

# Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

**XX**

**LJUBLJANA 1984**

Urejuje uredniški  
odbor  
Urednik  
Uredništvo

Prepared by  
the Editorial Board  
Editor  
Editorial Address

Andrej Rijavec  
Odd. za muzikologijo  
Filozofska fakulteta  
Aškerčeva 12  
61000 Ljubljana  
Yugoslavia

Izdal

Published by

Oddelek za  
muzikologijo  
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je  
omogočila  
Raziskovalna  
skupnost Slovenije

## VSEBINA

## CONTENTS

|                |                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Jurij Snoj     | Eli, eli, lamma sabacthani: koralne melodije pasijonskih besed treh ljubljanskih rokopisov<br>Eli, eli, lamma sabacthani: Choral Melodies to Passion Words in Three Ljubljana Manuscripts                                       | 5   |
| Borut Loparnik | Kogojevi ustvarjalni začetki<br>Kogoj's Compositional Beginnings                                                                                                                                                                | 19  |
| Andrej Rijavec | Slavko Osterc - An Expressionist?<br>Slavko Osterc - ekspresionist?                                                                                                                                                             | 47  |
| Jiří Vysloužil | Alois Hába heute<br>Alois Hába danes                                                                                                                                                                                            | 55  |
| Karol Bula     | Neobarocke Stilmerkmale in der polnischen zeitgenössischen Musik am Beispiel Boleslaw Szabelskis Schaffen<br>Neobaročne stilne značilnosti v sodobni poljski glasbi ob primeru ustvarjalnosti skladatelja Bolesława Szabelskega | 65  |
| Nikša Gligo    | Glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća<br>Musicality of 20th Century New Music                                                                                                                                                     | 75  |
| Jiří Fukač     | Musikgebundene Innovationsvorgänge: ein Sonderfall der Dialektik des Musikalischen und Aussermusikalischen<br>Inovacijski procesi v glasbi: poseben primer dialektike muzikalnega in izvenmuzikalnega                           | 101 |
|                | Disertacije<br>Dissertations                                                                                                                                                                                                    | 111 |
|                | Odgovor na kritiko poskusnega snopiča<br>Glasbenega terminološkega slovarja                                                                                                                                                     | 115 |
|                | Imensko kazalo<br>Index                                                                                                                                                                                                         | 121 |



UDK 783.3:781.4(497.12 Ljubljana)"12/15"

Jurij Snoj  
LjubljanaELI, ELI, LAMMA SABACTHANI: KORALNE  
MELODIJE PASIJONSKIH BESED TREH  
LJUBLJANSKIH ROKOPISOV

0. V liturgiji zahodne cerkve so pasijoni štirih evangelistov, Mateja, Marka, Luka in Janeza, evangelijske perikope cvetne nedelje, torka, srede in petka v velikem tednu. Način izvedbe teh besedil je bil verjetno že v Avguštinovem času slovesnejši od načina izvedbe drugih evangelijskih beril.<sup>1</sup> Vzrok za to je treba iskati v samem pomenu pasijonskih dogodkov, pa tudi v tem, da so v evangelijskih predstavljani z mnogo premega govora, kar je omogočalo glasbeno razlikovanje posameznih pasijonskih oseb, ne glede na to, da se je dramatska izvedba pasijona z več izvajalci pojavila šele v 13. stol.<sup>2</sup> Od 9. stol. dalje spremljajo pasijonska besedila črke, tako imenovane litterae significativae, ki pričajo o posebni izvedbi pasijonov v primeri z ostalimi evangelijskimi perikopami.<sup>3</sup> Končno pričajo o slovesnejši izvedbi pasijonov v poznem srednjem veku diastematski zapisi, ki se sicer pojavljajo šele od 13. stol. dalje. Iz teh je razvidno, da je razlika med pasijoni in drugimi evangelijskimi berili v tem, da poteka recitacija treh običajnih pasijonskih oseb (evangelist, Kristus, ostale osebe in skupine oseb) na treh različnih recitacijskih tonih, od katerih ima vsak svoje začetne ali zaključne obrazce, recitacija drugih evangelijskih beril pa poteka na enem samem recitacijskem tonu.<sup>4</sup>

0.1. Enoglasni koralni pasijoni so bili po svojem stilu pretežno silabični. Melizmatska oz. od ostalega melodično bogatejša so bila v njih le nekatera mesta. Eno takih so zadnje Kristusove besede na križu, kot so v hebrejskem jeziku zapisane v Matejevem in Markovem evangeliju, besede Eli, Eli, lamma sabacthani in njihov latinski prevod, in zadnje Kristusove besede na križu, kot so zapisane v ostalih dveh evangelijskih. Te besede so obravnavane bolj melizmatsko že v najstarejših ohranjenih zapisih pasijonskih melodij.<sup>5</sup> Razlog za njihovo posebno glasbeno obravnavo je ključni pomen, ki ga imajo v razvoju pasijonskih dogodkov. Razumljivo je, da je obenem z nastankom in razvojem mnogih pasijonskih tonov, melodičnih obrazcev, po katerih se je izvajalo pasijonsko besedilo, nastalo

1 Wagner, P., *Einführung in die gregorianischen Melodien III*, Hildesheim, Wiesbaden 1970 (v nadaljevanju Wagner III), str. 243.

2 Fischer, K. von, Braun, W., *Passion*, The New Grove 14, str. 277-278.  
Stäblein, B., *Die einstimmige lateinische Passion*, MGG 10, stolpec 897.

3 Stäblein, ib., stolpec 888.

tudi veliko število melodij k zadnjim Kristusovim besedam na križu.<sup>6</sup>

0.1.1. Med starejšimi, srednjeveškimi ali srednjeveški tradiciji pripadajočimi, v celoti ali le delno ohranjenimi zapisi pasijonov v Ljubljani so opremljeni trije tudi z glasbenim zapisom: fragment knjige tipa missale plenarium,<sup>7</sup> lekcionar SAL, Rkp 5 in NUK, Ms 248. Vsi trije vsebujejo tudi nevmatski zapis melodije k besedam Eli Eli, SAL, Rkp 5 vsebuje poleg tega tudi nevmatski zapis zadnjih Kristusovih besed na križu po Lukovem evangeliju, NUK, Ms 248 pa po Lukovem in Janezovem evangeliju.

1. Med navedenimi tremi viri je najstarejši nepopolni folij, do zdaj edini znani ostanek starejše knjige tipa missale plenarium.<sup>8</sup> Na njegovi recto strani je zadnji del evangelija cvetne nedelje, pasijona po Mateju; nad besedami Eli Eli in njihovim latinskim prevodom je nevmatski zapis. Na verso strani folija je konec Matejevega pasijona, ki mu sledijo ofertorij, secreta, communio in postcommunio. Rubriki za veliki ponedeljek sledi introit, temu oratio in začetek berila. Ofertorij, communio in introit imajo nevmatski zapis. Kot je razvidno iz prikazane vsebine, je folij pripadal knjigi, ki je vsebovala vse dele mašnih proprijev, tudi berila in molitve. Knjige tega tipa, imenovanega missale plenarium, so se pojavile že v 10. stol., izumrle pa so s koncem srednjega veka.<sup>9</sup>

1.1. Glasbeni zapis je v nemških nevmah, brez kakršne koli težnje k diastematiji.<sup>10</sup> Nevme so zapisane bolj ali manj točno v ravni črti. Nagnjene so v desno smer, padajoči puntumi pa so zapisani skoraj navpično drug pod drugim. Kot, ki ga oklepajo

4 Stäblein, *ib.*, stolpci 890–895.

5 Wagner III, str. 243–244. Stäblein, *ib.*, 895–896.

6 Stäblein jih ilustrativno navaja osem. Gl. Stäblein, *ib.*, stolpca 895–896. Kako veliko je njihovo število sicer, kažejo na primer madžarski viri. K. Bárδος navaja 21 različnih melodij k besedam Eli Eli madžarskih virov od 15. do 18. stol. Ti sicer časovno presegajo srednji vek, ravno tako gregorijanski okvir, saj gre tudi za pasijone v narodnem jeziku, vendar pa tudi ti pripadajo zvrsti enoglasnega koralnega pasijona in so s tem nadaljevanje in razvijanje srednjeveškega izročila. Prim. Bárδος, K., *Die Variation in den ungarischen Passionen des 16.–18. Jahrhunderts*, *Studia musicologica* IV, fasciculi 3–4, Budapest 1963, str. 289 in dalje.

7 Fragment je v osebni lasti.

8 Format folija je 20,1 x 15,2 cm. Spodaj in na desni strani je odrezan. Iz obsega manjkajočega teksta je mogoče sklepati, da je bil folij prvotno približno 4,5 cm višji in 1,5 cm širši. Predpostavljajoč, da sta bila spodnji in desni rob ravno tako velika kot zgornji in levi, je bila prvotna velikost zrcala približno 17,4 x 13 cm. Tekst je pisan v enem samem stolpcu. Na vsaki strani je 25 vrstic. Razen v pasijonu je tekst, nad katerim je tudi nevmatski zapis, pisan z manjšimi črkami. Kot pričajo koščki papirja, ki so še prilepljeni na nekaterih mestih, se je folij ohranil kot zalepek v vezavi neke druge, mlajše rokopisne ali tiskane knjige. Kljub temu je dobro čitljiv.

9 Huglo, M., *Missal*, *The New Grove* 12, str. 366. Stäblein, B., *Missale*, MGG 9, stolpca 370–371.

10 Gre za tip nevm, ki so se razvile iz sanktgallenskih. Wagner jih označuje kot nemške nevm. Prim. Wagner, P., *Einführung in die gregorianischen Melodien II*, *Neumenkunde*, Hildesheim, Wiesbaden 1970 (v nadaljevanju Wagner II), str. 207, 216. Isto vrsto nevm označuje S. Corbin tako kot vse modifikacije sanktgallenskih nevm z izrazom staronemške nevm (old German). Prim. Corbin, S., Velimirović, M., Helffer, M., *Neumatic notations*, *The New Grove* 13, str. 133–134.

dvigajoče in spuščajoče se linije, je stabilen. Punctum ima obliko drobne pike. Virga je na zgornjem koncu rahlo odebeljena in na sredini komaj zaznavno upognjena proti levi. Podatus je zapisan kot na levo stran odprt polkrog, ki se končuje s poševno črtico v desno stran. Porrectus ni nikdar zapisan v eni sami potezi, ampak kot sosledje flexe in virge. Rokopis scandicusa ne pozna; trije toni v smeri navzgor so zapisani vedno s salicusom, ornamentalnim razločkom scandicusa. V trigonu je zadnji punctum zapisan z vejico, kot apostropha, in ne z navadno piko. Poteze notacije so drobne in krhke, le tu in tam je komaj zaznavna težnja k debelejšim črtam. Očitno je, da značilnosti gotske pisave, ki so postajale v nemških nevmah od 12. stol. dalje vse izrazitejše,<sup>11</sup> v notacijo fragmenta še niso prodrle. Nevmatški zapis kaže približno isto razvojno stopnjo kot eden od rokopisov z velikonočno liturgično dramo iz Braunschweiga iz začetka 13. stol.<sup>12</sup> ali Pontificale Romanum iz Engelberga, ki je nastal do srede 13. stol.<sup>13</sup> Vsekakor je precej starejši kot gradual, rokopis 373 iz Kremsmünstra, ki je nastal v 14. stol. za Passau.<sup>14</sup> Nastanek missala plenarium, ki mu je ohranjeni fragment nekdanj pripadal, je glede na to mogoče postaviti v čas pred sredino 13. stol. S to določitvijo starosti se v glavnem ujemajo tudi paleografske značilnosti besednega dela.<sup>15</sup>

1.2. V zvezi s krajem nastanka in krajem uporabe knjige, ki ji je fragment nekdanj pripadal, ni mogoče reči nič določnega, vendar je njegova notacija značilna za precejšen del starejše gregorijanike na Slovenskem.<sup>16</sup>

1.3. Melodija k besedam Eli Eli in njihovemu latinskemu prevodu, kot je zapisana v missalu plenarium, je sorodna melodiji k istim besedam v rokopisu Cod. B. 50 biblioteke Vallicellana v Rimu<sup>17</sup> in melodiji, ki jo Stäblein za iste besede navaja kot pogosto v nemških virih.<sup>18</sup> V primeru 1 so podane druga pod drugo vse tri: ljubljanska (A), rimska (B) in melodija, pogosta v nemških virih (C).<sup>19</sup>

11 Wagner II, str. 216.

12 MGG 2, stolpec 227.

13 MGG 3, stolpec 1351.

14 The New Grove 13, str. 135.

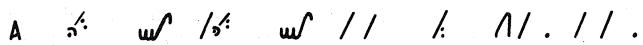
15 Pisava besednega dela kaže nekaj več gotskih potez kot nevmatski zapis, čeprav preobrazba v gotico, ki je bila v 13. stol. v glavnem povsod končana, v njej še ni dokončana. Pisava ima še obline, čeprav te ponekod že nakazujejo lomljenje v smislu gotskih oblik. Črke, ki sestojijo iz navpičnih črt (i, m, n, u, v), se med sabo težko ločijo, kadar nastopijo skupaj, kar je značilnost gotice; črke so sicer med sabo še oddaljene. Nad dvema zaporednima črkama i sta črtici, kar je značilno za karolino 12. stol. Tudi nad enim samim i se večkrat pojavi črtica; ta se je sicer pojavila konec 12. stol. Črka r se pojavi v dveh oblikah: kot mali r in kot desni del kapitalnega R. Ta se pojavi le v ligaturi -orum, kar je značilnost karolinške minuskule. V gotici 13. stol. je uporaba desnega dela kapitalnega R pogostejša. Za razvojno stopnjo pisave je značilna tudi uporaba dveh s. Pogostejši je pokončni l, na koncu besed pa je mogoče zaslediti tudi mali s, ki se na koncu vrst ali besed pojavlja od 11. stol. dalje. Prim. Novak, V., Latinska paleografija, Beograd 1980, str. 225, 231, 250.

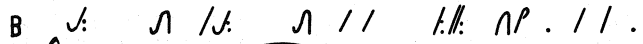
16 Höfler, J., Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, Kronika XIII, 1965, str. 164 in dalje.

17 Wagner II, str. 92.

18 Stäblein, B., Die einstimmige lateinische Passion, MGG 10, stolpec 896, notni primer (6).

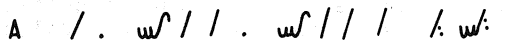
Primer 1

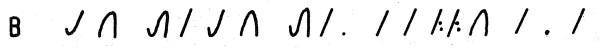
A 

B 

C 

8 E - li, E - li, Lam - ma sa-bachthani? Hoc est:

A   
De-us me-us, De-us me-us, ut quid de-re - li-

B   
De-us me-us, De-us me-us, ut quid de-re - li - quis-ti me?

1.3.1. Oblika melodije ljubljanskega rokopisa sledi strukturi samega besedila. Melizem nad besedo Eli se obenem z njo ponovi. Enako je v latinskem prevodu z melodijo nad besedami Deus meus. Nad besedo meus sta v latinskem prevodu zadnji dve znamenji melizma nad besedo Eli (quilisma resupinum in virga); iz tega je mogoče sklepati, da je melodija latinskega dela variirana ponovitev melodije hebrejskega dela. V tem smislu si ustrezata tudi climacusa nad zlogoma -ma v besedi lamma v hebrejskem in de- v besedi dereliquisti v latinskem delu. Med obema deloma melodije so tudi razlike: salicus subbipunctis je v latinskem delu poenostavljen v virgo in punctum. Virga nad besedo quid v hebrejskem delu nima vzporednice. Vzrok za to razliko je večje število zlogov latinskega dela besedila, čemur se je morala prilagoditi tudi ponovitev melodije. Na mestu, vzporednem znamenju quilisma subbipuncte latinskega dela (nad drugim zlogom besede dereliquisti), je v hebrejskem delu flexa (nad prvim zlogom besede sabachthani). Nad zadnjimi tremi zlogi latinskega besedila ni nevmatkega zapisa, zato zadnjega dela melodije latinskega in hebrejskega dela ni mogoče primerjati.

1.3.1.1. V primerjavi z ljubljansko melodijo je rimska grajena bolj simetrično. Melizem nad besedo Eli se obenem z njo ponovi, tako kot v ljubljanskem rokopisu. Enako je tudi z melodijo nad besedama Deus meus v latinskem prevodu. Melodija latinskega dela se skoraj povsem ujema z melodijo hebrejskega dela. Razlike so malenkostne: dva od treh tonov nad zlogoma ut quid in prvem zlogom besede dereliquisti zaradi večjega števila zlogov v latinskem prevodu v hebrejskem delu nimata vzporednice. Drugi climacus nad drugim zlogom besede dereliquisti ima za razliko od vzporednega mesta v hebrejskem delu eno samo virgo in ne dve. Nad zlogom -quis- v besedi dereliquisti je virga, na vzporednem mestu v hebrejskem delu pa je likvescentni cephalicus. Izven simetrije sta tona nad besedama Hoc est, ki uvajata prevod.

1.3.2. Primerjava melodije ljubljanskega rokopisa z rimsko in z melodijo, pogosto v nemških virih, kaže, da pripadajo vse tri isti melodični tradiciji. Možno je celo, da predstavljajo

19 Nevmatški znaki so podani shematsko in ne posnemajo rokopisnih značilnosti enega in drugega rokopisa. Besedni tekst je pravopisno

variante ene in iste melodije, vendar tega zaradi nediastematskega zapisa dveh ni mogoče potrditi.

1.3.2.1. Melizem nad besedo Eli je v ljubljanskem rokopisu nekoliko bogatejši kot v rimskem: salicus vsebuje v smeri navzgor vsaj tri tone,<sup>20</sup> podatus dva. Tudi quilisma vsebuje v smeri navzgor verjetno več tonov<sup>21</sup> kot torculus, ki stoji v rimskem rokopisu na mestu, kjer je v ljubljanskem quilisma. V hebrejskem delu je razlika med obema melodijama še v tem, da ima rimski rokopis nad zlogom -ma v besedi lamma dva climacusa, ljubljanski pa samo enega, nad drugim zlogom besede sabacthani pa je v rimskem rokopisu likvescentni cephalicus, v ljubljanskem pa virga. Zanimivo je, da je razporeditev virg in punctumov v obeh rokopisih sicer enaka. Poleg razlik nad besedami Deus meus so v latinskem prevodu razlike med obema viroma še v naslednjem: tako kot v hebrejskem delu vsebuje rimski rokopis tudi na vzporednem mestu v latinskem delu dva climacusa, ljubljanski pa le enega. Nemsto sledečega znamenja quilisma subbipuncte ljubljanskega rokopisa stoji v rimskem flexa, namesto punctuma nad zlogom -li v besedi dereliquisti pa ima rimski virgo. Razlika med obema viroma je tudi v tem, da je zadnji del melodije v latinski ponovitvi v rimskem rokopisu v primerjavi z ljubljanskim pomaknjen za en zlog naprej: dva zaporedna climacusa rimskega rokopisa, ki jima v ljubljanskem rokopisu ustreza en sam climacus, sta v rimskem rokopisu nad drugim, v ljubljanskem pa nad prvim zlogom besede dereliquisti. Kljub tem razlikam je sorodnost obeh melodij nesporna. Sorodni sta tudi v oblikovnem in stilističnem pogledu.

1.3.2.2. Očitne podobnosti so tudi med ljubljansko melodijo in melodijo, ki jo Stäblein navaja kot pogosto v nemških virih. S pomočjo te melodije je celo mogoče določiti pomen nekaterih nevmatskih znakov v ljubljanski. S salicusom ljubljanskega rokopisa so morda zaznamovani isti trije toni kot v melodiji, pogosti v nemških virih. To je še zlasti verjetno spričo dejstva, da je zgornji ton salicusa nasploh pogosto c.<sup>22</sup> Punctuma, ki sledita salicusu, sta glede na potek melodije nemških virov tona h in a. Quilisma flexum označuje verjetno tone v intervalu a - c1,<sup>23</sup> ki jim sledi nižji ton, glede na melodijo nemških virov ton h. Sledeča virga zaznamuje ton c1. Nad drugim zlogom besede lamma je v obeh melodijah gibanje v smeri navzdol, vendar je melodija rimskega rokopisa tu bliže melodiji nemških virov kot ljubljanska. Flexa nad zlogom sa- v besedi sabacthani zaznamuje verjetno tona g in f. Možno je, da so zadnji trije toni nad besedo sabacthani v ljubljanskem rokopisu isti kot v melodiji, pogosti v nemških virih.

1.3.2.3. V isto melodično tradicijo kot primerjane tri melodije spada tudi melodija k besedam Eli Eli v Matejevem pasijonu zagrebškega rokopisa MR 118; rokopis izhaja iz 14. stol. in vsebuje med drugim tudi melodije zadnjih Kristusovih besed na križu po Mateju, Marku in Luku.<sup>24</sup>

*popravljen. Neupoštevaje okrajšave, je v ljubljanskem viru zapisan kot "Heli. heli lema sabactani. Hoc est. deus meus. deus. meus. ut quid dereliquisti me." Glede na to, da je drugi del melodije v ljubljanskem in rimskem viru v glavnem ponovitev prvega, mu je v primeru 1 podpisan, tako da so vzporedna nevmatska znamenja obeh delov drugo nad drugim.*

20 Wagner II, str. 144-148.

21 Ib., str. 148-152.

2. Rokopis ŠAL, Rkp 5 je iz 14. stol.<sup>25</sup> Po tipu knjige je lekcionar: vsebuje berila in evangeljske perikope posameznih dni cerkvenega leta, med katerimi so tudi štirje pasijoni. Zdi se, da rokopis, kot je bil prvotno zasnovan, ni predvideval glasbenega zapisa, saj zanj ni predvidenega prostora. Glasbeni nevmatski zapis v pasijonih je nastal šele nekoliko kasneje. Pasijonsko besedilo je opremljeno s črkami, ki zaznamujejo tri pasijonske osebe (c, t, a), na več mestih pa so zapisani tudi melodični obrazci posameznih pasijonskih oseb. Nevmatski zapis obrazcev stoji med vrstami, nad besedilom, ki mu pripada. V Matejevem, Markovem in Lukovem pasijonu so nevmirane tudi zadnje Kristusove besede na križu: v prvih dveh pasijonih besede Eli Eli z latinskim prevodom, v tretjem pa besede Pater, pater, commendo spiritum meum.<sup>26</sup> Melodije k tem besedam so melizmatske. Za njihov zapis je bilo zato potrebno več prostora; ker tega nad besedilom med vrsticami ni bilo dovolj, jih je njihov pisec zapisal na razmeroma širok rob. V Matejevem in Lukovem pasijonu, kjer sta melodiji zapisani na desnem robu recto strani, manjši del zapisa manjka. Verjetno je bil odrezan, ko je bil kodeks v 15. stol. vezan.<sup>27</sup> Poleg nediastematskega nevmatskega zapisa sta na spodnjem robu folija, kjer so zapisane besede Eli Eli v Matejevem pasijonu, dva petčrtna notna sistema, za c-ključnem v prvem sistemu pa je diastematski prevod začetka melodije Eli Eli. Kljub predvidenemu prostoru so v diastematski zapis prevedena le njena prva tri znamenja.

2.1. Nediastematski zapis je v nemških nediastematskih nevmah. Gre za isto notacijo, kot jo ima tudi missale plenarium, le da je manj skrbno izdelana; posamezna znamenja niso zapisana povsem enako, poleg tega zlasti zaradi pomanjkanja prostora zapis ne poteka v ravni črti. Lekcionar je nastal v 14. stol., v stoletju torej, ko je nediastematska notacija že izginjala in bila pravzaprav že redkost, navzlic temu, da so bile nemške dežele, s katerimi je bilo kulturno povezano tudi današnje slovensko ozemlje, v tem pogledu konservativnejše.<sup>28</sup> Iz tega je mogoče sklepati, da je nevmatski zapis le malo mlajši od samega kodeksa. Vsekakor je nastal še v 14. stol.<sup>29</sup> Diastematski zapis je v gotški notaciji.<sup>30</sup> Ta notacija se je pojavila že v 14. stol.,<sup>31</sup> bila pa je v rabi tudi po izteku srednjega veka. Glede na to, da obsega zapis le tri znamenja, njegovega nastanka časovno ni mogoče točneje opredeliti. Verjetno pripada 15. stol., morda pa tudi 16. stol.

2.2. Rokopis ŠAL, Rkp 5 izvira iz Kranja; bil je del bogate srednjeveške knjižnice kranjskega župnišča. Glede na to je bil zelo verjetno v rabi kranjske župnijske cerkve.

22 Gl. op. 20.

23 Toni, ki jih zaznamuje quillisma, imajo večkrat obseg terce. Gl. op. 21.

24 Kniewald, D., *Iluminacija in notacija zagrebaških liturgijskih rukopisa*, Zagreb 1944, str. 39, 64.

25 Kos, M., Stele, F., *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, št. 93. Za časa Kosovega popisa je bil rokopis v Kranju. Zdaj je obenem z drugimi srednjeveškimi kranjskimi rokopisi v ŠAL.

26 Gl. op. 32.

27 Gl. op. 25.

28 Wagner II, str. 216, 219.

29 Kot omenjeno, je v Matejevem in Lukovem pasijonu del zapisa odrezan. To se je moglo zgoditi takrat, ko je dobil kodeks vezavo. Nevmatski zapis je torej starejši kot vezava, ki jo Kos pripisuje 15. stol. Gl. op. 25.

2.3. Kot pokaže medsebojna primerjava, imajo v kranjskem lekcionarju zadnje Kristusove besede na križu v Matejevem, Markovem in Lukovem pasijonu isto melodijo. Razlike med tremi zapisi vsekakor niso tako velike, da bi bilo mogoče govoriti o treh različnih melodijah. V primeru 2 so podani vsi trije zapisi, ravno tako pa tudi zapisani diastematski prevod.<sup>32</sup>

#### Primer 2

|    |                        |               |                                      |
|----|------------------------|---------------|--------------------------------------|
| Mt | ∴. ∩ ∩ ∴. ∩ ∴. ∴. ∩    | <sup>33</sup> | /: . . ∩ ∩ . . .                     |
| Mr | ∴. ∩ ∩ ∴. ∩ ∴. ∴. ∩ ∴. | .             | /: . . ∩ ∩ . . .                     |
|    | E - li, E -            |               | li, Lam - ma sa-bac-tha ni? Hoc est: |
| Lk | ∴. ∩ ∩ ∴. ∴. ∴. ∴.     | <sup>36</sup> | .                                    |
|    | Pa - ter, Pa -         |               | ter,                                 |

|    |                                 |               |                                  |
|----|---------------------------------|---------------|----------------------------------|
| Mt | ∴. ∩ ∩ ∴. ∴. ∴. ∴.              | <sup>34</sup> | ∩ ∴. . . . . ∩ . .               |
| Mr | ∴. ∩ ∩ ∴. ∴. ∴. ∴.              | .             | ∩ ∴. . . . . <sup>35</sup> ∩ . . |
|    | De - us me us, De - us me - us, |               | ut quid de-re-li-quis-ti me?     |
| Lk | ∴. ∴. ∴. ∴.                     | <sup>37</sup> | /: ∩ ∩ ∴. ∴. ∴. ∴.               |
|    | com - men-do spi                |               | tum me-um.                       |



2.3.1. Melodija je zgrajena tako, da se v Matejevem in Markovem pasijonu v latinskem prevodu z nekaj manjšimi razlikami ponovi melodija hebrejskega dela. Tudi v Lukovem pasijonu gre za ponovitev: melodija nad besedami "Pater, pater" se z manjšimi razlikami še enkrat ponovi. Poleg manjših razlik med vsemi tremi zapisi se melodija Lukovega pasijona razlikuje od melodije ostalih dveh pasijonov po tem, da sestoji zgolj iz tistega dela melodije Matejevega in Markovega pasijona, ki spada k hebrejskima vzklikoma Eli Eli in njunemu latinskemu prevodu.

- 30 Kolikor je mogoče soditi iz treh znamenj, gre za gotsko notacijo, ki se je razvila iz lorenskih ali matenskih nevm. Prim. Wagner II, str. 326-327. Corbin, S., Velimirović, M., Helffer, M., ib., str. 134-135.
- 31 Wagner II, ib.
- 32 Nevmatški zapis je podan zgolj shematsko in ne reproducira njegove originalne podobe. Tekst je pravopisno popravljen. Neupoštevaje okrajšav, je na robu pri Matejevem pasijonu zapisan takole: "Hely hely lama sabachtani. Hoc est deus meus deus meus. ut quid dereliquisti me". V tej obliki je tekst zapisan tudi na robu Markovega evangelija, čeprav se ustrezno mesto v Markovem evangeliju glasi nekoliko drugače. Tekst, ki je zapisan pod melodijo na robu Lukovega evangelija, je v primerjavi s siceršnjim tekstom Lukovega evangelija nekoliko krajši in se glasi: "Pater pater commendo spitum meum". Tretja črka v besedi commendo je slabo vidna, morda je m. Drugi del melodije, ki je nekoliko spremenjena ponovitev prvega, je v primeru 2 zapisan pod prvi del, tako

2.3.2. Ker gre za tri zapise iste melodije, ki sestoji iz dveh v glavnem enakih delov, je mogoče primerjati vsak del s ponovitvijo v istem zapisu, ravno tako pa tudi z obema deloma drugih dveh zapisov. Neupoštevaje nepopolno ohranjena mesta in različne načine zapisa sicer istih melodičnih postopov, so razlike med posameznimi deli treh zapisov v naslednjem: zgornjemu tonu quilisme v prvem delu melodije Matejevega pasijona sledijo štirje toni navzdol; isti postop, čeprav zapisan nekoliko drugače, je tudi v drugem delu zapisa pri Mateju. V nasprotju s tem sledijo quilismi na obeh vzporednih mestih v Markovem pasijonu samo trije toni v smeri navzdol. Tako je tudi v prvem delu melodije v Lukovem pasijonu. V drugem delu melodije v Lukovem pasijonu vzporedno mesto najbrž ni v celoti ohranjeno. Climacusu sledi flexa, ki v ostalih zapisih nima vzporednice. V drugem nastopu besede Eli je v Matejevem in Markovem pasijonu podatus subdiapentis, podatus, ki mu sledi pet tonov v smeri navzdol. Tako je tudi v drugem delu melodije pri Marku, pač pa sledi podatusu v drugem delu melodije pri Luku climacus s šestimi toni. Na tem mestu ima melodija v primerjavi z vzporednimi mesti ton več, v kolikor ne spada zadnji punctum k zlogu -ri- v besedi spiritum, ki sicer ni zapisan. V drugem delu Matejevega pasijona to mesto ni v celoti ohranjeno, možno pa je, da je tudi tu sledilo podatusu pet tonov, tako kot v prvem delu melodije. Punctum nad drugim zlogom besede Deus v drugem nastopu klika v drugem delu melodije Markovega pasijona v njenem prvem delu nima vzporednice. Očitno gre za ton, ki ga v prvem delu melodije tudi v ostalih dveh zapisih ni. V primeru, da bi spadal zadnji punctum climacusa s šestimi toni v Lukovem pasijonu k zlogu -ri- v besedi spiritum, bi bilo to mesto lahko enako vzporednemu mestu v drugem delu Markovega pasijona. To mesto v Matejevem pasijonu ni v celoti ohranjeno, možno pa je, da je bilo tako kot v Markovem. Punctum ob koncu hebrejskega dela melodije nad zlogom -ni v besedi sabacthani v latinskem delu nima vzporednice, če sta zadnja dva tona v latinskem delu zares razvez flexe ob koncu hebrejskega dela. Izven simetrije oziroma njena os sta punctuma nad besedama Hoc est, ki uvajata latinski prevod.

- da so vzporedna nevmatska znamenja drugo pod drugim.
- 33 Del zapisa ob robu folija manjka. Zlog "ly" je le delno viden. Nad njim je drobna kljukica, morda začetek sicer manjkajočega podatusa subbipunctis. Črta tik za predhodnim podatusom pred petimi punctumi ni del nevmatskega zapisa.
- 34 Podatus subdiatesseris je zapisan tik ob robu. Punctumi so zaradi prostorske stiske zapisani poševno v levo stran. Morda tudi tu del zapisa manjka. V nasprotnem primeru spada zadnji punctum k drugemu zlogu besede deus.
- 35 Pred torculusom je črtica, ki verjetno ni del nevmatskega zapisa.
- 36 Del zapisa ob robu folija manjka.
- 37 Del zapisa ob robu folija manjka.
- 38 Del zapisa manjka verjetno tudi tu; v nasprotnem primeru pripada zadnji punctum climacusa sicer nenapisanemu ali odrezanemu zlogu -ri- v besedi spiritum.
- 39 Wagner II, str. 140-144.
- 40 Wagner II, str. 126-129, 143-147, 153-154.
- 41 Gl. op. 21
- 42 Stäblein, B., Die einstimmige lateinische Passion, ib., stolpec 896, notni primer (?).
- 43 Pasijonski ton istega rokopisa je pri Stäbleinu transponiran za kvarto navzgor. Verjetno velja to tudi za melodijo Eli Eli, ki bi bila v tem

2.3.2.1. Na nekaterih mestih so razlike med posameznimi deli treh zapisov zgolj v načinu zapisa in ne pomenijo dejanskih melodičnih razlik. Podatus na začetku melodije v Matejevem pasijonu sestoji iz punctuma in virge, ki med sabo nista povezana. Drugod sta punctum in virga združena in zapisana v eni potezi v smislu običajnega podatusa. Gibanje v smeri navzdol po quilismi je v prvem delu melodije v Matejevem pasijonu zapisano s climacusom s štirimi toni, v drugem delu pa tako, da znamenju quilisma flexum sledi climacus s tremi toni. Zadnji ton znamenja quilisma flexum, ki je relativno nižji od predzadnjega, stoji na istem mestu kot prvi ton climacusa v prvem delu melodije. Iz tega je možno sklepati, da je tudi prvi ton climacusa v prvem delu zapisa relativno nižji od zadnjega tona quilisme. V obeh primerih sledijo tonom, ki so v prvem delu zapisani s quilismo, štirje toni v smeri navzdol, le da so ti zapisani enkrat s climacusom s štirimi toni, drugič pa z zaključno kljukico znamenja quilisma flexum in climacusom s tremi toni. Trije toni za quilismo so v prvem in drugem delu zapisa pri Marku zapisani s tremi punctumi, v prvem in drugem delu zapisa pri Luku pa s climacusom s tremi toni. Podobna razlika je tudi nad zlogom spi- v besedi spiritum, kjer je v Lukovem pasijonu climacus s šestimi toni, medtem ko je v ostalih pasijonih to gibanje zapisano zgolj s punctumi. Podatus subbipunctis na koncu prvega zloga besede Eli v njenem drugem nastopu in na vzporednih mestih v Matejevem in Markovem pasijonu je v drugem delu zapisa v Lukovem pasijonu razvezan v torculus in punctum. V obeh primerih gre verjetno za isti melodični postop. Podoben primer predstavlja tudi climacus nad zlogom lam- v besedi lamma, ki je v latinskem delu zaradi večjega števila zlogov verjetno razvezan v tri punctume. Isto je mogoče sklepati za flexo nad zlogom -tha- v besedi sabacthani na koncu hebrejskega dela.

2.3.2.2. Prva flexa nad prvim zlogom besede Eli je v latinskem delu Matejevega in Markovega pasijona prevedena v oriscus in punctum. Po Wagnerjevem mnenju zaznamuje oriscus dva kratka tona, od katerih je drugi za sekundo nižje od prvega, vendar je v diastematskih rokopisih oriscus vedno preveden kot en sam ton, ki stoji na isti višini kot ton pred njim, če ni izpuščen. V nekaterih primerih je možno sklepati, da imata oriscus in ton pred njim pomen intervala, manjšega od sekunde v smeri navzgor, pri čemer je drugi ton, ki ga zaznamuje oriscus, zgornji ton enega od lestvičnih poltonov.<sup>39</sup> V Matejevem in Markovem pasijonu zaznamuje oriscus očitno ton, višji od obeh sosednjih tonov. Njegov pomen ostaja nejasen. Verjetno zaznamuje ton, ki nima stabilne višine. (Gl. odstavek 2.3.3.1.)

2.3.2.3. Punctum, zapisan kot poševna črtica v znamenju quilisma subtripuncte nad prvim zlogom besede meus na začetku latinskega dela v Markovem pasijonu, verjetno nima posebnega pomena. Punctumi so nasploh precej neenotni. Ponekod so zapisani kot kratke poševne ali ležeče črtice, drugod pa kot drobne pike. Kot drobne pike so zapisani zlasti v znamenjih, ki vsebujejo več punctumov v smeri navzdol, kot črtice pa v silabičnih delih melodije, vendar točno razlikovanje med enimi in drugimi zaradi premalo izrazitih razlik ni mogoče.

2.3.2.4. V diastematski zapis so prevedena samo prva tri znamenja: podatus subbipunctis, flexa in quilisma. Podatus subbipunctis je v diastematski zapis preveden s climacusom, katerega prvi ton je podvojen. Glede na to, da je drugi ton v nediastematskem zapisu višji od prvega, bi bilo mogoče soditi, da gre v diastematskem zapisu za drug postop kot v nediastematskem,

vendar je razlog za razliko v naravi ene in druge notacije. Znano je, da je starejša gregorijanika poznala tudi intervale, manjše od poltona. Njihov obstoj je mogoče dokazati primerjajoč med seboj nediastematske in diastematske rokopise.<sup>40</sup> Eno od takih mest, ki dokazujejo obstoj intervalov, manjših od poltona, je tudi začetek melodije Eli Eli kranjskega lekcionarja. Podatus na začetku nediastematskega zapisa jasno priča, da je drugi ton melodije višji od prvega, diastematski zapis pa kaže, da je interval med obema manjši od male sekunde, sicer bi bilo mesto v diastematskem zapisu prevedeno s tonoma  $h - c^1$  in ne s tonoma  $c^1 - c^1$ .

2.3.2.5. Kot kaže diastematski zapis, označujeta punctuma za podatusom tona  $h$  in  $a$ , flexa tona  $h$  in  $g$  (gl. 2.3.3.1.), quilisma pa tone od  $a$  do  $d^1$ . Quilisma označuje navadno postop v smeri navzgor, večkrat v intervalu terce, morda v smislu glissanda.<sup>41</sup> Iz nediastematskega zapisa v drugem delu melodije Matejevega pasijona izhaja, da je zadnji ton quilisme v prvem delu melodije višji od prvega tona sledečega climacusa; iz tega je razvidno, da zaznamuje quilisma v nediastematskem zapisu tone od  $a$  do  $d^1$ . V primeru, da bi bil z zadnjim tonom diastematskega zapisa zaznamovan prvi ton climacusa, bi moral biti nižji od predhodnega tona.

2.3.3. Od vseh dostopnih primerjalnih virov je melodija Eli Eli kranjskega lekcionarja najbliže melodiji k istim besedam v rokopisu St. Florian XI, 150 iz 15. stol.<sup>42</sup> Ta se začne s figuro  $e^1, f^1, e^1, d^1$ , kar pomeni transponirano za kvarto navzdol  $h, c^1, h, a$ . Prvi ton melodije, ki je po nediastematskem zapisu v kranjskem lekcionarju med  $h$  in  $c^1$ , je v verziji v St. Florianu zapisan kot  $h$ . Morda je bil prvotno tudi v verziji iz St. Floriana prvi ton melodije med  $h$  in  $c^1$ , le da je bil v diastematski notaciji zapisan kot  $h$  in ne kot  $c^1$ , kot v primeru kranjskega lekcionarja.

2.3.3.1. Nekaj podobnega je mogoče opaziti v zvezi s sledečo flexo. Ta je v diastematskem zapisu kranjskega lekcionarja prevedena s tonoma  $h, g$ . Na vzporednem mestu sta v verziji iz St. Floriana tona  $f^1, c^1$ , kar pomeni transponirano za kvarto navzdol  $c^1, g$ . Morda je bil tudi na tem mestu v obeh verzijah prvotno ton med  $h$  in  $c^1$ , le da je bil tokrat v kranjski preveden s tonom  $h$ , v verziji iz St. Floriana pa s tonom  $c^1$ . Domnevo, da je prvi ton flexe na začetku melodije v kranjskem lekcionarju ton med  $h$  in  $c^1$ , podpira tudi dejstvo, da je ta ton v ponovitvi melodije v Matejevem in Markovem pasijonu zapisan z oriscusom, ki nastopa pogosto v zvezi z intervali, manjšimi od poltona. Flexi sledi v kranjskem lekcionarju postop  $a - d^1$ , v verziji iz St. Floriana pa postop  $c^1 - f^1$ . Upoštevajoč transpozicijo je v verziji iz St. Floriana pomaknjen v primerjavi s kranjsko za sekundo navzdol. Tudi v nadaljevanju sta si obe melodiji precej blizu, čeprav se v posameznostih razlikujeta.

2.4. Vzrok za poizkus prevoda nediastematskih nevm v diastematsko notacijo v kranjskem lekcionarju je bil prav gotovo v tem, da glede na izum diastematije nediastematske nevm niso bile več zadovoljivo sredstvo za zapisovanje melodij. Drug odnos do koralne dediščine, drug način njenega študija, ki ni več temeljil na zapominjanju, pač pa na poznavanju pomena diastematskih zapisov, je zahteval tudi prevod nediastematskega zapisa v razumljivejšo diastematsko notacijo. Da prehod k uporabi diastematske notacije ni bil le stvar zapisa, ampak je imel glede intervalov, manjših od poltona, za posledico drugačno stilno orientacijo, je razvidno tudi iz primera kranjskega

## lekcionarja.<sup>44</sup>

2.4.1. Diastematski zapis kranjskega lekcionarja predstavlja nadaljevanje starejšega koralnega izročila v čas, ko je postala nediastematska notacija nerazumljiva, če ne kaže njegova nepopolnost na nasprotno: možno je, da že pisec diastematskega prevoda nediastematskega zapisa sam ni razumel več, zaradi česar melodije ni mogel zapisati do konca.

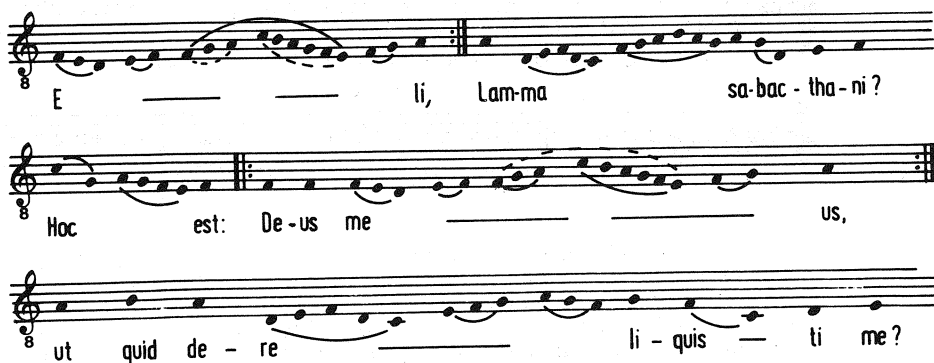
3. NUK, Ms 248 vsebuje vse štiri pasijone, pri čemer je njihov tekst v celoti opremljen z glasbenim zapisom. Zadnje Kristusove besede imajo v vseh štirih pasijonih dolgo melizmatško melodijo.

3.1. Glasbeni del pasijonov je pisan v diastematski gotški notaciji, ki se je razvila iz lorenskih ali metenskih nev.<sup>45</sup> Besedilo pasijonov je pisano v tako imenovani littera bastarda, različku gotice z nekaterimi elementi gotske kurzive.<sup>46</sup> Ms 248 je iz 15. ali 16. stol.<sup>47</sup>

3.2. Na notranji strani sprednjih platnic knjige je podpisan Adam Sontner (ok. 1576-1641), generalni vikar ljubljanskega škofa Tomaža Hrena. Poleg podpisa je letnica 1620. Očitno je, da je prišla knjiga tega leta v Sontnerjevo last. Znano je, da je bil Sontner zbiralec redkih knjig, vsaj v študijskih letih pa se je ukvarjal tudi z glasbo, saj ga je Hren 1. 1598 sprejel kot pevca med svoje alumne.<sup>48</sup> O izvoru knjige in kraju njene uporabe ni mogoče reči nič določnega, možno pa je, da je bila v rabi v Ljubljani.

3.3. V Matejevem pasijonu Ms 248 je melodija k besedam Eli v skladu s strukturo besedila simetrična. Obenem z besedo Eli se ponovi tudi melizem nad njo, nad latinskim prevodom pa se v glavnem ponovi melodija hebrejskega dela, le da je prilagojena večjemu številu zlogov. Edini ton latinskega dela melodije, ki v hebrejskem nima vzporednice, je ton h nad zlogom quid. Zadnji del melodije v latinskem delu, od drugega znamenja nad drugim zlogom besede dereliquisti dalje, je v primerjavi z vzporednim mestom v hebrejskem delu prestavljen za sekundo navzdol, tako da se melodija konča na tonu e (gl. primer 3).<sup>49</sup>

Primer 3



primeru na isti višini kot v kranjskem lekcionarju.

