁷¹ erläuterte der Komponist. Zur Musik Schuberts fühlte sich Pauset besonders hingezogen, weil sie ihm ähnlich wie die Mahlers von einer besonderen Aura umgeben erschien, die den von ihm angestrebten Wechsel zwischen Erinnerung und Realität in besonderer Weise begünstigt.⁷² Pausets Musik ist durch Stille gekennzeichnet, der erregte, direkt aus Schuberts Begleitfiguren entwickelte Passagen entgegnetreten. Expression entsteht durch ein Spiel mit den durch die Grenzen des historischen Instruments vorgegebenen Grenzen des Ausdrucks.⁷³ Pausets Verfahren der komponierten Interpretation, das die Vorstellung von einer Musiksprache in traditionellem Sinn aufbricht, sodass die Unabhängigkeit der Sprache vom Autor evident wird, korrespondiert mit Lyotards Vorstellung von sprachlicher Autonomie und Neusituierung des Subjekts gegenüber der Sprache. Sein Verfahren der komponierten Interpretation, das Pauset mit dem Lachenmanns in Verbindung bringt, will der Komponist als Kritik am verdinglichten Hören verstanden wissen.⁷⁴ Als Erfahrung des Anderen zielt Pausets kritische Annäherung an die Tradition, die wieder zum Sprechen gebracht werden soll, auf Erkenntnis, wobei die kompositorische Transkription keine korrigierende Festlegung darstellen soll, sondern neue Offenheit intendiert. Dass Tradition als auratische wiedergewonnen wird, kennzeichnet die Hörerfahrung, wie sie der Schriftsteller Richard Millet in Hinblick auf seine Erfahrung mit Pausets *Kontra-Sonate* beschreibt: »Die Musik Schuberts ist Licht einer anderen Welt hinter der alltäglichen: Ferne, die plötzlich sehr nahe ist, erschütternde Nähe des weit Entfernten.«⁷⁵ Millets Kommentar bezeugt auch, dass sich die Begegnung mit der Tradition in neuem Rahmen für den Hörer mit einer transzendenten, existentielle Fragen aufwerfenden Erfahrung verbindet: einer Reflexion der eigenen Abwesenheit.⁷⁶

⁷¹ Brice Pauset / Andreas Staier. 'Sous-tendre, sous-entendre. Dialogue'. In: *L'imouï* 1 (2005), 127: »Ce qui je cherchais, c'était vraiment à travailler l'aura, le souvenir, la trace.«

⁷² Vgl. A.a.O. (S. 140): »L'œuvre de Schubert [...] m'a toujours semblée le terrain privilégié de l'émanation à peine évoquée, de l'aura' tout juste frôlée, du souvenir rendu objet, et lui-même sujet possible d'une remémoration encore plus tenue.«

⁷³ Vgl. Brice Pauset. *Kontra-Sonate*. In: Booklet zur CD »Franz Schubert, Brice Pauset: Sonata Op. 42 D 845, Kontra-Sonate«, 2004, 16: »Les œuvres de Schubert [...] emploient toute la largeur du clavier de l'époque [...] c'est toute une expressivité, une rhétorique de la limite qui s'installe [...], la même que celle déployée par Helmut Lachenmann dans la dernière pièce de son Kinderspiel: en somme, les dernières notes d'un instrument ne sonnent pas comme les autres, et les compositeurs se sont toujours servis de cette particularité pour en tirer la substance d'une marge, d'une proximité de l'abîme.«

⁷⁴ Vgl. Brice Pauset / Andreas Staier. 'Sous-tendre, sous-entendre. Dialogue'. Op. cit. (Ann. 71), 130: »En fait si j'ai bien sûr beaucoup pensé à Schubert dans cette pièce, j'ai aussi sans cesse songé à Helmut Lachenmann [...]. Quant Lachenmann utilise l'orchestre, il utilise aussi l'image sociale de l'orchestre, la conscience que le public a de l'orchestre [...]. Je voulais faire quelque chose de très proche, mais uniquement avec des notes [...] j'avais donc besoin d'une sonate de Schubert avec des éléments figurs caractérisés, saillants.«

⁷⁵ Richard Millet. *Sertissage*. In: Booklet zur CD »Franz Schubert, Brice Pauset: Sonata Op. 42 D 845, Kontra-Sonate«, 2004, 15: »La musique de Schubert est lumière d'arrière-monde: un lointain soudain très proche, la bouleversante proximité du lointain.«

⁷⁶ Vgl. A.a.O., 15: »Nous sommes hantés, dévorés par un passe qu'il s'agit de convertir en futur antérieur. Ce qui a bruit au XIXe siècle a résonné aussi dans mon enfance, et ne cesse de m'accompagner à la façon d'une ombre. La Sonate de Schubert est au-delà de toute nostalgie: l'écoutez, je fais l'épreuve d'un non-amour qui est une manière de l'amour, sa nuit sans joie, sa lumière prisonnière. Il m'est ici parlé de quelque chose qui a eu lieu alors que je n'existais pas encore: un en-deçà du souvenir qui fait pourtant partie de ma mémoire. Pauset m'éloigné de Schubert pour mieux m'y ramener, détruisant la nostalgie de ma propre absence.«

Tijana Popović Mladjenović (Beograd)

Fragment o dimenzijah emocije, »mathesis« in časa v *čisto glasbenem*. Pripombe ob *preludiju k faunovemu* *popoldnevu* Claudea Debussyja

A Fragment on the Emotion, “Mathesis” and Time Dimension of the *Purely Musical*. Marginalia with *Prelude to the Afternoon of a* *Faun* by Claude Debussy

Ključne besede: *čisto glasbeno*, glasba kot *povnanjene sanje*, glasbena fantazija, *jouissance*, procesi glasbenega oblikovanja, *écriture* časa

Keywords: *purely musical*; music as *externalized dream*; musical fantasy; *jouissance*; processes of musical shaping and *écriture* of time

IZVLEČEK

SUMMARY

V dialogu iz *Kaj je glasba?* Carla Dahlhausa in Hansa Heinricha Eggebrecht je glasba opredeljena kot »matematizirana emocija« ali »emocionalizirani ‘mathesis’«. Kot poudarja Marija Bergamo, gre za način izpostavljanja enakosti, neizogibnosti konstituiranja glasbe kot emotivno in racionalne organizacije v dimenziji časa. Marija Bergamo nenehno išče tista določila glasbenega dela kot »avtonomnega estetskega dejstva«, ki temeljijo in katerih resnično bistvo leži »znotraj narave in bistva glasbe same«. Z drugimi besedami, izhodišče njenega pogleda na (umetno) glasbo je njena refleksija o »čisto glasbenem«, o »naravi glasbenega«.

Poskusi določitve tega, kaj je *čisto glasbeno*, in doumeti naravo čutov in neizbežnost človekove glasbene dimenzije obstajajo od začetkov glasbe in mišljenja o glasbi. V tem kontekstu obstaja tesna povezava med pogledi Marije Bergamo in sodobnejšim vedenjem in mišljenjem o glasbi pri različnih disciplinah.

In the dialogue *What Is Music?* between Carl Dahlhaus and Hans Heinrich Eggebrecht, music is defined as a “mathematized emotion” or an “emotionalized ‘mathesis’”. As emphasized by Marija Bergamo, this is the way of underlining its equal and unavoidable constitution, based on emotion and rational organization in the time dimension. So, Marija Bergamo is continuously searching for those music determinants in a musical work as an “autonomous aesthetic fact”, whose base and real essence lie “within the nature and essence of music itself”. In other words, the starting point of the author’s concern with (art) music is her reflection on that which is “purely musical”, that is, on “the very nature of the musical”.

The attempts to determine what the *purely musical* is and to understand the nature of the sense and inevitability of man’s musical dimension have been made since the beginnings of music and musical thinking. In that context, more recent knowledge and thinking about the phenomenon of music,

V ožjem smislu je pojem *čisto glasbenega* tesno vezan na *estetsko avtonomijo*, na *avtonomijo glasbe* ali *glasbeno avtonomijo*. S tega gledišča – skladno s pogledom Marije Bergamo – bi rekla, da *čisto glasbeno* v glasbenem delu obstaja neodvisno od ne/avtonomnosti (ne glede na katero koli funkcijo, razen estetske), kakor tudi neodvisno od vira njegovih vsebin (glasbenih ali zunajglasbenih), in da vselej, ko »nekdo misli v glasbenem smislu in ga le-ta ujame« (emotivno, s svojim mathesis-om in časom), ustvari, prinese in obvlada njeno specifično (nekonceptualno percipirano) glasbeno-semantično raven.

To je v prispevku prikazano, vsaj delno, na značilnem in (v mnogih ozirih) paradigmatškem zgledu – na *Preludiju k faunovemu popoldnevu* Claudea Debussyja.

Zatorej racionalizem magičnega nadiha (in/ali: v glasbi; z glasbo; in po možnosti /z glasbo/ o glasbi), kot »matematizirana emocija« ali »emocionalizirani 'mathesis'« v dimenziji časa stvarja – v *čisto glasbenem smislu*, utemeljenem na *čisto glasbeni logiki* – unikatno obliko nekonceptualne kognicije.

A Fragment on the Purely Musical

In the dialogue *What Is Music?* between Carl Dahlhaus and Hans Heinrich Eggebrecht, music is defined – on the basis of the European tradition of musical thinking and interpreting its sense or, in other words, producing and reproducing the meaning and sense of musical statements and expressions, as well as the consciousness of musical discourse – as a “mathematized emotion” (*mathematisierte Emotion*), or an “emotionalized ‘mathesis’” (*emotionalisierte Mathesis*).¹ As emphasized by Marija Bergamo, this is the way of underlining its equal and unavoidable constitution, based on emotion and rational organization in the time dimension. For “these three determinants refer to the essence of man’s psycho-physical existence: time² is most real and measurable, emotion is a part of his sensory nature, while ‘mathesis’ is an instrument of revealing and establishing order to which emotion, as its opposite, aspires. All three constants are directly related to music and, actually, constitute its internal content, its non-object and non-conceptual designation”.³

¹ Cf. Carl Dahlhaus & Hans Heinrich Eggebrecht. *Was ist Musik?*. Wilhelmshaven: Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen’s Verlag, 1985, 41.

² All underlines in this text are by T. P. M.

³ See Marija Bergamo. ‘Fragment o muzički nacionalnom/Fragment über das Musikalisch Nationale’. In: V. Peričić, D. Dević, M. Veselinović-Hofman & M. Marković (Eds.). *Folklor i njegova umetnička transpozicija/Folklore and Its Artistic Transposition*. Belgrade: Faculty of Musical Art, 1989, 213.

which are derived from various disciplines, correspond closely to Marija Bergamo’s views.

In a narrower sense, the notion of *purely musical* is closely related to *aesthetic autonomy*, that is, *autonomous music* or *musical autonomy*. From such a viewpoint – and in conformity with Marija Bergamo’s view – I would say that the *purely musical* in an art music work exists independently of non/autonomy (that is, independently of any function, except an aesthetic one), as well as independently of the origin of its content (musical or extra-musical), and that it always, whenever “one thinks in the sense of music and is seized by it” (in terms of emotion, mathesis and time), creates, brings and possesses its specific (non-conceptual perceptive) musical-semantic stratum.

This is shown, at least partly, on a characteristic and (in many respects) paradigmatic example – the music of *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy.

Therefore, rationalism of the magic inspiration of music (and/or: in music; by music; and possibly /by music/ about music), as a “mathematized emotion” or “emotionalized mathesis” in the time dimension, makes it – in a *purely musical sense*, based on *purely musical logic* – a unique form of non-conceptual cognition.

Without ever forgetting or disregarding the communication function of music and then everything else that exists “around music”, its sociological, ideological, political or national dimensions, as well as its historical, cultural and social contextualization or, more precisely, without losing sight of the potential consequences of the “dimension of meaning”, which are the “result of the ability of music to assume a certain (extra-musical) function” and really “have great or even decisive significance, but not essential one”(!)⁴ – Marija Bergamo is continuously searching for those music determinants in a musical work as an “autonomous aesthetic fact”, whose base and real essence lie “within the nature and essence of music itself”.⁵ In other words, the starting point of the author’s concern with (art) music is her reflection on that which is “purely musical”, that is, on “the very nature of the musical”.⁶ Namely, music, as being aesthetically autonomous or, in other words, being a “spiritual phenomenon with a specified aesthetic function, in particular” – if time, emotion and mathesis constitute its internal content, its non-object and non-conceptual designation – is “the closest to its essence when it follows (above all) its purely musical logic”. The autonomy of music so understood points out that it is always “identical to itself” and that “it is the result of a subjective idea and creative effort whenever it emerges”. In addition, “the autonomy of a musical work must be understood sufficiently broadly, because a musical work is always the focal point of all spiritual and material determinants of one life, so that it is subjective according to its text and objective according to its context”.⁷

Therefore, something that is “extra-musical” also becomes musical, or can become music, when “its intention or desire turn *towards music*, when it is thought in its sense and is *seized* by it... because in that case it regularly *emerges, expresses itself* in its material and in the process of shaping, structuring... Only in that sense, music can *express* something... and also have a *cognitive function*, which is not the primary one, but certainly forms the basis of its ethical power...., and which drives it towards constant change and winning the new...”⁸

The attempts to determine what the *purely musical* is and to understand the nature of the sense and inevitability of man’s musical dimension have been made since the beginnings of music and musical thinking. In that context, more recent knowledge and thinking about the phenomenon of music, which are derived from various disciplines, correspond closely to Marija Bergamo’s views.

So, for example, music is regarded as a universal code, which is closely related to the structure of our consciousness, since it is held that music conceals the secret of consciousness⁹ and stimulates the fundamental level of consciousness. For that reason, support is given to those explanations of music which, contrary to its perceptive and generative explanations, must take into account a much more fundamental level of mind or consciousness,

⁴ Ibid., 212.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., 213.

⁷ Cf. *ibid.*, 212–213.

⁸ Ibid., 214.

⁹ In the article “What Can Music Tell Us about the Nature of the Mind? A Platonic Model” (in: S. R. Hameroff, A. W. Kaszniak & A. C. Scott /Eds./, *Toward a Scientific Basis for Consciousness – The First Tucson Discussions and Debates*. Cambridge, MA, 1996, 691–694), theoretical physicist Brian D. Josephson and musical analyst Tethys Carpanter advance the hypothesis that there is a close parallel between the mechanics of life and the mechanics of mind (or consciousness) and that the key factor of the proposed correspondence is the existence of a close parallel between the concept of gene and the concept of *musical idea*. Thus, according to these authors, musical research is also research on the quasigenetic aspects of the subtle domain of mind and, as such, it may inform about those aspects of mind, which are mostly intuitive and inaccessible to conventional researches where attention is primarily focused on more intellectual aspects.

analogue to the domain of atom in the meaning of quantum theory. Namely, it is necessary to postulate the existence of an “aesthetic (or intuitive) subsystem”,¹⁰ on the basis of which it is possible to explain specific processes (listening, composing and time dilatation) which are related to music. Because, aesthetic processes have a certain measure of universality, which makes them essentially independent of an ordinary biological domain but, on the other hand, it is assumed that this makes them close to mathematical intuition.

Music is also regarded as an expression of the totality of human nature, its essence – as a way of expressing emotions and as the understanding of dynamic sound patterns, which are set in motion and evolve very deep in ourselves, weave a formal play, the one it does not communicate and which does not convey any (extra-musical) meaning. Consequently, the aesthetic understanding of music is regarded as something emotional in itself, while at the same time stating that the accompanying feeling and sense of fulfilment – “fullness” are unambiguously linked to the achievement of synthesis, coherence and unity or, to be more exact, to the synthetizing power of human mind. In other words, music is perceived as something being very close to the experience of life as an entity, or totality,¹¹ because man does not give an expression to anything in it, nor does he develop any autonomous formal structures but, rather, he realizes himself. As emphasized, this means that the law according to which man knows that he is alive and self-realized in its purest form lies in music.¹² It is pointed out that the essence of “*essentic form*” in music is music itself, as an idea about one’s own *quale*, about man’s (composer’s, performer’s or listener’s) own subjective quality, or the quality of mental ability. Thus, man can, through music, *feel* and *perceive* himself on the basis of that quality.¹³

¹⁰ See Brian D. Josephson & Tethys Carpenter. ‘Music and Mind – A Theory of Aesthetic Dynamics’. In: Mishra, Maass & Zwierlen (Eds.). *On Self-Organisation* (Springer Series in Synergetics, Vol. 61). Heidelberg: Springer, 1994, 280–287. The mentioned theoretical physicist and musical analyst hold that the aesthetically beautiful, including the understanding of music, is the fundamental component of reality. Therefore, they propose a cognitive model including an aesthetic subsystem, which is closely related to *intuition* or *understanding in a general sense*.

¹¹ Cf. Anthony Storr. ‘Creativity in Music’. In: *Psychology of Music*, 1975, 3 (2), 9–16. – Anthony Storr. *Music and the Mind*. New York: Ballantine Books, 1992.

For psychoanalyst Storr, music is the image of the inner flow of life. It is the stream of consciousness or, above all, the current of the unconscious, the image of unconscious mental processes – mental activity which also takes place in the absence of consciousness. The creation of coherent patterns is the consequence both of conscious thinking, or a conscious attempt, as well as of a sudden quality of inspiration. In that sense, music (which does not represent an absolute) has an impact on the organization of our thoughts, that is, it represents a paradigm for the fundamental human organizational activity. As something that moves and induces organization, the patterns of music show that there is order in the universe. In Storr’s opinion, that order is initiated by music within ourselves.

¹² Cf. Victor Zuckerkandl. *Vom musikalischen Denken*. Zurich: Rhein Verlag, 1964. – Victor Zuckerkandl. *Man the Musician. Sound and Symbol (Volume Two)*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

The aforementioned musical theoretician, pianist and conductor holds that music is motion which is freed from all links with material objects. Therefore, music is that kind of motion, which can be realized in one’s thought. Thinking in the motion of tones (or thinking in tones on tones) is, according to this author, thinking which creates existence by itself. So, musical thinking determines existence. And listening to music means listening to emotion. In addition, the “hidden” laws (hidden by definition and hidden from the definition), which govern the process of musical flow creation, according to Zuckerkandl, lie in the very composing process (and/or an interpretative-perceptive process), and are recognized only when this process is over and a musical work has been created (and/or its existence has been realized in sound), since during the creation of musical flow they do not exist, that is, they still do not exist. Therefore, it could be said that the composing process (as well as an interpretative-perceptive process) is the process of searching for the governing law. This law acts through sense, the final musical pattern as a hidden sense which controls a creative process.

¹³ Cf. Manfred Clynes & Nigel Nettheim. ‘The Living Quality of Music. Neurobiologic Patterns of Communicating Feeling’. In: Manfred Clynes (Ed.). *Music, Mind, and Brain. The Neuropsychology of Music*. New York: Springer, 1982, 47–82. In accordance with the attempts in the field of music neuropsychology that the brain theory of musical ability and sense of music – is brought into a compatible relationship with the known facts about the functioning of the brain, psychological processes, physics and other musical means, psychologist and pianist Manfred Clynes is concerned – in conformity with his theory about “*essentic forms*” (“*sentics*”), that is, in conformity with research on the properties of the expressive time forms of expressing specific properties called “*essentic forms*”, which are biologically determined and form a basis for the communication and generation of emotions of living systems – by exploring the expressive abilities of dynamic forms of composing and listening to music so as to understand how the *quale* of emotion is implicitly contained in musical experience from the viewpoint of mind. In addition, in the context of “supplementing intuitive aesthetics” (see Manfred Clynes, *The Communication of Emotion: Theory of Sentics*. In: R. Plutchik & H. Kellerman (Eds.). *Theories of Emotion*. New York: Academic Press, 1980, 271–300), Clynes also deals with the neurobiological functions of rhythm, time and pulse in music.

As for the fusion of *emotion* and *thought* in music, it is still insisted that an “aesthetic response” to music, or music as an aesthetic experience, includes both its cognitive and affective components and creates and carries its sense/thought for us, which may be related to our emotive life.¹⁴ Because, affects and aesthetics do not live in some other scholastic worlds, but in the epicentre of understanding.¹⁵ Intellect and emotion are inseparable in an expressive and receptive musical experience.¹⁶

In this context, the appearance of a great number of scientists trying to understand that which is *purely musical* or, more precisely, the nature and organization of man’s musical abilities and qualities, is not surprising – if this “biologically mysterious man’s ability” can be explained,¹⁷ then other affective and cognitive mysteries can also be solved more easily.

Consequently, the secret which is concealed by music as a medium (and which we love and protect so much) seems to be much more stratified and always more specific than we think. Every unveiling seems to reveal another “seven veils” of the unknown. So, the hidden or open concern that its disclosure will make its power and its magic disappear is simply unfounded. On the contrary, it seems that the power of music can only be further released and increased, while its magic can branch off ... Rationalism of the magic inspiration of music (and/or: in music; by music; and possibly /by music/ about music), as a “mathematized emotion” or “emotionalized mathesis” in the time dimension, makes it – in a *purely musical sense*, based on *purely musical logic* – a unique form of non-conceptual cognition.

The purely musical and “Prelude to the Afternoon of a Faun”

In a narrower sense, the notion of *purely musical* is closely related to *aesthetic autonomy*, that is, *autonomous music* or *musical autonomy*. As the consequence (which is still manifested) of the formal understanding of autonomy while interpreting music, there is a polarity between the aesthetics of form and content, autonomous and heteronomous. In addition, at a certain historic moment, the principle of autonomy seems to become one with the idea of absolute music – vocal or vocal-instrumental music (regardless of whether it has any function or not) is easily understood as the presentation or expression of the text on which it is based, while autonomous instrumental music is explained as being autonomous, or as “pure absolute tonal music”. Therefore, emphasis is also

¹⁴ Cf. Keith Swanwick. ‘Musical Cognition and Aesthetics Response’. In: *Psychology of Music*, 1/2 (1973), 7–13.

¹⁵ See Marvin Minsky. ‘Music, Mind, and Meaning’. In: *Computer Music Journal*, 5/3 (1981), 28–41. – Marvin Minsky & Otto Laske. ‘Foreword: A Conversation with Marvin Minsky’. In: M. Balaban, K. Ebcioglu & O. Laske (Eds.). *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*. Cambridge, MA, 1992.

As one of the pioneers of artificial intelligence, Minsky holds that, for the study of everything that lies underneath music, it is necessary to try those means which are used in contemporary artificial intelligence researches (systems of constraints, conceptual dependence, systems of structures and semantic networks...).

¹⁶ See Robert A. Henson. ‘The Language of Music’. In: McDonald Critchley & R. A. Henson (Eds.). *Music and the Brain, Studies in the Neurology of Music*. London: Charles C. Thomas Pub Ltd., 1977, 233–254.

¹⁷ See Howard Gardner. *Art, Mind, and Brain. A Cognitive Approach to Creativity*. New York: Basic Books, 1982.

In his research, Gardner (professor of psychology, neuroscience and neurology) devotes great attention to musical abilities and cognitive functioning in music, relying on his own conception of “multiple intelligences”, which represents a turning point not only in intelligence research, but also in research on musical cognition (*Frames of Mind – The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983. – *Multiple Intelligences – Theory in Practice*. New York: Basic Books 1993. – *Intelligence Reframed – Multiple Intelligence for the 21st Century*, New York: Basic Books, 1999).

laid on the problem of the meaning of music, going from one extreme to the other: the abandonment of the idea of semantics in non-textual music and non-programme music, on one side, and arguing that the semantic structure is also present in non-programme music, non-textual music, at any moment, on the other.

However, things can also be interpreted in some other way. The *purely musical* is “always and never autonomous”.¹⁸ For the *purely musical* is the sense of music without which there is no music (neither textual, nor non-textual, nor programme, nor non-programme music), while the content, which emerges as music, is contained in the musical sense itself, but is not identical to it.¹⁹ Therefore, it can be said that in music (either textual or non-textual), which fulfils a liturgical, representative or social function (and whose function can be disregarded when it is only the question of an aesthetic understanding), there is also something that is *purely musical*, despite its “non-autonomy”. In such a context, this is even more applicable to programme music.²⁰ On the other hand, in non-programme, instrumental music – despite its “autonomy”, the *purely musical* (when it is the question of the aesthetic function of music) – it does not have to exist at all. From such a viewpoint – and in conformity with Marija Bergamo’s view – I would say that the *purely musical* in an art music work exists independently of non/autonomy (that is, independantly of any function, except an aesthetic one), as well as independently of the origin of its content (musical or extra-musical), and that it always, whenever “one thinks in the sense of music and is seized by it” (in terms of emotion, mathesis and time), creates, brings and possesses its specific (non-conceptual perceptive) musical-semantic stratum.

This can be shown, at least partly, on a characteristic and (in many respects) paradigmatic example – the music of *Prelude to the Afternoon of a Faun/Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892–1894) by Claude Debussy. Namely, it is well known that this piece was composed as a musical illustration of the famous poem or eclogue, *L'Après-midi d'un faune* (1876)²¹ by Stéphane Mallarmé. Consequently, it is the question of programme music. But not only of it. Because, in accordance with his idea about symbolist theatre, Mallarmé wished his eclogue to be presented on the stage and performed by Paul Fort at the Théâtre des Arts. In fact, the poet’s idea implied music that would not be a background, but would be an active participant in the theatrical event, whereby some thought was also given to something resembling a little opera (with “singing recitation” or “spoken singing” *à la musique française*, originating from the prosody of the French

¹⁸ Cf. Carl Dahlhaus / Hans Heinrich Eggebrecht. *Was ist Musik?* (Chapter VII: Musikalischer Gehalt – Hans Heinrich Eggebrecht / Carl Dahlhaus: Dialog). Op. cit., 139–155.

As for Eggebrecht’s thesis that music is always and never autonomous, Dahlhaus emphasizes that it clearly shows that music, as a form or structure, must always be based on itself, but that it cannot survive without the content which it does not possess only for itself, although it still wishes to get hold of it.

¹⁹ Cf. *ibid.* Eggebrecht holds that form, that is, shaping, contains, in the broadest sense of the word, musical meaning which represents something that is specifically musical and exists also as music somewhere else. However, according to this author, the content is something that also exists outside music. If this view is accepted, then neither sense (form) nor content have priority but, like in Hegel, they imply nothing else, but the constant relationship of their mutual transformation.

²⁰ According to Dahlhaus, programme music or music with an extra-musical content (which must be strictly differentiated from music with a specified function) is autonomous in the true sense of the word because, like absolute music, it seeks to be listened for its own sake (cf. *ibid.*). This means that the notion of autonomy is related to the function, and the notion of heteronomy to the content.

²¹ The first version of this poem dating from 1865, had the title *Monologue of a Faun (Monologue du faune)*, while the second version, written in 1875, was entitled *Improvisation of a Faun (Improvisation du faune)*. It is symptomatic that the solo-flute (faun’s/pan’s pipes/flute – quasisolo-voice) in Debussy’s music seems to depict just that monologue quality, while the type of work with the musical material (just with the generating theme of the whole work in the solo-flute, and its “arabesque” motive potential) and certain composing procedures seem to “evoke” improvisation. In fact, it seems that the genesis of the poem itself was incarnated in Debussy’s work.

spoken language and the distinct musical properties of the eclogue itself, that is, from voice adjustment to its musical properties). Mallarmé presented his proposal to Debussy and their cooperation started in 1891.²² The composer's original plan, based on the poet's vision of theatrical music (a specific musical-scenic context of the poem), or even a musical-scenic work, rested on a three-part macroconception of music, including a series of scenes/musical images entitled *Prélude, interludes et paraphrase finale pour 'l'Après-midi d'un faune'*. In view of the fact that the joint project was not realized, the final product was Debussy's orchestral piece, a tone poem (as is often called) – *Prelude to the Afternoon of a Faun* (one might say – the first part of the original concept of theatrical music²³). Eighteen years later (1912), the work was also presented on the stage – as ballet music in the production of Serge Diaghilev's Ballets Russes and Vaslav Nijinsky's choreography.²⁴

Initially, according to its intention – it is theatrical, non-autonomous music. Finally, according to its realization – it is programme, non-absolute music. Alternatively – ballet music.

It has been written rather much about the relations between Mallarmé and Debussy,²⁵ while about *Prelude* it has been written mostly from the perspective of *Eclogue*. In fact, the sense of 110 bars of *Prelude* has been primarily discussed in terms of the meaning of 110 Alexandrines of *Eclogue*, whose lengths of time – the performance of *Prelude* in sound and the recitation of *Eclogue* aloud – are almost identical when measured by the units of physical time.

At this moment, only some fragments of this possible “joint story” impose themselves. Those are, for example: an attempt to simultaneously unite and overcome the rational and emotional bases of the being and enter the sphere of the total transparency of the matter; pointing to reality as an external decoration of the internal sense, as a chaotic illusion that disrupts the inexpressible harmony of silence; magical inspiration or the miracle of creation as the transposition of natural facts into the state of vibrating vanishing; evocative magic; imaginary representations; sensory impressions which evolve into an illusion; expression of a dream; elusive metaphor of dreamy imagination; a dream and a song as the unity of elusive outlines freed from their material substance; music, as an alternative to the written word, as just another aspect of a unique phenomenon – the idea which sounds alternately as a word or as a sound; a musical structure underlying everything that exists, as a set of omnipresent relationships...²⁶ Or: the dreamy character of the work, dreamy atmosphere and suggestive

²² Cf. William W. Austin (Ed.). *Debussy. Prelude to "The Afternoon of a Faun"* (A Norton Critical Score), New York: W. W. Norton & Company, INC, 1970, 9. Barbara L. Kelly. 'Debussy's Parisian Affiliations'. In: Simon Trezise (Ed.), *Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 33–34.

²³ So, with a certain dose of irony, Debussy invites Mallarmé to the first performance of his *Prelude* on 20. December 1894, saying that he would honour the *arabesques* for which the composer believes that they were dictated to him by the Flute of the poet's Faun ("Cher Maître, Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurai si vous voulez bien encourager de votre présence, les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la Flûte de votre Faune." Cf. Linda Cummins. *Debussy and the Fragment*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, 96).

²⁴ See, for example, Laurence D. Berman. 'Prelude to the Afternoon of a Faun' and 'Jeux: Debussy's Summer Rites'. In: *19th Century Music*, 3/3 (1980), 225–238. – Edward D. Latham / Joellen Meglin. 'Motivic Design and Physical Gesture in *L'après-midi d'un faune*'. In: R. Parncutt, A. Kessler & F. Zimmer (Eds.). *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIMO4)*, Graz, 15–18 April, 2004.

²⁵ See, for example, Elizabeth McCombie. *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Oxford: Oxford University Press, 2003. – Rosemary Lloyd. 'Debussy, Mallarmé, and "Les Mardis"'. In: Jane F. Fulcher (Ed.), *Debussy and His World*, Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2001, 255–269.

²⁶ Cf. Nikola Kovač. 'Mallarmé/Mallarmé'. In: Branko Džakula (Ed.). *Francuska književnost/French Literature (from 1857 to 1933) III*. Sarajevo, Belgrade: Nolit (Svjetlost), 1981, 147–154.

mode of presentation; a state of confusion between the real and imagined; a dreamy realm of the faun's imagination and memories; pagan sensuality of the faun's fantasies in the heat of the afternoon underneath Mt Etna; hallucinative apparitions of beautiful, vanishing nymphs; lascive dreams under the half-closed eyes, which remain only the dreams of the dreaming world from some remote mythological past; nostalgia ...²⁷ In other words: both *Prelude* and *Eclogue* reside in the misty realm of the faun's erotic fantasies, emerging *between* a dream and memories, the conscious and unconscious, reveries and reality, dreaming and awakening, a desire and the music of his flute...;²⁸ music frees instantaneously, just like dreams and dreaming; everything arises from a desire and everything returns to it...²⁹

The *purely musical* in the intention: "...I wish to write down my musical dream, absolutely separated from it. I wish to sing about my internal landscape with the naivety of a child..." and probably "to add my dream" to someone else's dream.³⁰ "...There is no theory here. It is only necessary to listen to music. *Jouissance* (enjoyment) is the law..."³¹

The dream of *Prelude* "added" to the dream of *Eclogue*. Or, the dream of music (of *Eclogue*) in the music (of *Prelude*) as a dream.

A Fragment on the Emotion of the Purely Musical

Is it possible that Debussy's last words mean that the path to understanding the sense of music should lead through understanding the sense of dream? Do they mean that, in essence, the sense of dream (and dreams as its part) lies in the restoration of the freedom of personality? "A subsequent consensus among the brain subsystems, the restorer of freedom and flexibility, regulation from *within*?"³² It seems that Debussy speaks just about that, since music is an *externalized dream*. The restorer of freedom in the use of itself. It is a higher-level dream, a "substitution" for the dream where the latter cannot penetrate – in external reality. It is a "consensus among the subsystems in external action", that is, among the parts of man's personality and, thus, their integrator.³³ It seems that, more than anything else, the

²⁷ Cf. Ernst Decsey. *Debussys Werke*. Graz: Leykam Verlag, 1948, 77.

²⁸ Cf. Julie McQuinn. 'Exploring the erotic in Debussy's music'. In: Simon Trezise (Ed.), *Cambridge Companion to Debussy*. Op. cit, 131.

²⁹ See Claude Debussy, *Lettres 1884–1918*, réunies et présentées par François Lesure. Paris: Hermann, 1980, 39 (from Debussy's letter to Poniatowski during his work on *Prelude*, in February 1893, and his attempt to explain the phenomenon of desire – its sensitive and changeable nature and its fulfilment).

³⁰ Debussy's words are quoted according to Stefan Jarocinski. *Debussy; impressionnisme et symbolisme*, Paris: Éditions du Seuil, 1970, 111.

³¹ See Edward Lockspeiser. *Debussy: His Life and Mind*, London: Cassell, 1962, 204–208 (these are Debussy's words while talking with Ernest Guiraud in 1890, which were written down by Maurice Emmanuel).

³² See Predrag Ognjenović. *Psihološka teorija umetnosti/Psychological Theory of Art*. Belgrade: Gutembergova Galaksija, 2003, 206–211. It should be noted that Ognjenović holds that art is the state of mind, a complex psychological process of balancing the personality's potentials. As an occurrence, art is a specific integrative event which can be experienced both by the auditorium and the artist, by anybody, under the influence of a hypnogenic object. And a hypnogenic effect (like a dream or dream-creating), that is, separation from direct circumstances and entry into some fictitious world of another reality, is something which differentiates this very rich event or exceptional state of mind from ordinary daily events and acts as the integrator of personality and "restorer of flexibility and freedom" (see *ibid.*, 220).

³³ *Ibid.*, 218.

According to Ognjenović – in the context of his (meta)theory about the dynamics of competences, that is, the "theory of dynamic competences about art" (*ibid.*, 215–238), which is directly related to the "theory of dynamic competences about dreams" (*ibid.*, 189–214) – dreams (a dream as dreaming and a dream as reverie) seem to be the most complex mechanism of "purifying" the system of decision-making (or the removal of rigidity, restoration of flexibility and freedom of decision-making in the future). In them, there is an "conversation-agreement" among the brain subsystems of different phylogenetic age, and the competence for future responses is sought. Art – as an external restorer of the freedom or personality (or all our *I's*), as a compensation – rebalance in the same field in which an imbalance has occurred, or as an external action, must separate man from rigid, instant schemes, clichés and stereotypes, to seemingly separate personality from direct reality and build a different "metareality", another world in which, based on the dimension of the "presence of a dream" in action, that is, hypnogenic or dreamogenic dimension, the events will have different meanings, like in a dream (cf. *ibid.*, 223).

musical medium itself, or music as the state of mind, is actually their “glove turned inside-out” – whenever it is created, performed or listened, or emanates the *presence of a dream in action*, or processes the instantaneous “internal” processes externally, on the basis of the same principles, or takes place together with them at the same time and on the same basis.

Further. The function of fantasies or reveries, as suggested by Debussy, is the *fulfilment of a desire*. If a dream (or the path on which it is possible to consider the *unconscious*, or that which “constitutes my being”, that is, the discourse of the Other, or the “other scene” as the place of a dream, where one can observe the operation of the primary process) unfolds like a *metaphor*; then just that impact conditions the uncovering of a dream, which occurred so as to identify the desire of the Other. A dream is a desire. A dream is the metaphor of a desire. Man’s desire is a desire of the Other (man wishes the same as the Other). A desire is the metonymy of the lack of a being (“desire is the metonymy of the desire to want to be”). When we desire not a thing but another’s desire we become human. All man’s fantasies³⁴ are symbolic representations of a desire for wholeness (for something total, full or complete), a desire for a perfect union with the Other. A desire is a desire for the Other.³⁵

And music is the discourse of the Other when we experience ourselves, when it addresses ourselves, when our action, our gesture (*la geste*), finds support in its song (*la chanson*), when we feel that our personal memories (histories) are organized and recovered³⁶ by something beyond ourselves, when we are fit into the domain of intersubjectivity. Musical experience is a “free shooting” with the *desire* for remembering (or rethinking our past contingencies, which obtain the sense of future necessities) in the intersubjective continuity of the discourse in which the subject’s history is constituted. In view of the fact that music is not thinking based on notions, symbols or words, but is thinking based on sound, thinking amidst energies, it stimulates, reveals, substitutes, establishes, restores the truth of the blanks (unconscious parts) of the subject’s history, creates the place of the truth, or ignorance about oneself in preserving that which is inexpressible in it. This is just how music can reveal man to himself, opening up his past down to the earliest childhood and the oldest request in which the primary identification is created, in addition to the most direct and most rapid emergence of the indicators of the anchorage of his being, based on the amount of sense existing before the interpretation of the self. In essence, one might say that the *unconscious* is structured like music.

For that reason, it is both most difficult and easiest to violate the *law* in music. It is most difficult – since comfort in music is the greatest; the result of a certain custom, convention and specific automatism is secured; the possibility that anxiety (as the

³⁴ Slavoj Žižek (*Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge MA: MIT Press 1992, 6f) holds that something which is staged by fantasy is not a scene in which our passion can be fully satisfied. On the contrary, that is the scene which realizes a desire as such. In view of the fact that, according to Žižek, the desire is not something that is given in advance, the role of fantasy is to provide the coordinates of the subject’s desire, to specify its object and locate the position of the subject in it. In essence, the subject is constructed as if craving for something only by using fantasy: as emphasized by Žižek, we learn how to desire by fantasy.

³⁵ Cf. Žak Lakan. ‘Prevrta subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom’. In: *Spisi (izbor)*, Belgrade: Nolit 1983, 269–308. / Jacques Lacan. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. In this context, metonymy – as an impact generated by the fact that there is no meaning which does not refer to some other meaning, whereby their common denominator is something that Jacques Lacan calls “little sense” – is always directed towards the desire for something else. So, the relationship of a desire towards those characteristics of the language, which determine the *unconscious* and shift our notion of subject, confirms the joint structure of a dream as the path of the *unconscious* and language. This means that in discourse one can recognize a desire and the confirmation of its law.

³⁶ It is interesting to point to Paul Hindemith’s view that something occurring as a response to music is not feelings, but images (*imago*), memories of feelings. In other words, dreams, memories and musical responses are made of the same material (cf. Paul Hindemith. *A Composer’s World. Horizons and Limitations*. New York: Doubleday & Co., 1961, 45).

non-existence of universal satisfaction) is very easily avoided (due to the subject's ignorance of "where it should desire from") is great, while the subject's desire as the defence against exceeding the limit of *jouissance*, is obscure. It is most easiest – because a different opinion and the disruption of logic and paradoxes of the place of break-off, occurring between the imagined and symbolical, are most naturally and most painlessly accepted in music. Because the limits set by *pleasure/satisfaction* (*pleasure principle* as the linking of noncoherent life) for *jouissance* (which is forbidden to the subject), are most efficiently erased. Because a crossed-out subject in music is most efficiently and most completely recovered as the fullness of the subject in terms of the unification of a *desire* (as the *pulsion* of an imaginary, original location of the centre from which we have evolved) and the *law* (which is restored by its offsetting). Thus, it can be said that, in essence, musical fantasy is a transgression, violation, non-observance of the law, the law that is violated, the law gone mad, *jouissance* as the law...

Emotion and “Prelude to the Afternoon of a Faun”

In that sense, *Prelude* is *jouissance* – enjoyment which imposes itself as the law, as a musical fantasy which emblemizes the consciousness of a dream in reality and depicts the permeation of the consciousness of a dream and the consciousness of reality. Research into the organization of *Prelude* focuses on the material from which fantasy has been made, on one side, and on its composition, that is, the way *in which* this fantasy unfolds, on the other.

As for *musical material*, Marija Bergamo emphasizes that “the first ‘translation’ of the musical – from an unclear state of spiritual energy, intuition and ideas – into the concrete: interval, motive, rhythm, register, colour, or even a thematic fragment – takes place during the creative process. Accordingly, musical material is a concrete emotional-intellectual product of musical-spiritual activity.”³⁷ It is also conditioned by the psychological structure, psychological-emotional charge and creatively potent stratum of its author, and also represents “the mirror and expression of the spirit of man from a specified environment. Consequently, musical material is not only ‘raw material’ and the basic building block, but is also consciously preshaped material.”³⁸

This “consciously preshaped material” or musical material of *Prelude* already are quite specific thematic fragments. The first translation of the musical, from the state of intuition and idea, into the concrete takes place in *Prelude*, according to the fantasy principle or, more precisely, in the domain of fantasy as the fantasticality of memories,³⁹ into the already heard – no matter whether recognized as such – music, that is, “intonation”. Namely, this translation from the domain of the imaginary and fantastic, which also includes memories, into reality represents the translation of the already existing – probably unconsciously adopted as the fragments of one’s own “emotional deposit”,

³⁷ See Marija Bergamo. *Fragment ... Op. cit.*, 214.

³⁸ *Ibid.*, 215.

³⁹ According to Henri Bergson (who was at first to reduce imagination to memory), memory is the resistance to purely spatial and intellectual matter or, in other words, memory and image resist, in terms of duration and spirit, to mind and matter, in spatial terms. On the other hand, for example, Durand holds that memory is absorbed in the role of imagination and that it is not the intuition of time, moving away from it in the triumph of the “found”, that is, negated time. In his view, memory belongs to the domain of fantastic, since it arranges remarks aesthetically (cf. Gilbert Durand. *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju*. Zagreb: August Cesarec, 1991, 363. – Gilbert Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod, 1984).

or probably consciously found and singled out, projected and emanated – “instant”, “someone else’s” melodies or themes from the (un)consciousness of dream into the consciousness of reality.

Thus, the generating theme of *Prelude* played by a solo-flute appears as a reminiscence of the melody (“intonation”) of the sentence: “Ah! Réponds à ma tendresse” (“Respond to my tenderness”) from Delilah’s aria *Mon coeur s’ouvre à ta voix* (*My Heart Opens at Your Voice*) from the third scene of the second act of the opera *Samson and Delilah* (*Samson et Dalila*) by Saint-Saëns.⁴⁰ See: Example 1 at the end.

In the way, which is identical to Saint-Saëns’ factual and orchestrational solution of the mentioned Dalila’s “intonation” (doubled by a solo-flute and accompanied by arpeggi of a harp and long sustained chords in strings), Debussy put the faun’s melody in the context of its “multiplied” reflexogenic power at the beginning of the reprise moment of the macroform of *Prelude* (from the 79th to 82th bar – a solo-flute, arpeggio of a harp and long sustained chords in strings). See. Example 2.

In addition, the complete central section of *Prelude* (from the 55th to 78th bar) rests on the theme (in D-flat Major) which, especially when performed by strings at the moment of the musical flow unfolding towards the central culmination of the work, reminds unambiguously of the initial “intonation” of Chopin’s *Nocturne, Op. 27, No. 2*, also in D-flat Major.⁴¹ See. Example 3.

Consequently, two basic musical materials of the complete *Prelude*, which also correspond to each other in a specific way (in addition to some incidental and short fragments of memories, segments, figures, chords or the modes of presentation and distribution of materials – detected reminiscences, reverences, coincidences or references to *Roméo et Juliette – Overture-Fantaisie* by Tchaikovsky, Wagner’s *Tristan*, or *Antar* by Rimsky-Korsakov), represent Debussy’s musical dream that arises from some other musical dreams which he, in his “dream while being fully aware” fuses, links, stitches and weaves into a unique musical text.

Where is Debussy’s place in this musical fantasy as an imaginary space (of a direct external stimulation and internal memories, emotions, conations) in which heteronomous dreams of a different provenance (poetic and musical) are superposed?

A Fragment on the Mathesis of the Purely Musical

As emphasized by Marija Bergamo, “the formal stratum is a stratum in which a musical work, on the basis of the selected material and elaborated conception, is ‘composed’, but now more within the domain of ‘mathesis’ than within that of the emotional. In

⁴⁰ The opera *Samson and Delilah* (*Samson et Dalila*), composed between 1868. and 1874, had its premiere in Weimar, in 1877, while its first performance in Paris (at the Paris Opéra) took place as late as 1892 and was a triumph. As testified by Paul Vidal (Souvenirs d’Achille Debussy, *Revue musicale*, VII (1926), 110), Debussy was familiar with the music of this opera, “whose score he loved very much”, since 1883.

⁴¹ “... It’s no use, I can’t succeed in laughing off the sadness of my landscape. Sometimes my days are dark and silent, like those of a hero of Edgar Allen Poe, and my soul as romantic as a ballade of Chopin! My solitude is populated with too many memories which I cannot get rid of. Well, one must live and wait! ... So the hour has chimed for my thirty-first year, and I am not yet very sure of my esthetic, and there are things I still don’t know!... I have the fault of dreaming my life too much and not seeing the realities until the moment when they are becoming insuperable ...” (from Debussy’s letter to Ernest Chausson dated 6 September 1893; quoted in: William W. Austin, Ed. *Debussy. Prelude to “The Afternoon of a Faun”*. Op. cit., 133–134). Among other things, this letter can also confirm the significant influence of Chopin’s music on Debussy.

this process, the composer's experience, sensitivity, taste and technique encounter and contend with the requirements of the material, relations and structuring, that is, the parameters of purely musical logic..." By quoting Bartok, the author points out that in this stratum, as the decisive phase of a musical creative process, "the idea is developed and the musical content born, including all those values which are contained in musical relations themselves." "...Every musical work... incorporates by shaping the spiritual values into the material..., incorporates the metaphysical-spiritual level into the material stratum."⁴²

Debussy himself also responded to the question *What Is Actually Music?* A few times. "Music is mysterious mathematics whose elements belong to Eternity. It is responsible for the motions of water, for the play of waves ..." ⁴³ For *rhythm* (or *rhythmized time*) as the quality of motion and shaping. "In fact, music should be a secret science..." ⁴⁴ "It is free art that flows ..." ⁴⁵

Music is a constant structural and functional flux. It keeps fluctuating and dynamically adjusting from one moment to another. Each part and the created and preserved entity function simultaneously – they are not separated, instead, they are constantly interacting. In fact, each part is "wrapped" in the entity, which is the result of the interpenetration of all (previous forthcoming and possibly *promised-by-motion*) parts (which are or are still not that). Each part acts/influences – participates/engages in the entity, and carries/transfers participation. From time to time, musical flow is again adjusted, balanced and rebalanced – it unfolds towards the "loop" which attracts it, or is out of balance and seemingly interrupted, or "rejects" participation, that is, modifies and potentially changes the probability of its "path" by opening the alternative paths – and branches off, which is more or less expected or unexpected, predictable or unpredictable, *déjà-vu* or *jamais-vu*. On the millimicron scale of the complex network of musical relations, one encounters a continuous redistribution of the musical energy potential of musical flow, the importance and power of the relations and their joint (non)trembling, competences are adjusted, cancelled and transferred (from one set of musical components and related elements, plans, levels... to another), while the focuses are established and shifted. The unity of musical flow parts keeps working on the concensuses of the entity, tending towards an optimal balance or rebalance. These consensuses, as accidental, instantaneous as well as subsequent and delayed actions (of musical memory) are the inevitability of unfolding (in musical space-time) and experiencing (different kinds and volumes of) musical flow (which acts holonomically, searching for consensuses, rather than following a certain programme or certain rules). In fact, they are a precondition for a free and flexible unfolding of musical flow, the possibility of autonomously intertwined, conscious and unconscious, spontaneous, intuitive processes, the starting point in the unrepeatability of shaping, co-shaping or participation in shaping, that is, in processing a concrete musical flow. Because, musical relations are older than musical symbols and they create a *purely musical*, that is, purely existential internal (hypothetical) space of musical flow, whose

⁴² Cf. Marija Bergamo. *Fragment ...* Op. cit., 216.