44 Wagner II, str. 292-293.

45 Gl. op. 30.

46 Novak, V., ib., str. 234-235, 246, 253.

47 Höfler, J., Klemenčič, I., Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do

3.3.1. Nekatera mesta so v ponovitvah zapisana notacijsko nekoliko drugače. Tako je v tretjem znamenju nad besedo Eli kot virga zapisan le najvišji ton, v ponovitvi tega mesta pa je poleg njega zapisan z virgo tudi ton pred njim. Znamenje scandicus subdiapentis razpade tako v ponovitvi melodije v scandicus in climacus s petimi toni. Ista razlika je tudi na vzporednem mestu v latinskem delu, le da je postop tokrat prvič zapisan kot sosledje scandicusa in climacusa, drugič pa z znamenjem scandicus subdiapentis. Podobna razlika je tudi med drugim znamenjem nad drugim zlogom besede lamma in vzporednim mestom v latinskem delu melodije. V hebrejskem delu je z virgo zapisan le najvišji ton postopa, v latinskem poleg tega tudi ton pred njim. Ta mesta dokazujejo, da med virgo samo po sebi in punctumom samim po sebi ni razlike; oba sta znamenji za en ton in osnovna lementa vseh notacijskih znamenj.

3.3.2. Melodijo Eli Eli Matejevega pasijona Ms 248 ima tudi Missale Pataviense iz l. 1512.<sup>50</sup> Objavljeni prvi del melodije Missala Pataviense se razen v enem tonu povsem ujema z melodijo Ms 248.

3.4. V Markovem pasijonu je melodija Eli Eli oz. Eloī Eloī, kot je v njem zapisana ista beseda, zgrajena enako kot v Matejevem pasijonu.<sup>51</sup> Ponovitvi vzklika sledi tudi melodija, nad latinskim prevodom pa se ponovi melodija hebrejskega dela. Tudi tu je melodija v latinskem delu prilagojena daljšemu besedilu. Tako kot v Matejevem pasijonu je tudi v Markovem v ponovitvi melodije v latinskem prevodu en sam ton, ki v hebrejskem delu nima vzporednice. To je ton b, ki se pojavi nad istim zlogom kot dodani ton v Matejevem pasijonu, nad zlogom quid (gl. primer 4).

Primer 4

E - lo i, Lam-ma

sa - bac - tha ni? Quod est in - ter - pre - ta - tum: De - us me

us, ut quid de - re li - quis-ti me?

leta 1800, katalog, Ljubljana 1967, A (4). M. Kos tega rokopisa ni uvrstil v popis srednjeveških rokopisov v Sloveniji.

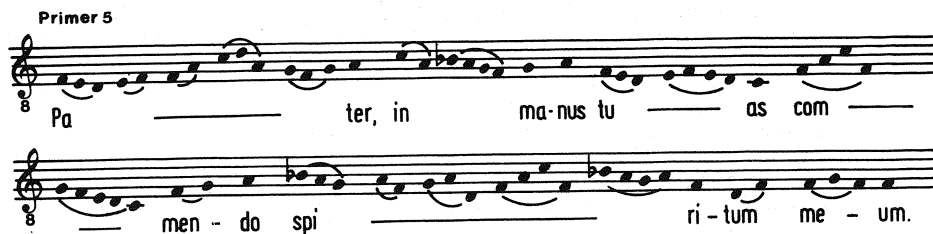
48 SBL III, str. 407-409.

49 Originalno besedilo se glasi: "Hely Hely lema zabatani Hoc est Deus meus deus meus ut quid dereliquisti me". Črtkani loki označujejo grupacijo tonov v ponovitvi.

50 Haas, R., *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1934, str. 66. Iz transkripcije ni mogoče razbrati, v kakšni notaciji in s katerimi notacijskimi znamenji je melodija v mislu zapisana.

51 Originalni tekst se glasi: "Heloy. Heloy lama zabatani: Quod est interpretatum: Deus meus: deus meus: ut quid dereliquisti me." Zdi se,

3.5. Melodija zadnjih Kristusovih besed na križu v Lukovem pasijonu zaradi drugačne sestave teksta ni simetrična (gl. primer 5).



3.6. Nesimetrična je tudi melodija zadnjih Kristusovih besed v Janezevem pasijonu (gl. primer 6).<sup>52</sup>



4. Melodije Eli Eli treh ljubljanskih rokopisov si tematsko niso sorodne in v tem smislu ne pripadajo istemu melodičnemu izročilu. Razen v primeru melodije Matejevega pasijona rokopisa NUK, Ms 248, povsem enakih melodij v objavljenih in dostopnih virih ni bilo mogoče najti, kljub očitni podobnosti z melodijami k istim besedam v nekaterih virih. Izvor, časovno in krajevno razširjenost ter njihovo pripadnost posameznim melodičnim tradicijam bi bilo mogoče določiti šele ob pregledu znatno večjega števila rokopisov s srednjeveškimi koralnimi pasijoni sosednjih dežel.

#### SUMMARY

Our contribution presents the choral melodies for Christ's last words in the Passions of three Ljubljana manuscripts. On the preserved fragment of missale plenarium, which comes from the time before the second half of the 13th cent., there is written the melody for Christ's last words on the cross according to St. Matthew Passion (Example 1, A). This melody is related to the

da je bil v besedi lama tudi tu prvotno e. Nad zadnjo črko a v besedi zabatani je popravek, zdi se, da je dodana črka h. V ponovitvi melodije nad besedo Eloi oz. Deus meus je nižaj izpuščen. V notnem primeru je zato v oklepaju.

52 Originalno besedilo se glasi: "Consumatum est".

melody for the same words in the manuscript Cod. B 50, kept in the Vallicellana library in Rome (Example 1, B), as well as to the melody quoted by Stäblein in MMG as a frequent one in German sources (Example 1, C). The fragment of missale plenarium is privately owned. The lectionary kept in the Episcopal Archives in Ljubljana (ŠAL, Manuscript 5) comes from the 14th cent. and was probably used in the parish church at Kranj. For Christ's last words on the cross according to St. Matthew, St. Mark and St. Luke it has the same melody. On the fringe of the folio, where the melody in St. Matthew Passion is written down, there is also the later diastemic rendering of the first three musical signs of the melody (Example 2). The manuscript kept in the National and University Library in Ljubljana, Ms 248, contains the text and the music of all four Passions. Christ's last words on the cross have in all four Passions a longer melismatic melody (Examples 3-6).

UDK 781.6(497.12) Kogoj

Borut Loparnik  
Ljubljana

KOGOJEVI USTVARJALNI ZAČETKI

Na splošno velja, da je Kogoj pričel ustvarjati 1911. leta; vsaj zapuščina priča, da so takrat nastale prve ohranjene skladbe.<sup>1</sup> Nič manjši ni dvom: faktura teh zgodnjih del je spretnejša in v nadrobnostih bolj samosvoja kot pritiče novincu. Tudi če bi jo hoteli pojasniti z izrednim talentom, ne moremo mimo znanja in obrtne ročnosti, ki presegata intuicijo prvencev. Da bi si ju bil izbrusil samo s harmonijo, morda še s prvimi konrapunktičnimi vajami, je tvegana in povrhu protinaravna domneva: ne Kogojeva leta ne značaj niso priznavali mehanicizma, ki podreja ustvarjalno voljo šolarski postopnosti. Enako težko je vzdržati misel, da so goriškega četrtišolca poleg nalog odločilno zmojstrile "organistovske" izkušnje, kolikor si jih je bil dotlej nabral - ob harmoniju, ob klavirju in z zborom v Alojzijevišču ter Malem semenišču.<sup>2</sup> Vse to so bile kajpak opore, nikakor pa območje skladateljske gotovosti, ki jo razodevajo prvi znani rokopisi. Zanje je potreboval že drugačno, iz lastnega utemeljeno mišljenje, le da nismo vedeli, kako se je oblikovalo.

Duktus zgodnjih ohranjenih del tako ne pove, kdaj je Kogoj začel ustvarjati. Še manj je odgovor na vprašanje, kdaj se je načrtno spoprijel z glasbeno teorijo. Vsekakor pred - in bržčas dovolj pred - 1911. letom, čeprav moremo njegov študij osnovnih kompozicijskih veščin zanesljivo izpričati komaj na cerkvenoglasbenem poučnem tečaju med 7. in 11. avgustom 1911 v ljubljanskem Marijanišču.<sup>3</sup> Da mu tam obravnavana "skladateljska" poglavja niso bila novost, kažejo istočasni rokopisi. Kaj naj bi le izvedel novega v pičlih treh urah, ki jih je lahko Premrl posvetil harmoniji, modulacijam in kontrapunktu? Morda bi si pojasnil kakšno nadrobnost, če bi seveda ujel trenutek za pogovor s predavateljem, drugega ni mogel upati. Konec koncev ni bil več

1 *Gl. gradivo v družinskem arhivu in glasbeni zbirki NUK.*

2 *Da je v obeh zavodih veliko igral in muziciral, potrjujejo spomini sogojencev Antona Batagelja (pismo Jakobu Ježu 28.11.1963), Ludvika Zoržuta ("Kogojeva prva srečanja z glasbo", Ob stoletnici kanalske čitalnice in ob odkritju spomenika Mariju Kogoj, Kanal 1967, 39-42) in Antona Severja (pogovori, ki sem jih imel z njim 7. in 8.9.1974).*

3 *O pripravi, učni snovi, predavateljih, zahtevnosti, urniku, poteku in udeležbi na tem tečaju gl. napovedi, poročila in predavanja "Cerkveni pevovodja" Hugolina Sattnerja v Cerkvenem glasbeniku 34/1911, št. 4-12.*

začetnik in tudi med neuke vaše organiste ni sodil - to pa prejkone opozarja, da ga tečaj sploh ni mikal kot priložnost za širjenje kompozicijskega znanja. Očitno je iskal in potreboval vse bolj odločilno spodbudo: besedo in dokaz, da je na pravi poti. Ob kratkem temeljni preskus svojih upov in načrtov.

- 4 Zanesljivega gradiva o prvih letih Kogojevega glasbenega učenja ne poznamo in vsakršno nadrobnejše sklepanje bi seglo v prazno. Nekaj okvirnih domnev ponujajo le pričevanja vrstnikov, ki so večidel omejena na čas pred ljubljanskim tečajem avgusta 1911 in kažejo vsaj verjetno postopnost, s katero je začetnik obvladoval temeljno znanje. L. Zoržut (o.c., 40) n.pr. omenja regensburškega diplomanta Franca Setničarja, vzgojitelja v Alojzijevišču in spretnega pianista, ki da je Kogoja na tem zavodu, torej med leti 1907-1909, uvažal v klavirsko igro. Nič manj ni dragocen spomin A. Batagelja (cit. pismo), da je Kogoj zahajal k mestnemu župniku Ivanu Kokošarju; razumeti je, da šele po odhodu iz Alojzijevišča, se pravi od jeseni 1909, ko je postal gojenec Malega semenišča. Kljub temu je bilo znanstvo bržkone nekaj starejše in verjetno Setničarjeva zasluga: Kokošar je 1902-1908 predsedoval društvu "Alojzijevišče" (gl. Primorski slovenski biografski leksikon, odslej PSBL, 8, 100) in se je potemtakem lahko prepričal o nadarjenem novincu že na prireditvah v zavodu. Vsekakor mu je mogel veliko dati - bil je zborovodja, skladatelj, navdušen zbiralec ljudskih pesmi, profesor glasbe v goriškem bogoslovju in osrednja cecilijanska osebnost nadškofije. A. Sever (cit. pogovor) tudi navaja, da je veljal za poznavalca harmonije in kontrapunkta ter imel bogato glasbeno knjižnico s številnimi učbeniki. In po Batageljevem spominu se je Kogoj prav na Kokošarjevo pobudo lotil zapisovanja in harmoniziranja ljudskih pesmi (iz formulacije ni jasno, ali res samo nabožnih).
- Hkrati Batagelj zatrjuje, da se je Kogoj (brez dvoma privatno) učil "klavirja in kompozicije" pri Emilu Komelu. Ker glede časa tega študija ni povsem zanesljiv, smemo domnevati ev. začetek njunega dela v šolskem letu 1909/10. Manj je razvidno, do kdaj naj bi bilo trajalo (Batagelj je jeseni 1912 zapustil Gorico, gl. PSBL 2, 45). Zdi se namreč, da je Kogoj še okrog ljubljanskega tečaja ali kmalu po njem prerasel Komelove zahteve, nemara sploh nazore o harmoniji, saj so bili, kot potrjuje tudi Sever, izrazito konservativni. V tem primeru se je gotovo odtegnil delu z učiteljem, če ga ni celo prekinil. Nasprotno pa kaže, da je še naprej potreboval njegovo pianistično pomoč ali vsaj napotke in literaturo, tudi po izstopu iz Malega semenišča (1912; do odhoda na Dunaj je stanoval pri družinah, ki so imele klavir in poznal je sprejemne zahteve na akademijah). Vsekakor ne vemo, da bi bil kdaj razmišljal o drugem pedagogu, naj so že bili stiki s Komelom kakršnikoli. In povrh bi ga lahko našel samo med tujci, to pa je goriška slovenska mladina štela za nacionalni prestop. - Učenje pri Komelu torej ni bila samo najboljša, ampak malone edina možna izbira, zlasti do 1911. leta, ko si je Kogoj utrjeval šele osnovno znanje. Najbrž bi ga takrat nihče ne vodil bolj zanesljivo po elementarnem svetu glasbene teorije in klavirske tehnike. Kajti Komel (gl. PSBL 8, 111-112) - diplomant dunajskega konservatorija z državnim izpitom za srednješolskega profesorja, rimski študent gregorijanskega koral, nabožni skladatelj in ugledni zborovodja - je bil hkrati izurjen pedagog. Že vsa leta od ustanovitve je na šoli Pevskega in glasbenega društva v Gorici učil "klavir, orgle in glasbeno teorijo".
- Oba, Komel in Kokošar, sta potemtakem mogla biti (in sta prejkone bila) Kogojeva vodnika, ko se je temeljito oprijel muzike. Prvi nemara bolj sistematičen, drugi širših razgledov. Toda po 1911. letu sta, verjetno

Kolikor namreč vemo, se je dotlej (in skoraj gotovo pozneje) izobraževal pretežno sam. Le dva med goriškimi glasbeniki sta mu nemara pomagala, Ivan Kokošar in Emil Komel, a niti njunega deleža ni mogoče natanko dognati.<sup>4</sup> Prav lahko, da je bil zgolj

spet oba in vse pogosteje, ostajala le še priložnostna svetovalca glasbeniku, ki se je naglo osamosvajal. Dokaj težje je razbrati, kje in s čim sta lahko začela svojo vagojo oz. pomoč, koliko je torej novinec vedel ob vstopu v Malo semenišče. Sever pripoveduje, da se je menda branja not in preprostega orgljanja naučil že pri kanalskem organistu. Ta je bil vsaj do zadnjega septembra 1906 nadučitelj Alojzij Verč, vodja domače ljudske šole (gl. Gorica 9, 20, 2, 9.3.1907; rubrika "Dopisi", "Kanal"). Vendar o glasbenem privajanju občinskega rejenca pod njegovim nadzorom ali z njegovimi napotki ni nobenih dokazov. Po krajevnem izročilu je sicer Kogoj kdaž pa kdaž res nadomeščal trškega organista, toda govorica je časovno neopredeljena; če ji lahko zaupamo, sega gotovo v poznejša, najbrže zadnja goriška leta (tako trdi v zapisanih spominih tudi Kogojeva sestra Ana, por. Bratos), morda celo v obdobje po končani vojni. – Bolj oprijemljiva je glasbena vloga, če ne kar glasbeno pokroviteljstvo upokojenega kanalskega nadučitelja in nekdanjega župana Mihaela Zege. Bil je središčna osebnost domače Narodne čitalnice in njen zborovodja, tudi priložnostni pesnik in skladatelj, ob kratkem kulturno razgledan in v Kogojevem otroštvu še vedno delaven mož ter izkušen vagojitelj. In povrh sosed Kogojeve krušne matere Ane Perkon ter bližnji stanovski (zdi se, da hkrati strankarski) tovariš njegove učiteljice Karoline Leban. Po cit. spominih sestre Ane ter po izpovedih Justine Novak iz Kanala (pismo Jožice Valentinčič 12.2.1968) je Zega približno desetletnemu dečku že dovolil igrati "brez not" na svoj klavir in celo na klavir v čitalniški dvorani, kamor mu je šolar sledil ob vsaki prireditvi, še zlasti ob pripravih nanje.

Vse to je seveda preskopa opora za količkaj trdno domnevo o Kogojevi glasbeni izobrazbi ob prihodu v Gorico 1907. Leta. Verjetno ni presegla zelo skromnih osnov – kaže pa, da jih tudi gimnazija ni bistveno poglobila. Srednješolski učni načrt je namreč "petje" uvrščal med neobvezne predmete prvih dveh razredov (z dvema urama tedensko). Določal je, naj zajame temeljno "teorijo petja" (branje, pisanje not?), "vaje v zadevanju" (se pravi solfeggio, brez dvoma le skrajno preprosto) ter obvladovanje dvo- in tri-, oz. tri- in štiriglasnih posvetnih in nabožnih pesmi (tudi maš), s katerimi je zbor lahko popestril praznične cerkvene obrede in šolske proslave. Takšen delovni okvir je novincem sicer dovolj obljudljal, ne vemo pa, kako ga je tesnila praksa. Bržčas ni bila drugačna kot na večini podobnih zavodov: utilitarna, zavezana lažjim, navadno vselej istim skladbam, omejena na učenje po posluhu in prepuščena rutini, bolj redko iznajdljivosti slabo plačanih "zunanjih" pedagogov. Kajpak se je tudi nenehoma otepala z majhnim dotokom in s kakovostjo pevcev, saj so jo omejevali stranska vloga predmeta, starostna sestava dijakov in stroge študijske zahteve. (Te so v prvih dveh ali treh razredih izločile dobršen del vpisanih dijakov.) Vsekakor okoliščine niso podpirale glasbenega pouka, in "petje" na goriški gimnaziji v letih 1907/8–1908/9 gotovo ni bilo izjema. V natanko obveščenih in pozornih časnikih ga je vseskozi spremljal molk in celo šolska letna poročila o njem ne zgubljajo besed (gl. Jahresberichte des K.K. Staatsgymnasium in Görz, odkoder so tudi ostali podatki): učni načrt in primerna literatura se ponavljajo, ne večjih prireditev ni ne nastopov, ki bi zaslužili hvalo. V profesorskem zboru je glasbenik samo Ivan Mercina. Vredno je opozoriti, da so ga cit. pričevanja brez izjeme spregledala: ta

"učiteljski" - razsodniški in nadzorovalen; zato se zdi verjetno, da je muzična ozadja toge teorije Kogoj že zarana odkrival samouško. Če drugega nič, govore v prid tej podmeni njegov avtizem, o katerem so si edini vsi pričevalci, in pedagoške navade takratnih dni. Pa tudi njegova samozavest in kritički odnos do okolice. Ali drugače: ni se imel (vsaj menil je, da se nima) s kom pogovoriti, še celo pa se ni mogel in znal. Tako navezan nase se je sicer spopadal s težjimi vprašanji kot jih običajno doumevajo začetniki, komaj kdaj in mukoma pa je našel stik z ljudmi, ki bi mu morda kazali širšo pot in mu lahko več svetovali. Z Josipom Michlom na primer, ki je sodil v slovenski

*učitelj deške vadnice, zborovodja Slovenske čitalnice in ugledni zvonoslovec, toda na Državni gimnaziji le pomožni učitelj (Nebenlehrer) in kustos skromne zbirke muzikalij (z glasbenimi vilicami pa harmonijem) se očitno ni zapisal v spomin odraščajoče mladine. Tudi v Kogojev ne. Ohranjeno spričevalo za prvi semester 1. razreda dokazuje, da si ni izbral nobenega od neobveznih predmetov in torej ni prepeval pod Mercinovim vodstvom. Bržčas je mutiral, saj je 30.9.1907 dopolnil že petnajst let (gl. Pavle Merku, "Identiteta in otroštvo Marija Kogoj", Muzikološki zbornik 12/1976, 50-66). Še manj je verjetno, da bi se bil pri Mercini učil: nikoli se nista zblížala. Morda so ju ovirala šolska pravila in različenost zanimanj, morda značaja - vsaj toliko pa je sprejemljiva tudi misel, da gimnazijski vagojitelj ni imel povedati veliko novega kanalskemu dijaku, ki je presegel zahteve učnega načrta in didaktično raven obravnavanja snovi.*

*Kaže torej, da je Kogoj ob prihodu v Gorico že znal nekaj glasbenega pravopisa in teorije, nemara tudi solfeggia - čeprav le v okvirih tedanjega zborovskega petja na deželi, klavirskega muziciranja v čitalnicah in orglarskih navad po manjših korih. Do večine teh pičlih osnov si je prejkone pomagal sam ali si jih je brez pomoči vsaj utrdil. Natančneje: facit kanalskih let smemo videti predvsem v načinu njegovega ponikanja v glasbo, ki ga odtlej ni več bistveno spremenil. Šlo je za iskanje in doumevanje ob klavirju ali morda harmoniju, za prisluškovanje nastajajočim zvokom in razbiranje tonske logike po lastni presoji. Ne vemo sicer, koliko je že obvladoval tipke, gotovo pa so mu bile najbolj privlačen svet in spričo starosti osrednja muzikalna želja. Najbrž bi v njej težko izsledili zavestno skladateljsko pobudo. Vodila jo je prej slutnja, oprta na čustveno zadoščenje ob glasbi, se pravi nezavedna moč talenta. In ta je prvošolca usmerila k Setničarju, ne k Mercini, zaradi nje je tudi alogzijeviški čas postal preloma doba. Takrat, med puberteto in adolescenco, je Kogojev razvoj dosegel stopnjo, na kateri je že lahko določneje opredelil svojo zavezanost muziki in ji mogel natančneje slediti. Delež ustvarjalnega nagona pri tem sicer ni čisto jasen, nedvoumno pa se je okrepil in ga moramo šteti h poglavitnim kašipotom. Kajti od jeseni 1909. leta, od srečanja s Kokošarjem in Komelom, je le še rasel.*

- 5 M. Kogoj, "O umetnosti, posebno glasbeni", Dom in svet (odslej DS) 31/1917, 3-4, 93. Slednjič bo treba ta manifest Kogojevega mišljenja in nazorov le prebrati tudi v kontekstu porajanja in zgodnjega oblikovanja osrednjih idej, torej v okviru prve goriške dobe - vsaj časa med 1909. in 1914. (med njegovim sedemnajstim in dvaindvajsetim) letom. Na Dunaju so se te zasnove že kristalizirale, dozorele so ob novih spoznanjih in širšem obzorju, našle bolj zanesljiva in temeljitejša potrdila, predvsem pa Schönbergov zgled.
- 6 Že naslednje šolsko leto je dokazalo, kako naglo in odločno je Kogoj zavrzel vse, kar mu je prej uravnavalo glasbeni študij. Moral je zapustiti Malo semenišče, hkrati si je pričel služiti kruh z orglanjem in zborovodstvom v kapucinski cerkvi (gl. o tem Karolina

krog goriškega kulturnega življenja in zagotovo med osebnosti, pri katerih bi si mladostnik koristno dopolnil obzorje. Kajti za razgled je šlo: nagnjen k poglabljanju in v dobi, ki oblikuje miselnost o svetu, je bržkone že pred 1911. letom občutil, da so zakonitosti tonskega stavka močnejše kot preprosti užitek muziciranja (preludiranja). Da ga bolj usmerjajo "v notranjščino duše", kjer "glasba ni zunanost in površina, nego je dno".<sup>5</sup> In tja si je želel, očitno brez zanesljivega vodnika in skoraj na lastno pest.

Pustimo ob strani, koliko in kako so ga pri tem omejevale strankarske razmere v deželi ali vsaj človeški odnosi med goriškimi glasbeniki. Nekaj drugega je dovolj na dlani: do 1911. leta je živel za zidovi katoliških vzgajališč, z njihovo podporo in pod njihovim vplivom, vseskozi med Kanalom in Gorico. Poznal je pač muziko takšnega okolja - ljudsko pesem, del čitalniškega repertoarja, cecilijanski repertorij - vendar ničesar, kar bi mu lahko odkrilo srečanje z mestom, tudi provincialnim. Le slutil je morda, kako je Gorica kulturno radoživa - kaj naj bi več nižješolec v dijaškem rezervatu, ki so ga utesnili disciplinski predpisi gimnazije? Zanesljivo ni obiskoval glasbenih prireditev: to dogajanje, čeprav slovensko, je teklo zunaj njegovega dosega. Še spremljati ga je mogel komaj z roba. S konservativnega, slogovno zamejenega roba cerkvenih namenov, odkoder je bilo najdlje do nasprotne, liberalne strani. Že res, da ni bila hudo razborita in se je oklepala iste zmerne romantike kot klerikalni tabor - toda imela je več sposobnih ljudi v Pevskem in glasbenem društvu, več podjetnosti in poguma ter širše meščansko zaledje. Povrh se je hotela z glasbo dokazati, nacionalno in kulturno, hotela je tekrovati: v domačem krogu, še toliko bolj z goriškimi Italijani in Nemci. Naj so torej bila njena dejanja kakorkoli skromna, kljub vsemu je nudila pestrejše sporede, drugačen izbor muzike, ob kratkem napotek, ki bi Kogoja spodbujal. - Niti misliti seveda ni, da je pred jesenjo 1911 slišal katerega teh koncertov. In nikoli bi mu vzgojitelji ne dovolili na (redke) glasbene večere za italijansko ali nemško občinstvo, nikar v Teatro Verdi, kjer so kdaj pa kdaj gostovale operne in operetne družine. Do konca nižje gimnazije je ostal njegov slušni razved močno "usmerjen", malone brez izkušenj mestnega življenja. Prepuščen tipanju v neznanem in morda naključnemu odkrivanju.

Kajpak ni verjetno, da bi bil veliko spoznal pred jesenjo 1909. leta, pred domnevnim srečanjem s Kokošarjem in Komelom. Njuni nasveti, če že ne pomoč, so le bili prvo zanesljivejše vodilo (ali vsaj izziv), ob katerem se je ovedel širših glasbenih razsežnosti. Polagoma najbrž tudi sprotnega dogajanja v cecilijanskem gibanju, med goriškimi Slovenci in Slovenci sploh. Hkrati se zdi umljivo, da sta mu vzgojitelja kazala literaturo po svojem okusu in presoji, seveda v mejah začetniške klavirske tehnike. In pri takšnem razmerju vplivov je gotovo, da se Kogojev razgled ni spremenjal nanaglom: novine so bile raje dopolnila kot temeljni premiki v podzavestnem estetskem kodeksu, s katerim je takrat opazoval tonski svet. V grobem lahko torej brez tveganja zarišemo okvir, ki mu je postajal domač: *Cerkveni glasbenik* in morda *Sveta Cecilija*, običajne nabožne in posvetne pesmarice, zbirke iz založbe Katoliške bukvarne ter zvezki, ki so jih za cerkveno rabo izdali skladatelji sami (to ali ono je že imel kdaj v rokah), posamični, večidel zborovski tiski Glasbene matice, kakšna klavirska vadnica in zvezek pianističnih miniaturn za šolarje. Komaj kaj drugega. - Vprašljivo je namreč, ali sta ga vzgojitelja že skraja opozorila na *Nove akorde*, ali sta ga vsaj

mimogrede uvajala v glasbo, ki presega poučne namene. Zato seveda ni jasno, koliko je izvedel o tuji klavirski literaturi in koliko sploh o muziki zunaj cerkve, še posebej instrumentalni. Tudi ne moremo sklepati o knjigah, ki jih je nemara čital poleg revij, kaj šele o njegovem razbiranju časovnih (slogovnih, zgodovinskih) premen glasbenega jezika. Le skladbe, ki so nastale pred in kmalu po ljubljanskem tečaju dovoljujejo misel, da mu ne Kokošar ne Komel nista utirala poti čez uzance šolarskih in cecilijanskih modrosti. To pa je bila bržkone čer, ob kateri se je omajalo ter slednjič razbilo Kogojevo zaupanje v njuno sodbo in nazore.

Kar smo namreč prišteli med verjetne meje njegove vednosti do 1911. leta, je zgolj "koristna" literatura brez osupljivih neznank. Domnevamo pač lahko, da jih je slutil, da so ga izzivale vsaj ob preludiranju, še bolj ob pisanju ter dodelavi skladateljskih prvencev - toda za odgovori je očitno tipal sam. Najbrž ne vzgojitelja, še manj njegovo znanje in repertoarno obnebjje niso segli do vprašanj, ki jih je tehtal. In v samotarski, kritični naravi osemnajstletnika so zato meseci pred ljubljanskim tečajem bolj in bolj podžigali nujno po avtoritativni besedi. Znašel se je na razpotju med preproščino goriške "šole" in slutnjo (tudi skromno izkušnjo), da potrebuje več. Ali drugače: vse težje je čakal na presojo, ki bi dokazala njegov prav, kajti verjel je vanj ... in vedno huje dvomil v okolico. Že ga je gnalo iz ljubiteljskega povprečja, hotelo se mu je višjih zahtev in strožjih meril - ta nasprotja pa so izzvala krizo zaupanja. Prvo, ki jo je doživel. Morda je še ni izostril v jasne podmene, natanko pa je razumel, kaj ga ovira in kje bo našel oporo. Natanko je vedel, da mora preveriti negotove smernice svojih vodnikov in lastno misel, kratko malo ves facit zadnjih let, ob katerem je glasbeno rasel. Nič ne kaže bolje njegovega značaja in osredotočene resnosti kot dejstvo, da ni želel praznih spodbud: poznal jih je in še bi si jih lahko nabral v Gorici in Kanalu. A bile so brez teže. Zdaj ni več veljala naklonjenost, temveč ocena ljudi, ki jim je priznaval strokovno avtoriteto. Za stvar je šlo, ne za mladeniški upor, in kmalu se je pokazalo, kolikšen je bil (skriti?) namen tega iskanja. Četudi bežna, so mu namreč srečanja v Ljubljani razpletla poglavitno skrb - ali sme in more postati glasbenik. Seveda se je odločil sam, nihče mu ni svetoval prihodnosti. Toda mnenja, ki jih je slišal, so bila očitno dovolj enotna in nedvoumna, da je lahko stopil na izbrano pot: priznala so njegov talent in utrdila voljo za celostno predanost muziki.<sup>6</sup>

Prav malo je treba ugibati, čigava je bila - ne misel, temveč presoja in podpora, da je mogel obiskati tečaj Cecilijinega društva v Ljubljani: goriško skupino (pet bogoslovcev pet organistov in dijaka Kogoja) je "vodil" Ivan Kokošar. Danes je kajpak brez pomena, ali je skrbel za nadobudneža po nasvetu, zavoljo odgovornosti, ki jo je gotovo čutil ob nenavadnem talentu

*Leban, "V Kanal ob Soči so pripeljali tri sirote...", Tovariš 12/1956, 17, 458). Njegov učni uspeh v gimnaziji, ki je zadržal med povprečne že v 4. razredu, se je za spoznanje še poslabšal: 4. razred je končal z "dobrim" spričevalom, prvo polletje 5. sicer z enakim, vendar je bila v njem prvič tudi zadostna ocena. (Samo ta dokumenta sta ohranjena v družinskem arhivu; prim. še cit. Jahresberichte za 1910/11 in 1911/12.) "Nenadna" sprememba je brez dvoma dokaz, kdaj je v njegovem duhovnem svetu prevladala glasbena nadarjenost. Na videz skromna razlika med junijem 1911 in februarjem 1912 je torej lahko, čeprav le deloma, tudi zadnji odmev odličnjakega ugleda.*

ali zaradi njegovih želja. Šolar bi bil zlepa ali zgrda dosegel ljudi, ki jih je hotel in moral srečati: tudi v prihodnjih letih je pogosto dokazal, da zanika vsakršno oviro, če mu brani glasbeni razmah. Seveda pa ni iskal kogarkoli. Niti med predavatelji ni računal na vse in jih bržčas ne bi bil prosil za odločilno besedo. Kaže, da jih je ločeval po delih, po umetniškem ugledu torej, ki ga je razpoznal, ne po slovesu, ki so ga uživali. Vendar je bilo merilo še drugačno, oprto na veljavo teoretičnega znanja in obzorja. Ni namreč naključje, da srečujemo v Kogojevem poznejšem življenju le tri skladatelje s tega tečaja. Može, ki so študirali na tujem in bili (ali postajali) središčne osebnosti slovenske (cerkvene) muzike. Dva sta povrh vodila naše glasbeno šolstvo - in prav k njim(a) je očitno želel goriški novinec, njim(a) je zaupal. Stanku Premrlu, vodji Orglarske šole in uredniku *Cerkvenega glasbenika* ter Franu Gerbiču, ravnatelju Šole Glasbene matice. Nemara (ko so ju seznanili) še Frančišku Kimovcu, ki se je čez mesec dni odpravil študirat na dunajsko Akademijo za glasbo in igralsko umetnost. Eno je pač gotovo: naj so bile vezi, ki so se spletle med njimi, kakršnekoli, bile so odločilne. V tem krogu so Kogoja poslušali, ocenili ter izrekli sodbo o njegovih skladbah in znanju. Prvo besedo je nedvomno imel Premrl; bržkone je sploh poskrbel, da so talentiranega fanta opazili. Kajti bil je edini, ki je vedel zanj: čeprav na daljavo in občasno, ga je spremljal že od maja 1910. leta - tako pričajo novi dokumenti.

Sklepi, ki smo jih doslej oprli na pičle vire in verjetne podrobnosti, so mogli le okrepiti mnenje, da je Kogoj ustvarjal že pred 1911. letom. Kljub temu bi bila ostala podmena brez kronološko in vsebinsko trdnejših dokazov nekoliko oporečna, če je ne bi slednjič podprla najdba v zapuščini dr. Franceta Steleta.<sup>7</sup> Odkritje res ni razpletlo vseh neznank, dovoljuje pa

*Gradivo hkrati priča, da je v peti šoli že veliko in stalno komponiral ter si obenem širil in poglobljal teoretično znanje. Prejkone sam, gotovo pa z nenehnim kritičnim oprezanjem za sodbami, ki sta jih izrekala Komel in Kokošar. Kako zelo je potreboval avtoritativnega učitelja in kako scela ga je zasvojilo glasbeno delo, najbolje govorijo pisma, ki jih je novembra in decembra 1911 poslal Premrlu (gl. mapo "Premrl Stanko. Kronika - Korespondenca" v glasbeni zbirki NUK). Slednjič velja tudi upoštevati, da je skoraj natanko leto dni po ljubljanskem tečaju, 18.8.1912, v Gorici prvič javno nastopil kot skladatelj in klavirski spremljevalec. Še več: zborovska dela, ki jih je dotlej objavil, so bolj ali manj le obarvale katoliške navade muziciranja - tedaj pa je krstil instrumentalno skladbo ("Sen" za klavir), ki z naslovom verjetno opozarja, da se je pričel izmikati vsebinskim okvirom cecilijanstva. Saj je že januarja 1912 končal mešani zbor "Zvečer", ga poslal Premrlu v oceno in želel z njim prodreti v Nove akorde (kot lahko sklepamo po Premrluvi opombi na enem od dveh ohranjenih rkp. v NUK).*

<sup>7</sup> Steletovo zapuščino hrani Biblioteka SAZU; gradivo o Kogoju je zbrano v enotah R 11/XVIII - 515:1,2 in R 11/XXXII/17a. Dolžan sem iskreno zahvalo bibliotekarski svetovalki Aniki Koblar-Horetzky, ki je zapuščino uredila in me opozorila na najdbo. Sam dr. Stele se v pogovoru (imela sva ga 13.1.1971) ni več spominjal, da bi bil slišal za Kogoja pred 1919. letom.

<sup>8</sup> Zora (odslej Z) je izhajala desetkrat letno, s premorom med počitnicami, vendar neredno. Urejali so jo na Dunaju, tiskali v Ljubljani, njene številke pa so tekle od pričetka zimskega do konca poletnega semestra.

preudarek ob gradivu in z njim prvo jasnejšo oceno Kogojeve zgodnje muzične fiziognomije. Muzične, ne samo glasbene – to velja najprej podčrtati. Gre za literarne in skladateljske prispevke, ki jih je nižješollec pošiljal reviji *Zora* 1910. leta. Spričo njegove domnevne starosti, statusa in zlasti negodne leposlovne mere jih je "glasilo katoliško-narodnega dijaštva" obravnavalo zgolj na straneh priloge *Prvi cveti*. Tja, v mentorske roke Ivana Mazovca, jih je po vesti in pameti odlagal urednik France Stele, takrat študent dunajske filozofske fakultete.<sup>8</sup> Vendar jih je Mazovcu prepustil samo deloma. Ni le bral, kar so pisali novinci, ampak tudi spremljal njihov razvoj in preudarjal, kdaj zaslužijo objavo v "odrasli" *Zori*. Takšne stopnje Kogojevi poskusi sicer niso dosegli (bržčas so se mu prav zato zgubili iz spomina), očitno pa jih je štel med tehtne ter jih ohranil v arhivu. Nemara kot pričevanje o prvih korakih novega sodelavca. Kakorkoli že: najdba potrjuje, da je goriški dijak prijel za pero najpozneje v zgodnjih mesecih 1910. leta – če ni tedaj začel le objavljati.

Zdi se namreč, da je odkritje vendar samo torzo, ki pomika rojstno uro Kogojevega ustvarjanja še globlje v preteklost. Tudi uganka, kaj je zmožel ab ovo, ostaja slej ko prej nedotaknjena. Seveda ne gre dvomiti o njegovem glasbenem talentu; vprašanje je le, ali mu je bil tonski jezik iz sprva edino izrazilo in se je torej literarno res preskusil komaj ob zgledih *Zorine* priloge. Sodeč po ohranjenem gradivu je bilo zaporedje prav takšno, a jasnih dokazov nimamo in jih bo prejkone težko poiskati.<sup>9</sup> Komaj razvidna je že odločitev, da se sredi glasbenega dela oprime tudi leposlovja – brez "utemeljenega" vzroka in za kratek čas, toda zbrano in dosledno. Po številu je poslal reviji celo več literarnih kakor skladateljskih prispevkov in na videz se je glasbeno kmalu sploh umaknil ter nadaljeval samo v pesniških vodah.<sup>10</sup>

*Sodelavci so bili katoliško usmerjeni visokošolci, zato je časopis le bežno in redko spremljal gimnazijsko kulturno delo pa tudi redko objavljajal srednješolske prispevke.*

*Stele je revijo vodil med 1908. in 1911. letom (ne 1908–1912, kot naveda Slovenski biografski leksikon, 11, 467). Da bi premostil podedovano vrzel in gotovo z mislijo na bodoče sotrudnike, je ob prevzemu uredništva uvedel stalno prilogo Prvi cveti (odslej PC). Zanj je 1908–1911 odgovarjal Ivan Mazovec; z občasno Steletovo pomočjo, kot kaže Kogojev primer. Poslej je tiskala Z dijaško pisanje, praviloma pesmi in črtice, skoraj vedno v PC, rubrika "Ocene" pa je bila Mazovcu na voljo za mentorske dolžnosti. Tam je zelo pozorno – pod vplivom glavnega urednika? – obravnaval tudi Kogojeve prispevke. Dobival jih je med pomladjo in koncem 1910. (morda začetkom 1911.) leta, zato je naše gradivo omejeno na 16. (1909/10) in 17. (1910/11) Letnik Z.*

- 9 *Domnevo lahko posredno – in pogojno – opremo samo na Kogojevo edino znano izpoved: "Izmed vseh stvari me je od moje mladosti najbolj mikala glasba." ("O umetnosti, posebno glasbeni", DS 31/1918, 3–4, 92) Dvom je torej upravičen vsaj toliko, ker je spričo znanih okoliščin njegovega otroštva težje verjeti, da bi mu beseda ne bila služila prej kot toni. Zlasti v času, ko se je ustvarjalni nagon ozaveščal in se je šele trudil s prvim pisnim artikuliranjem doživetij. Je bil takrat – pred 1909., verjetno pred 1907. letom – glasbeno že dovolj samostojen? Ali pa ga je že tedaj vabila slutnja, poznejša misel in "vera", da je pravo le "ustno sporočanje osebnih dognanj in spoznanj soljudem"? (Josip Vidmar, "Marij Kogoj", Obrazi, Ljubljana 1979, 60)*

Tu je naključje seveda neverjetno. Naj je bil nagib kakršenkoli, sprožil ga je očitno resen izziv. Povodu se je morda kje že pritaknil drobci tekmovalne vneme ali vsaj želje, da bi se postavil pred literarno zavzetimi tovariši (pred Bevkom?). Toda za javni ugled močnejšega, glasbeno in še leposlovno nadarjenega

- 10 *Okolje in značajske poteze, ki jih moremo domnevati za zgodnje dijaško obdobje, govore prej o nasprotnem.*
- Kronologija sodelovanja se verjetno pričenja aprila, morda zadnje dni marca 1910: kaže, da je takrat poslal uredništvu skladno "Ko poje zvon...". Stele, ki ni bil več glasbe, je za sodbo očitno prosil Premrla in ta mu je odgovoril 2. maja (njegovo pismo in skladba sta v zapuščini signirana z R 11/XVIII - 515:1). Ne da bi omenil avtorja, je Mazovec (I.M-c.) Premrlove pripombe skoraj dobesedno ponatisnil v svojih "Ocenah" za 8. št. 16. letnika (platnice), ki je najbrž izšla junija ali v začetku julija 1910.*
- Naklonjeni odziv je Kogoj seveda podžgal. Že 15.7. se je oglasil iz Kanala z novo kompozicijo ("Naše geslo" za moški zbor, rkp. ni ohranjen) - vendar se je v isti sapi predstavil uredništvu še drugače: skladbi je dodal pesem "Ko jih ponesejo..." in črtico "V jasnih večerih" (R 11/XXXII/17a). Ti miniaturi kažejo pomenljive značilnosti. Najvažnejša je gotovo psevdonim Zdenko Julijev, ki si ga je novinec izbral samo za literarne prispevke. Čeprav romantično obarvan, je nedvomno zavestna aluzija na njegovo pravo ime (Julij; gl. P. Merku, o.c.), v kateri živi slutnja o globlji duhovni identiteti. - Razen tega odkriva pripis k črtici razpon tretješolčevih čustvenih meja. Ni sicer jasno, ali je stavek sploh namenjen bralcu ("Tebi, Zora, poklanjam svojo črtico in svojo pesem!"), ker je vseskozi osebno sporočilo, izrazita pa sta njegovo mladostno hrepenenje in opoj. Tudi vsebina in jedro obeh poskusov nista nič drugega: dokaz več o Kogojevih skoraj dopolnjenih osemajstih letih, kakor jih je dokazal Merku v cit. razpravi. (Dejstvo, da se skladatelj na gimnaziji ni učil "petja", zlasti pa pisava ter značajske in stvariteljske poteze v gradivu iz Steletove zapuščine nasprotujejo domnevam Ivana Klemenčiča, ki je skušal Merkujeve ugotovitve zavriniti s člankom "K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoj", Muzikološki zbornik 14/1978, 88-104.) - Slednjič ne smemo mimo dopisa uredniku, s katerim je novi literat pospremil svoja izdelka. Zadoščala mu je kar obrtgana polovica lista iz notnega zvezka, vendar je nastopil samozavestno ter s polnim imenom in priimkom. Pravzaprav kot človek treh obrazov. Po gimnazijski (in ne le tej) šegi se je sicer umaknil za psevdonima, ki sta strogo ločila skladatelja od pisatelja, toda poudariti ju je želel še drugače: "Zraven pošiljam tovariša Julijevega spisa, ki me je naprosil/, naj pošljeva skupaj." Izbira videzov potemtakem ni bila gola igra in adolescentno uživanje skrivnosti. Že cit. pripis-posvetilo kaže, da Kogoj ni več mogel, še manj hotel ostati v senci, tu pa je njegovo prizadevanje kar na dlani. Čutil je razliko med literaturo in glasbo ter se prejkone zavedal drugačnih poti, po katerih ga je vodila domišljija ob tem in onem pisanju, vendar je pred urednika stopil brez krinke tujega imena, z odločno držo nadarjenega človeka. Skladatelj, ki mu je revija priznala ceno in ga povabila k sodelovanju, je tako zastavil besedo za "tovariša" pisatelja, ker je kot Marij Kogoj verjel vanj in razumel njegovo (Julijevo) intimo.*
- Počitnice so bile krive, da je čakal na odgovor nekoliko dlje. Medtem je Premrl, po datumu poštnega pečata 29. septembra, spet pisal Steletu. Ne vemo o čem, ker je ohranjena samo kuverta (R 11/XXXII-17a). Na videz se tudi zdi, da ni še vedel za Kogojovo novo skladbo, kajti Mazovec jo je v 1. št. 17. letnika Z (najbrž oktobra 1910) preprosto*

izbranca bi bil Kogoj ne žrtvoval več kot trenutek in sprotno repliko. O svoji veljavi je bil že prepričan in bi je ne branil z nezrelim "dokazovanjem". Da si je ni umišljaj, govore najboljše spomini takratnih goriških dijakov: skoraj vedno ga opisujejo z doživetjem nenavadne osebnosti - in brez izstopajočih dogodkov.

zamolčal. Lotil pa se je Julijeve. Pesem mu je med "Ocenami" na platnicah sicer natisnil, a z ostro sodbo in opozorilom, da "kakor druge panoge umetnosti, tako zahteva tudi poezija resnih, temeljitih služabnikov" (podčrtal Mazovec). Toda še mnogo huje ga je prijel zavoljo črtice: da je le "srečni, nežni, mehki ljubimec" in "mali Janezek v očetovih škornjih", da je njegov spis komaj "slaba .... kopija prelepe Meškove knjige 'Ob tihih večerih'", ki se bo "tudi marsikomu zdela karikatura". Nič manj jedek ni bil sklep, ironična parafraza Kogojevega posvetila, s katerim je Mazovec podelil grešniku mentorsko odvezo: "Vam, Zdenko Julijev, poklanjamo mi našo slabotno oceno, ki pa se morebiti le ne moti v dveh stvarih: 1. da ste črtico tako prepisali, da se ne more več imenovati Vaša lastnina, - kakemu drugemu pa si je tudi ne upamo pripisovati in prisoditi, torej res nullius... 2. da imate najbrž le nekaj talenta, vsaj soditi po vaši pesmi. - Zato pošljite še kaj - 'na pokušino'!" Ob takšni kritiki bi seveda mnogim začetnikom uplahnil pogum. Kogoja, najbolj pač njegov ponos, je samo izzvala. Nikakor si ni dovolil norčevanja: še je bil pripravljen na boj, če je le kdo dvomil o stvari, za katero je stal. (Prav v stikih z Mazovcem se prvič jasno razkrije ta dominantna značajska poteza, ki mu je še pogosto uravnavala življenje. Bi ji morali pripisati tudi nekaj volje, da bi se v Z literarno vendar izkazal ter dosegel zadoščenje?)

Iste dni, ko je četrtošolec koval odgovor posmehljivemu mentorju, se je (19.11.) Premrl znova oglasil Steletu (R 11/XVIII - 515:2). Priporočil je Kogojovo skladbo za natis - in PC so nemudoma objavili "Naše geslo"; v 3. št., ki je verjetno izšla okrog božiča 1910. Toda medtem se je Mazovec spet srečal z Julijevom. Predvsem s avtoritativno, kljub obrzdani govorici natanko merjeno repliko Marija Kogoja o duhovni poštenosti njegovega "tovariša". Pismo, datirano v Gorici 28. novembra, je bilo opazno debelejšše kot prvič in bolj skrbne oblike (vendar na listih notnega zvezka!), dunajskemu kritiku pa je - značilno - ponujalo v oceno le pesmi. Da bi se izpričal, je torej Julijev odgovoril na območju, kjer ga je Mazovec (s Steletom?) videl v boljši luči. Uredništvu je predložil ("v nadaljn/j/o presojo", kot je pojasnil, četudi je pričakoval natis) troje liričnih izpovedi: ciklus petih petvrstičnic "Ah,/ te noči", pesem "Zakaj?" in pesem v ritmizirani prozi "V morje odveslal..." (R 11/XXXII-17a). Dodal jim je troje kratkih pojasnil. Jezikovno o besedi "zemski" ("Ako se vam beseda ne dopada!/ .... jo lahko nadomestite z 'zemeljski!'), miselno zaradi aluzije na Gregorčičev verz ter vsebinsko glede nelogične zveze "čolnič vesla" ("Ako ne more ostati, blagovolite popraviti!"). - Mazovčeva ocena pesmi "Ko jih ponesejo..." je torej zalegla. - Mazovčeva ocena pesmi "Ko jih ponesejo..." je torej zalegla. Vsaj toliko, da je Kogoj želel postati "temeljiti služabnik" poezije, čeprav je opazil le redke napake svojega pisanja. Docela drugače pa se je ustopil pred mentorja zavoljo suma, ki mu je odrekel izvirnost. Resna drža, s katero je terjal enakopraven dialog, je bila nepopustljivo klena: "V obrambo in pojasnilo 'V jasnih večerih': Meškovega spisa 'V tihih večerih' nisem ne videl ne čital. In ako bi ga tudi prebral, bi prav gotovo ne bil tako neumen, da bi spis osmešil s svojo dogodbo. Poznam še /podčrtal Kogoj/ toliko pravil vljudnosti, da bi tega ne storil. Sicer bi pa to opustil še zaradi časa. S tem ne grem zoper kritika - namen je povedan v začetku. Stvar ostani - res

Ugled je bil torej predvsem občutek, oprt na engram o nadpovprečni duhovni drži, ki je zaznamovala Kogojeva ravnanja. Bržčas ga je sprejemal kot docela umljivo priznanje in kolikor vemo, se zanj ni posebej trudil. Trudil pa se je - in to je značilno - pred sabo, za dokaz, na katerega bo sam ponosen. Le

*nullius."*

Zgoščenost in logika, s katero je napisan ta uvod k pesniški pošiljki, sta gotovo vredni spomina. Leposlovni Julijev, ki tudi v novih verzih prisluškuje brezbrežju svojih čustev, sanj in slutenj, ni za ljudi petošolsko mehka duša, temveč osebnost s trdno hrbtnico. Strog, nikomur zavezan delavec, bržčas neprijetno samozavestnega vedenja ali kar souvažan "pravilom vljudnosti". In povrhu človek, do vratu zakopan v nujne opravke, brez prostega časa. (Gotovo ni vsega žrtvoval literaturi, saj je očitno malo pisal in še manj bral. Resnico izdaja notni papir, na katerem se je oglašal: menda je samo takšnega imel vedno pri roki.) Zdi se torej, da je že začel spoznavati mehaniko umetniškega dela, kakor jo je osem let pozneje razložil z maksimo, da mora ustvarjalec "znati iskati, potrpeti, čakati, poskušati, sestavljati, sukati .... vztrajati v iskanju in biti neutrujen v odkrivanju tajnega reda." ("O umetnosti, posebno glasbeni", DS 31/1918, 1-2, 27). To je kajpak terjalo čas. Veliko časa za umovanje, nič manj za odkrivanje lastne biti, kar je le asimptotična oblika iste presnove, saj mora vsak umetnik "priti k sebi": "neprenehoma razvija svoje čustvo in svojo misel in tako večja svojo vrednost" (ibid.). - Gotovo, jeseni 1910 bi Kogoj ne znal povedati enako jasno. Toda umanjale bi bile besede, ne smisel: gradivo kaže, da se je že spraševal po zakonitostih (svoje) stvariteljske narave, iskal sledove "tajnega reda" in pot do globljih plasti oblikovanja. Vsaj pred sabo se je že počutil umetnika. ("Umetniki se odlikujejo po notranji sili, ki ustvarja v njih." Ibid., str. 28.) Zato ni bil preskrnjen, opomba o času ter učni uspeh v 4. razredu pa tudi govorita, da je prekoračil Rubikon. Še pozneje, kadar se je kdaj skliceval na čas, ni videl drugega kot svoje delo, se pravi ustvarjalno meditacijo in zorenje ter veljavo in pomen takšnega početja.

Ne kaže torej ugihati, koliko je cenil pesmi, ki jih je poslal na Dunaj. Verjel je vanje. V sleherno tančino doživetja, v pristni napon refleksije, v izpovedno moč. Gotovo jih je - pravilno - razumel kot dokaz umetniške magije, za katero se je gnil ... ni pa gotovo, ali je slišal tudi literarno obrušenost svojega zanosa. Sila skromna je bila, čeprav se mu je brez dvoma zdela primerna, nemara celo zgledna: raje je vnaprej opozoril na dvoje malenkosti, ki bi ju sicer morda izbrskal purističen bralec. Kar očitno je, kako ga te vrste vprašanja niso posebno skrbela, bodisi ker "tehnika ni v umetnosti najzanesljivejše in se ni preveč pehati zanjo" (o.c., DS 31/1918, 3-4, 93) bodisi, ker je leposlovje štel med bolj preproste reči in se ni pravih težav niti ovedel dobro. Primerjava s skladbama namreč pokaže, da je v glasbi natančnejše tehtal celoto in nianse ter jih skušal obvladati z znanjem. Tudi razmerje med kaj in kako opozarja, da ga je v tonskem snovanju že usmerjala misel o "notranji sili", ki stoji "brez teoretske zrelosti .... izven umetniškega" (o.c., DS 31/1918, 1-2, 28). Še zlasti pa je jasno, čemu se je res temeljito posvečal: kljub vsemu je ostala poezija le dopolnilo muzike in Julijev samo alter ego skladatelja.

Mazovca je pismo seveda izučilo, s kom ima opraviti - če mu ni pojasnil še kdo in drugače. V "Ocenah" (spet na platnicah) 4. št. 2, ki so jo bržčas dotiskali po novem letu 1911, je dobil Julijev skoraj celo stran odgovora; nihče drug toliko. Prej posmehljivi urednik se je najprej opravičil zavoljo "razumljivega" in "odkritosrčnega" mnenja,

sebi je bil dolžan potrdilo o sposobnostih, ki so mu dajale ugled med vrstniki. In zdi se, da jih je videl kot možnost izbora, pravzaprav obvladovanja različnih umetnosti. Ne kot talent v vsakdanjem pomenu, temveč kot mnogo globlje, silovitejše človeško jedro, ki vodi in ravna spoznanje. Z njim pa ima

s katerim mu vendar ni hotel nič oponašati. Da mu verjame, je poudaril, da pa konec koncev tudi "ni nič hudega", če "napišemo kako stvar .... pod sekundarnim vplivom kake knjige", čeprav "se niti ne zavedamo". Takšnih "slučajev" da pozna veliko – in Julijevo se je namesto prvič primeril vdrugo: njegov "Zakaj?" je osupljivo blizu pesmi iz Župančičeve zbirke "Čez plan". Res je vsebina "nekaj popolnoma različnega" in "me ne smete razumeti, kot bi Vam očital, da njegove poezije prepisujete", toda: "ali ni to čudno?" – Stvar kajpak ni bila godna za objavo, enako "V morje odveslal...", ker je primera "obračljena, oblika pa tudi ni dobra". Še "najbolj globoko občuten" se je zdel Mazovcu venček "Ah/,/ te noči". Po njegovem je dokazoval avtorjeve "zmožnosti", vendar "priobčili ne bomo, ker so napake in nekorektnosti v posameznih verzih". In tu se zanesljivo ni motil; celo več jih je bilo, kot jih je naštel v nadaljevanju. Svetoval je torej, naj poet razen Breznika, o katerem piše, prebira vsaj še Škrabčev "Cvetje", da bo slednjič vedel, "koliko različnih 'e' in 'o' imam v slovenščini". Pa Stritarjeve literarne pogovore naj si ogleda! Vsekakor mora prihodnjič ("nimam nič proti temu, da se znova oglasite") bolj paziti, "kaj da iz rok in v kakšni obliki"... – Vendar urednik kljub tako odločni presoji le ni bil miren: Kogojevo pismo in najbrž Premrlova (tudi Steletova?) beseda so mu jemali veter iz jeder. Zato je kar sredi graje spet navrgel, da ga "ne vodi nobena animoznost, ampak stroga objektivnost", saj "pozna osebno samo enega ali dva" sodelavca. In konec koncev (sic!): "Če se v počitnicah dobimo mogoče kaj v Ljubljani – pa me okregajte!"

Premrl je potemtakem res pisal ali govoril o Kogojevi udeležbi na tečaju in v Z krogu je četrtošolec še veljal za glasbenika. Vendar so Mazovca očitno zadrževale še druge nenavadne lastnosti goriškega dijaka – najbolj seveda uganka, da mu ob vseh primerjavah le ni mogel dokazati posnemanja. Še vzorov ne. Čeprav ni slutil, je s tem otipal eno njegovih bistvenih potez: osupljivo intuicijo, ki je mimo (literarnih) pričevanj o duhu časa, zunaj splošnega okusa in brez vodnika, zgolj iz sebe, iz svojega prisluškovanja "vedela", kakšno je razpoloženje dobe, kaj je "v zraku" in kako utripa neoprijemljivi fluid domišljije sveta (prim. k temu J. Vidmar, o.c., 58–9). Saj razen Meška Kogoj brščas tudi Župančiča ni bral. Zadoščale so mu bežne opombe, Bevkova, Velikonjeva in kdove čigava modrovanja, vsakršni utrinki med sošolci. Da se je mogel izraziti, je potreboval le spodbudo, nobenih "napotkov", nobenih idolov – to pa je mentorja begalo. Na eni strani začetniške slabosti, na drugi skladateljski dar, med njima čudno samosvoja imaginacija: več ko preveč obrazov istega človeka, čez mero neznank.

In povrh se je Julijev kmalu spet oglasil – z novim presenečenjem. Uredništvu je poslal črtico "V objemu tihe svete noči..."

(R 11/XXXII–17a), najdaljši spis dotlej. Iz lirične impresije se mu je razrasel v tenko občuteno meditacijo, ki je po drobnih glasbenih reminiscencah našla malone skladateljsko katarzo: "In iz melodijoznonežnih akordov teh ponočnih zvonov je zvenela pesem, tiha, komaj slišna, duši/,/ zgrešenega miru iščoč/,/ rešilna..." – Vsebinska kaže, da je pisanje nastalo okrog božiča 1910, ko je v PC išla Kogojeva skladba. Verjetno je prijel za pero med počitnicami in poslal novi poskus v oceno, preden je bral Mazovčev odgovor na svoje pesmi. Vsekakor ni brez pomena, da se je vnovič oprijel proze. Ne le zato,

"talent" le malo opravlja, podrejen mu je in na voljo v sleherni obliki - Seveda ostaja komaj dogledno vprašanje, kako je Kogoj 1910. leta slutil (in poznal) skrivnosti, nemara tudi globine lastne duše. O tem bi lahko, z vsakršnimi dvomi in pogojno, spregovorila le psihološka ter grafološka analiza njegovih

ker jo je terjala snov, tudi kritiku je menda hotel dokazati, kako se je motil. In če ga k temu ni priganjala prva glasbena objava, ga je gotovo prepričanje, da je v poezijah že uspel ter lahko nadaljuje s težjim. Vsaj glede miselnega razvoja je imel kajpak prav. Črtica je kljub nabrekli, po sili lepotnim okrasom zmogla dovolj pristne refleksije. Njena vsebina je natančneje izrisala pa hkrati dopolnila motivni svet, ki so ga opevali verzi, bila je bolj skladne oblike in bolj jedre snovi kakor nekdanja "V jasnih večerih". Poglavitno pri vsem je seveda bilo, da se je premena zgodila v pičlega pol leta. Kogojevega poguma torej ni podžigala le samozavest, ampak verjetno tudi hlastni, malone fizični občutek duhovnega preraščanja, s katerim je odkrival tišje plasti življenja. Ta zagnanost (v očeh okolice seveda nesmerno kritična, izsivalna egomanija) je morala naprej, k večjim dejanjem. Bila je hitrejša od modrih nasvetov in pisateljsko komajda obremenjena z "obrotnimi" težavami: cilje in pot si je kazala sama. Toda njena naglica je v leposlovju očitno le odsevala prvinsko, se pravi glasbeno stopnjevanje Kogojevega razmaha.

Žal ni ohranjeno pismo, ki je pospremito črtico na Dunaj. Ne vemo, ali se je dotaknilo objavljenih skladb in morda napovedalo novo (saj je vendar čudno, da ni uspešni avtor ničesar priložil!). Tudi ne vemo, ali je ob vsebini kakorkoli opozoril na vezi med svojim besednim in tonskim snovanjem. Mazovčev odgovor v 5., verjetno februarški številki Z - seveda v "Ocenah" PC, str. 48 - dokazuje le toliko, da je spis dobil kmalu po novem letu, a se mu je "vsled obilnega materiala .... zamešal med druge". Kogoj je torej moral čakati, prejkone nejevoljen - dočkal pa je znova sodbo, ki ni razumela prida, če ni celo dosegla, da je odnehal. Zdi se namreč, da je mentorju (ali Steletu?) v pismu pojasnil, kaj misli o zavračanju, pravzaprav o molku, s katerim je revija sprejela njegove verze (in skladbo). Psihološko bi bila takšna reakcija docela verjetna, bržčas pa jo smemo opreti še na Mazovčevo tožbo, ki jo je očitno izvabila huda zadrega: "Da bi Vi imeli nekoliko lepši jezik in bi svoje stvari nekoliko bolj izklesali, s kakim veseljem bi potem tudi!!/ v pričujočem slučaju priporočil črtico v natisk." Res, kritika jezik ni ubogal dosti boljše kot avtorja, toda razsodil je po pravici. Hote, večidel pa gotovo zaradi neuke skladnje, je Julijev kopicil "vse polno participov in nerodnih relativnih stavkov, ki potem zelo malo slovensko izgledajo. .... Kdo tako govori?" Nihče seveda, niti Kogoj, čeprav so mu deležniške sekvence vrele pod pero kot umetelno znamenje navdiha. Mazovcu ni ušlo, da se v njih izgublja - spregledal pa je razpoloženje in tanko ubranost celote. Kar je opazil, je seglo komaj do splošnega (nikakor vsega) miselnega gradiva črtice, in še se je zapicil le v odstavek, ki ga je bral ideološko: "Moderna doba nam je dala vsemogoče. Zazibala nas je tudi v lahkoživo brezmiselnost!!/, v brezdelje, v udobnosti. Vzela pa nam je srčni mir in razdrila dušno harmonijo."

Na rokopisu, kjer si je ta odlomek podčrtal (pa tudi nekaj drugih besed in zvez, ki mu niso bile jasne) je Mazovec dodal: "Zelo vpoštevanja vredno/, ne toliko estetično kot vsebinsko." Očitno se mu je zdelo, da je slednjič le uganil pravo naravo in dar negodnega literata - še posebej, če je tako razumel že besedilo "Našega gesla". Brez pomislekov je torej ponatisnil njegovo "sodbo o moderni dobi" ter napeljal vodo na propagandni mlin: "Sicer pa imate jasno intuicijo, bister pogled v sedanje dneve in zagotovim Vas, da Vam bomo hvaležni,

literarnih poskusov za *Prve cvete*. Toda eno je očitno: že se je zavedal, da sta jedro in podnet ustvarjanja tisto neoprijemljivo ozadje umetnosti, ki odloča o smislu. Da je bistvo umetniške izpovedi zgolj tipanje v neznan(sk)a prostranstva intime in so sredstva drugotnega pomena. Nikakor enaka, nikoli enako vredna,

*če porabljate svoje moči vprid!! naše svete stvari. Če se bodele udeleževali na polju literature ali v organizaciji, to po mojem mnenju dosedaj še ni odloženo, spoznali boste kmalu, kam Vas potegneta um in srce. .... Pošljite nam kak članek načelne ali organizatorne vsebine; pišite ga hladno in preračunjeno, kajti sama navdušenost brez prave solidne podlage koristi malo. Urednik bi Vam bil za kak tak članek, če bi bil res dober, zelo hvaležen."*

Lahko si mislimo, da je bil Kogoj razočaran. Ne zaradi "svete stvari", ki mu jo je mentor priporočal. Svoja pisma Z (in pozneje Premrlu) je vselej končal s "krščansko-socialnim pozdravom", torej ni prvič slišal vabila "organizacije" in ga tudi ni smotilo. Prejkone ga je sprejel načelno, kakor se je načelno pridružil somišljenikom gibanja: zdi se, da je poznal krščansko-socialne ideje komaj v grobem, gotovo pa brez političnih implikacij (še v zrelih letih ni doumel namenov politike). Skupno nazorsko izhodišče mu je bilo vsekakor manj kot snovanje iz umetniškega zanosa: okvir pač, ki ne more nadomestiti in ne sme uklepati človekovega iskanja in domišljije. V Mazovčevi oceni ga zato ni zbadlo agitiranje - odbil ga je zgrešeni smisel. Kritik, ki niti jedra črtice ni razbral in je celo dvomil o njegovem stvariteljskem talentu - takšen kritik je svetoval, naj si poišče drugačno snov, se varuje opoja imaginacije, ki je "brez prave solidne podlage" ter piše "hladno in preračunjeno". Ne le, da njegova sodba ni "podala glavno" in "pojasnila umetnikovega mišljenja" ("O umetnosti, posebno glasbeni", DS 31/1918, 3-4. 95), spoznala se je celo nad sodelavčevim ponosom ter mu oporekla dokazljiv napredek. In še nelogična je bila: Mazovec je vedel za Kogojeva skladbe in Premrlova priporočila, spremljal jih je hkrati z leposlovnimi poskusi in lahko uvidel, kam vleče novega pisca ... pa vendar ni znal izluščiti razumnega sklepa.

Spotike je bilo torej preveč, da bi goriški dijak ne bil zameril, najbolj gotovo dvoma v nadarjenost, ki ga nikomur ni odpuščal. Vendar tega mentor očitno ni pomislil. Sploh kaže, da so ga pestile drugačne (uredniške?) skrbi, saj se je med oceno kar trikrat umaknil za Steletov hrbet: s pojasnilom, kako rad bi "priporočil" Julijevo v natis, z zagotovilom, da mu "bodo" hvaležni (pluralis maiestatis tu kajpak ni veljal samo za Z) ter z nedvoumno omembo "urednika", ki bo "zelo hvaležen". Tolikšna skromnost pri človeku, ki je Premrlovo sodbo zlahka objavil za svojo, govori najmanj o zadregi, če ne tudi o strahu. Da bi ga bila vznemirjala lastna kritika ali celo nasvet, je komaj verjetno - bi ju že kako presukal. Vzrok je potemtakem tičal na drugi strani, se pravi pri Kogoj, in prejkone v pismu, ki ga je dodal črtici. Bodisi pod Steletovim nadzorom, še bolj verjetno zaradi teže očitkov, se je Mazovec znašel na tankem ledu mentorske površnosti (pristranosti?). Vsekakor je čutil, da se mora braniti; nemara mu je celo stiska prišepetala umik v zavetje "svete stvari". A če je bilo tako, ga ni plašila le Kogojeva jeza brez "pravih vljudnosti" in tudi ne ocene njegovih literarnih izdelkov. Bojazen je segala globlje, očitno na območje, kjer si ni znal pomagati: zdi se, da k muziki. Vsaj nekaj okoliščin namreč opozarja, da je urednik Cerkvenega glasbenika priporočil več skladb, kot jih je Mazovec tiskal (gl. opombo 15). Mogoče je torej, da je izbila sodu dno kar mentorjeva brezbriznost - ne zavračanje pesnika, temveč zapostavljanje skladatelja, mutatis Premrla, ki je skladatelja podprl. Tega pa si Mazovec res ni upal,

vendar enako na voljo človeku, ki ga žene iskanje smisla in hoče do (svojega) jedra. Izbira jih, kakor mu narekuje snov (ali pot k doživetju), zunaj okornih meril in brez navad, ki naj bi razlikovale umetnostne zvrsti.

Razume se pač, da je bila ta zavest še dokaj motna, čustveno obarvana in prepletena z zanosnim okušanjem stvariteljske moči. Gotovo sta jo tudi bolj usmerjala načelo kakor resnica, bolj volja kakor razbor - toda dvoje je že odsevala prav natanko: da je umetnost najvišje dosegljivo spoznanje in da je talent samo zmožnost posnemanja.<sup>11</sup> Šlo je kajpak za slutnjo in občutek, v katerih se je prebujal nazor, a Kogoj sta zavezovala. Čeprav muževno, nemara sploh nagonsko, je scela zarisal ločnico med seboj in povprečjem alias vrstniki. *Zori* se je menda oglasil sam, sam je pričel pisateljevati, se sam umaknil iz kroga *Prvih cvetov* in sam nastopal v naslednjih letih. Nobene družčine, nič skupnih načrtov - zgolj presoja, kaj je komu umetnost, koliko zmore in kako razume bistvo, ki ga je iskal sam. Tudi nobenega dopadenja nad "talenti", ki so poznali vzornike in jim skušali slediti. Že zato bi med goriškimi dijaki ne bil "tekmoval" za literarni ugled; niti z Bevkom ne, ki mu je (pozneje) priznaval več daru kakor drugim. Sploh se ni hotel meriti z nikomer, še manj primerjati. Ni pesnikoval za "slavo" in kar je želel, ni bilo namenjeno vzporejanju, temveč iskanju. Zapisi naj bi seveda dokazali, kaj je "pravi" smisel ustvarjalne potrebe - toda izbranim, sorodnim dušam, ljudem, ki so umetnosti odprti in vedo za njena nedoumljiva obzorja. Takih pa Kogoj v svoji okolici ni videl mnogo. Če se je torej lotil literature, je bil povod morda res obarvan s kritično nevoljo nad bledim lepoumjem pisateljskih vrstnikov ... izzvala pa ga je vendar lahko edino nuja, da bi (pred sabo in s svojimi načeli) dosegel pomembnejša, duhu umetnosti bližja spoznanja.

Kolikšen delež je imel pri tej odločitvi ponos (utvara?), da je že zamlada bolje sukal pero kot zdajšnji talenti, je seveda neoprijemljivo, četudi upravičeno vprašanje. Prvi poskusi, ki jih je namenil *Zori*, so sicer okorni, a le ne tako začetniški, da bi razbrali odgovor. Nič bolje ni z dokaj skromnim jezikom in vsakovrstnimi napakami, ki konec koncev kažejo predvsem raven tedanje slovenske omike na avstrijskih gimnazijah. V prid domnevi o zgodnejših literarnih zapiskih govori morda le naglo vsebinsko osamosvajanje, hitrejše kot ga navadno zmorejo novinci. A tudi tu je previdnost na mestu: bilo je verjetno prej znamenje celostnega dozorevanja osemnajstletne osebnosti kakor dosežek poprejšnjih pesniških izkušenj. In

*še manj želel.*

*Kakorkoli, po črtici je Kogoj pretrgal stike z Z. Kot Julijev se ni nikoli več oglasil in verjetno v Gorici sploh ni več prijel za literarno pero. Saj se mu je razočaranje gotovo poleglo - toda manjkalo je časa, nemara še veselja in volje obenem. Svoje pa je terjal tudi skladateljski ponos: četrtošolec ni bil pripravljen sodelovati v reviji, ki ga je odrivala, čeprav se je uredništvo kmalu zamenjalo. Raje ni objavljaj, kakor da bi se kazal javnosti v glasilu brez spoštovanja do muzike. Tega molka ni sprožila trma, izzvala sta ga samozavest in prepričanje o visoki veljavi skladateljskega dela. Že so tekli meseci, v katerih se je odločil za življenjsko pot in očitno ga je že vodila misel, da je "stališče umetnika do umetnosti sveto, duhovniško" (o.c., DS 31/1918, 1-2, 27).*

11 S poznejšimi besedami: "Umetnost je ono, kar ostane po smrti."

bržčas mu je Kogoj lažje stregel, ker ga niso bremenili leposlovni zgledi in norme. Njegova (vseskozi?) nezavedna vнемarnost do zahtev literarnega izraza in oblike priča, da sta se mu zdeli manj bistvena, če ne kar obrobna naloga. Bodisi v primeri z glasbo bodisi zavoljo pičlega znanja in ozkih vidikov; najbrž je vplivalo oboje hkrati. Gotovo je le, da je nekakšen pridih "podcenjevanja" besedne umetnosti spretna poteza tedanjih (in poznejših) spisov. Zavest o možnosti svobodnega izbora in enakovrednega obvladovanja različnih "sredstev" jo je dopuščala prav tako samoumevno, kakor je samoumevno črpala svojo vero iz občutka, natančneje: iracionalnega prepričanja, da je človek, ki se je iztrgal povprečju eo ipso sposoben umetniških dejanj. Ta občutek, predvsem njegova samozavestna odločnost, ni le usmeril Kogojevega ravnanja, ampak dovoljuje še drugo podmeno. Zdi se namreč, da se je v goriškem dijaku okrog 1910. leta že oglasila misel o vsestranski stvariteljski moči, ki jo je poslej zagovarjal in dokazoval vse življenje. Misel, da bi lahko bil karkoli, ne zgolj skladatelj, in si je torej glasbo izbral sam, ker "le ona ve zagotovo, kje je njen vir in kam naj se vedno zopet nagiba in vtaplja, medtem ko druge umetnosti to šele spoznavajo."<sup>12</sup>

Ob kratkem: Zdenko Julijev ni bil bežno znamenje osamosvajanja, ki se je v Kogoju zgosilo na meji adolescence in zrelih let. Bil je dopolnilo in pomoč med zavestnim odločanjem za glasbo. Pisanje je bistrilo smisel, ki ga je muzika razkrivala sicer najbolj silovito, toda brez jasnih zarisov, brez trdne govorice besed. Da bi doumel, je moral prebujeni umetnik seči tudi po zrcalu, v katerem je neizmerni svet čustev in slutenj našel pojmovno oprijemljive poteze. Prizori, ki so jim tuje oči komaj razbrale globino in so se tudi avtorju izgubljali v megli, so bili gotovo bolj opora nagonskemu iskanju jedra kakor pesniška nuja - a tega Kogoj niti ni tajil. Literatura se mu je nasproti muziki kazala bližje površju in samozavestno je iskal vzroke v naravi stvari, ne v naravi darov. Natančneje si takrat tudi ni znal razložiti svojega doživljanja

*Dopolnjenje življenja je in njega podaljšanje. .... Umetniki so dvojni: veliki in mali. Drugo ime za malega umetnika je talent in pomeni: - srečno posnemanje. - Talenti delujejo ob tem, kar so ustvarili veleumni; obdelujejo jo (sc. umetnost) in jo delajo občedostopno. Veleum sveti naprej in kaže pot." ("O umetnosti, posebno glasbeni", DS 31/1918, 1-2, 28)*

- <sup>12</sup> o.c., DS 31/1918, 3-4, 92. V istem odstavku je pojasnjena tudi Kogojeva mladostna misel o literaturi: "Zanimanje za neglasbene umetnine je postalo v meni živahnije šele, ko sem spoznal dela, ki jih ni človek napravil le iz lastnega nagiba, ampak predvsem iz lastnih moči." Kogojevih zatrdil, da bi mogel tudi pesniti ali slikati, so se spomnil različni ljudje, ki so ga srečevali po prvi svetovni vojni. Za dijaško obdobje sicer ni znano, da bi se bil likovno preskušal, vemo pa, da sta ga obe umetnosti pritegovali med 1919. in 1932. letom ter pozneje. Najprej literatura, kakor dokazujeta *Libreto za opero "Bogomila"* in verjetno besedilo nedokončane *"Himne trpečemu ljudstvu"* (nemara še nekateri iz zbirke *"Poslednjih spevov"*, Ljubljana 1965). Težje je ugotoviti, kdaj se je oprijel slikanja. Izjave Matije Bravničarja (pogovor 4.3.1971) in Franceta Steleta (cit. pogovor) dovoljujejo namreč podmeno, da je likovno izražanje nadomestilo ali celo izrinilo besedno. Ker sta oba doslej edini priči, ki natančneje pomnita Kogojovo slikarstvo, moremo začetke datirati - okvirno - v pozna dvajseta leta, ob konec ustvarjanja *"črnih mask"*. Vsaj Bravničar

mnogopomenske moči glasbe. Kar je lahko storil, je bilo komaj tipanje za neulovljivo realnostjo abstraktnega jezika tonov - z nazornimi pomagali nezadostnih besednih primer. Seveda si je želel objave pesmi in črtic (kako bi drugače pri osemnajstih letih), toda pred sabo je ostal skladatelj. Zato ni naključje, da si je izbral dva psevdonima in ni presenetljivo, da so literarnega poznali očitno prav redki. Okolica je videla v njem skladatelja ali vsaj glasbenika. Naj je že pisateljaval do pomladi 1910 ali ne, nihče mu ni pripisoval leposlovnih namenov.

Ko so se namreč tega leta goriški dijaki zbrali okrog rokopisnega lista *Alfa*, je bil Kogoj sicer z njimi, vendar posebej, kot edini neliterarni sodelavec.<sup>13</sup> Njegovega psevdonima ni v glasilu in tudi po vsebini ali načinu izražanja ga ne moremo šteti med neugotovljene avtorje. Bodisi ker so tako razumeli tovariši (uredniki?), še bolj verjetno na lastno željo (zahtevo?) je nastopil pravzaprav sam, s "prilogo 'Alfi'", ki je izšla ob prvi številki. V njej je - imenovan Veslav - objavil mešani zbor "Ko poje zvon..." na besedilo Milke Posavske.<sup>14</sup> Tega dodatka glasilo ni omenilo niti v "Listnici uredništva" niti v "Vsebini", in bržčas ne samo po nerodnosti. Kajpak skladba ni sodila k literaturi in morda se je zdelo, da bi motila revialne navade. Toda nič manj ni res, da je sploh niso znali oceniti, ne

*je bil prepričan, da mu je Kogoj (brez zunanjega povoda) prinesel neko svojo sliko 1927. leta. Steletov spomin je bil časovno manj določen (prejkone po krstni izvedbi opere 1929. leta), zato pa jasnejši v zagotovilu, da mu je skladatelj kazal platna, ki so sicer potrjevala neko osnovno nadarjenost, a so bila izdelana značilno amatersko ("brez grundiranja"). Sodil je, da je takšen slikarski nagib že opozarjal na Kogojovo bolezen, ker se podobno večkrat napovedujejo duševni zlomi.*

- 13 *Alfa je izšla samo dvakrat. Razmnožili so jo s šapirografom, morda celo hektografom, drugič kot dvojni zvezek (formata obeh števil se razlikujeta). Na izvodu, ki ga je rokopisnemu oddelku NUK podaril France Bevk (inv. št. 50/53) je prva številka datirana z marcem, št. 2/3 z binkoštni (torej 15. majem) 1910. Formulacija ponuja domnevo, da je št. 1 nastala za veliko noč, ki je bila to leto 27. marca. List je objavljaval samo leposlovje in spise o literaturi. Ustanovila ga je skupina dijakov od 2. do 8. razreda, ki so jih očitno vezali sorodni ustvarjalni nagibi. Ni jasno, čigava je bila zamisel, kdo med njimi je bil spiritus agens, koga so si izbrali za urednika (še so ga imeli, kot lahko sklepamo po rubriki "Listnica uredništva") in kdo jim je pomagal pri stroških. Nastopali so s psevdonimi, nekateri tudi z različnimi (tako najmaljši, France Bevk, najmanj z dvema). Kljub desetim imenom je bila torej sodelavcev le peščica. Doslej ugotovljeni so poleg Bevka Peter Budkovič, Josip Povšič, (morda Alojzij Res) in Narte Velikonja. Brez psevdonima se je oglasil le osmošolec Josip Lovrenčič. - Njihovo delo verjetno na gimnaziji ni našlo "uradne" podpore. Vsaj Jahresbericht des K.K. Staatsgymnasium in Görz za šolsko leto 1909/10 Alfe ne omenja. To kajpak niti ni bila dolžnost sestavljalca, govori pa nemara, da je list nastajal pod okriljem zunajšolske, skoraj gotovo katoliške naklonjenosti. Razume se, da je našel zagovornike tudi med profesorskim zborom, še posebej med učitelji humanističnih predmetov, ki so se čutili Slovence. V njihov krog je brez dvoma sodil suplent Franc Povšič, oče Josipa Povšiča in tedaj že tretje leto Kogojev razrednik.*
- 14 *Pomen psevdonima Veslav ni razviden, njegov smoter najbrž ni presegel romantičnega zvena in nekoliko skrivnostnega izvora. Čigavo je besedilo, doslej ni ugotovljeno, tudi ni znano, kje bi ga bil Kogoj lahko našel.*

sodelavci ne bralci. Sprejeli so jo lahko zgolj na zaupanje in besedo vrstnika, ki se je izmikal povprečju in najbrž tudi terjal svoje posebno mesto: kot drugačen, neprimerljiv ustvarjalec, v katerega je treba verjeti. Takšno pričakovanje je ostalo Kogojeva značilna drža tja do izbruha bolezni; težko (pa večidel pretirano, celo nasilno) je pojasnjeval, kdo da je in nikoli se ni sprijaznil z okoljem, ki mu je odrekalo umetniško izjemnost. Za goriški krog vrstnikov je bil očitno (še) dovolj prepričljiv. Vsaj kaže, da se mu ni nihče upiral, čeprav ne vemo, kako so ga sprejeli in kdo ga je povabil. Morda se je sploh sam in je bil zato edini tujek v "književniški" družbi. Ne gre namreč prezreti, da je *Alfa* izhajala brez sodelavcev-slikarjev, ki bi jih v literarnem listu ovirale sorodne tehnične težave. Niti Antona (Gojmira) Kosa ne najdemo na njenih straneh, kaj šele prvošolca čarga; likovno opremo so prispevali drugi, neznani sošolci. Pisateljska skupina je torej hote ali nehote skrbela, da je obveljalo prvenstvo leposlovja in je v "dodatkih" pač videla obrobne namene. Tako je tudi umljivo, kje se je lahko skrhalo njeno sožitje s Kogojem - če že niso bili posredi stroški s prilogo, kar je le majava domneva. Vsekakor skladatelj v dvojni številki ni več objavil - in prejkone mu ni zmanjkalo pesmi. Trenutek (navidezne) enakosti se je iztekkel, z njim tudi volja za skupna dejanja: poslej si je spet sam utiral pot. Sodeč po Mazovčevih "Ocenah" v 8. zvezku 16. letnika *Zore* je morda že "prilogo 'Alfi'" poslal Steletu na lastno pest. Prvi cveti so namreč sodelavcem glasila odgovorili en bloc, toda Veslavu posebej.

Pohvale, s katero je Premrl v tej prvi javni kritiki pospremil Kogoja, ni narekovala običajna naklonjenost. Že splošni vtis pesmi je dokazoval, da gre za skrbno, precej izurjeno roko in gotovo za skladatelja, ki ni samo ljubitelj. Urednik *Cerkvenega glasbenika* je seveda tudi vedel, da objavlja v svoji reviji veliko podobnih zborov, morda šolsko bolj zglednih, nikakor pa bolj muzikalno prepričljivih. Saj so bili Kogojevi spodrsljaji po vrsti le mladeniške narodnosti (in bi jih lahko odsvetoval sleherni učitelj) - zanesljivo pa bi ga nobena vzgoja ne privadila tako spontane, z notranjim sluhom uravnovešene celote. Kakorkoli se je že ravnal po znanih cecilijanskih načelih, kazalo je, da jih nenehoma uklanja svojemu mišljenju, ki je poudarjeno harmonsko (in je bilo znatno bogatejše kot pri večini nabožnih skladateljev). Ni se sicer izmikal osrednji vlogi melodije, vendar napeva tudi ni "harmoniziral", najmanj po šolarskih uzancah priučenih orglarjev in pesmarjev. Melodija in akord sta mu bili enakovredni prvini, kdaj pa kdaj že spleteni v odnos, ki napoveduje močnejšo podstat harmonskega izražanja. Premrl je torej lahko - in je - natanko razbral, da je pred njim izrazita, ne prav začetniška glasbena osebnost, njen "Ko poje zvon..." pa eden uspešnejših, ne najbolj zgodnjih poskusov. Bržčas se je hkrati vprašal, kje si je Veslav brusil znanje, ker mu je očitno dobro služilo in mu je manjkal samo boljši nadzor, pravzaprav svetovalec.

*Zdi se, da ga je pritegnilo z nakazanim večernim razpoloženjem in preprosto dikcijo, značilno pa je, da si je izbral nabožno pesem po okusu "cecilijanske petike" in številnih verzifikacij tedanjih cerkvenih piscev. Usmerjal ga je torej še repertoar, ki ga je poznal, in besedilo je očitno presojal s kalupom bogoslužne porabnosti. V primeri z večidel ljubezensko liriko Alfe, ki je sledila Murmovim, tudi Župančičevim in Kettejevim vzorom, so bili stihi Milke Posavske gotovo*

Če ni nič drugega, nam gradivo iz Steletove zapuščine dovoljuje k temu dvojje trditev: da je Kogoj gotovo komponiral pred, verjetno dosti pred 1910. letom, in da je načrtno študiral glasbeno-teoretske discipline (zlasti harmonijo) najpozneje od jeseni 1909. leta. Vsaj toliko časa je že moralo preteči med nalogami in zborovskim stavkom v prvi objavljeni skladbi. Seveda ne vemo, ali se je lotil resnega učenja s Komelom (Kokošarjem?) ali pa mu je kdo posojal le knjige (in pregledoval vaje?). Zanesljivo je samo, da ni kompozicij kazal nikomur, sicer bi se bil izognil napakam. Prav mogoče torej, da je bil (še) samouk. In če je bil res, nista zbora iz 1910. leta samo značilno dejanje, ampak tudi in predvsem dokaz istih nagibov, poti, zavesti in spoznanj, ki jih razkriva leposlovje tega časa. Vsekakor priča o vrojeni duhovni bitnosti, ki se je glasbeno prebudila in se v glasbi začela oblikovati mnogo bolj zgodaj kot literarno. Žal njenih prvih korakov ne poznamo; skladateljski zapisi na stopnji pesmi in črtic za *Prve cvete* ostajajo v temi. Kajti zbora, o katerih lahko govorimo, sta brez dvoma izrazitejši, v ravnanju in obvladanih sredstvih višji dosežek.

"Ko poje zvon..." je grajen strogo somerno, v doslednem zaporedju dvotaktnih melodično-harmonskih "vprašanj" in "odgovorov", ki jih ponuja dikcija besedila. Kljub temu sta pesemski in glasbeni metrum enovita samo v izhodišču: kadarkoli najde tonska misel dodaten poudarek, prevlada glasbeni metrum in narekuje prvenstvo zvočnih obrisov razpoloženja. Vloga literarnega je tako omejena na ustvarjalno spodbudo, nemara že tudi na raven osnovnega ujemanja dveh doživetij, pri katerem je pesniško komaj napotek in besedna snov. (Prav ta odnos je verjetno zaznamoval pomanjkljivo dodelavo leposlovnih poskusov.) Nič manj ni značilno, da se Kogoj odreka onomatopoetičnim in vsakršnim programskim "dodatkom", ki bi ponazarjali vsebino. Zasnova je oprta le na motivično gradivo, kjer so imaginativno zgoščene bistvene poteze razpoloženja. Osnovni izrazili sta seveda melodika in harmonija, kakor ju je opredelil izhodiščni kompozicijski domislek. Toda nadaljevanje, motivične vezave in njihov duktus so premišljeno skladateljsko delo, ki ga usmerjata čut za naraven glasbeni potek in skrb za jasno izrisane odtenke. Melodična dikcija vzdržuje nezavedno ravnovesje lestvičnih in akordičnih postopov (čeprav jo vodi harmonsko mišljenje), razrašča pa se vseskozi iz osnovne, preproste in kratke ideje. Zakonitost poteka torej ni razkošje novin, temveč bogastvo variacijskega presnavljanja, ki se večidel oklepa celega motiva (le redko nadrobnosti) ter s pridom izrablja dihotomijo

*okorni in vsebinsko zelo skromni: "Ko poje zvon večerni, / se mi srce topi. / V ljubezni neizmerni / k nebesom hrepeni: / Tje gor, kjer oče večni / kraljuje vekomaj, / kjer bomo presrečni / i mi živeli kdaj."*

*Za razmnoževalno tehniko rokopisnega lista je bila priloga s Kogojevu skladbo kar razkošna. Obsegala je naslovnico in dve strani notnega teksta (format a 4, črnilo nekoliko drugačno kot v 1. št. Alfe), ki ju je izpisala previdna, vendar skrbna roba. Sodeč po besedilu, najbrž tudi po notah, tega dela ni opravil skladatelj. Nemara mu je priskočil na pomoč isti neznani F.P., ki je narisal vinjeto in sploh celo naslovnico. (Nanjo je Stele, Premrlu ali sebi v pojasnilo, dostavil: "III. šolec Kogoj Marij".) Vinjeta je izrazito velikonočna: angel, ki zvoni nad idilično vasico v mirni pokrajini. Ker ni označeno, h kateri številki Alfe sodi priloga, je čas izdaje (tudi izdaje 1. št. Alfe) določljiv predvsem z njeno tematiko in s pomočjo Mazovčevega odgovora.*

"vprašanj" in "odgovorov". Kljub šolsko dosledni simetriji polstavkov, stavkov in period, tudi kljub skromnemu gradivu komaj dveh motivov - povrhu je drugi reminiscenca prvega -, ostaja zato melodični napon svež in gibčen. V skladu z razpoloženjem je sicer ritmično artikuliran kar se da zmerno, vendar v odtehtanem sosledju poživiljajočih sprememb, ki kažejo pravo veljavo tega dogajanja. Na videz nezavedno so torej variacijski odtenki "razvrščeni" z občutljivo muzikalno logiko. Docela jasno, pa nikakor edini, jo na primer osvetljuje sopranski part v periodah A in B:

1 3

Des: I — V  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ D \end{smallmatrix}$  V I — I  $\begin{smallmatrix} 9 \\ D \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 6 \\ D \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 7 \\ D \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 8-7 \\ 6-5 \end{smallmatrix}$  V

(A) 9 (S) 11

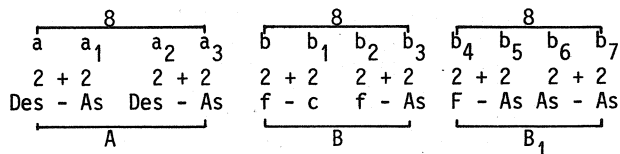
f: I — V I V — V VI — IV V

13 15

As: III VI  $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \\ D \end{smallmatrix}$  V — 9 7 9  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 4-5 \\ 2-3 \end{smallmatrix}$  9 I II III I V — I

Harmonski vzgibi te melodične dikcije seveda ne ponazarjajo le obsega Kogojevih homofonih sredstev in znanja. Vsaj toliko lahko povedo o njegovem mišljenju - in zlasti mnogo o akordičnem opoju, s katerim se mu je oglašal navdih. Kakorkoli je namreč spevnost v ospredju, nenehoma je "prekriva" harmonsko jedro doživljanja. Meje, ki jih sozvočja poznajo, so sicer ozke in ne segajo čez začetni prostor funkcionalnosti, toda Kogoj je v danem razponu popoln gospodar cele palete odtenkov. Res gre samo za tri- in (večidel dominantne) četveroizvoke - nonakord je izjema, - vendar so obrati pogosti. Nič manj obilna ni raba prehajalnih in menjalnih tonov ter zadržkov (tudi zadržkov navzgor v srednjih glasovih). Res je diatoničnost malone popolna, alterirani izmiki redki in kadenciranje (razen varljivega sklepa) vseskozi avtentično ali plagalno - toda harmonski tok je že dokaj enakovreden preplet akordov na glavnih in stranskih stopnjah, nove variacije motivov pa ga vsakič usmerijo tudi k novim, pestrejšim izostritvam razpoloženja. In zagotovo je nadvse značilna poteza tega zvočnega sveta napačno "omahljiva" tonaliteta. Čeprav presega skladateljeve izkušnje, kaže namreč težnja k večji prostosti in prvim svoboščinam kromatike poglavitno nujno domišljije: Kogoj je moral naprej, v svobodnejšo harmonijo. (Ni naključje, da je poldrugo leto pozneje napisal dve verziji mešanega zbora "Zvečer", obe z obsežnimi modulacijskimi prelivi in bogastvom kromatičnih barv. Odložil ju

je "nedodelani", ker očitno ni našel - ni mogel poiskati - zanesljivo sorazmerje med harmonskim razkošjem in oblikovno mero.) Kljub natančni, kar previdni gradnji, je zmagala tipanje za izrazno povednejšim območjem spreminjajočih se tonalit. Bilo je močnejše, zlasti močnejše od znanja. Vzorec pesemske oblike je sicer obstal, toda v harmonskem načrtu je umanjalo ravnovesje. Nagonsko in nedvoumno se je pri tem razkrila plagalna podstat barvnega občutja:



S pismom, ki ga je poslal Steletu 2. maja 1910, je Premrl to skladbo ocenil precej bolj pohvalno, kakor je Kogoj prebral v *Zori*. Mazovec je namreč za svoj odgovor uporabil le kritiko, spodbude pa domala izpustil (neobjavljene stavke navajam v oglatih oklepajih). Očitno ga je skrbelo, da bi tretješolcu ne zrasel greben in je sodbi raje pritaknil običajno vzvišeni, tokrat že za spoznanje podcenjevalni dodatek: "Pošljite nam še kaj, če bo kaj posebnega, Vam *Zora* tudi rada napravi veselje, da kako reč priobči." - Kaže, da mentorju glasba res ni bila po duši, vsaj ne v literarni reviji, in prejkone je Veslava zavestno odrival ... dokler ni izzval razdora. Premrlova ocena mu pač ni dajala potuhe in je terjala drugačen odnos:

"Dragi!