⁴³ Cf. Stefan Jarocinski. *Debussy, impressionnisme et symbolisme*. Op. cit., 110.

⁴⁴ From Debussy's letter to Ernest Chausson dated 6 September 1893. Quoted in: William W. Austin (Ed.). *Debussy. Prelude ...* Op. cit., 134.

⁴⁵ Claude Debussy. *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris: Gallimard, 1945, 19.

senseful content becomes shaping itself, whereby the (selfmeaningly) sense is the gesture of shaping itself, which calls for participation, as opposed to that meaningfully stratum of the contingently realized musical content which is exposed to the influences of culture and all other external factors. The “dreaming world” of the dream of music itself, as the regulation “within” musical flow – in which musical-generic, panstylistic processes take place – realizes its externalized domains of stylistically specific musical processes and contingent contents. At the same time, in that “awaken world” of the life experience of music as an externalized dream, it works on the regulation “outside” musical flow, on the elimination of its rigidity, stereotyped behaviour of musical components and their elements, instant schemes and clichés of musical solutions in different strata. Metaphorically speaking, the field of intersection of the “dreaming” and “awaken” worlds of music consists of “transitional states of consciousness” of music, those *intermediate* states of music in which the musical *self/other* “polaron” is included in a dynamic process. From this intersection of the musical *self* and musical *other*, there evolves a dynamic musical entity in a specific, spontaneous, unpredictable and bifurcal way. The “encounter” of the adjusting or coordinating panstylistic musical-cognitive processes with the “reality” of stylistically specific processes results in the shaping, determination and inclusion of their participation in an entity.

Those dreamy Morpheus’ musical interspaces are just emblemized by *Prelude*. And here Claude Debussy is unique.

Mathesis and “Prelude to the Afternoon of a Faun”

In essence, the macrostructure of Debussy’s compositions is not problematic. It is almost always clear, definite and stable, having mostly a three-part outline. Also, it can be based on more developed organizations of a song or (*quasi*) rondo form. What is specific and different, however, is the microstructure or, more precisely, the microsyntactic level of musical flow, which arouses the feeling of temporality, or the originality of Debussy’s musical time, which is not long and narratively carried away. On the contrary, it is internally extended, in a specific way, by *little stories* of the motives, which are simultaneously separated from each other, become independent, but also interlink, on the basis of the same “(dis)connective tissue”, that is, the characteristics of their microdifferences and methods of their adjustment and coordination, disintegration and integration in a time succession.

Such an internal tension, absolute dynamics of micromotion and energy that perpetuates itself through metamorphoses of microflows and their constant evolution into increasingly new sensory nuances, are one facet of Debussy’s wholeness musical flow. Its duplicity or, probably, its duality is that characteristic of the composer’s *writing* (in the sense of *écriture*) which is very often, almost regularly, repeated from work to work (from *Prelude to the Afternoon of a Faun* to *Prelude* for piano) and is fractally translated from microlevels to macrolevels. Namely, Debussy’s *writing of time* unfolds somewhere between two opposite processes which take place at the same time: externally, at a macroformal level, musical flow is shortened and, thus, accelerated, while at the lower levels it is expanded from within, that is, it slows down and becomes extended (this

implies large parts, segments of a form in relation to their subsegments), which occurs simultaneously between their suprasentential/supraphrasal level (which is shortened and accelerated) and infrasentential/infraphrasal level (which is motivically expanded and extended from the inside).

Prelude to the Afternoon of a Faun (the proposed analysis)

	A		b		A ₁		
	<i>a</i>		<i>a</i> ₁		<i>b</i>		<i>a</i> ₂
	<i>a</i> ₃						<i>a</i> ₃
	<i>coda</i>						
	30 bars		24 bars		24 bars		15 bars
	4 "waves"		3 "waves"		3 "waves"		2 "waves"
							2 "waves"
							1 "wave"

- a: wave* = musical sentence; 4 waves = 4 sentences = 2 periods = double period
- a₁: wave = repeated transposed sentence or musical period with two sentences; the first wave is a repeated transposed sentence, the second and third waves are two periods with two sentences each
- b: wave = musical sentence; 3 waves = 3 sentences = 1 period
- a₂: wave = musical sentence; 2 waves = 2 sentences = 1 period
- a₃: wave = musical sentence; 2 waves = 2 sentences = 1 period
- coda: wave = external expansion (theme)

a (bars 1-30)						
10	+	10	+	5	+	5
6 + 4		6 + 4		2 + 3		5
$3\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1 + 2 + 2;$		$3\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 1 + 2 + 1;$		$1 + 1 + 1 + 2;$		$1 + 1 + 2 + 1$
period			period			

externally, both sentences remain without their internal and external expansion, which existed in the previous two sentences; internally, they change and expand - the theme expands here from 3 1/2 to 5 bars

double period

The term "wave", used exclusively in connection with Debussy's works, imposed itself on me, while listening to this music a long time ago, surfacing like an unconscious category. Only later, while dealing professionally with Debussy's work, that is, in my musicological-analytical approach to specified works, I brought it to my mind and tried to define my own experience of this "wave" of Debussy's music. Among other things, I found out that it was related to my perceptive segmentation of music, based on the observation of the same specific way of "breathing", characteristic unfolding of musical flow - regardless of whether it was taking place at the microsyntactic (sentential and infrasentential) or macrosyntactic (suprasentential) level. Accordingly, regardless of its structural and other (thematic, tonal/modal...) sense (fragmentary structure, sentence, period, subsegment, segment, motive, theme, development of a harmonic, instrumental, melodic colour, dynamic specific motion...), directed, naturally, by the composer towards a specified component or its element which, at that moment, acts as the agent

of structural focus – I have always regarded this “wave” as a characteristic similar musical-semantic entity, which (regardless of its concrete content and current function) is a strong impulse and characteristic motion of the tide and ebb (regardless of their proportions) or, in other words, Debussy’s specifically enhanced and (in this case) my dynamized emotional colouring of musical flow and its experience, which takes them into the state of latent tension and impatient expectation of the recurrence of these motions, an intriguing quest for the possible (hidden) places of their occurrence (by backward linking of all those motions), as well as the aspiration towards their possible accumulated integration within one or all components, at one level and, by expanding, at all other levels. Graphically, this “wave” (as Debussy’s specific psychological-auditive archetypal pattern) can be presented in the form of saddle (upward primary orientation) or its reverse version (downward primary orientation), depending on the musical work, that is, the context and the composer’s intention. Regardless of the proportions and levels of “agitation” in musical space-time, the internal relations (especially – as Debussy emphasize – the relations of “rhythimized time” and different speeds of its unfolding) of all “waves” (that linked, double in-and-out breathing or out-and-in breathing) of one work, I would say, remain inside – proportionally mutually identical and, thus, recognizable.

All things considered, this term should be understood quite conditionally, as the result of a subjective experience as well as its union with a personal analytical approach.

However, Imberty’s (Michel Imberty, *Les écritures du temps. Sémantiques psychologique de la musique*, Vol. 2, Paris: Dunod, 1981) emphasis on the paradigm of water as the central place within his interpretation of the semantic representation of Debussy’s style, with which I became acquainted only later, pointed to an unbelievable similarity between my own reactions and the reactions of Imberty’s listeners, participants in an experimental research, and confirmed my, initially unconscious, decoding and experiencing of Debussy’s musical style, or the *writing* of his music as the motion of a “wave”... In fact, it pointed to the composer’s ability make the experience of his music be just as he wished. See. Example 4

A Fragment on the Time Dimension of the *Purely Musical*

“Namely, shaped musical material is not the world in itself, but the world for ourselves, so that time and space in which a work is created ... take an essential part in the creation of certain models, including musical ones... In that sense, ‘space is the destiny’, since it represents both the possibility of a musical work and its limitation...” According to Marija Bergamo, this is that third “spiritual-semantic musical stratum” of a work.⁴⁶

If the “space/territory as the destiny” predetermines an artistic work and its reception, then the reverse is also possible: an artistic work can simultaneously create and build, *shape* that same space *from within* and influence its destiny, regardless of the extent of its participation and impact. And probably – if imagination and its role of an “endless reserve of eternity against time” (Durand) are recognized the metaphysical abilities to resist death and destiny – it represents the “anti-destiny” (Malraux).

⁴⁶ Cf. Marija Bergamo, Fragment ... Op. cit., 216–217.

Shaped musical material as the world for ourselves is an “individual mode of existence”⁴⁷ both of that *world* and *ourselves*. It is the mode which is not only localized in time, but is a process which, to some extent, creates the time in which it takes place.

Time and Debussy's *écriture*

What is especially surprising and provocative, making Debussy's *écriture of time* unique, is the already mentioned duplicity or, more precisely, the constant presence of two simultaneous processes, which are mutually opposite, but do not neutralize each other. Instead, they exist together, conditioning (in the perception) the constant unconscious shifting of the focus from one process to another, whereby that enhanced processual ambiguity, through which musical flow unfolds, and that dominant processual ambivalence, which causes a fast shift of the focus, direction and projection in search of musical sense, lead to finding some “mean value” of the flux of time, specific for each individual work but, in general, very similar for the composer's work as whole. In fact, it represents the “naked” essence of the time structure of each musical flow, central dimension of the perceptive accommodation, residing and channelling, the crucial place of an experience... For that reason, the composer's means of musical expression and processes by which they are directly realized, are stylistically specific – impressionist. However, they are so imaginative, innovative and combined that they could enable, test and strengthen those generic processes which most directly put that *pure* time structure of music in the foreground. Very individualistic emphasis on these specific generic processes is something that can be designated as *Debussysm*. In view of the fact that *impressionism* in music – as a comprehensively defined set of stylistic elements of musical expression – develops absolutely in the service of *Debussysm*, which implies that it is contingently inseparable from it, the impressionist means could seldom be contingently used by any other composer, only partly, since they are most directly related to the *écriture of time* of one author. Namely, they refer just to those most sensitive, most subjective, unconscious, original dimensions of one's individualistic refraction and experience of time.

In that context, it seems that, above all else, Debussy attacks the generic process of hierarchizing the parts of musical flow and creating the existence of a whole musical work by constantly changing the sound perspectives. Consequently, he especially provokes that operative ability of musical cognition, which does not depend on musical instruction, but includes sophisticated, implicit knowledge, which depends more on general strategies than on analytical ones and which represents the primary, profound level of the pandimension of musical thinking.

Consequently, thematism is here, a stereotype formal type or model is here, stylistic specific elements and processes are here, but, at a specified point, they stop being essential and give away before the flaring of the generic processes of musical thinking, which crystalize the ambiguity of the purely time structure of Debussy's music in various ways.

If music is an externalized dream, if generic processes of musical thinking fall

⁴⁷ Ibid., 218.

within the domain of musical relations (those pre-symbolic, pre-speech, pre-language relations), which induce, stimulate and release the fantasy principle of music *par excellence*, placing the function of the logic of fantastic into the heart of musical experience or, in other words, if they fall within the domain of unconscious constraints which, as the finest adjustment of a heteronomic music-dynamic system, can always cause breaking, division, cutting up or tearing up and then lead to reintegration, harmony, as well as the state of optimal consensuses and the centre of “reconciliation” and instantaneous balances – whether a *musical fantasy* is “another scene” of music, whether, at that “second level of otherness”, the characteristics of the panstylistic processes of musical thinking are less hidden manifested or, in other words, whether a musical fantasy, as an unconscious discourse of the musical Other, imposes itself for the consideration of the primary process of the musical *unconscious* and the path which emblemizes *the unconscious* of the being?

Debussy's *Prelude* and his *purely musical* (emotion, mathesis and time) seem to be *singing* just about that.

Musical examples

The examples are reprinted by permission as follows:

– Samson and Delilah by Charles Camille Saint-Saëns: piano reduction of the score by (pp. 149-150) by Edition A. Gutheil, Moskow 1893.

– Nocturno op. 27, No. 2, by Frédéric Chopin (mm. 46-53): Edition Peters, Leipzig (Herrmann Scholtz, Dr. Leopold Schmidt – Fr. Chopin, Nocturnes; Nr 1904; Eigentum des Verlegers 9025)

– Prelude to the Afternoon of a Faun by Claude Debussy: Claude Debussy, Prelude to ‘The Afternoon of a Faun’, An Authoritative Score, Mallarme’s Poem, Backgrounds and Sources Criticism and Analysis. A Norton Critical Score, Edited by William W. Austin, Cornell University, W. W. Norton & Company, Inc. New York 1970, pp.31-63.

Example 1

Saint-Saëns



Debussy



Example 2

Saint-Saëns

Un poco più lento.
rit.

Arvi — xirs — oars — oar.
Ahi — ri — ponds — di
Ahi — ri — spo — di

— eta — pa — ty — xi
ad — tea — dra — se,
mihi — de — li — ri.

Debussy

78 (M.M., $\text{♩} = 84$)
Mouvi du Début *doux et expressif*

MAIUR.
CL.
COR.
COR.

PIANO *pp*

VIOL. SOLO **Mouvi du Début** (1^{re} part)

Dir.
pp
Dir.
pp
Dir.
pp
Dir.
pp

Example 3

Chopin

a tempo

dolce

fz

cresc.

con forza

Example 3 (2)

Debussy

(63) **En animant**

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (FL.), Oboe (HAUTE.), Cor Anglais (COR ANGL.), Clarinet (CL.), Bassoon (BASS.), Corno (CORS.), and two Harps (1^{re} HARPE and 2^e HARPE). The second system features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Double Bass (B.) part. The tempo and mood are indicated as 'En animant' and 'Unis très expressif et très soutenu'. Performance markings include 'pp subito', 'cresc.', and 'Div.'.

Example 4 (1)

Très modéré (M.M. ♩ = 44)
1^o SOLO

3 FLÛTES
p doux et expressif

2 HAUTBOIS
p

CLARINETTES EN LA
p

CORS A PISTONS EN FA
1^o

2 HARPES
1^o accordez
LA²-SI^b, DO²-RÉ^b, MI²-FA^b, SOL²
1^o glissando

Très modéré

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Figure 1 Example 4 (2)

The musical score is arranged in a system of ten staves. At the top left, a circled number '5' indicates the start of the example. The instruments are:

- MAUTR.** (Mute Trompete) and **CL.** (Clarinete): Both play a melodic line in the first measure, marked with a circled '5'.
- CORS.** (Corni): Play a melodic line starting in the second measure, marked with a circled '3°' and a dynamic of *p*. The line continues through the fourth measure, ending with *più p*.
- 1^{ra} HARPE** (First Harp): Features a *glissando* in the second measure.
- 2^a HARPE** (Second Harp): Provides harmonic support with chords, marked with dynamics *pp*, *pp*, and *ppp*.
- Strings** (Violins and Cellos/Double Basses): All are marked *pp*. The strings are *sourdine* (muted) until the second measure, where they play a *Div.* (divisi) passage. The cellos and double basses have long, sustained notes in the later measures.

Example 4 (3)

1
11

1^{re} FL. SOLO

HAUTS.

CL.

B^{ASS}

CORS

Div. (sur la touche)

(sur la touche)

(sur la touche)

2

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are: 1^{re} Flute (Solo), Oboe (HAUTS.), Clarinet (CL.), Bassoon (B^{ASS}), Horn (CORS), and Piano. The piano part is divided into three sections, each marked '(sur la touche)'. The first section is marked 'Div.' and the second and third are marked '(sur la touche)'. The piano part is marked 'pp' throughout. The woodwind parts feature various articulations and dynamics, including 'pp' for the Clarinet and Bassoon, and 'p' for the Horn. The 1^{re} Flute part is marked 'SOLO' and features a melodic line with various articulations. The Oboe part features a melodic line with a '1^o' marking and the instruction 'expressif'. The Bassoon part features a melodic line with a '1^o' marking. The Horn part features a melodic line with a '3^o' marking. The piano part features a complex accompaniment with various articulations and dynamics, including 'pp' and 'p'. The score is marked with a '1' and a circled '11' at the top left.

Example 4 (5)

21

1^o FL. SOLO *l'ègement et expressif*

CORS

1^{re} HARPE

2^e HARPE

Div.

pizz.

The image shows a page of a musical score for a symphonic work. It features multiple staves for different instruments. At the top left, there is a circled number '21' and the instruction '1^o FL. SOLO l'ègement et expressif'. Below this, the 'CORS' (trumpets) section has two staves with notes and dynamics like 'pp'. The '1^{re} HARPE' (first harp) has two staves with a complex, arpeggiated figure and an '8---' marking. The '2^e HARPE' (second harp) has two staves with simpler accompaniment. The bottom section of the score includes a double bass staff with 'pizz.' (pizzicato) and a cello/bass staff with 'Div.' (divisi) markings. The score is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature.

Example 4 (6)

The image displays a page of a musical score for Example 4 (6). The score is arranged in a system of staves. At the top left, a circled number '23' is present. The instruments and parts are as follows:

- 1^{re} FL.** (First Flute): The top staff, featuring a melodic line with slurs and accents.
- CL.** (Clarinet): The second staff, mostly containing rests.
- B^{ASSOON}** (Bassoon): The third staff, mostly containing rests.
- 1^{re} COR** (First Cor Anglais): The fourth staff, mostly containing rests.
- 1^{re} HARPE** (First Harp): The fifth staff, marked *pp*, featuring a complex, arpeggiated texture.
- 2^e HARPE** (Second Harp): The sixth staff, marked *pp*, featuring a complex, arpeggiated texture.
- Strings:** The bottom four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) are marked *pp*. They feature a melodic line with slurs and accents, and include markings for *Unis.* (Unison) and *pizz.* (pizzicato).

The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 12/8 time signature. The music is characterized by its intricate textures and dynamic markings.

Example 4 (7)

Musical score for Example 4 (7), page 26. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- FL. (Flute)
- CL. (Clarinet)
- BASS
- CORS (Corns)
- 1^{re} HARPE (First Harp)
- 2^e HARPE (Second Harp)
- Violins (Div. arco)
- Violas (arco)
- Vicini (arco)
- Celli (arco)
- Bassi (arco)

The score is marked with a circled number 26 in the top left corner. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *arco* (arco). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems, with a double bar line separating them. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 20. The harp parts are particularly prominent, with intricate arpeggiated figures. The string parts provide a steady accompaniment, with some sections marked *arco* and others *Div.* (divisi).

Example 4 (8)

28 *Cédez...*

f *p* *f* *p*

Div. *arco*

30 *Div.* *arco*

31 *au Mouvt*

sourdines *p*

sourdines *p*

ôtez vite les sourdines *p*

ôtez vite les sourdines *p*

ôtez vite les sourdines *pizz. p*

Mirjana Veselinović-Hofman (Beograd)

Tišina kot hermenevtična oaza glasbe

Silence As a Hermeneutic Oasis of Music

Ključne besede: glasbena tišina, časovno-prostorska enovitost, fenomenologija prostora glasbe, hermenevtični »akord suspenza«

Key words: musical silence, temporal-spatial unity, phenomenology of the space of music, hermeneutic 'suspension chord'

IZVLEČEK

Besedilo želi prikazati možnost trenutkov glasbene tišine znotraj glasbenega toka in glasbenega zvoka, ki jih prikazuje kot specifične hermenevtične »oaze« glasbe.

Za glasbeno tišino štejejo predvsem kompozicijsko dobljeni segmenti, kjer se tišina uteleša s sredstvi zvoka. In kjer umirjenost stanja zvoka glasbene tišine preskoči v neki drugi prostor: prostor neintencionalnega, ki dejansko spodbuja asociativne in kognitivne poti. Zadeva specifični »suspenz« prostora, ki ponuja »nekoliko več časa in prostora« za različne tokove emocij in misli, za njihovo »avtentifikacijo« in utemeljitev; za vzpostavitev in »opredelitev« naracij in celo njihovega opuščanja.

Ta teza se obravnava na primeru treh skladb srbske glasbe iz devetdesetih let 20. Stoletja. Gre za naslednja glasbena dela: *The Abnormal Beats of Dogon* za basklarinet, klavir, ustno harmoniko, tolkala in živo elektroniko (1991) ter *Nisam govorio* za altovski saksofon, basovsko ustno harmoniko, recitorja in mešani zbor (1995) Zorana Erića in *Nocturne of the Belgrade Spring 1999 AD* za komorni ansambel, živo elektroniko in avdio trak (1999) Srđana Hofmana.

ABSTRACT

This text is an attempt to point to the possibility of the moments of musical silence in a music flow and musical sound, being presented as a specific hermeneutic 'oasis' of music.

Musical silence is considered here primarily as compositionally shaped segments where silence is embodied by means of sound. And where the stillness of the sound state of the musical silence breaks into another space: the space of the unintentional, which actually stimulates associative and cognitive paths. It concerns a specific 'suspension' space that offers 'some more time and place' for various streams of emotion and thoughts, for their 'authentication' and justification; for establishing and 'specifying' narratives, and even renouncing them.

This thesis is elaborated here on the basis of three compositions which belong to the Serbian music of the 1990s. These are: *The Abnormal Beats of Dogon* for bass clarinet, piano, mouth harmonica, percussion and live electronics (1991) and *I have not spoken* for alto saxophone, bass-mouth harmonica, actor-narrator and mixed choir (1995) by Zoran Erić and *Nocturne of the Belgrade Spring 1999 AD* for chamber ensemble, live electronics and audiotape (1999) by Srđan Hofman.

The phenomenology of the time of music, more precisely, the perception of musical unfolding¹ in real time, that is, the *being in a music flow and its time*² whatever it is – whether the determined time of a piece of music or the undetermined time of an improvisation – also establishes the phenomenology of the space of that music. This phenomenon is to be seen in all musical styles, in a wide range of individual poetics within those styles and in differing degrees of intensity: sometimes, the phenomenology of the time ‘retreats’ from the phenomenology of the space.³ This occurs within a music flow in which its musical sound⁴ appears to be a spatial phenomenon. It is due to the material on which the flow is based, and the compositional technique and principles of orchestration, through which the flow is organized. However, it does not mean that in such segments of the musical unfolding its musical sound loses the temporal character; it only means that the musical sound predominantly reveals the spatial side of its temporal-spatial unity.⁵

¹ The formulations *musical unfolding* and *music flow* are used here as synonyms and are considered in the sense of a theory of form established by Berislav Popović. A music flow (unfolding) is defined as “the unit in which the combination of a whole series of chosen musical elements *determines the choice* of other musical elements”, and which “regardless of its size (...) can be an independent whole and by virtue of the fact, can represent a complete *musical work*”. (Berislav Popović, *Music Form or Meaning in Music*, translated into English by Miloš Zatkalik. Belgrade, CLIO – Belgrade Culture Center, 1998, 15, 18)

² More in: Roger Scruton. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997. – Berislav Popović. *Music Form or Meaning in Music*. Op. cit. – Mirjana Veselinović-Hofman. *Pred muzičkim delom – Oglеди o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike XX veka: jedna muzikološka vizura* [A Piece of Music in Display – Essays on Mutual Projections of Aesthetics, Poetics and Stylistic of the 20th Century Music: a Musicological Point of View]. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2007.

³ Miško Šuvaković even claims that a long sustained tone or noise or silence “seem to expunge the time phenomenology of sound, presenting the sound as a spatial phenomenon”. (Transl. M.V.H.) (Miško Šuvaković. ‘Retorika i semiologija muzike – Neizvesna opšta pitanja’ [Rhetoric and Semiology of Music – Doubtful General Questions]. In: Dragana Jeremić-Molnar and Ivana Stamatović (eds.), *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije* [Musical and Ethnomusicological Reflections], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2006, 30)

⁴ Starting from Berislav Popović’s theory of form, we use the term *musical sound* to designate music flow in real time, that is, music flow as an acoustic phenomenon.

⁵ Without any intention to deal here with various explanations of the phenomenon of time (and space) in music, we will just emphasize that there is a huge bibliography referring to this subject. There is not only musicological literature within this bibliography, but also literature belonging to the field of the cognitive psychology of music, psycho musicology and acoustics. Let us indicate a number of well known writings, according to a chronological order of their editions which we consulted here: Igor Stravinsky. *Poetics of Music in the form of six lessons*. New York: Vintage Books, 1947. – Gisèle Brelet. *Le Temps musical. Essai d’une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. – Karlheinz Stockhausen, “Momentform”. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Momentform”. In: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, (Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Dieter Schnebel). Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, 39–44. Karlheinz Stockhausen, ‘Struktur und Erlebniszeit’. In: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, (Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Dieter Schnebel). Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, 86–98. – Karlheinz Stockhausen. ‘... wie die Zeit vergeht ...’. In: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, (Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Dieter Schnebel). Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, 99–139. – Kurt von Fischer. ‘Das Zeitproblem in der Musik’. In: Rudolf W. Meyer (ed.), *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, Bern – München: Francke Verlag, 1964, 296–317. – Carl Dahlhaus. ‘Zur Phänomenologie der Musik’. In: Carl Dahlhaus. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967, 111–124. – La Monte Young / Marian Zazeela. *Selected Writings*. München: Heiner Friedrich, 1969. – Hermann Danuser. *Musikalische Prosa*. Regensburg: Bosse Verlag, 1975. – Zofia Lissa. ‘Vremenska struktura i doživljaj vremena u glazbenom djelu’. In: Zofia Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, (transl. Stanislav Tuksar), Zagreb: Naprijed, 1977, 47–67. – John Booth Davies. *The Psychology of Music*. Stanford: Stanford University Press, 1978. Ivanka Stojanova. *Geste – Texte – Musique*. Paris: Inédit (Union Général d’Editions), 1978. – John Cage. ‘Odlbrana Saticia’, transl. by Filip Filipović. In: Karel Turza / Žarana Papić (eds.), *John Cage – radovi / tekstovi 1939–1979*. Beograd: Radionica SIC, 1981, 145–149. – Diana Deutsch (ed.). *The Psychology of Music*. New York: Academic Press (Press Series in Cognition and Perception), 1982. – Thomas Clifton. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983. – Hartmut Krones. ‘Die Zeittheorie von Henri Bergson und der Parameter der Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts’. In: *Musikberziehung*, 37/2, 1984, 123–129. – Pierre Boulez. ‘Time, Notation and Coding’. In: Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Orientations – Collected Writings – Pierre Boulez*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, 84–89. – Wilhelm Seidel. *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – Jonathan D. Kramer. *The Time of Music. New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies*. London: Schirmer Books, 1988. – Roman Ingarden. *Ontologija umetnosti*, transl. by Petar Vujić and Ijubica Rosić, ed. by Milan Uzelac. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991. – Nico Schüller. *Erkenntnistheorie, Musikwissenschaft, Künstliche Intelligenz und der Prozeß – Ein Gespräch mit Otto Laske*. Peenemünde, Dietrich, 1995. – Daniel Charles. ‘De-Linearizing Musical Continuity’. In: Richard Kostelanetz (ed.), *Writings About John Cage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 107–116. – Eric de Visser. ‘There’s no such a thing as silence ...’: John Cage’s Poetics of Silence’. In: Richard Kostelanetz (ed.), *Writings About John Cage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 117–133, etc.

This unity is determined by all those categories and means whereby time and space are embodied in music. However, these means do not act separately either as bearers of time or space: neither do rhythm or duration feature components of time only, nor do movement or distance feature solely as components of space. They function in the sense of permeating each other: as, for example, in the form of a movement rhythmically articulated within a fixed tempo and duration, etc. From this aspect, every motive, theme, every musical entity is a kind of relationship and unity of the temporal and the spatial elements. That is why we can say that the phenomenology of the sound of music is also the phenomenology of the space of this music. But this space is not really three-dimensional, it is imaginary space.⁶

And it is within this space that the spatial and temporal categories of the musical unfolding interchange their temporal and spatial functions. So, rhythm as the main category of time can act as a 'pure' movement 'reinterpreting' itself into a dominantly spatial category. For example, the rhythmical configuration of Schönberg's monodrama *Erwartung*, precisely through its abundance, causes a transfer of its functional focus from a temporal to a spatial one. In fact, due to this abundance the rhythmical configuration of this composition renders its interval content, meaning, movements and 'gestures' more transparent and noticeable than the details of its rhythmical content. In this way, a general imbalance of movement is emphasized: there is a focus on abrupt 'gestures', a high frequency of leaps encompassing the registers of vocal and instrumental parts that are the farthest apart, etc. In other words, rhythm appears to be in the function of movement here; rhythm 'becomes' movement: time 'becomes' space.

From this aspect, the other musical parameters of the musical unfolding can 'become' dominantly spatial too. For example, not only can the musical time but also the musical space be extended through, let us say, the augmentation, internal or external extensions of some fragments of this unfolding, and/or the adding or lengthening of rests between (mostly equivalent) sound information within the unfolding. This impression of the extension of space – here, the impression refers to a growing distance – can be emphasized through the synchronized use of some additional means such as the decrease of dynamics, specific tone colour combinations (*tremolo* in *diminuendo*, then *con sordino* or *echo* effects, etc.) or *ritenuto*, for example. And *vice versa*. Individually or in their combinations, the following means such as diminution; the condensation of motives; the omission or the shortening of rests between (mostly equivalent)

⁶ A quite acceptable elucidation of the specific nature of the musical space is given by Berislav Popović. He defines this space as "the totality of the parts of the composition (themes, specific structural or textural manifestations of differently outlined segments, variables which can be of thematic, tonal or structural provenance) among which relationships exist similar to the ordinary spatial relationships. If the given totality of form is regarded as space, it is abstracted from all other attributes of the composition. Hence the possibility of spatially modeling those concepts which are not spatial by nature" (Berislav Popović, *Music Form or Meaning in Music*. Op. cit., 65). This is exactly the reason why the vocabulary of space is used extensively in discourse on music. Quite naturally, this vocabulary also includes notions that signify movements, although in reality there is nothing in music which can move in whatever direction (upwards or downwards, forward or backwards) or stand anywhere in the three-dimensional environment.

Popović emphasizes that musical space is Euclidean space, which means that there is an inseparable unity between space and time. He also mentions that "of Euclidean space-time it might (...) be said that it is space-time in which the temporal position of an event is described by an imaginary temporal coordinate, i.e. that it is 'flat' space in which it is 'possible' to choose coordinates in which the *a priori* difference between temporal and spatial coordinates disappears". (Ibid., *fit*, 9, 67) "During the 20th century", Popović says, referring to current scientific findings, "time and space are interpreted as definite dynamic qualities, for according to the latest explanations, they influence everything that happens within them, but they are also influenced by these same events which take place within their framework". (Ibid., 67)

See also: Ivanka Stojanova, *Geste - Texte - Musique*. Op. cit.

sound information within a musical unfolding in an accelerating tempo; polyrhythmic ostinato layers in different colours exposed in a fast tempo; the increase of dynamics and the like, contribute to a condensation of the sound information, bringing about a spatial effect of 'getting closer', of a 'compression' of the space.

However, in the sphere of the musical sound, that is, the music flow as an acoustic phenomenon, the temporal-spatial unity necessarily includes the real space of the environment in which this musical sound is being performed. As for the *spatial* determinants of this unity, beside the entire time-space of the musical sound there is also the sound of the environment. Regarding the *temporal* determinants of the same unity, next to the duration of this musical sound there is also physical time. Therefore, we are taking four elements into consideration here, each of which happens to be in cross relations with the remaining three.

Additionally, in this 'external' temporal-spatial context of the musical unfolding each of the temporal or spatial categories implies the other one: the temporal category implies the spatial one and *vice versa*. They 'become' each other.

For example, the duration of a musical sound establishes a certain relationship – true, predominantly 'neutral' – with the sound of the environment in which this musical sound is heard. That is so because the sound becomes 'part' of both the sound and the time of the environment. The sound of the environment is, again, as the specific determinant of the environment of the musical sound, in existential 'collusion' with physical time. Therefore, this is a situation which shows that the components of time and space naturally overlap and mutually permeate each other also in the 'external' sphere of the musical sound.

Thus, the different sound contents that permeate their acoustic surroundings within which the musical sound is produced, coupled with the duration of this musical sound, embody a specific *temporality of space* and *spatial character of time*.

Ultimately, it refers to a relationship between the *time of the performance* of a music flow and the *time of the space* in which the flow is heard. In other words, it involves the relationship between the duration of a certain musical sound and the physical continuum of time. This continuum concerns time measured in minutes, days, centuries..., the time of which a segment 'overlaps' with the duration of this musical sound. At the same time, a relation is established between the 'pure' musical sounding and, in principle, the unpredictable 'global' sounding of an environment.

But this is also the relation that 'implies' that the space, which is external to the musical sound, meaning, the sound space of the environment (e. g. of the concert hall) should be prepared for the performance of the musical sound. In other words, this environment is supposed to provide the elementary condition for this sound: environmental silence as the necessary temporal-spatial setting in which this music will attain its right and its essential aim: to be heard. Finally, this means that the relationship through which the environmental space is 'reinterpreted' as time, is due to the environmental silence. As there is no total silence, according to Cage, the place of this 're-interpretation' is considered to be a specific temporal-spatial situation of 'two silences' overlapping: the silence of the physical *space-time* continuum – the silence of which the time is cosmic, unlimited and 'absolute'; and this same silence in its 'flow' through a

particular, environmental *space-time*. In addition, during the performance of a musical sound within this *space-time*, the *composed* silence of this sound also exists as its structural element, which is 'inscribed' in the environmental spatial-temporal unity.⁷

Metaphorically speaking, three 'layers' 'overlap' here, three 'strata' of silence. Each of them can be considered as a specific space of conceptual freedom. So, the **silence of physical time**, considered in the sense of a basic 'stratum' of silence, the silence of the 'absolute', could be understood as the 'ideal area' of limitless conceptual activity. This implies the development of any conceptual capacity, any thought or association, a variety of associative 'sparks' in reaction to any stimulus that might be inspired by this 'absolute'.

The **silence of a particular environment**, considered as a middle and measurable 'stratum' of silence, is established primarily in terms of the sound contents that fill this environment, defining this silence in the Cagean sense of the notion. In principle, conceptual freedom is boundless here too. More precisely, like a functionalized 'middle stratum' of physical *space-time*, the silence of a specific environment is considerably 'porous': it admits the conceptual freedom from the basic 'stratum'. At the same time, however, conceptual activity is decisively stimulated by the sound contents of the environment itself.

And when the performance of a musical sound is introduced in this concrete environment, the **silence of this musical sound** is 'imprinted' in the silence of the environment, as a kind of foreground. But musical silence is specific: it is structured, bearing a compound temporal-spatial, constitutive component of the musical unfolding.

As such, the **musical silence** is a constituent of both the musical unfolding and the musical sound whose phenomenology might stimulate conceptual understanding. From this aspect, more precisely from the aspect of narrative,⁸ musical silence can be contemplated as the level of musical sound where the *being* in this silence does not solely refer to the *being in a structure*, that is, *listening to music with understanding*,⁹ understanding music aesthetically ("ästhetisches Verstehen"),¹⁰ but it also refers to a 'broadening' of the space of conceptual, epistemological understanding ("erkennendes Verstehen"),¹¹ to a certain 'suspension chord' in this space, where a more intense conceptual activity might occur.

⁷ We should also take into consideration that the space of a specific environment can be compositionally adapted and created. Already quite a number of examples from the history of music can show this. They refer to those scores where precise requests are noted for the disposition or movements of performers on the stage (e.g. 'double scenes' in the genre of opera). The work with space as a structural means of music is possible because, from a psychoacoustic perspective and according to certain qualities of sound, one can identify the distance of the sound source and the kind of space in which sound waves spread (in the sense of its openness, of being small or huge, 'shallow' or 'deep', etc.). Therefore, it is possible to create the illusion of the existence of some *other and changeable* space by means of specific procedures in the field of the treatment of musical material and media, predominantly in the sphere of electronic music.

Elaborating the structural and expressive sense of the organization of the space, which is otherwise a *specificum* of an electronic piece of work, Srdan Hofman stresses that "a sound that is fixed according to its 'depth' in the sound field, or a sound that moves at a certain speed towards a listener or from him across this field, can be synthesized or modified through the coordination of: the features of intensity and the volume of sound information; the relation between the direct and reflected 'part' of sound in the information; the content of its colour and micro changes of pitch, all these synchronized with associations with one's already accumulated sound experience." (Transl. M.V.H.) (Srdan Hofman. *Osobenosti elektronske muzike* [Characteristics of Electronic Music]. Knjaževac: Nota, 1995, 36.)

⁸ Thomas Christensen. 'Narrative Theory and Music Analysis'. In: Kathrin Eberl / Wolfgang Ruf (Edd.). *Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft*. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle /Saale/ 1998, Band 1. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2000, 48-56.

⁹ Roger Scruton. *The Aesthetics of Music*. Op. cit.

¹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht. *Musik verstehen*. München, Zürich: Piper, 1995.

¹¹ Ibid.

Therefore, we shall point to the possibility of the moments of musical silence¹² in a music flow and musical sound being presented as a specific hermeneutic ‘oasis’, as hermeneutic ‘suspension chords’ of the process of the *being in a structure*.

In so doing, we understand musical silence as compositionally shaped segments in which silence is functionalized as “the other form of the existence of sound”,¹³ the sound represented by ‘its’ silence, but also as the segments where silence is embodied by means of sound.¹⁴ In both cases, the structuring implies a temporal-spatial unity.

Ultimately, this unity is also what Eric de Visscher takes into consideration when elaborating the phases in the evolution of Cage’s poetics of silence. De Visscher finds in this evolution “three main steps”.¹⁵

The first step refers to “a *structural* conception of silence, in which silence is considered to be an absence of sounds”, in which “the relation between sound and silence is first seen horizontally (...), then vertically”.¹⁶

The second step regards “a *spatial* concept of silence”, according to which “silence is made up of all surrounding sounds which together form a musical space”.¹⁷

The third step implies “a (*non*)*intentional* vision of silence”, which means that “what links all those sounds is the absence of intention”.¹⁸ Thus, the point is that all those sounds “do not possess any precise direction, determination, or meaning. This zero state (...) is a permanent opening to ‘whatever happens next’”.¹⁹

The second and the third item of this de Visscher’s systematization, indirectly but importantly point to a latent freedom of conceptual space.

On the one hand, it is exactly the Cagean silence symbolized by his achievement *4’33” of silence for...*, which most obviously, manifestly demonstrates that silence in music is not ‘defined’ only by the intrusion of possible environmental sounds, but by the scope of cognitive understanding and conceptual elaboration. As a segment of the physical/environmental time which is fixed by the very title of this achievement, the silence of the achievement is the basic material and structural means. However, firstly, this silence is a *time-space* in which (of which) belonging to the genre of a musical composition is reached and justified exclusively at the conceptual level.²⁰

This ‘renaming’ of the absence of musical sound into a musical entity is actually the final phase of the deconstructive relation between sound and silence in a musical unfolding, reached by the music during the process of its deconstructive ‘reading’ of itself.²¹ From the aspect of this problem circle prior to this situation which exists at the

¹² Мирјана Веселиновић-Хофман, ‘Читање »музике тишине«’ In: Зборник Матице српске за сценске уметности и музику [Mirjana Veselinović-Hofman, ‘The Reading of «Silent Music»’. In: Matica Srpska Journal of Stage Art and Music] (22–23)1998, 117–124.

¹³ Martin Zenck, ‘Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts’. In: *MusikTexte*, 55 (1994), 16.

¹⁴ More in: Мирјана Веселиновић-Хофман, ‘Читање »музике тишине«’. Op. cit.

¹⁵ Eric de Visscher, ‘There’s no such thing as silence ...: John Cage’s Poetics of Silence’. In: Richard Kostelanetz (ed.), *Writings About John Cage*. Op. cit., 129.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., 130.

²⁰ Мирјана Веселиновић-Хофман, ‘Читање »музике тишине«’. Op. cit., 121.

²¹ Mirjana Veselinović-Hofman, ‘Music and Deconstruction (An Inscription on the Margins of Derrida’s Theory)’. In: Miško Šuvaković (ed.), *Exclusivity and Coexistence*. Belgrade: Faculty of Music, 1997, 11–17.

very boundaries of music as structured sound and music as the concept, numerous examples occurred with which music did not conceptually and theoretically produce such a far-reaching result as with *4'33'*, but with which music did open the space of a specific 'transfer' from the sensual to the intellectual, from the aesthetical to the narrative.²²

On the other hand, with the uncertainty of *what occurs next*, of direction of any kind, the nature of the *zero state* of the Cagean silence may be considered as a metaphor of the unlimited potential of conceptual activity, too. So, "a permanent opening to 'whatever happens next' " may also refer to the possibility that this "whatever" encompasses ramified narrative paths.

From this angle, those musical examples become more obvious where the sound has the sense of silence,²³ in which "silence (...) resonates in sound: sound is the echo of silence",²⁴ than those examples in which, let us say, silence is articulated in the form of rests bearing the function of the structurally fixed *absence* of a real sound functioning as 'unspoken' sound, inner sound, displaying those moments of a music flow or (meta)musical practice in which "sound resonates in silence".

In other words, we can identify musical silence as a hermeneutically latent oasis predominantly in those musical situations in which silence is 'made' by means of sound. Usually, they are situations in which the sound disperses, time extends, space 'stretches': in which the calmness of a captured state of sound is more 'eloquent' than the intensity of the flow of sound information, conceptually more extensive than the frequency of events and succession of scenes. These are situations in which, generally speaking, still sound pictures are more effective from the point of signification than dynamic ones, including here also a kind of stillness that can be produced by an abundance of movement and frequency of information.

In that way, by becoming its own intention, the stillness of the sound state of the musical silence breaks into another space: the space of the unintentional, which actually stimulates associative and cognitive paths; as the space which can be submitted to or through which the most different receptive resonances of the zero state of intentionality can just 'pass'. We would say that it concerns a specific 'suspension' space that offers 'some more time and place' for various streams of emotion and thoughts, for their 'authentication' and justification; for establishing and 'specifying' narratives, and even renouncing them.

We shall illustrate musical silence as a latent hermeneutic oasis, using as examples three compositions which belong to the Serbian music of the 1990s. These are: *The Abnormal Beats of Dogon* (1991) and *I Have not Spoken* (1995) by Zoran Erić and *Nocturne of the Belgrade Spring 1999 AD* (1999) by Srđan Hofman.

The Abnormal Beats of Dogon for bass clarinet, piano, mouth harmonica, percussion and live electronics is the second of Erić's five compositions in the cycle *Images*

²² The paradigm of this process, intensified in the sense of a "critical and subversive distance from the artistic aestheticism of pure sensuality in the name of an artistic conceptualism behind or on the boundaries of sensuality", Miško Šuvaković reveals in the 'anti-aestheticism' of Marcel Duchamp, which derives from the Dada movement of the period of the 1910–1920s". (Transl. M.V.H.) (Miško Šuvaković. *Diskurzivna analiza* [Discursive Analysis]. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, 440.)

²³ Мирјана Веселиновић-Хофман. 'Читање »музике тишине«'. Op. cit., 119.

²⁴ Eric de Visscher. „There's no such a thing as silence ...". Op. cit, 123.

of *Chaos* (1990–1997).²⁵ Their common features are extra-musical and compositional ideas as well as the aspect of their correlation.

The title of the cycle suggests that Erić considers the *existence* of the world as a permanent *coming into being*; as a kind of distinctiveness within the similar, order within the system of disorder. “The world, according to him, is ‘processed’ through only a few phases which analogically link substance, the physical laws and the human mind: *Unawareness, Resistance, Anger, Wondering* and *Acceptance*. This ‘cartography of the universe’, the mythical mind and emotional life is also a general, formal map of all the compositions from the cycle *Images of Chaos*.”²⁶ The established concordance of the poetical-philosophical with the specifically compositional leads Erić to a musical dramaturgy of coexistence rather than of dialectical opposition; to a postmodern play with metaphorical meanings rather than of modernistic ‘finality’; to the spirit of improvisation, transparency and likeable discourse rather than of unintelligible utterances.

Within these common characteristics, every composition of *Images of Chaos* has its own, particular source of inspiration and its particular meaning. This meaning is mostly implied by segments of musical silence, and even explicitly expounded within them.

So, the first movement of *The Abnormal Beats of Dogon*, entitled *Unawareness*, is an example of an ‘airy’ and delicately produced musical silence with a very characteristic meaning. This silence is built up by means of pedal-tone patterns of the sampler II in a quiet dynamic, with which the whole composition starts and ends; samples of the sampler I, which begin to appear from the third bar; and the bass clarinet which perform multiphonics starting from bar no. 12 of the same time-axis.²⁷ Occasionally, instead of the multiphonics, the bass clarinet ‘intrudes’ into the described sound situation with two intervallic-rhythmic patterns which are re-exposed with a distance between them. The tremolo of the timpani joins in this entire sound picture: they ‘signalize’ the appearance of both patterns in the bass clarinet, ‘measure’ the distance between them and their repetition and, after the patterns ‘disappear’, the timpani ‘draw’ the silence under the threshold of the audible. See. **Example No. 1.**

²⁵ Other compositions of the cycle are: *The Great Red Spot of Jupiter* for amplified harpsichord, percussion and live electronics (1990); *Hellium in a Small Box* for strings (1991); *I Have not Spoken* for alto saxophone, bass-mouth harmonica, actor-narrator and mixed choir (1995) and *Oberon Concerto* for flute and instrumental ensemble (1997).

²⁶ Zorica Premate. ‘Zoran Erić: *Images of Chaos I–V*’. Booklet for CD SOKOJ 206 (translated by Branka Nikolić). – Zorica Premate (ed.). *Late 20th Century Serbian Music Series*. Belgrade: SOKOJ – MIC, 1998, 5–6.

²⁷ It is necessary to warn here that the performance of *The Abnormal Beats of Dogon* recorded on the CD differs in some details from the score. This is mostly due to the fact that this composition is based on the spirit of improvisation. In reference to this, let us mention that the composition is notated in two scores, one of which is just a list of patterns for the performers to improvise, in case that they decide to play the composition in the form of improvisation according to the composer’s indicated instructions.

The samples used here originate from several examples taken from the musical practice of the Dogon people of Africa, who strongly believe in their tradition according to which their ancestors came to the Blue Planet from the star Sirius B.²⁸

The Dogon built their own understanding of the world, space and time, the experience of the cosmic 'migration' and infinity, in their own social and spiritual order, wisdom and musical practice. Therefore, when Erić composes the musical silence of the *Unawareness* he respects these cosmic 'deposits' of the Dogon tradition creating the musical silence as a 'replica' of the silence of the 'absolute', its *zero, unintentional* state. He creates this 'replica' as an extended silence of the night, which seems as if it got stuck somewhere in the dawn of our civilization, strongly reminding us of the famous openings of the Stanley Kubrick film *2001: A Space Odyssey* (1968).²⁹ Erić's musically composed silence implies 'ancient' sounds by which the silence of the 'absolute' actually turns into concrete silence: the silence of the open space of a plateau in Mali, inhabited by the Dogon today; and where, in the moonlight, till dawn, a voice from "another world" (maybe the one from their Star), announces a ritual ceremony.³⁰

The used sounds by which Erić both recalls infinity and transforms the unintentional state of the continuum of silence into this environmental concretization, have the potential for such a function precisely because they are based on the indigenous musical practice of the Dogon people³¹ and, in a way, also imply the 'tones of infinity'. Erić 'liberated' these tones through electronic means. In doing this, he actually 'liberated' the international musical potentials of the folklore materials he used, at the same time.³²

The silence of the first movement of the composition also occupies its final movement – *Acceptance (with Wondering)*. In it, beside the analogous role of the bass clarinet, timpani, sampler I and sampler II, which mainly expose the same samples, the shaping of the silence includes a soft rhythmical flow of the piano, reduced to one tone which is occasionally 'disturbed' by a striking motive in the same part.

See **Example No. 2.**

²⁸ "They live in Mali (...). They inhabit a plateau, the slopes of a rocky escarpment and part of a plain which spreads at its foot. They live according to a social and religious system related to a vast cosmogony which inspires, directs and permeates all their activities. The purpose of their art, where music seems to occupy a preeminent place, is the portrayal of their beliefs, which are profound and often very secret." (Quoted after the note given in the score)

²⁹ The film "begins at dawn, in prehistoric Africa (...) and one step back in time"; and is marked by "fear, curiosity and courage" of *australopithecus afrensiensis* who, at the peak of its development into the species of *homo sapiens*, reaches the features of being "civilized, rational and scientific". (<http://www.kubrick2001.com>) Analogously but specifically, homo sapiens who 'inhabits' Erić's *The Abnormal Beats of Dogon* (and generally the whole cycle *Images of Chaos*) experiences, as we already stressed, the state of unawareness, resistance, anger, wondering and acceptance. These are articulated differently in every composition of the cycle; in *The Abnormal Beats of Dogon* like: *Unawareness, Resistance with Anger (The Song of Witchdoctors)* and *Acceptance with Wondering (Ia-Po Dogon's Greetings)*.

³⁰ "By the light of the Moon, until Dawn, the voice from another world announces the beginning of the Dama ceremony." (The motto of the first movement)

³¹ Erić recorded folklore sound contents whose fragments served him as a basis for creating the patterns by means of predominantly inner acoustic changes of these contents. Then, the composer treats the patterns as the samples created by himself, and uses them as material for composing. (For more about this see: Mirjana Veselinović-Hofman. 'The Folklore Sample and its Relations with the Electronic Medium in Postmodern Music'. In: *Folklore and its Artistic Transposition*. Belgrade: Faculty of Music, 1991, 463–487)

Erić also made a list of samples which appear during the composition, named them and specified their order regarding their appearance in the parts of the ensemble. Thereby, he actually produced a score for an improvisational performance of the piece.

³² Cf. *ibid.*

It is characteristic that the pedal-texture of the sampler II is sustained in this movement, as well, as it actually is in the whole composition. However, in its middle movement, *Resistance with Anger (The Song of Witchdoctors)*, this pedal-texture changes its sample and 'branches' into a two-part texture. But it reestablishes its initial form immediately after the interruption occurring at the very beginning of the final movement. (See **Example No. 2.**)

Therefore, regarding the dramaturgy of the work as a whole, the presence of the samples in the sampler II acts as a signifier of the unintentional cosmic continuum. And yet, this function is not denied by the interruptions of the pedal-texture. We would say that it is exactly due to them that the pedal-texture psychologically becomes even more conspicuous because it confronts us more drastically with those – to paraphrase Erić's metaphoric claim from the closure of his piece *I have not spoken* – two or three or ... daily rhythms of ours, the Dogon, no matter whose, which desperately remain in the "time-isolation" of humanity.

I have not spoken for alto saxophone, bass-mouth harmonica, actor-narrator and mixed choir is the fourth part of Erić's cycle *Images of Chaos*. We consider it to be the specific manifesto of the signifying latency of silence within a musical dramaturgy, and Erić's in particular.

The initial tempo of this composition, "Very calm, like at a Beginning", indirectly points to the fact that it is the author's consciousness of the silence of the 'absolute', which directly precedes the composition. What immediately follows is an embodiment of this silence, reached through a *composed* silence with which the piece actually begins. So, already in its first bar, the *composed* silence becomes the focus of the musical unfolding. This silence is created by a harsh second of the bass-mouth harmonica, which is repeated four times. During every appearance it is reduced to one tone. After its third appearance this second lasts parallel with the spread 'drop' of the motive consisting of the horizontal 'step' of the second. This motive produces a softer, almost vocal nuance with which it mollifies the 'inorganic', sawtooth-like harshness of the bass-mouth harmonica.³³ This is also a sound situation in which the melodic line of the alto saxophone arises from the initial silence (bar no. 5). Through its urban sensibility, extensive inner space and an improvisational echo built in the very musical content that the alto saxophone exposes and on which it later improvises, the alto saxophone appears here and acts throughout the composition as an 'independent' signifier of the urban. The alto saxophone is not part of the composed silence, but is its parallel plan.³⁴ See **Example No. 3.**

However, the initial silence resumes its flow, only a vocal layer joins it. Firstly, female voices appear in a quiet dynamic and low register (bar no. 12), after which other choir parts (bar no. 18) display the verbal content. The way it is exposed, this content is deprived of its sense. Here, it is another way of symbolizing the world of urban and modern civilization in general: if the alto saxophone symbolizes this civilization through behaving as an 'independent' signifier, the *composed* silence symbolizes this civilization from the aspect of one of its crucial problems.

³³ Also in the case of this composition, the performance recorded on the CD slightly differs from the score. It is likely that we analyzed a more recent version of the score.

³⁴ In her elucidation of the composition *I have not spoken*, Z. Premate describes the alto saxophone as "an agent of urban jazz images and at the same time their interpreter, assuming as far as the form is concerned the role of the 'refrain', of short episodes of relaxation". (Zorica Premate. 'On Being Silent'. In: International Magazine for Music *New Sound*, 7(1996), 34.)

Example No. 3: the first movement, the 1st line on the first page of the score.

Very calm, like at a Beginning $\text{♩} = 66$ Belgrade, March 1995

Acton-Narator

muted, sotty
p *mp* *mp* *p*

sung
non vibrato
p *mp* *mf* *mf*

mp *mp* *mp* *mp* *p*

mp *p* *mf* *p*

Choir:
**Teh Too Teh Sah
Teh Nee Teh Behz**

Teh Too Teh Sah Teh Nee Teh Behz Teh Too Teh Sah Teh Nee Teh

As we already hinted, the verbal content of the piece is quite specific. It consists of short syllables that are particle words in the Serbian language, such as pronouns, conjunctions, adverbs, adjectives, etc.³⁵ This content is not treated semantically, so it becomes a metaphor of one of the most prevalent features of modern times: the impossibility of true communication, which is, paradoxically, actually caused by the epoch of communication and mass media.³⁶ This non-semantic verbal content acts as the signifier of a social situation in which what is said is neither heard nor listened to. In other words, whatever is said even if it were heard, would be qualified *a priori* as senseless and unimportant, as something that should not even be allowed to take part in any further conceptual and contextual collocations.

So, the particles used here are treated as syllables without any sense; moreover, as particles that can result in a certain conceptual 'distortion'. This means that Erić uses the selected particles to build artificial and non-semantic collocations of syllables, through which he actually plays an ironical game of dismantling language as the means of communication.³⁷ Part of the same game also bears a sound picture resulting from the articulation of the syllables in such a way that it conveys the impression of reading a text written in Latin. This suggests that even the general sound of one of the two basic languages of European civilization, the Latin language, remains without language: without meaning, without any possibility of conveying sense. So: Latin is dead; language is dead.

Not only are we concerned here with a postmodern irony referring to general non-communication as a paradox of the epoch of communication but also with a game just for the sake of playing, more precisely, because of the remedial optimism of playing. However, at the same time, this is a game played from an almost Adornian angle, on which Erić cynically focuses and with Adornian negativity sharpens the problem of the neglect and destruction of the need to understand the *other*.

Of course, the syllables used are not senseless in themselves, but each of them is 'closed' within itself, within its own meaning: like a word taken from a dictionary, which is exposed in a way that leaves it isolated from the numerous possibilities of its grammatical and syntactical use. Therefore, the verbal material chosen by the composer is semantic according to its primary nature. That is exactly why during the non-semantic treatment of this material its strong inner need for conceptual materialization is revealed: the syllables catch up with each other and become intensely condensed, but they do not attain a new quality: they do not reach any sense. The attempts at formulation are disrupted, prevented from any conceptual articulation and hence end up in the realm of non-speaking: in silence.

³⁵ For example: "te" (meaning: "you" as the accusative); "ti" (meaning: "you" as the nominative); "sa" meaning: "with"; "pa": "well"; "bez": "without"; "pod": "under", "floor"; and the like.

³⁶ "The more we talk, the less we understand each other in a sea of messages; the more comprehensive the space of communication, the fewer the relations which imply true understanding and acceptance. We live immersed in communication which *does not communicate*: it neither announces, nor can it achieve 'comprehension'. Perhaps only the 'acceptance' of the incomprehensible." (Zorica Premate. 'On Being Silent'. Op. cit., 33)

³⁷ Although predominantly aimed at helping possible non-Serbian performers, that is, done for purely practical reasons, an Anglicization of the orthography of the particles might also be considered metaphorically: as a certain dismantlement of the Serbian language. For example: "te" is spelled like "Teh"; "ti" like "Tee"; "sa" like "Sah"; "pa" like "Pah"; "bez" like "Behz"; "pod" like "Pod" (with capital "P"), etc.

Now, like at the beginning of the composition and all through it, the silence is created by the same ‘protagonists’. The bass-mouth harmonica and choir parts in their pedal point endurance, synchronized with ‘patches’ of non-retrograde rhythmic motives in the tenors and the first part of the basses, followed by the contraltos and the tenors, with the parallel reiteration of the conjunction “a” on one and the same tone in the sopranos followed by the contraltos, build the musical silence, which now not only has a metaphorical meaning, but becomes a significant hermeneutical field, too. Moreover, this is the field where Erić explicitly verbalizes the meaning, which was latent until this moment, entrusting this verbalization to the actor-narrator. See **Example No. 4: pages Nos. 8, 9 and 10 of the score.**

Example No. 4: page 8.

The image displays a page of a musical score, specifically page 8. It features a complex arrangement of staves. At the top, there are two staves for a piano accompaniment, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The piano part includes dynamic markings such as *pp*. Below the piano part, there are several systems of vocal staves. The first system includes a soprano staff, a contralto staff, a tenor staff, and a bass staff. The tenor and bass parts have lyrics written below them: "Tih Tih Tih Tih Tih" and "Nih Tih Nih". The second system shows a narrator's line: "Actor-Narrator: This is a Stable Chaos". The third system continues the vocal parts with lyrics: "Tih Tih Tih Tih Tih" and "Nih Tih Nih". The score is written in a standard musical notation style with various rhythmic values and clefs.

A similar space of meaning is implied by the treatment of silence in Srđan Hofman's *Nocturne of the Belgrade Spring 1999 AD* for chamber ensemble, live electronics and audiotape. The composition is founded on the 'processing' of all three 'layers' of silence, described here. One 'layer' is the silence of the 'absolute', which, embodied as a *coloured* silence, carries the second 'layer' of silence at the same time: a silence which 'makes' physical time audible. The third 'layer' is a *composed* silence, treated as part of the musical contents extending along the *coloured* silence. It is precisely this *coloured* silence that occurs both at the opening and the end of the composition.

In other words, the *Nocturne* starts with a segment in which the silence of the 'absolute' crosses the threshold of audibility, and ends up with a segment in which there is a reversal from this threshold to the silence of the 'absolute'. Besides, this *coloured* silence exists throughout the composition as its initial and basic layer, its inevitable temporal 'throb' and spatial frame, its continuum, fundamental, *cantus firmus*. Therefore, not only does the *coloured* silence appear as the foreground of the beginning and the end of the piece, but also of all those parts of the music flow where parts of the ensemble and live electronics 'rest',³⁹ as well as in all those moments in which they have a low dynamic. In the other segments of the piece, however, the *coloured* silence is "masked by directly produced sounds".⁴⁰ Ultimately, this means that whenever it functions as a structural component of the flow of these sounds, more precisely of the content of the foreground of the musical unfolding, the silence also carries the 'foreground layer' of the silence of the environment. Hence, the musical silence that appears in the musical stratum 'at the forefront' of the *coloured* silence, gives substance to the silence of physical space-time, in the sense of a 'secondary level'.

The *coloured* silence is realized here by means of an audiotape (CD), the emission of which is uninterrupted throughout the entire performance of the composition. The contents of this silence are the sounds recorded during the spring nights in Belgrade, in 1999. So, these sounds convey their own environmental, chronological and historical reference,⁴¹ which is why they irrefutably destroy the very Romantic code of the genre of nocturne. "The nocturne does not actually occur; it is its meanings that Hofman utilizes as proof for the metamusical mediation of the sound phenomenon itself, the sensuous impression and the culturological premises of listening to the *silence and sounds of a suburban night*⁴² in the spring of 1999."⁴³

So, the reveries and the melancholy, the softness and lyrical feelings featuring in this composition do not appear to be in concordance either with the Romantic 'definition' of the nocturnal or the romantic in general. They are rather in concordance with the experience of a concrete situation in European civilization at the end of the last decade of the 20th century: the reveries and the melancholy are here under oppression, under the threat of being destroyed. So, the reveries and the melancholy are negatively signifying in Hofman's *Nocturne*, and treated without any illusion or attempt at simulation. How-

³⁹ These situations are marked with "G.P." in the score.

⁴⁰ Quoted from the author's explanations enclosed by the score.

⁴¹ Between the 24th of March and the 10th of June in 1999, Belgrade was regularly and increasingly bombed every day by the NATO forces.

⁴² "From the author's comment on the work, published in the First Bulletin of the IX International Review of Composers".

⁴³ Bojana Cvejić. 'Near and Far': In: International Magazine for Music *New Sound*, 17 (2001), 58.

ever, precisely as such, the reveries and the melancholy have a crucial role in the author's ironical, postmodern metaphorical game of 'testing' and 'Romantic immortalizing'.

This game already starts with the initial idea of forming the musical contents of the electronic part. According to this idea, the contents derive from the intervallic 'translations' of the phone numbers of those of Hofman's friends with whom he communicated most frequently during those dangerous Belgrade nights. The numbers entered into the musical material of the composition, the applied compositional process, the system and the very substance of the composition. This is due to the complex intervallic procedure through which six basic patterns were shaped and supposed to be 'triggered' by the MIDI keyboard. So, when a certain tone on the MIDI keyboard is pressed exactly at the moment determined in the score by the Time-line, a command is immediately sent to the computer to activate from a keyboard player an 'autonomous' process of displaying these patterns, their varied repetitions and transformations, which are uncontrollable and inevitable. This is produced according to a pre-processed program, which is 'assigned' by algorithms created on the basis of the computer program MAX. A significant metaphor is implied by this compositional procedure: the 'autonomy' of the way in which the patterns appear, which concerns the independence of these patterns from the keyboard player, is considered by the author as the signifier of the current position of the individuality, the intellectual oppressed and incapacitated by the strongly coordinated mechanism of force. See **Example No. 5: patterns.**

Example 5-1

Impulses for the interval-rhythmic patterns are distributed in the following way:



Patterns:

Three musical examples labeled C, D, and A. Pattern C shows a sequence of notes on a staff with a dynamic marking of *f*. Pattern D shows a sequence of notes on a staff with a dynamic marking of *f*. Pattern A shows a sequence of notes on a staff with dynamic markings of *pp* and *ff*, and a tempo marking of *117*.

Example 5-2

Audio tape, MAX and SampleCell files are available at:
Faculty of Music Tone Studio
Kralja Milana 50
11000 Beograd, Yugoslavia

However, the musical contents played by the chamber ensemble represent a free rhetoric within the same system. And it is exactly this rhetoric through which and within which the *composed* musical silence of the piece is also created.

Several segments from the beginning of the *Nocturne* will exemplify this. Their mutual relationships are characteristic of the whole piece both from the formal aspect and from the aspect of meaning. We would say that the three forms of silence that exist in these segments and are compositionally elaborated, establish the most general hermeneutical frame of the piece, acting like a stimulus for the potential *conceptual* elucidation.

As already emphasized, the beginning of the *Nocturne*⁴⁴ ‘belongs’ to the *coloured* silence. In the very next step, with the activation of the Time-line,⁴⁵ the *composed* silence starts to flow along with the *coloured* silence (formal segment “a1”). The *composed* silence is created by a sliding change from the vertically displayed sixth to the fifth and *vice versa*, in the *senza arco* tremolo of the cellos, within a low/the lowest dynamic. From the second bar of the Time-line a *glissando* of the harp and a motive in the electronics join in this sound picture. Part of this motive is replicated by the first trumpet, which is immediately followed by the second one (see **Example No. 6:** the first 2 pages of the score). An important feature of both the motive and its replica

⁴⁴ From a formal-analytical point of view this can be marked as section “a”.

⁴⁵ In the score marked with START MAX Time-line.

are the rests, which seem to increase the distance among the tones. In this way, the musical space expands and becomes more ‘airy’. Coupled with the low dynamic, the *composed* silence gradually retreats, leaving the sound space and reducing it to a new segment of the audibility of the pedal texture of the *coloured* silence (formal segment “a”). Between this segment and the very next state of its audibility (again “a”), the third of altogether six created intervallic-rhythmic patterns, marked with **A#**, is activated in the electronic part (**Example No. 7**: page 9 of the score).

This pattern firstly appears like a kind of intrusion in the pedal-texture of the *coloured* silence, producing an “a-A#-a” formal succession; then, the pattern occurs again, after the segment “a2” pours into “a”. Here, it represents a directly preceding stimulus for the appearance of a new formal segment (“b”) (**Example No. 8**: page 12 of the score). Its tension leads directly into a new situation of *composed* silence (segment “c”). This time, the composed silence is embodied by the mezzo-soprano without any text, the harp, the electronic part and the cellos (**Example No. 9 a+b**: page Nos. 13, 14 of the score).

Example No. 6.

The image shows a page of a musical score titled "Nokturno" by Srđan Hofman. The score is for a multi-instrument ensemble and includes electronic elements. The instruments listed on the left are: trumpet 1, trumpet 2, piano, mezzo-soprano, violoncello 1, violoncello 2, harp, and Midi Keyboard. The score is marked with "G.P." (Glorioso/Pedagogico) and "(cca 10'") = 40". The tempo is indicated as "START MAX Time-line 00:00". The score includes dynamic markings such as "pp", "PPP", and "ppp". There are also performance instructions like "ARCO APICE" and "gliss. (on the strings with key)". The score is marked with "MIDI OUT: Pz. 1" and "Tape (cca 10'")". The score is marked with "ecl." at the end.

8

G.P. (cca 5')

tr 1 *non-acc* *PPP*

tr 2 *con sordina* *PP*

pno

mogr

vc 1 *col legno*

vc 2

hp *(Strike sound-board with hand)*

M Kb *(cca 5')*

Example No. 7.

9

G.P. (cca 5') *[non-acc sord.]*

tr 1 **A** *(cca 8')* **G.P.** *(cca 5')* *[non-acc sord.]* *PPP (sord.)*

tr 2 *PPP*

pno

mogr

vc 1 *arco arco* *PP* *arco arco* *PP*

vc 2 *PPP*

hp *pffm* *(use the strings with key)*

M Kb **MAX** **A** *00:37* *PP* *00:45* *(cca 5')*

Example No. 8.

Musical score for Example No. 8. The score is in 2/4 time and includes the following parts: Flute 1 (fl 1), Flute 2 (fl 2), Piano (pno), Clarinet in B-flat (cl), Violin 1 (vi 1), Violin 2 (vi 2), Horn (hp), and Mallet Keyboard (MKb). The score begins at measure 12. The flute parts feature melodic lines with dynamics ranging from *ff* to *p*. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines, marked *mp*. The mallet keyboard part includes chords and sustained notes, with time markers at 01:34 and 01:39. A rehearsal mark [R1] is present at the beginning of the second system.

Example 9-1

Musical score for Example 9-1. The score is in 2/4 time and includes the following parts: Flute 1 (fl 1), Flute 2 (fl 2), Piano (pno), Clarinet in B-flat (cl), Violin 1 (vi 1), Violin 2 (vi 2), Horn (hp), and Mallet Keyboard (MKb). The score begins at measure 12. The flute parts are mostly silent. The piano part features a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The violin 2 part has a melodic line with dynamics *pizz.* and *arco*. The horn part has a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The mallet keyboard part includes chords and sustained notes. A rehearsal mark [R1] is present at the beginning of the second system.

Example 9-2

The image displays a musical score for a chamber ensemble. The staves are labeled as follows from top to bottom: v1, v2, pno, strg, vc1, vc2, hp, MIDI OUT: Pt. 2, and M Kb. The vocal parts (v1 and v2) feature melodic lines with some rests. The piano part (pno) has complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings like 'ff'. The string parts (vc1, vc2) are mostly silent. The harp part (hp) has some arpeggiated figures. The MIDI OUT part (M Kb) shows sustained notes with a 'pp' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'pp'.

Consistently adhering to the explained principle, the formal dramaturgy of the *Nocturne* is created as the dramaturgy of a possible listening to silence: listening that is not solely listening to, but is also hearing and perceiving and reacting, meaning and a message.

From this aspect, the female voice, deprived of any verbal utterance, is symbolic in *Nocturne*; more precisely, it is signifying. On the one hand, as an element of the *composed* silence, the voice seems to ‘invite’ the listener to a free game of adding a text and his possible explanations (see **Example No. 9**). On the other hand, however, it is not likely that the non-verbal feature of the voice might have any alternative. Because, this feature embodies the opposition of the human to the mechanical; of the cognitive to pure power; of the meditative-lyrical to the brutal and the threatening.

Therefore, the voice is the signifying opposite of the *coloured* silence. As such, it tries to break this silence by fighting a battle inside it. The voice tries to disturb the silence by making abrupt forays into and sudden exits from it; and when flooded by it, the voice as the human aspect attempts to confront and challenge the silence.

All the other parts of the chamber ensemble are treated in the same (‘vocal’) sense and meaning. In such a way, the dramaturgical and signifying role of the voice is multiplied in its resistance to comply with the *coloured* silence as the signifier of this concrete, imposed nocturne and, generally, such a nocturnal atmosphere as something at all possible.

This is why we would assert that the composition flows through the friction between the signifiers. The friction is deliberate and harsh in its attempts. However, the *coloured* silence remains unaffected. It remains stable enough since it is nothing but “Stable Chaos”. It destroys the sense and breaks the resistance. It is mechanical. It is more powerful.

Together with the silence of *The Abnormal Beats of Dogon* and *I Have not Spoken*, the silence of *Nocturne* points to the same phenomenon: to the huge hermeneutical capacity of the field of musical silence. So, within this hermeneutical sphere of musical silence, acting from the same standpoint towards the current crisis of humanity, next to the ‘planetary’ silence of *The Abnormal Beats of Dogon* and the ‘silence manifesto’ of *I Have not Spoken*, the silence of *Nocturne* reveals a highly consistent, rather pessimistic but still very sarcastic ‘inscription’:

I *have* spoken... What about you?*

* The text was written as a study from the project at Matica srpska: *Aspekti muzičke tišine u srpskoj postmodernoj muzici* (Aspects of musical silence in Serbian postmodern music).

Metodologija • Methodology

Vizualne in avditivne reprezentacije prostora in mrežnega prostora

The Visual and Auditory Representation of Space and the Net-Space

Ključne besede: kognitivni prikaz (avditivnega) prostora, eksperimentalna raziskava, glasbeni prostor, mrežni prostor

Key words: cognitive representation (auditory-) space (exp. study), musical space, net-space

IZVLEČEK

Raba pojma *prostor* v zvezi *mrežni-prostor* temelji na mehanskem gledišču, gre za prisposodobno vidnega prostora, ki je izpeljan iz telesnega izkustva sveta. S tehničnimi obrati se aktivna interakcija raziskovanja prostora vedno bolj pogreza v pasivnost. Na tej točki nastopi slišni prostor in postane prisposodba mrežnega prostora.

Eksperiment je dokazal, da avditivne prisposodbe vzbudijo že različne ostrine/tonske višine. Udeleženci eksperimenta so dobili navodilo, naj pokažejo točko v prostoru, kamor so v mislih postavili določeno zvočno barvo.

Rezultati delijo udeležence na dve skupini: vizualni tip, ki si umišlja prostor po lastnem gibanju, in raziskujoči avditivni tip, ki si umišlja prostor v skladu s ponotranjenim znanjem o obnašanju zvoka: medli zvoki so daleč stran, ostri zvoki so blizu. Tonska višina je razkrila pomemben učinek v sinestetični domišljiji na osi Y.

Sekundarna interpretacija zvoka kot prostorske lokalizacije nakazuje, da je avditivni prostor pojavljanj in pritrjuje McLuhanovi domnevani analogiji med »ušesom in elektriko«, med avditivnim prostorom in prostorom elektrike, dandanes mrežnim prostorom. Metaforični rabi prostora navkljub umetnostni eksperimenti uvajajo avditivno-prostorski imaginarij kot psihološki vmesnik do mrežnega prostora – še enega prostora pojavljanj, ki jih določa komunikacijski proces.

ABSTRACT

The use of the term space in net-space is based on a mechanistic point of view, an imagery of visual space out of bodily experience of the world. By technical turns the active interaction to explore space more and more becomes a passive one. This is where the auditory space comes in and serves as an imagery for net-space.

An experiment proved an auditory imagery just evoked by different sharpness/pitch. Subjects were instructed to show the point in space where they imagined a sound with a specific timbre is located.

The results show two groups of subjects: a visual type that imagines space by his own movement and an exploring auditory type which imagines space according to the internalized knowledge of the behavior of sound: dull sounds are far away, sharp sounds are near. Pitch revealed a significant effect on the synesthetic imagination on the Y-axis.

The secondary interpretation of sound as space-localization indicates auditory-space to be a space of occurrences and supports McLuhans assumption of an analogy of "ear and electricity", of auditory space and electric space, nowadays net-space. Despite the metaphoric use of space artistic experiments initiate auditory-space-imagery to use it as a psychological interface to the net-space, another space of occurrences defined by communication-processes.

Science and the New Arts

The crossover of science and the arts is mainly led by the scientific interest in perception. Science is interested in the effect of perception on reconstructing reality, arts (especially the media arts) on constructing reality. Baumgarten's¹ philosophical concept of aesthetics as a theory of sensory knowledge is the modern basis and led to an immersion of (natural) science in science of arts and the arts, Wiener² sums up the epistemological demand on art: "aesthetic experience [...] is not the opposite of recognition, it comprises recognition, it is recognition". In science systematic musicology is one of its consequences – media art is the most important consequence in the arts.

This interest in perception shares the common aim of getting knowledge about reality. It brought into the assumption of constructing reality from the arts to science and scientific methods to the arts: empirical knowledge goes along with personal experience, the scientific experiment with the artistic one, like in the community of science the collective authorship replaces the ownership and this way scientific communication becomes standard for the artistic discourses and makes the genius creator become the initiator of an experimental setting to study concepts of constructions of reality – these mark positions of cognitive science as well as postmodern philosophy as well as media art, communication- and net-art.³

Net Art is collective art using a technical medium which allows self-structuring processes by communication: The movements of information define the net-space, not its physical basis, the web-space.⁴

The metaphoric use of the term space in the net-arts leads us to a kind of new arts, where the dominance of the principles of the fine arts (based upon what is visually represented of our world) is being broken more and more and the basics of music come in. After time and its arbitrary use in the abstract film, the most prominent example of this paradigm-shift is space as a category that is perceived as "passive" (without our immediate movement) and as being always around us (e.g. in net-art). "In a way of listening to ... instantaneous movements of information"⁵ we detect the net-space; this is the way we experience the auditory space.

The analogy McLuhan⁶ assumed between the "semper and ubique" auditory-space and the simultaneity of the electricity and Thall's extension to the "all-at-onceness" of the net-space is of main interest. The scientific experiment tests the auditory space-imagery to be a space of occurrences, the artistic experiments prove the transfer of this imagery to net-space, another space of occurrences generated by interactive processes of commu-

¹ Alexander G. Baumgarten. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle, 1735. Zit. nach der Ausg. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Hamburg: Meiner, 1983 CXVI, 86–87.

² Oswald Wiener. 'Wozu überhaupt Kunst?'. In: *Literarische Aufsätze*, hrsg. von Oswald Wiener. Wien: Löcker, 1998, 21–41.

³ Werner Jauk. 'Entortung/Identität'. In: *Kunst-Wissenschaft-Kommunikation. Comm.gr2000az. Chip/Schloß Eggenberg*, hrsg. von H. Konrad, R. Kriesche. Wien, New York: Springer, 2000, 134–141.

⁴ Derrick de Kerckhove. 'Kunst im World Wide Web'. In: *Prix Ars Electronica 96*, hrsg. von Hannes Leopoldseger und Christine Schöpf. Linz, 1995, 37–49. Werner Jauk. 'Gestaltung durch kommunizierendes Verhalten: Musik und Net-Art'. In: *Forschungsbericht Klangforschung 98* (1999), 163–173.

⁵ Nelson Thall. *The McLuhan Millennium*. Cambridge/Mass: MIT Press, 1996.

⁶ Marschal McLuhan. *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge/Mass: MIT Press, 1994. Marschal McLuhan. *The global village: der Weg der Mediengesellschaft ins 21. Jahrhundert*. (transl. C. P. Leonhardt). Paderborn, 1995.

nication. Using the auditory-space-imagery as a psychological interface to net-space the metaphoric use of space is substituted by an adequate experience of this kind of space.

First space became a musical parameter in addition to being a more or less given parameter of performance. In the beginning, the sound source itself was located at a specifically composed position or was moved between positions. This physical dislocation was achieved by placing the musician or routing a sound signal through loudspeakers. The next step (achieved by technical development) was the electronic simulation of the physical conditions describing acoustic space and the location and movement of sound in it. Now the third step is the illusion: An imagery is evoked without setting the immediate adequate stimulus. Space imagination is produced just by timbre, pitch and loudness in a spatially indifferent acoustic environment.

Space-Representations

Although our body-environment-interaction is based on cross-modal sensory control, our “daily life-perception is based on multi-sensory information”,⁷ primarily our imagination about space is based on a visual representation (out of embodied visual controlled experience) of physical space. This experience is consequently transferred to the musical space, its notation and the way it is verbally expressed.⁸

We gain knowledge about space from our bodily experience of the physical space. These experiences represent the mechanistic system defined by the relation of velocity – distance – time.

In terms of the visual-sensory-system we construct space out of a series of two-dimensional visual-fields in front of us which emerge through motion. This space is always associated with time, the space behind us with passed time, it has to be constructed out of stored pictures of the past: the space behind us is left behind. We move through the space passing locations by time!

We attribute invariants to the dimension space, variants to the dimension time.⁹

The development of space perception is connected with the notion of time. Both are connected with the development of relational thinking.¹⁰

We perceive auditory space in a different way. Auditory space is some kind of “semper et ubique” – space. It is always around us (“egocentric”) and we have a notion of it without our movement – sound informs us about space!

Because of its low velocity of propagation and the high resolution of our time-detecting acoustic information processing system, we are able to follow the behavior of sound, its modulations. Sound does not only carry information about the vibrating system which generates it, but also about its propagation in space. This means that it indicates quantitative and qualitative aspects of the space.

⁷ Helga de la Motte-Haber. 'Audio-visual perception and its relevance in science and art'. In: *Musikpsychologie – Inter- und Multimodale Wahrnehmung. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* Bd. 18, hrsg. von K.-E. Behne, G. Kleinen, H. de la Motte-Haber. Göttingen, 11–21 (2006), 11.

⁸ Albrecht Schneider. 'Musik sehen – Musik hören. Über Konkurrenz und Komplementarität von Auge und Ohr'. In: *Hamburger Jahrbuch der Musikwissenschaft* Bd. 13. *Theorie der Musik. Analyse und Deutung*, hrsg. von C. Floros, H. J. Marx, P. Petersen, W. Dömling and A. Kreuziger-Herr. Hamburg, 123–150 (1995), 144.

⁹ James J. Gibson. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München, Wien, Baltimore: Urban & Schwarzenberg, 1982.

¹⁰ Jean Piaget. *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*. Paris, 1946.

Absorption by some materials in the space and surrounding materials as well as damping in the air first effect the higher frequencies in the frequency spectrum. The sound closer to the vibrating system is always sharper than the sound of the same system far away.

The sharpness of sound indicates the position on the z - axis; this is the cognitive interpretation of the knowledge about physical behavior of sound. The secondary interpretation of timbre indicates distance (and even the direction of a sound-source and the space).

Our two ears allow us to perceive the sound at two slightly different points. The phase-differences and differences in intensity are interpreted as position of the sound source on the x-axis.

Sound indicates the position on the y-axis too, but in a different way. The facts that theoretical descriptions, notation as well as the subjective experience of pitch are expressed in terms of up and down and sharp and flat ... indicates the phenomenon of synesthesia, which is a kind of "translation of attributes of sensation from one sensory domain to another".¹¹ Basic concepts explain this synesthetic effect from the knowledge of gravity and physiological processes producing sound.

Maybe synesthesia of pitch and height results from (a thinking which itself results from) the experience of the physics of the world (gravity) as Gibson¹² assumes, that small objects are light and belong to the higher regions and produce high tones or that we generalize an implicit knowledge of the position of the Adam's apple, which goes up when singing a high tone and goes down when singing a low one.

Timbre/Pitch and Space-Imagination

As multidimensional concepts of timbre (succeeding to Wessel's study)¹³ and pitch¹⁴ postulate and Garner's¹⁵ theoretical implication of integral dimensions of timbre and pitch suggest there is empirical evidence of an interaction of timbre and pitch and their spatial representation. Timbre and pitch are not independent phenomena: at least timbre and pitch are just artificial aspects of sound (see also Schneider & Beurmann¹⁶) and are spatially imagined, described and notated.

For isolated sounds "there is a crosstalk between timbre and pitch, just as Melara and Marks¹⁷ found".¹⁸ This "interaction can be shaped by experience".¹⁹ Non-musicians

¹¹ Lawrence E. Marks. 'On colored-hearing Synesthesia: Cross-modal Translations of Sensory Dimensions'. In: *Psychological Bulletin* 82/3 (1975), 303-331.

¹² James J. Gibson. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. Op. ct.

¹³ David L. Wessel. 'Timbre Space as a musical control structure'. In: *Computer music Journal* 3(1979), 45-52.

¹⁴ Roger N. Shepard. 'Geometrical Approximations to the structure of musical pitch'. In: *Psychological Review* 89 (1982), 305-333. Roger N. Shepard. 'Structural Representations of musical pitch'. In: *The Psychology of Music.*, hrsg. von Diana Deutsch. Orlando: Academic Press (1982), 343-390.

¹⁵ Wendell R. Garner. *The Processing of Information and Structure*. Potomac, MD: Lawrence Erlbaum, 1974.

¹⁶ Albrecht Schneider / Andreas Beurmann. 'Tonhöhe - Intervall - Distanz: zur Wahrnehmung von Klängen mit inharmonischen Spektren'. In: *Systematische Musikwissenschaft* 2 (1994), 113-143.

¹⁷ Robert D. Melara / Lawrence Marks. 'Interaction among auditory dimensions: Timbre, pitch and loudness'. In: *Perception & Psychophysics* 48 (1990), 169-178.

¹⁸ Mark A. Pitt. 'Perception of Pitch and Timbre by Musically Trained and Untrained Listeners'. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 20/5 (1994), 976-986. P. 984.

¹⁹ Ib.

showed a stronger influence of the timbre to the pitch – they have more difficulty distinguishing between the dimensions. “The Interaction effects were symmetrical”.²⁰

Maybe sharpness is a psychological dimension, which reflects this interaction of fundamental pitch, spectral envelope and loudness.

On the one hand sharpness is determined by the high frequencies of the Fourier spectrum and increases with increasing sound pressure.²¹ On the other hand sharpness increases independent of the sound-spectrum with the frequency of a sine-wave. To decrease the high cut-off-frequency of a bandpass makes noise less sharp, to increase the lower cut-off frequency makes it more sharp.²² In general it is considered to be an integral dimension of pitch of complex sounds.

There are spatial models to describe these aspects of sound. Révész's²³ two-component theory of pitch uses a spatial model to describe “Helligkeit” as its linear element and “Tonigkeit” as its cyclic element. The concepts of sharpness and fundamental pitch are somewhat similar to “Helligkeit” and “Tonigkeit”.

La Motte-Haber assumes that there is an “Assoziation des Eindrucks der Helligkeit mit der räumlichen Höhe”.²⁴

The correlation of spatial imagination and musicality is another cue to show the spatial representation of music in general.²⁵

Early and graphic notations use the representation of pitch (contour) on height immediately.²⁶

These representations are based on “knowledge” of our acoustic information systems about the filtering effects of materials in the surrounding environment and our head.

There is clear evidence, that a specific acoustical environment²⁷ evokes a specific impression of sound localization, or that a specific sound structure reflects a specific hearing situation. The head modulates a sound coming from a certain position in a specific way. Diffuse sound modulated in the same manner evokes the impression of a sound coming from this direction on the median-plane where such filtering is normally being done by the head.²⁸

It is not the aim of the following experiments to provide the explanation and simulation of those physical effects, but to explore an association of space position to timbre in general resulting from the knowledge of the experience of the behavior of sound in the natural world. This knowledge – a cognitive representation of auditory space – is in general represented in a (passive) “mechanistic” view of the world.

²⁰ Carol Krumhansl / Paul Iverson. ‘Perceptual Interactions Between Musical Pitch and Timbre’. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 18/3 (1992), 739–751. P. 744.

²¹ Miguelina Guirao / Stanley Smith Stevens. ‘Measurement of auditory density’. In: *Journal of the Acoustical Society of America* 36 (1964), 1176–1182.

²² Gottfried von Bismarck. ‘Sharpness as an attribute of the timbre of steady Sounds’. In: *Acustica* 30 (1974), 159–172.

²³ Geza Révész. *Einführung in die Musikpsychologie*. Bern, München: Francke Verlag, 1946.

²⁴ Helga de la Motte-Haber. *Handbuch der Musikpsychologie. IV: Individuelle Determinanten musikalischer Kompetenz*. Laaber: Laaber Verlag, 1985, 307.

²⁵ Marianne Hassler / Niels Birbaumer. ‘Musikalisches Talent und räumliche Begabung’. In: *Archiv für Psychologie* 136 (1984), 235–248. Marianne Hassler. ‘Kompositionstalent bei Mädchen und räumliche Begabung. Zwei Untersuchungsdurchgänge einer Längsschnittuntersuchung’. In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 2, hrsg. von K.-E. Behne, G. Kleinen, H. de la Motte-Haber. Wilhelmshaven: Hogrefe Verlag, 1985, 63–85.

²⁶ Willi Apel. *Die Notation polyphoner Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1979, 221.

²⁷ Hans Wallach. ‘The role of head movements and vestibular and visual cues in sound localization’. In: *Journal of Experimental Psychology* 27 (1940), 339–368.

²⁸ Jens Blauert. *Räumliches Hören*. Stuttgart: Hirzel Verlag, 1974.

Experiment

A general association of pitch and timbre of a sound with an impression of a position on the Y- and Z-axis (in visually represented space) was proved by experiment.

Hypothesis 1: There is a correlation between pitch and the impression of height.

A correlation between pitch and the position on the y-axis is interpreted as synesthesia.

Hypothesis 2: There is an effect of timbre on the impression of distance.

A correlation between timbre and distance is seen as secondary interpretation of timbre. Knowledge of the physical behavior of sound leads to the secondary interpretation of timbre as distance.

Therefore the effect of the two independent variables pitch and timbre on the dependent variable impression of space position was to be observed. Pitch was defined as the fundamental of the first 8 partials in the harmonic structure and classified in distance of a third (1/3-oct.). Timbre was operationalized as sharpness. This psychological concept is directly effected by damping and absorption and indicates distance best. According to the theory of having knowledge about the behavior of sound from bodily experience, this should activate space-imagination. Sharpness was defined as the amount of energy in the higher part of the sound spectrum. The three classes of sharpness varied from linear decreasing to equally distributed to increasing relative amplitudes of the partials. This means that sharpness had a little bias to its higher level amount.

Loudness was kept constant. The effects of loudness on the perception of timbre seems to be less strong/weaker.²⁹

The subjective localization of the sound was measured by having subjects point on a sheet placed in the median plane in front of their visual field with the action-radius of their arms. They were instructed to show the position where they had the impression that a sound with a specific timbre was located.

The sounds were presented in random-order. In addition, bursts of white noise were set between two stimuli to reduce memory effects and relational perception.

The 60 subjects listened to the sounds by headphones. This was necessary to eliminate real sound positioning by resonance and movements of the head. On the other hand, a dissonance may have occurred between the perceived inner head-space and the imagination in the free listening field.

Results

The scoring of the dependent variable was done by a grid according to the classes of the dimensions. No transformations were to be done to eliminate wide variations in the subjective range in the use of the dimensions.

²⁹ Mark Pitt / Robert G. Crowder. 'The Role of Spectral and Dynamic Cues in Imagery for Musical Timbre'. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 18/3 (1992), 728-738.

The first results show clear evidence that the fundamental pitch is associated with the impression of a position on the y-axis of the space (main-effect pitch: among 64% of communality).

Main-effect timbre was not significant. Only closer access to the data shows that sharpness is generally associated with the distance in space. There are two groups of subjects handling the timbre information in a different way: the first (larger) group interpreted from an object-centered point of hearing: dull sounds are far away, sharp sounds are near. This supports the theory of the knowledge of physical behavior of the sound.

The second group interpreted from a subject-centered point of listening: I have to be near to dull sounds, otherwise I could not hear them, sharp sounds could be far away ... these subjects reported.

Maybe this reflects different logics of auditory and visual representations of space: The auditory representation means knowledge that sound perception is always the perception of a "moving object" in general the perception of an information transmission process. The second group follows a visual representation of space which primarily results from our own immediate movement.

Further on the first group shows an auditory-type-behaving focussing information-analysing; the second group shows visual-type-behaving focussing information-synthesizing.

To perceive moving objects in visually represented space is somehow a mediated experience of movement – not immediately forced by me! This bodily experience is necessary to know basically the mechanism of moving, which then can be generalized to say that something is being moved and further on something moves. Mediatization is a form of perception going away from (immediate) bodily experiences.

This grouping of the subjects should be followed using theories of perception and personality.

An interaction effect within the auditory-type-subjects suggests an interdependence in the perception of sharpness and pitch; this supports multidimensional concepts of sound (see above).

A second experiment used the same design and proved the emotional connotation (measured with the semantic differential³⁰) of sounds varying in pitch and sharpness. Both independent variables show significant effects on activity.

A factor analysis (R-rotation, Eigenvalue 1)³¹ revealed the well known three factors of connotation ("evaluation": 43.2 – "activity": 18.8 – "potency": 13.6 pct. of var.). Analysis of variance of the factor scores brought strong effects of pitch on activity and weaker effects of sharpness on activity; especially for the male subjects.

This supports the signal character of sound assumed in Knepler's³² suggestion of a (common) communication-system before music and language specialized their own possibilities of expression.

The signal character of sound is coherent with the theory that sound informs about space.

³⁰ Charles E. Osgood, George J. Suci / Percy H. Tannenbaum. *The measurement of meaning*. Urbana: University of Illinois Press, 1957.

³¹ Henry F. Kaiser. *Comments on communalities and the number of factors. The communality problem in factor analysis*. Paper presented on conference "The Communality Problem in Factor Analysis" at Washington University, St. Louis, May 14th 1960. [unpublished manuscript]

³² Georg Knepler. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig: Reclam, 1977.

Auditory- and Net-Space

The mechanistic point of view of space primarily results from the visual and tactile experience of our own movement. It is actively explored, visually represented and described in the relation of velocity – distance – time.

When – in technical turns, associated with a speeding up in general³³ – velocity becomes so high that movement goes below the threshold of human perception, space and time are reduced to here and now: This describes the perception of net-space. By the experience of passive interaction with an active environment our visual based representation of mechanistic paradigm becomes irritated. “The transgression of the mechanistic paradigm”³⁴ happens in virtual reality which is constructed out of immaterial codes having no subject-object-relations (Lyotard, 1985). There the assumption of “Kausalität im Universum der Schocks, Schübe und Verzahnungen von Mechanismen”³⁵ does not work any more. Even passive interaction based on a mechanistic paradigm is not possible – the alternative paradigm is the hedonistic one.³⁶

The internalization of the logic of a visual representation of the embodied experience of space cannot serve as a model to describe this “semper et ubique” space which is (always) present for us without our immediate movement – as the auditory-space is.

This goes together with McLuhan’s (1994, 1995) assumption of the parallelism of the electricity and the ear. Thall³⁷ transfers his teachers ideas to the “all-at-onceness” of the net-space: “Structurally, ‘auditory space’ tends also to be the characteristic form of an electronic culture. Electronic configurations are, in a structural sense, remarkably acoustic. The way of listening to ... instant movement of information” which “creates a configuration of space-time” enables us to “hear” the net-space.

The net-space as well as the auditory space are spaces of occurrences. The behavior of the information-processing by itself is perceivable and indicates the space. Our own movement is not necessary to decode space – this indicates auditory as well as the net-space.³⁸

Aspects of the space effect the propagation of sound and modulate the sound – these modulations indicate the space! This is at least a reactive information system.

But there is a difference in the behavior of the information of the auditory- and the net-space. The auditory-space is a reactive system, the net-space an interactive system of occurrences. The user is participant of the system. The auditory-space is indicated by the occurrences, the net-space is structured by the occurrences – the user is always participant.