/Vračam Ti poslano skladbo. Je vsekako zanimivo, če se dobi v roke proizvod tako mladega komponista./ Če je dotični dijak skladbo sam zložil, - in da je temu tako, skoro ne smem dvomiti -, brezdvomno kaže talent. Vendar pa skladba, kakoršna je tu na papirju, ni še zrela za tisek. Glavna napaka pri nji je ta, da se prične v Des- mesto v As-duru. Take napake v tonaliteti delajo pogosto začetniki. To vem iz lastne izkušnje. Dalje so med 1. in 2. taktom v zadnji vrsti grde nevzporedne oktave med sopranom in tenorom. /Dotično mesto sem popravil./ Par mest je tudi glede deklamacije nekoliko šibkejših: 'Oče večni', ker stoji povdarjen zlog na lahki taktovi dobi (sopran v 1. taktu zadnje vrste na prvi strani), in 'i mi živéli kdaj' v tenoru. V zadnji vrsti (1. takt) se nahaja med altom in tenorom neharmonična prečnost (opreka) (Querstand). - /Fant naj bo vesel, če more že zdaj take poizkuse v kompoziciji pokazati. Kakor rečeno pesem posebno radi prve omenjene napake ni še godna, a sicer dosti čedna in prav ljubka./ Skladatelju priporočam, naj pridno študira harmonijo, in potem še kontrapunkt. Naj proučava vzorne skladbe pripoznanih skladateljev in naj le še kaj zloži. Tudi to pesem lahko v toliko popravi, da bo dobra. Prvi del se mora na vsak način gibati odločno v As-duru, t.j. v onem tonovem načinu, v katerem se pesem tudi konča.

/Če boš o priliki še kaj dobil, mi lahko zopet pošleš./  
Pozdravljen!"

Premrl se seveda ni motil. Ne le z zahtevo po tonalnem ravnovesju oblike, tudi z nasveti je zadel pravo. Meja, do katere je Kogoj obvladal harmonijo, je že ovirala intuicijo. Dovolj skrbno vodenje glasov je kazalo, da vendar potrebuje kontrapunktično izkušnjo. (Značilno: V ohranjenih skladbah iz 1911. leta so polifoni nastavki vse bolj pogosti. In v prvem zboru, ki ga je napisal za Premrlo - izšel je z naslovom "Večerni"

zvon" v aprilski številki *Cerkvenega glasbenika* 35/1912 - je sklepni del že mali fugato. Kot hommage strokovnjaku, ki mu je pomagal iz goriške gluhe loze?) Kljub temu se zdi še posebej daljnosežno priporočilo, naj novinec študira umetniško pomembna dela. Premrlu pač ni ušlo, da je kljub samostojnemu doživetju in pristni muzikalni dikciji skladba konec koncev samo "čedna" in "ljubka", ukrojena po navadah šmarniškega blagoglasja. Nemara je v njej zaslutil kaj več, vsekakor pa je uvidel, da je Kogojevo repertoarno obzorje preskromno za naraven razvoj. Poleg opisanih potez so namreč "Ko poje zvon..." zaznamovale tudi zborov(od)ske malenkosti, ki se jih je mogel priučiti le na koru ali v kanalski čitalnici. Razumljive ob zgodnjih poskusih, nevarne kot vsemočna obveza muziciranja. Seveda mednje ne sodijo zgledni vokalni stavek in natanko določene pevske fraze; to najbrž le opozarja, da je Veslav že stal kdaj pred zborom (v Malem semenišču, če ne prej). Zaviralni bi lahko postali "dodatki". Dinamične oznake so sem in tja prav na robu dvomljivih učinkov: hoče se jim mogočnega valovanja, velikih razponov in kontrastov, ki hudo bremenijo tempo (Počasi) in drobno obliko. (Zlasti v primeru, da je crescendo hkrati accelerando in obratno, kakor je to zvezo Kogoj dojemal v poznejših letih - in jo je skoraj gotovo zamlada.) Enakim poudarkom sta prejkone namenjeni obe koroni, ob koncu prve in na začetku druge periode, pa deklamacijska nerodnost z "oče večni", ki jo omenja Premrl, ter basovska oktava v sklepnih treh taktih. Same vezi, ki so Veslava priklepale na ceneno okrasje zborovskih "užitkov" in bi jih lahko potrgal ob "vzornih skladbah pripoznanih skladateljev". Vsaj tam, kjer mu jih ni zakrival temperament.

Vendar obnebeje, s katerim je 1910. leta in še kaj pozneje enačil svoj izrazni doseg, ni bilo zgolj cecilijansko. In njegovega temperamenta ni mikala samo istolična priljudnost nabožnega petja. Morda bolj redko (nikakor bolj mimogrede) se je ta čas poskušal - in želel dokazati - tudi v budniškem patosu. Nagib je bil gotovo samodejen, videti pa je, da sta ga le obarvala kakšna priložnost za izvedbo v Malem semenišču in (ali?) upanje, da si bo s koračnico hitreje pomagal na strani *Prvih cvetov*. Tako so bržkone razumljivi glasovni obsegi "Našega gesla", še celo pa stavek, s katerim je Kogoj 15. julija 1910 poslal Steletu novi zbor: "Gos. urednik! Na Vašo oziroma J.M-čevo // željo v 8. *Zorini* številki Vam pošiljam to kompozicijo, ki se mi je dozdevala kot prva glasbena priloga *Zori* najprimernejša." <sup>15</sup> - Presežnik je seveda podčrtal avtor in govori docela jasno. Hkrati je očiten njegov namig za besedami: "Naše geslo" je samo ena izmed skladb, s katerimi bi se Veslav

15 Ker naslova skladbe ni omenil in poznamo le objavo v *Z (PC)* 17/1910-11, 3, 28, je identičnost "Našega gesla" z natisom dokazljiva samo posredno. Zanj govori dejstvo, da je Mazovec v "Ocenah" *Z (PC)* 17/1910-11, 1 odgovoril Julijevu, ne pa Veslavu; navadno je vsaj pohvalil izrazitejše (literarne) prispevke in obljubil avtorjem natis. Če ga torej ni zapeljala skrajna nenaklonjenost glasbi (in takšne mu le ne moremo očitati), je bil gotovo v zadregi s sporočilom: ni vedel, kaj lahko napiše. Potemtakem je morala prva (oktobrska) številka novega letnika *Z* v tiskarno najpozneje sredi septembra, ko še ni poznal Premrlove sodbe. Kaže namreč, da je Premrl ocenil "Naše geslo" prav v pismu s ljubljanskim poštnim pečatom 29.9., za katero vemo po ohranjeni kuverti. Zbor je očitno priporočil, ni pa jasno, zakaj je Mazovec še odlašal z objavo. Morda je bila kriva stiska s prostorom,

lahko oglašil na željo uredništva, ima jih še precej in enako vrednih. Tudi če odmislimo značilno samozavest, ki jo je kmalu nato skusil Mazovec, dokazuje (bržčas pretirani) podton o večjem opusu trdno vero, da zmore pravi ustvarjalec vsakršen namen. Kadar seveda hoče in kadar priložnost zasluži umetnikov delež,

morda težave z notnim stavkom, morda res mentorjevo zapostavljanje skladatelja, kakor je bržčas razumel Kogoj. Tako ali drugače se uredniku PC novembra ni zdelo vredno zgublјati besed in je "Naše geslo" uvrstil v decembrsko številko. Tiskarna je seveda potrebovala gradivo najpozneje v običajnem roku (predvidoma sredi novembra), zaradi božičnih in novoletnih naročil raje bolj zgodaj – to pa pomeni, da novo Premrlovo pismo ni moglo več vplivati na objavo. Govorilo je torej o skladbi, ki je danes ne poznamo. Domneva ni oprta samo na datum, potrjuje jo tudi vsebina. Sporočilo Steletu navaja namreč zanimivo podrobnost:

"Dragi!

Skladbo lahko objaviš. Je dobra. Zanimivo je, ker je uporabljen v začetku motiv iz Radetskyjeve koračnice. – Samo pri koncu sem popravil eno mesto v basih.

Kogoj je na vsak način videti zelo glasbeno nadarjen. Le idi mu na roko; jaz hočem tudi pomagati po svojih močeh. Pozdravljen!

Tvoj Stanko Premrl.

Ljubljana/,/ dne 19/11 1910.

Z Bogom!"

Koračnica, ki jo omenja Premrl, je brez dvoma Radetsky-Marsch, op. 228 starejšega Johanna Straussa – med njeno tematiko in motivičnim gradivom "Našega gesla" pa ni nikakršne povezave. Novembra 1910 je imel torej Premrl v rokah neko drugo Kogojevo (zborovsko?) skladbo, najbrže tudi budnico, kar dokazuje, da se je Veslav oglašil uredništvu še enkrat, verjetno po začetku šolskega leta 1910/11. Mazovčeve stiske v zadnjem odgovoru Julijeju potemtakem ni izzvala samo – ali pa sploh ne – literarna okornost sodelavca, temveč zadrževanje skladbe, ki je ni upošteval niti v "Oenah". Avtor je bil seveda užaljen in dopis, s katerim je poslal črtico "V objemu tihe svete noči...", je prejkone ostro terjal odgovor. (Kajpak je mogoče, da je šlo tudi za poznejše, najbrž januarsko pismo, ko novi glasbeni prispevek ni bil objavljen v 4. št.) Naj je že vedel za Premrlovo sodbo ali ne, očitno je prav tu dozorela odločitev, da se umakne. Kot skladatelj si pač ni dovolil omalovaževanja – saj je hotel prodreti najprej in najbolj z glasbo, ne z leposlovjem. Videz, da se je jeseni 1910 prijel le pesnikovanja, je torej napačen: vzdržuje ga nepopolna dokumentacija v Steletovi zapuščini. Kogoj je ostal vseskozi tonski ustvarjalec. Za spoznanje se je celo skušal prilagoditi domnevnemu okusu Z uredništva, vsaj z izborom literarne snovi. Ker pa ga je Mazovec malomarno odbil, je najbrž reagiral do kraja razdraženo.

Toda po cit. pismu smemo sklepati še o popravkih, s katerimi je morda Premrl pred objavo izbrusil kakšno nerodnost "Našega gesla". Hudiš spodrseljave gotovo ni bilo, sicer bi skladbe ne bil priporočil, najbrž pa je lahko našel podobno trde ali zgrešene postope kot maja in novembra. O Kogojevi večji izurjenosti, natančneje: o boljšem nadzoru, objava v PC zato ne pove veliko; pravopisno in harmonsko je povsem urejena. Drugega pa se Premrl očitno ni dotikal – bodisi ker je razumel težave novince in mu želel pomagati bodisi ker je v njih slutil zarodke izvirnega.

16 Iz natisa ni razvidno, kdo je pesnik Našega gesla". Seveda je mogoče, da so bili verzi objavljeni anonimno ali da jih je sestavil kateri

je stvariteljska volja nad spodbudo in prekvasi še tako skromen okvir. Celo koračnico, ki gotovo ni najbliže lirični naravi in občutku za mehke harmonske barve. Bogata domišljija si bo pač znala podrediti sleheren izziv in bo našla svojo pot.

Ta izpeljava Kogojevega stavka se zdi morda pretirana, vendar je natančna: nič nam ne kaže bolje njegove skladateljske zmogljivosti kot premišljeno odbrane koračniške prvine "Našega gesla" ter gradbeni postopek, ki ga je dognal iz običajnih budniških prijemov. Ni ga mikala "uporabna" zaokroženost moškega zbora, temveč odločen izraz - in našel ga je v kratkosapni, skrajno zgoščeni muzikalni dikciji, ki so ji bežne pomiritve le ozadje, premajhno za kontrast. Vsebinska protiigra motivov je zato neznatna, tudi harmonsko skromna, zvočno dogajanje pa do zadnjega osredotočeno na strumno, pri oblikovnih tesnitvah celo odrezavo silovitost. Takšen potek se ne ujema le z besedilom: predvsem je poslednja izpeljava doživljajskega naboja v osnovnem domisleku.<sup>16</sup> Ker Kogoj tonsko ne slika, mu zadošča kar poudarek, ki se na višku pesmi (takt 8: "naj sije dan") sklada s pomenom verza. Preostali čas sledi tonska logika samo še besednim naglasom; če je potrebno, je del stiha uporabljen tudi večkrat in s spremenjenim zaporedjem stavčnih členov - kakor pač terja glasbeni napon. Njegovo poglavitno izrazilo so ritmične in melodične variacije izhodiščnega motiva. Ta je sicer akordični domislek, toda harmonska podstat "Našega gesla" je (prejkone zavestno, v skladu z naravo koračnice) omejena na dokaj preprosto diatonično funkcionalnost. Sklepi so skoraj brez izjeme avtentični, osnovna disonanca kar dominantni septakord z obrati, stranske stopnje namesto glavnih redke, zadržki nič manj, alterirani pa so le sem in tja prehajalni toni, ki zdrsnejo kdaj tudi mimo non- in undecimakorda. V tako nedvoumnem, z otenki revnem harmonskem svetu naših čitalniških in vsakršnih pihalnih budnic se je seveda Kogojeva misel oklenila melodične dikcije. Pozornost, s katero jo je oblikoval, priča, da ga ni vodilo naključje, temveč preudarek, kje so koračniške prvine bolj odprte samostojni domišljiji. Primerjava z zborom "Ko poje zvon..." hkrati pove, da je ostal variacijski način njegovega ustvarjanja nedotaknjen, da je bil torej muzikalno vrojen in ga je lahko uporabljal kjerkoli. V različnih skladateljskih nalogah Kogoj potemtakem ni iskal (posnemal) različnih kompozicijskih "prijemov": bile so le vsebinski izziv že razvitemu glasbenemu mišljenju.

Tudi tokrat je izhodišče celote dvotaktna tema, zgrajena iz dveh motivov. V prvem je melodika akordična in ritem pester, v drugem lestvična z osminkim potekom. Prvi učinkuje zaradi punktirane artikulacije in ponavljanja tonike odločno, v drugem njegov naboj izzveni brez novih napetosti. Čeprav ju družijo značilen most (zadnji ton motiva a je obenem prvi iz motiva b),

*izmed Kogojevih sošolcev oz. sogojencev za domačo rabo. Mogoče je tudi, da je Kogoj le pozabil navesti avtorja ali pa je njegovo ime izpustil stavec. Vendar je vsaj toliko verjetna domneva, da si je skladatelj napisal (prikrožil) besedilo sam: s pesniškimi poskusi za Z ni segel višje. Ne smemo tudi prezreti, da ga je spet zanimala le vsebina in ne literarna kakovost izbrane predloge. Verzi so bili primerno kratki in udarni, torej jih je lahko uporabil: "Mi z Bogom za narod na delo gremo, / na delo gre z nami krdele krepko. / Ko drani vojščaki po zmagi gremo. / Dan rodu naj sije in solnce gorko. / Vojščaki pogumno naprej." - Če ne gre za tiskarske pomote, sta zadnji piki namesto klica jev in*

se skladatelj v nadaljevanju skoraj docela ogne tej pomiritvi. Malone vse variacije razvijajo le prvi, osnovni domislek - ker pa si sledijo zapored, največkrat "priklenjene" druga na drugo z enakim mostom, dosega izraz trde in strumne, celo zadihane poudarke. Tega na videz monotonega dogajanja ne upravičuje le mala oblika, oprto je predvsem na živahno motivično delo, ki presnavlja sleherni melodični in ritmični drobci. V razponu odbranih možnosti (do precej oddaljene reminiscence) lahko zato prvič opazujemo širši zamah Kogojeve imaginacije, v sosledju in izraznem stopnjevanju variacij pa tudi naravni duktus njegove muzikalne logike:

15

I

8

I — IV

3

I 7/V 6/III V

9

II VI II VI

3

V 7/V 5/I

10

4/V 3/7 6/4 I

4

I 11

11

I VI VI V-VI V I

7

I 6/4 IV I

13

V 9/4 8/3 4/3 7 I

Spričo koračniškega značaja in skromnega obsega skladbe sta glavni melodični tok in ritmična artikulacija celote prepuščena le prvemu tenorju. Kljub temu vodi Kogoj podrejene glasove za spoznanje bolj gladko kakor v zboru iz *Alfine* priloge in jih proti koncu celo ritmično nekoliko sprosti. Nemara je tu kje pomagala še Premrlova roka, čeprav je homofonija dosledna in jo je gotovo že skladatelj razčlenil s triglasjem pred zadnjim vzponom ter z unisoni večine predtaktov. V ospredju je pač njegova skrb za poln, vendar odtehtan zvok. Akordične lege so skoraj brez izjeme ozke ali mešane, obsegi pa zmerni pri obeh

*trda povednost stavkov dokaz o Kogojevem avtorstvu. Takšna dikcija je bila značilna za njegov govor in neliterarno pisanje.*

skrajnih, toda osupljivo nizki za srednja glasova. Prav mogoče, da je z njimi računal na izvajalce (spet je natanko označil pevske fraze in poudarke) - a vredno je tudi premisleka, če mu ni bila važnejša zvočna barva: takšno je pogosto hotel v zrelih delih. Pomenljivo je namreč, da odkriva "Naše geslo" kar več zarodkov prihodnjih potez. Ne smemo na primer spregledati oblikotvorne vloge dinamike in tepma, ki zdaj nista le preprosti "čustveni" sestavini ali dodani učinek. Dinamika je obrzdana z enotnim forte in njen edini kontrast - pianissimo - podpre nastop daljnje motivične reminiscence (takti 8-10), ko doseže skladba vsebinski višek. V istem trenutku zastane tudi tempo (namesto Korakoma zdaj Počasneje), kar sproži naglo menjavo crescendov in decrescendov, z njo pa verjetno še nihanje iz accelerata v ritenuto in obratno. - Bistvena novost teh očitno zavestnih izostritev je seveda, da dopolnjujejo, ne le podčrtavajo obliko (enako korone v 8. in 13. taktu). Skladatelj je gotovo spoznal (in Premrl razumel), da je med njegovim gradbenim načelom trajnega spreminjanja ter med izbranim oblikovnim vzorcem vse hujše neskladje. Na eni strani ga je variacijski niz že usmerjal (po sledi asociativnega zaporedja) proti komaj sluteni "razvijajoči se" obliki - na drugi sta mu tonalni in oblikovni načrt kalupa ostajala medla in nedodelana. Zanju ni bilo več krivo tipanje k bolj povednemu, ampak nasprotno: jedrnat izraz, ki mu je moral žrtvovati šolska pravila. Da bi ga kolikor mogoče sprostil, da bi stopnjeval muzikalno vsebino do celovitega doživetja, je torej razlomil vzorčni kalup na neenake, tudi nesomerne člene in zadnjega še ostro diminuiral. Brez dvoma, tako je dopolnil motivično "oddaljevanje", zlasti pa rastočo napetost v sosledju variacij. Vendar: tako si je spodmaknil oporo periodične simetrije (ki je uklepala osnovni domislek in njegove presnove), zlasti pa tonalno ravnovesje. Kajpak nista mogla ne tempo ne dinamika zabrisati vrzeli med premočrtnim dograjevanjem vsebine in mejo "pesemske" oblike. Kogoj se ni izgubil samo onkraj dosega lastnega znanja - zašel je tudi med Scilo in Karibdo domišljije in dediščine, kjer se je poslej boril vse življenje. Čeprav mu je pradaavno nasprotje (že) prvič vsililo temeljno nedorečenost:

$$\begin{array}{c}
 \begin{array}{ccccc}
 \overbrace{a \ b \ b_1}^6 & \overbrace{a_1 \ a_2 \ a_3}^6 & \overbrace{a \ b \ b_1}^6 & \overbrace{a_4 \ a_5 \ a_6 \ a_7}^4 & \overbrace{a_8 \ b_2 \ b_3 \ a_9}^3 \\
 \underline{\quad 2 \quad} & \underline{\quad 2 \quad} & \underline{\quad 2 \quad} & \underline{\quad 2 \quad} & \underline{\quad 2 \quad} \\
 B & F & - & B & B \\
 A & & & & A_2
 \end{array}
 \end{array}$$

Kakorkoli gledamo: "Naše geslo" odkriva skladatelja, ki misli. Zaveda se vprašanj in išče rešitve. Ne vodi ga navdušenje mladostnega posnemanja al fresco, temveč nuja dosledne, čim bolj jasne izostritve v podrobnostih. Namesto širokopotezne preproščine sta mu bistvena samostojna vsebina in izraz. Zato nenehoma zgošča tonsko dogajanje: če nič drugega, ga k temu silita jasnovidna intuicija ter izbirčna domišljija. Kakorkoli ga že njegovo znanje - trdno sicer, vendar skromno - omejuje, kažeta pesmi iz 1910. leta prvinske poteze nove stvariteljske narave: akordično jedro navdiha, živo ritmično artikulacijo, razvito motivično delo, barvno občutljiv harmonski duktus in (kljub muževnemu tipanju) skrb za muzikalno utemeljeno celoto. Na tem, resda komaj obkroženem prostoru prihodnje umetniške

samobitnosti sta domišljajska pot in gradbeno vodilo nagoniska zveza izvirno variacijskega mišljenja. Kogojevo skladateljsko odločanje je v zasnovi in vsej dikciji vedno intuitivna presoja, z razumskim (morda še pogosto nezavednim) nadzorom. Presoja moči, ki jo prinaša doživljajski naboje ideje, ter novosti, s katero lahko njegovo podnet vsebinsko dopolni (razvije) sprememba. Zakonitost mu ni pravilo kalupa, temveč svobodna in umetniško odgovorna imaginacija, ki mora dognati vsako in vsakokrat drugačno sporočilo do tančin. To kajpak pomeni, da je ustvarjalec dolžan slediti le sebi, nikoli zgledom. In da ostane ustvarjalec - umetnik, ne talent - samo, kadar se zmore presegati. Razdalja med zboroma v *Alfi* in *Zori* priča, da je Kogoj doumel oboje. Naglo in z osredotočeno silo.

#### SUMMARY

*In view of the scarcity of relevant material it is not possible to establish exactly when the composer Marij Kogoj (1892-1956) started in a thorough and planned way to study music. Undoubtedly in Gorizia (Gorica), where he was attending secondary school, probably in the autumn of 1909, and probably without a regular teacher or any at all. So far it has also been unclear when he began with creative pursuits: for the texture of the first preserved works (from the year 1911) pointed out that were not the first. But a proof that this assumption was justified presented itself only through a find in the scholarly remains of the art historian Dr France Stele. Here were found several songs by Kogoj, two vignettes written under the pseudonym Zdenko Julijev, and two compositions under the pseudonym Veslav. Both were written in 1910 and are the earliest musical endeavours in written form so far known in the composer's opus. The first composition ("Ko poje zvon...", for chorus) was published in March 1910 as supplement to the "Alfa", a paper published by the secondary-school pupils in Gorizia, the second ("Naše geslo", for male chorus) was published in its supplement "Prvi cveti" by the students' monthly "Zora" in December in Vienna. - To all appearances, these two choruses are not Kogoj's first compositional experiments; Kogoj found them sufficiently good to permit himself an appearance in public. The differences which we can notice between the two works demonstrate that Kogoj was undergoing a very rapid development, above all without special models, but with his own intuition (similarly as in literary experiments which remained at a less elaborate level). Even if the two choruses have features undoubtedly characteristic of a beginner, they also show a few essential characteristics of the prospective creative artist: chordal substance of inspiration, developed motivic work, vivid rhythmic articulation, colour-sensitive harmonic ductus, and obvious (although not as yet perfected) concern for the formal equilibrium of the whole. In these germs of the future potential of the composer there already stands out as the central leading principle the logical and originally free way of variative thinking.*



UDK 78.036.7(497.12) Osterc

Andrej Rijavec  
Ljubljana

SLAVKO OSTERC - AN EXPRESSIONIST?

The question posed here is in loosely encyclopaedic terms a comparatively straightforward one; in such a non-committal form as it is it requires neither hypothetic formulations let alone empirical 'evidence' the strength of which is in the so-called sciences of art, and all the more in musical science, in any case open to question. For here we are concerned with a typical stylistic problem, the 'resolving' of which usually involves the application of one or another kind of label, commonly arrived at on the basis of individual generalized impressions about the opus of a particular composer. This is so because the positivistically-oriented musicology - which generally regards music, owing to its non-conceptual idiom, as language not to be compared in its expression with other arts - tends to evade it, seeing in this a kind of attack on its identity. In other words: stylistic categorization in musical art appears to be an issue too unclear to permit an adequate solution and, in line with this orientation, it would clearly deprive music of its status of integrity and force it to become classified by criteria representing non-musical import. Such an attitude may well be due to a fear of narrow-mindedness, a feeling ignoring the fact that such a treatment isolates music as a document of time and place of origin, that it uproots it from the overall human context conditioning it, that it makes comparisons no longer possible and that it thus in a number of ways truncates it. If musicological literature and encyclopaedic works reflect to an extent such tendencies, this is not yet to say that these and such questions do not merit scholarly interest or that they even should not exist.<sup>1</sup> For it seems that just the opposite is true, only that owing to the existing difficulties these questions are hard to solve and indeed elude the principal currents of musicological endeavours. Which is understandable, for here an attempt is made to identify the comparatively not closely related associations between the specific, musical and the universal, generally artistic.

Definitions about what is expressionism in music abound in encyclopaedic works, both Yugoslav and foreign ones, also in the

1 Mendel, A., *Evidence and Explanation*, in: *IMS Report of the Eighth Congress - New York 1961, Kassel & Basel 1961*, 16.

most recent literature.<sup>2</sup> Hence it would not really serve a purpose 'to enrich' the existing designations which more or less approximate a full-scale definition by another, our own, attempt - for this would represent but a quantitative contribution to the existing no small number of incomplete formulations. But analytic treatment of this concept is not so often to be found in the literature,<sup>3</sup> therefore all the more notable is Willi Hofmann's contribution "Stilbestimmung des musikalischen Expressionismus" under the entry "Expressionismus" in the today already classical handbook *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*;<sup>4</sup> this contribution has been substantially further developed, extended and systematized by Ivan Klemenčič in his study "Expressionism kot glasbeni slog" (Expressionism as Musical Style),<sup>5</sup> which can now be used as a touchstone for evaluating a composer or rather his output in terms of a given style, in our case for confronting expressionism with the work of the key Slovene modernist in the inter-war period - Slavko Osterc, which may from its own angle help to elucidate the musical expressionism in Slovenia, which was following a course of its own both as regards broader European developments and the development of other artistic branches.

At the outset it must be said that in Osterc's publicistic writing we cannot find solid clues to his own conception of style in general and of expressionism in particular. Having been writing without sufficient discipline and hastily, he had not presented his views clearly: thus, his formulations of individual historical periods or of the styles of individual composers are stylistically loose - but even here he is not consistent: he finds that the style of a particular composer is "pure", even if it is "a mixture of the classical and of the romantic",<sup>6</sup> that another composer "tends to mix lighter style with more serious one",<sup>7</sup> in a third place he equates style with compositional technique,<sup>8</sup> then again he does not know "where lies the border between style and bothering",<sup>9</sup> and so on and so forth. As regards the term expressionism, he comparatively seldom uses it in his writings. Very explicitly, he makes use of it when for instance he reviews Kogoj's "Črne maske" (Black Masks) and says that "the work bears a stamp of late Romanticism and expressionism, the latter of which for the present I regard as the last phase of Romanticism. In a similar style", he continues, "write today almost exclusively Germans - Strauss, Schreker, Schoenberg, Berg".<sup>10</sup> On the other hand, and this stands out as particularly interesting, in his article "Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost" (Main Trends in Contemporary Music and Their Existential Justification), he does not use this term at all and applies

2 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 6, 332.

3 Cf. Stuckenschmidt, H.H., *Was ist musikalischer Expressionismus*, in: *Melos I/1969*, 1-5.

4 III, Kassel & Basel 1954, 1958-73.

5 Cf. *Muzikološki zbornik (Musicological Annual) XVII/2*, 1981, 29.

6 Cf. Bedina, K., *Slavko Osterc - publicist in kritik (Slavko Osterc - Publicist and Critic)*, Diploma work, 23, kept in Department of Musicology, Philosophical Faculty, Ljubljana.

7 *Gledališki list - Opera (Theatre Bulletin - Opera)*, Ljubljana 1928/29, 13, 102.

8 *Jugoslovan I/1930*, No 14.

to all kinds of current pursuits the expression "modernism", in which connection he designates as father "of the great musical revolution lasting already over 10 years" Igor Stravinsky and not possibly Schoenberg and his school which had by this time - this was in 1928 - long ago in Europe passed into its late stage.<sup>11</sup> Which is to say that he wrote also this article, of which one would expect tolerance if not already objectivity, with a clear bias, in his own taste and against the German trend, which is in part understandable. In this way he merely by-passed the issue of expressionism, which was at least in its beginnings a product of the expressly "German mind" but at this time in the Slovene music already strongly present. He acted as a convinced and faithful supporter of the Prague-led Slavic orientation in the ISCM, which was seeking to tone down the leading role of Germans.<sup>12</sup> But this does not mean that despite his views, clearly progressive in the European context, he could avoid expressionism which "was in the general development as well as in its essence undoubtedly suited also to other cultural environments, less to the rational Romanic ones and especially French one, closer to the post-war sur-realism, and more to the emotional Slavic ones and thus also Slovene one. In Slovenia", as Ivan Klemenčič states, "the decisive moment was played not only by the tradition of living in the Austro-Hungarian monarchy, with partly similar intellectual and social problems and a partial cultural gravitation to Vienna, but also by certain internal dispositions and receptivity due to contacts with northern neighbours, despite all big differences and specifics".<sup>13</sup>

In this light it now appears - on the basis of Osterc's opus from the time of his Prague studies, i.e. from 1927 (earlier works are owing to their romantic orientation or technical inadequacies not of any interest here) - useful our purpose gradually to follow up expressionist musical criteria as developed in the above mentioned study by Ivan Klemenčič. Without a detailed treatment of individual compositions, their number is too high and all of them are not exactly relevant, there will appear similarities and of course differences leading to a more concrete elucidation of the many-faceted stylistic image of this uniquely significant Slovene musical creator in this century.

In Prague, which was in those years one of the centres of the European avantgardism, Osterc had in fact from such musical pedagogues and composers like Karl Boleslav Jiráček and Alois Hába assimilated the tendency to update the Slovene musical creativity and to constantly draw parallels between production at home and abroad. Hence his idea that he advocated on coming home: "We want to create and to recognize cultural values which will find recognition not only within a narrower circle, not only among Slovenes, not only among Yugoslavs... - but all over the world. And also, that we will find recognition not only within a narrower circle, not only among Slovenes, not only among Yugoslavs... - but all over the world. And also, that we will not need to blush at the performance or at a review of one

9 *Jutro XVI/1935, No 139.*

10 *Jugoslovan I/1930, No 10.*

11 *Nova muzika (New Music) I/1928, No 1, 2-3.*

12 Cf. Osterc's correspondence preserved in the Manuscript Department of the National and University Library in Ljubljana.

of our works - in front of anybody, including ourselves!"<sup>14</sup> His views developed abroad and now brought to his home-country were bound to be met with resistance. He was found fault with for lack of invention and emotion, for cool constructivism, originality at all costs, cynical negation of established rules and even a destructive revolutionary style. These and similar reproaches made Osterc even more convinced in the value of his views. Moreover, because of insisting on his points, Osterc tended in his publicistic writing towards exaggeration and sometimes carried his arguments to effective sophistic absurds. But not in his music! In other words, despite his advocacy of compositions that were "ultra-modern", his oral and written statements in favour of atonality and athematics and indeed of everything exhibiting a new orientation, he himself was not in his compositional work invariably realizing such views - hence consistent atonality, consistent athematics, decline of any repetitive or periodic writing, and the like. In his compositional work he just did not happen to be so consistent, and so we find what is old placed by the side of what is new - something that is after all a proof of creative power and organic growth. Therefore we can also not find in his works a theoretically ideal, model specimen of any particular style. But now to turn back to the question of expressionism and to the individual aspects and criteria of the style in question!

The expressionist composer is taken to be marked by an idealistic and metaphysical inclination or, in broader terms, by an anti-positivistic and anti-materialistic inclination - conditioned by his expressly non-rational and thus intuitive attitude towards the world, an attitude representing the sole dependable guide in all essential and no less in all hidden existential issues. From this angle he considers everything that is eminently human or divine, objective or mystic. This is also for Osterc a concern in his works, but only rarely does he abandon the positions of rationalism, for they have never disappointed him. Self-assertingly, polemically, he places intellect first,<sup>15</sup> but at the same time he leaves its full predominance open.<sup>16</sup> Such an oscillation in this key issue already makes Osterc in places leave expressionist stands and he becomes in his attitude towards the society, especially in choral works, not infrequently strongly socio-critical and antibourgeois; only in some places his latent expressionism is aroused to an almost aggressive tension, just as in other places, except when fun is being made and when the composer's "espressivo" deliberately touches on sentimentality, his musical idiom exceptionally acquires qualities at least not for him theoretically acceptable: a romantic tinge and even a romantic verve. But these are merely extreme positions. Generally he is closer to a more objective presentation as reached by expressionism in its dodecaphonic phase, closer to typical than subjective, ontological than psychological time, the former being usually in other ways "blurred".

13 *Muzikološki zbornik (Musicological Annual) XVII/2, 1981, 29, and subsequent studies whose analysis of the stylistic characteristics of expressionism are used in the present inquiry.*

14 Pokorn, D., Slavko Osterc, Ljubljana, 1965, 13.

15 *Zvuk II/1932, 104.*

16 *Čustvo in razum v glasbi (Emotion and Reason in Music), Žena in dom, VI/1935, 3, 35.*

Although, accordingly, Osterc did not espouse the subjectivist expressionist positions, his music is similarly intellectualized or generally intellectually oriented and therefore deprecating anything that would be naturalistic, impressionistic, let alone hedonistic. And from here, similarly as with pure expressionist music, there is but one step to abstraction, to absoluteness which emerged through the disintegration of tonal music and the formation of atonality. It seems that it was the atonal state of sound material which made possible, and subsequently supported, Osterc's excursions into the expressionist waters, while on the other hand it was deterring him from anything that would be "narrative", "picturesque", or in the nature of "programme music" - or in his own words: "Music shall be a work of art in its own right, and not in conjunction with other arts or in support of them, arts with which it cannot compete in presenting absolute events and facts".<sup>17</sup>

The mutual consequences of the subjectivization, less characteristic of Osterc, and of the intellectualization, typical of him, are reduction and deformation. The reduction of the essential reflects the artist's endeavours "under the appearance, the surface of things and phenomena to discover whatever is essential, deeper, inner, and to separate whatever is material, unessential and disturbing - both in the wish to come as closely as possible to the idea of truth and to present it as faithfully as possible". In his expressionist reduction Osterc was rarely consistent; we could say that owing to the compositional purity there are successful exceptions rather than a creative principle which in his hasty manner of writing would have been invariably followed by the composer. However, in Osterc we notice more clearly the outer manifestation of reduction, i.e. deformation, which is at all events a characteristic of the mostly progressively oriented art of the 20th century, also of such objective trends as neoclassicism and its derivatives, which the composer found closer to his taste and which in their results similarly reflected the increased tension in man and his disharmony with the objective reality.

This is to say that in Osterc deformation is only by way of exception expressionist, as for instance in the First Movement of the Second String Quartet (1934), where all the expressive elements - from melodics, harmonics, and rhythm to agogics, dynamics, tempo and ways of attacking sound - are from the traditional point of view "distorted". If in this and in a few other cases one can speak of the expressionist feelings, which becomes in the Second Movement, representing a disintegrated fugue form, motorically objectivized, Osterc's psychological deformation very often leads him to a somewhat different but equally characteristic frontier of expressionism, the frontier of the grotesque, grimace, and sarcasm often realized in sound.

Among the fundamental determinants of expressionism - subjectivism, intellectualization, and irrationalism (which is practically alien to Osterc), and their already mentioned conceptual derivatives - there is a fourth aspect: the relation between beauty and truth, a facet of intimate presentation of the romantic and neo-romantic beautifulness, out of which he had evolved, and juxtaposed the idealized spiritual or intellectual

17 *Gledališki list - Opera (Theatre Bulletin - Opera) 1927/28, 17, 205.*

beauty and the inner, intimate reality, not admitting of romantic, or rather tonal, sublimation. And yet: also as regards this point - like Schoenberg, who in his later years turns back to tonality, or Berg, who is clearly not "pure" in expressionist terms - Ošterc as well in his last works negates his own negation, which used to be for him as a self-taught musician the departure for compositional style.

It is from the thus established attitude of the artist towards the world and towards his "artistic organ" that the musical content proceeds,<sup>18</sup> content such as it is and as it is being shaped by Ošterc. Although less tangible than in the literary art and in the fine art, this content is comparatively evident wherever it comes up in association with text covering the whole range of existential problems of European man in the period between the two Wars. However it may be expressionistically heightened and deformed, this - because of the composer's mainly positively oriented, objectivized and by a touch of irony tinged rationalism - is but one and indeed a smaller facet of his compositional content. Also of his instrumental one. On this account Ošterc's music for the most part remains outside the pessimistically heightened expressionist sensibility. New if it does not already move on in a neutral, albeit a little deformed, world of the play of sound and of playfulness, his music finds as more suitable to its purpose the overall more positive moods, even if with parodic, sarcastic or grotesque overtones - which of course moves it away from the high expressionism and brings it close to the dodecaphonically "cooled" expressionism more closely associated with other contemporary, and above all more objective, stylistic trends.

All these reductions, deformations, the heightening of expression - in a word: the moves away from the 19th century, thus at the time of immediate interest here, were essentially influencing the compositional means; the most far-reaching influence was precisely within the expressionist orientation, which most consistently carried out the emancipation of the dissonance as an equivalent of the tension in contemporary life and of the acute crisis of ego. Also in the case of Ošterc, but not always in a steady and consistent manner. As if the composer had been defiantly certain what he was against but not enough resolute on what he was for. This is why in his music one does not find the high, dissonantly heightened expressionism with outcries and outbursts just as one does not find pure dodecaphony - but therefore countless variations inside "abstract" atonality and also inside the still existing "concrete", expounded tonality, variations extending as far as bi-tonality and poli-tonality. Hence the inconsistencies of the vertical solutions, which, because of the distinct linear thinking, are in any case of secondary importance. Which again does not turn him away from occasional, surprising tonal cadenzas, which represent defiance if not already mocking at second power. This all means that he was not always capable of working out consistent systemic solutions which would rank him into a selected style.

What can be said about the harmony can be said also about the melodics, which beside the expressionist, "seismographically" discontinued refinement, has a comparatively wide diapason of possibilities between the diatonic and the chromatic, even if in

the latter Osterc is less on his ground since he regarded chromatics as "something typically romantic".<sup>19</sup> Also rhythm, which is in non-rational expressionism, not found in Osterc, at unexpected places disconnected and in terms of psychological time markedly non-uniform, is characteristic of our author. Besides expressionist ostinatos, which Osterc holds in special esteem, it seems that on the whole he finds more congenial the inherited rhythm of the objective world, which in terms of the ontological time receives vital emphasis through syncopes, motorics, folkloristic flashes, grotesque dances and funeral marches.

Which means that Osterc in all the three essential compositional means moves away from the high expressionism 'par excellence'. This can be said also of the form. While he cultivates solid athematic aphorisms, he - because of his bent for rationality and for poliphonic principles, known already in atonal expressionism - nevertheless gives priority to imitative and variative as well as to inherited, no matter how deformed, traditional cyclic forms. This is after all understandable, for he was creating his mature works at a time when the excessive expressionism had already died down. Therefore he is also in the attitude to sound, although modern, anything but avant-gardist.

Along with expressionism there were in the interwar-period in co-existence naturally also other styles, thus in particular neoromanticism and neoclassicism with their modifications - neobaroque and Neue Sachlichkeit. These have also to be taken briefly into consideration when defining the style of Slavko Osterc; this can be best done on the basis of at least some, partly new and partly already used, polarity profiles. The first such distinction is that between pure and expressive music.<sup>20</sup> If the stylistic trends mentioned took into account one as well as the other, it is certain that expressiveness is to be related more to neoromanticism, from which Osterc started, than to expressionism, which in its heightened form, as we have seen, Osterc did not find to his taste, for he was above all nevertheless a devotee of pure music, which is so characteristic of neoclassicism, or in a somewhat accentuated form typical of Neue Sachlichkeit, from which there are but a few steps to the expressiveness of the late expressionism. Osterc appears to have been moving inside the triangle of the last three stylistic variants. Also if we employ for our purpose the relation between subjective and objective creativity, we get a similar result. The already used polarity contrast between beauty and truth yields additional nuances, because in neoclassicism, which of course is oriented to the objective world, there still is the possibility to take into account the beautifulness of the outer world, something that is with Osterc rare but certainly not unknown. Further on, the relation between emotion and reason, where Osterc again espouses the more moderate expressionist stands, which are with their rationally controlled components closer to the neoclassicistic clarity and the neobaroque linear thinking and with their intellectual bent related to Neue Sachlichkeit.

If at the end we should reiterate the question given in the

*Music*), Zagreb, 1978, 65.

19 *Gledališki list - Opera* (Theatre Bulletin - Opera) 1928/29, 16, 119.

20 *Supićić, I., ib.*, 117.

title, we could neither decide for a clear yes not for a clear no. Osterc the composer simply did not happen to be consistent in his attitude towards himself and towards the world: he was developing but again returning to earlier stands, he was searching and also wavering - but always among styles which were at the given time of topical interest, just as was expressionism - a style that Osterc clearly could not have evaded.

#### SUMMARY\*

Sodobna muzikologija se v glavnem izogiba razreševanju stilnih problemov, ker se nekako boji, da bi se glasbena govorica, ki je glede na svojo nepojmovno izpovednost zares neprimerljiva z drugimi umetnostmi, vkalupila na podlagi kriterijev, v katerih vidi neglasbeni import. Kakor je tako gledanje deloma razumljivo, v bistvu jemlje glasbi kot dokumentu časa in prostora, možnost vzporeditve in jo mnogostransko oktroira.