Net-space is an interactive communication-system and is – despite of “mechanistic” principles – better explained in analogy to informal structuring by interactions of hu-

³³ Paul Virilio. *Rasender Stillstand*. München: Hanser, 1992. Paul Virilio. *Revolutionen der Geschwindigkeit*. Berlin: Merve Verlag, 1993.

³⁴ Werner Jauk. ‘The Transgression of the Mechanistic Paradigm – Music and the New Arts’. In: *Dialogue and Universalism* 8-9 (2003), 179–186.

³⁵ Pierre Lévy. ‘Die Metapher des Hypertextes’ [1990]. In: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hrsg. von C. Pias et al. Stuttgart: DVA, 2000, 525–528. P. 526.

³⁶ Werner Jauk. ‘Digital Musics – Digital Culture. Der Körper als Interface’. In: *Studien zur Moderne. 16. Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne*, hrsg. von A. Bolterauer & E. Wiltschnigg. Wien: Passagen Verlag 2001, 225–239. Werner Jauk. ‘The Transgression of the Mechanistic Paradigm – Music and the New Arts’. Op. cit. Werner Jauk. *Der musikalisierte Alltag der digital Culture*. Habil.Schr. Graz, 2005.

³⁷ Nelson Thall. *The McLuhan Millennium*. Op. cit.

³⁸ Jean Baudrillard. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée 1981.

man communication in group-processes.³⁹ The meaning of information changes from informing to communicating, to have common information and become common – this describes net-art.⁴⁰

The structure and function of the communication nodes in the net-space as well as the structure and function of the communicating persons interact with the content of the communication and this interaction modulates the structure and the kind of communication dynamically – this is a simple form of an interactive, reflexive system.⁴¹

Finally the (modulation of the) communication indicates the state of the group as well as the visually unimaginable net-space.

Collective free improvised music is based on these principles⁴² as well as net art⁴³ – they can be considered to be communication arts. The study of (this kind of) music and of communication art is the study of the space of occurrences despite a “mechanistic” point of view.⁴⁴

Artistic experiments help to lead away from the internalized mechanistic point of view: Soundcube evokes a space illusion without an adequate physical stimulus, liquid space uses the auditory-space-imagery as a psychological interface to the non-mechanistic net-space.

Both artistic experiments are closely related to the reported scientific experiment. They are experimental settings to provoke the transgression of the mechanistic system using auditory-space-imagery to perceive net-space.

Artistic experiments

Sound-cube (Jauk, 1996, Styrian Autumn)

Sound-cube is an installation which initiates the illusion of space just by timbre and pitch of a noisy sound as the experiment showed. It eliminates/irritates the visual and vestibular cues of space-perception of the physical space by darkness and a slightly inclined plane. Movements – usually necessary for the visual exploration of the space – modulates the sound (in sharpness, pitch and loudness) in a way the participant gets the illusion of movements in an open “egocentric” auditory space.

From a point of hearing, the participant directs the sound by his movements: Timbre/sharpness and loudness effect the distance-perception, pitch and timbre/sharpness the impression of height. The left – right – perception has to be simulated by differences in phase and intensity of a stereo-signal.

A cognitive focussing serves as a kind of instruction to evoke the illusion of a sound-space without a physical movement of the sound in the space. Through an entrance, the participant goes to the center of the space and thus triggers the sound modulation to the sharpest amount. From this point he can stretch the space.

³⁹ Robert F. Bales. *Interaction process analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1950.

⁴⁰ Werner Jauk. 'Musikalisches Sprechen. Interaktion – Strukturierung durch kommunizierendes Verhalten'. In: *Acta Philosophica* 20/2 (1999) (= XIV ICA Supplement), 349–359. Werner Jauk. 'Gestaltung durch kommunizierendes Verhalten: Musik und Net-Art'. In: *Forschungsbericht Klangforschung* 98, 163–173.

⁴¹ Werner Jauk. 'Interaktivität statt Reaktivität'. In: *Prix: Ars Electronica* 95, hrsg. von Hannes Leopoldseger und C. Schöpf. Linz: Verlag des Österreichischen Rundfunks (1995), 23–27.

⁴² Albrecht Schneider. 'Musik sehen – Musik hören. Über Konkurrenz und Komplementarität von Auge und Ohr'. Op. cit., 125.

⁴³ Werner Jauk. 'Gestaltung durch kommunizierendes Verhalten: Musik und Net-Art'. Op. cit.

⁴⁴ Werner Jauk. 'Musikalisches Sprechen. Interaktion – Strukturierung durch kommunizierendes Verhalten'. Op. cit.

Liquid space⁴⁵

It brings together the behavior of the physical dynamic medium water just evoked to move (the movement of the water controls the illusion of a sound moving in a cube) with the specific qualities of auditory space and the space of occurrences of communication, the net-space. The medium of communication remains sound.

Sound is used as the sonification of the dynamical data-streams in physical- and communication-space. The auditory space leads our perception to analyze the behavior of information and is this way a psychological interface to net space. The systemic behavior forces us to follow interactive behavior despite the expectation of immediately predictable reactions.

Climate converter⁴⁶ and **The use of soap-bubbles**⁴⁷ follow this highly immersive⁴⁸ methode and involve participants physically and emotionally in systemic mixed realities using sound and the auditory space as a psychological interface.

Conclusion

If we need an imagery of space in the term net-space, auditory space would serve as a better model than visual space: Auditory- and net-spaces are defined by occurrences (characterized by their own movements) rather than by the interpretation of a series of two-dimensional snapshots in front of us which we gain when we bring in movement to explore the physical space.

Ultimately auditory- and net-space are characterized by analyzing their dynamic behavior of information processing from a stable point of view whereas the visual space is synthesized through states.

In perception the auditory space leads to the transgression of the mechanistic paradigm inherent to visually represented space which is always related to our bodily experience of velocity – distance – time.

Liquid space tries to explore these immediate ways of space perception using auditory logic, whereas visual logic would need the assumption of mediated perception to compensate for not performing one's own immediate movements.

⁴⁵ Werner Jauk / Heimo Ranzenbacher (1999). 'Liquid Space: An Experimental Design'. In: *LifeScience: Ars Electronica 99*, hrsg. von Gerfried Stocker und C. Schöpf. Wien, New York: Ostfildern-Ruit, 1999, 426–439.

⁴⁶ Werner Jauk / Heimo Ranzenbacher. 'Klimakonverter'. In: *Unplugged – Art as the Scene of Global Conflicts: Ars Electronica 2002*, hrsg. von Gerfried Stocker und C. Schöpf. New York: Ostfildern-Ruit, 2002, 382–383.

⁴⁷ Werner Jauk / Heimo Ranzenbacher. 'The Use of Soap Bubbles'. In: *Hybrid – living in paradox: Ars Electronica 2005*, hrsg. von Gerfried Stocker und C. Schöpf. New York – Ostfildern-Ruit, 2005, 370–373.

⁴⁸ Torsten Belschner. 'Digitale "virtuelle" Welten'. In: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: 11. Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, hrsg. von J. Kloppenburg. Laaber: Laaber Verlag, 2000, 320–346.

Od glasbenih slovníc h kogníciji glasbe v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja: viški zgodovine računalniško podprte analize glasbe

From Musical Grammars to Music Cognition in the 1980s and 1990s: Highlights of the History of Computer-Assisted Music Analysis

Ključne besede: računalniško podprta analiza glasbe, kognicija glasbe, psihologija glasbe, glasbene slovnice

Keywords: Computer-assisted music analysis, music cognition, music psychology, musical grammars

IZVLEČEK

ABSTRACT

Med tem, ko so se pristopi, ki so že bili postali zgodovinsko ključni - računalniško podprti analitični pristopi temelječi na statistiki in informacijski teoriji - razvijali naprej, je vrsta raziskovalnih projektov v 1980ih želela razviti nove metode računalniško podprte analize glasbe. Nekateri projekti so odkrili nove možnosti uporabe računalnika za simuliranje človeške kognicije in percepcije, opirajoč se na kognitivno muzikologijo in umetno inteligenco - področja, ki sta jih odkrivali tehnični napredek in razvoj računalniških programov. V 1990. so se začele pojavljati revolucionarne metode analize glasbe, zlasti tiste, ki temeljijo na raziskavah umetne inteligence. Nekatere teh metod so se osredotočile bolj na zvok kakor na partituro in so prispevale, da se analiza glasbe ukvarja z vprašanji o zaznavanju glasbe. Pri nekaterih pristopih je prišlo do povezave med analizo glasbe in analizo kognicije.

Prispevek ponuja prerez računalniško podprte analize glasbe v 1980ih in 1990ih, kot se le-ta navezuje na kognicijo glasbe. Razprava obravnava izbor analitičnih pristopov.

While approaches that had already established historical precedents - computer-assisted analytical approaches drawing on statistics and information theory - developed further, many research projects conducted during the 1980s aimed at the development of new methods of computer-assisted music analysis. Some projects discovered new possibilities related to using computers to simulate human cognition and perception, drawing on cognitive musicology and Artificial Intelligence, areas that were themselves spurred on by new technical developments and by developments in computer program design. The 1990s ushered in revolutionary methods of music analysis, especially those drawing on Artificial Intelligence research. Some of these approaches started to focus on musical sound, rather than scores. They allowed music analysis to focus on how music is actually perceived. In some approaches, the analysis of music and of music cognition merged.

This article provides an overview of computer-assisted music analysis of the 1980s and 1990s, as it relates to music cognition. Selected approaches are being discussed.

Introduction: Musical Grammars and the 1970s^{1*}

In the 1970s, the search for a musical grammar was probably the most important development in computer-assisted music analysis. The basis for this search was provided by the insight that specific compositions could be represented in terms of a list of grammatical production rules. One of these forms of representation is the parse tree, which graphically represents the syntactic structure of a composition. One of the first attempts of applying Heinrich Schenker's theory of tonality to computer-assisted analysis of music was made in the 1970s by Michael Kassler (1975a, 1975b, 1977; see also Kassler 1964). He explicated the middleground of Schenker's theory and programmed² the decision procedures for formalized languages that constitute this explication (see Kassler 1975b, 7). A LISP-based system for the study of Schenkerian analysis was developed by Robert E. Frankel, Stanley J. Rosenschein, and Stephen W. Smoliar (1976, 1978). Since the programmed procedures were essentially a description of Schenker's hearing of the musical works, this approach was one of the first to model musical perception on a digital computer. Schenker's tonal and transformational hierarchies were represented within the context of a symbol-manipulation system in terms of tree transformations. A data structure was implemented that modeled the process by which the hierarchy was (supposedly) created. To demonstrate their computerized modeling, Frankel, Rosenschein, and Smoliar analyzed parts of Beethoven's "Ode to Joy". They summarized their work as follows: "Although we have not yet reached the axiomatisation stage, our LISP-based system may prove of immediate value to the musicologist and the composer. Computer-aided musicological and compositional projects have a long history. We feel our formalism of Schenker's notions of musical structure could significantly effect future developments of both fields. In almost all documented attempts to use the computer as a tool for stylistic analysis, the data structures employed represented musical information in the form of strings of characters. ... The representations fail to capture any hierarchical structure internal to a composition. ... We have, in fact, the capabilities for modeling such a growth process in our LISP system as shown above by our analysis. By contrast, those data and control structures which are based entirely on string manipulation are inadequate in this respect. In fact, with a LISP-based model the musicologist may more readily ask questions about 'deep structure' and its transformations which he may use to establish criteria for stylistic analysis." (Frankel, Rosenschein, and Smoliar 1976, 29–30.)

Already in the early 1970s, Otto Laske's search for a grammar of music was an exploration of a "generative theory of music" (Laske 1972, 1973, 1974, 1975, 2004). But Laske's grammar concept was based not on notated music, but on a formal model of empirically acquired musical *activity*. Thus, Laske's studies were early studies in musical cognition. He was interested in formal properties of cognitive tasks that process musical input. "Instead of producing a taxonomic analysis of musical structures, Laske has turned to what is essentially a project in cognitive psychology." (Roads 1979, 52.) Laske's understanding of 'sonology' expressed "the relationship between the syntactic structure of a music and

¹ * Zaradi pregledne narave članka je citirana literatura, ki prinaša temeljit seznam literature, zbrana na koncu. Due to the thoroughness of this historical and theoretical survey, the literature quoted in the text is listed at the end in alphabetical order.

² Kassler wrote his programs in the APL programming language and used IBM 360/50 and CDC Cyber 72 computers.

its physical representation in so far as this relationship is determined by grammatical rules” (Laske 1975, 31). Laske tried to explicate musical grammars as computer programs in so far as they, more or less, relate to musical activity, such as composing or listening. This provided the basis for a unique analytical approach developed in the early 1980s (Laske 1984; see further below).

The 1970s were a rich decade for computer-assisted music analysis. Existing (statistical and information-theoretical) methods were refined, separate measurements were converted into complex, multi-factor analyses, and, most importantly, the core of computer-assisted, analytical methods was extended by psychological and set theoretical approaches as well as approaches drawing on Schenkerian analysis and generative grammars. With research on musical grammars, especially that of Otto Laske, the foundation for a cognitive musicology was provided.

Computer-Assisted Music Analysis and Music Cognition Research in the 1980s

While approaches that had already established historical precedents – computer-assisted analytical approaches drawing on statistics and information theory – developed further, many research projects conducted during the 1980s aimed at the development of new methods of computer-assisted music analysis. Some projects discovered new possibilities related to using computers to simulate human cognition and perception, drawing on cognitive musicology and Artificial Intelligence, areas that were themselves spurred on by new technical developments and by developments in computer program design.

Reiner Kluge (1987) presented an application of his theory of active (complex) musical systems to the analysis of (Afro-Cuban and Algerian) ostinato rhythms. Using the model of a ‘complex system’, which includes hierarchic structures, self regulation, accidental effects, etc., the analyses were directed at the statistical evaluation of the rhythms (specifically by calculating correlations) and at the psychological and historical-cultural structures that were involved in the creation of these rhythms.³ The analysis was also directed at the “inner time organization”, i.e. the time that is ‘experienced’ by the listener. Thus, Kluge’s analytical approach could only be carried out by linking the statistical calculations (and their procedures) with interpretative activities of the musicologist. Even though not actually realized with the aid of a computer, Kluge’s approach to complex data processing was an important step towards further research in the field of Artificial Intelligence.

Dean Keith Simonton’s research was based on William J. Paisley’s analytical attempts.⁴ Simonton (1980a) combined computer-assisted analyses of two-note transitions within the first 6 notes of 5046 classical themes (by ten well-known composers) with broader,

³ “... ‘dahinter’ sichtbar werdende psychisch und physisch repräsentierte, geschichtlich-kulturell bedingte Erzeugungsstrukturen” (ibid., 26).

⁴ Based on communication theory, William J. Paisley (1964) made a fundamental contribution to identifying authorship (and with it, stylistic characteristics) by exploring “minor encoding habits”, i.e. details in works of art (which would be, for instance, too insignificant for imitators to copy). (For a general discussion on this topic, especially with regard to text analysis, see also Paisley 1969.) To take an example from a different field, master paintings can be distinguished from imitations by examining details like the shapes of fingernails. Similarly, Paisley tried to show that there are indeed significant minor encoding habits in music. – On the limitation of Paisley’s approach, see, for example, Schüller 2006a.

more encompassing, analyses of psychological and socio-cultural factors. His goal was to find musical characteristics that make a musical theme ‘famous.’ ‘Thematic fame’ was defined, on the one hand, with regard to the frequency of performances, recordings, and citations (ibid., 210). On the other hand, “melodic originality was operationalized as the sum of the rarity scores for each of the theme’s 5 transitions” (ibid., 211). Chromaticism and dissonant intervals played an important role in the statistical calculations. But Simonton neither calculated note transitions of higher orders (beyond two-note transitions), nor did he calculate transitions related to duration or rhythm. Even though some of his results⁵ are still valid, most of them are not, especially those dealing with the empirical determination of ‘thematic fame’ and with the correlation of ‘creativity’ and Simonton’s calculations of ‘melodic originality’ (interpreted as ‘novelty’). Recent research on musical creativity⁶ does not support Simonton’s understanding of ‘melodic originality’. Nevertheless, within a history of computer-assisted music analysis, the attempt of combining psychological and sociocultural factors and statistical analyses was an important step.

Later on, Simonton (1980b, 1983) refined his approach using 15,618 musical themes by 479 classical composers, and he considered further analytical variables, e.g. “zeitgeist melodic originality”, which is “the degree to which the structure of a given theme departs from contemporaneously composed themes” (Simonton 1980b, 974). With this approach, he gained more detailed and more accurate results.⁷ In 1984, Simonton presented two-note transition tables from his former studies as well as three-note transitions and more thorough interpretations of them to support his (earlier) results. Finally, one of the goals of Simonton’s studies was to stimulate further research in music psychology and aesthetics. However, only a few of further research projects in music psychology and aesthetics followed Simonton’s methodology, and those who did produced insignificant results.

The development of new models of syntactic structures in linguistics suggested new ways to describe syntactic structures in musical compositions. Specifically the application of concepts derived from Noam Chomsky’s generative-transformational grammar⁸ to the analysis of music was of special importance to several developments in music theory. A generative grammar is based on a theory that could specify a *structural description* for any (grammatically correct) syntactic structure and the rules for creating variations of it (no matter whether the structure occurs in a sentence or a phrase of music), instead of enumerating which sentences or pieces of music are possible. And just as Chomsky was concerned, while developing his grammar, with the cognitive representation and the perception of language, those who applied Chomsky’s grammar to music theory

⁵ Simonton’s main results were: 1. ‘thematic fame’ is a positive linear function of melodic originality; 2. melodic originality of themes increases over historical time; 3. melodic originality of a theme increases when composed under stressful circumstances in a composer’s life; and 4. melodic originality is a curvilinear inverted backwards-J function of the composer’s age. (Simonton 1980a, 213–215.)

⁶ See, for instance, Gardner 1993 as well as Feldman, Csikszentmihalyi, and Gardner 1994.

⁷ Simonton corrected, for instance, that “thematic fame” was then represented by an inverted-J function of “repertoire melodic originality” (i.e., unusual melody in comparison to the entire repertoire of music listening) and that “thematic fame” was also represented by a J function of “zeitgeist melodic originality” (ibid., 977). Furthermore, the “thematic fame” was a curvilinear inverted-U function of a composer’s age (ibid., 979). Simonton stated that “as the thematic richness of a work increases, the fame of any single theme within the work becomes less dependent on the intrinsic properties of melodic originality and becomes more dependent on associations with other themes via the formal structure of the piece” (ibid., 979); this shows also the problem of the definition of “theme” and the differentiation between ‘theme’ and ‘motive’.

⁸ See Chomsky 1965, 1969, and 1972.

also wanted to understand musical cognition. As used in linguistics or music theory, a generative-transformational grammar involves the application of a number of transformational rules and rules for constructing phrase structures to a set of elementary relationships. Since the model was mostly restricted to structures that are hierarchical in nature, structural trees were often used to visualize structural dependencies, and have become a useful concept in various aspects of (computer-assisted) music analysis.

Fred Lerdahl and Ray Jackendoff (1983a, 1983b) developed another model of the analysis of hierarchical structures; they extended the notion of a generative grammar into a notion of “a generative theory of tonal music”. Lerdahl and Jackendoff distinguished four structural components of music: ‘grouping structure’ (hierarchical segmentation into motives, phrases, and sections), ‘metrical structure’ (hierarchical beat levels), ‘time-span reduction’ (hierarchy of ‘structural importance’) and ‘prolongational reduction’ (hierarchical harmonic and melodic levels). All structural components are described by rules of the following three types: ‘well-formedness rules’, ‘preference rules’, and ‘transformational rules’. Applying this theory to computer-assisted analysis, Leilo Camilleri (1984) described grammatical structures of the melodies of Schubert’s *Lieder*. Camilleri developed a methodology for analyzing phrases of songs taken from *Die schöne Müllerin*, *Winterreise*, and *Schwanengesang*. This methodology was based on the following principles:

- “generation of a possible ‘initial phrase’ of a melody of a Schubert Lied by means of a syntactically structured grammar with rewriting rules, based on previous observation, subjective knowledge, etc.;
- verification of the suitability of the grammar through examination of the corpus;
- adjustment of the grammar by means of the formulation of other rules which permit a correct description and generation of the phrases.” (Camilleri 1984, 229.)

A LISP program was entrusted to verify Camilleri’s model, which showed that specific rules (transition rules, cadence rules, and ornamentation rules) could indeed be explicated to describe the grammatical structure of music.

Stephen W. Smoliar (1980) applied a different concept of musical grammars to computer-assisted music analysis. Already at the beginning of the 20th century, Heinrich Schenker worked out a specific concept of musical grammar, in which hierarchical subdivisions of the ‘Vordergrund’ [‘foreground’], ‘Mittelgrund’ [‘middleground’] and ‘Hintergrund’ [‘background’] were analyzed. In Schenker’s theory, the surface structure was obtained through the extension of smaller structural units (of the background). The aim of the analytical process was to find an ‘Ursatz’ [fundamental structure]. Based on this theory, Stephen W. Smoliar discussed the establishment of a system for experiments in computer-assisted Schenkerian analysis. Structural levels were represented through logical combinations of elements (tones, chords). Smoliar’s system embodied successful Schenkerian transformations. The program provided analytical tools in the form of macro definitions of constructs and transformations (within different levels). Smoliar’s goal was to fill a database of analyses, which can be used for analyzing other compositions.

Other approaches to computer-assisted music analysis in the 1980s were derived from Artificial Intelligence, an interdisciplinary area which uses computer models to examine the intellectual capabilities of humans and the nature of their cognitive activ-

ity. Already in the 1970s, Otto Laske founded a “cognitive musicology” that was directed at musical activities. The goal of Laske’s cognitive musicology was an empirically supported theory of musical intelligence (Laske 1977a). The computer is the most important tool in formulating theories of musical actions that are empirically verifiable. As Laske pointed out, musical artifacts should not only be analyzed as pure syntactic structures, but also with regard to the underlying human competence involved in the performance of music. In this case, *competence* is defined as knowledge concerning the structure of the medium in which a communicative act takes place; *performance*, on the other hand, is understood as knowledge concerning the ways in which this competence is utilized in the act of communication (Laske 1975, 1). In making such a distinction, music is conceived as a series of tasks; its cognitive structure and processes need to be analyzed. To develop this methodology, Laske drew on linguistics, psychology, computer science, and Artificial Intelligence, and adopted the premise that the understanding of music requires an understanding both of structures of musical tasks and of musical processes.⁹ Thus, for instance, the reading of a score by a conductor, by a musicologist, or by a music analyst are different tasks (performance), although they require a common music-analytical competence.¹⁰

In 1984, Otto Laske described the set of computer programs he developed, called “KEITH”, as a rule-based system generating musical discoveries. A number of distinctions evolved from his work with this system. He began to distinguish between three kinds of musical representations: ‘what is heard’ (‘sonological representation’), ‘what is understood’ (‘music-analytical representation’), and ‘what is said’ (‘linguistic or music-analytical representation’), and saw each as a component of the analytical project. Given that Laske sought to model both the analytical concepts of his test subjects and the problem solving behavior involved in their music-analytical behavior, it is not surprising that, in the realm of computer-assisted analysis, he would be specifically interested in what a computer program had to ‘know’ to pursue an analysis of a specific composition. Perhaps the most unique aspect of Laske’s approach to music analysis was that he developed a theory of analytical processes: He pointed out that a theory of product, the kind of theory formulated by most music theorists, can be, and should be, complemented by a theory of processes. Laske conceived music analysis “as a discovery process that generates new concepts and conceptual linkages between them, in a search based on systematically derived examples.” (O. Laske in Schüler 1999, 148.) His theories have much to offer for new efforts in the realm of computer-assisted music analysis.

An approach to musical analysis that draws on Artificial Intelligence (AI) first began to develop in the late 1980s. It is characterized by the use of a programming concept called neural networks. Neural networks are programs with units connected in networks, analogous to the network of neurons in the nervous system. Specifically, neural networks are a class of dynamic computer programs that are used by theorists (including music

⁹ An introduction to (Laske’s) cognitive musicology was provided by Nico Schüler (1995a). There, a bibliography of Laske’s writings can also be found. See also Balaban, Ebcioğlu and Laske 1992, Laske 2004, Schüler 1995, 1997, 1998, 1999, 2006b, and Tabor 1999a, 1999b. For further developments in cognitive musicology see Laaksamo and Louhivuori 1993 and Seifert 1993.

¹⁰ In this sense, musicology itself becomes a task; the understanding of its structure and process is one goal of cognitive musicology. See Schüler 1993, 3–4.

theorists) to analyze some activity by simulating the behavior of the nervous system.¹¹ It involves the study of how massive numbers of various kinds of elementary units, governed by relatively simple rules, can generate complexity and change within a large, dynamic system. Although the approach was promising, it was not until the 1990s that important contributions to music analysis started to be made.

AI, Cognition, and Computer-Assisted Music Analysis in the 1990s

Continuing a trend that had already started in the 1980s, computer-assisted analytical methods shifted from statistical methods to methods drawn from Artificial Intelligence and cognitive sciences. This shift can be exemplified by several important research projects. John Schaffer (1992, 1994), for instance, proposed and developed a PROLOG-based computer program¹² that enabled the user to define and change analytical criteria while the program was running, i.e. without having to rewrite the program itself. Thus, “the user interacts with the program by repeatedly asserting sets of criteria that the program tests, refines, and feeds back as relevant information to the user – or, if deemed significant, to itself, for further examination. ... The power of the system comes not from what it does, but from how it does it. In the best sense, it emulates the human processes of heuristic exploration, but it does it much more quickly, more consistently, and, more importantly, in an interpretative manner. The computer is no longer relegated solely to the role of user-interpreted data generation and manipulation, instead it is empowered with the ability to assess and adjust continuously to new information while continuously interacting with the human analyst.” (Schaffer 1992, 147.) Using the concept of nodes and spines, Schaffer formalized a flexible PROLOG data structure for expert systems. Nodes represent all discrete dynamic objects such as notes and rests. All discrete nodes are linked by spines, creating sequentially ordered lists. The advantage of this system is that all analytical structures need to be created only once; editing the event lists is made very easy. The program, then, is able to “use various programmer-defined concepts to begin inferring relationships and refining search strategies without significant user input. ... In this sort of exploration, the program begins by examining all combinations of event groupings employing a forward-referencing depth-first search heuristic intrinsic to the *Prolog* environment.” (Ibid., 153.) Schaffer used this system to analyze selected atonal music, in a manner related to analysis based on set theory. He used fuzzy logic to include certain degrees of uncertainty. Schaffer found this procedure especially useful with respect to searching for the manifold hierarchies and interrelationships in music. Through inclusion of fuzzy logic, the program “could gain the ability to evaluate and assess musical materials in a manner enhanced by continuous reassessment and adjustment based on the ever-changing vagueness weights of previously observed” phenomena (ibid., 155–156). To exemplify the value of his new analytical procedures, Schaffer analyzed Anton Webern’s *Six Bagatelles*, op. 9.

¹¹ Mark Leman (1991a) gave, for instance, an introduction to artificial neural networks and their applications in musicology.

¹² PROLOG is a programming language for rule-based or logic programming, oriented to action when declared conditions are met. It is based on the first-order predicate calculus of mathematical logic.

Marc Leman (1995a) designed a psycho-acoustical model for “tone center recognition and interpretation”, drawing on research in musicology, psychology, computer science, neurophysiology, and philosophy. Leman used his model to analyze perceivable tone centers in music, using musical sound as the program input, thereby avoiding symbol-based paradigms in which music is conceived as a set of symbols (like in a score). Instead, he developed a “subsymbolic” representation of music, that is a representation of the sound. Leman’s computer program is strongly grounded in psychoacoustic research and includes, for instance, self-organization and the ability to learn. The main approach is based on “schemas” in that the perception of specific incoming (perceived) images might be actively controlled. His approach allows for the notion of context sensitivity. “The role of an active schema is particularly relevant in cases where previous semantic images are reconsidered in the light of new evidence. Consider a sequence containing the chords IV-V-I. After hearing the first chord, the tone center will point to the tonic that corresponds with degree IV. It is only after hearing the rest of the sequence that the first chord can be interpreted in terms of its subdominant function. The schema should thus control the matching process and adapt the semantic images in view of new evidence.” (Leman 1995a, 126.) The output of the computer analyses was compared with ‘traditional’ analyses by a musicologist. Using what he calls “tone center recognition analysis” and “tone center interpretation analysis”, Leman discussed differences between analyzing mere melodic pieces and analyzing predominantly harmonic pieces. While Leman’s approach to tone center recognition was less successful in analyzing melodic pieces, his results also suggested that tone center recognition and rhythmic grouping are interrelated.

Similar to Leman’s connectionist model, i.e. a model that makes use of brain-style computation,¹³ Don L. Scarborough, Ben O. Miller, and Jacqueline A. Jones (1989 [reprinted 1991]) suggested a connectionist model for tonal analysis. Unlike other, similar, approaches to tonal analysis that fail to deal with aspects of human perception of music and that fail to explain musical similarity, the approach of Scarborough et al. included the design of a network for “tonal induction”, which simulates the perception of tonal relations and similarity. In their network, the “key node” that is most active controls the mapping of the notes, i.e. the various relationships between the keys. “Singling out one key node and disabling the others can be accomplished by letting the output of key nodes be a non-linear sigmoidal function of the input, and by adding inhibitory connections between key nodes.” (Ibid., 58.) Unfortunately, the model described has neither been tested on a large amount of musical data nor has it been compared to a psychological experiment that could demonstrate how well the networks simulate human perception.

Ilya Shmulevich (1997), while carrying out dissertation research on properties and applications of monotone boolean functions and stack filters, designed a computer system to recognize and classify musical patterns. His goal was to create a system that could minimize pitch and rhythm recognition errors, produced when trying to match

¹³ Connectionist systems make use of ‘brain-style’ computation, i.e. making use of a large number of interconnected processors operating in a strong parallel distributed fashion. Connectionist approaches embody learning, constraint satisfaction, feature abstraction, and intelligent generalization properties. (See especially Todd and Loy 1991.)

a scanned pattern with a corresponding target pattern. To recognize perceptual errors, Shmulevich applied (a modified version of) Carol L. Krumhansl's key-finding algorithm, which provides a most likely tonal context for given musical patterns.¹⁴ Based on this algorithm, the computer calculated a sequence of maximum correlations. The results were then weighted for perceptual and absolute pitch errors. Other parts of the program computed the complexity of rhythm patterns with the goal of weighting possible pitch errors. Shmulevich concluded that a future application of this system could be the computerized search for compositions containing the closest match with a memorized melody (target pattern).

David Cope (1991, 1996) developed the LISP-computer system "Experiments in Musical Intelligence" (EMI), which combines analysis and composition processes. His goal was to write music in a specific musical style. Cope's analyses are based on hierarchical analysis, drawing on Schenkerian analysis and on Chomsky's generative grammar of natural languages. Cope's EMI as well as his "Simple Analytic Recombinancy Algorithm" (SARA) can analyze each component of a composition for its hierarchical musical function, match patterns for "signals" of a certain composer's style, and reassemble the parts sensitively, using techniques drawing on natural language processing (Cope 1996, 28). Part of the analysis process involves a pattern searching algorithm that, in contrast to pattern-searching algorithms by other authors, seek patterns without any preconceived notion of their content. That means, the analyst does not need to know which patterns are supposed to be matched. "EMI employs a limited set of variables called controllers, which affix musical parameters to vague outlines within which patterns are accepted as viably recognizable." (Ibid., 36.) Many compositions generated on the basis of analytical results are proof of Cope's success.

Mira Balaban (1992) described computational procedures that focus on hierarchical relationships in musical activities and on the aspect of time in such activities. The formalisms used in this approach support the following descriptions of music:

- partial descriptions (musical structures and patterns of a composition),
- complete descriptions (fully specified pieces),
- implicit descriptions (some processing is needed to find the denoted structures in a piece), and
- explicit descriptions (explicitly specifies the sound properties).

Balaban's representation allows grouping of musical structures (hierarchies) over time, without implying conclusions about the "grouped object". Balaban's formalism was intended to explore musical *activities* in a standardized form. Analysis is only one of these activities that the system can support. Others are composition and tutoring. However, the *analytical* extension of this system had not been completely realized.

For her dissertation research, Judy Farhart (1991) developed a GCLISP-computer program that could identify keys. It was a knowledge-based (expert) system with rules of musical syntax and syntactic procedures and was written to simulate intelligent behavior, specifically learning processes, as well as interactive and interpretative procedures. The input data (MIDI) were interpreted to identify note names by reiterating possible paths

¹⁴ See Krumhansl 1990 and Takeuchi 1994. This key-finding algorithm is based on the observation that tones that are sounded most frequently are, in a specific tonal context, the ones with a high probe of tone ratings. See also Shmulevich 1997, 65.

in a tree structure, applying the knowledge rules of recognizing the tonality in a specific key. Farhart's Artificial Intelligence procedures of key identification had its potential to identify proper note names, matching them with all other notes within a specific key.

At the University of Nijmegen in the Netherlands, Peter Desain and Henkjan Honing launched one of the most extensive research projects that involves research on music cognition and that applies means of Artificial Intelligence.¹⁵ Some of the projects and procedures, developed as part of this broad research project, named "Music, Mind, Machine", are related to computer-assisted music analysis.¹⁶ All of their analytical procedures are part of the LISP-based POCO software package (see, for instance, Honing 1990). Most of the projects within "Music, Mind, Machine" use digital sound as the source of the analyses, aiming at performance practice and related issues, including structures of performed music.

As part of the "Music, Mind, Machine" studies, one project has been dealing with matching performances (in the form of digital sound) with their printed score (see Desain 1998a). Hereby, the timing is of special interest, since expressions in timing (of performed music) can vary by up to multiples of the original (notated) value of notes. The program developed was able to extract patterns of expressive timing and calculate local tempi. The matching editor made use of structural information, taken from the score, and produced better results than already existing 'structure-matcher'.¹⁷ However, more detailed knowledge of the wide variety of musical structures is necessary to make the program more robust and more successful.

Another project of the "Music, Mind, Machine" studies is related to vibrato. The project's goal is to investigate empirically the relationship between vibrato, musical instruments, and global tempo. The digital audio of several commercial recordings of "Le Cygne" by Saint-Saens as well as performances of the same piece with different instruments have been analyzed specifically regarding expressions in vibrato. The knowledge obtained from these analyses was condensed into a formal computational model that can predict the nature of vibrato performed on different instruments in different structural relationships. Furthermore, it can be applied to make synthesizers more 'intelligent' in their implementation of vibrato. (See Desain 1998a; Desain, Honing, Aarts, and Timmers 1998.)

Another project within "Music, Mind, Machine" is directed at the perception and performance of grace notes. Results of analyses suggested that not only tempo but also the structural function of a grace note might influence its duration. From the musicological literature, the research team drew several hypotheses about the structural classification of grace notes and the effect of this classification on their durations. They found that, although grace notes in certain structural categories are consistently played longer than

¹⁵ This research is based on preceding studies by Peter Desain and Henkjan Honing, published partly in Desain and Honing 1992a. The large-scale project was launched in 1996/97 with several post-doctoral and other positions, which initially were filled by Peter Desain, Henkjan Honing, Rinus Aarts, Hank Heijink, Ilya Shmulevich, Renee Timmers, and Luke Windsor. Some of the personnel changed in later years.

¹⁶ A detailed description of the research projects, many of the published articles, and the software package are available on-line at <http://www.nici.kun.nl/mmm/>.

¹⁷ Those existing 'structure-matchers' are developed and used in different contexts and for different tasks. Some focus on real-time matching (Dannenberg 1985; Vercoe and Cumming 1988; Vantomme 1995), others on off-line analyses, for which the analysis is more important than the efficiency of the program. Most of the 'structure-matchers' match primarily pitch, sometimes in combination with time information. The "Music, Mind, Machine" matcher matches pitch and time.

grace notes in other categories, the major influence on grace note timing seems to be stylistic. They also found that some grace notes get longer as the tempo decreases, while others retain approximately the same duration. The authors considered this as strong evidence against the notion of relational invariance across different tempi. (Desain 1998a, 8; see also Windsor, Desain, Honing, Aarts, Heijink, and Timmers 1998.)

The quantization of temporal patterns,¹⁸ i.e. their subdivision into small finite increments that are measurable, is another project within the “Music, Mind, Machine” studies. Objects of this project are the actual tone durations in performed music, which deviate considerably from the notated durations. The research shows that those deviations are related to the musical structure. Several elementary models for tempo deviation and for grid-based quantization have been developed. The research is ongoing, like many other projects within “Music, Mind, Machine.” (See Desain 1998a; Trilsbeek and Thienen 1999; Cemgil, Desain, and Kappen 1999.)

Another computer program that was used in several research projects is David Huron’s Humdrum toolkit (Huron 1993c, 1995, 1999a). It makes use of the *kern* (alphanumeric) music representation. The capabilities of Humdrum’s toolkits, a collection of (then) more than 70 interrelated software tools, are broad and range from statistical analysis regarding pitches, tone durations, and intervals to classifications of musical events, melodic search procedures, and harmonic analysis. Several researchers have used Humdrum for specific music analytical tasks. Denis Collins and David Huron, for instance, collaborated in a project on voice-leading in cantus firmus-based canonic compositions. They specifically analyzed the canonic compositional rules of Zarlino, Berardi, and Nanino. The study showed how well described musical practice is in theoretical treatises (Collins and Huron 1999).

Unjung Nam (1998) analyzed pitch distributions in Korean court music. Using Humdrum, Nam found evidence (similar scale intervals, similar phrase-ending tones, and similar tone-duration distributions) that a genre-related tonal hierarchy may exist in traditional Korean court music.

Analyzing 75 fugues by J. S. Bach with the Humdrum toolkit, David Huron and Deborah Fantini (1989) provided music-theoretical evidence for the experimentally observed phenomenon that, in polyphonic music, entries of inner voices are more difficult to perceive than entries of outer voices. The study showed that Bach was allegedly much more reluctant to use inner-voice entries in five-voice textures than in three- or four-voice textures. Huron and Fantini hypothesized that Bach tried to minimize perceptual confusion in compositions with a higher textural density.

A different approach to computer-assisted music analysis was taken at the University of Karlsruhe in Germany in a research project on information structures in music. Scholars there tried to model musical structures with rule-based systems. Stylistic characteristics were of special interest. As part of this research, Dominik Hörnel (2002) described a neural network system for analyzing chorales, in which ‘harmonic expectations’ are central measurements. The analyses are based on probability calculations.

¹⁸ Quantization of temporal patterns is the subdivision of these temporal patterns into small finite increments. These increments are also called “grids”. In this project, quantization is used to objectively measure deviations of performed note values from the notated tone durations.

Hörnel showed how this neural network system could be used to falsify the authorship of a chorale attributed to Johann Sebastian Bach.

Concluding Remarks

While analytical methods drawn from statistics and information theory dominated up to the end of the 1970s, other approaches became more important around 1980 and thereafter; among them are transformational and Schenkerian analyses as well as cognitive and Artificial Intelligence approaches. During the 1990s, computer-assisted music analysis became more oriented towards performance-based analyses in connection with cognitive and Artificial Intelligence.

A few conclusions can be drawn from studying the history of computer-assisted music analysis with regard to music cognition:

- Though many publications are of little value, some of them make important contributions and deserved to be more widely disseminated. However, even with newest cognitive research and research in the area of Artificial Intelligence, the proportion of expenditure to benefit is in most cases unsatisfactory.

- More complex analyses in the sense of interactive methods – comprising traditional, sociological, psychological / cognitive, and historic-cultural aspects – show that neither a pure ‘traditional’ nor a pure computer-assisted analysis produce valuable results. Instead, computer-assisted music analysis needs to use both computational *and* traditional methods.

- Using methods derived from linguistics and from theories of structural levels, computer-assisted music analysis is based on ‘traditional’ music theory – in the sense of studying musical structures. Some successful research showed that the computer makes it possible to verify the analytical results and algorithms by using the reverse process, generating compositions.

- Finally, computer-assisted music analysis in the field of Artificial Intelligence is much more interdisciplinary. Especially the strong integration of psychological and cognitive aspects of music allows theorists to focus on basic human activities: on the creation of knowledge as well as on processes of composition and perception. This kind of research then focuses more on the philosophical question: How can I know / discover myself and the world?

Literature

- Baker, Michael J. 1989a. “An Artificial Intelligence Approach to Musical Grouping Analysis”, *Contemporary Music Review* III/1: 43–68.
- _____. 1989b. “A Computational Approach to Modeling Musical Grouping Structure”, *Contemporary Music Review* IV: 311–325.
- _____. 1992. “Design of an Intelligent Tutoring System for Musical Structure and Interpretation”, *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 466–489.

- Balaban, Mira. 1988a. "A Music-Workstation Based on Multiple Hierarchical Views of Music", *ICMC Proceedings XIV*: 56–65.
- _____. 1988b. "The TTS Language for Music Description", *International Man-Machine Studies XXVIII*: 505–523.
- _____. 1989a. "The Cross-Fertilization Relationship Between Music and AI (Based on Experience With the CSM Project)", *Interface XVIII/1–2*: 89–115.
- _____. 1989b. The Cross-Fertilization Relationship Between Music and AI. Technical Report FC-TR-022 MCS-314. Beer Sheva (Israel): Ben Gurion University of the Negev.
- _____. 1989c. Music Structures: A Temporal-Hierarchical Representation for Music. Technical Report FC-TR-021 MCS-313. Beer Sheva (Israel): Ben Gurion University of the Negev.
- _____. 1991. Music Structures: The Temporal and Hierarchical Aspects in Music. Technical report FC-035 MCS-327. Ben-Gurion University of the Negev.
- _____. 1992. "Music Structures: Interleaving the Temporal and Hierarchical Aspects in Music", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 110–138.
- Balaban, Mira, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Eds. 1992. *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*. Cambridge: MIT Press.
- Camilleri, Lelio. 1984. "A Grammar of the Melodies of Schubert's Lieder", *Musical Grammars and Computer Analysis*, ed. by Mario Baroni and Laura Callegari. Firenze: Leo S. Olschki. 229–236.
- Cemgil, Taylan, Peter Desain, and B. Kappen. 1999. "Rhythm Quantization for Transcription", *Proceedings of the AISB'99 Symposium on Musical Creativity*. 140–146. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press.
- _____. 1969. *Topics in the Theory of Generative Grammar*. The Hague: Mouton.
- _____. 1972. *Studies on Semantics in Generative Grammar*. The Hague: Mouton.
- Collins, Denis Brian, and David B. Huron. 1999. "Voice-leading in cantus firmus-based canonic composition: A comparison Between Theory and Practice in Renaissance and Baroque Music Using Computer-Assisted Inferential Measures", *Computers in Music Research* 6 (Spring 1999): 53–96.
- Cope, David. 1987. "An Expert System for Computer-Assisted Composition", *Computer Music Journal* XI/4: 30–46.
- _____. 1988. "Music and LISP", *AI Expert* III/3: 26–34.
- _____. 1989. "Experiments in Musical Intelligence (EMI): Non-Linear Linguistic-Based Composition", *Interface XVIII/1–2*: 117–139.
- _____. 1990. "Pattern Matching as an Engine for the Simulation of Musical Style", *Proceedings of the International Computer Music Conference, Glasgow, 1990*. San Francisco: International Computer Music Association. 288–291.
- _____. 1991. *Computers and Musical Style*. Madison, Wisconsin: A-R Editions.
- _____. 1992a. "Computer Modeling of Musical Intelligence in EMI", *Computer Music Journal* XVI/2: 69–83.

- _____. 1992b. "On algorithmic representation of musical style", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge: MIT Press. 354–363.
- _____. 1996. *Experiments in Musical Intelligence*. Wisconsin: A-R Editions.
- Dannenberg, Roger B. 1985. "An On-Line Algorithm for Real-Time Accompaniment", *Proceedings of the 1984 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 193–198.
- _____. 1991. "Recent Work in Real-Time Music Understanding by Computer", *Music, Language, Speech, and Brain*, ed. by J. Sundberg, L. Nord, and R. Carlson. London: Macmillan. 194–202.
- _____. 1993a. "Music Representation Issues, Techniques, and Systems", *Computer Music Journal* XVII/3: 20–30.
- _____. 1993b. "Computerbegleitung und Musikverstehen", *Neue Musiktechnologie*, ed. by Bernd Enders. Mainz, Germany: Schott. 241–252.
- Dannenberg, Roger B., Peter Desain, and Henkjan Honing. 1997. "Programming language design for music", *Musical Signal Processing*, ed. by Curtis Roads, Stephen Travis Pope, Aldo Piccialli, and Giovanni de Poli. Lisse: Swets & Zeitlinger. 271–315.
- Desain, Peter. 1992. "A (De)Composable Theory of Rhythm Perception", *Music Perception* IX/4: 439–454.
- _____. 1993. "A Connectionist and a Traditional AI Quantizer, Symbolic Versus Sub-Symbolic Models of Rhythm Perception", *Contemporary Music Review* 9: 239–254.
- _____. 1994. "Taal of teken, stijlen van mens-computer interactie" ["Language or sign, styles of man-computer interaction"], *Mens-Computerinteractie*, ed. by A. A. J. Mannaerts, P. J. G. Keuss, and G. Ten Hoopen. Lisse: Swets & Zeitlinger. 109–129.
- _____. 1998a. *Upbeat. Annual Report 1998. Music, Mind, Machine Group*. Nijmegen: Nijmegen Institute for Cognition and Information.
- _____. 1998b. "Computationeel modelleren van muziekcognitie: waar is de tel?", *Facta*: 20–22. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- _____. 1999a. "The ingredients of a stable rhythm percept: all implicit time intervals plus integer ratio bonding between them", *Proceedings of the 1999 SMPC*. Evanston. 59. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- _____. 1999b. "Vibrato and Portamento, Hypotheses and Tests", *Acustica* 1999: 348. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, Rinus Aarts, Taylan Cemgil, B. Kappen, Huub van Thienen, and Paul Trilsbeek. 1999. "A Decomposition Model of Expressive Timing", *Proceedings of the 1999 SMPC*. Evanston. 21. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/publications/>; February 4, 2000.)
- Desain, Peter, and Tom Brus. 1993. "What Ever Happened to Our Beautiful Schematics", *Proceedings of the 1993 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 366–368.
- Desain, Peter, and Siebe DeVos. 1990. "Autocorrelation and the study of musical expression", *Proceedings of the International Computer Music Conference, Glasgow, 1990*. San Francisco, CA: Computer Music Association, 1990. 357–360.

- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1989a. "The Quantization of Musical Time: A Connectionist Approach", *Computer Music Journal* XIII/3: 56–66.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1989b. "Report on the First AIM Conference Sankt Augustin, Germany September 1988", *Perspectives of New Music* XXVII/2: 282–289.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1991. "Toward a Calculus for Expressive Timing in Music", *Computers in Music Research* III: 43–120.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1992a. *Music, Mind, and Machine: Studies in Computer Music, Music Cognition, and Artificial Intelligence*. Amsterdam: Thesis Publishers.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1992b. "Time Functions Function Best as Functions of Multiple Time", *Computer Music Journal* 16/2: 17–34.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1992c. "The Quantization Problem: Thraditional and Connectionist Approaches", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 448–463.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1993a. "CLOSE to the Edge? Multiple and Mixin Inheritance, Multi Methods, and Method Combination as Techniques in the Representation of Musical Knowledge", *Proceedings of the IAKTA Workshop on Knowledge Technology in the Arts*. Osaka: IAKTA/LIST. 99–106.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1993b. "Letter to the editor: the mins of Max", *Computer Music Journal* XVII/2: 3–11.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1993c. "On Continuous Musical Control of Discrete Musical Objects", *Proceedings of the 1993 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 218–221.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1993d. "Tempo Curves Considered Harmful", *Contemporary Music Review* VII/2: 123–138.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1994a. "Advanced Issues in Beat Induction Modeling: Syncopation, Tempo and Timing", *Proceedings of the 1994 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 92–94.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1994b. "Can Music Cognition Benefit from Computer Music Research? From Foot-Tapper Systems to Beat Induction Models", *Proceedings of the ICMPC 1994*. Liège: ESCOM. 397–398.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1994c. CLOSE to the Edge? Advanced Object Oriented Techniques in the Representation of Musical Knowledge. Research Report CT-94-13. Amsterdam: Institute for Logic, Language and Computation (ILLC).
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1994d. "Does Expressive Timing in Music Performance Scale Proportionally with Tempo?" *Psychological Research* 56: 285–292.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1994e. "Foot-Tapping: A Brief Introduction to Beat Induction", *Proceedings of the 1994 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 78–79.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1994. "Rule-Based Models of Initial Beat Induction and an Analysis of Their Behavior", *Proceedings of the 1994 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 80–82.

- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1995a. "Computational models of beat induction: the rule-based approach", *Working Notes: Artificial Intelligence and Music*, ed. by G. Widmer. Montreal: IJCAI. 1-10. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1995b. "Towards algorithmic descriptions for continuous modulations of musical parameters", *Proceedings of the 1995 International Computer Music Conference*. San Francisco: ICMA. 393-395. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1995c. *Music, Mind, Machine. Computational Modeling of Temporal Structure in Musical Knowledge and Music Cognition*. Research proposal (Manuscript). (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1995d. "Computationeel modelleren van beat-inductie", *Van frictie tot wetenschap. Jaarboek 1994-1995*. Amsterdam: Vereniging van Academie-onderzoekers. 83-95.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1996a. "Modeling Continuous Aspects of Music Performance: Vibrato and Portamento", *Proceedings of the International Music Perception and Cognition Conference*, ed. by B. Pennycook and E. Costa-Giomi. CD-ROM. Montreal. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1996b. "Physical motion as a metaphor for timing in music: the final ritard", *Proceedings of the 1996 International Computer Music Conference*. San Francisco: ICMA. 458-460. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1996c. "Mentalist and physicalist models of expressive timing", *Abstracts of the 1996 Rhythm Perception and Production Workshop*. München: Max-Planck-Institut. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1997a. "CLOSE to the edge? Advanced Object Oriented Techniques in the Representation of Musical Knowledge", *Journal of New Music Research* XXVI/1: 1-15.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1997b. "Computational Modeling of Rhythm Perception", *Proceedings of the Workshop on Language and Music Perception France*: Marseille. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1997c. "Computationeel modelleren van beat-inductie", *Informatie*: 48-53.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1997d. "How to evaluate generative models of expression in music performance", *Issues in AI and Music Evaluation and Assessment. Proceedings of the International Joint Conference on Artificial Intelligence in Nagoya, Japan*. 5-7. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1997. "Music, Mind, Machine: beatinductie computationeel modelleren", *Informatie*: 48-53.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1997. "Structural Expression Component Theory (SECT), and a method for decomposing expression in music performance", *Proceedings of the Society for Music Perception and Cognition Conference*. Cambridge: MIT. 38. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)

- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1998. "A reply to S. W. Smoliar's 'Modelling Musical Perception: A Critical View'", *Musical Networks, Parallel Distributed Perception and Performance*, ed. by N. Griffith and P. Todd. Cambridge: MIT Press. 111–114.
- Desain, Peter, and Henkjan Honing. 1999. "Computational Models of Beat Induction: The Rule-Based Approach", *Journal of New Music Research* 28/1: 29–42.
- Desain, Peter, Henkjan Honing, Rinus Aarts, and Renee Timmers. 1998. "Rhythmic Aspects of Vibrato", *Proceedings of the 1998 Rhythm Perception and Production Workshop* 34. Nijmegen. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Desain, Peter, Henkjan Honing, Roger B. Dannenberg, D. Jacobs, Cort Lippe, Zack Settel, Stephen Travis Pope, Miller Puckette, and G. Lewis. 1993. "A Max Forum", *Array* 13(1): 14–20.
- Desain, Peter, Henkjan Honing, and Hank Heijink. 1997. "Robust Score-Performance Matching: Taking Advantage of Structural Information", *Proceedings of the 1997 International Computer Music Conference*, San Francisco: ICMA. 337–340. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>;) March 10, 2007.)
- Desain, Peter, Henkjan Honing, and P. Kappert. 1995. "Expresso: het retoucheren (en analyseren) van pianouitvoeringen", *Abstracts Congres Nederlandse Vereniging voor Psychonomie*. Egmond aan Zee: Vereniging voor Psychonomie. 20–21.
- Desain, Peter, Henkjan Honing, Huub van Thienen, and Luke Windsor. 1998. "Computational Modeling of Music Cognition: Problem or Solution?" *Music Perception* 16/1: 151–166.
- Desain, Peter, and Huub van Thienen. 1997. "Deutsch & Feroe Formalized", *Proceedings of the European Mathematical Psychology Group Conference*. Nijmegen. 18. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>;) accessed March 10, 2007.)
- Farhart, Judy. 1991. An Expert System Approach to Musical Syntax Analysis. MS thesis, University of Houston.
- Feldman, David Henry, Mihaly Csikszentmihalyi, and Howard Gardner. 1994. *Changing the World. A Framework for the Study of Creativity*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Feulner, Johannes, and Dominik Hörnel. 1994. "MELONET: Neural Networks that Learn Harmony-Based Melodic Variations", *Proceedings of the 1994 International Computer Music Conference*. Aarhus, Denmark: International Computer Music Association.
- Frankel, Robert E., Stanley J. Rosenschein, and Stephen W. Smoliar. 1976. "A LISP-Based System for the Study of Schenkerian Analysis", *Computers in the Humanities* X: 21–32.
- Frankel, Robert E., Stanley J. Rosenschein, and Stephen W. Smoliar. 1978. "Schenker's Theory of Tonal Music - its Explication through Computational Processes", *International Journal of Man-Machine Studies* X: 121–138.
- Gardner, Howard. 1993. *Creating Minds. An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. New York, NY: Basic Books.
- Honing, Henkjan. 1990. "POCO: an environment for analysing, modifying, and generating expression in music", *Proceedings of the 1990 International Computer Music Conference*. San Francisco: Computer Music Association. 364–368.
- _____. 1992. Issues in the Representation of Time and Structure in Music, Music, Mind Machine. Studies in Computer Music, Music Cognition and Artificial Intelligence, ed. by P. Desain and H. Honing. Amsterdam: Thesis Publishers. 125–146.

- _____. 1993a. "A Microworld Approach to the Formalization of Musical Knowledge", *Computers and the Humanities* XXVII: 41–47.
- _____. 1993b. "Issues in the Representation of Time and Structure in Music", *Contemporary Music Review* 9: 221–239.
- _____. 1993c. "Report on the International Workshop on Models and Representations of Musical Signals, Capri, Italy, 1992", *Computer Music Journal*, 17/2: 80–81.
- _____. 1994. The Vibrato Problem. Comparing Two Ways to Describe the Interaction Between the Continuous and Discrete Components in Music Representation Systems. Research Report CT-94-14. Amsterdam: Institute for Logic, Language and Computation (ILLC).
- _____. 1995. "The vibrato problem, comparing two solutions", *Computer Music Journal*, XIX/3: 32–49.
- Hörnel, Dominik. 1992. Analyse und automatische Erzeugung klassischer Themen. Diplom thesis. Karlsruhe University (Germany).
- _____. 1993. "SYSTHEMA - Analysis and Automatic Synthesis of Classical Themes", *Proceedings of the 1993 International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 340–342.
- _____. 2002. "Vergleichende Stilanalyse mit Neuronalen Netzen", *Computer-Applications in Music Research: Methods, Concepts, Results*, ed. by Nico Schüller. Frankfurt am Main / New York: Peter Lang. pp. 93–116.
- Hörnel, Dominik, and Wolfram Menzel, 1998. "Learning Musical Structure and Style with Neural Networks", *Computer Music Journal* XXII/4: 44–62.
- Hörnel, Dominik, and T. Ragg. 1996. "Learning Musical Structure and Style by Recognition, Prediction and Evolution", *Proceedings of the 1996 International Computer Music Conference*. Hong Kong: International Computer Music Association.
- Hörnel, Dominik, and T. Ragg. 1996. "A Connectionist Model for the Evolution of Styles of Harmonization", *Proceedings of the 1996 International Conference on Music Perception and Cognition*. Montreal, Canada.
- Huron, David. 1988. "Error Categories, Detection, and Reduction in a Musical Database", *Computers and the Humanities* XXII: 253–264.
- _____. 1989a. "Voice Denumerability in Polyphonic Music of Homogeneous Timbres", *Music Perception* VI/4: 361–382.
- _____. 1989b. "Characterizing Musical Textures", *Proceedings of the 1989 International Computer Music Conference*. San Francisco: Computer Music Association. 131–134.
- _____. 1990a. "Crescendo / Diminuendo Asymmetries in Beethoven's Piano Sonatas", *Music Perception* VII/4: 395–402.
- _____. 1990b. "Increment/Decrement Asymmetries in Polyphonic Sonorities." *Music Perception* VII/4: 385–393.
- _____. 1991a. "Tonal Consonance Versus Tonal Fusion in Polyphonic Sonorities", *Music Perception* IX/2: 135–154.
- _____. 1991b. "The Avoidance of Part-Crossing in Polyphonic Music: Perceptual Evidence and Musical Practice", *Music Perception* IV/1: 93–104.
- _____. 1991c. "The Ramp Archetype: A Study of Musical Dynamics in 14 Piano Composers", *Psychology of Music* XIX/1: 33–45.

- _____. 1992a. "Design Principles in Computer-Based Music Representation", *Computer Representations and Models in Music*, ed. by A. Marsden & A. Pople. London: Academic Press. 5-39.
- _____. 1992b. "The Ramp Archetype and the Maintenance of Auditory Attention", *Music Perception* X/1: 83-92.
- _____. 1993a. "Chordal-Tone Doubling and the Enhancement of Key Perception", *Psychomusicology* XII/1: 73-83.
- _____. 1993b. "Note Onset Asynchrony in J.S. Bach's Two-Part Inventions." *Music Perception* X/4: 435-444.
- _____. 1993c. *The Humdrum Toolkit: Software for Music Researchers*. [computer disks and installation guide.] Stanford, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities.
- _____. 1994. "Interval-class content in equally-tempered pitch-class sets: Common scales exhibit optimum tonal consonance", *Music Perception* XI/3: 289-305.
- _____. 1995. *The Humdrum Toolkit: Reference Manual*. Menlo Park, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities.
- _____. 1996. "The Melodic Arch in Western Folksongs", *Computing in Musicology* X: 3-23.
- _____. 1997. "Humdrum and Kern: Selective Feature Encoding", *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes*, ed. by E. Selfridge-Field. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 375-401.
- _____. 1999a. *Music Research Using Humdrum: A User's Guide*. Stanford, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities.
- _____. 1999b. Review of *Highpoints: A Study of Melodic Peaks* by Zohar Eitan, *Music Perception* XVI/2: 257-264.
- Huron, David, and Deborah Fantini. 1989. "The avoidance of inner-voice entries: Perceptual evidence and musical practice", *Music Perception* VII/1: 43-47.
- Huron, David, and Richard Parncutt. 1993. "An Improved Model of Tonality Perception Incorporating Pitch Salience and Echoic Memory", *Psychomusicology* XII/2: 154-171.
- Huron, David, and Matthew Royal. 1996. "What is melodic accent? Converging evidence from musical practice", *Music Perception* XIII/4: 489-516.
- Huron, David, and Peter Sellmer. 1992. "Critical bands and the spelling of vertical sonorities", *Music Perception* X/2: 129-149.
- Jones, Jaqueline A., Ben O. Miller, and Don L. Scarborough. 1988. "A Rule-Based Expert System for Music Perception", *Behavior Research methods, Instruments and Computers* II/2: 225-262.
- Jones, Jaqueline A., Ben O. Miller, and Don L. Scarborough. 1990. "GTSM: A Computer Simulation of Music Perception", *Le Fait Musical - Sciences, Technologies, Pratiques. Colloque "Musique et Informatique" (MAI 90)*. Marseille, France. 435-441.
- Kassler, Michael. 1964. A Report of Work, Directed Toward Explication of Schenker's Theory of Tonality, Done in Summer 1962 as the First Phase of a Project Concerned with the Applications of High-Speed Automatic Digital Computers to Music and to Musicology. Princeton, NJ: Princeton University Music Department. (Mimeographed.)

- _____. 1968. A Trinity of Essays. Ph.D. dissertation, Princeton University.
- _____. 1975a. "Explication of Theories of Tonality", *Computational Musicology Newsletter* II/1: 17.
- _____. 1975b. *Proving Musical Theorems I: The Middleground of Heinrich Schenker's Theory of Tonality*. Technical Report No. 103. Sydney: The University of Sydney, Basser department of Computer Science.
- _____. 1977. "Explication of the Middleground of Schenker's Theory of Tonality", *Miscellanea Musicologica* 9: 72-81.
- _____. 1981. "Transferring a tonality theory to a computer", *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, ed. by Daniel Heartz and Bonnie C. Wade. Kassel: Bärenreiter. 339-347.
- Kluge, Reiner. 1967. "Zur Automatischen Quantitativen Bestimmung Musikalischer Ähnlichkeit", *IMS: Report on the Tenth Congress, Ljubljana 1967*, ed. by Dragotin Cvetko. Kassel: Bärenreiter, 1970. 450-457.
- _____. 1987. *Komplizierte Systeme als Gegenstand Systematischer Musikwissenschaft. Zwei Studien*. Dissertation (B), Humboldt-University Berlin.
- Krumhansl, Carol L. 1983. "Perceptual Structures for Tonal Music", *Music Perception* I/1-2: 28-62.
- _____. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press, 1990.
- _____. 1997. "Effects of Perceptual Organization and Musical Form on Melodic Expectations", *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive Musicology*, ed. by Marc Leman. Berlin: Springer. 294-320.
- Krumhansl, Carol L., and Edward J. Kessler. 1982. "Tracing the Dynamic Changes in Perceived Tonal Organization in a Spatial Representation of Musical Keys", *Psychological Review* 89: 334-368.
- Krumhansl, Carol L., and Roger N. Shepard. 1979. "Quantification of the Hierarchy of Tonal Functions Within a Diatonic Context", *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* V/4: 579-594.
- Kugel, Peter. 1992. "Beyond Computational Musicology", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 30-48.
- Laaksamo, Jonko, and Jukka Louhivuos. Eds. 1993. *Proceedings on the First International Conference on Cognitive Musicology. 26-29 August 1993, University of Jyväskylä (Finland)*. Jyväskylä: The University of Jyväskylä.
- Laske, Otto. 1972. "On Musical Strategies With a View to a Generative Grammar for Music", *Interface* I/2: 111-125.
- _____. 1973a. "On the Methodology and Implementation of a Procedural Theory of Music", *Computational Musicology Newsletter* I/1: 15-16.
- _____. 1973b. "Toward a musical intelligence system: OBSERVER", *Numus West* IV: 11-16.
- _____. 1974a. "In Search of a Generative Grammar for Music", *Perspectives of New Music* XII (Fall-Winter 1973 and Spring-Summer 1974): 351-378. Reprinted in *Machine Models of Music*, ed. by Stephen M. Schwanauer and David A. Levitt. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993. 214-240.

- _____. 1974b. "Toward a Center for Studies in Musical Intelligence", *Numus West V*: 44-46.
- _____. 1975. *Introduction to a Generative Theory of Music*. Sonological Reports. Utrecht: Institute for Sonology.
- _____. 1977a. *Music, Memory and Thought: Explorations in Cognitive Musicology*. Ann Arbor: University Research Press.
- _____. 1977b. "Toward a Process Model of Musical Structures", *Proceedings of the International Workshop on the Cognitive Viewpoint*. Rijksuniversiteit Gent, Ghent, Belgium: Communication and Cognition. 295-304.
- _____. 1980. "Toward an Explicit Theory of Musical Listening", *Computer Music Journal* IV/2: 73-83.
- _____. 1984. "KEITH: A Rule-System for Making Music-Analytical Discoveries", *Musical Grammars and Computer Analysis*, ed. by Mario Baroni and Laura Callegari. Florence: Leo S. Olschki. 165-199.
- _____. 1986. "Toward a Computational Theory of Musical Listening", *Communication and Cognition* XVIII/4: 363-392.
- _____. 1988a. "Introduction to Cognitive Musicology", *Computer and Music* XII/1: 43-57.
- _____. 1988b. "Can we Formalize and Program Musical Knowledge? An Inquiry into the Focus and Scope of Cognitive Musicology", *Musikometrika 1*, ed. by Moisej G. Boroda. Bochum: Brockmeyer. 257-280.
- _____. 1989a. "Comments on the First Workshop on A.I. and Music: 1988 AAAI Conference St. Paul, Minnesota", *Perspectives of New Music* XXVII/2: 290-298.
- _____. 1989b. "Composition Theory. An Enrichment of Music Theory", *Interface* XVIII/1-2: 45-60.
- _____. 1991. "Understanding music with AI", *Proceedings: International Computer Music Conference, Montreal, 1991*. Montreal: McGill University Press, 1991. 188-191.
- _____. 1992a. "Artificial Intelligence and Music: A Cornerstone of Cognitive Musicology", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 3-28.
- _____. 1992b. "The OBSERVER Tradition of Knowledge Acquisition", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 258-289.
- _____. 1993a. "In search of a generative grammar for music", *Machine Models of Music*, ed. by S. Schwannauer and D. Levitt. Cambridge, MA: MIT Press. 215-240.
- _____. 1993b. "Understanding Music with AI: Some Philosophical Observations", *Proceedings on the First International Conference on Cognitive Musicology. 26-29 August 1993, University of Jyväskylä (Finland)*, ed. by Jonko Laaksamo and Jukka Louhivuos. Jyväskylä: The University of Jyväskylä. 270-287.
- _____. 2004. *Musikalische Grammatik und musikalisches Problemlösen: Utrechter Schriften (1970-1974)*, ed. by Nico Schüler. Frankfurt am Main / New York: Peter Lang.
- Leman, Marc. 1989a. "Symbolic and Subsymbolic Information Processing in Models of Musical Communication and Cognition", *Interface* XVIII/1-2: 141-160.

- _____. 1989b. "Introduction to Models of Musical Communication and Cognition", *Interface* XVIII/1-2: 3-7.
- _____. 1990. "Emergent Properties of Tonality Functions by Self-Organization", *Interface* XIX/2-3: 85-106.
- _____. 1991a. "Künstliche Neuronale Netzwerke. Neue Ansätze zur ganzheitlichen Informationsverarbeitung in der Musikforschung", *Computer in der Musik*, ed. by Helmuth Schaffrath. Stuttgart: Metzler. 27-44.
- _____. 1991b. "The Ontogenesis of Tonal Semantics: Results of a Computer Study", *Music and Connectionism*, ed. by Peter M. Todd. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 100-127.
- _____. 1991c. Een Model van Toonsemantiek: Naar een Theorie en Discipline van de Muzikale Verbeelding. Ph.D. thesis. Gent: University of Ghent.
- _____. 1992a. "Tone Context by Pattern Integration over Time", *Readings in Computer Generated Music*, ed. by D. Baggi. IEEE Computer Society Press.
- _____. 1992b. "The Theory of Tone Semantics: Concept, Foundation, and Application", *Minds and Machines* 2: 345-363.
- _____. 1992c. "Musiikin Symbolinen ja Alisymbolinen Kuvaus", *Kognitiivinen Miisikkiteede*, ed. by J. Louhivuori and A. Sormunen. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston Monistuskeskus. 79-127.
- _____. 1992d. "Artificial Neural Networks in Music Research", *Computer Representations and Models in Music*, ed. by Alan Marsden & Anthony Pople. London: Academic Press. 165-301.
- _____. 1993a. "Symbolic and Subsymbolic Description of Music", *Music Processing*, ed. by G. Haus. Madison, Wisconsin: Oxford University Press.
- _____. 1993b. "Tone Context and the Complex Dynamics of Tone Semantics", *Neue Musiktechnologie*, ed. by Bernd Enders. Mainz: Schott. 197-225.
- _____. 1994a. "Schema-Based Tone Center Recognition of Musical Signals", *Journal of New Music Research* XXIII: 169-204.
- _____. 1994b. "Introduction to Auditory Models in Music Research", *Journal of New Music Research* XXIII: 5-9.
- _____. 1995a. *Music and Schema Theory. Cognitive Foundations of Systematic Musicology*. Berlin: Springer.
- _____. 1995b. "A Model of Retroactive Tone-Center Perception", *Music Perception* XII/4: 439-471.
- _____. 1995c. Review of *Artificial Perception and Music Recognition* by Andranick S. Tanguiane, *Journal of New Music Research* XXIV: 84-88.
- _____. 1997a. "The Convergence Paradigm, Ecological Modelling, and Context-Dependent Pitch Perception", *Journal of New Music Research* XXVI: 133-153.
- _____. Ed. 1997b. *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Berlin: Springer.
- _____. 1999a. "Relevance of Neuromusicology for Music Research", *Journal of New Music Research* XXVIII: 186-199.
- _____. 1999b. "Adequacy Criteria for Models of Musical Cognition", *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons*, ed. by Jerry Tabor. Westport, Connecticut: Greenwood. 93-120.

- Leman, Marc, and Francesco Carreras. 1995. "Simulation of Listening to Bach's Wohltemperiertes Klavier", *Proceedings of the XI Colloquium on Musical Informatics*, ed. by L. Finarelli and F. Regazzi. Bologna: Associazione di Informatica Musicale Italiana.
- Leman, Marc, and Francesco Carreras. 1996. "The Self-Organization of Stable Perceptual Maps in a Realistic Musical Environment", *Proceedings of the Journées d'Informatique Musicale 17–18 Mai 1996*, ed. by G. Assayah. Caen: Univ. de Caen, IRCAM.
- Leman, Marc, and Francesco Carreras. 1997. "Schema and Gestalt: Testing the Hypothesis of Psychoneural Isomorphism by Computer Simulation", *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive Musicology*, ed. by Marc Leman. Berlin: Springer. 144–168.
- Leman, Marc, and Albrecht Schneider. 1997. "Origin and Nature of Cognitive and Systematic Musicology: An Introduction", *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive Musicology*, ed. by Marc Leman. Berlin: Springer. 13–29.
- Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. 1977. "Toward a Formal Theory of Tonal Music", *Journal of Music Theory* 21/1: 111–171.
- Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. 1983a. *A Generative Theory of Tonal Musik*. Cambridge: The MIT Press.
- Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. 1983b. "An Overview of Hierarchical Structure in Music", *Music Perception*. Reprinted in *Machine Models of Music*, ed. by Stephen M. Schwanauer and David A. Levitt. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993. 288–312.
- Miller, Benjamin, Don L. Scarborough, and Jacqueline A. Jones. 1992. "On the Perception of Meter", *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, ed. by Mira Balaban, Kemal Ebcioglu, and Otto Laske. Cambridge, MA: The MIT Press. 428–447.
- Nam, Unjung. 1998. "Pitch distributions in Korean Court music: Evidence Consistent With Tonal Hierarchies", *Music Perception* XVI/2: 243–248.
- Paisley, William J. 1964. "Identifying the Unknown Communicator in Painting, Literature and Music: the Significance of Minor Encoding Habits", *Journal of Communication* XIV/4: 219–237.
- _____. 1969. "Studying 'Style' as deviation from encoding norms", *The Analysis of Communication Content. Developments in Scientific Theories and Computer Techniques*, ed. by George Gerbner, Ole R. Holsti, Klaus Krippendorff, William J. Paisley and Philip J. Stone. New York: Wiley & Sons. 133–146.
- Roads, Curtis. 1979. "Grammars as Representations for Music", *Computer Music Journal* III/1 (March 1979): 48–55.
- _____. 1980a. "Artificial Intelligence and Music", *Computer Music Journal* IV/2: 13–25.
- _____. 1980b. "Interview with Marvin Minsky", *Computer Music Journal* IV/3: 25–39.
- _____. 1983a. "Report on the International Conference on Musical Grammars and Computer Analysis", *Computer Music Journal* VII/2: 36–42.
- _____. 1983b. "Musik und Künstliche Intelligenz. Ein Forschungsüberblick", translated and with an afterword by Otto Laske, *Feedback Papers* 30: 3–36.
- _____. 1984. "An Overview of Music Representations", *Musical Grammars and Computer Analysis*, ed. by Mario Baroni and Laura Callegari. Firenze: Leo S. Olschki. 7–37.

- _____. 1985. "Research in Music and Artificial Intelligence", *ACM Computer Surveys* XVII: 163–190.
- _____. 1988a. "Directory of Computer Assisted Research in Musicology", *Computer Music Journal* XII/2: 63.
- _____. 1988b. "Grammars as representations for Music", *Foundations of Computer Music*, ed. by C. Roads, and J. Strawn. Cambridge: MIT Press. 403–442.
- Roads, Curtis, Giovanni De Poli, and Stephen Pope. Eds. 1997. *Musical Signal Processing*. Lisse, The Netherlands: Swets & Zeitlinger.
- Scarborough, Don L., Ben O. Miller, and Jaqueline A. Jones. 1989. "Connectionist Models for Tonal Analysis", *Computer Music Journal* XIII/3: 49–55. Reprinted in *Music and Connectionism*, ed. by Peter M. Todd and D. Gareth Loy. Cambridge: MIT Press, 1991. 54–63.
- Schaffer, John Wm. 1992. "A Prolog-Based Program for the Interactive Analysis of Atonal Scores", *Musikometrika* 4, ed. by Moisej G. Boroda. Bochum: Brockmeyer. 145–180.
- _____. 1994. "Threader: A Computer Interface for the Graphic Entry, Encoding, and Analysis of Musical Material", *Computer Music Journal* XVIII/1: 21–29.
- Schüler, Nico. 1995. *Erkenntnistheorie, Musikwissenschaft, Künstliche Intelligenz und der Prozeß. Ein Gespräch mit Otto Laske*, Peenemünde: Dietrich.
- _____. 1996. "Methoden computerunterstützter Musikanalyse – ein historischer Überblick", *Zum Problem und zu Methoden von Musikanalyse*, ed. by Nico Schüler. Hamburg: von Bockel. 51–76.
- _____. 1997. "Otto Laske", *Komponisten der Gegenwart*, ed. by Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer. Munich: edition text+kritik, 11. Nachlieferung. 2 pp.
- _____. 1998. "Beziehungen von Musik und Literatur im kompositorischen und musikwissenschaftlichen Schaffen von Otto E. Laske. Dimensionen des Literarischen. *Colloquium. Stadt und Region als Schauplätze des Musikgeschehens. Komponist und Literatur im Kulturambiente der Neuzeit, Brno 1994*. Brno: Masarykova Universita, 1998. 249–254.
- _____. 1999. "A Composer's Cognitive Musicology", *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons*, ed. by Jerry Tabor. Westport, Connecticut: Greenwood. 135–150.
- _____. Ed. 2000. *Computer-Applications in Music Research: Concepts, Methods, Results*. Frankfurt am Main / New York: Peter Lang.
- _____. 2006a. "Towards a History and Evaluation of Statistical and Information-Theoretical Analysis of Melodic Incipits", *Theoria: Historical Aspects of Music Theory* 13 (2006): 113–126.
- _____. 2006b. "Creative Music Processes as the 'Object' of Otto Laske's Cognitive Musicology", *Principles of Music Composing: Creative Processes*, ed. by Rimantas Janeliauskas. Vilnius, Lithuania: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. pp. 148–154.
- Seifert, Uwe. 1993. *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft. Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft*. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Shmulevich, Ilya. 1997. Properties and Applications of Monotone Boolean Functions and Stack Filters. Ph.D. thesis. Purdue University.
- Simonton, Dean Keith. 1980a. "Thematic Fame and Melodic Originality: A Multivariate Computer-Content Analysis", *Journal of Personality* 48: 206–219.

- _____. 1980b. "Thematic Fame, Melodic Originality, and Musical Zeitgeist: A Biographical and Transhistorical Content Analysis", *Journal of Personality and Social Psychology* 39: 972-983.
- _____. 1983. "Aesthetics, Biography, and History in Musical Creativity", *Documentary Report on the Ann Arbor Symposium on the Application of Psychology to the Teaching and Learning of Music (Session III)*. Reston, Virginia: Music Educators National Conference. 41-48.
- _____. 1984. "Melodic Structure and Note Transition Probabilities: A Content Analysis of 15,618 Classical Themes", *Psychology of Music* XII/1: 3-16.
- _____. 1986. "Aesthetic success in classical music: A computer analysis of 1,935 compositions", *Empirical Studies of the Arts* IV/1: 1-17.
- _____. 1994. "Computer content analysis of melodic structure: Classical composers and their compositions", *Psychology of Music* XXII/1: 31-43.
- Smoliar, Stephen. 1980. "A Computer Aid for Schenkerian Analysis", *Computer Music Journal* IV/2: 41-59.
- Tabor, Jerry. Ed. 1999a. *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons*. Westport, Connecticut: Greenwood.
- Tabor, Jerry. 1999b. "A Pioneer in Composition and Research," *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons*, ed. by Jerry Tabor. Westport, Connecticut: Greenwood. 1-18.
- Takeuchi, Annie H. 1992. Perception of Tonalness and Rhythmicity in Music. Ph.D. thesis. John Hopkins University, Baltimore, Maryland.
- _____. 1994. "Maximum Key-Profile Correlation (MKC) as a Measure of Tonal Structure in Music", *Perception & Psychophysics* 56: 335-346.
- Todd, Neil Philip McAgness. 1985. "A Model of Expressive Timing in Tonal Music", *Music Perception* 3: 33-58.
- _____. 1989a. Computational Theory and Implementations of an Abstract Expression System: A Contribution to Computational Psychomusicology. Ph.D. dissertation, University of Exeter (United Kingdom).
- _____. 1989b. "Towards a Cognitive Theory of Expression: The Performance and Perception of Rubato", *Contemporary Music Review* 4: 405-416.
- _____. 1991. "Communication of Self-Motion in Musical Expression", *Proceedings of the International Workshop on Man-Machine Interaction in Live Performance*. Pisa: CNUCE/CNR. 151-162.
- _____. 1992a. "The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression", *Journal of Acoustical Society of America* 91: 3540-3550.
- _____. 1992b. "Hierarchical Event Detection", *Journal of the Acoustical Society of America* 91/6: 3540-3550.
- _____. 1993a. "Segmentation and Stress in the Rhythmic Structure of Music and Speech", *Journal of the Acoustical Society of America* 93/4: 2363.
- _____. 1993b. "Wavelet Analysis of Rhythm", *Journal of the Acoustical Society of America* 93/4: 2290.
- _____. 1993c. "Wavelet Analysis of Rhythm in Expressive Musical Performance", *Proceedings of the International Computer Music Conference*. San Francisco: International Computer Music Association. 264-267.

- _____. 1993d. "Multi-Scale Analysis of Expressive Signals: Recovery of Structure and Motion", *Proceedings of the Stockholm Music Acoustic Conference*. Stockholm.
- _____. 1993. "Analysis and Synthesis of Rhythm", *Journal of the World Intellectual Property Organization*.
- _____. 1994a. "The Auditory "Primal Sketch": A Multiscale Model of Rhythmic Grouping", *Journal of New Music Research* XXIII: 35-70.
- _____. 1994b. "Metre, Grouping and the Uncertainty Principle: A Unified Theory of Rhythm Perception", *Proceedings of the 3rd International Conference on Music Perception and Cognition*. Liege, Belgium.
- _____. 1995. "The Kinematics of Musical Expression", *Journal of the Acoustical Society of America* 97/3: 1940-1949.
- Todd, Peter M., and D. Gareth Loy. 1991. Eds. *Music and Connectionism*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Trilsbeek, Paul, and Huub van Thienen. 1999. *Quantization for Notation: Methods Used in Commercial Musical Software*. Mimeographed. Nijmegen, The Netherlands: Nijmegen Institute for Cognition and Information. (See also <http://www.nici.kun.nl/mmm/>; March 10, 2007.)
- Vantomme, Jason D. 1995. "Score Following by Temporal Pattern", *Computer Music Journal* 19/3 (Fall): 50-59.
- Vercoe, Barry L. 1997. "Computational Auditory Pathways to Music Understanding", *Perception and Cognition of Music*, ed. by Irène Deliège and John Sloboda. East Sussex, UK: Psychology Press. pp. 307-326.
- Vercoe, Barry L., and David Cumming. 1988. "Connection machine tracking of polyphonic audio", *Proceedings of the 14th International Computer Music Conference*, ed. by Christoph Lischka and Johannes Fritsch. Cologne, Germany: [Feedback Studio]. pp. 211-218.
- Windsor, Luke, Peter Desain, Henkjan Honing, Rinus Aarts, Hank Heijink, and Renee Timmers. 1998. "Graceful Timing: Ornaments, Tempo and Musical Structure", *Proceedings of the 7th Rhythm Perception and Production Workshop*, Nijmegen, Netherlands. 35.

Bibliografija Marije Bergamo • Bibliography of Marija Bergamo

UDK 012Bergamo

Zoran Krstulović

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

Bibliografija Marije Bergamo

Bibliografija prof. dr. Marije Bergamo zajema avtorska in prevedena dela s področja muzikologije, ki jih je objavila od leta 1960. Obsega 366 bibliografskih enot: monografije, znanstvene in strokovne članke, glasbene kritike, leksikografske prispevke, spremna besedila h koncertnim sporedom, glasbenim tiskom in zvočnim posnetkom ter dela, ki so nastala pod njenim mentorstvom.

Kronološki seznam del Marije Bergamo odraža njeno strokovno delo ter raziskovalne težnje v različnih mestih jugovzhodne in srednje Evrope, najprej v Beogradu do leta 1972, potem na Dunaju (1972–1981) ter od 1981 v Ljubljani in Zagrebu. V beograjskem obdobju je objavljala ocene in poročila o glasbenih dogodkih, večinoma v *Zvuku* in časopisu *Pro musica*, ter glasbene kritike v dnevnikih *Borba* (1964–1967) in *Politika* (1971). Poleg glasbeno-kritičkega pisanja se je ukvarjala tudi z znanstveno-raziskovalnim delom, predvsem z novejšo in sodobno srbsko glasbo, s skladateljskim delom Vojislava Vučkovića, Petra Konjovića, Stevana Hristića, Mirjane Živković, Rajka Maksimovića. Eseje o glasbi je objavljala v številnih jugoslovanskih časopisih kot so *Nin*, *Telegram*, *Odjek*, *Naši razgledi*, *Ovdje*. Le nekaj avtoričinih objav je znanih iz časov njenega delovanja v glasbeni redakciji založbe Universal Edition na Dunaju. Takrat je izšla njena prva knjiga *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, objavljena so bila njena spremna besedila k skladbam Alfreda Schnittkeja. Od leta 1981 do danes so objave znanstvenih besedil Marije Bergamo številčneje. Njeni znanstveni članki so objavljeni predvsem v muzikoloških revijah *Muzikološki zbornik*, *Arti musices*, *International review of the aesthetics and sociology of music* in *Zvuk*, nekateri tudi v znanstvenih revijah drugih strok (npr. *Sodobnost*, *Mogućnosti* ipd.). Pogosto sodelovanje na številnih domačih in tujih simpozijih je razvidno iz številnih objav v različnih zbornikih (npr. zbornikih Slovenski glasbeni dnevi, zbornikih kolokvijev v Brnu, simpozijev v organizaciji Muzikološkega inštituta ZRC SAZU, Obdobja itd.).

V bibliografiji je popisano tudi avtoričino prevajalsko delo, prevodi nekaterih temeljnih teoretičnih del skladateljev Igorja Stravinskega, Ferruccia Busonija, Albana Berga, Arnolda Schönberga ter drugih avtorjev kot so Vasilij Kandinski in Nikolaj Kublin.

Bibliografija navaja tudi profesoričino mentorsko delo pri diplomskih nalogah, magistrskih delih in doktorskih disertacijah (seminarska dela so izpuščena).

Bibliografski popis je urejen kronološko glede na letnico objave. Zaradi preglednosti so dela navedena v okviru posameznega leta po naslednjih razdelkih:

- monografske publikacije,
- članki,
- zapisi razprav,
- prispevki v enciklopedijah in leksikonih,
- ocene in poročila,
- spremna besedila,
- mentorstvo,
- prevodi.

Tudi znotraj posameznih razdelkov je urejevalni princip kronološki.

Pri zapisih posameznih enot se podatki vrstijo po naslednjem splošnem vzorcu: naslov, podnaslov, kraj, založba in letnica objave ter zbirka. V navedbah člankov, objavljenih v znanstveni in strokovni periodiki oz. časopisih, naslovu in morebitnem podnaslovu, sledijo v ležečem tisku navedba vira ter podatki o letniku, letnici, številki in obsegu. Pri člankih, objavljenih v zbornikih, za oznako »V:« sledijo podatki o publikaciji v naslednjem vrstnem redu: naslov z morebitnim podnaslovom (ležeči tisk), urednik, navedba podatkov o kraju objave, založniku in letnici objave ter zbirki. Dodatna pojasnila so zapisana na koncu posameznega bibliografskega opisa. Prevodi že objavljenih avtoričinih del so navedeni kot posamezne bibliografske enote, podatki o ponatisih pa so priključeni prvi objavi.

Prispevki Marije Bergamo v časniku *Borba* so popisani po izdaji, ki je izhajala v latinici v Zagrebu. Beograjska izdaja tega časopisa v cirilici žal ni bila dostopna. Zato so prispevki, objavljeni v beograjski izdaji, popisani po *Bibliografiji Jugoslavije*, kar je razvidno tudi iz opomb pri posameznih zapisih. Prav tako ni bilo mogoče preveriti ali je pri tistih prispevkih, ki so bili objavljeni hkrati v obeh izdajah *Borbe*, cirilska objava enaka latinični.

Zahvaljujem se bibliotekarjem Narodne in univerzitetne knjižnice, zlasti Oddelka Slovenska bibliografija, Glasbene zbirke, Zbirke serijskih publikacij ter Oddelka za izposojanje in hranjenje knjižničnega gradiva, ki so s svojim prizadevanjem pri iskanju gradiva, pripravi in preverjanju podatkov pomagali pri izdelavi bibliografije. Za posredovane podatke se zahvaljujem tudi kolegom bibliotekarjem Nacionalne i sveučilišne knjižnice v Zagrebu in Narodne biblioteke Srbije v Beogradu.

1960

Ocene, poročila

Međunarodni susret mladih umetnika u Bayreuthu. *Zvuk* 1960, 41–42, 80–83. Podpis: Marija Koren.

1961

Zapisi razprav

Prvi muzički biennale u Zagrebu. Pogledi i utisci. Zapis razprave. *Zvuk* 1961, 49–50, 480–512. Marija Bergamo: Stravična razpoloženja u novoj muzici, str. 490. Podpis: Marija Koren.

1962***Ocene, poročila***

- Bruno Walter. *Zvuk* 1962, 53, 348–350. Podpis: M. K.
- Smrt Ninon Vallin. *Zvuk* 1962, 53, 359–360. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Picasso i muzika. *Zvuk* 1962, 53, 360–361. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Lečenje hiperprodukcije pijanista. *Zvuk* 1962, 53, 361. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Više ukusa u opremi gramofonskih ploča. *Zvuk* 1962, 53, 361–362. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Šta je to orkestar? *Zvuk* 1962, 54, 487. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Nepoznati Paganinijev testament. *Zvuk* 1962, 54, 487–488. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Elektronski instrumenti u crkvi. *Zvuk* 1962, 54, 488. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Koliko je sonata napisao Beethoven? *Zvuk* 1962, 54, 488. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Moderna viola d'amore. *Zvuk* 1962, 54, 488–489. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Smrt Fritza Kreislera. *Zvuk* 1962, 54, 489. Podpis na koncu rubrike: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.

1963***Ocene, poročila***

- Novootkrivena Vivaldijeva dela. *Zvuk* 1963, 56, 123–124. Podpis na str. 125: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Izložba starih instrumenata. *Zvuk* 1963, 56, 124. Podpis na str. 125: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Muzičke svečanosti u Wiesbadenu. *Zvuk* 1963, 56, 124–125. Podpis na str. 125: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Händelove svečanosti u Halleu. *Zvuk* 1963, 56, 125. Podpis na str. 125: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Monteverdijeva nedelja u Wuppertalu. *Zvuk* 1963, 56, 125. Podpis na str. 125: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Uspeh zagrebačke opere u Berlinu. *Zvuk* 1963, 56, 125. Podpis na str. 125: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Pejović Roksanda: Istorija muzike (Barok – Rokoko – Klasika) Beograd, 1962. (183 strane). *Zvuk* 1963, 57, 295–296. Podpis: M. K.
- Otkrivena spomen ploča kompozitorima palim borcima. *Zvuk* 1963, 57, 299. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.

- Zofia Lissa u Jugoslaviji. *Zvuk* 1963, 57, 299–300. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Obnova varšavskog operskog pozorišta. *Zvuk* 1963, 57, 300–301. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Kongres folklorista u Berlinu. *Zvuk* 1963, 57, 301. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- 100 [Sto] godina lenjingradskog konzervatorijuma. *Zvuk* 1963, 57, 301. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Prepiska između R. Straussa i R. Rollanda. *Zvuk* 1963, 57, 301–302. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Problem mladih virtuozna. *Zvuk* 1963, 57, 302–303. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Orffov metod muzičkog vaspitanja dece. *Zvuk* 1963, 57, 303. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Maeterlinck i kompozitori. *Zvuk* 1963, 57, 303–304. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Jubilej Zoje Mihailovne Gajdaj. *Zvuk* 1963, 57, 304. Podpis na str. 304: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Nikola Hercigonja, Đorđe Karaklajić: Zbornik partizanskih narodnih napeva. Nolit, Beograd 1962. *Zvuk* 1963, 58, 438–439. Podpis: M. K.
- Nova katedra za muzikologiju u Ljubljani. *Zvuk* 1963, 58, 463–464. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- »Tri nedelje u Jugoslaviji«. *Zvuk* 1963, 58, 464. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Opštu istoriju muzike treba ispraviti. *Zvuk* 1963, 58, 464. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Film i elektronska muzika. *Zvuk* 1963, 58, 464–465. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Iz prve ruke. *Zvuk* 1963, 58, 465. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Zbirka muzikalija u češkom zamku. *Zvuk* 1963, 58, 465. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Tehnizacija kulture ili kultivizacija tehnike? *Zvuk* 1963, 58, 465. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Postoje li nemuzikalni ljudi? *Zvuk* 1963, 58, 465. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Novo Bachovo društvo. *Zvuk* 1963, 58, 466. Podpis na str. 466: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Prvi susret sa publikom Sovjetskog saveza. *Zvuk* 1963, 60, 706–709. Podpis: Marija Koren.

1964

Ocene, poročila

- Uspjelo veče. Pina Karmireli s Beogradskom filharmonijom. Dirigent Živojin Zdravković – Beograd, 14. IV 1964. *Borba* 29/1964 (16.4.), 105, 7. Podpis: Marija Koren.

- Veče Čajkovskog. Zlatko Topolski s Beogradskom filharmonijom. Dirigent Živojin Zdravković. Beograd, 21. aprila 1964. *Borba* 29/1964 (23.4.), 112, 7. Podpis: Marija Koren.
- Veliki umjetnički doživljaj. Koncert Slovenskog vokalnog okteta, 22. aprila 1964, Dvorana KNU. *Borba* 29/1964 (24.4.), 113, 7. Podpis: M. Koren.
- Stjepan Šulek: »Peta simfonija«. Koncert Beogradske filharmonije – dirigent Stjepan Šulek – solist Ljubinka Kostović. *Borba* 29/1964 (30.4.), 118, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1964, 3–4, 287 in 288.
- Lijepa i pohvalna tradicija. Komorni koncert Udruženja kompozitora Srbije, Dvorana radničkog univerziteta »Đuro Salaj«, Beograd, 6. maja. *Borba* 29/1964 (9.5.), 126, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Poneseno muziciranje. Koncert Beogradske filharmonije. Solisti T. Đurova i M. Stefanović. Dirigent dr Oskar Danon. Beograd, 13. V 1964. *Borba* 29/1964 (15.5.), 132, 7. Podpis: Marija Koren.
- Koncert Zagrebačke filharmonije – dirigent Milan Horvat – solisti Zorica Dimitrijević – Vladimir Krpan. *Borba* 29/1964 (28.5.), 144, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1964, 5–6, 583.
- Majstorstvo Ruđera Ričija. Koncert američkog violinista Ruđera Ričija. Dvorana radničkog univerziteta »Đuro Salaj« u Beogradu. *Borba* 29/1964 (26.9.), 266, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Koncert Beogradske filharmonije – dirigent Živojin Zdravković. *Borba* 29/1964 (11.10.), 280, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1964, 7–8, 884.
- Recital: Kioko Tanaka. Klavirski solistički koncert. Kolarčev narodni univerzitet. 12. X 1964, Beograd. *Borba* 29/1964 (15.10.), 284, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Vokalni recital Ljiljane Molnar. *Borba* 29/1964 (17.10.), 286, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1964, 9–10, 1060.
- Poznanstvo sa Luz Vernon. Solistički koncert u dvorani radničkog univerziteta »Đuro Salaj«, Beograd, 4. XI 1964. *Borba* 29/1964 (7.11.), 307, 7. Podpis: Marija Koren.
- Veče gudačkih kvarteta. Koncert studenata Visoke škole za muziku u Kelnu, sala radničkog univerziteta »Đuro Salaj«, 11. novembra 1964 godine. *Borba* 29/1964 (14.11.), 314, 7. Podpis: Marija Koren.
- Zanimljiv susret s filharmoničarima iz [Kl]juža. Simfonijski koncert Državne filharmonije iz Kluža, dirigent Emil Simon, solist Stefan Ruha. Kolarčev narodni univerzitet, 17. XI 1964 godine. *Borba* 29/1964 (20.11.), 320, 7 (** in **** izdaja). Podpis: Marija Koren.
- Veliki majstor klavira Nikita Magalov. Solistički koncert u dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta. Beograd, 19. XI 1964. *Borba* 29/1964 (25.11.), 325, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Jubilarni koncert muzičke škole »Mokranjac«. Jubilarni koncert solista škole uz suradnju Beogradske filharmonije, dirigent Ž. Zdravković, Beograd 24. XI 1964. *Borba* 29/1964 (27.11.), 327, 7. Podpis: Marija Koren.
- Profinjena stilska kultura. Solistički koncert mezosoprana Julijane Anastasijević, Kolarčev narodni univerzitet, 3. XII 1964. *Borba* 29/1964 (8.12.), 336, 17 (Zagrebačko izdanje). Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.