Sestavek se opira na razmeroma razdelano, čeprav izjemno razpravljano o pojmu ekspresionizma, kakor ga je razvil Willi Hofmann v leksikonu *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* in ki ga je bistveno dopolnil, razširil in sistematiziral Ivan Klemenčič v svoji razpravi *Ekspresionizem kot glasbeni slog* (Muzikološki zbornik XVII/2/1981). Izhajajoč iz Osterčevih pojmovanj stila in Klemenčičevih ekspresionističnih glasbenih meril skuša sestavek izluščiti ekspresionistične elemente v mnogoplastni stilni podobi tega enkratno pomembnega slovenskega glasbenega ustvarjalca 20. stoletja. Pri tem so ob upoštevanju skladateljevega opusa uporabljene take polaritetne karakteristične dvojice kot materializem-idealizem, pozitivizem-antipozitivizem, racionalnost-intuitivnost, objektivnost-subjektivnost, ontološki čas-psihološki čas, naturalističnost-poduhovljenost, lepota-resnica ter vrsta kompozicijsko-tehničnih izpeljank, kot so redukcija, deformacija, itd., ki in kakor odsevajo v uporabi določenih kompozicijskih sredstev.

Potem ko so navedeni kriteriji uporabljeni tudi pri razsvetljevanju ostalih sočasnih stilnih gibanj, vodi sinteza do spoznanja, da Slavko Osterc v svojem odnosu do sebe in sveta ni bil dosleden, da se je razvijal in vračal, iskal in nihal, in da se je stilno gibal v trikotniku oziroma četverkotniku aktualnih stilov, med neoklasicizmom oziroma neobarokom, novo stvarnostjo in ekspresionizmom, ki se mu nikakor ni mogel izogniti.

\*

Natisk tega sestavka je finančno podprl Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

UDK 781.6(437) Hába

Jiří Vysloužil  
Brno

ALOIS HÁBA HEUTE

## 1.

Genau vor zehn Jahren erschien im Prager Verlag Panton tschechisch mein Buch "Alois Hába. Leben und Werk" (1974), dessen Manuskript ich durch traurigen Zusammenfall von Umständen gerade am Tage des Ablebens des Komponisten (Hába starb am 18. November 1973 in Prag, geboren wurde er am 21.6.1893 in Vizovice in Mähren) beendet hatte. Der Interessent vom deutschen Sprachgebiet hat die Möglichkeit, sich mit dem Inhalt des Buches in dem ziemlich umfassenden deutschen Resumé (auf S. 402-453)<sup>1</sup> bekannt zu machen. In der Zwischenzeit bin ich auf Hábas Werk mehrmals zurückgekommen, ausser anderem in den deutsch verfassten Betrachtungen "Alois Hába. Mann des musikalischen und politischen Fortschritts" (Auszug davon gedruckt im Protokoll: Hanns-Eisler-Kolloquium, Akademie der Künste der DDR, Berlin 1974), "Zu Hábas Auffassung der Zwölftonmusik" (vorgetragen an der Universität in Basel und in Freiburg i. Br., 1978) und "Alois Hába und die Dodekaphonie" (gedruckt in: Schweizerische Musik-Zeitung 118/1978). Mit Hábas Vierteltonoper auf eigenen Text "Die Mutter" (Matka) op. 35 befasste ich mich im breiteren Kontext der Mikrointervallmusik in der englischen, deutschen und französischen Textbeilage der vollständigen Schallplattenaufnahme des Werkes (Supraphon, Praha 1980).

Jetzt wende ich mich also von neuem an den deutschen Leser mit einer aktuellen Betrachtung über Alois Hába, diesmal mit zeitlichem Abstand, der es erlaubt, manche Dinge ohne jene persönliche Befangenheit zu sehen, welcher sich ein Monographist, der sich mit dem Objekt seines Studiums von nächster Nähe vertraut zu machen hatte, nicht erwehren konnte. Was für ein Bild ergibt nun Alois Hába nach zehn Jahren?

## 2.

Alois Hába ist gemeinsam mit Bohuslav Martinů zu denjenigen tschechischen Komponisten des gipfelnden 20. Jahrhunderts zu zählen, deren Werken man das Merkmal einer breiteren

1 Ich verweise auf diese Schrift, soweit es sich um ausführlichere biographische, musikhistorische und analytische Fakten handelt.

internationalen Kenntnis und Bedeutung nicht ableugnen kann. Der an Kompositionszahl ungemein fruchtbare Martinů wird natürlich bei weitem mehr gespielt und von der Hörerschaft dankbar aufgenommen. Von der Stellung Martinůs in der Musik der Epoche spricht der ganz wesentliche allgemeine Umfang der Rezeption seines Werkes, den man leicht statistisch belegen könnte.

Hingegen für die Bewertung Hábas künstlerischer Bedeutsamkeit bringt der Rezeptionsfaktor keine so überzeugenden Argumente. Er ist kein Komponist der grossen Konzert- und Theatersäle, von seinen 103 nummerierten Opera hat sich nur ein kleinerer Teil im Bewusstsein der Interpreten- und Publikumsgemeinschaft eingebürgert. Einige (sogar auch bedeutende) Musikwerke wurden gar nicht aufgeführt, und nicht immer war es die anspruchsvolle und ungewöhnliche Interpretationsweise (ein Argument, das sich übrigens nur auf die Mikrointervallwerke beziehen könnte), die die Aufführung verhinderte. Manchmal ging es um bloss politische Erwägungen, wie zum Beisp. im Falle der "Zwölfton-", d.h. der Halbtonoper "Die neue Erde" op. 47 (Nová země, 1936), die auf ein Libretto nach dem Roman des sowjetischen Schriftstellers F. Gladkow komponiert wurde. Das Werk wurde zwar unmittelbar nach der Vollendung von Václav Talich zum Einstudieren im Prager Nationaltheater aufgenommen, doch musste es schliesslich, einem behördlichen Eingriff zufolge, vom dramaturgischen Plan eingezogen werden, mit der Begründung, es möge möglicherweise bei den Vorstellungen auf der ersten Staatsbühne zu keinen unerwünschten politischen Kundgebungen kommen, wie es bei der tschechischen Uraufführung von Bergs "Wozzek" geschehen war. Ähnliche politisch motivierte Eingriffe braucht man heute nicht zu befürchten. Trotzdem ist kein einziges tschechisches Theater bisher auf die Idee gekommen, durch eine Bühnenaufführung die musikalische und szenische Lebenskraft eines Werkes zu überprüfen (es gibt nur eine Schallplattenaufnahme des Vorspiels und eine Rundfunkaufnahme einiger Probeausschnitte), dessen historische Bedeutung im Kontext der avantgardistischen Musiktheaterproduktion der Zwischenkriegszeit nicht zu bezweifeln ist.

Paradoxerweise hat A. Hába selbst durch seine fanatische Schaffenslust zum Entstehen der Vorstellung beigetragen, als ob er lediglich eine interpretatorisch schwer durchführbare und für den Hörer unverdauliche, d. h. "falsche" Mikrointervallmusik komponiere. Mit so einer vereinfachenden Auffassung darf sich natürlich ein kritischer Beurteiler nicht zufriedengeben. Ausserdem ist eine gute Hälfte von Hábas Opera im temperierten Halbtonsystem komponiert, und ebenfalls sein theoretisches Chef d'oeuvre "Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystemes" (1927, 21928) setzt sich mit verschiedenen Halbtonsystemen (dem Modal-Dur-Moll-, "erweitert tonalen" und "atonalen" System) auseinander, auf denen Hábas Auffassung der Mikrotonalität (Mikrointervallsysteme werden als klanglich schärfer differenzierende und reicher nuancierende Modifikationen von Halbtonsystemen aufgefasst) aufgebaut ist.

### 3.

Obzwar wir uns einerseits genötigt sehen, Hábas Position im Lager der Halbtonkomponisten verteidigen zu müssen, sind wir andererseits keineswegs gewillt, vor der Tatsache zu weichen, dass er in erster Linie bestrebt war, auf der Basis der

Mikrointervallsysteme zu einem der Schöpfer der musikalischen Sprache der Epoche zu werden, und dass er diesem Ziele einen wesentlichen Teil seiner gesamten Lebensenergie gewidmet hat.

Gleich in seinen frühen künstlerischen und theoretischen Vorhaben nahm die Herausbildung einer Mikrointervallmusik auf modernen Kompositionsgrundlagen die erste Stelle ein. Die Idee verdankt ihre Geburt weder einem Zufall noch dem Eigenwillen ihres Urhebers, sondern sie wurde durch mehrere subjektive und objektive, autonom musikalische und musikhistorische Faktoren ins Leben gerufen.

Von den subjektiven Faktoren sind Hábas ausserordentliches Gehör, sein famoses musikalisches Gedächtnis und sein durch Studium moderner Werke erworbenes analytisches Vermögen, von denen ich mich bei meinen häufigen persönlichen Kontakten überzeugen konnte, besonders hervorzuheben. Dieses ungemein empfindliches musikalisches Organ vermochte auf alle objektiven Anregungen der klanglich differenzierten Sprach- und Musikerscheinungen zu reagieren und sie bewusst zu registrieren. Seine Neigung zur intensiven Tondifferenzierung kam schon in Hábas autodidaktischen Werken zum Vorschein und machte ihn auch bald zum Bewunderer A. Schönbergs, dessen Werk er in den Jahren 1918-20 als Korrektor des Verlags Universal-Edition und Besucher von Veranstaltungen des Vereins für musikalische Privataufführungen (in beide Institutionen wurde er von seinem zukünftigen Freund H. Eisler eingeführt) kennengelernt hatte. A. Schönberg faszinierte den jungen Hába durch seine Auffassung der Harmonie und Tonalität (oder "Atonalität"), wie es auch aus einigen frühen Opera Hábas (op. 2, 3 und 6) ersichtlich ist.

Die Meisterung der vollständigen Zwölfton-Chromatik bedeutete den ersten wichtigen Schritt, um in die neuen, klanglich differenzierten Systeme durchzudringen. Der zweite wichtige Schritt war F. Busonis Aufforderung zur Einführung der Mikrointervalle in die zeitgenössische Kompositionstechnik (in: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 1917).<sup>2</sup> A. Hába beantwortete diese Aufforderung unverzogen, indem er sein erstes Mikrointervallwerk, das Streichquartett Nr. 2 im Vierteltonsystem op. 7 (1920) niederschrieb und seine Studien der arabischen Mikrointervall- ("Viertelton-") Monodie im berühmten Stumpf- und Hornbostelschen phonographischen Archiv in Berlin aufnahm, Studien, die seine musikalischen Eindrücke von den ersten empirischen Berührungen mit Mikrointervallen in der väterlichen Folkloreakapelle (in der Heterophonie der walachischen Sänger und Instrumentalisten) wiederbelebt haben.<sup>3</sup>

Busonis Idee erweckte auch im Lager der Halbton-Avantgardisten Interesse. Béla Bartók zum Beisp. schrieb über die Perspektive der Mikrointervallmusik schon im Jahre 1920 wörtlich folgendes: "Die Zeit der Verteilung des halben Tones (vielleicht ins Unendliche?) wird jedenfalls kommen, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten. Doch wird sie ungeheure technische Schwierigkeiten, wie zum Beispiel die Neugestaltung des Baues der Tasten- und der

2 Für Hába war die Bekanntmachung mit Busonis "Ästhetik der neuen Musik" von grösserer Bedeutung als das Anhören von Klangdemonstrationen der Viertelttöne auf einem speziell adaptierten Harmonium W. von Moellendorfs, dessen öffentlichem Auftreten in Wien im Jahre 1917 er beigewohnt hat.

3 A. Hába war ihr aktives Mitglied. Seiner ersten empirischen Begegnungen mit Mikrointervallen gedenkt er in einer Reihe von Schriften, das

Klappeninstrumente, zu überwinden haben, ganz abgesehen von den Intonationsschwierigkeiten für die menschliche Stimme und all jene Instrumente, bei denen die Töne zum Teil durch Fingeraufsatz fixiert werden; dieser Umstand wird das Leben des Halbtonsystems höchstwahrscheinlich mehr, als künstlerisch notwendig ist, in die Länge ziehen".<sup>4</sup>

Trotz der vorausgesehenen Schwierigkeiten verkürzte Hába die Perspektive der "Jahrzehnte oder Jahrhunderte" auf wenige Jahre und verwandelte das Mikrointervall-Phantasma ins reale Faktum einer neuen Musik, und zwar gleich in einigen Richtungen, indem er

a) ein theoretisches System der horizontalen und vertikalen Mikrointervallorganisation herausbildete (Bildung von Notationszeichen und Terminologie und expressivisch-psychologische Begründung des Sinnes der Mikrointervalle im Tonsatz eingerechnet) - ab 1920;

b) instrumentale und vokale Mikrointervallkompositionen (einschliesslich der Oper) schuf (Mikrointervallmusik komponierte Hába sein ganzes Leben lang, sein letztes Mikrointervallwerk ist das Streichquartett Nr. 16 im Fünfteltonsystem op. 98 aus dem J. 1967) - ab 1920;

c) den Entwurf für Konstruktion und Herstellung von Tasten- (Vierteltonklaviere, Viertel- und Sechsteltonharmonium) und Klappeninstrumenten (Vierteltonklarinette und -trompete) erarbeitete und die Interpreten in die spezifische Problematik der Spiel- und Gesangstechnik einführte - ab 1924.

Hábas Stellung in dem wenig zahlreichen Lager von Anhängern der Mikrointervallmusik wird anhand folgender Vergleiche deutlich: Alle seine Vorgänger stellten entweder nur theoretische Überlegungen über die Mikrointervalle an (F. Busoni, auch W. von Moellendorf u. a.), oder befassten sich mit der Intervallkomposition nur versuchsweise (R. H. Stein, Ch. Ives, S. Baglioni, G. M. Rimski-Korsakow u. a.). B. Bartók und G. Enescu gebrauchten die Mikrointervalle nur in wenig Werken, und das nur in Form vom melodischen Alterationen.<sup>5</sup>

Systematisch hat sich mit der Mikrointervallmusik neben Hába und einigen seinen Schülern (von den bedeutenderen sind etwa S. Osterc, K. Reiner, M. Ponc zu nennen) nur der Russe Ivan Wyschnegradsky befasst.<sup>6</sup> Mit seinem Vierteltonwerk konnte er sich jedoch, wie es scheint, weder international noch daheim in Paris, wo er seit dem Jahre 1922 lebte, nicht durchsetzen.<sup>7</sup> Er erreichte keine Veröffentlichung seiner Werke durch Druck oder auf Schallplatten. Bei den sporadischen Konzertaufführungen seiner Werke war er auf ein Provisorium, d. h. auf normale, um einen

*letzte Mal in der Autobiographie Mein Weg zur Viertel- und Sechsteltonmusik, Düsseldorf 1971, S. 12 ff. Die Mikrointervalle der ostmährischen (auch walachischen) Folklore haben bereits L. Janáček und seine Mitarbeiter, sowie einige zeitgenössische Ethnomusikologen beachtet.*

4 *Das Problem der neuen Musik, Melos I - 1920, Nr. 5. Zitiert aus dem Buche Béla Bartók, Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1972, S. 170, Ed. B. Szabolcsi und Ch. Kaden.*

5 *Vgl. meine Studie L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de George Enesco, in: Studii de musicologie, Bucureşti, IV-1968, S. 253-9.*

6 *Über Wyschnegradsky vgl. L. Gayden, Ivan Wyschnegradsky, M. P. Belaieff, Frankfurt 1973, J. Vysloužil, Ivan Vyšněgradskij, Kapitola ze*

Viertelton yoneinander gestimmte Halbtoninstrumente, angewiesen.<sup>8</sup> A. Hába gelang es hingegen, mit seinem Werk schon in der Zwischenkriegszeit in die Reihen der bedeutsamen, avantgardistische Musik fördernden Medien (Festivals ISCM, Donaueschingen, Konzerte der tschechischen Avantgardevereine und -gruppen, Verlag Universal-Edition) durchzudringen. Nach dem Jahre 1953 wurde dann von den tschechischen Verlagen Supraphon, Panton und Dilia und vom Tschechischen Musikfonds ein beträchtlicher Teil Hábas neuer Werke sowohl gedruckt als auch auf Schallplatten herausgegeben. Durch den Verdienst hauptsächlich tschechischer Künstler ist auch das Interpretationsniveau von Hábas Mikrointervallwerken (seine Oper Die Mutter wurde zweimal, im J. 1947 und 1964, einstudiert und aufgeführt) wesentlich gestiegen.

#### 4.

In Anbetracht der Bedeutung Hábas von breiterer Sicht der neuen Musik kann man das Kriterium der Stilcharakteristik nicht ausser acht lassen. Der Komponist selbst hat uns diese Aufgabe zum Teil erleichtert, indem er nach kritischer Erwägung seine versuchsweise geschriebenen Mikrointervallkompositionen in sein Oeuvre nicht miteingereiht hat. In einigen Fällen können wir uns auch auf die Überprüfung seiner Werke durch die Gesellschaftspraxis stützen. Die exakteste und verlässlichste Antwort gibt jedoch eine komplexe Stilanalyse, aus der folgt, dass keine grundsätzlichen stilistischen/formbildenden Unterschiede zwischen Hábas Halbtonkompositionen und seinen Mikrointervallwerken bestehen, sondern dass sie insgesamt vielmehr Merkmale derselben künstlerischen und schöpferischen Individualität tragen. Im Unterschied zu einigen Avantgardisten beabsichtigte A. Hába keineswegs, mit seinen Mikrointervallen eine absolut neue ("nie gehörte") Musik zu schaffen, sondern nur der Musik durch verfeinerte und gesteigerte Tondifferenzierung eine geschärfte Expressivität zu verleihen. Damit muss sowohl der kritische Beurteiler als auch der Hörer rechnen.

In den berühmten Totenklagen (Nánien) der Klageweiber aus dem ersten Bild der Vierteltonoper "Die Mutter" werden beispielsweise für die gesteigerte Expressivität der gedrückten, "finsteren" szenischen Atmosphäre überwiegend enge "Moll"-Intervalle (tiefe kleine Sekunden)<sup>9</sup> verwendet. Das charakteristische Beispiel zeigt zugleich die Beziehung des mikrotonalen Oeuvre Hábas zu den lebendigen Folkloreidiomen der heimatlichen Mährischen Walachei. Die expressivische (theatralische) Wirkung der Szene ist einmalig, das Beispiel sollte tatsächlich in keiner Musikantologie des 20. Jahrhunderts

*zapomenutých hudebních avantgard (Ivan Wyschnegradsky. Ein Kapitel aus den vergessenen Musikavantgarden), tschechisch in: (Opus Musicum I - 1969, Nr. 2, S. 36-40 und G. Eberle, I. Wyschnegradsky, ein Pionier der Ultrachromatik, in: Neue Zeitschrift für Musik, CXXXV - 1974, S. 549-555.*

- 7 *Wyschnegradsky vertrat gemeinsam mit Schönbergs Schüler Max Deutsch und einem anderen Exponenten des Schönbergismus und Webernismus René Leibowitz im neoklassizistisch orientierten Paris der Zwischenkriegszeit den wenig zahlreichen expressionistischen Flügel der musikalischen Avantgarde. Wyschnegradskys Expressionismus war russischer Provenienz, konkret ein Produkt des Einflusses A. Skrjabin's.*
- 8 *Unter den Interpreten von Wyschnegradskys Werken ist auch P. Boulez*

fehlen. Für eine ganz gegensätzliche Wirkung werden breitere "Dur-"Intervalle genutzt, deren "heller" Ausdruck durch mikrointervallmässige Erhöhungen (beispielsweise Erhöhung der Dur-Terz zu einer hohen Dur-Terz) gesteigert wird.<sup>9</sup> Eine andere Ausdrucksalternative stellt die Neutralisierung der charakteristischen Dur- oder Mollintervalle, der Terz und der Sexte dar, was durch Erhöhung um einen Viertelton zur "hohen Moll-" oder "tiefen Dur-Terz oder -Sexte" (also zu neutralen Intervallen)<sup>9</sup> erreicht wird.

In heterogenen Musikgattungen (in Kompositionen mit Text oder mit einer Programmintention) lässt sich dieses wichtige Merkmal der Hábaschen Musikpoetik auf Grund der Analyse überzeugend beweisen. Das Prinzip der Mikrointervallexpressivität entfaltet A. Hába jedoch auch in musikalisch autonomen, d.h. rein instrumentalen Werken, mögen sie für ein Soloinstrument (z. B. Fantasie op. 9a und Musik op. 9b für Violine) oder für Kammerensembles (Streichquartette Nr. 11 op. 87, Nr. 12 op. 90, Nr. 14 op. 94, Nr. 16 op. 98) geschrieben sein.

## 5.

Trotz der Logik der musikalischen Form und der bestrebten Ausdruckseffektivität, auf denen Hábas Mikrointervallpoetik aufgebaut und künstlerisch realisiert wird, bleiben einige Grundfragen offen. Wir kommen von neuem auf die prognostischen Überlegungen Bartóks vom Jahre 1920 zurück, der schliesslich sein Verhältnis zur Mikrointervallmusik als Komponist ganz nüchtern in wenigen Stellen seines Streichquartetts Nr. 6 (1939) und etwas konsequenter in der Sonate für Violine Solo (1944), freilich auch in diesem Werke nur auf melodischer Grundlage, ausgedrückt hat. Das Problem liegt jedoch nicht allein in der Meisterung des intonationsmässig anspruchsvollen spezifischen Musikmaterials<sup>10</sup> und in der engsten Verknüpfung der musikalischen Vorstellungen (des musikalischen Denkens) mit der Motorik des Instrumentenspiels oder mit den Schwingungen der Stimmbänder, deren Ergebnis dann die Leistung des Interpreten ist. Das Problem liegt auch im Niveau des ästhetisch-psychologischen Wahrnehmens eines Mikrointervallwerkes. Wir wollen nun die Frage aufwerfen, inwieweit auch der durch die moderne Halbtonmusik erzogene Hörer (denn nur um einen solchen kann es sich hier handeln) gewillt und fähig ist, die melodisch-harmonischen Mikrointervallidiome in den beabsichtigten ästhetischen Kategorien wahrzunehmen. Beim Transfer der semantisch-syntaktischen Information wirkt natürlich das Musikwerk in seiner Totalität, d. h. mit allen seinen Schichten und Bestandteilen. Nichtsdestoweniger lässt sich im voraus nicht ausschliessen, dass das Einsetzen von Mikrointervallen die ästhetische Wirkung einer im Sinne der musikalischen Logik exakt komponierten Ganzheit wesentlich stören kann. Vorläufig gibt es keine ausreichende Menge musikalischpsychologischer Analysen von Hörerreaktionen. Ich selbst kann mit einigen charakteristischen empirischen Beispielen aufwarten. Dabei bin ich mir bewusst, dass ich die oben gestellte Frage damit nur teilweise beantworten kann.

und S. Nigg zu finden, vgl. L. Gayden, S. 23.

<sup>9</sup> Insgesamt Hábas Termini aus der Neuen Harmonielehre... (1927).

<sup>10</sup> Darauf hat P. Andraschke durch eine Frequenzanalyse von Interpretenleistungen in seiner Studie Kompositionsart und Wirkung von

Bei der ersten Vorstellung der Vierteltonoper "Die Mutter" auf dem Maggio musicale Fiorentino im Jahre 1964 habe ich erlebt, wie ein Teil des Opernpublikums sich gleich nach den ersten Takten der Introduktion fliehend aus dem Saal des berühmten Barocktheaters Pergola davonmachte, während bei der Aufführung desselben Werkes am folgenden Tage sich nichts dergleichen mehr wiederholte, und das Verhalten des Publikums hätte man als aufmerksam und teilnehmend bezeichnen können. Die Erfahrungen mit dem Kammermusikpublikum, das mehr gewöhnt ist, moderne Musik zu hören, sind eher positiv. Bei einem Konzert des Münchener Studios für neue Musik im Jahre 1963 hat sich das dortige musikalisch kultivierte Publikum eine Wiederholung des Streichquartetts Nr. 14 op. 94 im Vierteltonsystem erzwungen. Bei einigen Gelegenheiten konnte ich auf Kammerkonzerten in Prag (1975) und im Ausland (Jugoslawien 1982 u. a.) begeisterte Aufnahme der Vierteltonstücke op. 9a und 9b u. a. feststellen.<sup>11</sup>

Positive Anklänge beim Publikum sind auch durch die positiven kompositorischen Widerspiegelungen in Werken der musikalischen Neoavantgarde zu ergänzen. Alle lassen sich natürlich nicht auf die Reflexion des Werkes von Hába zurückführen; in diesen Bereich verfallen offenbar Widerspiegelungen bei Anhängern der tschechischen und jugoslawischen Komponistenschule, die u. a. auch durch Hábas Lehrtätigkeit und sein persönliches Beispiel dazu veranlasst wurden. Das Vorkommen von Mikrointervallen im Werke der polnischen (Lutosławski, Penderecki) und italienischen (Nono) Neoavantgarde sind einer anderen Provenienz und fassen auf unterschiedlichen stilistischen Prämissen (auf der Timbremusik u. ä.). Einer der führenden sowjetischen Komponisten Rodion Konstantinowitsch Schtschedrin kannte höchstwahrscheinlich Hábas "Klagelieder" nicht, trotzdem benutzte er diese Gattung des mikrointervallartigen Folklorgesangs in seiner hervorragenden Oper "Die toten Seelen" aus dem Jahre 1976 (die sonst in Halbtönen komponiert ist) und erreichte damit, ähnlich wie Hába, einen einmaligen ästhetischen und szenischen Effekt.

Die Mikrointervallmusik, deren musikalischer Sinn von den Psychologen, Akustikern und Anhängern der natürlichen Grundlagen von Tonsystemen stark bezweifelt wurde, wich also von der Musikperspektive der Epoche nicht, wenn auch ihre heutige Stellung nicht den phantastischen Vorstellungen Hábas von den zwanziger Jahren, sondern eher der nüchternen Prognose Bartóks entspricht. Der Prozess ist allerdings nicht abgeschlossen. Neue Erfahrungen von den Werken einer Reihe von Zeitgenossen zeigen, dass zum Beisp. die intonationsmäßig exakte Produktion von Mikrointervallen auf elektroakustischem Wege zu einem neuen positiven Moment werden könnte.

## 6.

Es bleibt noch übrig, sich im Überblick auch mit der Halbtonmusik zu befassen, die in Hábas Oeuvre eine mit der Mikrointervallmusik gleichwertige, vom Gesichtspunkt des

A. Hába Musik im Sechsteltonsystem, in: *Hudba slovanských národů (Music of the Slavonic Nations)*, Brno 1981, Ed. J. Vysloužil - R. Pečman, hingewiesen.

- 11 Zu einer positiven Bewertung kommt es auf Grund eines von P. Andraschke durchgeführten Anhörungstestes. In der Anm. 10 der zitierten Studie,

Kompositionsstils geradezu ausschlaggebende Stellung einnimmt. Es geht uns nicht so sehr um die Zahl oder Gattungsvielfalt seiner Halbtonwerke,<sup>12</sup> sondern eher um die Grundprinzipien, auf denen Hábas persönlicher Kompositionsstil fusst. Richtungsgemäss ist er auf zwei Gebiete orientiert: auf den Neofolklorismus und auf den Expressionismus.

a) Hábas Neofolklorismus stützt sich auf die archaische ostmährische Metrorhythmik (die zum Teil durch Asymmetrie, zum Teil auch durch quadraturfreie Symmetrie gekennzeichnet ist) und Melodik (die zum Teil von der Modalität und von den freien rhythmischen Formen der Folkloretexte generiert ist). Durch die Bearbeitung der Folkloreidiome wurde eine Befreiung des musikalischen Denkens von der funktionalen Dur-Moll-Syntax der periodischen Formen herbeigeführt und Verbindung zwischen der tschechischen Musik der Zwischenkriegszeit (der späte L. Janáček, B. Martinů) und der ungarischen Musik mit B. Bartók an der Spitze, d. h. zwischen den beiden wichtigsten am Neofolklorismus orientierten Schulen der neuen Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hergestellt.

b) Des Expressionismus wird vom stilistischen Gesichtspunkt her oft charakterisiert als radikales Überschreiten der musikalischen Normativen der funktionalen Dur-Moll-Tonalität und der symmetrischen Formen durch die "Atonalität" und durch freie (athematische), d. h. an die Thematik und die musikalische Periodizität nicht streng gebundene Formen, die durch spontan exaltierte musikalische Expression intensiv durchlebte seelische Zustände des Subjekts zum Ausdruck bringen. Wenn wir die Stilprinzipien des Neofolklorismus mit denen des Expressionismus vergleichen, kommen wir zur Einsicht, dass es keine absolut gegensätzliche Grössen sind. Dies beweist auch der persönliche Kompositionsstil Bartóks, der eine Synthese von mehreren Richtungstendenzen darstellt. Vereinigung oder gegenseitige Durchdringung beider Richtungstendenzen weist auch Hábas Kompositionsstil auf.

c) Hábas Kompositionsstil zeichnet sich allerdings durch etliche Besonderheiten aus. Vom stilistischen Gesichtspunkt ist er "expressionistischer" als der des späten Janáček, in der Überschreitung der klassisch-romantischen Normativen ist er jedoch bei weitem nicht so radikal und konsequent wie der Expressionismus Schönbergs und seiner Schule.

Das Streben nach maximaler ausdrucksgerechter Ausnutzung der verschiedenen Tonsysteme, des Zwölfton- (chromatischen), Mikrointervall- (bichromatischen, trichromatischen u. a.), ja auch Siebenton- (diatonischen) -Systems führt nie zur "Atonalität", der A. Hába durch das Prinzip der Tonzentralität (als Ersatz für die frühere Zentralität der harmonischen Funktionen) standzuhalten weiss. Deshalb ist es gar nicht richtig, wenn man wiederholt über den "atonalen" Charakter von Hábas Werken spricht.<sup>13</sup> Wirkliche (Schönbergsche) "Atonalität" kommt bei A. Hába in der Tat episodisch vor (im Klavierstück Nr. 1 op. 6). Die kardinalen "Zwölfton"-Werke Toccata quasi una Fantasia für Klavier op. 38 (1931), Fantasie für Nonett Nr. 1 op. 40 (1931), symphonische Fantasie Der Weg des Lebens op. 46 (1933) und die Oper "Die neue Erde" sind infolge der Anwendung

*S. 238, schreibt er: "Trotz des klanglich Neuen erscheint das Stück (Streichquartett Nr. 11 im Sechsteltonsystem op. 87, Anmerk. J.V.) aber insgesamt klar und bei aller Kompliziertheit (und deswegen Anstrengung des Hörens) durchschaubar und wirkt eher natürlich als*

der Tonzetralität durchaus nicht als "atonal" aufzufassen. "Atonal" sind nicht einmal Hábas dodekaphonische und punktualistische Werke seiner letzten Schaffensperiode, in denen es hie und da zu einer interessanten Durchdringung der Modalität in eine zwölftonartig strukturierte Serie kommt (Andante cantabile des Streichquartetts Nr. 13 op. 92, 1963).

Ihre Besonderheiten hat auch Hábas Athematik. Als formbildendes Prinzip stellt sie eine Art musikalische Prosa<sup>14</sup> dar, wo es im Unterschied zu Schönberg, zu Wiederholung von metro-rhythmischen Formen kommt und dadurch auch der Aufbau einer grösseren Kompositionseinheit ermöglicht wird.<sup>15</sup> Zum Beisp. Der Weg des Lebens op. 46, Hábas bedeutendstes Orchesterwerk, ist formgemäss eine einsätzig athematische Makrostruktur. Hábas musikalische Prosa ist im Unterschied von der rhythmisch ungebundenen musikalischen Prosa Schönbergs instrumentaler Stücke und des Monodramas "Erwartung" op. 17 (1909) eine rhythmisierte musikalische Prosa. In ihrer Überwindung des Krisenmomentes der postromantischen Form bedeutet sie, ebenso wie die Einführung des Prinzips der Tonzentralität, einen Schritt nach vorne.

Durch diese Feststellungen haben wir auch schon Hábas Verhältnis zu A. Schönberg gestreift. A. Hába hielt sich selbst nur zum Teil für einen Anhänger des Schönbergischen Expressionismus. Wir konnten auf Grund der Analyse seines Kompositionsstils aufzeigen, worin er sein eigener ist.

## 7.

In diesem letzten Schlussabsatz wollen wir noch einmal kurz auf die Frage der heutigen und zukünftigen Rezeption von Hábas musikalischem Erbe eingehen. Die Perspektiven sehen wir in zwei Richtungen: erstens ist es die fachmännische (theoretische, kompositionsgebundene) Rezeption des Oeuvre als eines stilgemäss ungemein dynamischen Vermächtnisses der klassischen Moderne unseres Zeitalters; zweitens ist es die Interpreten- und Hörerrezepktion, an die zu glauben wir angesichts der hohen Werte von Hábas Musik auch allen Grund haben. Wir geben allerdings zu, dass der zweite Typ der Rezeption aus Gründen, die wir in der These Nr. 5 unserer Studie analysiert haben, ziemlich spezifisch ist.

gekünstelt".

- 12 In einer kurzen Bemerkung wollen wir wenigstens die wichtigsten Gattungskreise ins Gedächtnis bringen: Klavierwerke, Kammerkompositionen (namentlich die Streichquartette und die vier Nonette), die symphonische Fantasie Der Weg des Lebens op. 46, das Konzert für Violine op. 83 und für Viola op. 86.
- 13 Letztlich in der Studie von J. Jiránek Alois Hába, český prorok hudebního expresionismu (Alois Hába, der tschechische Prophet des musikalischen Expressionismus). In: Muzikologické etudy (Musikologische Etüden), Praha 1981, S. 141.
- 14 Als musikalische Prosa bezeichnet A. Schönberg das asymmetrische und quadraturfreie formbildende Prinzip. Vgl. seinen analytischen Essay Brahms, der Fortschrittliche, in: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, S. Fischer 1976, Ed. Ivan Vojtěch. Der Terminus wird von der gegenwärtigen Musikologie verwendet.
- 15 Einen konstruktiven formbildenden Faktor stellen auch das Tempo und der Ausdruck dar, durch die die inneren Formeinheiten des musikalischen Satzes abgegrenzt sind. In Kompositionen aus den zwanziger und

## POVZETEK

Iz obseženega opusa A. Hábe se je doslej utrdilo v zavesti interpretov in občinstva le relativno malo del. To pa je razumljivo, če vemo, da se je Hába v prvi vrsti prizadeval, da postane s svojim sistemom mikrointervalov tvorec glasbene govornice epohe. Njegova četrtrtonska dela se namreč niso mogla širše uveljaviti niti na češkoslovaškem niti v svetu. Pač pa je Hábi uspelo, da si je že med obema vojnama pridobil pozicijo v pomembnih domačih in inozemskih medijih, ki so se zavzemali za avantgardno glasbo. Po letu 1953 so razne češke založbe izdale znaten del Hábinih novih del bodisi kot glasbene edicije ali kot zvočne posnetke. Razen tega se je v zadnjih desetletjih ob prizadevanju čeških glasbenih umetnikov bistveno povečala reprodukcija mojstrovih del.

Vsekakor pa je treba poudariti, da načelno ne obstajajo med njegovimi mikrotonskimi in poltonskimi kompozicijami - le-te zavzemajo kar dobro polovico celotnega opusa - nikakršne stilne razlike, saj kažejo ene in druge pečat iste ustvarjalne osebnosti. S prefinjeno in stopnjevano tonsko diferenciacijo je Hába hotel doseči le zaostritev ekspresivnosti. Seveda pa se z uporabo mikrointervalov pojavi specifična problematičnost, ki ni le v obvladanju zahtevnega glasbenega gradiva, ampak tudi v percepciji mikrointervalne kompozicije. Gre torej za vprašanje, koliko je poslušalec, ki je vajen samo moderne poltonske glasbe, pripravljen in sposoben dojemati melodične in harmonske svojstvenosti takšne kompozicije. Seveda doslej še ni bilo narejenih dovolj muzikalno psiholoških analiz reagiranja poslušalcev v tej smeri, da bi lahko na to vprašanje določneje odgovorili. Čeprav se ime skladatelja Hábe pojavlja največkrat v zvezi s četrtrtonsko glasbo, ne smemo pozabiti, da zavzema v njegovem opusu poltonska glasba enakovredno in stilno celo odločujočo pozicijo nasproti četrtrtonski. Nasploh se Hába stilno opira na neofolklorizem in ekspresionizem. Njegov neofolklorizem izhaja iz arhaične metroritmike in melodične moravske ljudske glasbe. Sicer pa ni njegov ekspresionizem v preseganju klasično-romantičnega normativa še sdaleč tako radikalen in dosleden kot je Schönbergov. Hábina dela namreč z redkimi izjemami v bistvu niso atonalna, ampak temelje na principu tonskih centrov, ki nadomeščajo nekdanjo centralnost harmonskih funkcij.

*dreissiger Jahren strebte A. Hába nach konsequenter Athematik. In seinem Spätwerk liess er thematische Wiederkehr zu, nur selten jedoch im Sinne der klassischromantischen periodischen Formen. Das Nonett Nr. 3 op. 83 (1953) zum Beisp. ist monothematisch, doch seine innere Form ist sehr locker und verlässt nicht die Idealgestalt der freiesten Form, der Fantasie.*

UDK 781.6(438) Szabelski

Karol Bula  
KatowiceNEOBAROCKE STILMERKMALE IN DER  
POLNISCHEN ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK AM  
BEISPIEL BOLESŁAW SZABELSKIS SCHAFFEN

In der Einführung zu seinem Buch "Komponist in seiner Welt" spricht Paul Hindemith von "unsterblichen Werken, die den Ehrentitel unserem Glauben an die 'Stabilität musikalischer Werke' verdanken."<sup>1</sup>

Nicht zufällig wird hier dieses Zitat im Zusammenhang mit dem Thema des Referates angeführt, wenn auch Bolesław Szabelski nicht unter den Unsterblichen erwähnt wird und seine Werke sich erst den ihnen gebührenden Platz unter den Meisterwerken erarbeiten müssen. Es geht hier mehr um die Wendung "Stabilität musikalischer Werke" und um den Hintergrund des "Glaubens" an das Bestehen solcher Musik. Dieser muss verständlicherweise nicht nur im irrationalen, beziehungsweise psychologisch-soziologischen aber auch im musikhistorischen und ästhetischen Aspekt betrachtet werden und zur Feststellung objektiver Faktoren führen, die diesen Glauben begründen.

Der in den unterschiedlichsten Situationen bewiesene Hang des Menschen an geordnete, übersichtliche Formen im breitesten, also in der Musik alle Parameter umfassenden Sinne, führte in den Jahrhunderten der Musikgeschichte immerwieder zu diese Bedingung erfüllenden Lösungen. Aus unserer Perspektive betrachtet, scheint die Evolution der abendländischen Musik im Schaffen der Wiener Klassiker ihren Gipfelpunkt erreicht zu haben, wonach die fortschreitende Individualisierung des Schaffensprozesses als stufenweise vorsichtiger Rückzug von den klassischen Idealen und Vorstoss in die Regionen des "Unbestimmten" gedeutet werden darf. Die in der Musikkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Aspekt des Ordnungsprinzips bemerkbare Krise hatte eine musikästhetische Strömung zufolge, die sich u. a. in einem auf die Klassik gerichteten Aneignen ausgewählter satztechnischer Mittel bemerkbar machte, wobei man jedoch nicht auf die Errungenschaften der zeitgebundenen Musik, vor allem im klanglichen Bereich, verzichten wollte. Es ist bemerkenswert, dass die polnische Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diesen hier in Erinnerung zurückgerufenen Prozess, verrückt um einige Jahrzehnte, offensichtlich widerspiegelt. Ein suggestives Beispiel gibt hierin Szymanowskis Schaffen, welches in drei nacheinanderfolgenden Phasen vorsichging, der ersten, auf das Aneignen der

1 Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 3.

spätromantischen Mittel gerichtet (Wagner-, Strauss-, und später Skrjabinfaszination), der zweiten, sogenannten "impressionistischen", gekennzeichnet durch die Neigung zur maximalen Raffiniertheit, und der dritten, in der der Komponist eine Vereinfachung der musikalischen Aussprache aufgrund einer Anlehnung an die polnische Folklore erstrebte.

Im Schatten dieser grossen Individualität schufen andere polnische Komponisten Werke, die grösstenteils ähnliche Eigenschaften aufweisen. Doch schon in den zwanziger Jahren machte sich eine Gruppe jüngerer Komponisten bemerkbar, welche die klassizierende Richtung, vermittelt u. a. durch Nadia Boulanger (viele polnische Komponisten studierten in Paris) und teilweise durch Stravinskys Schaffen, vertraten. Es kann behauptet werden, dass diese Richtung in den dreissiger Jahren in Polen zum Begriff moderner Musik wurde.

Nach 1945 entstanden in unserem Lande neue sozialpolitische Bedingungen für bestimmte Präferenzen im kulturellen Bereich, was auch im Musikschaffen reflektierte. Die neoklassische Richtung verlor nichts von ihrer Aktualität und zusammen mit der folkloristischen Tendenz wurde sie für viele Jahre Dominante im Schaffen polnischer Komponisten.

Zu den hervorragenden Persönlichkeiten der polnischen Musik dieser Entwicklungsphase zählt Bolesław Szabelski.

Geboren 1896 (gestorben 1979), repräsentiert Szabelski in der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts die ältere Komponistengeneration (neben L. Kóżycki, B. Woytowicz, St. Wiechowicz, T. Szeligowski u. a.). Seine Werke entstanden in der Zeitspanne von 55 Jahren (seine erste Komposition - die Klaviervariationen - stammt aus dem Jahre 1923, das letzte Werk - ein Klavierkonzert - schrieb Szabelski 1978), also in einer Zeit, die sich durch die aussergewöhnliche Evolution im musikstilistischen Bereich auszeichnet - einer Zeit in der die polnische Musik schrittweise in die Musikkultur von Weltniveau hineinwuchs. Als symbolischer Wendepunkt wird in dieser Hinsicht der I. Warschauer Herbst 1956 bezeichnet. Mit diesem internationalen Festival zeitgenössischer Musik wurde eine Ebene gewonnen, auf der eine Konfrontation polnischer Musik mit den Errungenschaften anderer Nationen möglich wurde.

Der Warschauer Herbst war es auch, der 1959 in dem dreiundsechzigjährigen Komponisten Szabelski einen Avantgardisten der polnischen Musik entdeckte. Die kompositorischtechnischen Mittel des im Rahmen des III. Warschauer Herbstes präsentierten Werkes "Improwizacje" für Kammerorchester und gemischten Chor, und des ein Jahr früher entstandenen, doch erst im folgenden IV. Warschauer Herbst aufgeführten Werkes "Sonety" für Orchester, zeugen von einem radikalen Bruch in seinem Schaffen, welches nun der serialen, dabei jedoch höchst individuell behandelten Technik verschrieben war.

Auf die erste, hier in Betracht kommende Schaffensperiode Szabelskis fallen etwa 20 Werke zu, wovon die meisten, in den Vorkriegsjahren entstandenen Werke während des 2. Weltkrieges verloren gingen, einige im Manuskript erhalten (diese waren dem Autor zum Teil zugänglich) und 6 Werke herausgegeben worden sind. Im Polnischen Musikverlag (PWM Kraków) erschienen: *Toccata* 1959 - sie stammt aus der 1936 entstandenen Orchestersuite, *Orgelsonate* 1966 (entstanden 1943),\* *III. Sinfonie*

\* 1962 erschien im Druck allein das Largo aus der Orgelsonate.

1975 (entstanden 1957) und eine episodische Komposition: der 1948 geschriebene und in demselben Jahre herausgegebene *Soldatenmarsch*.

Die Aufstellung einer vollkommenen Werkliste würde zur Feststellung führen, dass Szabelski sich vor allem zum sinfonischen Schaffen hingezogen fühlte. Das mag seine Ursache weniger in der kompositorisch-technischen Disposition gehabt haben, als im Willen einer monumental angelegten Aussage in welcher das Persönliche dem allgemein Menschlichen untergeordnet wäre. Hierin näherte sich Szabelski in seiner ästhetischen Grundhaltung dem Ideengut der Klassiker und ihrer etwaigen Nachfolger. In seiner Musik wird vor allem stark das Elegische, und bei grösserer Intensität des Ausdrucks das Tragische hervorgehoben. In Bezug auf diese Eigenschaften spricht Zofia Lissa im Vorwort zu Szabelskis Partitur der III. Sinfonie von einer "Kraft des Ausdrucks und Vollkommenheit der Mittel, die zur Feststellung führen, dass wir hier mit einem historisch verspäteten 'polnischen Brucknerismus' oder 'Mahlerismus' zu tun haben, nicht im Sinne konkreter Parameter der musikalischen Aussage ... aber im Sinne der philosophischen Narration, der Art einer Auseinandersetzung mit der Frage des Seins und des Lebens des Menschen auf dieser Welt".<sup>2</sup> Es ist eine für das ganze Werk Szabelskis zutreffende Charakteristik.