- Visok nivo zbornog muziciranja. Koncert Zbora i Simfonijskog orkestra Radio-televizije Beograd, dirigent Borivoje Simić, Kolarčev narodni univerzitet, 7. decembar 1964. *Borba* 29/1964 (10.12.), 338, 12. Podpis: Marija Koren.
- Bramsova Četvrta – veliko ostvarenje Beogradske filharmonije. Svečani koncert u čast Osmog kongresa Saveza komunista Jugoslavije u okviru Muzičke omladine, Beogradska filharmonija, dirigent Živojin Zdravković, solist Zorica Mihajlović, Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 29/1964 (15.12.), 343, 8. Podpis: Marija Koren.
- Jedno uspjelo tumačenje Mocarta. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Pjer Mišel le Kont (Pariz), solist Branko Pajević. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 29/1964 (15.12.), 343, 8. Podpis: Marija Koren.
- Nagradno takmičenje amaterskih zborova Jugoslavije. Povodom proslave 50-godišnjice smrti Stevana Mokranjca, Kolarčev narodni univerzitet 12, 13. i 14. decembra 1964. *Borba* 29/1964 (17.12.), 345, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.

1965

Ocene, poročila

- Gostovanje Igora Đadrova. Koncert Beogradske filharmonije za Muzičku omladinu Beograda. Dirigent Igor Đadrov, solist Aleksandar Pavlović. *Borba* 30/1965 (5.1.), 3, 7. Podpis: Marija Koren.
- Faust Mikelea Molezea. Gostovanje Mikelea Molezea (Milano) u operi »Faust« u Narodnom pozorištu u Beogradu, 11. I. 1965. *Borba* 30/1965 (13.1.), 11, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Koncert dečjeg simfonijskog orkestra iz Sofije – dirigent Vladi Simeonov. *Borba* 30/1965 (15.1.), 13, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 1–2, 15.
- Recital Valentina Georgiua. Klavirski solistički koncert Valentina Georgiua, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 14. januara 1965. *Borba* 30/1965 (20.1.), 18, 7. Podpis: Marija Koren.
- Koncert solista Beogradske filharmonije. *Borba* 30/1965 (23.1.), 21, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 1–2, 17.
- Umjetnost Pavice Gvozdić. Solistički koncert Pavice Gvozdić na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Beograd, 21. januara. *Borba* 30/1965 (26.1.), 24, 9. Podpis: Marija Koren.
- Recital Františka Maksijana. Solistički klavirski koncert F. Maksijana (Čehoslovačka). Velika dvorana Doma sindikata, Beograd, 28. I. *Borba* 30/1965 (2.2.), 31, 7. Podpis: Marija Koren.
- Napor nepotpuno krunisan rezultatom. Đuzepe Verdi: »Moć sudbine« na sceni opere Narodnog pozorišta u Beogradu, dirigent Dušan Miladinović. *Borba* 30/1965 (10.2.), 39, 7. Podpis: Marija Koren.
- Koncert Milenka Stefanovića. *Borba* 30/1965 (13.2.), 42, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 1–2, 16.
- Umjetnost komornog ansambla iz Firence. Koncert komornog orkestra Palate piti iz Firence: Dirigent Aldo Faldi, Kolarčev narodni univerzitet, 20. februara 1965. godine. *Borba* 30/1965 (23.2.), 52, 7. Podpis: Marija Koren.

- Koncert Kamernog dua Milan Bauer – Mihal Karin. *Borba* 30/1965 (27.2.), 56, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 1–2, 16.
- Koncert Simfonijskog orkestra Doma JNA – dirigent Franc Klinar – solist Đuka Tonči – Tripo Simonuti – Srđan Grbić. *Borba* 30/1965 (16.3.), 73, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 3–4, 196.
- Vokalni recital Dušana Jankovića. Radnički univerzitet Đuro Salaj, 15. mart 1965. *Borba* 30/1965 (17.3.), 74, 7. Podpis: M. Koren. Zagrebska izdaja.
- Bez dubljeg umjetničkog doživljaja. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Luis Herera de la Fuente, solist Olga Jovanović, Kolarčev narodni univerzitet, 16. III 1965. *Borba* 30/1965 (18.3.), 75, 9. Podpis: Marija Koren.
- Koncert Dugačkog orkestra Beogradskog garnizona – dirigent Vinko Savnik – solista Olivera Đurđević. *Borba* 30/1965 (23.3.), 80, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 5–6, 383.
- Koncert Simfonijskog orkestra Doma JNA – dirigent Ekard Hansen – solist Radmila Bakočević – Jiři Hubička. *Borba* 30/1965 (24.3.), 81, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 3–4, 195.
- Veće nordijske muzike. Simfonijski orkestar Doma JNA. Dirigent Ekard Hansen (Kopenhagen). Solisti Radmila Bakočević i Jiři Hubička (Prag). Kolarčev narodni univerzitet, 20. III. *Borba* 30/1965 (25.3.), 82, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Koncert za orkestar Petra Ozgijana. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Dušan Skovran, solista Marina Mdivani (SSSR). Kolarčev narodni univerzitet (23. mart 1965.). *Borba* 30/1965 (26.3.), 83, 7. Podpis: Marija Koren.
- Susret s bugarskim umjetnicima. Koncert bugarske suvremene muzike u izvedbi M. Nikolove, N. Evrova i B. Lečeva (NR Bugarska). Radnički univerzitet »Đuro Salaj«, 1. aprila 1965. *Borba* 30/1965 (6.4.), 94, 7. Podpis: Marija Koren.
- Visok umjetnički domet. Gostovanje Zagrebačke filharmonije pod vodstvom dr Milana Horvata. Solist Franko Guli, Italija. Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 15. IV 1965. *Borba* 30/1965 (20.4.), 108, 7. Podpis: Marija Koren.
- Praznik belkanta. Gostovanje talijanskih umjetnika u Rosinijevom »Seviljskom brijaču«. Narodno pozorište, Beograd, 18. IV 1965. *Borba* 30/1965 (20.4.), 108, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Koncert Muzičke akademije. Koncert solista i orkestra Muzičke akademije u Beogradu. Dirigent Dušan Skovran. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 19. IV 1965. *Borba* 30/1965 (22.4.), 110, 7. Podpis: Marija Koren.
- Koncert Jovana Kolundžije. *Borba* 30/1965 (30.4.), 118, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 3–4, 195.
- Četiri čarobnjaka. Koncert američkog kvarteta La Sale, Komorna pozornica Studentskog centra, 13. V 1965. *Borba* 30/1965 (15.5.), 131, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Češki nonet. Studentski centar, 14. V 1965. *Borba* 30/1965 (16.5.), 132, 10. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Mesijan – sinteza francuske muzike. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Ž. Zdravković, solisti O. Jovanović, Y. Loriod i J. Loriod. »Istra« 14. V 1965. *Borba* 30/1965 (16.5.), 132, 10. Podpis: Marija Koren.

- Konvecionalno, neinventivno. Komorni program I. Izvođači: Duhački trio Salcburškog komornog društva, A. Landrot, oboa, H. Leuthold, klarinet, R. Klepač, fagot, H. Zangerle, flauta, H. Radhuber, čembalo, R. Pospiš, alt, komorni sastav. Dirigent Igor Đadrov. Studentski centar 15. V 1965. *Borba* 30/1965 (18.5.), 134, 7. Podpis: Marija Koren.
- Blistav početak sezone. Hajdnov oratorij »Godišnja doba« u izvođenju solista, zbora i orkestra Ope-re Narodnog pozorišta u Beogradu. Dirigent Dušan Miladinović. Kolarčev narodni univerzitet, 3. oktobra 1965. *Borba* 30/1965 (6.10.), 275, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Uzdržano i s mjerom. Gostovanje simfonijskog orkestra Radio Frankfurta, dirigent Dik Dikson, Beograd, 14. oktobra 1965. *Borba* 30/1965 (19.10.), 288, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Umjetnost Isaka Šterna. Violinski solistički koncert Isaka Šterna (SAD), Dvorana Kolarčevog narodnog univerziteta, 29. oktobra 1965. *Borba* 30/1965 (2.11.), 302, 7. Podpis: Marija Koren.
- Šumanovo veče. Solistički klavirski koncert Branka Sepčića, Zagreb. Kolarčev narodni univerzitet, 1. novembar 1965, Beograd. *Borba* 30/1965 (4.11.), 304, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Majstor na orguljama. Koncert na orguljama Johanesa Ernsta Kelera (Vajmer), Velika dvorana Doma sindikata, 4. novembra 1965. *Borba* 30/1965 (6.11.), 306, 7. Podpis: Marija Koren.
- Bramsovo veče Beogradske filharmonije. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Ž. Zdravković, solist Andre de Grot, klavir (Belgija). Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 12. XI 1965. *Borba* 30/1965 (16.11.), 316, 7. Podpis: Marija Koren.
- Uspjelo veče Beogradske filharmonije. Abonentski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Dušan Skovran, solist Barbara Hese-Bukovska, klavir (Poljska). Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 30/1965 (2.12.), 330, 7. Podpis: Marija Koren.
- Jubilej Marije Mihailović. Svečani koncert povodom 40-godišnjice umjetničkog rada violinistkinje Marije Mihailović. Orkestar Beogradske filharmonije, dirigent Đura Jakšić. Kolarčev narodni univerzitet, 17. decembar 1965. *Borba* 30/1965 (21.12.), 349, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Koncert Beogradske filharmonije – dirigent Đura Jakšić – solista Marija Mihailović. *Borba* 30/1965 (22.12.), 350, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1965, 11–12, 895.
- Od anonimnosti do međunarodne afirmacije. Proslava 20-godišnjice osnivanja Udruženja kompozitora Srbije, lijepo organizirana, obuhvatila je u toku tjedan dana dva simfonijska i dva komorna koncerta, magnetofonski koncert umjetničkih obrada narodnih pjesama i plesova, koncert zabavne muzike i koncert duhačkog orkestra Beogradskog garnizona, uz uvodni svečani plenum s predajom diploma-zahvalnica istaknutim muzičkim umjetnicima i svečanom akademijom s otvaranjem izložbe posvećene radu članova Udruženja i predajom spomen-skulptura članovima inicijativnog odbora iz 1945. godine i plaketa svim bivšim predsjednicima Udruženja. *Borba* 30/1965 (26.12.), 354, 10. Podpis: Marija Koren.

1966

Članki

- Mirjana Živković. Mladi kompozitor. *Pro musica* 1966, 16–17, 17. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Naša mišljenja. [Uvodnik]. *Pro musica* 1966, 19, 1, 48. Brez podpisa. Avtorstvo na podlagi registra imen, *Pro musica* 1971, 1–50, str. 15. – Cirilica.

Rajko Maksimović. Mladi kompozitor. *Pro musica* 1966, 19, 34. Podpis: M. K. Cirilica.

Simfonija u stvaralačkom opusu Milana Ristića. Povodom IV simfonije. *Zvuk* 1966, 69, 494–504. Podpis: Marija Koren.

Ocene, poročila

Bramsovo veče Stjepana Šuleka. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Stjepan Šulek (Zagreb). Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 28. XII 1965. *Borba* 31/1966 (8.1.), 6, 7. Podpis: Marija Koren.

Nova kantata Nikole Hercigonje. Simfonijski koncert Umjetničkog ansambla Doma JNA. Dirigent: Živojin Zdravković. Solisti: O. Jovanović, M. Stupica, D. Nikolić, J. Miličević, I. Bulajić, N. Knežević. Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 19. I 1966. *Borba* 31/1966 (29.1.), 27, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.

Trenutak naše prošlosti. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Đura Jakšić. Solisti Andreja Preger, klavir i Stjepan Rabuzin, horna. Kolarčev narodni univerzitet, 28. januar 1966. *Borba* 31/1966 (1.2.), 30, 7. Podpis: Marija Koren.

Skladnost forme i sadržaja. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Robert Vagner (Austrija). Solisti Vladimir Marković, violina i Marčelo Vjecoli (Italija), violončelo. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 4. februara 1966. *Borba* 31/1966 (8.2.), 37, 7. Podpis: Marija Koren.

Blistav početak. Solistički klavirski koncert Božene Bogosavljević. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 15. februara 1966. *Borba* 31/1966 (18.2.), 47, 7. Podpis: Marija Koren.

Merdžori Mičel. *Borba* 31/1966 (23.2.), 52, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1966, 1–2, 19.

Tripo Simonuti. *Borba* 31/1966 (23.2.), 52, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1966, 1–2, 19.

Nesklad zamisli i ostvarenja. Solistički koncert Milice Popović, soprana. Za klavirom Zoran Jovanović. Dvorana radničkog univerziteta »Đuro Salaj«, Beograd. *Borba* 31/1966 (26.2.), 55, 9. Podpis: M. Koren. Zagrebska izdaja.

Ansambl majstora. Koncert duhačkog kvinteta Beogradske filharmonije. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 28. februar 1966. *Borba* 31/1966 (3.3.), 60, 7. Podpis: Marija Koren.

Koncert Slovenske filharmonije. Dirigent Samo Hubad – solist Pavica Gvozdić. *Borba* 31/1966 (11.3.), 68, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1966, 3–4, 214.

Betovenovo veče. Koncert Beogradskog komornog trija: A. Preger, klavir, A. Pavlović – violina, V. Jakovčić – violončelo, uz suradnju Đ. Čakarević – mecosopran. Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 10. III 1966. *Borba* 31/1966 (12.3.), 69, 9. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.

Standardna rješenja. »Oklahoma« R. Rodžersa i G. Hamerštajna na terazijskoj sceni Suvremenog pozorišta. *Borba* 31/1966 (15.3.), 72, 7. Podpis: Marija Koren.

Johann Strauss: »Slepi miš«. *Borba* 31/1966 (16.3.), 73, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1966, 3–4, 211.

Betoven za mlade. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Đ. Jakšić. Solist R. Miodragović – klavir. Kolarčev narodni univerzitet, Beograd. *Borba* 31/1966 (17.3.), 74, 7. Podpis: M. Koren.

- Samo napor. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije posvećen djelima Johana i Jozefa Štrausa. Dirigent Eduard Štraus (Beč). Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (17.3.), 74, 7. Podpis: Marija Koren.
- Ponovni susret s Mladenom Jaguštom. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Mladen Jaguš. Solisti: Ljubinka Kostović, klavir i Božidar Tumpej, fagot. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet 22. III 1966. *Borba* 31/1966 (26.3.), 83, 7. Podpis: M. Koren. Zagrebska izdaja.
- Ozbiljni izvođački rezultati. Koncert zbora i orkestra Muzičke akademije, dirigent V. Ilić, čembalo O. Đurđević, solist O. Hirjovatić. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 6. IV 1966. *Borba* 31/1966 (9.4.), 97, 7. Podpis: M. Koren. Zagrebska izdaja.
- Orguljska večer Gabora Lehotke. Koncert na orguljama Gabora L[e]hotke, Budimpešta. Dvorana Doma sindikata, 18. aprila 1966. *Borba* 31/1966 (21.4.), 109, 7. Podpis: M. K. Zagrebska izdaja.
- Gabor Lehotka. *Borba* 31/1966 (22.4.), 110, ?. Podpis: Marija Koren. Beogradska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1966, 3–4, 212.
- Prefinjenost i kultura. Klavirski solistički koncert Erika Houpa, London. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (26.4.), 114, 7. Podpis: Marija Koren.
- Četiri čarobnjaka. Koncert Zagrebačkog gudačkog kvarteta (J. Klima, Z. Balija, D. Stranić, J. Stojanović), Kolarčev narodni univerzitet, 9. maja 1966. *Borba* 31/1966 (11.5.), 127, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Betovenovo veče Beogradske filharmonije. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Oskar Danon, solist Branko Pajević – violina. *Borba* 31/1966 (12.5.), 128, 7. Podpis: Marija Koren.
- Kvalitetno orkestarsko muziciranje. Koncert orkestra Muzičke akademije. Dirigent Dušan Skovran. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (8.6.), 155, 11. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Gosti iz Poljske. Koncert orkestra muzičkog liceja »F. Šopen« iz Krakova, dirigent Irena Pfeifer. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (8.6.), 155, 11. Podpis: M. Koren. Zagrebska izdaja.
- Ruža Pospiš na sceni Beogradske opere. *Borba* 31/1966 (8.6.), 155, 11. Brez podpisa. Zagrebska izdaja.
- Rijedak umjetnički doživljaj. Koncert komornog orkestra Moskovskog državnog konzervatorija »Petar Iljič Čajkovski«, dirigent prof. Mihail Terijan. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (10.6.), 157, 8. Podpis: Marija Koren.
- U znaku »Labuda iz Pezara«. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent B. Babić, solisti R. Tudor, R. Bakočević, Đ. Čakarević, Z. Krnetić, Đ. Đurđević. Uz suradnju mješovitog zbora »Branko Krsmanović«. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (11.6.), 158, 8. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Obnovljena »Aida« na sceni Beogradske opere. (Narodno pozorište u Beogradu – dirigent Bogdan Babić, redatelj Ani Radošević, scenograf Vladimir Marenčić, kostimograf Ljiljana Dragović, koreograf Vera Kostić, 21. septembra 1966.) *Borba* 31/1966 (23.9.), 262, 9. Podpis: Marija Koren.
- Odličan zbarski ansambl. Koncert mješovitog zbora AKUD »Slobodan Princip Seljo« iz Sarajeva. Dirigent Miroslav Homen. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet, 28. IX 1966. *Borba* 31/1966 (1.10.), 270, 9. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.

- Koncert Jošio Uno. *Borba* 31/1966 (13.10.), 282, ?. Podpis: Marija Koren. Beogradska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1966, 9–10, 774.
- Beogradska filharmonija za mlade. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije za Muzičku omladinu. Dirigent Samo Hubad, solisti Sretna Pavičić, klavir, Milica Barić, harfa i Aleksandar Isaković, violina. Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (19.10.), 288, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Veliki mag klavira. Još jedan susret s Arturom Rubinstajnom. *Borba* 31/1966 (30.10.), 299, 11. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Neprikladan izbor djela. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije, dirigent Dušan Miladinović i Koncert akademskog zbora Moskovskog državnog univerziteta M. V. Lomonosova, dirigent C. V. Popov i B. V. Baranov. *Borba* 31/1966 (9.11.), 309, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Prvi pravi festival jugoslavenske muzike. *Borba* 31/1966 (13.11.), 313, 9. Podpis: Marija Koren. Prvi festival jugoslavenske muzike na radiu, 7.–10.11.1966, organizator Jugoslavenska radiotelevizija, realizacija Radio Beograd. – Zagrebska izdaja.
- Hladni sjaj njemačke klasike. Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Hans Miler Kraj SR Njemačka. Solisti M. Vukdragović – Lojović, D. Mihailović – Pavlović, J. Srejović, Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (15.12.), 34[3], 7 (** in **** izdaja). Podpis: Marija Koren.
- Lijepa inicijativa. Solistički koncert Miloša Jurkovića, flauta i Ludovita Marcingera, klavir (Bratislava). Radnički univerzitet »Đuro Salaj«, 14. XII 1966. *Borba* 31/1966 (17.12.), 345, 7 (** in **** izdaja). Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Recital Petra Toškova. Violinski solistički koncert Petra Toškova, za kl[a]virom Zorica Dimitrijević. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 31/1966 (24.12.), 352, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Ugodno iznenađenje. Koncert novoosnovanog Beogradskog kamernog ansambla, dirigent Pavle Dešpalj. Dom omladine, Beograd 15. decembar 1966. *Borba* 31/1966 (24.12.), 352, 7 (** in **** izdaja). Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Simfonijski koncert Umetničkog ansambla doma JNA. Dirigent Živojin Zdravković. *Pro musica* 1966, 13, 23. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Solist Mirjana Vukdragović. *Pro musica* 1966, 13, 23. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Stjepan Šulek. *Pro musica* 1966, 13, 23. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Dirigent Đura Jakšić. *Pro musica* 1966, 13, 23. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Gostovanje Slovenske filharmonije. *Pro musica* 1966, 15, 38. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Koncert Beogradskog kamernog trija. *Pro musica* 1966, 15, 38. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Betoven za mlade. *Pro musica* 1966, 15, 38. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- Ponovni susret sa Mladenom Jaguštom. *Pro musica* 1966, 15, 38. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.

- Koncert hora i orkestra Muzičke akademije. *Pro musica* 1966, 15, 38. Podpis: Marija Koren. Rubrika: U koncertnim dvoranama. – Cirilica.
- M. Hauer – operski kompozitor. *Zvuk* 1966, 69, 590. Podpis na str. 591: M. Koren. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Mahlerova deseta simfonija. *Zvuk* 1966, 69, 590. Podpis na str. 591: M. Koren. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Smrt Edgara Varese. *Zvuk* 1966, 69, 591. Podpis na str. 591: M. Koren. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Grčke vaze kao rezonatori. *Zvuk* 1966, 69, 591. Podpis na str. 591: M. Koren. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Opera J. Chr. Bacha. *Zvuk* 1966, 69, 591. Podpis na str. 591: M. Koren. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Premijera Henzeove opere Die Bassariden. *Zvuk* 1966, 70, 767. Podpis na str. 768: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Otvaranje nove zgrade Metropolitena. *Zvuk* 1966, 70, 767–768. Podpis na str. 768: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Händelova Agripina sa plejbojima, penušavim kupatilom i modnom revijom. *Zvuk* 1966, 70, 768. Podpis na str. 768: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.
- Umetnički trijumf Pierrea Bouleza. *Zvuk* 1966, 70, 768. Podpis na str. 768: M. K. Rubrika: Kroz štampu i događaje.

Prevodi

Evžen Valovy: Problemi intonacije suvremenog vokalnog stvaralaštva. Sa češkog prevela M[arija] K[oren]. *Muzika i škola* 11/1966, 1, 11–16.

1967

Članki

- Muzičke škole u SSSR–u. *Pro musica* 1967, 22, 16. Podpis: Marija Koren. Cirilica.
- 100 [Sto] godina moskovskog konzervatorijuma. *Pro musica* 1967, 23, 14, 43. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Ocene, poročila

- Simfonija Vasilija Mokranjca. Simfonijski koncert beogradske filharmonije, dirigent Dušan Skovran, solista Olga Sevkenova (Bugarska). Beograd, Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 32/1967 (14.1.), 13, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Koncert na klavnsenu Eriha Houpa. *Borba* 32/1967 (28.2.), 57, ?. Podpis: Marija Koren. Beograjska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1967, 1–2, 17.
- Afirmacija mladih. Koncert komornog orkestra Muzičke akademije u Beogradu. Dirigent Dušan Skovran, solisti Vladimir Krpan, klavir, Dejan Mijajev, violina, Božidarka Nikolić, violina i Zorica Jovanović, sopran. Beograd, Kolarčev narodni univerzitet. *Borba* 32/1967 (11.3.), 68, 8. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.
- Majstorstvo Danila Šafrana. Solistički koncert violončelista Danila Šafrana, Moskva; za klavirom Mihail Muntjan, Moskva. Beograd, Kolarčev univerzitet, 3. marta 1967, *Borba* 32/1967 (14.3.), 71, 8. Podpis: Marija Koren. Zagrebška izdaja.

- Koncert Dušana Trbojevića. *Borba* 32/1967 (1.4.), 88, ?. Podpis: Marija Koren. Beogradska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1967, 3–4, 203.
- Profinjeni muzičar Jurica Muraj. *Borba* 32/1967 (11.4.), 99, 8. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Gosti iz Praga i Sofije. Beogradska muzička panorama. *Borba* 32/1967 (25.4.), 113, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Koncert Džeroma Loventala. *Borba* 32/1967 (6.5.), 122, ?. Podpis: Marija Koren. Beogradska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1967, 5–6, 397.
- Bahovo veče. Beogradska muzička panorama. *Borba* 32/1967 (20.5.), 136, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Tri uspele večeri. *Borba* 32/1967 (27.5.), 143, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Koncert Borodin-kvarteta. *Borba* 32/1967 (30.5.), 146, ?. Podpis: Marija Koren. Beogradska izdaja. – Cirilica. – Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1967, 5–6, 397.
- Nerazumljiv i neprihvatljiv izbor. U povodu premijere Kalmanove »Kneginje čardaša« u beogradskom Savremenom pozorištu. *Borba* 32/1967 (6.6.), 153, 9. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Jubilej Svetomira Nastasijevića. *Borba* 32/1967 (13.6.), 160, 9. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- S ukusom i mjerom. U povodu premijere Verdijevo Trubadura u Beogradskoj operi. *Borba* 32/1967 (1.7.), 178, 7. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Bogato, zanimljivo, privlačno. Koncerti na Dubrovačkim ljetnim igrama. *Borba* 32/1967 (29.8.), 237, 6. Podpis: Marija Koren. Zagrebska izdaja.
- Prvo izvođenje »Difrakcija« Berislava Popovića. *Pro musica* 1967, 21, 22–23. Podpis: Marija Koren. Cirilica.
- Koncert UMUS-a. *Pro musica* 1967, 21, 23. Podpis: M. K. Cirilica.
- Antička veličina i savremena groteska na sceni Beogradske opere. Dve premijere u operi. *Pro musica* 1967, 22, 24–25. Podpis: Marija Koren. Cirilica.
- Beograd. *Pro musica* 1967, 24, 20–21. Podpis: Marija Koren. Rubrika: Vesti iz zemlje. – Cirilica.
- Kritičari o protekloj sezoni. Tribina. *Pro musica* 1967, 26, 10–11. Podpis: Marija Koren. Sodelovali: Branko Dragutinović, Marija Koren in Milutin Radenković. – Cirilica.
- Muzikološki kongres u Ljubljani. *Pro musica* 1967, 27, 16, 33. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

1968

Članki

- Srbske teme v ruski glasbi druge polovice 19. stoletja. *Muzikološki zbornik* 4/1968, 78–87. Podpis: Marija Koren
- Građa za biografiju Vojislava Vučkovića. – V: *Vojislav Vučković [2]. Umetnik i borac. Lik, sećanja, svedočanstva*. Redaktor Vlastimir Peričić. Beograd, Nolit, 1968. Str. 13–93. Podpis: Građu prikupila Marija Koren.
- Vojislav Vučković. *Pro musica* 1968, 28, 8–9. Podpis: Marija Koren. Cirilica.
- Naša mišljenja. [O nekim osobenostima beogradskog koncertnog života koje se ogleđaju u ovoj sezoni]. *Pro musica* 1968, 38, 2–3. Brez podpisa, avtorstvo je razvidno iz podnaslova. Cirilica.

Srpska opera od Stanislava Biničkog do Stanojla Rajičića. *Nin* 18/1968 (3.11.), 930, 12–13.
Podpis: Marija Koren. Rubrika: Ličnosti i dela. – Cirilica.

Ocene, poročila

Nova dela u Nišu. *Pro musica* 1968, 32–33, 15–16. Podpis: Marija Koren. Cirilica.
»Sa poprišta večnog Vizanta i Rima«. Jubilarna sezona 100-godišnjice osnivanja Narodnog pozorišta u Beogradu. *Telegram* 9/1968 (25.10.), 443, 6. Podpis: Marija Koren.

Spremna besedila

Slovenska glasbena ustvarjalnost in povojno koncertno življenje Beograda. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968–69, 1, 6–8. Podpis: Marija Koren.

1969

Članki

Treperenja jednog senzibiliteta. Problem nacionalnog u novijoj srpskoj muzici. *Odjek* 22/1969 (15.3.), 6, 7. Podpis: Marija Koren. Esej nagrađen trećom nagradom na konkursu »Odjeka«.

Milan Ristić. Portreti umetnika. *Pro musica* 1969, 41–42, 4–5, 9. Podpis: Marija Koren.
Nacionalno u delima Ljubice Marić i Milana Ristića. – V: *Mokranjčevi dani 1968. Zbornik radova sa sastanaka etnologa, folklorista i muzikologa*. Urednik Tomislav Mijović. Negotin, Organizacioni odbor »Mokranjčevi dani«; Zaječar, Novinska ustanova »Ti-mok«, 1969. Str. 14–24. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Ocene, poročila

Primjer ranog srpskog muzičkog ekspresionizma. Konjovićev »Knez od Zete« na sceni Beogradske opere. *Telegram* 10/1969 (24.1.), 456, 7. Podpis: Marija Koren.

Spremna besedila

Živković – Honegger. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968–69, 5, 14–15.
Podpis: Marija Koren.

1970

Članki

Mihailo Vukdragović. Povodom sedamdesetog rođendana. *Pro musica* 1970, 51–52, 12.
Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Mihailo Vukdragović. *Pro musica* 1970, posebna edicija »Jugoslovenske horske svečanosti 1970«, 6–7. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Petar Konjović. In memoriam. *Naši razgledi* 19/1970 (27.11.), 22, 671–672. Podpis: Marija Koren.

1971

Članki

Glasbeno šolstvo v Srbiji pred reformo. *Naši razgledi* 20/1971 (26.2.), 4, 111–112. Podpis: Marija Koren.

Vladimir Marković. Portreti umetnika. *Pro musica* 1971, 54, 4–5. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Slavenski. Naša istorija i naša savremenost. Povodom 75-godišnjice rođenja 11. V 1896. *Pro musica* 1971, 55–56, 10–11, 23. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Ocene, poročila

Dali je BEMUS izraz naših moći. Muzičari i Kongres kulturne akcije: Otvoren BEMUS, završeno međunarodno takmičenje mladih. Zalažemo se za takvu koncepciju BEMUS-a koji će našoj publici prikazati značajna dela savremene svetske muzičke literature i koji će znati da afirmiše našu muzičku umetnost. *Politika* 68/1971 (9.10.), 20838, Kultura-umetnost, 15/1971, 841, 1 (15). Podpis: Marija Koren. Dopolnilo: 68/1971 (10.10.), 20839, 17. – Cirilica.

Premijera »Sonore«. III beogradske muzičke svečanosti. Novo delo beogradskog kompozitora Vladana Radovanovića. *Politika* 68/1971 (10.10.), 20839, 17. Podpis: Marija Koren. Vsebuje tudi: Gostovanje Ljubljanske opere. – Cirilica.

Pohvala inicijativi i ostvarenju. Završeno takmičenje mladih muzičara. *Politika* 68/1971 (11.10.), 20840, 9. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Svežina češke renesanse. BEMUS 71. Koncert Praških madrigalista u atrijumu Narodnog muzeja. *Politika* 68/1971 (12.10.), 20841, 12. Podpis: Marija Koren. Vsebuje tudi: Duo velikih majstora. Pjer Košero i Rože Delmot u Velikoj dvorani Doma sindikalista. – Cirilica.

Nespojivi stilski elementi. BEMUS 71. Kamerni baletski ansambl iz Njujorka na sceni Narodnog pozorišta. *Politika* 68/1971 (14.10.), 20843, 12. Podpis: Marija Koren. Vsebuje tudi: Čista kamerna stilizacija. Koncert Anastazije Božikove. – Cirilica.

Kako se neguje svoje muzičko nasleđe. BEMUS 71. Koncert orkestra Francuske radio-televizije u Domu sindikata. *Politika* 68/1971 (15.10.), 20844, 12. Podpis: M. K. Cirilica.

Majstori pevači. Beogradske muzičke svečanosti 71. Beogradski duvački kvintet: BEMUS-ov rezervat jugoslovenske muzike. *Politika* 68/1971 (16.10.), 20845, 20. Podpis: Marija Koren. Vsebuje tudi: Izvorni folklor u galeriji fresaka; Koncert Olge Đokić. – Cirilica.

Fenomen zvani Beogradska filharmonija. BEMUS. U dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta izvedena dela Ristića, Bramsa i Čajkovskog. *Politika* 68/1971 (18.10.), 20847, 9. Podpis: Marija Koren. Naslovi delov članka: Koncert Tokijskog gudačkog kvarteta; Šopenovo veče Haline Černi-Štefanske. – Cirilica.

Jovan Kolundžija i gosti iz Moskve. BEMUS. Koncert Državnog simfonijskog orkestra SSSR u dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta. *Politika* 68/1971 (19.10.), 20848, 12. Podpis: Marija Koren. Vsebuje tudi: Vrhunska interpretacija Lida. Koncert Eve Novšak-Houška u dvorani Beogradske filharmonije. – Cirilica.

Manje – znači više. BEMUS 71. Koncert Moskovskog kamernog ansambla u dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta. *Politika* 68/1971 (20.10.), 20849, 12. Podpis: Marija Koren. Vsebuje tudi: Renesansa ponovno aktuelna. Bečki ansambl »Musica antiqua« u atrijumu Narodnog muzeja. – Cirilica.

»Pasija po Jovanu« prvi put u Beogradu. BEMUS 71. Koncert Hora i orkestra RTV Beograd; dirigent Borivoje Simić. *Politika* 68/1971 (21.10.), 20850, 12. Podpis: Marija Koren. Cirilica. Andre Navara sa Beogradskom filharmonijom. BEMUS 71. Koncert na Kolarčevom narodnom univerzitetu. *Politika* 68/1971 (22.10.), 20851, 12. Podpis: M. K. Cirilica.

1972

Članki

Kriza epohe kao drama umjetnika. (Gustav Maler). *Ovdje* 4/1972, 36, 20. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

U susret ekspresionističkoj muzičkoj drami. (Rihard Štraus). *Ovdje* 4/1972, 43, 25. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Ocene, poročila

Razvojne niti glashbene zgodovine. Vilko Ukmar: Glasba v preteklosti, Državna založba Slovenije 1972. *Naši razgledi* 21/1972 (22.12.), 24, 671. Podpis: Marija Koren.

1973

Monografske publikacije

Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine. Inauguralna disertacija. [Beograd, M. Koren], 1973. 355 f. Podpis: Marija Koren. Povzetek v slovenščini in angleščini: Muzikološki zbornik 10/1974, 103–106.

Članki

Klod Debisi – oslobađanje zvuka. *Ovdje* 5/1973, 45, 25. Podpis: Marija Koren. Cirilica.

Ocene, poročila

Beogradska opera u sezoni 1972/73. *Pro musica* 1973, 64, 12. Brez podpisa. Avtorstvo na podlagi opombe o odhodu iz redakcije, str. 13. – Cirilica.

Muzička omladina u novoj sezoni. *Pro musica* 1973, 64, 13. Brez podpisa. Avtorstvo na podlagi opombe o odhodu iz redakcije, str. 13. – Cirilica.

1974

Članki

Ekspresionistični elementi v skladbah Vojislava Vučkovića. *Muzikološki zbornik* 10/1974, 48–66. Podpis: Marija Koren

1977

Monografske publikacije

Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1977. 256 str.

1978***Spremna besedila***

Alfred Schnittke: Concerto grosso per due violini, clavicembalo (anche pianoforte) e orchestra d'archi (1976/77). Wien – London, Universal Edition, cop. 1978. [XIV], 80 str. (Philharmonia Partituren, 488). Marija Bergamo: Vorwort, str. [I–IV]. V nemščini, angleščini in francoščini. Podpis: Dr. M. Bergamo.

1979***Spremna besedila***

Alfred Schnittke: Konzert No. 3 für Violine und Kammerorchester (1978). Wien – London, Universal Edition, cop. 1979. [X], 38 str. (Philharmonia Partituren, 496). Marija Bergamo: Vorwort, str. I–II. V nemščini, angleščini in francoščini. Brez podpisa. Formübersicht, VII–IX. Podpis: Dr. M. Bergamo.

1980***Monografske publikacije***

Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine. Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1980. 292 str. (Posebna izdanja, DXXVI. Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 3). Cirilica.

Članki

Osamdeset Vukdragovićevih godina. *Zvuk* 1980, 4, 80–85. Podpis: Marija Koren-Bergamo.

1981***Spremna besedila***

Alfred Schnittke: 2. [Zweites] Streichquartett (1981). Wien – London, Universal Edition, cop. 1981. [VIII], 31 str. (Philharmonia Partituren, 501). Marija Bergamo: Vorwort, str. [I–III]. V nemščini, angleščini in francoščini. Podpis: M. B.

1982***Članki***

»Čaščen, a nezažalen ...« Ernst Krenek danes – v luči dveh novejših orgelskih skladb. *Muzikološki zbornik* 18/1982, 83–93.

»Cortesova vrnitev« Pavla Šivica. – V: *Slovenska opera v evropskem okviru. Ob njeni 200-letnici. Simpozij 20.–21. oktobra 1982*. Uredila Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982. Str. 153–158. Prispevek na simpoziju.

1983**Monografske publikacije**

Srpske teme u delima ruskih i sovjetskih kompozitora. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983. 42 str. (Magistarski radovi, 2). Podpis: Marija Koren – Bergamo.

Članki

Ljubica Marić. *Glasbena mladina* 13/1983 (18.2.), 5, 12.

Dileme i prelomi jugoslovenskih muzičkih tridesetih godina. *Zvuk* 1983, 4, 5–7. Referat na kolokviju v Radencih.

Mentorstvo

Vladimir Boljunčić: Ivan Matetić Ronjgov in glavne značilnosti njegovega dela. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [V. Boljunčić], 1983. 94 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1984**Spremna besedila**

Alfred Schnittke: 3. [Drittes] Streichquartett (1983). Wien – London, Universal Edition, cop. 1984. [VI], 30 str. (Philharmonia Partituren, 522). Marija Bergamo: Vorwort, str. [I–II]. V nemščini, angleščini in francoščini.

Alfred Schnittke: Konzert No. 4 für Violine und Orchester (1984). Wien – London, Universal Edition, cop. 1984. [XII], 79 str. (Philharmonia Partituren, 525). Marija Bergamo: Vorwort, str. [III–V]. V nemščini, angleščini in francoščini.

Mentorstvo

Ada Klinkon: Stilna podoba glasbe Sergeja Prokofjeva od prve do sedme simfonije. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [A. Klinkon], 1984. 54 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Katarina Virant: Razmišljanja o nekaterih vidikih estetskega na področju otroške glasbe in glasbe za otroke. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [K. Virant], 1984. 77 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Prevodi

Borut Loparnik: Razgovor sa stvaraoцем. Biti kompozitor. Prevedla Marija Bergamo. *Zvuk* 1984, 1, 28–34.

1985**Monografske publikacije**

Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika. U muzici XIX veka. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1985. 104 str. (Magistarski radovi, 3). Podpis: Marija Koren-Bergamo.

Članki

Podoba in pomen glasbeno avantgardnega (na primeru srbske glasbe na začetku 20. stoletja). *Sodobnost* 33/1985, 2, 213–217. Referat na simpoziju Slovenska zgodovinska avantgarda 1910–1930.

Musik im südslawischen Raum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. – V: *Jacobus Gallus and his time. [Jacobus Gallus] in njegov čas. Simposium / Simpozij: 23.–25. oktober 1985*. Editors / Uredila Dragotin Cvetko, Danilo Pokorn. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985. Str. 26–33.

Zaščiténost tradicijom. Uz 85-ti rođendan Mihaila Vukdragovića. *Zvuk* 1985, 3–4, 66–69.

Ocene, poročila

Jedna neobična knjiga. Borut Loparnik: Biti skladatelj (Razgovori s Primožem Ramovšem) Slovenska Matica, Ljubljana, 1984, 227 str. *Zvuk* 1985, 2, 96–97.

Spremna besedila

Alfred Schnittke: Trio für Violine, Bratsche und Violoncello (1985). Im Auftrag der Alban Berg Stiftung zum 100. Geburtsjahr Alban Berg's geschrieben. Wien – London, Universal Edition, cop. 1985. [IV], 24 str. (Philharmonia Partituren, 528). Marija Bergamo: Vorwort, str. [II]. V nemščini, angleščini in francoščini.

Mentorstvo

Jasna Blažič: Stilni razvoj Franka Martina. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. [S. l., J. Blažič], 1985. 80 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Ksenija Selan: Nekateri splošni in posebni vidiki muzikoterapije kot znanosti in praktičnega terapevtskega postopka. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [K. Selan], 1985. 195 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1986**Članki**

O nekim stilno-jezičkim značajkama opere »Ekvinocij« Ivana Brkanovića. *Muzička kultura* 4/1986, 4–5, 5–8. Popisano po: Bibliografija Jugoslavije 1986, 12, 712.

Mentorstvo

Tatjana Gregorič: Glasbeno delo Emila Komela. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. [S. l., T. Gregorič], 1986. 112 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1987**Članki**

Mediterranski vidiki jugoslovanskega glasbenega prostora. *Muzikološki zbornik* 23/1987, 5–17. Prispevek s posvetovanja-kokvija o »mediteranski glasbi«, ki ga je grški nacionalni komite organiziral v okviru festivala »Mediterranska glasba«, Atene, 7.–14.11.1985 v Evropskem letu glasbe.

Glasbena ustvarjalnost med spoštovanjem tradicije in »odkrivanjem novega«. – V: *Vprašanja in opredelitve ustvarjalnosti ter njene vloge v razvoju glasbene kulture. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana – Bled, 3.–5. april 1986*. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1987. Str. 23–28.

Tschechisch-jugoslawische musikalische Interaktion zur Zeit der historischen Avantgarde. – V: *Soobstoj avantgard. Mednarodni kolokvij. Volume II*. Ljubljana, Društvo za estetiko, 1987. Str. 5–15.

[»Razkroj slovenske glasbene zavesti?« Prispavek za okroglo mizo.] – V: *Prispevki za okroglo mizo na temo »Razkroj slovenske glasbene zavesti?«* Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1987. Str. 12–13. Podpis: Marija Koren-Bergamo.

Mentorstvo

Nataša Kričevcov: Klasično in romantično kot principa oblikovanja kompozicijskega stavka v Bartokovem »koncertu za orkester«. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [N. Kričevcov], 1987. 31 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1988

Članki

Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturnega reda simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriterij slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. *Muzikološki zbornik* 24/1988, 39–46. Prispavek z mednarodnega simpozija »Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem«, Ljubljana, oktober 1988. – Povzetek v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Mednarodni simpozij, Ljubljana, 26.–28.10.1988. [Zbornik razprav]*. Uredila Dragotin Cvetko [in] Danilo Pokorn. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988. Str. 91–92.

Ocene, poročila

»Neredovitost« kao »zakonomjernost«. Važan prilog revalorizaciji znanstvenog rada Pavla Markovca. RAD JAZU br. 409, 5. knjiga Razreda za glazbenu umjetnost i muzikologiju, Zagreb 1988. Urednici: Natko Devčić, Koraljka Kos, Lovro Županović. *Arti musices* 19/1988, 1, 103–108.

Mentorstvo

Edvard Bobanović: Glasbeno življenje Pulja od leta 1900 do 1918 kot del družbene in kulturne podobe mesta v istem času. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. [S. I., E. Bobanović], 1988. 85 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1989

Monografske publikacije

Jiří Fukač: Pojmoslovje glasbene komunikacije. Prevedel Andrej Rozman. Slovensko izdajo priredila Marija Bergamo in Andrej Rijavec. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 1989. 94 str. Marija Bergamo: Slovenski izdaji na pot, str. 5–7.

Članki

Od »donečega« pojava do transcendentalne »idealne istine«. Po sledi »glasov«, »melodije« in »simfonije« v estetskem sistemu Franceta Veبرا. *Muzikološki zbornik* 25/1989, 15–27.

Neke stilske osobenosti »Kneza od Zete« Petra Konjovića. – V: *Život i delo Petra Konjovića. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog od 25. do 27. oktobra 1983, povodom 100-godišnjice kompozitorovog rođenja*. Urednik Dimitrije Stefanović. Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1989. (Naučni skupovi, XLIII, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 2). Str. 65–71.

Fragment o muzički nacionalnom. – V: *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Radovi sa naučnog skupa održanog od 24.–26. oktobra 1989. godine*. Urednik: Vlastimir Peričić. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1989. Str. 211–220. Popisano po podatkih v srbski vzajemni bibliografski bazi podatkov COBIB.SR, po RILM Abstracts of Music literature (dostopno prek: Mrežnik – kažipot po informacijskih virih, <http://www.nuk.uni-lj.si/nuk/mreznik.asp>) ter po podatkih iz največjega svetovnega vzajemnega kataloga WorldCAT (<http://worldcat.org/>).

Versuch zum musikalisch Nationalen. *International review of the aesthetics and sociology of music* 20/1989, 2, 169–181. Ponatis: *Folklore and its artistic transposition. Proceedings of the scientific assembly (Belgrade, 24.–26. X 1989)*. Editors: D. Dević, V. Peričić, M. Veselinović. Belgrade, Faculty of music arts, 1990. Str. 101–115.

Glazba rubnih područja. Prilog pitanju samobitnosti tzv. »malih« glazbenih kultura. – V: *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin. Knjiga 3*. Urednik Andre Mohorovičić. Varaždin, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1989. Str. 207–218.

Johann Michael: drugi in drugačni Haydn (1737–1806). – V: *Mozart – kdo je to? Spremnna publikacija k ciklusu koncertov o Mozartu komornega ansambla Slovenicum*. Izdal Uroš Lajovic. Ljubljana, Festival Ljubljana, 1989. Str. 48–52.

Mentorstvo

Veronika Brvar: Renesančna plesna glasba 16. stoletja s poudarkom na plesni dvojici pavane in galiarde. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [V. Brvar], 1989. 80 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Prevodi

Borut Loparnik: Naturae visus. Sa slovenskog prevela Marija Bergamo. *Zvuk* 1989, 1, 13–17.

Lojze Lebič: Quartetto Stanka Horvata. Sa slovenskog prevela Marija Bergamo. *Zvuk* 1989, 1, 37–52.

Majda Eržen: Počeci klavirskog tria u Sloveniji. Sa slovenskog prevela Marija Bergamo. *Zvuk* 1989, 2, 49–54.

Darja Freljih: Josip Ipavec. Avtorska plošča. Založba kaset in plošč RTV Ljubljana. Sa slovenskog prevela Marija Bergamo. *Zvuk* 1989, 3, 91.

Pavle Merku: Riječ i zemlja u stvaralačkoj poetici L. Lebiča. Sa slovenskog prevela M. Bergamo. *Zvuk* 1989, 4, 53–57.

1990

Članki

»Življenja zmožni«. Zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca. – V: *Glasba in poezija. Koncerti, strokovno posvetovanje. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Celje, Slovenj Gradec, Maribor, od 30. marca do 6. aprila 1990*. Uredila Primož Kuret, Julijan Strajnar. Ljubljana, Festival, 1990. Str. 193–201.