Bei der intuitiv erfassten Funktion seines Schaffens, bei eindeutiger, dieser Funktion entsprechender Wahl der Gattungen, traf Szabelski auch den Entschluss hinsichtlich der satztechnischen Mittel, die zur Verwirklichung seiner künstlerischen Vorstellung führen sollten. Kurz gefasst, drückt er sich mehr oder weniger in einer bewussten Reaktion auf Hindemiths Parole "zurück zu Bach" aus. Die ersten Spuren dieser Stilrichtung sind in der Orchestersuite aus dem Jahre 1936 zu finden. Verglichen mit der ein Jahr früher entstandenen II. Sinfonie, bezeugt sie die entgültige Loslösung Szabelskis von den Einflüssen seines Lehrers und Meisters Karol Szymanowski.

Der einmal beschrittene Weg sollte etwa zwanzig Jahre über den persönlichen Stil Szabelskis entscheiden. Seine Musik kann von da an generell als Verschmelzung klassischer und barocker Konstruktionsnormen mit Elementen der zeitgenössischen Musik im Geiste eines überzeitlichen Ideengeistes betrachtet werden.

Das klassische Vermächtnis verdeutlicht sich nicht nur in der ideellen Sphäre, aber auch in der Gattungswahl (Sinfonie, Sonate, Quartet, Concertino) und der Formdisposition (3- und 4-sätzig) Formen mit meistens frei behandelten Sonatensatz und ebenfalls frei gestalteten Repriseformen; sowohl die Sonatenreprise als auch die Wiederholung in dreiteiligen Formen wird des öfteren als symbolische Klammer angewandt).

Beachtenswert ist im Schaffen Szabelskis die Art der Anknüpfung an die barocke Musik. Als äusseren Umstand dafür darf man den fortdauernden Kontakt des Komponisten mit der Orgelmusik betrachten - Szabelski war jahrelang ausübender Künstler und Professor des Orgelspiels am Schlesischen Konservatorium (nach 1945 Musikhochschule) in Katowice. Die Gründe, die Szabelski dazu bewegten aus diesem Gut zu schöpfen, lagen jedoch, wie schon vermerkt wurde, tiefer. Es war auch kein

2 Zofia Lissa, B. Szabelski, III. Sinfonie (Partitur - Einführung) Kraków 1956, S. 34.

mechanisches Übernehmen der für den Barock charakteristischen Formen (eine nach allen Regeln der Kunst durchgeführte 4-stimmige Fuge treffen wir in seinem ganzen Schaffen ein einziges mal im III. Satz der 1943 entstandenen Orgelsonate) und nur selten trifft man auf Beispiele strenger Imitation (beispielsweise im Heldenpoem für Chor und Orchester 1952, in der Orchestersuite 1939, im I. Satz des II. Streichquartetts 1956, im III. Satz des Concerto grosso).

**Concertogrosso, III. Satz, Takte 82—92**

Fl. I  
Fl. II

Ob. I  
Ob. II

Fg. I

Ptto

Vle

*pp*

*pizz.*

*pp*

*c. bacch. d. Tmpn.*

*ppp*

*arco*

Umkehrung, Augmentation, Diminution, aber keinesfalls doppelter Kontrapunkt, den Z. Lissa im erwähnten Vorwort zur III. Sinfonie suggeriert, sind sonstige, im Vergleich mit der

einfachen Imitation jedoch sehr selten angewandte kontrapunktische Mittel, deren sich Szabelski in seinen Werken bedient. Bei Imitationen werden die Themen des öfteren in varierter Gestalt angewandt.

Generell standen Szabelski näher freie Formen, wie die Passacaglia, Toccata oder der Ricercar und die freie Art, polyphonische Strukturen zu gestalten, was unmittelbaren Einfluss auf die Substanz seiner Musik hatte. Szabelskis Eingenstil bestimmt vor allem die spezifische Faktur seiner Werke. Das Übergewicht hat in allen Kompositionen der hier behandelten Schaffensperiode die lineare Faktur, sowohl im traditionellen Sinne als auch im Sinne eines Zusammenwirkens von Einzelstimmen und Klangflächen, ohne dass der harmonische Faktor zur ausschlaggebenden Geltung kommt. Das Lineare äussert sich dabei auch gern in zweistimmigen Strukturen, die sich zusätzlich durch einen grossen Abstand der Stimmen kennzeichnen. In Verbindung mit ausgesprochener Kantabilität stellt es einen wichtigen Wesenszug Szabelskis dar (Beispiele dafür liefern uns die ersten Sätze der III. und IV. Sinfonie).

### III. Sinfonie, I. Satz, Takte 47–61

The musical score is written for Violin I (Vni I) and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). It consists of three systems of staves. The first system (measures 47-50) shows the Violin I part starting with a *p* (piano) dynamic, while the Violoncello/Double Bass part enters in measure 48 with a *p* dynamic. The second system (measures 51-54) features a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic in measure 54. The third system (measures 55-61) shows a decrescendo leading back to a *p* dynamic by measure 61. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Der barocken Gestaltungstechnik nähern sich vor allem die auf Figurationen gestützten Fragmente, die das Motorische hervorheben - oft mit Anwendung polymetrischer Strukturen. Hier wären die Toccata und die Orchesteretüde zu erwähnen, in denen die Figurationen meistens auf diatonischer Reihenfolge basieren und teilweise auch eine tonale Zentralisation aufweisen.

#### Toccata, Takte 18–20

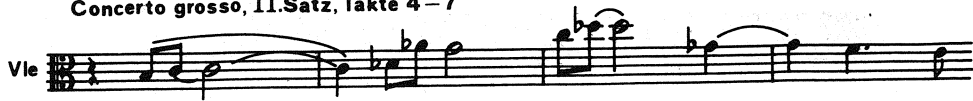
Oft ist der melodische Ablauf - wie z. B. in der III. Sinfonie oder im Concerto grosso chromatisch gestaltet. Beide Typen des motorischen isorythmischen Melodieablaufs (meistens in Achtel- oder Sechzehntelnoten) können auch als Kontrast zu kontemplativen Stellen, die selbstverständlich anderer Mittel benötigen, auftreten.

Dem barocken Geist entsprossen auch die melodischen Gebilde, die aus Motiven tänzerischer Provenienz evolvieren (z. B. das Thema der Toccata):

#### Toccata, Takte 57–58

Im Kontrast zu diesen Melodietypen stehen die erwähnten kontemplativen, beziehungsweise dramatischen Themen. In solchen Fällen treten überwiegend chromatische Tonfolgen mit grösseren Intervallen auf, nach kontrapunktischen Regeln durch Sekundenschritte voneinander getrennt:

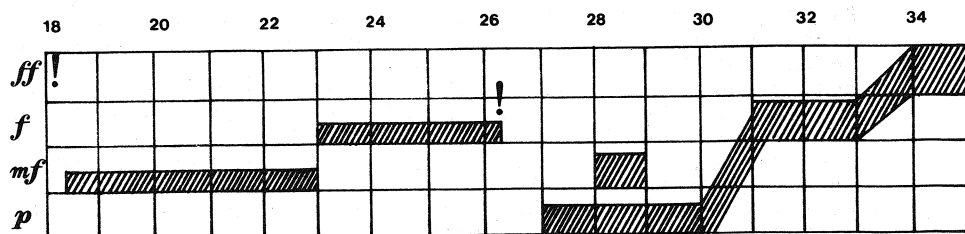
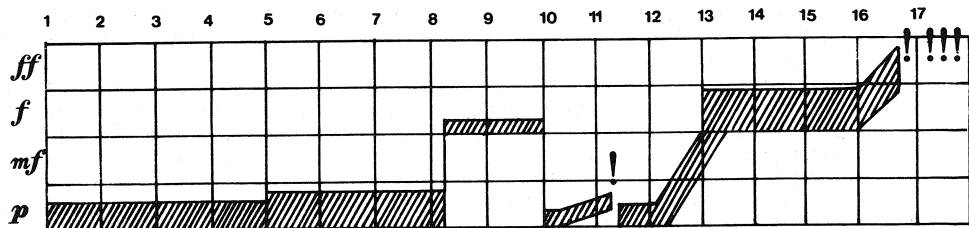
# Concerto grosso, II. Satz, Takte 4 – 7

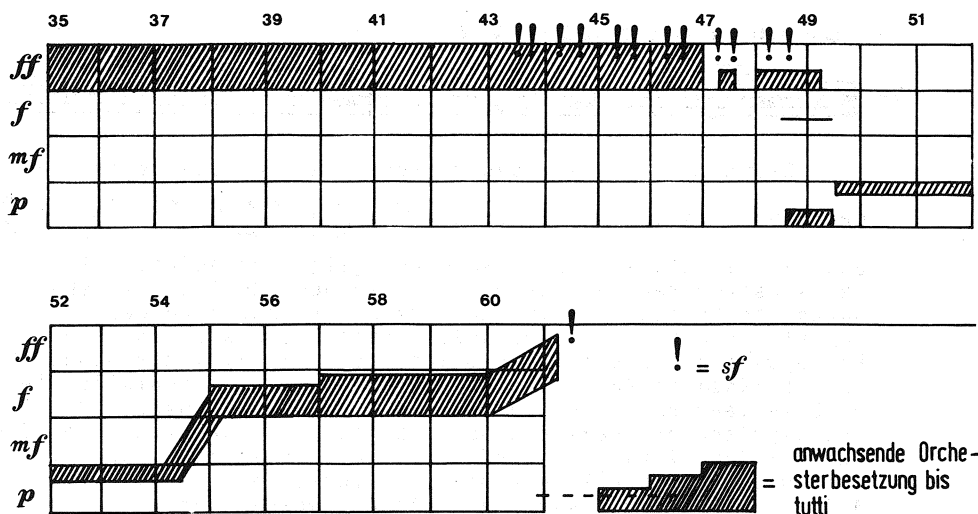


Rhythmisch sind sie sehr unterschiedlich bearbeitet, doch prinzipiell an barocke Schemen - 

usw. - gelehnt. Was dabei am wichtigsten erscheint, ist die Art des Konstruierens dieser melodischen Gebilde. Sie entstehen durch ein Fortspinnen von Motiven unter Anwendung der Variationstechnik und nur selten nähern sie sich in ihrer Konzeption klassischen Formprinzipien. Die asymmetrische, in unregelmässigen Phasen ablaufende Form weist jedenfalls die barocke Tendenz zur Geschlossenheit auf. Das Anwenden der Rondo- und Repriseform wäre das beste Beispiel dafür. Auch gibt diese Technik Szabelski Gelegenheit zu frei gestalteten energetischen Kulminationen. Sie kommen meistens zustande bei der Aufschichtung der Linien und Flächen, wobei eine dementsprechende Instrumentation (mit häufiger Anwendung von Stimmenkopplungen) und Dynamik diesen Prozess fördert. Charakteristisch ist für Szabelskis Musik der Aufbau von energetischen Prozessen, die sich in längeren oder kurzen Phasen von einem "neutralen" Ausgangspunkt zur faktuellen und dynamischen Kulmination entwickeln, wonach der Vorgang - verständlicherweise anders geartet, wiederholt wird.

## Diagramm des energetischen Ablaufs – Toccata, Takte 1 – 60





Monorhythmischer, blockförmiger Stimmenaufbau ohne tonale Beziehung, aus der Orgelmusik auf das Orchester übertragene Mixturen, Anhäufung von vertikalen Sekunden bzw. Septimen, bilden einige der klanglichen, zu den dramatischen Höhepunkten führende, charakteristische Mittel. Sie gehören nicht mehr zum barocken Gut und zeugen von Szabelskis Sinn für die Synthese stilistisch weit entfernter satztechnischer Kategorien. Es zeugt davon ebenfalls die Behandlung des Orchesters - die Art, Instrumente nach barockem Verfahren konzertant einzusetzen, aber auch die Möglichkeiten auszunutzen, die der spätromantische Klangkörper bietet.

Diese synthetische Zusammenfassung der Stileigenschaften der vor 1956 entstandenen Werke Szabelskis kann verständlicherweise nur als ein Beitrag zum Thema "neobarocke Tendenzen in der polnischen zeitgenössischen Musik" ausgewertet werden - Szabelskis Musik ist für diese Richtung die meist repräsentative! Zur Bekräftigung dieser Meinung möge hier ein weiteres, von Zofia Lissa stammendes Zitat angeführt werden: "In der polnischen Musik fehlte es an dieser Richtung, die in Deutschland durch Hindemith und seine Schule repräsentiert war, in Frankreich durch Roussel und Honegger, in England durch Britten - der Richtung, die Hindemith in seinem lapidären Stichwort "Zurück zu Bach" zusammenfasste und die Franzosen als "klassifizierenden Stil" bezeichneten und somit die verschiedenartigen Proben einer Anknüpfung an die Historie abschlossen. Wir hatten in unserer Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert keinen Max Reger und kein auf den Barock orientiertes Schaffen. Bemüht Europa einzuholen, mieden wir diese Etappe. Wir erleben sie heutzutage in einer anderen Gestalt, in Anlehnung an andere Gehalt- und Werkstattprinzipien, eben heute, und das Schaffen Szabelskis ist dessen bester und eindeutiger Ausdruck. Es ist ein interessantes und wichtiges Schaffen für die heutige Entwicklungsphase, denn es bildet einen Flügel im breiten Fächer der polnischen zeitgenössischen Musik. In dem vielseitigen polnischen sinfonischen Schaffen repräsentiert seine Musik die

Strömung, die wir als neobarock bezeichnen können".<sup>3</sup>

#### POVZETEK

Glasbeni neoklasicizem oziroma neobarok se je pojavil na Poljskem v dvajsetih letih našega stoletja in se nato razcvetel v naslednjem desetletju. Ostal pa je prav tako aktualen v obdobju po letu 1945. Tej smeri se je neposredno pred II. svetovno vojno pridružil tudi Bolesław Szabelski (1896-1979), eden najpomembnejših skladateljev starejše generacije sodobne poljske glasbe in ji ostal zvest vse do leta 1956, ko se je preusmeril v serialnost. Za omenjeno razsežno obdobje ustvarjalnosti Szabelskega je značilno svojstveno spajanje klasicističnih in baročnih elementov z elementi sodobne glasbe. Tako pri tem ne gre za nikakršno mehanično prevzemanje starih form, medtem ko skladateljev izraz doseza močno stopnjo elegičnega in tragičnega.

3 Zofia Liśsa, III, *Symfonia*, "Muzyka", Jg. 1956 Nr. 1, S. 36.



UDK 78"19":111.852

Nikša Gligo  
Zagreb

GLAZBENOST NOVE GLAZBE 20. STOLJEĆA

"Wir wissen heute nicht etwa genauer oder weniger genau als vor hundert Jahren, was Kunst oder Musik sei, uns wird nur der Mangel eines gesicherten Wissens bewusster, weil die Momente der Tradition, die jeweils den Begriffsinhalt bilden, kraftloser geworden sind und uns so dieser Mangel als Mangel erst deutlich erkennbar wird. Die Erkenntnis dieses Mangels, vielleicht ein Fortschritt, macht uns nun unsicher.

R. Stephan, "Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik", *Musica*, 26, 1972, 3, str. 225.

## I

Nova glazba, u onome smislu u kojemu ćemo ovdje koristiti taj pojam, nije svekolika glazba 20. stoljeća<sup>1</sup> niti je pak ona koja ispunjava zahtjev za "umjetničkim oformljavanjem duha i suštine ovog stoljeća"<sup>2</sup> jer bi onda prije svega trebalo odgovoriti na pitanje što su to uopće njegov duh i suština. Ona se takodjer ne odnosi samo na razdoblje od 1908 (prve atonalne skladbe kod Schönberga i Weberna) do 1950. godine (prva totalno serijalizirana skladba kod Messiaena, kraj klasicizma kod Stravinskog, početak serijalne glazbe u širem smislu) koje U. Dibelius npr. želi razlikovati od razdoblja "moderne" glazbe nakon 1950.<sup>3</sup> Nova glazba 20. stoljeća, kako je ovdje shvaćamo

- 1 Tako npr. smatra S. Borris u svom članku "*Historische Entwicklungslinien der Neuen Musik*" (obj. u "*Stilkriterien der Neuen Musik*", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. I, Bln, 1965<sup>2</sup>, str. 9-33). Identično bi se moglo zaključiti i na temelju dviju popularnih studija H.H. Stuckenschmidta ("*Neue Musik*", Bln, 1951, "*Schöpfer der Neuen Musik*", Ffm, 1958) gdje se spominju Busoni, Debussy, Satie, Ravel, Varèse, Janáček, Bartók, de Falla, Stravinski, Schönberg, Berg, Webern, Milhaud, Messiaen, Dallapiccola, Hindemith, Prokofjev, Šostakovič, Britten, Henze i drugi.
- 2 V. Häusler, J., "*Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki*", Bremen, 1969, str. 9.

(a kasnije će se, nadamo se, dokazati da je to shvaćanje točno) jedinstven je pojam koji logičnom dosljednošću pokriva sve mijene po kojima je Novu glazbu 20. stoljeća, kao pojmovno odredjenje zbirnosti tih mijena, uvijek moguće jasno razdvajati od one "druge" glazbe istog vremenskog razdoblja.<sup>4</sup>

Naša Nova glazba 20. stoljeća jest, dakle, slijedeća: Njen je začetnik Schönberg, koji u svojoj I komornoj simfoniji op. 9 (1906), točnije: u "kvartnoj" temi njenog prvog stavka, najavljuje napuštanje tercne harmonije, odnosno nužnost traženja utemeljenosti glazbe u nekom novom sustavu koji će se morati nalaziti izvan tonalitetne tradicije.<sup>5</sup> Njegov op. 11 (1909) prva je skladba tzv. "slobodne atonalnosti" koja se

- 3 V. Dibelius, U., "Moderne Musik 1945-1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material", München, 1966, str. 334-335. Predlažući pojam "moderna glazba", Dibelius zapravo želi istisnuti druge pojmove s kojima se glazbu druge polovine stoljeća htjelo razlikovati od one prve polovine (npr. "najmladja", "najnovija", "napredna", "avangardna", "suvremena" itd.). Za "najnoviju glazbu" zalažu se npr. J. Rohwer ("Neueste Musik. Ein kritischer Bericht", Stuttgart, 1964, str. 125-126) i W. Krüger ("Karlheinz Stockhausen - Allmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik", Regensburg, 1971). O pojmu modernosti v. Metzger, H.-K., "Der Begriff des Modernen: Fortschritt und Regression" (obj. u "Musik wozu. Literatur zu Noten", Ffm, 1980, str. 15-19). C. Dahlhaus ("Fortschritt und Avantgarde", obj. u "Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik", Mainz, 1976, str. 41 i dalje) i H. Lachenmann ("Zur Analyse Neuer Musik", obj. u Kritisfeld, W. (Hrsg.), "Die Wertproblematik in der Musikdidaktik", Ratingen-Kastellaun-Düsseldorf, 1973, str. 35-36) smatraju da se pojam avangardnosti ne da primijeniti na Novu glazbu druge polovine stoljeća.
- 4 Iscrpan pregled mijena u značenju pojma Nove glazbe 20. stoljeća nudi Ch. von Blumröder u natuknici "Neue Musik" iz Eggebrecht, H.H. (Hrsg.), "Handwörterbuch der musikalischen Terminologie", Wiesbaden, 1972 (još nedovršeno). Nejasno je, međjutim, zašto on tu ne referira i na značajan Bartókov tekst "Das Problem der neuen Musik" iz 1920. godine (ponovno obj. u "Melosu", 25, 1958, 7-8, str. 232-235). Suštinska kriza pojmovnog odredjenja javlja se već krajem dvadesetih godina kada se dotadašnjem primatu Schönbergovog kruga u definiranju značenja pojma suprotstavlja Hindemithova, Stravinskijeva i kasnije Bartokova orijentacija. V. o tome Mersmann, H., "Neue Musik", "Melos", 6, 1972, 1, naročito str. 48, zatim Mersmann, H. i Strobel, H., "Zehn Thesen zur heutigen Lage", "Melos", 11, 1932, 1, str. 11, onda Strobel, H., "Paul Hindemith", Mainz, 1928, naročito str. 22 i Strobel, H., "Strawinskys Weg", "Melos", 8, 1929, 3, naročito str. 158.
- 5 Ove uzlazne kvarte W. Steinecke smatra najranijim signalom Nove glazbe 20. stoljeća ("Kranichstein - Geschichte, Idee, Ergebnisse", obj. u "Darmstädter Beitr. z. Neuen M.", Bd. IV, str. 9). Začetke kvartne harmonije kod Schönberga R. Leibowitz nalazi već u "Pelleasu i Melisandi" ("Schoenberg and His School", N.Y., 1975 (reprint), str. 54). Zanimljivo je ovdje napomenuti da je nacistička propaganda uzlazne kvarte u I komornoj simfoniji proglasila za "Fanfare des Umsturzes" (v. Schmidt-Faber, W., "Atonalität im Dritten Reich: Sündenbock oder subversive Gefahr?", obj. u Dibelius, U. (Hrsg.), "Herausforderung Schönbergs. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte", München, 1974, str. 127).
- 6 U zaključku svoje iscrpne analize Schönbergovog op. 11 R. Brinkmann smatra da cjelina predstavlja refleksiju na trostavačnu sonatu i da svaki stavak znači posebnu fazu u razvoju Schönbergove atonalnosti (v. Brinkmann, R., "Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg", Wiesbaden, 1969, str. 129).

nalazi izvan dosega bilo koje sustavnosti: skladatelj se uzda u nepogrešivost svog osjećanja glazbenosti, podsvjesno se oslanja na uzornost tradicionalnih formalnih modela<sup>6</sup> i nada se da će mu se skoro ukazati mogućnost formuliranja novog sustava. Taj "novi sustav koji može služiti kao pravilo"<sup>7</sup> uskoro će se (tj. početkom dvadesetih godina) formulirati kao dvanaestotonska tehnika. S formulacijom dvanaestotonske tehnike Schönbergov obol determiniranju pojma Nove glazbe 20. stoljeća, kako ga mi ovdje shvaćamo, zaključuje se. Njegove navodne nedosljednosti u primjeni načela dvanaestotonske tehnike<sup>8</sup> nastoji se ispraviti početkom pedesetih godina, pozivanjem na (tada već mrtvog) Weberna,<sup>9</sup> podvodenjem parametarskih karakteristika zvuka pod tzv. serijalnu organizaciju. Ideja o integralnom jedinstvu parametara, koju bi u djelo trebala provesti totalna serijalizirana organizacija materijala,<sup>10</sup> temelji se na uzorno sustavnom odnosu medju parametrima u glazbi tradicije. No u totalno serijaliziranoj provedbi s početka pedesetih godina ta se ideja dokazuje kao slijepa ulica i glazbena stranputica koja toliko ne relativizira Schönbergova dvanaestotonska načela koliko upravo ono što je iz njih pokušalo proizići kao korekcija nedosljedne primjene tih načela.<sup>11</sup>

Na ovoj stepenici, u slijepoj ulici u koju je glazbu dovelo iživljavanje jedne zablude koja se tek u svojim krajnjim posljedicama takvom ukazala, dešava se temeljni obrat u potrazi za specifičnom novoglazbenom sustavnošću. Otuda proizlaze i prethodno navedeni pokušaji da se Novoj glazbi druge polovine stoljeća pripiše drugo pojmovno odredjenje, različito od onog koje je označavalo u prvoj polovini stoljeća. Taj temeljni obrat očituje se u promijenjenom skladateljskom odnosu prema konačnoj (autorskoj) arbitraži u determiniranju glazbenosti. Od

*Dahlhaus, međjutim, I stavak iz op. 11 ne smatra sonatnim oblikom nego trodijelnom pjesmom (ABA) i dokazuje da se zbog specifičnog karaktera reprize ovaj stavak nikako ne smije smatrati refleksijom na sonatni oblik (v. Dahlhaus, C., "Über das Analysieren Neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11/1 und op. 33a", obj. u "Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik", Mainz, 1976, str. 166-167). O ovim problemima v. također i bilj. 51.*

<sup>7</sup> V. Mitchell, D., "The Language of Modern Music", London, 1963, str. 13.

<sup>8</sup> Metzger npr. ovako predbacuje Schönbergu: "Die Tonhöhen hat er organisiert, mit den anderen Parametern aber komponiert er." ("John Cage oder die freigelassene Musik", obj. u Dibelius, U. (Hrsg.), "Musik auf der Flucht vor sich selbst", München, 1969, str. 143). V. također Boulez, P., "Schönberg est mort", obj. u "Relevés d'apprenti", Paris, 1966, str. 265-272. O fenomenu kasnijeg Schönbergovog povratka na tonalitet v. Schnebel, D., "Schönbergs späte tonale Musik als disponierte Geschichte", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 195-197.

<sup>9</sup> O revalorizaciji Webernove glazbe pedesetih godina kao o "nužnoj korekturi" piše H. Eimert ("Die notwendige Korrektur", "Die Reihe", 1955, II, str. 41).

<sup>10</sup> V. npr. Ligetijevu analizu Boulezove Strukture Ia ("Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia", "Die Reihe", 1958, IV, str. 38-63).

<sup>11</sup> Da je ideja o integralnom jedinstvu parametara u totalnoj serijalizaciji čista iluzija, dokazuje npr. E. Karkoschka na primjeru Stockhausenovih teorija ("Stockhausens Theorien", "Melos", 32, 1965, 1, str. 13). S aspekta slušnosti rezultata Ligeti potpuno izjednačuje totalno determiniranu i nedeterminiranu glazbu (v. "Wandlungen der

Stockhausenovog "Klavierstück XI" (1956) i Boulezove III klavirske sonate (1957) pravo na takvu arbitražu sve se više ustupa interpretu<sup>12</sup> i skladatelj sve više uzmiče pred odgovornošću u realizaciji, nastojeći je prepustiti drugome.<sup>13</sup> Dalekosežnost posljedica ovakvog obrata lako je pretpostaviti čak i iz neposredne perspektive druge polovine pedesetih godina, pogotovo zato što su se te posljedice vrlo brzo konkretno i ukazale:<sup>14</sup> bez skladateljske arbitraže glazbeno djelo više ne postoji kao kućište glazbenosti, glazba se svodi na razinu puke pretpostavke a pretpostavljati je može i smije svatko tko to želi, tko je u stanju naslućivati u izrazitoj "meta-glazbenosti" skladateljskog predloška koji može naprosto biti napatka za realizaciju neke glazbe posve nutarnje, privatne provenijencije.<sup>15</sup> Ovakvo determiniranje pojma Nove glazbe 20. stoljeća polazi od kriterija prirode stvaralačkog procesa, od stupnja determiniranosti glazbe skladateljskom arbitražom koju omogućuju

- musikalischen Form*", "Die Reihe", 1960, VII, str. 9). Primjer za nedeterminiranu glazbu mu je Cageova "Music of Changes" u kojoj se parametri organiziraju po operacijama sa slučajem (o ovome također usp. i Cope, D.H., "New Music Composition", N.Y.,-Ldn, 1977, str. 208).
- 12 Boulez interpretira naziva "monstre sacré" ("Penser la musique aujourd'hui" Paris, 1963, str. 24), Stockhausenu je on "notwendiges Übel" ("Arbeitsbericht 1953: Die Entstehung der elektronischen Musik", obj. u "Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens", Köln, 1963, str. 42). O interpretu kao o drugom skladatelju govore E. Brown ("Form in the New Music", obj. u "Darmstädter Beitr. z. Neuen M.", Bd. X, Mainz, 1966, str. 58), G. Ligeti ("Form in der Neuen Musik", obj. u istom, str. 32; Ligeti na str. 34 govori i o "das 'do it yourself' - Komponieren") i C. Dahlhaus ("Form in der Neuen Musik-Schlussreferat", obj. u istom, str. 74).
- 13 Usp. npr. Boulezov poriv prema "anonimosti", upravo u vezi s njegovom III klavirskom sonatom ("Zu meiner III Sonate", obj. u "Darmstädter Beitr. z. Neuen M.", Bd. III, Mainz, 1960, str. 40). M. Stahnke detaljno analizira taj Boulezov poriv prema anonimosti (u "Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchungen zum Formanten 'Trope' der Dritten Klaviersonate", Hbg, 1979, str. 173-190).
- 14 Mislmo ovdje prije svega na "prozne partiture" L. Younga iz 1960. godine koje su obj. u njegovoj "An Anthology", N.Y., 1963, nepag. Njih F. Rzewski naziva "short prose poems", napominjući da "their message ... can also be constructed by the imagination of the reader without intervention of media for the excitement of the senses" ("Prose Music", obj. kao natuknica u Vinton, J. (ed.), "Dictionary of 20th Century Music", Ldn, 1974, str. 594). O ovim Youngovim skladbama kaže D. Schmebel: "... sie (sind) auskomponierte Augenblicke ...: ein Klang auf sich selbst gestellt, dgl. ein Rhythmus oder irgendein Ereignis, das man sich vorstellt." ("Tendenzen in der neuen amerikanischen Musik", obj. u "Avantgarde. Jazz. Pop. Tendenzen zwischen Tonalität", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XVIII, Mainz, 1978, str. 11).
- 15 Glazbu koja je posljedica (potpunog) skladateljskog odustajanja od arbitraže u determiniranju njene glazbenosti bolje je ni ne nazivati glazbom jer se tada nailazi na neprevladive teškoće pojmovne prirode. Predlažemo stoga da se takve pojave, zbog preglednosti, naprosto svrstaju pod "meta-glazbene fenomene", dakle, "s onu stranu", "onkraj" glazbe u uobičajenom smislu riječi. Potrebno je, međutim, upozoriti da meta-glazbeni fenomeni, u ovome smislu u kojemu ih mi ovdje navodimo, nemaju gotovo nikakve veze s tzv. "meta-glazbom" koja je npr.

odredjene vrste stvaralačkih procesa, odnosno njima sukladnih kompoziciono-tehničkih postupaka. Ovakva determinacija, međutim, ne može biti potpuna naprosto zato što usporedno ne vodi računa i o stanju glazbenog materijala kroz koji se ti procesi, postupci očituju: kako se taj materijal "ukrućuje", koliki "otpor" pruža, na koje načine uvjetuje stvaralački proces, odnosno odabir određenih kompoziciono-tehničkih postupaka itd. Zanimljiva podudarnost tendencija prema determinaciji (koje se zaključuju slijepom ulicom totalne serijalizacije) i stanja materijala koje proizlazi iz njegove serijalne kontrole, odnosno iz reakcije na nju u potpunosti će moći zaokružiti naš uvid u ono što ovdje smatramo Novom glazbom 20. stoljeća.<sup>16</sup>

Da bismo shvatili specifičnosti stanja novoglazbenog materijala, potrebno se koncentrirati na dvije, po našem mišljenju karakteristične odrednice koje, premda su vremenski prilično udaljene, poučno "pokrivaju" suštinu problema. To su Schönbergova "Klangfarbenmelodie" i Cageova tzv. "Silent Sonata" (točnije: "4'33''").

III stavak iz Schönbergova op. 16 (1909), koji nosi karakteristični naslov "Farben", prvi je praktički primjer za "Klangfarbenmelodie" koji će Schönberg dvije godine kasnije (1911) pokušati teoretski racionalizirati kao svoj specifični "pogled u budućnost".<sup>17</sup> Jedan segment tendencija prema determinaciji u stvaralačkom procesu, koje pedesetih godina dopijevaju u slijepu ulicu totalne serijalizacije, na zanimljiv se način podudara s pokušajem eksploatacije boje kako ga je Schönberg naslutio. Webernovu "emancipaciju tona"<sup>18</sup> njegovi su

za I. Xenakisa "une synthèse cohérente et universelle dans le passé, dans le présent et dans l'avenir" ("Vers une métamusique", obj. u "Musique-Architecture", Tourmaï, 1971, str. 60) i koja se na izvjestan način podudara s koncepcijom "jedinstva vremena" kao jedinstva "von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft" kod B.A. Zimmermanna ("Intervall und Zeit", Mainz, 1974, str. 11-12) ili pak sa Stockhausenovom koncepcijom "svjetske glazbe" u kojoj se jedinstvo prošlosti, sadašnjosti i budućnosti prenosi i na jedinstvo kultura i tradicija (usp. npr. "Hymnen. Elektronische und konkrete Musik mit Solisten", obj. u "Texte zur Musik 1963-1970. Bd. 3", Köln, 1971, str. 99, "Kriterien", obj. u istom, str. 224 i "Weltmusik", obj. u "Texte zur Musik 1970-1977. Bd. 4", Köln, 1978, str. 468 i 475-476). Na ovaj način meta-glazbu shvaća i W. Gruhn ("Reflexionen über Musik heute", Mainz, 1981, str. 12). W. Bachauer, negdašnji direktor "Meta-Musik Festivala" u Berlinu, nudi nam slijedeću definiciju meta-glazbe: "Meta-Musik ist das genaue Gegenteil von Genre-Begrenzung, das 'Meta-' steht für 'Über-'-griff, für ein kasten- und kästchenloses Musikbewusstsein, dem die 'Querlinien über der Weltmusik' wichtig geworden sind." (Ruhrberg, K. (Hrsg.), "Metamusik-Festival 1 und 2. Berlin 1974 und 1976", Berlin, 1977, nepag.) "Metamusik" M.-L. Fuhrmeistera i E. Wiesenhütterera (München, 1973) nema, međutim, veze ni s kojim od ovdje navedenih značenja ovog pojma jer je njen predmet "Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik".

16 Na ovu podudarnost ukazuje i izuzetno sveobuhvatan prijedlog periodizacije što ga predlaže E. Karkoschka: "Nach ... neueste(r) Auffassung der musikalischen Entwicklung könnte man in unserem Jahrhundert drei Grenzen erkennen. Jede ermöglicht es, alle Musik vor ihr in jedem entscheidenden Punkt zusammenzufassen, in dem sich die neue Musik von der früheren unterscheidet - eine auch für weitere Vergangenheit oft genug typische Situation. Die erste mit dem Namen Schönbergs verbundene Grenze liegt zwischen tonaler und atonaler Musik;

darmštatski sljedbenici smatrali povodom za nastanak elektronske glazbe kelnske provenijencije (koju, barem u to vrijeme, treba razlikovati od pariške "musique concrète"):19 "emancipirani ton" zahtijeva zalaženje u dubinu njegove akustičko-fizikalne strukture da bi se, ovladavanjem tom strukturom, moglo egzaktno ovladati i skladanjem, stvaranjem zvuka ex nihilo. U Stockhausenovoj I i II elektronskoj studiji (1953-54) skladanje same skladbe doista se izjednačuje sa stvaranjem zvuka.<sup>20</sup> Na ovom je stupnju, međutim, opsesija kontrolom, determinacijom postala važnija od glazbe koja je iz te kontrole morala proizići. Dosljedna, potpuno zatvorena logika uspostavljenog reda nije ničim mogla garantirati i glazbenost - iz slijepe ulice na ovaj se način doista nije moglo izići.

Alternative bi se mogle smatrati podudarnima s tendencijama prema nedeterminaciji u stvaralačkom procesu: Varèseov bruitizam, koji se djelomično nadovezuje na smjele anticipacije talijanskih futurista;<sup>21</sup> cluster kao "zvučna činjenica" posebne vrste koja proizlazi iz kromatskog (kasnije i mikrointervalskog) totala i koja, poštujući njegovu nehierarhiziranost, zahtijeva posebne načine skladateljske kontrole;<sup>22</sup> Cageov "preparirani

*die zweite zwischen tonaler und atonaler einerseits und serieller Musik andererseits, ist durch Weberns Werk errichtet; und die dritte trennt alle alte strukturelle von der neuen aleatorisch geräuschhaften Musik und ist vor allem die Tat von Varese und Cage.*" ("Was heisst strukturell?", "Melos", 31, 1964, 7-8, str. 220).

- 17 Posljednja rečenica iz "Harmonielehre" (Wien, 19667, str. 504), koja se odnosi na "Klangfarbenmelodie", glasi: "Wer wagt hier Theorie zu fordern!"

- 18 U vezi s Webernom Leibowitz govori o "isolated tone" (op. cit. u bilj. 5, str. 218) a Metzger o "emancipaciji pauze" ("Die geschichtliche Wahrheit des musikalischen Materials", obj. u "Musik wozu. Literatur zu Noten", Ffm, 1980, str. 138).

- 19 "Es ist sicher, dass eine musikalische Beherrschung des elektronischen Tonstoffs ohne den umwertenden Akt Anton Weberns nicht möglich geworden wäre." (Eimert, H., "Die sieben Stücke", "Die Reihe", 1955, I, str. 9).

- 20 Elektronska studija I nastala je superponiranjem sinustova a Elektronska studija II filtriranjem bijelog šuma (v. o tome Stockhausen, K., "Nr. 3 - El. Studien I und II (1953-54)", obj. u "Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Bd. 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis", Köln, 1964, str. 22 i "Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)", obj. u "Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens", Köln, 1963, str. 45-61). Zato D. Schnebel i smatra da elektronskoj glazbi kelnske provenijencije materijal stoji neograničeno na raspolaganju: "Die Konstruktion bildet daraus eine Auswahl, für die sie zugleich die Prinzipien des Zusammenhangs festlegt. So aber ist jene Auswahl zugleich die Region des Werks." ("Karlheinz Stockhausen. Die Zeit", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 202).

- 21 O vezi između Varèsea i talijanskog futurizma v. Bosseur, J.-Y., "Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse", obj. u Kolleritsch, O. (Hrsg.), "Studien zur Wertungsforschung", Bd. VIII, Wien-Graz, 1976, str. 37-49. U svojoj iscrpnoj analizi Varèseove skladbe "Density 21,5" M. Gümbel poziva se na jedan zanimljiv njegov odnos prema (ne)determinaciji: "Wenn jene Note einer Komposition nach einem System erklärt werden muss oder kann, so ist das Resultat keine Musik mehr." ("Versuch an Varèses Density 21,5", ZfMth, 1, 1970, 1, str. 38)

klavir" kao primjer za posve nekonvencionalno tretiranje konvencionalnog instrumentarija da bi se iz njega izvukle što raznolikije kolorističke kvalitete;<sup>23</sup> glazba H. Partcha kao primjer za skladateljsku eksploataciju kolorističkih kvaliteta koja se podudara s konstruiranjem posve novog instrumentarija;<sup>24</sup> Pendereckijeva "Tužaljka za žrtvama Hirošime", za gudačke instrumente, kao kompendij novih mogućnosti artikulacije koje postupno osvajaju glazbeno riskantni prostor između zvuka i šuma.<sup>25</sup>

Što nam u svemu ovome može značiti Cageova skladba "4'33'" (1952)?

U njoj je jedino određeno trajanje svakog od ukupno tri stavka (koje zajedno iznosi četiri minute i trideset tri sekunde) i to ne skladateljskom odlukom nego konzultiranjem "I-Chinga", drevne kineske knjige proročanstava, dakle, "operacijama sa slučajem", kako bi rekao sam Cage.<sup>26</sup> Dakle, s aspekta skladateljske odluke materijal ove skladbe jest njeno trajanje. Skladateljska intencija projicira se naprosto u tišinu a ne u zvuk.<sup>27</sup> No, potrebno je imati u vidu da tišina za Cagea naprosto ne postoji. Ona nije neka suprotnost zvuka nego njegov ravnopravni sastavni dio koji s podjednakim pravom ispunjava "prazni okvir" skladbe, i to takodjer slučajno, bez eksplicitnih skladateljskih intencija.<sup>28</sup> "4'33'" tako na neobično poučan

- 22 Teorijskoj razradi mogućnosti korištenja clustera prvi je prišao njegov "otkrivač" H. Cowell još 1919. godine ("New Musical Resources", N.Y., 1969<sup>2</sup>, str. 117 i dalje). O "Cluster-Komposition" kao o posebno aktualnom načinu korištenja clustera v. npr. Stephan. R., "György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition", obj. u "Die Musik der sechziger Jahre", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XII, Mainz, 1972, str. 117-127.
- 23 O "prepariranom klaviru" kao o "instrumentu zvučne boje" v. Fürst - Heidtmann, M., "Das präparierte Klavier des John Cage", Regensburg, 1979, str. 91-108.
- 24 Usp. npr. analogije s bojama koje Partch navodi u vezi sa svojim instrumentom "chromelodeon" ("Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fullfillments", N.Y., 1974<sup>2</sup>, str. 214-215).
- 25 U vezi s ovom Pendereckijevom skladbom J. Häusler govori o "das Bestreben, Klanggeräusche und Geräuschklänge zu erzeugen" (op. cit. u bilj. 2, str. 11).
- 26 "This is a piece in three movements during all three of which no sounds are intentionally produced. The lengths of time were determined by chance operation but could be any others." (Katalog s popisom Cageovih djela i komentarima, N.Y., 1962, str. 25) 1972, dakle dvadeset godina kasnije, Cage zastupa mišljenje da bi bilo vrlo korisno što dulje izvoditi ovu njegovu skladbu. V. o tome moj interview s Cageom od 9. svibnja 1972. pod naslovom "Život koji postaje umjetnost", "Prolog", 6, 1974, 19-20, str. 135.
- 27 Slijedeće Cageovo razmatranje zanimljivo je zbog argumentacije na temelju koje on trajanju daje prioritet u odnosu na ostale parametarske karakteristike materijala: "If you consider that sound is characterized by its pitch, its loudness, its timbre, and its duration, and that silence, which is the opposite and, therefore, the necessary partner of sound, is characterized only by its duration, you will be drawn to the conclusion that of the four characteristics of the material of music, duration, that is, time length, is the most fundamental." ("Defense of Satie", obj. u Kostelanetz, R. (ed.), "John Cage",

način rezimiraju do sada navedene determinante značenja pojma Nove glazbe 20. stoljeća: skladatelj, mimo vlastite odluke, determinira samo prazan okvir u koji pripušta svekoliko zvukovlje koje se zateče u intencionalnom trajanju tog okvira. I što li je to ako ne eklatantni dokaz nemoći u arbitraži glazbenosti: skladatelj odluku prepušta slučaju jer je svjestan toga da sam ništa ne može odrediti.

Upitajmo se naposljetku kako bi se, s obzirom na sve do sada izloženo, trebalo determinirati stanje novoglazbenog materijala. Jedina je mogućnost, čini se, lanac sastavljen od karika koje predstavljaju sve složenije odnose medju akustičko-fizikalnim karakteristikama zvuka, no dakako, počevši od tišine: *tišina - (sinus)ton - zvuk - šum*.<sup>29</sup>

## II

Pitanje o glazbenosti ovakve glazbe čini se višestruko umjesnim, i to iz više razloga:

1) Ako je djelo, kao negdašnje kućište glazbenosti, neovisno o skladateljskoj arbitraži, ako se njegovo autorstvo doista rasplinjuje do granice na kojoj je riskantno bilo koga "potpisivati" kao autora, ako je glazba, dakle, doslovno svedena na razinu puke pretpostavke, u čemu tražiti potpornje i dokaze o njenoj glazbenosti?

2) Materijal determiniran kao tišina - (sinus)ton - zvuk - šum po sebi je glazbeno posve neutralan. On naprosto predstavlja sve ono "što zvuči i ne zvuči"<sup>30</sup> a "sve što zvuči nije glazba".<sup>31</sup> Budući novoglazbeni materijal po sebi uopće nije glazben, on nije u stanju inicirati kompoziciono-tehničke postupke koji bi eo ipso mogli biti glazbeni. S koje strane onda započeti? Novoglazbeni skladatelj očito je prisiljen skladati svaki put ispočetka, tj. odabirati materijal, poduzimati njegovu "predorganizaciju" i iz tako dobivenog predorganiziranog materijala deducirati kompoziciono-tehničke postupke koji su ga najkraćim putem u stanju dovesti do željenog (glazbenog) cilja.<sup>32</sup>

*N.Y.-Washington, 1970, str. 81). U svom skladanju tridesetih i četrdesetih godina Cage je trajanja organizirao po apstraktnim ritmičkim proporcijama koje nisu imale nikakvog neposrednog utjecaja na karakter rezultirajućeg vremena. Kako ističe M. Nyman, na ovaj su način, ovakvom "formalističkom" kontrolom, osnovne karakteristike materijala izmicali skladateljskoj kontroli, dopuštajući posve proizvoljne odnose medju zvukovima (proizvoljne u smislu glazbene sustavnosti koja bi trebala biti njihov "zajednički nazivnik"). Cageova skladba "4'33'", s točno odredjenim trajanjima stavaka, nije ništa drugo do li "empty frame" u koji se proizvoljno, tj. bez skladateljske kontrole, smještaju svi zvukovi iz prostora izvedbe (v. o tome "Experimental Music. Cage and Beyond", Ldn, 1974, str. 29).*

- 28 Cageova "neintencionalnost" (ili možda još bolje "bezintencionalnost") možda je najbolje formulirana u njegovoj koncepciji "igre bez namjere": *"This (purposeless) play ... is an affirmation of life - not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord."* ("Experimental Music", obj. u "Silence", Middletown, Conn., 1961, str. 12).
- 29 Zanimljivo je ovdje napomenuti da H.-K. Metzger, jedan od prvih Cageovih pobornika u Evropi (usp. npr. op. cit. u bilj. 8), takodjer

3) Pretpostavljivost glazbe izlaže se nizu kontradikcija ako pokušamo odrediti što se kao glazbenost smije pretpostaviti (a to pravo nema više samo skladatelj nego podjednako i interpret i slušalac). Naime, u odredjenim je okolnostima moguće pretpostaviti i onu glazbenost koja s uobičajenim shvaćanjima glazbe ne mora imati nikakve veze, koja je posljedica proizvodnje (pa možda čak i neodgovorne), duboko privatne arbitraže. A takvu je glazbenost moguće dovoditi u pitanje tek onda kada se posjeduje jasan obrazac glazbenosti kao uzorak za usporedbu.<sup>33</sup>

zastupa mišljenje da se novoglazbeni materijal proteže od tišine do šuma ali tišinu dovodi u vezi s "emancipacijom pauze" kod Weberna a šum u vezu s Varèseom, dakle, Cagea uopće ne spominje (v. op. cit. u bilj. 18, str. 138).

- 30 U ovom je smislu neadekvatan Gieselerov zahtjev "das Total des Hörbaren der Komposition verfügbar zu machen" jer ne vodi računa o tišini kao o zvuku posve ravnopravnom sastavnom dijelu novoglazbenog materijala ("Komposition im 20. Jahrhundert. Details. Zusammenhänge", Celle, 1975, str. 28).
- 31 V. npr. Heiss, H., "Elemente der musikalischen Komposition. Tonbewegungslehre", Heidelberg, 1949, str. 145. – Potrebno se, međutim, ovdje prisjetiti da je sveza između glazbe i zvučanja relativno novijeg datuma (upozoravam na položaj glazbe u pitagorejsko-numerologijskoj tradiciji i u okviru različitih kozmologija u vanevropskim kulturama). Tu nam se specifično poimanje tišine kod Cagea opet nameće kao itekako zanimljivo. Usp. o tome npr. Charles, D., "L'empirisme de John Cage", "VH 101", 1970-71, 4, str. 20-29, zatim Meyer, L., "Music, the Arts, the Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture", Chicago-London, 1967, str. 68 i dalje, i Toncitch, V., "Kants Denkkategorien verpflichtet. Zur Ästhetik und Musik von John Cage", "Melos/NZM", 1, 1975, 1, str. 7-10. Zanimljivo je zatim i ovo Ashleyevo mišljenje o Cageovom utjecaju na suvremenu glazbu: "Cage's influence on contemporary music, on 'musicians' is such that the entire metaphor of music could change to such an extent that - time being uppermost as a definition of music - the ultimate result would be a music that wouldn't necessarily involve anything but the presence of people ... It seems to me that the most radical redefinition of music that I could think of would be one that defines 'music' without reference to sound." (cit. iz Nyman, M., op. cit. u bilj. 27, str. 10) Usp. također i bilj. 58 gdje se govori o Cageovom poimanju slušanja kao o "mnoštvu različitih središta".
- 32 Metzger npr. eksplicitno tvrdi da glazba "seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts unwiderruflich nicht mehr vorgeordnet (ist) ... In der Phase der sogenannten freien Atonalität ... musste ... alles selber gemacht werden: das Material, die musikalische Sprache, die Komposition - und zwar stets aufs neue für jedes Werk" (op. cit. u bilj. 18, str. 140). Ligeti 1958. godine govori o situaciji u kojoj je potrebno "jedes Moment anders zu gestalten als alle schon da gewesen, jedes Stückchen Musik sogar so, als ob man alles vom Anbeginn erdenken müsse, als ob es nicht einmal Klänge gäbe, ja diese erst zu schaffen wären, um dann mit ihnen hantieren zu können" (op. cit. u bilj. 11, str. 17). D. Schnebel skladanje ispočetka spominje u vezi sa Stockhausenovom glazbom iz pedesetih godina: "... jedes Werk ist wieder neu die Anstrengung, den historischen Moment zu formulieren. So verlangt das Bemühen, sie zu verstehen, keineswegs die Kenntnis der vorangegangenen Werke." (op. cit. u bilj. 20, str. 200-201).

Nepodobno bi bilo u ovakvoj situaciji zahtijevati da se glazbenom materijalu nametnu izvanjski kriteriji po kojima bi se apriorno moglo procjenjivati da li je neko njegovo korištenje u skladbi glazbeno ili ne, nepodobno naprosto zato što bi se ovakvi pokušaji suštinski kosili sa samom skladateljskom praksom. Tvrditi npr. da su glazbena samo ona proširenja materijala koja su posljedica povijesne nužnosti u njegovom razvoju<sup>34</sup> nipošto nije opravdano već i zbog toga što je "Allgegenwart der Geschichte" u 20. stoljeću nepobitna i nezaobilazna činjenica koja suštinski uvjetuje skladateljsku praksu i omogućuje joj posve slobodnu interpretaciju tzv. povijesne nužnosti.<sup>35</sup> Današnjem je skladatelju cjelokupna povijest glazbe u tolikoj mjeri na raspolaganju da zapravo predstavlja ravnopravni sastavni dio svekolike suvremene "glazbene zbilje" a to pak znači da je on smije koristiti kao puki materijal, posve slobodno interpretirajući značenje izvornog konteksta iz kojeg taj materijal izvlači.<sup>36</sup> S druge je pak strane takodjer apsurdno tvrditi da svaka skladba u kojoj se koristi šum kao materijal nije glazbena naprosto zato što šum ne smije biti glazbeni materijal. Šum, međjutim, takodjer može predstavljati sastavni dio suvremene "glazbene zbilje" koji gubi svoj "dokumentarni karakter" kada ga se uloži u drugi, skladbom određeni kontekst, poput "ready-madea" ili "objet trouvéa" u likovnim umjetnostima.<sup>37</sup> On pak takodjer

33 Jedna od Youngovih prozних partitura, koje smo već spominjali u bilj. 14, glasi npr.: "The performer should prepare any composition and then perform it as well as he can." ("Composition Nr. 13", obj. u op. cit. u bilj. 14, nepag.).

34 Inzistiranje na povijesnoj nužnosti u razvoju glazbenog materijala posebno je karakteristično za Schönberga i njegov krug a pripada mu i središnje mjesto u teorijskom sustavu Th.W. Adorna (usp. npr. "Der dialektische Komponist", obj. u "Impromptus", Ffm, 1968, str. 41, gdje Adorno navodi Schönberga kao uzoran primjer za "povijesni odnos" prema materijalu). E. Lendvai pokušava po kriteriju povijesne nužnosti objasniti i proširenje materijala kod Bartoka i to slijedećom, gotovo posve adorniјanskom formulacijom: "Sich dem materialschaffenden Genius Bartóks zu nähern, bedeutet, die der Materie selbsttätig innewohnenden Möglichkeiten und natürlichen Anziehungskräfte zu erkennen." ("Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks", obj. u Szabolcsi, B. (Hrsg.), "Bela Bartok. Weg und Werk. Schriften und Briefe", Kassel-München, 1972, str. 149) Usp. npr. ovu formulaciju s Adornovim pismom Křeneku od 30. rujna 1932, obj. u Rogge, W. (Hrsg.), "Theodor W. Adorno und Ernst Křenek. Briefwechsel", Ffm, 1974, str. 39-40.

35 O "Allgegenwart der Geschichte" piše H. Bessler ("Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert", AfMw, 16, 1959, 1, str. 21) a ovaj njegov stav razradjuje Z. Lissa kada govori o "der weit aufgerissenen Tür der Rumpelkammer der Geschichte" ("Musikalische Geschichtsbewusstsein - Segen oder Flucht?", obj. u "Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein", Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XIII, Mainz, 1973, str. 22).

36 E. Budde tvrdi da skladatelju danas preostaje jedino "die Wirklichkeit, und zwar die musikalische Wirklichkeit in allen ihren Erscheinungsformen (vom Geräusch zum Ton, von Bach bis Stockhausen und von den 'old favourites' bis zu Webern), bewusst zu machen, indem er an das erinnert und auf das hindeutet d.h. komponiert, was ein Teil dieser Wirklichkeit ausmacht" ("Zitat, Collage, Montage",

može biti i rezultat postupnog osvajanja i usvajanja akustičko-fizikalnih karakteristika materijala koje rezultira odgovarajućim kompoziciono-tehničkim postupcima s kojima se i šum itekako očito može učiniti glazbenim.<sup>38</sup>

Možda bi se ovdje bilo potrebno upitati koje su okolnosti garantirale glazbenost one "druge" glazbe koja nije "Nova", koju se kao glazbu nije dovodilo u pitanje, ne bi li se na taj način približili odgovoru na pitanje o glazbenosti Nove glazbe 20. stoljeća.

Ako su, kako smo upravo utvrdili, kompoziciono-tehnički postupci u stanju i šum učiniti glazbenim, očito je da se materijal i načini njegove kontrole moraju međusobno prožimati na posve određen način da bi se u rezultatu tog prožimanja moglo zaboraviti na glazbenu neutralnost materijala i kompoziciono-tehničkih postupaka. Na koji se, dakle, način zbiva to prožimanje, što ga uvjetuje?

Glazbenost materijala pretpostavlja one njegove kvalitete po kojima ga je moguće razlikovati od fizikalnosti pukog zvuka. Do tih kvaliteta dolazi se specifičnom redukcijom te fizikalnosti: da bi materijal bio glazben, potrebno ga je podvesti pod određen sustav kroz koji se reducira, "filtrira" njegov fizikalni "balast". O djelotvornosti sustavske redukcije zvukovne fizikalnosti ovisi glazbenost materijala i ta se djelotvornost provjerava stupnjem protežnosti te sustavnosti na kompoziciono-tehničke postupke: u idealnom (što će reći: nesumnjivo glazbenom) slučaju određena sustavska redukcija omogućuje posve određene kompoziciono-tehničke postupke koji pak svoju glazbenost dokazuju "pozivanjem" na sustavnost iz koje proizlaze i koja ih omogućuje. Glazbenost se, dakle, barem u okvirima ove naše zapadnjačke kulture, temelji na sustavnosti materijala, ona se dokazuje sveobuhvatnošću te sustavnosti, tj. stupnjem uvjetovitosti eksploatacije materijala njegovom sustavnošću.

Premda se i glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća sa skladateljskog aspekta takodjer nastoji dokazati njenom utemeljenošću u (nekom) sustavu,<sup>39</sup> očito je da ta glazbenost ni približno nije posljedica onoliko sveobuhvatne sustavnosti koja je resila glazbu prošlih stoljeća.<sup>40</sup> Ova okolnost suštinski

obj. u *"Die Musik der sechsziger Jahre"*, *"Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt"*, Bd. XII, Mainz, 1972, str. 38). Potrebno se ovdje prisjetiti i Schönbergovog "povratka" (spominjemo ga u bilj. 8) koji je ipak najčvršći argument protiv kriterija povijesne nužnosti u razvoju materijala.

- 37 Sadržajna vrijednost "objet trouvé" u "musique concrète" se, po riječima njenog "tvorca" P. Schaeffera, temelji na pretpostavci da "der musikalische Wert der Elemente und der so gewonnenen, neu zusammengesetzten Klänge von deren Herkunft ganz unabhängig und nur an die Kriterien der hörenden Wahrnehmung selbst gebunden ist", dakle, ne pretpostavlja prepoznatljivost izvornog konteksta (*"Musique concrete"*, Riemann, III, str. 618). Isto bi se moglo reći i za zvučne "ready-mades" koji ulaze u složene Cageove kolaže a koji svoje posebno značenje dobivaju kroz njegovu koncepciju slušanja kao "mnoštva različitih središta" (usp. bilj. 58). U ovakvim kontekstima "ready-made" (ili "objet trouvé") doživljava svojevrsni "Aufwertung", da parafraziramo W. Vostella, odnosno njegov *"Aufwertung der Fliege"* koja se našla u jednom Pattersonovom fluxus projektu (*"Fluxus, obj. u katalogu festivala 'Pro Musica Nova' 1982. godine, Bremen, 1982, str. 48).*

utječe na promjenu prirode novoglazbenog stvaralačkog procesa. Glazba tradicije (koju bi se s punim pravom moglo nazvati "glazbom tradicije potpune sustavnosti"!) proizlazi iz toliko sveobuhvatnog sustava da u njenim vremenima naprosto nije ni postojala mogućnost utvrđivanja nekog materijala koji apriorno ne bi bio glazben. Razumljivo je da je ovakva sveobuhvatna sustavnost materijala omogućila posve egzaktnu i neosporivu glazbenost kompoziciono-tehničkih postupaka. Ove su konstatacije toliko očite da ih ovdje ne bi ni trebalo navoditi da se nije pojavila "kriza sustavnosti" koju je inicirala novoglazbena bezuspješna potraga za utemeljenošću glazbe u sustavu. Ta se kriza takodjer morala izravno reflektirati i u promjeni novoglazbenog stvaralačkog procesa. Novoglazbeni skladatelj nalazi se naime stalno pod prijetnjom neglazbenosti, fizikalnosti materijala koji mu je na raspolaganju. Ta fizikalnost kao da će progutati glazbu jer je svaka njena sustavska redukcija neuporedivo manje sveobuhvatna od one koja je garantirala glazbenost glazbe tradicije potpune sustavnosti. Čak je i teoretski, s obzirom na stanje novoglazbenog materijala, odnosno na njegovu neutralnost, nemoguće zamisliti neki jedinstveniji, sveobuhvatniji sustav koji bi bez ostatka mogao emanirati i determinirati glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća. Skladatelj je upravo zbog takvog neglazbenog stanja materijala prisiljen svaki put iznova utvrđivati sustav, gotovo od skladbe do skladbe, i to naprosto zato što unaprijed zna da je protežnost tog sustava, njegova sveobuhvatnost, posve relativna i ograničena.<sup>41</sup> Stvaralački novoglazbeni proces

- 38 Primjer za to neka nam je Ligetijeva "Volumina" za orgulje. Ligeti u partituri posebnim znacima bilježi kromatski (crne i bijele tipke), dijatonski (samo bijele tipke) i pentatonski (samo crne tipke) cluster. On ovako objašnjava ovaj  znak: "Allmählicher Auf - bzw. Abbau eines Clusters (von oder zu einer einzigen Taste)." Pošto kaže da se "Volumina" sastoji isključivo "aus stationären und sich verschiedenartig bewegendem Clusters", ispada da je cluster i jedan jedini ton ("Volumina" - "Spielanweisungen", Ffm-Ldn-N.Y., 1967, str. 1). Ako je taj ton najuži cluster, najveći (tj. najširi i najgušći) bio bi onaj koji bi izlazio iz orgulja kada bi se pritisnule sve tipke i otvorili svi registri. Ako, dakle, "Voluminu" položimo u naš kontinuum tišina-(sinus)ton-zvuk-šum, ona bi se našla u rasponu od (sinus)tona do (bijelog) šuma.
- 39 H.H. Eggebrecht npr. ne govori više o "Tonart" nego o "Tonsystem" ("Der Begriff des 'Neuen' in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart, obj. u "Kgr.-Ber., VIII Kgr. v. d. Internat. Mages.", N.Y., 1961, Kassel, 1961, str. 202).
- 40 R. Stephan, kojemu je sveobuhvatna sustavnost "Allgemeine" a ono što ona kao glazbu omogućuje "Besondere" (slično skolastičkom paru "essentia"/"existentia"), smatra da je odnos između "Allgemeine" i "Besondere" u Novoj glazbi 20. stoljeća posve neusklađen zbog toga što "Besondere" nagriža "Allgemeine": "Darum lässt sich die Geschichte der Neuen Musik am einfachsten als Geschichte des Zerfalls der traditionellen Tonsprache darstellen." ("Das Neue der Neuen Musik", obj. u Reinecke, H.-P. (Hrsg.), "Das musikalisch Neue und die Neue Musik", Mainz, 1969, str. 49-50), Ch. M. Schmidt, koji se poziva na Stephana, poremećeni odnos između "Allgemeine" i "Besondere" objašnjava neujednačenošću glazbenog jezika ("Brennpunkte der Neuen Musik", Köln, 1977, str. 7 i 10-11). I S. Kunze, ispitujući predodžbe o glazbenom djelu u Novoj glazbi na

dijeli se zapravo na dvije faze koje se međusobno vrlo labilno uvjetuju. U prvoj fazi, koju se jedva može smatrati skladanjem u uobičajenom smislu riječi, utvrđuje se sustav kao svojevrsno "predsredjenje" zalihnosti koju posjeduje još uvijek posve neglazbeni materijal.<sup>42</sup> U drugoj fazi, koja je zapravo pravo skladanje, eksploatira se, odgovarajućim kompoziciono-tehničkim postupcima, ovako predsredjeni materijal. Mogućnost jasnog razdvajanja ovih dviju faza, njihova vrlo problematična recipročna povezanost, uvjetovatnost, najbolje dokazuje koliko je već u načelu problematična sustavnost, glazbenost ovakvog materijala.<sup>43</sup>

Možda se na ovom mjestu potrebno upitati nisu li pogrešni kriteriji po kojima se vrši sustavska redukcija zalihnosti materijala, ne bi li se, naime, došlo do sveobuhvatnije sustavnosti kada bi se možda pokušalo primijeniti neke druge, "glazbenije" kriterije. Ovdje ne bismo smjeli upasti u klopku jedne druge kontradikcije. Sama pomisao na druge, "glazbenije" kriterije odmah podrazumijeva onu sustavnost koja je garantirala glazbenost glazbi tradicije potpune sustavnosti. A po kojim se kriterijima u toj glazbi vršila redukcija zalihnosti materijala? Odgovor na ovo pitanje najprije bi nas daleko odveo od teme o kojoj ovdje raspravljamo a ne bi nam doista ni u čemu pomogao. Jer utvrđivanje sustavnosti, glazbenosti materijala u toj glazbi nije bio skladateljski posao. Skladatelja je već zaticao eminentno glazbeni materijal i njegov posao nije bio utvrđivanje nego potvrđivanje njegove glazbenosti. Tek je novoglazbeni skladatelj morao prihvatiti obavezu sustavskog determiniranja materijala i upravo smo zbog toga prethodno konstatirali da se taj dio njegovog posla niti ne može smatrati skladanjem u pravom smislu riječi.

primjeru Schönbergovog op. 26, napominje da je slučaj doveo do tolikog raskoraka izmedju "Allgemeine" i "Besondere" da se o rezultatu tog raskoraka jedva može govoriti kao o djelu ("Werkvorstellung in Neuer Musik. Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26", obj. u "Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewusstsein", "Veröff. d. Instituts f. Neue M. u. Musikerziehung Darmstadt", Bd. XIII, Mainz, 1973, str. 67).

41 Usp. ovdje bilj. 32 u kojoj govorimo o nužnosti skladanja ispočetka.  
42 G. Perle s pravom smatra da su "in the study of conventional harmony the distinctions implied by the term 'precompositional' ... so completely taken for granted" ("Serial Music and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern", Berkley-Los Angeles-Ldn, 1977<sup>4</sup>, str. 8 - bilj. 12). Zato Eggebrecht može definirati materijal kao "(geschichtlich jeweiliges) System und Funktionssystem vorgegebener Elemente" ("Zur Methode der musikalischen Analyse", obj. u "Sinn und Gehalt", Wilhelmshaven, 1979, str. 13-14). Materijal je u istom smislu za Gieselaers "Vorordnung" (op. cit. u bilj. 30, str. 35), za Blumea "vorkompositorisch geordnet" ("Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele", Wolfenbüttel - Zürich, 1972, str. 8), za Erpfa "vorkompositorisches Material" ("Form und Struktur in der Musik", Mainz, 1967, str. 159).

43 Ligeti npr. razdvaja "disponiranje" od "manipuliranje" materijalom, razlikujući također "Papierene" i "Erklingene" (op. cit. u bilj. 12, str. 31-32). Na sličan način na ovaj problem ukazuje i Metzger kada kaže da je Schönberg u dvanaesttonskoj tehnici tonske visine organizirao a s ostalim parametrima skladao (v. bilj. 8). J. Maegart eksplicitno upozorava da razdvajanje "Vorformen" od "Komponieren" kod Schönberga proizlazi iz problematične sustavnosti dvanaesttonskog niza ("Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold

No ostanimo još trenutak kod problema kriterija redukcije. S dva bismo primjera htjeli pokazati kako je nada u neke bolje, "glazbenije" kriterije čista iluzija.

Schönbergova dvanaesttonska tehnika zapravo ne posjeduje nikakve kriterije redukcije. Postoje u njoj samo "zabrane" koje treba poštivati pri artikulaciji dvanaesttonskog niza i pravila za njegovu razradu i korištenje u skladanju. Stoga je bilo koji dvanaesttonski niz pogrešno shvaćati kao obrazac sustavnosti koji bi skladbi morao garantirati glazbenost.<sup>44</sup> S druge pak strane Hauerovi "tropi" i Messiaenovi "modusi ograničenih transpozicija" proizlaze iz vrlo egzaktnih kriterija redukcije koji se temelje na uspostavljanju ograničenja nad mogućnostima permutacije u zalihnosti kromatskog totala.<sup>45</sup> Moglo bi se, dakle, tvrditi da Hauerova i Messiaenova redukcija nastoje omogućiti što bolji uvid u zalihnost kromatskog totala kako bi je se što bolje, što "glazbenije" moglo koristiti u skladanju,<sup>46</sup> dok se Schönbergova dvanaesttonska tehnika zapravo miri s glazbenom neutralnošću te zalihnosti, pokušavajući tek artikulacijom niza nametnuti određenu redukcijsku hijerarhiju koja se glazbeno može očitovati samo u onoj skladbi koja se na tom nizu temelji.<sup>47</sup>

*Schönberg*", II knjiga, Oslo-Stockholm-Ldn-Efm, 1972, str. 507). U ranom Stockhausenovom opusu *Schnebel* skladanje također izjednačuje s disponiranjem (op. cit. u bilj. 20, str. 201) a i F. Zaminer također smatra da organizacija potiskuje skladanje ("Rhythmus und Zeitdauer-Organisation", obj. u Eggebrecht, H.H. (Hrsg.), "Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts", Stuttgart, 1974, str. 63).

- 44 Otuda proizlaze problemi "motivičnosti"/"tematičnosti" dvanaesttonskog niza i zbrka u značenju pojmova kao što su "Grundgestalt" i "Grundreihe". Usp. o ovome npr. Schönbergovo pismo Slonimskom iz 1937. godine (obj. u Slonimsky, N., "Music Since 1900", N.Y., 1971<sup>4</sup>, str. 1315-6), zatim njegovo predavanje "Composition with Twelve Tones" iz 1941-46 (obj. u "Style and Idea", Ldn, 1975, str. 214-245, naročito str. 226 gdje se očekuje slušna funkcija niza koja bi mogla podsjećati na njegovu "tematičku" funkciju), također i Rufer, J., "Begriff und Funktion von Schönbergs Grundgestalt", "Melos", 38, 1971, 7-8, str. 281-284 i Erpf, H., op. cit. u bilj. 42, str. 159-161.
- 45 To je naročito jasno kod Hauera koji je 479,001.600 permutativnih mogućnosti najprije reducirao na 44 trope (postupak redukcije lijepo je objasnio H. Heiss u op. cit. u bilj. 31, str. 148-149) a zatim je ta 44 tropa dalje svodio na četiri osnovne kategorije, po kriteriju učestalosti pojavljivanja tritonusa u I odnosno II šesttonskom segmentu dvanaesttonskog niza, vjerujući da će se tom redukcijom moći u potpunosti ovladati zalihnošću kromatskog totala ("Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen", Wien, 1926). S druge je pak strane kod Messiaena kriterij redukcije ograničenost mogućnosti transpozicije ("Technique de mon langage musical", Paris, 1944, str. 51 i dalje).
- 46 Hauer npr. eksplicitno kaže: "Erst durch das Studium der Tropen gelangt man zu der Erkenntnis des Wertes ihrer melischen und harmonischen Eigenheiten, die in der Zwölftontechnik eine ausschlaggebende Bedeutung haben. Nicht darauf kommt es an, dass man die 44 Tropen auswendig lernt und sich ihre Nummern merkt, sondern darauf, dass man sich die Tropenbilder gut einprägt, damit man sie in jedem beliebigen Melosfall rasch und sicher erkennt und dadurch frei und zielbewusst arbeiten kann." (op. cit. u bilj. 45, str. 5).
- 47 Već je iz Schönbergove definicije dvanaesttonske tehnike (npr. "method of composing with twelve tones which are related only with one another",

Problematična glazbenost svekolike Nove glazbe koja teži uspostavljanju nove sustavnosti materijala i sebe u toj sustavnosti pokušava utemeljiti zamjećuje se u skladateljskim oslanjanjima na razne "potporne regulative" koji se "posudjuju" iz drugih vrsta glazbenosti pa ih je u glazbenosti Nove glazbe nemoguće "čuti". Na njih skladatelj vrlo često "teoretski" ukazuje a budući je upravo skladateljska teorija vrlo značajan sastavni dio cjelokupne novoglazbene teorije,<sup>48</sup> mi smo ta ukazivanja prisiljeni uzimati u obzir kao svojevrsni dokaz o postojanju pukotina izmedju skladateljskog osjećanja glazbenosti i kompoziciono-tehničkih postupaka preko kojih bi se ta glazbenost morala ukazati. Te potporne regulative ovdje ćemo pokušati svrstati u tri glavne grupe:

1) U prvoj grupi koriste se tehnički pojmovi iz glazbe tradicije potpune sustavnosti premda je posve jasno da u krnjoj novoglazbenoj sustavnosti oni nipošto ne mogu odigrati podjednako efikasnu konstrukcionu ulogu. Uporno se npr. spominju melodija, harmonije i ritam,<sup>49</sup> pretpostavlja se mogućnost konstrukcije funkcionalizacije motiva i/ili teme<sup>50</sup> a takodjer se vjeruje i u mogućnost korištenja formalnih modela koji se živjeli u glazbi tradicije potpune sustavnosti.<sup>51</sup>

*op. cit. u bilj. 44, str. 218) očito da je promjenljivi intervalski sadržaj dvanaesttonskog niza (a ne neka njegova konstantna sveobuhvatnost) izvor one sustavnosti koja artikulira glazbenost neke dvanaesttonske skladbe. J. Maegart navodi (bez izvora) jedan Schönbergov iskaz po kojemu "Komposition mit zwölf Tönen ... bezweckte, die formbildenden Wirkungen der funktionellen Harmonie zu ersetzen durch eine andere Zentrale Kraft: durch eine Reihe unveränderlicher Tonverhältnisse" (op. cit. u bilj. 43, str. 574). Ova formulacija najbolje dokazuje koliko dvanaesttonski niz može biti eventualni izvor sustavnosti samo za onu skladbu koja iz njega ishodi.*

- 48 B. Boretz i E.T. Cone smatraju da živimo "in an age of 'theoretical composition'" pa zato teoriju dijele na "metatheory" i "methodology" ("Perspectives on Contemporary Music Theory", N.Y., 1972, str. VII), slično kao i H. Beck koji, međjutim, skladateljsku teoriju naziva "Kompositionslehre" pa kao osnovu novoglazbene teorije navodi "die Verflechtung von Werkanalyse mit theoretischer Grundlegung und Vermittlung kompositorischen Handwerke" ("Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart", Wilhelmshaven, 1974, str. 156).
- 49 Kada Berg pokušava objasniti zbog čega je Schönbergova glazba teško razumljiva, on ukazuje upravo na novo prožimanje melodije, harmonije i ritma ali ga, naravno, ne uspijeva objasniti nekom novom sustavnošću koja bi se približno mogla usporediti s onom tonalitetsnom ("Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?", "Musikblätter d. Anbruch", 6, 1924, 7-8, str. 330-331). Na ovakvu se sustavnost uostalom ne može pozvati ni sam Schönberg. Kada govori o svojim skladbama koje su nastale prije formulacije dvanaesttonske tehnike (npr. "Pierrrot lunaire" i "Die glückliche Hand"), jedini regulativ po kojemu objašnjava odnos izmedju melodije i harmonije jest posve imaginarna, iracionalna logika njihovog povezivanja: "Tones of accompaniment often came to my mind like broken chords, successively rather simultaneously, in the manner of melody." ("Structural Functions of Harmony", Ldn, 1969<sup>2</sup>, str. 194) Takodjer je zanimljiv i način na koji Schönberg objašnjava "harmonizaciju" teme u svojim Varijacijama op. 31 ("Vortrag über op. 31", obj. u "Stil und Gedanke", München, 1976, str. 262-263).

- 50 Na problematičnost ovih pretpostavki već smo djelomično, s obzirom na dvanaesttonsku tehniku, upozorili u bilj. 47. U teoriji

2) Raskorak između novoglazbene sustavnosti i tradicionalnih formalnih modela skladatelj pokušava prevladati pozivanjem na podsvijest, odnosno na nepogrešivost njenog regulativnog funkcioniranja, što je svojevrsan dokaz nemoći u pokušaju racionalnog determiniranja novoglazbene sustavnosti.<sup>52</sup>

3) Tekstovni predložak također može biti jaki potporni regulativ, naročito pri artikulaciji većih formalnih cjelina.<sup>53</sup>

Nesumnjivo je da ovi i njima slični potporni regulativi, usprkos svoje ograničene efikasnosti, novoglazbenom skladatelju pružaju izvjesnu sigurnost spram moguće optužbe da je svekoliki novoglazbeni stvaralački proces s aspekta determiniranja glazbenosti gotovo potpun promašaj.<sup>54</sup>

*dvanaesttonske glazbe šenbergijanske provenijencije nerijetko se, međutim, ističe njen kontrapunktički (a ne harmonijski) karakter jer, kako npr. smatra H. Eimert, "harmonischen Zwölftonbildungen wohnt keine wirkliche Formkraft inne, wie den tonalen, auf Verwandtschaft beruhenden Harmoniefolgen" ("Lehrbuch der Zwölftontechnik", 19819, str. 55). Otuda E. Křenek ispravno smatra da je "intensive Ausbildung motivischer Beziehungen, d.h. gestalthafter Entsprechungen zwischen den verschiedenen Gedanken, deren Verknüpfung die grössere Form bildet", jedini konstrukcioni supstitut za nepostojeću tonalitetnu sustavnost ("Über neue Musik", Wien, 1937, str. 51, ist. N.G.). Na drugom mjestu tvrdi da su motivički odnosi "die verantwortliche Träger des ganzen musikalischen Gebäudes" pa zato posebno i obrađuje mogućnost korištenja kontrapunktičkog sloga u dvanaesttonskoj tehnici ("Zwölftonkontrapunktstudien", Mainz, 1952, str. 7). Da je konstrukcionu funkciju motiva ili teme moguće shvaćati isključivo kao nutarnji skladateljski regulativ koji se jedva "čuje" u skladbi najbolje dokazuje Schönbergovo poimanje varijacije kao tehnike s kojom se tu konstrukcionu funkciju razrađuje: "... by variation I mean a way of altering something given, so as to develop further its component parts as well as the figures built from them, the outcome being always something new, with apparently low degree of resemblance to its prototype, so that one finds difficulties in identifying the prototype with the variation." ("New Music: My Music", obj. u "Style and Idea", Ldn, 1975, str. 102-103, ist. N.G.) Kao dokaz ispravnosti ovog Schönbergovog nazora usp. komparativnu tabelu transformacija kroz koje prolazi tema u Schönbergovim Varijacijama op. 31 u Dahlhaus, C., "Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31", München, 1968.*

51 *Predstavljajući 1930. godine Webernovu Simfoniju op. 21, W. Reich piše: "Allerdings sind in Weberns zweisätzigem Werk ausser der zyklischen Form nur wenige Berührungspunkte mit dem gewohnten Begriff der sinfonischen Gestalt vorhanden." ("Eine neue Sinfonie von Anton Webern", "Melos", 9. 1930, 3, str. 146). J. Häusler, međutim, smatra da je "das Wort 'Sinfonie' ... hier im ursprünglichen Sinne des 'Zusammenstimmens' gemeint" (op. cit. u bilj. 2, str. 418). F. Döhl upozorava na "Widersprüchlichkeit der benutzten traditionellen Begriffen" kod Weberna i napominje da se ova "Widersprüchlichkeit" prenosi i u njegove vlastite analize ("Zum Formbegriff Weberns", "Österr. Musikz.", 27, 1972, 3, str. 131 i 137). Analizirajući Debussyjeve "Jeux", Eimert u njima ustanovljuje posve slobodnu interpretaciju modela ronda i uspoređuje je s reinterpretacijom modela uvertire u Webernovom op. 30, upozoravajući da nitko taj model ne bi ni otkrio da sam Webern u svojoj analizi na njega nije upozorio ("Debussys 'Jeux'", "Die Reihe", 1959, V, str. 9). Potrebno je ovdje upozoriti, međutim, da je i sam Webern ponekad relativizirao uporište tradicionalnih formalnih modela kada se na njih pozivao. Govoreći, npr.*

Proširimo tu optužbu:

Utemeljenost glazbe u sveobuhvatnoj sustavnosti materijala nerelevantna je za utvrđivanje glazbenosti Nove glazbe 20. stoljeća. Prva polovina ovog stoljeća protekla je kao življenje utopijskog nadanja u mogućnost ovakve determinacije koje se definitivno rasplinulo u slijepoj ulici totalne serijalizacije, na toj posljednoj stanici jednog višestoljetnog povijesnog puta. S ovog je aspekta, s aspekta "historicističke" determinacije glazbenosti Nova glazba 20. stoljeća očito svjedočanstvo rasapa jednog poimanja glazbenosti koje se nekada činilo jedinim mogućim a sada je izgubljeno u nepovrat.

Po čemu onda odrediti glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća? Da li je ta glazba uopće glazbena?

o III pjesmi iz op. 23, on spominje "eine Art 'Arie'" (Briefe an Hildegard Jones und Josef Humplik", Wien, 1959, str. 26) a kada govori o op. 27, spominje "eine Art 'Suite'" (isto, str. 34). O problemima interpretacije ovih i sličnih tradicionalnih formalnih modela usp. npr. bilj. 6.

- 52 Najpatetičnije pozivanje na podsvijest nalazimo kod Schönberga, u njegovom opisu vlastitog skladateljskog razvoja, kada govori o ulozi podsvijesti u formiranju jedinstva između dvije glavne teme u njegovoj I komornoj simfoniji op. 9: "This is also the place to speak of the miraculous contributions of the subconscious." ("My Evolution", obj. u "Style and Idea", Ldn, 1957, str. 85). Spominjući isti "slučaj" u "Composition with Twelve Tones" (obj. u istom, str. 222-223), Schönberg objašnjava svoju poznatu koncepciju o jedinstvu glazbenog vremena.
- 53 Sam Schönberg kaže da mu je tekstovni predložak u prvoj stvaralačkoj fazi pomogao u artikulaciji većih formi (op. cit. u bilj. 44, str. 217-218). R. Brinkmann smatra da je tekst M. Pappenheim kao potporanj odigrao značajnu ulogu u monodrami "Erwartung" op. 17 u kojoj je Schönberg nastojao riješiti problem forme na terenu posve slobodne atonalnosti (op. cit. u bilj. 6, str. 128). U pismu Stuckenschmidt u od 15. siječnja 1948. Schönberg eksplicitno napominje: "Vieles in der Musik, die ununterbrochen untermalt, unterstreicht und illustriert, bleibe unverständlich, ja sinnlos, wenn nicht Wort und Ton zur rechten Zeit aufträten." (Rufert, J., "Das Werk Arnold Schönbergs", Kassel, 1959, str. 51). Usp. također i Schönbergov tekst "Das Verhältnis zum Text" iz 1912. godine, obj. u "Stil und Gedanke", München, 1976, str. 3-6.
- 54 Schönberg je npr. dvanaestttonsku tehniku uvijek dovodio u vezi s preglednošću, razumljivošću forme: "Composition with twelve tones has no other aim than comprehensibility." (op. cit. u bilj. 44, str. 215) Osjećaj sigurnosti što ga pruža dvanaestttonska tehnika tjera ga i na pokušaje artikulacije velikih formi ("Gesinnung und Erkenntnis", obj. u "Stil und Gedanke", München, 1976, str. 213). "Sense of security" Schönberg također spominje i u op. cit. u bilj. 44, str. 218. S. Kunze smatra da je dvanaestttonska tehnika uvedena "um Werkbegriff zu retten" (op. cit. u bilj. 40, str. 73). Sumnje u ovakvu sigurnost i u sigurnost koju je skladatelju pružila totalna serijalizacija materijala izražava J. Rohwer u op. cit. u bilj. 3, str. 136-148.
- 55 Na ovom "posljedično-uzročnoj kontinuitetu" inzistiramo prvenstveno zbog preglednosti izlaganja i njega ne bi trebalo shvatiti doslovno, pogotovo ne kao isključivo "evropocentrističku" tekovinu. Razlozi otvaranja forme ne moraju se, naime, nužno dovoditi u vezu sa stranputicom totalne serijalizacije. Boulezovu težnju prema anonimnosti, koju spominjemo u bilj. 13 u vezi s njegovom III

Kada smo u prethodnom poglavlju pokušali odrediti značenje pojma Nove glazbe onako kako smo ga ovdje imali namjeru koristiti, utvrdili smo da je upravo slijepa ulica totalne serijalizacije "isprovocirala" temeljni obrat u prirodi kompoziciono-tehničkih postupaka koji su morali determinirati (novu) glazbenost Nove glazbe: otvaranje forme dovelo je u pitanje neprikosnovenost Djela kao kućišta glazbenosti, desio se i odgovarajući pomak u kompetenciji autorske arbitraže.<sup>55</sup> Doista je teško, koristeći postojeći pojmovni aparat i metodologije teorijskih rasudjivanja, odrediti što je glazbenost glazbe koja više nije "Kunstwerk",<sup>56</sup> kojoj autorski potpis ništa ne garantira i koju svatko ima pravo pretpostavljati (ili ne pretpostavljati) sukladno svojim (ne)mogućnostima. Pokušajmo sada, međutim, obrnuti "dokazni postupak" slijedećom konstatacijom: Nova glazba 20. stoljeća zahtijeva da je se vrednuje jer se dokazivanjem njene vrijednosti ujedno dokazuje i njena glazbenost. Upitajmo se sada hipotetski, tj. na razini teze koju ćemo kasnije pokušati obrazložiti: Koju bi glazbenost mogla podrazumijevati ovakva vrijednost?

Novoglazbeni obrat u shvaćanju glazbenosti mogao bi se, dakle, ovako formulirati:

Nova glazba smatra da glazbenost nije nepromjenjiva konstanta, da je se ničim ne može jednoznačno determinirati, pogotovo ne kompoziciono-tehničkim postupcima, skladateljskim osjećanjem, "stilom" što ga oni zajedno utvrđuju a pogotovo ne Djelom koje bi trebalo biti sinonim glazbenosti općenito. Glazbenost je, smatra dalje Nova glazba, skladatelju, slušaocu, kompoziciono-tehničkim postupcima, "stilu" a i do sada emaniranoj glazbi uvijek i jedino nadpostavljena kategorija, ideal kojemu se stremi i spram kojega su sve do sada emanirane glazbenosti samo neke od mogućnosti koje, međutim, nikako ne mogu popuniti i same sobom determinirati sveobuhvatnost tog ideala.

Premda smo još uvijek pri formulaciji teze, pokušajmo odmah navesti jedan mogući prigovor ovakvoj determinaciji glazbenosti Nove glazbe.

*klavirskom sonatom, na zanimljiv način anticipira "antisubjektivnost" Cageove "Music of Changes" (1951), skladbe koja je totalno determinirana vrijednostima do kojih je Cage došao operacijama sa slušajem (usp. ovdje i bilj. 11): "It is thus (tj. po upravo opisanoj metodi-op. N.G.) possible to make a musical composition the continuity of which is free of individual taste and memory (psychology) and also of the literature and 'traditions' of the art... Value judgments are not in the nature of this work as regards either composition, performance, or listening. The idea of relation ... being absent, anything ... may happen. A 'mistake' is beside the point, for once anything happens it authentically is." ("To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4", obj. u "Silence", Middletown, Conn., 1961, str. 59) Problemi postaju još jasniji ako se prisjetimo nastojanja da se "aleatorika" proglašava evropskom a "chance operations" američkom orijentacijom. F. Evangelisti npr. smatra da je u aleatorici predvidljivost varijabilnih mogućnosti još uvijek pregledna dok je u korištenju slučaja sve nepredvidljivo ("Komponisten improvisieren als Kollektiv", "Melos", 33, 1966, 3, str. 88). F. Döhl jasno pokušava razlikovati evropsku ("aleatorische Musik") i američku (Cageova "experimentelle Musik") orijentaciju ("Wege der Neuen Musik. Zur Entwicklung der seriellen, elektronischen und experimentellen Musik", NZM, 126, 1965, 3, str. 105-107) a na njihovom razdvajanju inzistira i Stuckenschmidt koji govori o "Aleatorik" i "Indeterminacy"*

Moglo bi se, dakle, reći da je cijelokupna povijest glazbe samo prikaz varijanti po kojima se skladateljska praksa, kao stvaralačka aktivnost, nastoji približiti glazbenosti kao idealu, dolazeći mu manje više u blizinu, popunjavajući, kao svrhu svog postojanja, s manje ili više uspjeha prazan prostor izmedju djela i glazbe koju to djelo ne sadrži. Po ovome bi se onda dalo zaključiti da Nova glazba 20. stoljeća uopće nije nova, da se ona samo uklapa u onaj kompleks (apsurdnih) zadataka koje je povijest namijenila svekolikoj glazbi.

I da sada opet nastavimo s formulacijom teze kao s mogućim odgovorom na ovaj prigovor:

Ali tek se s Novom glazbom 20. stoljeća skladateljska praksa uspjela riješiti predrasuda o sprezi izmedju djela i glazbenosti, tek je labilna sustavnost novoglazbenog materijala ukazala na to da je glazbenost zapravo neovisna o skladateljskoj arbitraži, tek je neovisna glazbenost Nove glazbe inaugurirala temeljnu potrebu promišljanja svake do sada emanirane glazbenosti koja kao da, s aspekta Nove glazbe, stalno dokazuje da iznad nje postoji nešto više, bolje, dostojanstvenije zbog čega je potrebno sve ono ispod toga višeg stalno dovoditi u pitanje.

Kako obraniti ovu tezu?

Potrebno je najprije upozoriti da novoglaznoga teorija kojoj bi obrana ove teze morao biti zadatak nipošto ne može biti "egzaktno-znanstvena" u onoj mjeri u kojoj se "egzaktna znanstvenost" u ovome scijentiziranom dobu očekuje od svake teorije (umjetnosti). Novoglazbena teorija (ako je još uopće smijemo nazivati teorijom) može biti jedino "neobjektivna propagandna" i to zato što samo slijedi glazbu, ne pokušavajući joj normativno propisivati kanone očitovanja glazbenosti. Ona zapravo Novoj glazbi nastoji pomoći, osjećajući svu uzvišenost njenih nastojanja, cijeneći pretpostavljivu, neovisnu glazbenost za koju se ta glazba zalaže, pa čak i pod cijenu da joj se u potpunosti ospori autohtoni teorijski identitet. Prva prepreka "egzaktnoj znanstvenosti" ovakve teorije jest zapravo činjenica da ta teorija ne stoji spram glazbe na dovoljnoj distanci koja bi mogla osigurati njenu "objektivnost", "neutralnost" - a ona doista nije ni objektivna ni neutralna.<sup>57</sup> Druga je prepreka neegzaktnost same glazbenosti, njena posve otvorena, neovisna pretpostavljivost koja ovakvu teoriju nužno čini "sukcesivno-deskriptivnom", ne omogućujući joj da analitičkim postupcima u samom "predmetu" svog istraživanja utvrdi argumente u korist svojih teza.

("Neue Musik", Riemann, III, str. 628).

56 Usp. o ovome Karkoschka, E., "Das musikalische Kunstwerk in unserem Jahrhundert", "Musik und Bildung", 3, 1971, 2, str. 61-66.

57 To nesumnjivo dokazuje prevlast tzv. "skladateljske teorije" u cjelokupnoj novoglazbenoj teoriji (v. bilj. 48). Zanimljivo je također kako R. Middleton, u svojoj recenziji Nymanove knjige "Experimental Music" (cit. u bilj. 27), tog svojevrsnog teorijskog kompandija glazbenosti meta-glazbenih fenomena koji je najgorljivijeg "propagandnog" karaktera, nastoji osporiti kompetenciju bilo kakvoj teoriji, zahtijevajući naprosto praksu umjesto nje: "Why not concentrate ... on making and listening, rather than writing - and perhaps on persuading the rest of us to join in?" (ML, 56, 1975, 1, str. 85).

58 Možda je emancipacija privatne doživljajnosti najljepše formulirana u Cageovoj tezi o slušanju kao o mnoštvu različitih središta

No, usprkos svih ovih ograničenja moguće je ipak upozoriti na neke posve specifične karakteristike Nove glazbe 20. stoljeća koje bi morale dokazati točnost prethodno postavljene teze o njenoj glazbenosti.