Ocene, poročila

Jiří Fukač: Pojmoslovje glasbene komunikacije; rasprava, 100 stranica, sa slovačkog na slovenski preveo A. Rozman; Izdanje Filozofskog fakulteta u Ljubljani, 1989. *Okolo* 1(18)/1990 (8.3.), 5(469), 39. Podpis: M. Bergamo.

Mentorstvo

Matjaž Barbo: Slovenska glasbena zavest v preteklosti in sedanjosti. Izbrana poglavja. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [M. Barbo], 1990. 156 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Ksenija Mahne: »Zgodba« o »zgodbi«. Igor Stravinski: »Zgodba o vojaku«. Analitična razčlenitev. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [K. Mahne], 1990. 120 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Karmen Salmič Kovačič: Vpliv estetske misli Franceta Vebra na »Uvod v glasbo« Stanka Vurnika. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [K. Salmič], 1990. 43 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Mojca Tomažič: Pomen in vloga MPF v glasbenem življenju Celja. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Celje, [M. Tomažič], 1990. 45 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1991

Članki

Nacionalno i kozmopolitsko u muzičkoj poetici Stevana Hristića. – V: *Život i delo Stevana Hristića. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog 19. i 20. novembra 1985, povodom 100-godišnjice kompozitorovog rođenja*. Urednik Dimitrije Stefanović. Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, Muzikološki institut, 1991. (Naučni skupovi, LV. Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 3). Str. 9–14. Deloma v cirilici.

Ocene, poročila

Leuven – History of European ideas: »European nationalism: toward 1992«, 3.–8.9.1990. 2. konferencija Internacionalnog društva za studij evropskih ideja (ISSEI). *Arti musices* 22/1991, 1, 97–100. Poročilo z znanstvenega skupa.

Brno – Bohuslav Martinů, njegovi učenci, prijatelji i suvremenici, 1.–3.10.1990. *Arti musices* 22/1991, 1, 101–104. Poročilo z znanstvenega skupa.

Mentorstvo

Ingrid Gortan: Igor stravinski: Divertimento. Analiza skladbe in oris skladateljevega neoklasicističnega principa. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [I. Gortan], 1991. 74 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1992**Članki**

Koncertantnost kot gibalno strukturo Škerjančevih klavirskih koncertov. – V: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Zbornik predavanj. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Kostanjevica, 12.–16. aprila 1988*. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Kres, 1992. Str. 244–252.

Tartinijevo umevanje glasbe med »logiko« in estetiko. *Muzikološki zbornik* 28/1992, 11–14. Prispevek z mednarodnega muzikološkega simpozija Tartini '92, Piran, 11.–12.9.1992.

Ocene, poročila

Glazba u »živopisnoj ljudskoj košnici na granici Balkana i mediterana«. Mirjana Škunca: Glazbeni život Splita od 1860. do 1918, Književni krug Split 1991, Znanstvena djela br. 37, 540 str. *Arti musices* 23/1992, 1, 63–66. *Ponatis: Mogućnosti* 40/1993, 3–4, 192–194.

Teorijska misao pred novim oblicima svijesti i novim shvaćanjima umjetnosti. Helga de la Motte-Haber: Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber-Verlag, Laaber 1990. *Arti musices* 23/1992, 2, 193–197. Recenzija.

1993**Članki**

Wandel des Begriffs »Avantgarde« in musiktheoretischen und -ästhetischen Denken in Jugoslawien zwischen 30-ger Jahren und heute. – V: *Colloquium. An der Epochen- und Stilwende. Brno 1985. Music in metamorphoses of aesthetic categories. Brno 1986*. Chairman Jiří Vysloužil, ed. Petr Macek. Brno, Masarykova univerzita - filozofická fakulta, 1993. Str. 258–264.

Neoklassizistische Tendenzen in der Musik des jugoslawischen Raums zwischen zwei Weltkriegen. – V: *Colloquium. Bohuslav Martinů, his pupils, friends and contemporaries. Brno 1990*. Chairman Jiří Vysloužil, ed. Petr Macek. Brno, Ústav hudebni vědy filozofické fakulty MU, 1993. Str. 112–115.

Glasbeno-avtonomno in glasbeno-funkcionalno na primeru Bravničarjeve opere »Hlapec Jernej in njegova pravica«. – V: *Opera kot socialni ali politični angažma. Koncerti, strokovno posvetovanje. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, od 5. maja do 8. maja 1992*. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1993. Str. 36–45.

Some ideas about the national in music. *History of European ideas* 16/1993, 4–6, 683–689. Special issue: Second international conference of the International society for the study of European ideas. European nationalism: toward 1992, part IV.

Uvod v vprašanja glasbene kritike. *Bilten SMD* 1993, 1, 5-7.

Težave z glasbo. Misli na rob glasbenemu danes in tukaj. *Nova revija* 12/1993, 136-137, Ampak, LVIII-LXII.

Petdeset godina poslije ... Gotovčeva opera »Ero sa onoga svijeta« i hrvatska glazbena tradicija. *Mogućnosti* 40/1993, 8-10, 136-143.

Blaukopfov pledoaje za »razumevajočo« sociologijo glasbe. Spremna beseda. - V: *Kurt Blaukopf: Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe*. Prevedel Štefan Vevar. Strokovni pregled in spremna beseda Marija Bergamo. Ljubljana, ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1993. (Studia humanitatis). Str. 367-377.

Ocene, poročila

Brno - Internacionalni muzikološki kolokvij »Etnonacionalni međuodnosi u srednjoevropskoj glazbi«, 5.-7.10.1992. *Arti musices* 24/1993, 1, 119-121. Poročilo z znanstvenega skupa.

Mentorstvo

Lada Duraković: Natko Devčić: »Labinska vještica«. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [L. Duraković], 1993. 81 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Janja Galičič: Nekateri značilnosti kompozicijskega stavka Bele Bartoka. V luči zglede iz zbirke klavirskih skladb »Mikrokosmos«. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [J. Galičič], 1993. 86 f., [69] f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1994

Monografske publikacije

Spisi, polemike, manifesti. Izbrala, uredila in napisala spremno besedo Marija Bergamo. Prevod iz nemščine Marija Bergamo, prevod iz italijanščine Pina Kalc. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1994. (Varia musicologica, 1).

Članki

Je glasbeni realizem »zgodovinska nujnost«? - V: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 24. do 26. junija 1992 pod vodstvom Toneta Pretnarja*. Uredila Marko Juvan in Tomaž Sajovic. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1994. (Obdobja, 14). Str. 257-262.

Ali zmore glasba odgovoriti takim zahtevam? Vsaka revolucija je grandiozna simfonija. (Lunačarski, 1926). *Borec* 1994, 526-528, 22-30. Prispevek s kolokvija o estetiki in nasilju.

Glasba v prelomnem času: »Napredek s pomočjo tradicije« in restavracija. - V: *Spisi, polemike, manifesti*. Izbrala, uredila in napisala spremno besedo Marija Bergamo. Prevod iz nemščine Marija Bergamo, prevod iz italijanščine Pina Kalc. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1994. (Varia musicologica, 1). Str. 123-136.

Mentorstvo

Ivana-Paula Gortan: Glasbeno šolstvo v Pulju v času avstro-ogrske vladavine (1906–1918).
Diplomska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [I.-P. Gortan], 1994. 81 f.
Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1995**Članki**

Über einige Aspekte der Interkulturalität aus der Sicht der Musik. – V: *Kulturelle wechselseitigkeit in Mitteleuropa. Deutsch und slowenische Klutur im slowenischen Raum vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg (Symposium, Ljubljana 29.–31. Oktober 1990)*. Herausgegeben von Feliks J. Bister und Peter Vodopivec. Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1995. (Wissenschaftliche Bibliothek Österreich-Slowenien, 1). Str. 51–58.

Zwischen Serenade und Symphonie. František Josef Benedikt Dusík (1765 – nach 1817). – V: *Off-Mozart. Glazbena kultura i »mali majstori« srednje Europe 1750.–1820. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 1.–3.10.1992*. Uredila Vjera Katalinić. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo [etc.], 1995. (Serija Muzikološki zbornici, br. 3). Str. 55–66.

Od Fantasiermaschine do računalnika – o mejah formalizacije skladateljskega dela. – V: *Glasba v tehničnem svetu – musica ex machina. Koncerti, simpozij. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Novo mesto, Ptuj, od 11. do 15. aprila 1994*. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1995. Str. 25–30.

Osterčeva »avantgardnost« v luči drugega godalnega kvarteta (1934). *Muzikološki zbornik* 31/1995, 63–69. Prispevek z muzikološkega kolokvija ob 100-letnici rojstva Slavka Osterca, Ljubljana, 12.10.1995.

Europäische Musik – Fakt und Fiktion zugleich. *History of European ideas* 20/1995, 1–3, 447–452. Special issue: Third international conference of the International society for the study of European ideas. European integration and the European mind: cultural hegemony or dialoge of culture, part III.

Spremna besedila

[Spremna beseda]. – V: *Alfred Schnittke: Klavierquintett [E] Streichtrio*. Nadia Mago-medbekowa, [piano], Kvartet im. M. Lysenka. Bietigheim, Amati, 1995. 1 CD, stereo. Program notes by Marija Bergamo. Popisano po: podatkih iz največjega svetovnega vzajemnega kataloga WorldCAT (<http://worldcat.org/>).

Mentorstvo

Marjeta Jan: Položaj in delovanje ljubljanskih glasbeno-poustopvarjalnih ustanov med leti 1982 in 1994. Diplomska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. [Ljubljana, M. Jan], 1995. 56 f., [39] f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Leon Stefanija: Analitična metoda Allena Fortea in njen domet ob analizi Noneta Slavka Osterca. Diplomska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [L. Stefanija], 1995. 2 zv. (58, 61 str.). Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Suzana Vidas: Individualizacija klasicistične polifonije v kompozicijskem stavku Frederica Chopina. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [S. Vidas], 1994, [i.e. 1995]. 36 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1996

Članki

- Razmerje med govorno in glasbeno intonacijo – na sledi korelacije, ki utemeljuje identiteto.
– V: *Kopitarjev zbornik. Mednarodni simpozij v Ljubljani, 29. junij do 1. julij 1994 Jernej Kopitar in njegova doba, simpozij ob stopetdesetletnici njegove smrti*. Uredil Jože Toporišič. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1996. (Obdobja, 15). Str. 601–606.
- Narava glasbeno-estetske izkušnje. – V: *Glasbeni forum*. Uredila Milka Ajtnik. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1996. Str. 31–33.
- Iz rusko-slovenskih glasbenih odnosov: Aleksander Skrjabin - Lucijan Marija Škerjanc. Povzetek.
– V: *XXXII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 24.6.–13.7.1996. Zbornik predavanj*. Uredila Aleksandra Derganc. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1996. Str. 191–193.
- Muzikologijski brevijar. *Vijenac* 64/1996 (13.6.), 4, 28.
- Alois Hába im slowenischen musikalischen Raum. – V: *Gedanken zu Alois Hába*. Herausgegeben von Horst-Peter Hesse und Wolfgang Thies. Anif - Salzburg, Müller-Speiser, 1996. (Wort und Musik, 35). Str. 88–94.
- Između iskustvenosti i transcendentalnosti: Matačić i Bruckner. – V: *Matačić*. Priredila Eva Sedak. Zagreb, Fond Lovro & Lilly Matačić, AGM, 1996. Str. 209–216.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

- Rusko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi. Glasba. – V: *Enciklopedija Slovenije. 10, Pt-Savn.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996. Str. 351–354. Podpis: M. Bmo; sopodpisana: S. M. Š. (Simona Moličnik Šivic).

Ocene, poročila

- Ethno-national interrelationships in Central-European Music. Brno, Czech republic, October 5–7, 1992. *International review of the aesthetics and sociology of music* 27/1996, 2, 208–209.
- Varia musicologica 1: F. Busoni, H. Pfitzner. *Bilten SMD* 1996, 7, 24–25. Predstavitev knjige: Spisi, polemike, manifesti. Izbrala, uredila in napisala spremno besedo Marija Bergamo. Prevod iz nemščine Marija Bergamo, prevod iz italijanščine Pina Kalc. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1994. (Varia musicologica, 1).
- Muzikološki znanstveni skup, Zagreb, 13. i 14. prosinca 1996. *Cantus* 1996, 89, 13–14.

1997

Monografske publikacije

- Igor Stravinski: Glasbena poetika. Prevedla Marija Bergamo. Ljubljana, Nova revija, 1997. (Zbirka Paradigme).

Članki

- Uz dvije važne obljetnice. U pohvalu glazbenog reda dviju osporavanih skladateljskih poetika. Šulek – Papandopulo: sučeljavanja u sukladnom. *Vijenac* 65/1997 (30.1.), 80/V, 25.
- Imeđu simfonizma i programnosti. Orkestralna djela Krste Odaka. – V: *Krsto Odak. Život i djelo. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 20–22. listopada 1988.* Uredila Eva Sedak. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatski glazbeni zavod, Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU, 1997. (Muzikološki zbornici, 4). Str. 53–61.
- Med oporo in zavoro: polarnost baročne normativnosti. – V: *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani.* Uredil Ivan Klemenčič. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1997. Str. 19–25.
- Skrjabin – Kandinsky: barva in zvok v funkciji »vibracij človekove duše«. – V: *Glasba in likovna umetnost. Koncerti, simpozij. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Piran, 23–26. april 1996.* Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1997. Str. 107–118.
- Glazbeno kazalište u znaku propusnosti granica sustava. – V: *19. muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe, 4. travnja 1997. – 12. travnja 1997.* Urednik kataloga Sanda Vojković. Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, Muzički biennale Zagreb, 1997. Str. [3–4].
- Krekov »pegaz na uzdi«. *Bilten SMD* 1997, posebna št., 27–33. Naslov številke: Muzikološki kolokvij ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka, Zbornik referatov.
- Sumnja u formule. Što je za glazbu danas važno? *Vijenac* 65/1997 (13.11.), 100, 34.
- »Racionalizem magičnega nadiha«. Glasbena poetika Igorja Stravinskoga v luči njegovoga ustvarjalnega opusa. – V: *Igor Stravinski: Glasbena poetika.* Prevedla Marija Bergamo. Ljubljana, Nova revija, 1997. (Zbirka Paradigme). Str. 139–157.

Ocene, poročila

- Hrvatska glazba između moderne i avantgarde. Muzikološko znanstveno srećanje Hrvatskoga muzikološkoga društva in Zavoda za sistematsko muzikologiju Glasbene akademije Univerze v Zagrebu. *Bilten SMD* 1997, 8, 40–42.
- Možda ipak treba prihvatiti da Satie-izam postoji? *Cantus* 1997, 91, 13–15.
- Tradicijski glazbeni slojevi kao uporišna točka. Melodram Ericha Urbannera. *Cantus* 1997, 91, 16.

Mentorstvo

- Rajko Muršič:** Dinamika medkulturnega stika. Odnos med rokovsko podkulturo in lokalno kulturo na Tratah v Slovenskih Goricah. Doktorska disertacija. Mentorica: Marija Bergamo; somentor: Božidar Jezernik. Ljubljana, [R. Muršič], 1997. VII, 330 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Leon Stefanija:** Glasbeno-analitični nastavki. Med idejo in strukturo. Magistrska naloga. Mentorica: Marija Bergamo; somentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [L. Stefanija], 1997. 126 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1998

Članki

Geographische Begriffe als strukturelle Bestimmungen. Übertragungsmöglichkeiten und Begrenzungen. – V: *Zagreb 1094–1994. Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednoevropskih i mediteranskih glazbenih kultura. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 28. 09.–1. 10. 1994.* Urednik Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1998. (Muzikološki zbornici, 5). Str. 13–18.

K opredelitvi kompozicijskega idioma zgodnje evropske glasbe. – V: *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 19. in 20. junija 1997 v Ljubljani.* Uredil Jurij Snoj. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1998. Str. 67–74.

Muzikologija med znanostjo in umetnostjo. *Muzikološki zbornik* 34/1998, 7–14.

Zgodovina kot začasni vodnik v osmišljanju glasbene izkušnje. *Bilten SMD* 1998, posebna št., 19–22.

Lebensraum als Schicksal. Anmerkungen zur musikalischen Identität Sloweniens. – V: *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West.* Herausgegeben von Peter Andraschke, Edelgard Spaude. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau, Rombach, 1998. (Rombach Wiessenschaft: Reihe Philosophie, 1). Str. 69–78.

Kozmopolitizam s folklornim likom. Bilješke uz Dodolice Borisa Papandopula. *Cantus* 1998, 99, 8–11. Popisano po podatkih v slovenski vzajemni bibliografski bazi podatkov COBIB.SI.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Srbija. Srbsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi. Glasba. – V: *Enciklopedija Slovenije. 12, Slovenska n-Sz.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1998. Str. 240–241. Podpis: M. Bmo; sopodpisana: K. Bog. (Katarina Bogunović).

Ocene, poročila

Glasboslovni vajenci pred ogledalom. *Bilten SMD* 1998, 11, 55–57. Ocena zbornika: Glasboslovni zapiski. Uredil Gregor Pompe. Ljubljana, Študentski svet Filozofske fakultete, 1998.

Gerhard Funke – Albrecht Riethmüller – Otto Zwierlein: Interpretation. Akademie der Wissenschaft un der Literatur – Mainz, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1998, 53 str. *Arti musices* 29/1998, 2, 279–283.

1999

Članki

Humanität und ästhetische Erfahrung (zur Zeit einer Musikkultur »außerhalb des Guten und Bösen«). – V: *Die Musikentwicklung nach 1968/69. Im Vorzeichen einer Überlebensphilosophie der neuen Musik? Brno, 29.9.–1.10.1997. Komponist und Humanität. Prosa – vertont, tönend gestaltet und musikalisch erlebt. Brno, 28.9.–30.9.1998.* Herausgegeben von Petr Macek. Brno, Masarykova univerzita ve spolupráci s Bärenreiter Editio Praha, 1999. Str. 149–152.

Duša kao poprište zbivanja. Osebnina autorska transpozicija vječne teme u Dvorcu Modrobradog. – V: *20. muzički biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe, 16. travnja–25. travnja 1999*. Urednik Erika Krpan. Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, Muzički biennale Zagreb, 1999. Str. 32–33.

Musik als Gestalt der begrifflosen Erkenntnis. *Filozofski vestnik. Acta philosophica* 20/1999, 2, 277–285.

Muzikologija između znanosti i umjetnosti. – V: *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*. Uredili Vjera Katalinić, Zdravko Blažeković. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1999. (Muzikološki zbornici, 6). Str. 345–351.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Škerjanc, Lucijan Marija. – V: *Enciklopedija Slovenije. 13, Š–T*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1999. Str. 41–42. Podpis: M. Bmo.

Ocene, poročila

Milan Kundera, Iznevjerene oporuke. Esej, prijevod Ana Prpić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1997, 200 str., ISBN 953-6014-70-X. *Arti musices* 30/1999, 1, 133–136.

Brno (Češka) – Međunarodni muzikološki kolokvij, 28.–30. 09. 1998. *Arti musices* 30/1999, 1, 139–141. Poročilo z znanstvenega skupa.

Mentorstvo

Luisa Antoni: Ansermetova smer v sodobni fenomenologiji glasbe. Magistrsko delo. Mentor: Tine Hribar; somentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [L. Antoni], 1999. 184 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za filozofijo.

Andrej Rupnik: Funkcija aktivne komunikacije z besedo, gibom, dotikom, glasbo v moji zaznavi, trenutku in okolju. Magistrsko delo. Mentorja: Marija Bergamo, Rastko Močnik. Ljubljana, [A. Rupnik], 1999. 176 f. Institutum Studiorum Humanitatis - Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Leon Stefanija: Umevanje »starega« in »novega« v novejši slovenski glasbi. Doktorska disertacija. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [L. Stefanija], 1999. IV, 266 f., [80] str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

2000

Članki

»Lep vrt ob boku zgodovine«. O nekaterih opornih točkah poetike in glasbene dramaturgije Leoša Janáčka. – V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Uredila Jurij Snój [in] Darja Frelih. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000. Str. 225–236.

Ocene, poročila

Usporedni tokovi znanstvenih spoznaja. Glazba, folklor i kultura. Svečani zbornik za Jerka Bezića (ur. N. Ceribašić, V. Katalinić, I. Lozica, G. Marošević, S. Tuksar), izdavači: Institut za etnologiju i folkloristiku i Hrvatsko muzikološko društvo (Serija HMD-a Muzikološki zbornici br. 7), Zagreb 1999. *Cantus* 2000, 104, 19–20.

2001

Mentorstvo

Danijela Lovrić: Josip Mandić: Kapetan Niko. Diplomaska naloga. Mentorica: Marija Bergamo. Ljubljana, [D. Lovrić], 2001. 72 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

2003

Monografske publikacije

Glasba kot jezik? Uredila Marija Bergamo. Prevodi: Matjaž Barbo, Marija Bergamo, Aleš Nagode, Leon Stefanija. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2003. (Varia musicologica, 3). Marija Bergamo: Uvodna beseda, str. 5–6. Marija Bergamo je prevedla besedila Inne Barsove, Krzysztofa Guzczalskega in Stanislava Tuksarja.

Članki

Pedeset godina poslije... Gotovčeva opera Ero s onoga svijeta i hrvatska glazbena tradicija. – V: *Jakov Gotovac*. Uredila Jagoda Martinčević. Zagreb, Muzički informativni centar, Koncertna direkcija, 2003. (Biblioteka Hrvatski glazbenici). Str. 131–146. Vir: Znanstveni skup o Jakovu Gotovcu, Osorske glazbene večeri, avgust 1986.

Glasba kot podoba nepojmovnega spoznavanja. – V: *Glasba kot jezik?* Uredila Marija Bergamo. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2003. (Varia musicologica, 3). Str. 7–17. Prispevek s tematske konference »Glasba kot jezik« v okviru 14. mednarodnega kongresa za estetiko s temo »Estetika in filozofija« v Ljubljani, 1.–5. septembra 1998.

Glasboslovni instrumentarij v času premen znanstvenih obrazcev. *Muzikološki zbornik* 39/2003, 1–2, 69–74. Prispevek s simpozija ob 40. letnici Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti in ob 10. obletnici delovanja Slovenskega muzikološkega društva. Naslov simpozija: Muzikologija kot nacionalna veda v evropskih in globalnih integracijskih procesih, Ljubljana, 5.11.2002.

Ocene, poročila

Nasljeđe kao trajna zadaća. Nakon Međunarodnog znanstvenog skupa posvećenog Božidaru Kuncu. *Cantus* 2003, 124, 32–34.

Spremna besedila

Skladateljski opus Borisa Papandopula – sloboda u redu. – V: *Boris Papandopulo: Kvintet za klarinet i gudački kvartet; Peti gudački kvartet*. Sergio Delmastro, klarinet, Zagrebački kvartet. Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, Cantus, 2003. 1 CD, stereo. (Riznica hrvatske glazbe). Popisano po: Knjižničnem katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (<http://katalog.nsk.hr/>).

2004

Članki

Šulek – Papandopulo: sučeljavanja u sukladnom. – V: *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.–1960. Radovi s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 13.–14.12.1996.* Uredila Eva Sedak. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2004. (Muzikološki zbornici, 11). Str. 91–97.

2005

Monografske publikacije

Schönberg in njegov krog. Uredila Marija Bergamo in Matjaž Barbo. Prevodi: Matjaž Barbo, Marija Bergamo, Aleš Nagode. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2005. (Varia musicologica, 5). Marija Bergamo: Spremna beseda, str. 107–118. Prevodi del: Vasilij Kandinski, O vprašanju oblike; Nikolaj Kublin, Svobodna glasba; Alban Berg, Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva?; Arnold Schönberg, Nova glasba, zastarela glasba, slog in misel.

Ocene, poročila

Polikromni portret: Ivo Malec. Autori P. A. Castanet, J. Chr. Thomas, B. Giner, I. Malec, M. Tosi, B. Fort, F. Bayle, hrvatski prevod Marko Gregorić, Titivillus biblioteka, urednik A. Goldstein, Antibarbarus, Zagreb 2005. *Cantus* 2005, 132, 16–17. Besedilo je prebrano na promociji publikacije v Francoskem institutu, Zagreb, 22.2.2005.

2006

Umetniški značaj proti smotru. Med polariziranjem in harmoniziranjem. *De musica disserenda* 2/2006, 2, 21–28. – Izveček v: Glasbeno »uporabno« in glasbeno »avtonomno«: podobe in pomeni. Mednarodni muzikološki simpozij. Ljubljana, 19. in 20. oktober 2006. Izvečki. Uredila Nataša Čigoj Krstulović. Ljubljana, Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2006. Str. 11.

Imensko kazalo • Index

Aarts, Rinus	380, 381, 384, 387, 396
Adamič, Emil	106, 107
Adenauer, Konrad	279
Adler, Guido	184, 248
Adorno, T(heodor) W(iesengrund)	122, 205, 262, 287–296, 298–300, 302, 346
Agawu, Kofi V.	233–237, 239, 242
Agricola, [Johann Friedrich]	279
Ahil [Achilleús, lat. Achilles]	20
Aldrich, Putnam	49, 52
Alešovec, Jakob	86, 87
Aljaž, Jakob	87
Altar, Isenheimer	176
Amon, [Johannes, Andreas]	62
Anastasijevič, Julijana	403
Anissimov	280
Ansermet, Ernest	427
Antoni, Luisa	427
Apel, Willi	365
Apolon [Apóllon, lat. Apollo]	200, 202, 205
Arcadelet, Jacques	32
Aristid Kvintiljan (Aristides Quintilianus)	23, 24
Aristoksen [Aristóksenos]	23
Arnould, [Sophie]	203, 204
Asaf'ev, Boris	glej Asafjev, Boris
Asafjev, Boris	95, 185, 220–222
Auer, Alfons	212
Auster, Paul	301, 302
Austin, William W.	311
Babić, Bogdan	408
Bacchius	23
Bach, [Alexander]	77
Bach, Carl Philipp Emanuel	140
Bach, Edward	284
Bach, Johann Christian	410

- Bach, Johann Sebastian 103, 140, 149, 163, 167, 168,
170–172, 175, 277–284, 302, 381, 382,
389, 392, 393, 402, 411
- Bachmann, Ingeborg 252, 253, 261
- Bachtin, Michail 220, 221
- Bah
glej Bach, Johann Sebastian
- Baier, Christian 300
- Baker, Michael J. 382
- Bakočević, Radmila 405, 408
- Balaban, Mira 376, 379, 383
- Bales, Robert F. 369
- Balija, Z[latko] 408
- Bandur, Markus 122
- Baranov, B. V. 409
- Barbo, Matjaž 60, 420, 428, 429
- Barić, Milica 409
- Barker, Andrew 21–25
- Barsova, Inna 428
- Bartók, Belá 123, 124, 131, 144, 147, 148, 150, 316,
418, 422
- Bartoli, F[rancesco Saverio] 62
- Baudrillard, Jean 368
- Bauer, Milan 405
- Baumgarten, Alexandre Gottlieb 288, 362
- Bayle, F[rançois] 429
- Beaumesnil, Henriette Adelaide 204
- Becher, Johannes R. 282
- Beethoven, [Ludwig van] 64, 118, 140, 194, 228, 231, 239,
271–273, 280, 283, 372, 388, 401,
407–409
- Behne, Klaus-Ernst 211, 212
- Bellini, Vincenzo 228
- Belyjs, Andrej 222, 224
- Bemetzrieder, Antoine 179–181, 185, 186, 192, 193, 196, 198,
199, 205–211, 213–215
- Benjamin, Walter 175, 294
- Beran, Emerik 106
- Berardi, [Angelo] 381
- Berg, (Alban) 123, 124, 141, 142, 145, 150, 399, 417,
429
- Bergamo, Marija 60, 101, 102, 198, 199, 245, 248,
305–307, 310, 314, 315, 316, 319,
399–429
- Bergson, Henri 314, 334
- Berlioz, [Hector] 226, 274

Berman, Laurence D.	311
Bernhard, Chr[istoph]	224, 226
Bernhard, Janez	36
Bernier, [Nicolas]	180
Bernik, France	68
Bertoncelj, Aci	117
Beaumarchais, [Pierre Auguste de]	61
Beurmann, Andreas	364
Bezić, Jerko	427
Bielefeldt, Christian	260
Bifetto, Francesco	30
Billioni	204
Binički, Stanislav	412
Birbaumer, Niels	365
Birtwistle, Harrison	141
Bismarck, Gottfried von	365
Bister, Feliks J.	423
Bizet, Georges	169, 170
Black, Leo	148
Blankenburg, Walter	280, 281
Blauert, Jens	365
Blaukopf, Kurt	422
Blaznik, [Jožef]	72, 78
Blažeković, Zdravko	60
Blažič, Jasna	417
Bleiweis, Janez	69, 81
Blume, Friedrich	269, 270, 272, 281
Bobanović, Edvard	418
Bogosavljević, Božena	407
Bogunović, Katarina	426
Böhm, [Georg]	63
Boljunčić, Vladimir	416
[Bonaparte], Napoleon	64, 65, 277, 279
Boranič, Dragutin	78
Bornhardt, [Johann Heinrich Carl]	62
Boršnik, Marija	422
Boškovec, [Pavel]	247
Boulez, Pierre	140, 141, 176, 252, 334, 410
Bowen, Meirion	147, 149
Božikova, Anastazija	413
Bradač, Zorka	116
Brahms, Johannes	35, 246, 272, 404, 406, 407, 413
Brams	glej Brahms, Johannes
Branca, Vittore	31
Brandl, Rudolf Maria	193

Bravničar, Matija	421
Brelet, Gisèle	334
Bresson, Robert	300
Brkanović, Ivan	417
Bruhn, Herbert	193
Brunner, Emil	167
Brus, Tom	384
Brvar, Veronika	419
Bryant, David	62
Buisson, Ferdinand	180
Bujić, Bojan	32, 33
Bulajić, I.	407
Bultmann, Johannes	253
Bultmann, Rudolf	171
Bunc, Evgen	80
[Buonarroti], Michelangelo	252
Burgarell, Robert	88
Bush, Alan	142
Busoni, Ferruccio	399, 424
Buxtehude, Dietrich	279
Cadier, Anne	252
Caffarelli	228
Cage, John	288, 297, 334, 336–339
Caillot	204
Cairns, David	144
Camilleri, Leilo	375, 383
Cankar, Izidor	84
Capella, Martianus	23
Carpanter, Tethys	307, 308
Carreras, Francesco	393
Carter, Elliott	150
Casella, Alfred	115, 119, 122, 124–127, 131, 137
Castanet, P[ierre]-A[lbert]	429
Cemgil, Taylan	381, 383, 384
Chačaturjan, Karen	97
Charles, Daniel	334
Chausson, Ernest	193, 315, 316
Chiorboli, Ezio	31
Chomjakov, A[leksej Stepanovič]	219
Chomsky, Noam	374, 379, 383
Chopin, Frédéric	229, 230, 272, 274, 315, 321, 322, 424
Chrenniko, Tichon	96
Christensen, Thomas	337
Chubow, W. N.	278, 280

Ciceron (Mark Tulij) [Marcus Tullius Cicero]	23
Cigoj Krstulovič, Nataša	70
Clementi, [Muzio]	225
Clerval	204
Clifton, Thomas	334
Clynes, Manfred	308
Coker, Wilson	235
Collins, Denis Brian	381, 383
Colombe	204
Conway, Paul	144, 145
Cook, Nicholas	184, 211
Cooke, Mervyn	142
Cope, David	379, 383
Cormundi (Cormundy, Cormunni, Cormuni di Czaslau), Francesco	glej Dusik, Franz (František) Josef Benedikt
Costa, Heinrich	72
Court iz Gebelina	188, 189
Cramer, [Johann Baptist]	225
Crichton, Ronald	143
Cross, Ian	181, 193
Crowder, Robert G.	366
Csikszentmihalyi, Mihaly	374, 387
Cumming, David	380, 396
Cummins, Linda	311
Cvejić, Bojana	350
Cvetko, Dragotin	66, 77, 116, 248
Czerni	glej Czerny
Czerny, [Carl]	225
Čajkovskij	glej Čajkovski, Peter Iljič
Čajkovski, Peter Iljič	95, 226, 315, 403, 413
Čajkovskij, Petr	glej Čajkovski, Peter Iljič
Čakarević, Đ[urđevka]	407, 408
Čale, Frano	30
Černi-Štefanska, Halina	413
Ćosić, Dobrica	101
Dadelsen, Georg von	163
Dahlhaus, Carl	210, 268-271, 275, 305, 306, 310, 334
Dallapiccola, [Luigi]	124
Dalí, [Salvador]	252
Damon [Dámon]	16, 17, 25
Dannenberg, Roger B.	380, 384, 387
Danon, Oskar	403, 408

Danuser, Hermann	122, 334
David, Boyle J.	211
Davidović, Dalibor	211
Davies, John Booth	334
Davies, Peter Maxwell	141
Dawes, Frank	143
Debevec, Josip	76
Debisi, Klod	glej Debussy, Claude
Debussy, Claude	147, 306, 310–313, 315–321, 414
Decsey, Ernst	312
Dee, Georgette	302
Dehm-Gauwerky, Bärbel	252
Deleuze, Gilles	261
Delmot, Rože [Delmotte, Roger]	413
Dengler, Georg	63
Denisov, Edison	97
DeNora, Tia	214
Desain, Peter	380, 381, 383–387, 396
Descartes, René	267
Desjatnikov, Leonid	97
Deševov, Vladimir	95
Dešpalj, Pavle	409
Devčić, Natko	422
DeVos, Siebe	384
Diaghilev, Sergey	97, 311
Diderot, Denis	180
Dikson, Dik [Dickson, Dick]	406
Dimic, August	glej Dimitz, August
Dimitrijević, Zorica	403, 409
Dimitz, August	63
Djagilev, [Sergej]	glej Diaghilev, Sergey
Dlabacž, Gottfried Johann	60
Dolar, Mladen	181, 214
Dolenc, Ervin	78
Dolgan, Marjan	69, 72
Donizetti, Gaetano	228
Dorsonville	204
Dostojewskij (Dostojevski), [Fjodor Mihajlovič]	263
Dragović, Ljiljana	408
Dragutinović, Branko	411
Droysen, Johann Gustav	175, 176
Druskin, Michail	284
Duchamp, Marcel	339
Duni, [Egidio]	182, 183
Duplant, [Pierre]	203, 204

Duprez, [Gilbert]	228
Duraković, Lada	422
Duranci	204
Durand, Gilbert	314, 319
Dürr, Alfred	284
Dusík, Franz (František) Josef Benetikt	59, 60–65, 418, 423
Đadrov, Igor [Gjadrov, Igor]	404, 406
Đokić, Olga	413
Đurđević, Đ[orđe]	408
Đurđević, Olivera	405, 408
Đurova, T[atjana]	403
Ebcioğlu, Kemal	376
Edison, [Thomas Alva]	162
Eggebrecht, Hans Heinrich	174, 272, 273, 275, 305, 306, 310, 337
Eitan, Zohar	389
Elizabeta, cesarica	72, 76
Eller, Rudolf	277, 284
Emmanuel, Maurice	312
Engel, Gerhard	193
Engels, [Friedrich]	278, 280
Erić, Zoran	333, 339, 340, 342, 344, 346, 347, 349
Ero	23
Eržen, Majda	419
Evklid [Eukleídes]	23
Euripídes [Evripid]	163, 164
Evrova, N.	405
Eximeno, Antonio	46
Fajgelj, Danilo	89
Faldi, Aldo	404
Faltin, Peter	234, 237, 238, 241
Fantini, Deborah	381, 389
Farhart, Judy	379, 380, 387
Felder, Franz Xaver	64
Feldman, David Henry	374, 387
Felix, Werner	284
Fénelon, [François]	160
Ferdinand L, cesar	70
Fétis, François-Joseph	60
Feulner, Johannes	387
Filipović, Filip	334
Filoksen iz Kitere [Philóxenos]	19
Fischer, Kurt von	334

Floquet, [Etienne Joseph]	182, 183, 204
Floros, Constantin	194
Flotzinger, Rudolf	66
Focht, [Ivan]	122
Foerster, Anton	70, 72, 74, 75, 80, 82–90
Foerster, Vladimir	80
Foppa, Giuseppe	62
Forkel, Johann Nikolaus	226, 277, 279, 283
Fort, B[ernard]	429
Fort, Paul	310
Forte, Allen	423
Fourier, [Joseph]	365
Franc Jožef I., cesar	70–72
Francke, A[ugust] H[erman]	225
Frankel, Robert E.	372, 387
Franz Josef I	glej Franc Jožef I., cesar
Franz Joseph	glej Franc Jožef I., cesar
Frege, Gottlob	236
Frelih, Darja	419
Frescobaldi, [Giolamo]	36
Freud, Sigmund	252, 261, 293, 387
Fricke, Stefan	299, 300
Frisch, Walter	103
Frith, Simon	211, 212
Fubini, Enrico	46
Fuente, Luis Herera [Herrera] de la	405
Fuhrman, [Georg Leopold]	279
Fukač, Jiří	418, 420
Funke, Gerhard	426
Funtek, Anton	70, 74
Gabrielson, Alf	211
Gabrijelčič, Marjan	113
Galičič, Janja	422
Gallus, Jacobus	417
Gantar Godina, Irena	77
Garcia, Malibran	228
Garcia, Manuel	228
Garcia, Viardot	228
Gardner, Howard	185, 309, 374, 387
Gareth Loy, D.	396
Garner, Wendell R.	364
Gaston, Thayer E.	211–213
Gebelin, Court de	glej Court iz Gebelina
Geertz, Clifford	194

Geisler, Ursula	199
Georgiades, Thrasybulos G[eorgios]	165, 166, 176
Georgiu, Valentin	404
Gerbič, Fran	72, 74, 80
Gesualdo, Carlo	229
Gethmann-Seifert, Annemarie	288
Gibson, James J.	363, 364
Gide, André	175
Gilson, Etienne	235
Giner, B[runo]	429
Giovannelli, Rugiero	38
Girardin	204
Giustiniani, Vincenzo	38–40
Glavkon	14, 16, 23
Glebov, Igor	glej Asafjev, Boris
Glinka, [Mihail Ivanovič]	97, 98, 280
Glock, William	141
Glöggel, F[rantz]	72
Glonar, Stanko	74
Gluck, [Christoph Wilibald]	182, 183, 186, 191, 192, 196, 197, 198
Gnjezda, Janez	87, 90
Goehr, Alexander	141
Goehr, Lydia	268, 269
Goldschmidt, Harry	280, 282
Golovin, Peter	106
Gonzalez-Foerster, Dominique	302
Gortan, Ingrid	421
Gortan, Ivana-Paula	423
Gosling, Samuel D.	186
Gossec, [Francois-Joseph]	182, 183, 204
Gotovac, Jakov	422, 428
Grabócz, Marta	194
Grbić, Srđan	405
Grdina, Igor	70
Gregorič, Tatjana	417
Gregorić, Marko	429
Gregory, Peter	149
Grétry, [André-Ernest-Modeste]	182, 183, 204
Grosch, Nils	122
Grot, Andre de [Groote, André de]	406
Grünewald, Johannes des	176
Guarini, Battista	29
Guattari, Felix	261
Guczalski, Krzysztof	428
Guirao, Miguelina	365

	Guiraud, Ernest	312
	Guli, Franko [Gulli, Franco]	405
	Gurlitt, Willibald	281, 282
	Guthrie, William Keith Chambers	25
	Gvozdić, Pavica	404, 407
	Haba, Alois	102, 123, 246, 247, 250, 424
	Hajdrih, Anton	77, 80
	Hakopjan, Levon	95
	Hamerštajn, G. [Hammerstein, G.]	407
	Hamilton, Iain	139, 141, 142
	Händel, Georg Friderich	284, 401, 410
	Hansen, Ekard	405
	Hanslick, [Eduard]	235, 273
	Hargreaves, D. J.	211–214
	Hartog, Howard	141, 142
	Haselbeck, Joseph Anton	60, 61
	Hassler, Marianne	365
	Hatten, Robert S.	194, 195, 214
	Hauer, [Joseph] M[atthias]	410
	Hauschild, Wolf-Dieter	113
	Haydn, [Franz] Joseph	43–54, 70, 76, 239, 270, 276, 283, 406, 419
	Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	163, 168–170, 268, 290, 310
	Heidegger, Martin	159, 162, 163, 168, 175
	Heijink, Hank	380, 381, 387, 396
	Hensler [Karl Friedrich]	63
	Henson, Robert A.	309
	Henze, Hans Werner	251–256, 259–263, 410
	Hercigonja, Nikola	402, 407
	Herman, Siegfried	166
	Herodot [Heródotos]	22
	Hese-Bukovska, Barbara	406
	Hindemith, Paul	100, 103, 123, 124, 281, 313
	Hinek, Johann (Janez)	70, 71
	Hinrichsen, Hans-Joachim	284
	Hinton, Stephen	100, 122
	Hirjovatij, O.	408
	Hlavka, Fran	89
	Hocke, Gustav René	253
	Hofer, Wolfgang	301
	Hoffman, Jürgen	252
	Hoffmann, E[rnst] T[heodor] A[madeus]	268, 273
	Hofman, Srđan	333, 337, 338, 350, 351
	Hofstede, Geert	213, 214
	Hofstetter, Fred	213

Homen, Miroslav	408
Homer [Hómeros]	15, 20, 21
Honegger, [Arthur]	124, 412
Honing, Henkjan	181, 380, 381, 384–387, 396
Horacij [Horatius Flaccus]	20
Hörnel, Dominik	381, 382, 387, 388
Horvat, Milan	403, 405
Horvat, Stanko	419
Houp Erik [Hope, Eric]	408, 410
Hrašovec, Silva	116
Hribar, Angelik	74, 88, 89
Hribar, Tine	208, 427
Hristić, Stevan	103, 399, 420
Hrovatin, Radoslav	247
Hubad, Samo	407, 409
Hubička, Jirži [Jiři]	405
Humboldt, Wilhelm	219, 221, 222
Huron, David	193, 214, 381, 383, 388, 389
Ilić, V[ojslav]	408
Imberty, Michel	194, 252, 319
Ingarden, Roman	334
Ipavec, Benjamin	78–80
Ipavec, Gustav	74, 78
Ipavec, Josip	419
Isaac, Heinrich	34
Isaković, Aleksandar	409
Iverson, Paul	365
Jackendoff, Ray	375, 393
Jacobs, D.	387
Jacotot, Joseph	157, 160–162
Jäger, Michael	288
Jagušt, Mladen	408, 409
Jähnig, Dieter	164
Jakobson, Roman	235, 237
Jakovčić, V[iktor]	407
Jakšić, Đura	406, 407, 409
Jan, Marjeta	423
Janaček, Leoš	185, 247, 427
Janković, Dušan	405
Janz, Bernhard	36
Jarocinski, Stefan	312, 316
Jauk, Werner	362, 368, 369, 370
Javorsky, B[oleslav Leopoldovič]	220

Jenko, Davorin	77, 78, 80, 81
Jenko, Simon	72, 77
Jeran, Luka	74
Jerman, Frane	248
Jesu Christi [Jezus Kristus]	280
Jezernik, Božidar	425
Ježek, [Jaroslav]	247
Jiráček, [Karel Boleslav]	247
Jiráček, Jaroslav	194
Joinville	204
Jones, Jacqueline A.	378, 389, 393, 394
Josephson, Brian D.	307, 308
Jovanović, Olga	405, 407
Jovanović, Zoran	407
Jovanović, Zorica	410
Jožef II., cesar	64
Julien	204
Jungman, Josef Andreas	165, 166
Jurkovič, Miloš	409
Kaden, Christian	184, 193, 207
Kaiser, Henry F.	367
Kalc, Pina	422, 424
Kalipso [Kalypsó]	21
Kalman, [Emmerich]	411
Kanc, Pavla	247
Kandinski, Vasilij	399, 429
Kandinsky, [Aleksej, Ivanovich]	425
Kant, Immanuel	267, 268, 289
Kaplan, Max	211, 212
Kappen, B.	381, 383, 384
Kappert, P.	387
Karaklajić, Đorđe	402
Karbusický, Vladimír	194, 195, 211, 212, 234, 236–238
Karin, Mihail	405
Karmireli, Pina [Carmirelli, Pina]	402
Kassler, Michael	372, 389
Katalinić, Vjera	423
Katalsky, Aleksandr	94
Keesbacher, Friedrich	72
Keler [Keller], Johanes [Johannes] Ernst	406
Keller, Hans	141
Kelly, Barbara L.	311
Kerckhove, Derrick de	362
Kerenyi, Karl	163

Kern, Herman	44
Kersnik, Janko	76
Kessler, Edward J.	390
Kiefner, Walter	168
Kircher, Athanasius	280
Kirkendale, Warren	52
Kirnberger, [Johann Philipp]	171
Kittler, Friedrich	162, 254
Klees, Paul	293
Kleonid [Kleoneidēs]	23
Klepač, R.	406
Klima, J[osip]	408
Klíma, Stanislav V.	60
Klimov, Michail	95
Klinar, Franc	405
Klinkon, Ada	416
Kluge, Reiner	373, 390
Kluge-Kahn, Herta	284
Kneif, Tibor	234, 239, 242
Knepler, Georg	278, 367
Knežević, N[ada]	407
Kocijančič, Gorazd	14, 17, 25
Kogoj, [Marij]	110, 129
Kolundžija, Jovan	405, 413
Komel, Emil	417
Kon, Joseph	194
Konen, V.	226
Konjović, Petar	103, 399, 412, 419
Kont, Pjer Mišel de [Conte, Pierre Michel de]	404
Kopitar, Jernej	424
Koren, Marija	glej Bergamo, Marija
Kos, Janko	265–267
Kos, Koraljka	427
Kostić, Vera	408
Kostović, Ljubinka	403, 408
Košar, Jože	14
Košero, Pjer [Cocherau, Pierre]	413
Kovač, Nikola	311
Kozina, Marjan	246, 247
Kozina, Neda	245
Kramer, Jonathan D.	334
Krašovic	74
Kreisler, Fritz	401
Krek, Gregor Gojmir	72, 77, 80
Krek, Uroš	106, 116, 425

Křenek, Ernst	110, 415
Krez (Krojz) [Kroisos, lat. Croesus]	22
Kričevcov, Nataša	418
Krička, [Jaroslav]	247
Krnetić, Z[vonimir]	408
Krones, Hartmut	334
Krpan, Vladimir	403, 410
Krstulović, Zoran	207
Krumhansl, Carol L.	365, 379, 390
Kublin, Nikolaj	399, 429
Kubrick, Stanley	342
Kugel, Peter	390
Kundera, Milan	427
Kunec, Božidar	428
Kuret, Primož	72
L. S.	glej Stefanija, Leon
Laaksamo, Jonko	376
Lacan, Jacques	251–253, 256–262, 313
Lachenmann, Helmut	287, 298–300, 303
Laguerre, Marie-Josephine	203, 204
Laharnar, Janez	76
Laine	204
Lajovic, Anton	80
Lajovic, U[roš]	113
Lakan, Žak	glej Lacan, Jacques
Lampe, Evgen	76
Landrot, A.	406
Larrivee, [Henri]	204
Laske, Otto	309, 334, 372, 373, 376, 390, 392–395
Lasso (Lassus), Orlando di	140
Latham, Edward D.	311
Laux, Karl	279, 280, 282
Lazarsfeld, Paul F.	212
Leban, Avgust Armin	89
Leban, Janko	89
Lebič, Lojze	185, 205, 419
Lečeva, B.	405
Leder, Franc	116
Legros, [Joseph]	204
Lehmann, Andreas C.	211–213
Lehotka, Gabor	408
Leikert, Sebastian	252, 253, 259, 260
Leman, Marc	377, 378, 391–393
Leman, Mark	glej Leman, Marc

Lerdahl, Fred	375, 393
Leskovic, Bogo	246
Leuthold, H.	406
Levasseur, [Rosalie]	204
Levičnik, Josip	72
Levitin, Daniel J.	193, 195, 213
Lévy, Pierre	368
Lewis, G.	387
Lickl, Johann Georg	61
Liddell, Henry George	21
Lidov, David	235, 241
Lipovšek, Marjan	70, 116, 117, 127, 128, 136, 246
Lippe, Cort	387
Lissa, Zofia	334, 402
Liszt, Franz	228, 231, 274
Livadič, [Ferdo]	159
Ljadov, [Anatoli Konstantinovič]	230
Lloyd, Rosemary	311
Locke, John	235
Lockspeiser, Edward	312
Loparnik, Borut	110, 116, 117, 121, 124, 125, 127, 136, 137, 209, 416, 417, 419
Loppert, Susan	149, 150
Loriod, J[eanne]	405
Loriod, Y[vonne]	405
Louhivuori, Jukka	376
Lovental, Džerom	411
Lovrić, Danijela	428
Lozza, Giuseppe	14
Lubarda, Petar	101
Lully, J[ean] B[aptiste]	180, 183
Lunačarski, Anatolij	422
Lutosławski, Witold	144
Luzzaschi, [Luzzasco]	39, 40
Lytard, [Jean-François]	287–289, 291–293, 296–298, 303, 368
Lysenka, Mykoly	423
M. B.	glej Bergamo, Marija
M. Bmo.	glej Bergamo, Marija
M. K.	glej Bergamo, Marija
M. V. H.	glej Veselinović-Hofman, Mirjana
Mäche, François-Bernard	194
Mackensen, Karsten	193
Maeterlinck, [Maurice]	402
Magalov, Nikita	403

Magomedbekowa, Nadia	423
Mahler, Gustav	140, 230, 273, 410, 414
Mahne, Ksenija	420
Majaron, Edi	78
Maksijan, František	404
Maksimovič, Rajko	399, 407
Malec, Ivo	429
Maler, Gustav	glej Mahler, Gustav
Malipieri, G[ian] F[rancesco]	118, 124
Mallarmé, Stéphane	310, 311, 321
Malraux, [André]	319
Mandić, Josip	428
Mantuani, Josip	78
Maras, M[ate]	31
Marenić, Vladimir	408
Marenzio, Luca	29, 30, 33, 36–40
Marić, Ljubica	104, 412, 416
Markič, Mihael	74
Markovec, Pavel	418
Marković, Vladimir	407, 413
Marks, Lawrence E.	364
Marmont, [Auguste, Frédéric Louis Viesse de]	65
Martin, Frank	417
Martini, Padre [Giovanni Battista]	46
Martinů, Bohuslav	420, 421
Marx, Adolf Bernhard	225, 231
Marx, [Karl]	278
Massow, Albrecht von	194
Mašek, Gašpar	78
Mašek, Kamilo	72, 78, 82
Matačić, Lovro	116, 424
Matetić Ronjgov, Ivan	416
Mathiesen, Thomas J.	20, 23
Mattenklott, Caroline	253
Mätzler, Ruth	252
Mauser, Siegfried	209–211
Mazarin, Jules	180
Mazzarino, Guilio Raimondo	glej Mazarin, Jules
McAgnus, Philipp	395
McCombie, Elizabeth	311
McCrae, Robert R.	214
McLuhan, Marschal	361, 362, 368
McQuinn, Julie	312
McVeagh, Diana	146
Mead	193

Medici, Lorenzo de	32
Medtner, N[ikolai]	221
Meglin, Joellen	311
Melanippides	19
Melara, Robert D.	364
Mendelssohn, [Felix Bartholdy]	274
Menta, Francesco	30
Menzel, Wolfram	388
Merlau-Ponty	193
Merkù, Pavle	136, 419
Merriam, Alan P.	211–213
Merton, Robert K.	212
Messiaen, [Olivier]	150
Messing, Scott	99
Metastaze	glej Metastazij
Metastazij (Metastasio), [Pietro]	191, 192, 200
Meyer, Ernst Hermann	280
Meyer, L[eonard] B.	103, 195, 235
Meyerhold, Vsevolod	95
Michael, Johann	419
Michelangelo	glej [Buonarroti, Michelangelo]
Michu	204
Mičel, Merdžori	407
Middleton, Richard	194, 211, 212
Mdivani, Marina	405
Mihailović, Marija	406
Mihailović-Pavlović, D[arinka]	409
Mihailovna Gajdaj, Zoja	402
Mihajlović, Zorica	404
Mihelčič, Pavel	113
Mijajev, Dejan	410
Mikić, Vesna	103
Miladinović, Dušan	404, 406, 409
Miler Kraj, Hans [Müller Krai, Hans]	409
Milic, [Jožef Rudolf]	74
Miličević, J.	407
Miller, Ben O.	378, 389, 394
Miller, Benjamin	393
Millet, Richard	303
Millington, Barry	147
Milner, Anthony	139, 141, 142
Milton, John	143
Minsky, Marvin	309, 393
Miodragović, R[užica]	407
Mjaskovskij, Nikolai	94, 221, 222

Möbius	213
Mocart	glej Mozart, [Wolfgang Amadeus]
Močnik, Rastko	427
Mokranjac, Stevan	404
Mokranjac, Vasilij	410
Moleze, Mikele	404
Moličnik Šivic, Simona	424
Molino, Jean	195
Molnar, Ljiljana	403
Mondonville, [Jean-Joseph]	183
Monelle, Raymond	236–238
Monsigni, [Pierre-Alexandre]	182, 183, 186, 191, 192, 196, 204
Monteverdi, [Claudio]	34, 140, 401
Moreau, [Henri]	204
Morrison, Richard	149
Motte, Helga de la	glej Motte-Haber, Helga de la
Motte-Haber, Helga de la	194, 363, 365, 421
Mozart, Wolfgang Amadeus	60, 194, 226–228, 239, 240, 404, 419, 423
Mukařovski, [Jan]	237
Müller-Blattau, Joseph	224
Muntjan, Mihail	410
Muradeli, V[ano]	96
Muraj, Jurica	411
Muršič, Rajko	425
Musil, Robert	301
Musorgski, Modest [Petrovič]	138
Nagode, Aleš	428, 429, 462
Nainviller	204
Nam, Unjung	381, 393
Nanino	381
Napoleon [Bonaparte]	glej [Bonaparte], Napoleon
Nastasijevič, Svetomir	411
Nattiez, Jean-Jacques	194, 195, 233–238, 240
Navara, Andre [Navarra, André]	414
Nedvěd, Anton	70, 72, 73, 76, 80, 82
Nejgauz, Heinrich	228, 231
Nettheim, Nigel	308
Nettl, Bruno	194, 195, 211–213
Neubauer, Henrik	107
Neuwirth, Olga	287, 298, 300–302
Newcomb, Anthony	38, 39
Nietzsche, Friedrich	163, 168, 169, 170, 254, 259, 288
Nijinsky [Nižinski], Vaslav	311

Nikolić, Božidarka	410
Nikolić, Branka	340
Nikolić, D.	407
Nikolić, Mihovil	81
Nikolova, M[arija]	405
Nono, Luigi	141, 298, 299
North, A[lex] C[hester]	211–214
Novšak-Houška, Eva	413
Novák, [Jan]	247
Odak, Krsto	425
Odisej [Odysseús]	21
Oerter, Rolf	193
Ognjenović, Predrag	312
Orff, [Carl]	402
Orlova, Elena	222
Osgood, Charles E.	367
Osterc, Slavko	105, 106, 110, 113, 115, 118, 119, 121–128, 131, 135–137, 246–248, 250, 423
Otokar, Franko	248
Otto, Walter F.	163
Ozgijan, Petar	405
Pachelbel, Johann	279
Padre Martini	glej Martini, [Padre Giovanni Battista]
Paganini, [Nicoló]	401
Pahor, Karol	136
Pahor, Milan	78
Paisley, William J.	373, 393
Pajević, Branko	404, 408
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	32, 140
Papandopulo, Boris	425, 426, 428, 429
Paraskowitz, Konstantin	62–64
Parncutt, Richard	194, 311, 389
Pašić, Vesna	103
Patel, Annirudth D.	192
Patner, Andrew	302
Pauset, Brice	287, 298, 302, 303
Pavičić, Sretna	409
Pavlović, Aleksandar	404, 407
Peckham, Morse	265
Pejović, Roksanda	401
Pergolesi, [Giovanni Battista]	123
Peričić, Vlastimir	411
Perne, Hrabroslav	72

- Petersen, Peter 253
 Petrarca, Francesco 29-31, 33, 35-38
 Petrassi, [Goffredo] 124, 125, 137
 Petzold, Martin 284
 Pfeifer, Irena 408
 Pfeifer, Leon 246, 247
 Pfitzner, Hans 424
 Philidor, [François-Andre] 182, 183, 204
 Piaget, Jean 363
 Picasso, [Pablo] 401
 Piccini, [Nicoló] 182, 183, 186, 191, 192, 196
 Picco [Pick]-Mangiagalli, Riccardo 124
 Pieck, Wilhelm 278, 280
 Pindar [Píndaros] 21, 22
 Pintar, Josip 74
 Pirjevec, Dušan 208
 Pitt, Mark A. 364, 366
 Pizzetti, [Ilfebrando] 124
 Platon [Pláton] 13-21, 23-26
 Poe, Edgar Allen 315
 Pogorelec, Breda 77
 Pointanowski, [Józef] 312
 Poli, Giovanni De 393
 Polívka 247
 Pope, Stephen Travis 387
 Popov, C. V. 409
 Popov, Gavriil 96
 Popović, Berislav 334, 335, 411
 Popović, Mića 101
 Popović, Milica 407
 Porpora, Nicola 228
 Portinaro, Francesco 30
 Portugal, Marcos Antonio 65
 Pospiš, Ruža 406, 408
 Potebnja, Aleksander 219, 221-223, 230
 Potter, Pamela M. 283
 Pranchère, Jean-Yves 288
 Preger, Andreja 407
 Premate, Zorica 340, 344, 346
 Premrl, Stanko 70, 76, 80
 Pres, Josquin des 32
 Prešeren, France 78, 81
 Pretnar, Tone 422
 Prokof'ev glej Prokofjev, Sergej
 Prokofiev, Sergej glej Prokofjev, Sergej

Prokofjev, Sergej	95, 102, 106, 110, 113, 225, 416
Pronomos iz Teb	19, 20
Prpić, Ana	427
Puckette, Miller	387
Pučnik, Ivan	247
Purcell, Henry	34
Puškin, Aleksander [Sergejevič]	97, 98, 221
Rabuzin, Stjepan	407
Race, William H.	22
Rachmaninov, Sergej [Rahmaninov, Sergej]	94, 246
Racine, [Jean]	191
Radenković, Milutin	411
Radhuber, H.	406
Radics, Peter	61, 63, 64
Radić, [Dušan]	104
Radocky, Rudolf E.	211
Radošević, Ani	408
Radovanović, Vladan	413
Ragg, T.	388
Rajičić, Stanojlo	412
Rameau, [Jean Philippe]	182, 183
Ramovš, Primož	115–138, 184, 185, 209, 417
Ramsdale, Phillip	205
Rancière, [Jacques]	160, 161
Ratner, Leonard G.	195, 237, 239, 241
Reiner, Karel	245, 247
Reinhard, Walther	282
Rentfrow, Peter J.	186
Révész, Geza	365
Riči, Ruđero [Ricci, Ruggero]	403
Rienäcker, Gerd	284
Ries, Weibrecht	288
Riethmüller, Albrecht	426
Rijavec, Andrej	418, 425
Rimskij-Korzakov, N.	glej Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič
Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič	94, 222, 315
Rimsky-Korsakov	glej Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič
Ristić, Milan	99, 101–103, 407, 412–414
Roads, Curtis	393
Robinson, J. B.	210
Rodžers [Rodgers], R[ichard]	407
Rogovoi, Sergei	232
Rolland, R[omain]	402
Rore, Cipriano de	32

Rosen, Charles	273–276
Rosenschein, Stanley J.	372, 387
Rosić, Ljubica	334
Rösing, Helmut	193
Rosini	glej Rossini, [Gioachino]
Rossini, [Gioachino]	65, 228, 405
Rothstein, William	45, 46
Rousseau, Jean-Jacques	180
Royal, Metthew	389
Rozman, Andrej	418, 420
Rubinštajn, Artur [Rubinstein, Artur]	409
Ruč'evskaja (Ručjevskaja) E[katerina Alexandrovna]	220, 221
Ruha, Stefan	403
Rummenhüller, Peter	271–276
Rupnik, Andrej	427
Saint-Saëns, [Camille]	225, 315, 321, 322, 380
Salmič Kovačič, Karmen	106, 420
Santagata, Marco	30, 31
Sattner, Hugolin	72, 74, 89
Saussure, Ferdinand de	233, 235
Savnik, Vinko	405
Scarborough, Don L.	378, 389, 393, 394
Schäfer, Thomas	299, 300
Schaffer, John Wm.	377, 394
Schantrocho, Georg	60, 63
Scheer, Brigitte	288
Schelling, [Ernest]	170
Schelling, [Friedrich Wilhelm Joseph von]	268
Schenker, Heinrich	46, 235, 372, 373, 375, 379, 382, 387, 389, 390, 395
Schikaneder, Madame	66
Schlegel, Friedrich	267, 268
Schnebel, D[ieter]	185
Schneider, Albrecht	363, 364, 369, 393
Schneider, Reinhard	234
Schnittke, Alfred	97, 399, 415–417, 423
Schönberg (Schoenberg), Arnold	100, 102, 122, 123, 133, 140, 141, 144, 150, 185, 250, 335, 399, 429
Schopenhauer, Arthur	254, 273
Schostakowitschs	glej Šostakovič, Dmitrij
Schubert, [Franz]	138, 159, 194, 246, 272, 302, 303, 375, 383
Schüler, Nico	334, 376, 394
Schulz, Reinhard	301

Schulze, Hans-Joachim	284
Schumann, [Robert]	113, 118, 271-274, 406
Schütz, Heinrich	224, 284
Schwab-Felisch, Oliver	194
Schwartz, David	252
Schweiger, baron	64
Schwentner, [Lavoslav]	80
Schwerdt, Leopold Ferdinand	66
Scott, Robert	21
Scotto, Girolamo	30
Scruton, Roger	334, 337
Sedak, Eva	424
Seiber, Mátyás	139, 141, 142
Seidel, Wilhelm	334
Seifert, Uwe	376, 394
Selan, Ksenija	417
Sellmer, Peter	389
Sepčić, Branko	406
Serov, Aleksandr Nikolajevič	226
Settel, Zack	387
Sevkenova, Olga	410
Shepard, Roger N.	364, 391
Shmulevich, Ilya	378-380, 394
Sibelius, [Jean]	147
Siegele, Ulrich	284
Simeonov, Vladi	404
Simić, Borivoje	404, 414
Simon, Emil	403
Simonton, Dean Keith	373, 374, 394
Simonuti, Tripo	405, 407
Sivec, Jože	60-62, 64, 65, 427
Skovran, Dušan	405, 406, 408, 410
Skrjabin, Aleksander	424, 425
Smaczny, Jan	147, 148
Smoliar, Stephen W.	372, 375, 386, 387, 394
Snížková, Jitka	60
Snoj, Jurij	119
Söhngen, Oskar	281, 282
Sojar Voglar, Črt	205
Sokrat [Sókrates]	13, 14, 16, 17, 23, 25
Souvtchinsky, Petr	97, 98
Srejović, J[akov]	409
Staier, Andreas	303
Stalin, [Josip Visarijonovič Džugašvili]	96
Stanič, Fran	117

- Stanič, Jelka 117, 138
 Starke, Susanne 122, 124
 Stefanija, Leon 180, 209, 423, 425, 427, 428
 Stefanović, Milenko 403, 404
 Stegmann, [Carl David] 62
 Stegnar, Srečko 72
 Stephan, Rudolf 122
 Stevens, Stanley Smith 365
 Stieger, Franz 63
 Stockhausen, Karlheinz 141, 163, 176–178, 334
 Stoianova, Ivanka 334, 335
 Stojanović, J[osip ml.] 408
 Storr, Anthony 308
 Stranić, D[ušan] 408
 Strauss, Johann 407, 408
 Strauss, R[ichard] 402, 414
 Stravinski (Strawinsky) [Stravinsky], Igor 93–98, 100, 106, 110, 112, 113, 163, 175,
 176, 225, 334, 399, 420, 421, 424, 427
 Striggio, [Alessandro] 39
 Strobel, Heinrich 175
 Stupica, M[ira] 407
 Suci, George J. 367
 Sulzer, Johann Georg 171
 Swanwick, Keith 309
 Sychra, Anton 280
 Szendy, Peter 302

 Šafran, Danilo 410
 Ščedrin, Rodion 97
 Šivic, Pavel 107, 136, 245
 Škerbinc, Albina 180
 Škerjanc, Lucijan Marija 118, 420, 421, 424, 427
 Škerl, Dane 116
 Škerlj, Stanko 62, 64, 66
 Škunc, Mirjana 421
 Šostakovič, Dmitrij 95, 96, 106, 137, 280
 Štern Isak, [Stern, Isaac] 406
 Štraus, Eduard [Strauss, Edward] 408
 Štraus, Johan glej Strauss, Johann
 Štraus, Jozef [Strauss, Joseph] 408
 Štraus, Rihard glej Strauss, Richard
 Štritof, Anton 81
 Šturm, Franz 245, 247, 249, 250
 Šulek, Stjepan 403, 407, 409, 425, 429
 Šuvaković, Miško 101, 334, 339

Švara, Danilo	136, 245
Tabor, Jerry	376, 395
Tácit [Publius Cornelius (Gaius) Tacitus]	159
Tadday, Ulrich	269
Takeuchi, Annie	379, 395
Tanaka, Kioko	403
Tannenbaum, Percy H.	367
Tarasti, Eero	193, 237, 238
Tartini, [Giuseppe]	421
Taruskin, Richard	94
Tasso, Torquato	29, 39, 40
Terijan, Mihail	408
Thall, Nelson	362, 368
Thienen, Huub van	381, 384, 387, 396
Thomas, J[ean] Chr[istoph]	429
Thurlow, Jeremy	144
Tieck, L[udwig]	268
Timmers, Renee	380, 381, 387, 396
Timotej iz Mileta	19
Todd, Neil	395
Todd, Peter M.	396
Tomažič, Mojca	420
Tomec, Miroslav	87
Tonči, Đuka	405
Topolski, Zlatko	403
Tosi, M[ichèle]	429
Toškov, Petar	409
Trbojević, Dušan	411
Trehub, Sandra	194
Trilsbeek, Paul	381, 384, 396
Trost, Anton	246
Trstenjak, Davorin	78, 79
Tudor, R[anko]	408
Tuksar, Stanislav	428
Tumpej, Božidar	408
Türk, Daniel Gottlob	225
Ukmar, Vilko	248, 414
Uno, Jošio	409
Urbánek, M[ojmír]	247
Vagner, Robert [Wagner, Robert]	407
Vallin, Ninon	401
Valovy, Evžen	410

- Vantomme, Jason D. 380, 396
 Varèse, Edgar 254, 300, 410
 Varlamov, Aleksandr Egorovič 228, 229
 Veber, Franc 249, 250, 419, 420
 Vedral, Josip 80
 Vercoe, Barry L. 380, 396
 Verdelot, Philippe 34
 Verdi, Đuzepe glej Verdi, Giuseppe
 Verdi, Giuseppe 229, 230, 404, 411
 Vernon, Luz 403
 Veselinović, M(irjana) glej Veselinović-Hofman, Mirjana
 Veselinović-Hofman, Mirjana 334, 337–339, 342, 419
 Vetter, Walther 278
 Vear, Štefan 422
 Vidal, Paul 315
 Vidali, Ksenija 106
 Vidas, Suzana 424
 Vidic, Lea 84
 Vilhar, Fran Serafin 78, 81
 Vilhar, Miroslav 72, 77, 78
 Vinci, Pietro 29, 30, 32–35, 38, 40
 Virant, Katarina 416
 Virilio, Paul 301, 368
 Virk, Jože 77
 Visscher, Eric de 334, 338, 339
 Vivaldi, Antonio 401
 Vjecoli, Marčelo [Viezzoli, Marcello] 407
 Vodnik, Valentin 70, 81
 Vodopivec, Peter 423
 Vogelnik, Marica 246
 Vogrinc, J[ože] 213
 Vučković, Vojislav 399, 411, 414
 Vujić, Petar 334
 Vukdragović – Lojović, Mirjana 409
 Vukdragović, Mihailo 412, 415, 417
 Vukdragović, Mirjana glej Vukdragović – Lojović, Mirjana
 Vurnik, Stanko 122, 248, 420
 Vycpálek, [Ladislav] 247
 Vysloužil, Jiří 421
- Wackenroder, W[ilhelm], H[einrich] 268, 273
 Wagner, Richard 163, 169, 170, 229, 252, 259, 273, 277,
 283, 315
 Wallach, Hans 365
 Walsh, Stephen 143

Walter, Bruno	401
Walter, Gieseler	126
Waltz, Michael	252
Weber, Samuel	252
Webern, Anton	141, 142, 146, 150, 377
Wellek, René	266
Werckmeister, [Andreas]	280
Wert, Giaches (Iaches) de	29, 30, 33-40
Wessel, David L.	364
West, Martin L.	18
Wiener, Oswald	362
Wilamowitz, [Ulrich von]	163
Willaert, Adiran	32
Williams, Raymond	207
Wilson, Conrad	147
Windsor, Luke	380, 381, 387, 396
Winnington-Ingram, Reginald Pepys	25
Witt, Franz Xaver	83-90
Wittgenstein, Ludwig	296
Wolff, Christoph	284
Wood, Hugh	139, 141-152
Young, La Monte	334
Zangerle, H.	406
Zarlino, [Gioseffo]	381
Zarnik, Ivan	74
Zatkalik, Miloš	334
Zazeela, Marian	334
Zbašnik, Fran	78
Zbikowski, Lawrence M.	211
Zdravković, Živojin	402-407, 409
Zender, Hans	302
Zenck, Martin	338
Zenkin, Sergey	221
Zuckerandl, Victor	308
Zwierlein, Otto	426
Žebre, Demetrij	105-108, 110-113, 136
Živković, Mirjana	399, 406, 412
Životov, Aleksej	95
Žižek, Slavoj	313

Avtorji

Contributors

Matjaž **Barbo** predava kot izredni profesor na Oddelku za muzikologijo Univerze v Ljubljani in je predsednik Slovenskega muzikološkega društva. Raziskovalno se osredotoča na sodobno glasbo, posebej slovensko, estetiko in sociologijo glasbe.

Matjaž **Barbo** lectures as an associate professor at the Department of Musicology of the University of Ljubljana and is the President of the Slovene Musicological Society. His research work focuses on contemporary music, especially Slovenian, aesthetics and the sociology of music.

Inna Alekseyevna **Barsova**, ruska muzikologinja, ki je leta 1980 doktorirala z monografijo *Simfonije Gustava Mahlerja*. Od leta 1954 se je pridružila pedagoškemu osebju moskovskega Državnega Konservatorija, kjer je službovala kot docentka (1973) in nato redna profesorica (1981). Predavala je tudi na konservatorijih v Nižjem Novgorodu (1972–92) in Minsku (1993–6).

Inna Alekseyevna **Barsova**. Russian musicologist. She was awarded a doctorate in 1980 for her monograph *The Symphonies of Gustav Mahler*. She joined the Department of Orchestration at the Moscow State Conservatory (1954), rising to senior lecturer (1973) and professor (1981). She has also served as a professor at the conservatories in Nizhny Novgorod (1972–92) and Minsk (1993–6).

Katarina **Bedina** je leta 1964 diplomirala na Akademiji za glasbo v Ljubljani (Oddelek za glasbeno zgodovino), 1980 končala magistrski študij na Oddelku za muzikologijo na Filozofski fakulteti, kjer je 1985 tudi doktorirala s tezo *Vprašanje sonatne forme v slovenski klavirski glasbi*. Po diplomi se je zaposlila na Republiškem sekretariatu za kulturo in prosveto kot svetovalka za glasbo, 1971 je postala bibliotekarka na Oddelku za muzikologijo. Tu je bila od leta 1986 docentka za zgodovino slovenske glasbe in evropski klasicizem, od 1996 je redna profesorica in predstojnica Oddelka (1996–2000). Raziskovalno se ukvarja predvsem s slovensko glasbeno dediščino in v novejšem času s teorijo glasbenih oblik.

Katarina **Bedina** graduated from the Academy of Music in Ljubljana (Department of Music History) in 1964. In 1980, she completed her master's degree, and in 1985 she received her doctorate in musicology with the thesis *The Question of Sonata Form in Slovenian Piano Music (Vprašanje sonatne forme v slovenski klavirski glasbi)* - both from the Department of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana. After graduating, she worked as a music adviser at the State Secretariat for Culture and Education. In 1971, she joined the Department of Musicology as librarian. In 1986, she started lecturing there as an assistant professor, and since 1996 she has been a full professor of the History of Slovenian Music and European Classicism. She also served as the Head of the Department of Musicology between 1996 and 2000. Her work is primarily concerned with Slovenian musical heritage and theory of musical forms.

Christian **Bielefeldt**, muzikolog in predavatelj, ki se ukvarja v glavnem z nemško resno in popularno glasbo 20. stoletja s težiščem raziskovanja na povezavah med glasbo in psihoanalizo. Predaval je na različnih nemških univerzah v okviru dodiplomskega in podiplomskega študija (Lüneburg, Paderborn, Haugesund/Stord).

Christian **Bielefeldt**, PhD, musicologist and music teacher, primarily researches 20th century German music and popular music, with a special interest in the relationship of music and psychoanalysis. He teaches undergraduate and postgraduate courses in musicology at several universities (Lüneburg, Paderborn, Haugesund/Stord).

Katarina **Bogunović Hočevar** je diplomirala na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Leta 2002 se je na omenjenem oddelku zaposlila kot mlada raziskovalka in naslednjega leta bila izvoljena v naziv asistentke. Njeno raziskovalno delo je usmerjeno na področje glasbe 19. in začetka 20. stoletja ter slovenske zgodovine glasbe.

Katarina **Bogunović Hočevar** graduated from the Department of Musicology of the Ljubljana Faculty of Arts in 2001. In 2002, she started working in the same department as a research fellow, where she was elected to the position of research assistant. Her research work is focused on the history of 19th century and early 20th century music, and of Slovene music.

Bojan **Bujić** se je šolal na univerzah v Sarajevu in Oxfordu. Skoraj štirideset let je poučeval na Univerzi v Readingu in nato Oxfordu, kjer se je kot profesor upokojil leta 2005. V svojem delu se je osredotočal zlasti na področja italijanske in hrvaške renesančne glasbe ter sodobne estetike glasbe. Njegova biografija o Arnoldu Schönbergu izide leta 2008.

Bojan **Bujić** was educated at the universities of Sarajevo and Oxford and for nearly forty years taught first at the university of Reading and then at Oxford, from where he retired as a Reader in Musicology in 2005. He has published extensively in the areas of Italian and Croatian renaissance music and in the contemporary aesthetics of music. His biography of Arnold Schoenberg is forthcoming in 2008.

Nataša **Cigoj Krstulović** je zaključila podiplomski magistrski študij s področja muzikologije leta 1997 na Filozofski fakulteti v Ljubljani in leta 2001 doktorirala s področja glasbene pedagogike na ljubljanski Akademiji za glasbo. Zaposlena je kot znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani. Raziskovalna področja njenega delovanja so zgodovina glasbe v drugi polovici 19. stol. in začetku 20. stol. na Slovenskem, slovensko zborovstvo in glasbena društva, sociologija glasbe.

Nataša **Cigoj Krstulović** received her master's degree in musicology in 1997 from the Faculty of Arts in Ljubljana, and subsequently graduated from the University of Ljubljana (Academy of Music) with a doctorate in music pedagogy. She works as a research fellow at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in Ljubljana. Her research areas are the history of music of the Slovene territories in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century, choral music and music societies, and the sociology of music.

Dalibor **Davidović** (1972) je študiral muzikologijo v Zagrebu in Hamburgu. Trenutno poučuje na Glasbeni akademiji v Zagrebu. Pisal je o Mortonu Feldmanu, glasbi in tehniki, kritični muzikologiji. Je tudi prevajalec nekaj knjig na temo filma in gledališča.

Dalibor **Davidović** (1972) studied musicology in Zagreb and Hamburg. He currently teaches at the Zagreb Music Academy. He has written on Morton Feldman, music and techniques, critical musicology, as well as translating several books on film and theatre.

Marie-Agnes **Dittrich** je študirala zgodovino in muzikologijo na hamburški Univerzi. Delala je kot predavateljica za teorijo glasbe in muzikologijo na Univerzi v Hamburgu (1983–1993), 1990/91 je bila gostujoča predavateljica Univerze v Ibadan in Univerze Nsukka v Nigeriji, od leta 1993 je profesorica (na področju oblikovne analize) na Univerzi za glasbo in prikazujoči umetnost na Dunaju.

Marie-Agnes **Dittrich** studied history and musicology at the University of Hamburg. She served as a lecturer in music theory and musicology at the Conservatory of Hamburg (1983–1993), was a guest lecturer at the Universities of Ibadan, Ilorin and Nsukka in Nigeria in 1990 and 1991, and since 1993 has been a professor (of formal analysis) at the Universitaet fuer Musik und darstellende Kunst Wien.

Arnold **Feil**, upokojeni profesor muzikologije Univerze v Tübingenu, se je ukvarjal zlasti z glasbo 18. in 19. stoletja kakor tudi z estetiko in teorijo glasbe. Njegovo delo je bilo usmerjeno h glasbenikom in njihovemu občinstvu, k vprašanjem smiselne interpretacije in tenkočutnega poslušanja.

Arnold **Feil**, retired Professor of Music at Tübingen University, has written extensively on music of the 18th and 19th centuries, as well as on aesthetics and theory of music. His aim has been to provide a guide for musicians and their audiences that may lead to more meaningful interpretation and more intelligent listening.

Sven **Hansell** je študiral muzikologijo na University of Pennsylvania (BA), Harvard (MA), in University of Illinois (PhD pod mentorstvom Alexandra Ringerja in Dragana Plamenca). Deloval je kot profesor muzikologije na University of California, Davis in University of Iowa, Iowa City. Med njegovimi deli kaže omeniti prispevke za The New Grove, JAMS idr., katalog in edicije glasbe J.A. Hasseja. Poleg muzikološkega dela je nastopal kot organist in čembalist.

Sven **Hansell** studied musicology at the University of Pennsylvania (BA), Harvard University (MA), and the University of Illinois (PhD with Alexander Ringer and Dragan Plamenac as dissertation advisers). He is Professor of Musicology at the University of California, Davis, and at the University of Iowa, Iowa City. He has published articles in The New Grove, JAMS, etc., as well as a catalogue and editions of music by J.A. Hasse. He also performs solo recitals as an organist and harpsichordist.

Werner **Jauk** je izredni profesor in docent na Univerzi v Grazu, muzikolog in umetnik, ki deluje na področju medijske umetnosti. Znanstveno kakor tudi v umetniških delih se navezuje na glasbo in medijske umetnosti, spreminjanje naših pogledov na svet zaradi

instrumentalizacije medsebojnih odnosov. Teoretsko pristopa h glasbi kot procesu posredovanja neverbalne komunikacije skupaj s teorijami in metodami eksperimentalne psihologije, interakcij med telesom in okoljem. Svoje delo skuša integrirati v področje empirične kulturologije.

Werner **Jauk**. Ao. Univ.-Prof. Priv.-Doz. Dr. at the Department of Musicology, University of Graz. He is a musicologist and artist working in systematic musicology and media arts. His scientific as well as artistic work is concerned with music and the media arts, and is an exploration of the changes of our images of the world due to the instrumentalisation and mediatisation of human interactions. The theoretical approach of music as a mediatisation process of nonverbal communication, together with theories and methods of experimental psychology, e.g., body-environment-interaction, attempts to integrate the work into empirical cultural sciences.

Susanne **Kogler** je študirala glasbeno pedagogiko, klasično filologijo in muzikologijo na Univerzi za glasbo in upodabljajočo umetnost in Univerzi Karla Franza v Grazu. V doktorski disertaciji, ki je bila objavljena leta 2003 kot 39. zvezek publikacije *Studien zur Wertungsforschung*, se je ukvarjala z rabo jezika in njegovim značajem v sodobni glasbi. Od leta 1996 je raziskovalka na Inštitutu za estetiko Umetniške univerze v Grazu, od leta 2003 pa tudi tam predava. V obdobju med 2000 in 2005 je bila feljtonistka dunajskega tedenskega časopisa *Die Furche*. V letu 2005 je bila gostujoča profesorica oddelka za glasbo Mestnega koledža v New Yorku. Od 2006 je gostujoča raziskovalka glasbenega oddelka Univerze v Parizu. Njeno raziskovalno delo obsega vokalno glasbo (vključno z opero), estetiko filozofije in estetiko sodobne glasbe.

Susanne **Kogler** studied music education, classical philology, (MA) and musicology at the University of Music and Dramatic Arts Graz and the Karl-Franzens-University Graz (PhD). Her doctoral dissertation on the use of language and the language character of contemporary music was published in 2003 as Volume 39 of the series *Studien zur Wertungsforschung*. Since 1996, she has been a member of the research staff of the Institute for Aesthetics of the Graz University of the Arts. Since 2004, she has also served as lecturer at the same university. From 2000 to 2005, she was a Feuilleton writer for the weekly Viennese magazine *Die Furche*. In 2005, she was junior visiting professor at the Music Department of the City College of New York (CUNY), New York City, USA. Since 2006, she has been a guest researcher at the Music Department of the University Paris 8, Paris, France. She has written conference papers and articles on the music of the 19th and 20th centuries. Her main research interests include vocal music (including opera), philosophical aesthetics and the aesthetics of contemporary music.

Zoran **Krstulović** je po izobrazbi muzikolog, zaposlen v Narodni in univerzitetni knjižnici na mestu pomočnika ravnatelja. Poleg številnih bibliografij je objavil kritične izdaje skladb L. F. Schwerdta in J. K. Novaka, je snovalec in vodja projekta »Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si«.

By profession, Zoran **Krstulović** is a musicologist. He is employed at the National and University Library in Ljubljana, Slovenia, as the Deputy Director for Library Programmes. He has published a number of bibliographies and critical editions of the compositions

of L. F. Schwerdt and J. K. Novak. He is also the creator and project manager of the Digital Library of Slovenia.

Borut **Loparnik** je diplomiral leta 1962 na Oddelku za glasbeno zgodovino Akademije za glasbo v Ljubljani ter doktoriral leta 1990 s tezo *Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj* na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. V naziv znanstvenega svetnika za področje muzikoloških znanosti ga je senat Univerze v Ljubljani izvolil leta 1995. V obdobju 1963–1987 je delal na Radiu Ljubljana kot urednik drugega (od 1969 tretjega) programa, kot vodja uredništva za orkestrsko glasbo (1974–1983) in kot urednik Muzikološkega studia, hkrati pa je bil med 1976 in 1987 višji predavatelj na Oddelku za glasbeno vzgojo in zborovodstvo Pedagoške akademije. Od 1987 do 2003 je vodil Glasbeno zbirko Narodne in univerzitetne knjižnice. – Raziskuje slovensko glasbeno življenje 19. in 20. stoletja, zlasti obdobja po 1900.

Borut **Loparnik** graduated from the Department of Music History of the Academy of Music in Ljubljana, in 1962, and received his doctorate in 1990 with the thesis *Slovenian Modernism in Music and Marij Kogoj (Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj)*. He was elected senior research fellow in the field of musicology by the senate of the University of Ljubljana in 1995. Between 1963 and 1987, he worked for Ljubljana Radio as the editor of the second (from 1969 the third) national programme, as the head of the editorship for orchestral music (1974–1983), and as the editor at the Musicology Studio (Muzikološki studio). At the same time, he was senior lecturer at the Department of Music Education and Choral Conducting at the Academy of Education. From 1987 to 2003, he was in charge of the Music Collection at the National and University Library. His research work focuses on Slovenian musical life in the 19th and 20th centuries, especially after the year 1900.

Vesna **Mikić**, muzikologinja, predava zgodovino sodobne glasbe na Oddelku za muzikologijo in teorijo popularne kulture in umetnosti na Oddelku za umetnosti in medije na Umetniški univerzi v Beogradu. Je namestnica urednice mednarodne revije *Novi zvuk (New Sound)*, predstojnica Centra za poklicni razvoj umetnosti, kulture in medijev Umetniške univerze v Beogradu, avtorica monografije *Glasba v tehnokulturi* (Beograd, 2004) in vrste študij ter člankov.

Vesna **Mikić**, musicologist, teaches the history of contemporary music at the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade, as well as Theory of Popular Culture and Arts at the Department for Arts and Media Theory of the University of Arts. She is the Deputy Editor in Chief of the International Magazine for Music *New Sound*, Director of the Centre for Professional Development in Arts, Culture and Media of the University of Arts in Belgrade, author of *Music in Technoculture* (Belgrade, 2004) and of numerous studies and articles.

Aleš **Nagode** je diplomiral (1991), magistriral (1995, *Šest latinskih maš Venčeslava Wratnyja*) in doktoriral (1997, *Cecilijanizem na Slovenskem, kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje*) na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Od marca do decembra 1992 je bil zaposlen kot organizator pri Slovenskem komornem zboru, od 1993 je bil mladi raziskovalec

na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, od 1995 asistent (od 1998 docent) na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. Od leta 2002 je član Sveta za humanistiko ARRS, od leta 2004 pa je predstojnik Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Pri svojem raziskovalnem delu se je posvečal predvsem vprašanju slovenske cerkvene glasbe 18. in 19. stoletja.

Aleš **Nagode** graduated (1991), completed his master's degree (1995, *Six Latin Masses by Venčeslav Wratny*) and received his doctorate (1997, *Cecilianism in Slovenia as a Musical, Cultural and Social Question*) from the Faculty of Arts in Ljubljana. Between March and December 1992, he worked with the Slovenian Chamber Choir. In 1993, he started working as a junior researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of SASA. In 1995, he became an instructor at the Department of Musicology of the Faculty of Arts. In 1998, he was elected assistant professor in the field of musicology. Since 2002, he has been a member of the committee for humanities at the Slovenian Research Agency, and since 2004 he has served as the Chair of the Department of Musicology in Ljubljana. The focus of his research work is Slovenian church music in 18th and 19th centuries.

Niall **O'Loughlin** je angleški muzikolog, ki se je posebej ukvarjal z angleško, srednje- in vzhodnoevropsko glasbo 20. stoletja. Do upokojitve leta 2006 je bil redni profesor za glasbo in direktor Arts Centre na Loughborough University v Angliji. Kot avtor knjige *Novejši glasba v Sloveniji* (Ljubljana, 2000), vrste prispevkov za *Muzikološki zbornik*, *Zvuk*, *The Musical Times*, *Musica-Realtà*, poljski simpozij *Duchowość* (Kraków, 2004), referatov na simpoziju *Slovenski glasbeni dnevi* in člankov v različnih publikacijah Slovenske akademije znanosti in umetnosti je bil nagrajen s Tovey Memorial Prize na University of Oxford in z imenovanjem v dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti leta 2007.

Niall **O'Loughlin** is an English musicologist who specialises in the 20th century music of Britain and Central and Eastern Europe and was, until his retirement in 2006, Director of the Arts Centre and Senior Lecturer in Music at Loughborough University in the United Kingdom. His writings on Slovene music, in his book, *Novejši glasba v Sloveniji* (Ljubljana, 2000), his contributions to *Muzikološki zbornik*, *Zvuk*, *The Musical Times*, *Musica-Realtà*, a Polish symposium *Duchowość* (Kraków, 2004), and his papers for The Slovene Music Days (*Slovenski glasbeni dnevi*) and the Slovenian Academy of Sciences and Arts have been recognised in the awarding of the Tovey Memorial Prize of the University of Oxford and by his election as a corresponding member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in 2007.

Gregor **Pompe** je zaposlen kot asistent na Oddelku za muzikologijo ljubljanske Filozofske fakultete. Leta 2006 je doktoriral iz muzikologije na temo postmodernizma in semantike glasbe. Njegova strokovna pozornost velja sodobni glasbi, operi in vprašanju semantike, dejaven pa je tudi kot publicist in skladatelj.

Gregor **Pompe** works as an assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts in Ljubljana. In 2006, he defended his PhD on the problems of postmodernism and the semantics of music. His research areas include contemporary music, opera and the semantics of music. He is also active as a journalist and composer.

Tijana **Popović Mladjenović**, muzikologinja, docentka na Oddelku za muzikologijo Fakultete za glasbo Umetniške univerze v Beogradu, kjer poučuje svetovno in nacionalno

zgodovino glasbe (zadnja desetletja 19. in začetek 20. stoletja). Raziskovalno se osredotoča predvsem na sodobno glasbo (knjiga *Muzičko pismo*, Beograd 1996), kakor tudi na problematiko glasbenega mišljenja (njena doktorska disertacija ima naslov *Procesi panstilitičnega glasbenega mišljenja*). Svoje delo objavlja v muzikoloških revijah in predstavlja na mednarodnih simpozijih. Dejavna je tudi kot članica uredniškega odbora muzikološke revije *Novi zvuk* iz Beograda.

Tijana **Popović Mladjenović**, PhD, musicologist and assistant professor at the Department of Musicology of the Faculty of Musical Art, University of Arts in Belgrade, teaches the world and national history of music (the last decades of the 19th century and first decades of the 20th century) within the scope of the study of musicology. Her research is focused primarily on contemporary music (*Musical Writing, Belgrade, 1996*), as well as on issues concerning thinking in music (*Processes of Panstylistic Musical Thinking*, PhD thesis). She publishes her papers in musicological journals and international symposia proceedings, and she is a member of the editorial staff of the musical magazine *Musical Wave* (Belgrade).

Karmen **Salmič Kovačič** je po končani gimnaziji v Brežicah in srednji glasbeni šoli v Ljubljani nadaljevala študij na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Tam je leta 1990 diplomirala, leta 2007 pa magistrirala s temo Orkestralni opus Demetrija Žebreta. V letih 1991–1997 je bila asistentka za zgodovino glasbe na Pedagoški fakulteti v Mariboru; od leta 1997 je bibliotekarka – strokovna referentka za glasbeno in filmsko zbirko v Univerzitetni knjižnici Maribor.

After attending the Brežice Grammar School and the Ljubljana Music High School, Karmen **Salmič Kovačič** studied musicology in Ljubljana, where she took her diploma (1990) and master's degree (2007), with a thesis entitled *The Orchestral Opus of Demetrius Žebre*. From 1991 to 1997, she served as assistant for music at the Pedagogical Faculty in Maribor. Since 1997, she has worked as a specialised librarian at the Music and Film Department of the University of Maribor Library.

Svetlana **Savenko** je profesorica muzikologije na Moskovskem državnem konservatoriju, avtorica čez sto publikacij (vključno s knjigami) v ruskem, angleškem in nemškem jeziku. Pri raziskovanju se osredotoča zlasti na rusko glasbo, glasbo 20. stoletja vključno z avantgardama in sodobno glasbo.

Svetlana **Savenko** is professor of Russian music at the Moscow State Conservatoire, and the author of more than 100 publications (including several books) in Russian, English, and German. Her major fields of specialisation are Russian music and music of the 20th century, including avant-garde and contemporary music.

Nico **Schüler** je izredni profesor in predstojnik podiplomskega študija na School of Music at Texas State University, ZDA. Težišče njegovega raziskovanja je na metodologiji raziskovanja glasbe, pedagogiki teorije glasbe, interdisciplinarnih aspektih sodobne glasbe, računalniških glasbenih aplikacijah in glasbah sveta.

Nico **Schüler** is an associate professor and Director of Graduate Studies in Music at the Texas State University, USA. His main research interests are the methods and

methodology of music research, music theory, pedagogy, the interdisciplinary aspects of modern music, computer applications in music, as well as world music.

Jurij **Snoj** je raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU in predavatelj starejše glasbene zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Glavni področji njegovega raziskovalnega dela sta srednjeveško koralno enoglasje in z njim povezana teoretična vprašanja.

Jurij **Snoj** is a researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, and lecturer in early music history at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His main research interest is medieval plainchant and related theoretical issues.

Leon **Stefanija** je predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer vodi katedro za sistematično muzikologijo. Glavni raziskovalni interesi in pedagoško delovanje sodijo na področje spoznavoslovja raziskovanja glasbe, sodobne (predvsem slovenske) glasbe, sociologije glasbe, psihologije glasbe in glasbene pedagogike.

Leon **Stefanija** is an associate professor and Chair of Systematic Musicology at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. His main research interests and teaching areas are focused on the epistemology of music research, contemporary music (primarily Slovenian, classical and popular), the sociology and psychology of music, as well as music theory and history education.

Mirjana **Veselinović-Hofman** je redna profesorica in predstojnica Oddelka za muzikologijo na Umetniški univerzi Beogradu. V letih 2003–2005 je bila gostujoča profesorica na Glasbenem oddelku Univerze v Pretoriji v Južnoafriški Republiki. Je glavna urednica mednarodne revije *Novi zvuk (New Sound)*, avtorica nekaj knjig o sodobni glasbi (med njimi *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u srpskoj muzici*, 1983; *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*, 2003; *A Piece of Music in Display*, 2007) in vrste muzikoloških ter analitičnih študij in spisov, objavljenih v Srbiji in drugod po svetu. Je tudi predsednica Srbskega muzikološkega društva.

Mirjana **Veselinović-Hofman**, PhD, is a full-time professor in the Department of Musicology at the Faculty of Music of the University of Arts in Belgrade, as well as being Head of the Department. Between 2003 and 2005, she was affiliated with the Music Department at the University of Pretoria, South Africa. She is Editor-in-Chief of the International Magazine for Music *New Sound*, the author of several books on contemporary music (including *The Creative Presence of European Avant-Garde in Serbian Music*, Belgrade 1983; *Fragmente zur musikalischen Postmoderne*, Frankfurt am Main, etc., 2003; *A Piece of Music in Display*, Belgrade, 2007) and of many musicological and analytical studies and essays printed in Serbia and abroad. She is also president of the Serbian Musicological Society.