Otvorena pretpostavljivost glazbenosti Nove glazbe reflektira se npr. u njenom izrazitom *porivu prema privatnosti* koji se manifestira na nekoliko različitih razina. (Samo se prividno te razine nalaze u kontradikciji i ta prividnost takodjer dokazuje da je shvaćanje Nove glazbe 20. stoljeća kao jedinstvenog pojma itekako opravdano.) Taj poriv očito proizlazi iz skladateljskog osjećanja (nove) glazbenosti koje se ne da uobličiti onim prožimanjem kompoziciono-tehničkih postupaka i sustavnosti. Moglo bi se općenito zaključiti da nikakvi kompoziciono-tehnički postupci, čiji je krajnji cilj determiniranje "glazbenog djela", nisu u stanju predstaviti to novo osjećanje glazbenosti. Što li je drugo Schönbergova vjera u podsvijest, ako ne posljedica te spoznaje? Ova okolnost još izravnije djeluje na rastvaranje Djela kao kućišta glazbenosti pa praktički neograničena prava što ih dobivaju interpret i slušalac otvaranjem forme i obveznim sudioništvom u realizaciji posve pretpostavljive i ama baš ničim sugerirane glazbenosti u meta-glazbenim fenomenima upućuju na činjenicu da se glazbenost Nove glazbe daje realizirati još jedino u nama, ne samo osobnim pristankom nego i sposobnošću ogledanja sa zadatkom s kojim se sučeljavamo. Ta sposobnost pretpostavlja prije svega odbacivanje svih navika i očekivanja onih determiniranja glazbenosti koje su postojale u tradiciji potpune sustavnosti. Budući novoglazbeno djelo više nije artefakt nego rezultat imaginacije koja proizlazi iz prava na potpunu emancipaciju privatne doživljajnosti,<sup>58</sup> odnos između skladateljske ideje, njenog zapisa, realizacije tog zapisa i determinacije glazbenosti tom realizacijom nipošto se više ne smije promatrati kao neprekinuti komunikacijski lanac čiju neprikosnovenost okrnjuje djelo kao artefakt. Ako se uporno opterećujemo neprikosnovenošću djela kao artefakta, ako uporno u onome što Nova glazba nudi kao kućište glazbenosti nastojimo pronaći njegove tragove, izigrat ćemo zadatak što nam ga je Nova glazba namijenila. Nećemo se, naime, snaći u ponudjenom nam pravu na od kanona emancipiranu doživljajnost zbog koje se komunikacijski lanac i petrificirani odnos između ideje, zapisa, realizacije i glazbe mora prekinuti, naše pravo na pretpostavljanje glazbenosti ostat će neiskorišteno.<sup>59</sup>

("multiplicity of centers") a ta je teza najjasnije egzemplificirana u govoru što ga je 3. srpnja 1976. godine držao članovima "Residentie-Orkestra" iz Haaga, uoči izvedbe njegove skladbe "Atlas eclipticalis" (obj. u "Musik-Konzepte", Sbd., München, 1978, str. 56-61 pod naslovom "Rede an ein Orchester").

- 59 To se očituje u "proigranim šansama" otvorene forme koja se slušaocu uvijek mora ukazati kao zatvorena (usp. npr. Charles, D., "Entr'acte: 'Formal' or 'Informal' Music", MQ, 51, 1965, 1, naročito str. 161-162 gdje se kritizira Boulezova III klavirska sonata, zatim Dahlhaus, C., "Plädoyer für romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerkes in der neuesten Musik", obj. u "Schönberg und andere", Mainz, 1976, naročito str. 277). K. Boehmer pokušava iz grafizma zapisa Stockhausenovog "Klavierstück XI" odrediti moguću preferencijalnost u redoslijedu grupa ("Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik", Darmstadt, 1967, str. 73). Zanimljivo je ovdje ukazati na jednu vrstu posve drugačije otvorenosti (ne samo forme nego i glazbe općenito) koja

Lako nam je zamijetiti da je svrha ovog poriva prema privatnosti potpuno oslobađanje pojedinačnog prava na utvrđivanje glazbenosti, iniciranje što veće individualne, privatne kreativnosti jedne posebne vrste. Ovaj se poriv zato nadopunjuje posve specifičnim *aktivizmom Nove glazbe* koji ukida mogućnost da se poriv prema privatnosti interpretira kao hermetizam, ekskluzivizam. (Hermetičan je i ekskluzivan taj poriv doista samo za onoga koji ne shvaća njegovu pozadinu. Pred hermetičnošću i ekskluzivnošću doista smo svi jednaki, no pred mogućnošću korištenja te hermetičnosti i ekskluzivnosti u vlastitu pozitivnu korist očito nismo.) Taj aktivizam doista je nametljiv upravo zbog toga što proizlazi iz grčevitog upozorenja Nove glazbe da njena glazbenost zapravo gotovo više ovisi o nama nego o njoj samoj. Njega nalazimo već i kod onih skladatelja koji se djelomično još uvijek uzdaju u mogućnost utemeljenja glazbenosti Nove glazbe u sustavu,<sup>60</sup> no još je očitiji u skladateljskim iščekivanjima koja prate otvaranje forme,<sup>61</sup> da ne govorimo o meta-glazbenim fenomenima u kojima je taj aktivizam doista *conditio sine qua non* glazbenosti.<sup>62</sup> Njega se dalje može promatrati i kao specifičnu igralačku komponentu Nove glazbe koja stimulira oslobađanje individualne kreativnosti ali takodjer zahtijeva i specifičan obzir prema ostalim sudionicima u toj igri, dakle, ujedno je i neka vrsta društveno odgovornog sporazmijevanja.<sup>63</sup>

se ne vezuje samo uz "slučajnosti" Cageovih kolaža i montaža nego i uz "prazni okvir" trajanja u koji slobodno ulaze svi "slučajni" zvukovi okoliša (usp. bilj. 27). Ova vrsta otvorenosti na izvjestan je način "čujnija" od onih vrsta u kojima skladatelj još uvijek ipak sugerira stupnjeve varijabilnosti jer je doista krajnje slučajno otvorena, jer u njoj ne postoji nikakav eksplicitni obrazac moguće zatvorenosti po kojemu bi se morale ravnati sve realizacije zapisa. Ona se, čini se, posve podudara s Cageovom specifičnom koncepcijom "eksperimentalnosti" glazbe ("Experimental Music: Doctrine", obj. u "Silence", str. 13; usp. ovdje takodjer i značenje "eksperimentalnih formi" u Schnebel, D., "Die kochende Materie der Musik - John Cages experimentelle Formen", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 139-150).

60 Npr. kod Schönberga koji je razumijevanje kohezionog, formalnog jedinstva dovodio u vezi s "logic and acute sense of form" (op. cit. u bilj. 50, str. 103) pa upozorava da neodgovorno korištenje dvanaestttonske tehnike kao izvora sustavske sigurnosti može kazniti skladatelja jer "only better prepared composer can compose for the better-prepared music lover" (op. cit. u bilj. 44, str. 215). W. Kolneder smatra da je za slušanje Webermove glazbe potrebna ista koncentracija koja je bila potrebna Webernu kod skladanja ("Anton Webern. Genesis und Metamorphose eines Stils", Wien, 1974, str. 113). Usp. takodjer i Lutosławskijevog "imagined listener" ("The Composer and the Listener", obj. u Nordwall, O. (ed.), "Lutoslawski", Kobenhaven-Oslo-Stockholm-Ldn-Ffm, 1968, str. 122-123).

61 Boulezova otvorena forma kao "in Bewegung, in Expansion sich befindliches Universum" takodjer pretpostavlja specifični aktivizam, kako kod realizacije tako i kod slušanja (op. cit. u bilj. 13, str. 40). Slično je i s konstantnim nizanjem novog zvukovlja u Stockhausenovim "Momente" o čemu govori S. Petock ("Multiple Values in New Music", obj. u "Proceedings of the American Society of University Composers", VII, 1975, 8, str. 79).

62 Kako kaže Ch. Ballantine, "more than for possibly any other Western music, an audience for experimental music (značenje ovog pojma kod Ballantina potpuno se poklapa s našim meta-glazbenim fenomenima - op.

Ako ne shvatimo suštinu novoglazbenog aktivizma i poriva prema privatnosti, iluzorno je nadati se da ćemo uspjeti proniknuti u glazbenost Nove glazbe. I aktivizam i privatnost dokazuju zapravo da Nova glazba odbija, jer to nije u stanju, ponuditi egzaktne kanone u kojima bi se trebala manifestirati njena glazbenost (i ovdje se opet pokazuje koliko je inzistiranje na shvaćanju Nove glazbe kao jedinstvenog pojma opravdano). Budući je ta glazbenost na izvjestan način "zajednička stvar", lako je shvatiti i objasniti nemoć onih koji u toj "zajedničkoj stvari" ne mogu participirati, naprosto zato što u njoj nisu u stanju vidjeti svoje mjesto i svoju ulogu. "Zajednička stvar" u ovom čudnom dobu posvemašnje omasovljenosti svačijih prava na sve izlaže se ruglu ukoliko se ustanovi da nije primjerena prosječnim kriterijima zajedništva. Nova se glazba, koju kao mudro zborenje čuje samo onaj koji je u stanju shvatiti njen oprez, suprostavljajući svakom prosječnom zajedništvu i sebe samu postavlja kao jedini kriterij i jedinu kušnju onog zajedništva što ga utvrđuje i u koje poziva. Zašto npr. mnogi Novu glazbu proglašavaju besmislenom? Zato što, zbog krize vlastitog smisla zahtijevaju da im drugi pruže obrazac onoga smisla što ga u sebi ne mogu pronaći. Glazbenost Nove glazbe, kao "zajednička stvar", raskrinkava nemoć onoga koji se boji besmisla kao ogledala vlastite ograničenosti. Takvome se ona mora činiti besmislenom jer jedino na taj način može obraniti posvećenost svog zajedništva, obraniti sebe.<sup>64</sup>

*N.G.) is expected to respond creatively. A member of the audience is not faced with a pregiven distinction between foreground and background, with certain discrete and readily graspable musical 'facts', with a given and sensible structure, with clear and sanctified boundaries which define what one's attention should include or exclude ... Such situations provide exercises in perception, or new ways of seeing and hearing ...* ("Towards an Aesthetic of Experimental Music", MQ, 63, 1977, 2, str. 233-234).

- 63 Vrsta igre za koju se zalaže novoglazbeni aktivizam poklapa se s Cageovom "igrom bez namjere" (v. bilj. 28) a ne s onim nazorima koje iskazuje G. Albersheim, odbacujući u svom poimanju igre svaku ulogu odgovornosti zbog čega mu je i moguće govoriti o "regelfreie Spiele" (npr. u atonalnosti) i o "Glücksspiele" (npr. u aleatorici) ("Ludus atonalis", "Musikerziehung", 22, 1969, str. 152-153). Z. Lissa govori o "ludističkom" tipu glazbenog djela koje je bolje ne predstavljati "im Rahmen eines traditionellen Konzertes" ("Über das Wesen des Musikwerks", Mf, 21, 1968, 2, str. 182). Tu se uglavnom misli na ona djela kod kojih se publika neposredno uvlači u realizaciju a koja nisu uske, totalitarne usmjerenosti, npr. razni "Wandelkonzerte" (v. o tome npr. Dahlhaus, C., "Neue Formen der Vermittlung der Musik", obj. u "Schönberg und andere", Mainz, 1976, str. 382-383) ili npr. na skladbe "Versuch für alle" ili "Musik zum Mitmachen" E. Karkoschke u kojima publika posjeduje svoje vlastite dionice, mahom grafički sabilježene (v. o tome op. cit. u bilj. 30, str. 201-202) te, na kraju, i opera "Votre Faust" M. Butora i H. Pousseura u kojoj publika odlučuje o sudbini lica pa tako i o toku radnje (v. o tome Buddé, E., op. cit. u bilj. 36, str. 32) a kod koje je igralačka komponenta istaknuta čak i u diskografskoj verziji (HARMONIA MUNDI - BASF 01 20 358-1 1-3). Obrazac društveno odgovornog sporazumijevanja u ovakvim igralačkim situacijama opet je duhovito formulirao Cage u vezi sa skladbom "Public Supply" M. Neuhausa u čijoj se realizaciji sudjeluje preko privatnog telefona: "Art, instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people."

A što zapravo podrazumijeva istinsko sudioništvo z zajedništvu što ga tvori potraga za glazbenošću Noge glazbe 20. stoljeća?

M. Kagel je 1966. godine na jedno tipično "novinarsko" pitanje o tome kako sklada suvremeni skladatelj odgovorio: "Onako kako mu leži."<sup>65</sup> Ovaj njegov iskaz ne navodimo zato da bismo povratili povjerenje u kompetentnost skladateljske teorije (ipak je to samo odgovor na jedno "novinarsko" pitanje!) niti zato da bismo istakli pozadinu teze o pluralizmu stilova i tehnika koja otežava svako cjelovito teorijsko raspravljanje o glazbi našeg vremena. Ovaj skladateljski stav prvenstveno nam je zanimljiv zbog toga što nas dosljednost u jednoj njegovoj mogućoj interpretaciji može dovesti do drastičnih zaključaka. Kako npr. onda sklada skladatelj kojemu, recimo, leži to da uopće ne sklada? Na ovu preformulaciju Kagelove konstatacije, koja je doista moguća kao njeno tjeranje do apsurga, netko bi mogao odgovoriti: Onda to uopće nije skladatelj! Ovaj je odgovor opet samo djelomično točan, ovisno o tome što podrazumijevamo pod skladateljem, što od njega očekujemo. Naime, iz dosadašnjeg je izlaganje u nekoliko navrata bilo moguće zaključiti da skladateljsko skladanje (glazbe) još uvijek ne mora značiti i dosizanje glazbenosti (prisjetimo se uostalom skladateljskog uzmaka od arbitraže u artikulaciji glazbenosti koja proizlazi iz otvaranja forme). Dakle, s aspekta novoglazbene skladateljske prakse skladatelj doista ne mora biti onaj koji "stvara" glazbu! No ako se skladanje, u Novoj glazbi svakako primjerenijem smislu, shvati kao naprosto svaka briga za glazbu,<sup>66</sup> naša preformulacija

*Art's socialized. It isn't someone saying something, but people are doing things, giving everyone (included those involved) the opportunity to have experience they would otherwise not have had.* ("Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse), Continued 1967", obj. u "A Year From Monday", Middletown, Conn., 1969, str. 151) O shvaćanju umjetnosti kao "social activity" kod R. Ashleya v. op. cit. u bilj. 27, str. 95 i dalje.

- 64 *"Wenn das, was zu hören ist, absurd erscheint, hilft nur die Einsicht in den Vorgang der Klangentstehung, um festzustellen, ob Absurdität (genauer: das Erwecken des Eindrucks von Absurdität) das Ziel der Produktion ist, oder ob dieser Eindruck trügt ... Das absurde Gesamtergebnis möchte die Absurdität eines jeden einzelnen Vorganges, wengstens seine ständige Überflüssigkeit, demonstrieren. Es möchte Widerspiegelung einer absurden Realität sein; zugleich soll die Spiegelung dieser Absurdität das einzige sein, was angesichts dieser Realität selbst nicht absurd ist. Der traditionelle Sinn, das Festhalten an ihm, soll aber nicht als absurd gelten, sondern als auch ästhetisch unwahr, als blosse Veranstaltung zur Beruhigung, zur Verdeckung der Realität."* (Stephan, R., "Sichtbare Musik", obj. u "Der Berliner Germanistentag. Vorträge und Berichte", Heidelberg, 1970, str. 96). Kaže takodjer D. Schnebel: "Die Hoffnung solcher Kunst ohne Sinn: es sei ihr Unsinn nicht ohne." ("Übers Drum und Dran der Musik", obj. u "Denkbare Musik", Köln, 1972, str. 293; usp. takodjer i Schnebelov interview s H. Paulijem, obj. u istom, str. 372).

- 65 "So, wie es ihm liegt." ("Fünf Antworten auf fünf Fragen", "Melos", 33, 1966, 10, str. 310).

- 66 Na ovakvu "brigu" ukazuje Rohwer kada spominje "Sorgfalt" (op. cit. u bilj. 3, str. 155). Webern govori o "sorgfältige Überlegung" ("Der Weg zur neuen Musik", Wien, 1960, str. 58), Boehmer o "eine peinlich undefinierbare 'Bewegung'" ("Werk-Form-Prozess", obj. u Dibelius, U. (Hrsg.), "Musik auf der Flucht vor sich selbst", München, 1969, str. 71). U trenutku kada se forma počinje otvarati, kada se, dakle, smanjuje

Kagelove konstatacije doista je besmislena: skladatelj definitivno ne može biti onaj tko se barem ne brine za glazbu - ta tko bi se za nju uopće danas brinuo ako ne on.<sup>67</sup> Na ovaj smo način ograničili važnost "afiniteta", "sklonosti" u tek prividno površnoj Kagelovoj konstataciji. Ono što skladatelju "leži" mora proizlaziti barem iz brige za glazbu i skladanje, ma kakvo bilo, mora tu brigu dosljedno manifestirati kao dokaz odgovornog sudioništva u zajedništvu što ga zahtijeva potraga za glazbenošću Nove glazbe. Skladateljski posao u ovom je vremenu oskudne afirmativne a bogate pretpostavljive glazbenosti doista izuzetno apsurdan. Svojom brigom za glazbu on ipak na izvjestan način arbitrira glazbenost, usprkos toga što su mu kompetencije u toj arbitraži krajnje ograničene, a onda mu se, "za nagradu", još osporava i uvjerljivost autorstva u toj arbitraži. No sve su ovo kušnje koje treba prevladati da bi se smjelo pristupiti posvećenom zajedništvu novoglazbenih tragača za glazbenošću. Zato je današnja skladateljska odgovornost spram glazbe daleko veća od one u bilo kojem prošlom vremenu.<sup>68</sup> Jer ta je odgovornost obrazac onog ponašanja kojega bi trebali biti svjesni svi (neskladateljski) sudionici traganja za glazbenošću ovakve glazbe. Ti sudionici znaju i osjećaju da je Nova glazba svojim uzmakom zapravo otvorila posljednje utočište duhu u bijegu od ovog, njemu neprijateljskog vremena i vlastito bivanje u blizini ovakve glazbe shvaćaju kao moralnu obavezu. Otkriti glazbenost Nove glazbe znači shvatiti razločnost njenog uzmaka od svih postojećih poimanja glazbenosti. Možda je upravo zato tu glazbenost jedino moguće dokazati njenim pro-življavanjem a ne i teorijskim racionaliziranjem.<sup>69</sup>

*stupanj skladateljske arbitraže u njenoj artikulaciji, Boulez dokazivanje glazbenosti zahtijeva kroz njenu samorefleksiju, pokušavajući tako kompenzirati pitanje izravne skladateljske odgovornosti (op. cit. u bilj. 13, str. 28).*

67 *Cageova izjava da on danas sklada glazbu još samo zato što to ljudi od njega traže paradoksalno ukazuje na činjenicu da je glazba ipak prvenstveno ovisna o skladatelju (v. moj interview s Cageom, cit. u bilj. 26, str. 135).*

68 *Još P. Bekker Schönberga naziva "kritičkom savješću glazbenika" zbog njegove "ruhelos bohrende, unaufhaltsame Kraft des Weiterfragens nach dem Sinn und Gültigkeit Überkommener Werte" ("Briefe an zeitgenössische Musiker", Bln, 1932, str. 63). Pozivajući se na K. Krausa, odnosno na njegovo mišljenje o moralnom dobitku u bavljenju jezikom. Webern ističe i etičku dimenziju u bavljenju glazbom (op. cit. u bilj. 66, str. 9). Boulez etičku dimenziju čeznutljivo spominje u vezi s glazbom vanevropskih kultura čija se sustavnost temelji na sasvim drugačijim pretpostavkama, izvan skladateljske kompetencije, izvan individualnog autorskog autoriteta, izvan djela kao dokaza tog autoriteta, pored međusobne ovisnosti autorstva i interpretacije: "... die Musik (tih kultura-op. N.G.) ist eine Art in der Welt zu sein, sie integriert sich in die Existenz, ist ihr unablässig verbunden (eine ethische, nicht mehr bloss ästhetische Kategorie)." (op. cit. u bilj. 13, str. 30). Zanimljivo je ovdje prisjetiti se da je, po mišljenju M. Nymana, realizacija meta-glazbenih fenomena za realizatora "permanent activity, a way of perceiving the world" (op. cit. u bilj. 27, str. 19). Upravo u onome smislu u kojemu to R. Middleton zahtijeva od M. Nymana (v. bilj. 57).*

## SUMMARY

*In the present contribution the author insists on regarding the New Music of the 20th cent. as one single phenomenon, thus disregarding e.g. attempts to separate the first half of the century from the second one. It is Arnold Schönberg who is usually taken as the initiator of New Music - primarily because he broke with the tradition of the tonal system and sought to found a new system in the dodecaphonic technique. The basic principles of the dodecaphonic technique have exerted a direct influence also on the formulating of the principle of serialized music as written in the early fifties. The blind alley of the total serialisation is at the same time the end-phase in the attempts to establish the musicality of New Music in terms of "historicism", on the basis of its dependence on a given system. The unsuccessful realization of this "historicist" tendency, on the basis of which any New Music can be distinguished from any kind of music "in the tradition of a perfect system", gradually leads to a situation where the composer gives up his competencies for determining musicality. "The opening of the form" manifests this situation in several ways: the form no longer exists as something given, the "model", the relation between the particular and the whole is here not determined, the composer permits that the material may in a certain sense follow a course of its own, and for this reason leaves it to the performer and to the listener to determine the musicality of such "pre-supposed" music. In the final consequence, in the so-called "meta-musical phenomena" (unrelated to the "meta-music" as understood, e.g., by Xenakis, B.A. Zimmermann and Stockhausen), there are lost also the last possible traces of the composer's determining of musicality: the work as the homesite of musicality exists no longer, the writing down of the music is done in such a way that it cannot predetermine a public but only a private realization and not infrequently this realization needs not be carried out in sound (e.g. in "Prose Music" by L. Young, 1960).*

*On the basis of such a definition of the 20th cent. New Music the second part of our contribution examines the possibilities of elucidating its musicality. After a re-examination of the possibilities of its "historicist" determination in the dependence on the system the conclusion is made that all the attempts (thus Schönberg's as well as, e.g. Hauer's, not to speak of total serialization) are a consequence of the utopian hope, or a result of the belief that there is just one kind of musicality which manifests itself exclusively through its dependence on the system inherent in the material (this stand is primarily characteristic of the Western culture until the emergence of New Music in the 20th cent., or rather until its breaking of the illusion of such an "exclusive" musicality). Theoretical considerations of the problems of musicality of New Music are faced with almost unsurmountable difficulties, because the existing methodology and the conceptual apparatus become wholly unefficient when at grips with music that is not contained in the work, with music whose authorship is arbitrary and in which the compositional procedure cannot be a reliable way towards discovering and affirming its musicality. The 20th cent. New Music in fact requires a fundamental shift forward in the former conception of musicality in general, specifically in the sense of establishing its independence of*

*the work, the composer's judgement, and the compositional technicalities in the usual sense of the term. Its "openness" and "freedom", its characteristic that it can be "pre-supposed", in fact demand that its musicality be proved and confirmed wholly within the sphere of private experience. This is demonstrated by its characteristic push towards privateness (which is after all the material background of its so-called "exclusiveness") and towards a highly aggressive activism not permitting a passive waiting for something already known but requiring an active thinking-out of the sense of musicality in all the music composed so far. This "critical" attitude towards musicality in general and towards its own musicality leads to the conclusion that the New Music of the 20th cent., as here understood, is the last sanctuary of mind in the present unfriendly time and that therefore the discovering of New Music is a moral obligation for anybody who wants to attend to problems in this spirit.*

UDK 781.6:001.895

Jiří Fukač  
BrnoMUSIKGEBUNDENE INNOVATIONSVORGÄNGE: EIN  
SONDERFALL DER DIALEKTIK DES  
MUSIKALISCHEN UND AUSSERMUSIKALISCHEN

Es ist durchaus verständlich, wenn die heutige Tagung beim Modellieren des gegebenen Themas absichtlich von dort ausgehen will, wo wir gestern unsere Analysen und Bilanzen der musikalischen Innovationsquellen des 20. Jahrhunderts abgeschlossen haben. Nun ist es bereits genug klar, dass uns dieses Zeitalter tatsächlich zahlreiche Beispiele ununterbrochener grundsätzlicher Umwandlungen sowohl der Musikproduktion selbst als auch deren Voraussetzungen und Realisierungskontexte bietet, wobei es im Lichte der gestrigen Ausführungen schlechthin auffällig wurde, dass es eben die durch vielseitige Wirkungen aussermusikalischer Lebensbereiche gegebene Dynamik der letzteren Erscheinungsgruppe sein kann, die manche wesentliche Veränderungen des Musikstrukturierens erzwingt. Dennoch wäre es allzu einseitig, ja theoretisch zweifelhaft, wenn nicht gerade irreführend, jener bunten Empirie die Schlussfolgerung zu entnehmen, es gebe ausschliesslich die in der Bewegung des aussermusikalischen Kontextes vorkommenden Innovationsquellen der Musiksprache und keine anderen.

Würde man sich mit solch einer These zufriedenstellen, dann hätte es offensichtlich keinen Sinn, in unseren Gesprächen fortzusetzen, und die Teilung des Kolloquiums in zwei thematische Umkreise, d. h. in den der aussermusikalischen und jenen der innerlich musikalischen Innovationsquellen der Musik wäre vom Anfang an als falsch zu schätzen. Den Anlass jeder Musikinnoation könnte man ruhig in einem oder in mehreren ideologischen, ideellen, sozialpsychologischen, technologischen und ökonomischen Determinationsfaktoren finden und die Innovationen der Musik liessen sich darüber hinaus als blosse Folgen charakterisieren, d. h. als Endphasen bestimmter, durch aussermusikalische Impulse gestarteter und überwiegend im aussermusikalischen Milieu verankerter Vorgänge. Anders könnte man diese Vorstellung so ausdrücken, dass dem Gebiet der Musik selbst keine Innovationsquellen ihrer Entwicklung eigen seien und dass man hier lediglich gewissen "Durchführungsmechanismen" allgemeinerer Neuerungsprozesse begegne.

Dies entspricht aber weder unseren realen Musikerfahrungen, noch dem Sinn von Ausführungen Ivan Polednaks, der in seinem Grundreferat die aussermusikalischen Momente eigentlich als Innovationsquellen des sog. Musikuniversums geschildert hat,

d. h. eines breiteren Bezugsfeldes, in dem die sich entwickelnde Musikproduktion spezifisch eingebettet ist. Meiner Meinung nach geht aus Polednaks Gedanken zweierlei Erkenntnis hervor: einerseits kann man annehmen, dass sich wirklich hinter jeder Musikinnovation - und zwar nicht nur in unserem Jahrhundert und sicherlich auch nicht ausschliesslich auf dem nichtartifiziiellen Gebiet - bestimmte aussermusikalische, jedoch das Musikuniversum tief durchdringende und in diesem Sinne musikbezogene Regungen verbergen, andererseits ruft eben das feste Verwurzeln aussermusikalischer Tatbestände ins Musikuniversum die Notwendigkeit hervor, die Innovationsquellen aus dem gesamten Geschehen an der Achse "Aussermusikalisches - Musik" herausgreifen zu müssen. Das erstere Moment korrigiert die allzu bequeme Praktik jener Musikhistoriker, die sich die Innovationsprozesse nicht anders vorzustellen wissen als automatisch verlaufende Umwandlung des autonomen Musikdenkens der Komponisten (etwa auf die Art: Haydn zeugte Mozart, Mozart zeugte Beethoven ..... usw.), durch die letztere Erkenntnis wird dann eine wirksame Abwehr gegen schroffe Kurzschlüsse gefunden, wie sie oft bei Musiksoziologen, soziologisierenden Musikgeschichtsschreibern und Kulturhistorikern der Musik vorkommen. Und weil das einseitige autonomistische Konzept mindestens in der marxistischen Musikwissenschaft schon längst überwunden ist, lasset uns hauptsächlich Argumente gegen die nicht weniger schädlichen "Kurzschlusspraktiken" sammeln!

Versuchen wir auf dieses Problem so einzugehen, dass wir zunächst nochmals - sozusagen pro domo sua - die Grundbegriffe leicht präzisieren. Im vollen Einklang mit der Auffassung dieses Kolloquiums unterscheiden wir streng zwischen Musikinnovationen und deren Quellen, d. h. Impulsen, Anregungen und Anlassmechanismen. Die Innovationen der Musik halten wir dann für die, in der Musik erreichten und aus ihr heraushörbaren (natürlich auch analytisch herausgreifbaren) Neuerungen, also für solche Zustände einer konkreten Musikstruktur, die sich von dem Eingelebten merklich, anders gesagt qualitativ unterscheiden. In diesem Zusammenhang erhebt sich allerdings die Frage nach der ontologischen wie funktionalen Beschaffenheit der mit den Musikneuerungen nicht identifizierbaren Innovationsquellen. Was den ontischen Aspekt angeht, so setzen wir einstweilen voraus (und werden uns auch weiterhin bemühen, es zu beweisen), dass es sich sowohl um aussermusikalische als auch um musikalische Tatbestände handeln kann. Eine Quelle der Musikinnovation ist allerdings als solche nur dann denkbar und identifizierbar, wenn sich eine aussermusikalische oder musikalische Entität als Vorbedingung, Ausweg, Ursache, Anlassfaktor oder Träger eines qualitativ neuen Zustandes der Musikstruktur (bzw. des Musikstrukturierens) konkret bestimmen lässt, womit der funktionale Aspekt gegeben wird. Es fragt sich nun aber nach der, diese Funktionalität ermöglichenden Qualität von Wirklichkeiten, die als Innovationsquellen der Musik auftreten: Welche Eigenschaften muss eigentlich ein aussermusikalischer wie musikalischer Sachverhalt (bzw. ein Komplex mehrerer Sachverhalte) besitzen, damit er fähig wäre, als Innovationsquelle der Musik zu wirken?

Hier lohnt es sich schon sorgfältig zu differenzieren. Da die Musikinnovation ein qualitativ neues Moment der Musikstruktur ist, kann man annehmen, dass im Rahmen der Musik selbst für eine Innovationsquelle ein solcher Vorgang quantitativen Anwachsens neuer Merkmale zu halten ist, der klar

und deutlich in eine qualitative Umwandlung der Musik mündet. Üblicherweise verläuft dieser Vorgang allmählich, nach und nach, historisch gemessen in relativ langsamen Tempi, man kann sich aber auch Situationen vorstellen, wo es zu einer Anhäufung oder Verquickung solcher Vorgänge kommt, so dass man dann bildlich gesagt von einer qualitativen Umwandlung zu der anderen viel leichter und scheinbar "direkt" überspringt, was offensichtlich eben der Fall des avantgardistischen Musikzeitalters ist. Ein bisschen anders verhält es sich sicherlich mit den ausserhalb der Musik liegenden Innovationsquellen. Das evolutionsmässige Anwachsen neuer Merkmale ökonomischen, sozialpolitischen oder ideellen Charakters kann qualitative Veränderungen ökonomischer, sozialpolitischer oder ideeller Realität zur Folge haben, nicht aber direkt der Musik. Der Zusammenhang mit der Musik (genauer gesagt mit deren Innovationen) muss irgendwie vermittelt werden. Im Grunde genommen kommen hier zwei Vermittlungsarten in Frage. Erstens ist es denkbar, dass die nach und nach verlaufenden quantitativen Veränderungen eines gewissen aussermusikalischen Bereichs einen ähnlich verlaufenden Prozess in der Entwicklung des Musikstrukturierens stimulieren, der dann sogar ohne Rücksicht auf das Entwicklungsergebnis des erwogenen aussermusikalischen Gebiets in einer qualitativen musikalischen Umwandlung, also in einer Musikinnovation gipfelt. Zweitens gipfelt der Prozess des quantitativen Anwachsens neuer Merkmale eines aussermusikalischen Kontextes (beispielsweise eines technologischen) auf dem eigenen Gebiet mit einer diesbezüglichen Innovation, deren Stärke dann die Musik - bildlich gesagt - "auf einmal" in Wandel bringt. Natürlicherweise kommen beide genannten Typen oft miteinander eng verknüpft vor.

Vielleicht wird jemandem diese Übersicht scheinen allzu mechanistisch zu sein, sie ist aber eben als grobe Skizze des gesamten Bezugfeldes restlos. Erst jetzt lassen sich auch einige spezielle Fälle näher und präziser herausgreifen.

Vor allem schweben hier die alten Erfahrungen vor, dass nämlich als reale Innovationsquellen der Musik nicht alle Prozesse des allmählichen Anwachsens neuer Musikstrukturmomente auftreten und - was noch wichtiger ist - auch nicht alle intensiven Neuerungen, qualitativen Umwandlungen, d. h. Innovationen auf dem Gebiet des Sozialpolitischen, Technologischen usw., auch wenn sich hier ganz natürlich Auswirkungen hinsichtlich der Musik erwarten liessen. Dank Zofia Lissa wissen wir z. B., dass nicht einmal jeder gesellschaftliche Revolutionsumbruch die Neuerungen der Musik zur direkten Folge haben muss. Ebenso selten rufen dann bestimmte epochale technische Erfindungen unmittelbare Umwandlungen des Musikstrukturierens hervor. Viel eher entzündet sich eine Musikinnovation durch die ideelle Vorbereitung solcher Prozesse, oder sie stellt sich erst als Folge deren bereits etablierter und massenhaft durchgesetzter Ergebnisse ein. Die erwähnten Vorgänge selbst verursachen in der Regel zuerst eine Anpassung vorhandener und eingebürgerter Musiktypen den neu geschaffenen aussermusikalischen Bedingungen, wie es die Expropriation des Kulturerbes durch die siegende revolutionäre Schicht oder das bekannte Beispiel der neu erfundenen technischen Medien im Dienst des konventionellen Repertoires beweisen. Andermal entstammt wieder manche überraschende Musikinnovation einem relativ schwachen und unauffälligen aussermusikalischen Impuls. Diesbezüglich lässt sich also kaum eine allgemein verbindliche Regel formulieren. Keineswegs entspricht einer hypothetischen Leiter aussermusikalischer Umwandlungen, die

sozusagen der Stärke des Innovationsmasses gemäss gebildet wird, eine ähnlich konstruierbare Stufenfolge der Musikneuerungen. Eine der partikulären Schlussfolgerungen könnte nun schon vielleicht folgendermassen lauten: Zwischen den Entwicklungsbewegungen des aussermusikalischen Bereichs und den Innovationen des eigentlichen Musikgebietes gibt es ein kompliziert vermitteltes, wenn auch den Grundthesen der Dialektik entsprechendes Verhältnis, wobei als Vermittlungsmilieu eben das sog. Musikuniversum (im Sinne von Polednaks Ausführungen) auftritt.

Ist nun aber dieses Verhältnis wirklich dialektischer Art, so lässt es sich als wechselseitige Beziehung des Aussermusikalischen und innerlich Musikalischen begreifen, und zwar mit allen daraus hervorgehenden Konsequenzen. Die wichtigste unter ihnen ist dann möglicherweise die Chance, dass die seit jeher als aktivierende Kraft auftretende und die Sphären ihrer eigenen Voraussetzungen und Realisierungskontexte konstituierende Musik nicht nur ständige Auswirkungen im breiten menschlichen Dasein hat, sondern auch darüber hinaus mit ihren eigenen Umwandlungen und Innovationen die übrige Realität in der Richtung qualitativer Entwicklungsveränderungen beeinflussen kann. Die Musikwissenschaft soll also die Musik nicht als blosse determinierte Entität beschreiben, denn ebenso gut kann man beweisen, dass sich die Musik manchmal als wirksam determinierender Faktor benimmt, der nicht selten in differenten aussermusikalischen Kontexten Innovationen hervorruft, sicherlich wiederum mittels des bereits erwähnten Musikuniversums. So erhalten wir ein Komplementärbild unserer Grundproblematik: Will man ihr tatsächlich gerecht werden, so müssen wir uns ebenso mit verschiedensten Innovationsquellen der Musik wie mit der Musik als Innovationsquelle unterschiedlicher Realitätsbereiche befassen. Dass ein Musik- oder Musiktheaterstück die Massen zum Revolutionshandeln mehrmals in der Geschichte bewegt hat, ist wohl bekannt. In diesen Fällen verursachte allerdings die Musik nicht eine Gesellschaftsinnovation, mindestens nicht als der einzige stimulierende Faktor: Die soziale Lage musste schon genug ausgereift werden, um sich durch einen kulturellen Anlass wie durch den letzten Tropfen zu entzünden. Ich bin jedoch fest überzeugt, dass ein reiches Beweismaterial für unsere Behauptung in den von I. Polednak gesammelten Beispielen zu finden wäre, denn eben im 20. Jahrhundert wird die Musik (und ebenso ihre Rezeption) zu einem Massenfaktor im wahren Sinne des Wortes, zu einer Kraft also, die sich keineswegs lediglich passiv den analog massenhaften aussermusikalischen Vorgängen und deren Innovationen anpasst, sondern relativ oft als spezifischer "Besteller" zugunsten ihrer eigenen qualitativ neuen Bedürfnisse und Gesellschaftsaufgaben immense Anpassungen anderer Bereiche dem Musikkontext erweckt.

Alles, was wir einstweilen gesagt haben, bezieht sich allerdings immer noch nur auf die Oberfläche der in der Musik verlaufenden, durch verschiedene aussermusikalische Kontexte hervorgerufenen oder von der Musik ausstrahlenden Innovationsvorgänge. Unsere Denkart ist nämlich allzu abstrakt und versachlicht. Dies schlägt sich übrigens sehr deutlich in den benutzten Formulationen aus, etwa vom Typus "die Musik wird durch den Einfluss eines aussermusikalischen Sachverhaltes innoviert", "es können der Musik selbst bestimmte Quellen ihrer Innovationen eigen sein", "die Musik tritt als Innovationsquelle

anderer Bereiche auf" u. a. Solche Aussagen sind so konzipiert, als wenn die Musik wie die übrigen Bereiche lebendige und einander ansprechende Organismen wären. Natürlich wohnt jedem als System bestehenden Wirklichkeitsbereich ein spezifisches Geschehen inne, dessen Existenz uns berechtigt, über das "Verhalten" oder sogar die "Taten" jener Sphären zu sprechen, ebenso selbstverständlich ist es aber, dass alle bisher in Betracht genommenen Bereiche ihre "Lebendigkeit" dem Menschenverhalten, -denken und -tun verdanken. Die eingelebte Aussagenart verneint dies zwar nicht, die Einbettung jener Systeme und deren Interaktionen ins menschliche Denken und Handeln wird sozusagen schweigend angenommen oder einfach mitgemeint, letzten Endes wird aber somit eine Personifikation begangen, die unangenehme methodologische Folgerungen haben kann.

Die Musik ist zwar syntagmatisch als spezifische Klangstruktur und paradigmatisch als System spezifischer klingender Ausdrucksmittel zu definieren, jedoch selbst das Begriffswort "Klang" (wie auch "Ton" oder "Schall") verweist auf das Hörbare und darüber hinaus auf das spezifische menschliche Musikhören. Musik ist daher weder der rein physikalische Vorgang als potenzieller Träger einer Information, noch das versachlichte Tonwerk als erstarrtes Objekt unserer Analysen, noch die Partitur: Sowohl die Objekt-Existenz der Musik, als auch ihre Sinnvolligkeit für produzierendes wie rezipierendes Subjekt vollzieht sich auf der Ebene der Subjekt-Objekt-Dialektik in Akten des Wahrnehmens, Hörens, Denkens und Nachempfindens, d. h. in Aktivitäten des realen Menschen, gegenüber welchem auch die von uns erwogenen zusammenhängenden aussermusikalischen Bereiche wieder ihre eigene spezifische Relevanz besitzen.

Nicht nur die Entwicklung der Musik, sondern auch deren zahlreiche Interaktionen mit den anderen Bereichen spielen sich daher in einigen ihrer entscheidendsten Phasen nirgendwo anders ab, als in der menschlichen psychischen und praktischen Tätigkeit, in zahlreichen Prozessen der Interiorisation und Exteriorisation. Und der so agierende Mensch ist begreiflicherweise auch der Hauptgarant und "Schiedsrichter" dessen, was an und in der Musik, bzw. kraft ihrer innoviert wird. Um zu erfahren, weshalb ein Musikinnovationsvorgang geschehen soll, muss man daher die gesamte Struktur der Bedürfnisse, Aktivitäten und Interesse historisch konkreter Menschen in Betracht ziehen.

Nur wenn man diese spezifisch "phasenhafte" Situierung der Innovationsprozesse der Musik in die Tiefschichten des individuellen wie gesellschaftlichen Bewusstseins und zugleich in die breiten Kontexte des menschlichen Daseins und praktischen Handelns nicht ausser Acht lässt, ist man imstande, diesbezügliche Mechanismen und ihr Fungieren vollkommen zu berücksichtigen. Und man bekommt auch eine reale Beantwortung der immer noch rätselhaften Frage, wie es eigentlich überhaupt kommt, dass die Musik als Produkt und Kommunikat innovierenden Umwandlungen unterliegt. Verschiedene Bereiche der Menschenaktivität neigen doch zu qualitativen Veränderungen und zu Ergebnissen, die als Innovation anzusehen sind, im unterschiedlichen Masse.

Einige Typen des Produzierens bleiben jahrhunderte-, ja jahrtausendlang fast unverändert, denn sie befriedigen mehr oder weniger konstante Bedürfnisse, andere (oder dieselben unter bestimmten geschichtlichen Umständen) weisen allerdings die Tendenz auf, rasch fortzuschreiten, was immer mit neuen

Zielsetzungen der Praxis und deren Reflexion zusammenhängt. Wenn die Musik ausschliesslich für eine, bestimmten stabilen Lebensbedürfnissen dienende Produktionsweise zu halten wäre, dann würden sich alle wesentlichen Neuerungen des Musikstrukturierens nur auf merkbliche Umbrüche der gesellschaftlichen Einrichtung, des allgemeinen Lebensstils und dergleichen zurückführen lassen. Die einmalige Entwicklungsdynamik der europäischen Menschheit seit der Antike hat tatsächlich zu mehreren Wandlungen der Musikproduktion beigetragen und sogar "das Musikalisch-Neue" ist ein Begriff mittelalterlicher europäischer Provenienz. Der Unterschied zwischen diesem Musikkulturtypus einerseits und der Lage in der ethnischen Musik wie in den alten Hochkulturen des Orients andererseits ist klar und beredt. Dennoch reicht zur vollkommenen Klärung der europäischen Musikentwicklungsspezifität nicht einmal die These von der Determiniertheit der Musik durch die sich ändernden Lebensweisen und -bedürfnisse. Die zum Tanzen, Gastmahl oder Zeremoniell bestimmte Musikproduktion entwickelte sich nämlich auch in grossen Zeitspannen der europäischen Geschichte eher allmählich, da ein neues Bedürfnis manchmal nur mit verhältnismässig leichten Schattierungen des gegebenen musikalischen Produktionstypus saturiert werden konnte. Es gab und gibt zwar in der funktional-heteronomen Musik auch Veränderungen modischer Art, die oft sehr überraschend wirken können, aber auch diesmal handelt es sich um relativ einfache Verschiebungen auf der Ebene typisierter Erzeugungsarten. Die Mode kann natürlich ihr Entwicklungstempo intensivieren und sogar extrem zuspitzen, denn es beginnt hier ein spezifischer Automatismus zu herrschen, eine Lust zu ständigen, wenn auch oft nur "pendelnden" Änderungen, jedoch auf diese Art und Weise wird eigentlich nur das Interesse um einen und denselben stabilisierten Produktionstypus gefördert und immer aufs neue angereizt. Übrigens weisen die Neuerungen modischer Art ein sehr eingegengtes Repertoire von Alternativen auf, die sich im gegebenen Bereich "aufhängen" lassen: Auch die seit jeher existierende musikalische Heteronomie (also die "lebensgebundene" oder "Alltagsmusik") und die spezifisch profilierte nichtartifizielle Musik von heute verfügen in den ersten Reihe mit Umwandlungen, die nichts anderes sind, als chronologisch wiederholbare Kontraste, Stufenfolgen u. a. Auch in der Musik kann man - bildlich gesagt - Novitäten begegnen, deren wechselndes Vorkommen etwa dem Zauberkreis mini - midi - maxi in der Damenmode entspricht! Dies beschreibend fühlen wir allerdings sehr gut, dass wir noch lange nicht auf der Spur jener wesentlichen Innovationsvorgänge der Musik sind, deren Impact die zeitgenössischen Entwicklungstendenzen ausmacht.

Es steht uns aber noch eine Möglichkeit zur Verfügung, nämlich die Produktion-Rezeption-Prozesse der Musik vom Gesichtspunkt der Kommunikationstheorie und der Semiotik zu beleuchten. Sogar nicht einmal hier ist die Lage ganz eindeutig. Ein ausgeprägtes Kommunikationssystem, beispielsweise ein sprachliches, neigt überhaupt nicht allzu gern zu raschen qualitativen Umwandlungen, denn seine Hauptsendung ist, eine verlässliche Verständigung zu gewährleisten. Die miteinander kommunizierenden Subjekte haben keine Lust, die vorhandenen Bezeichnungskonventionen um jeden Preis zu stören, d. h. immer aufs neue umzubilden; neue Elemente treten daher dem gegebenen Zeichenvorrat und Syntaxis-Gebäude eher allmählich hinzu. Die

Kodifizierung neuer, nach und nach anreifender Zustände wird sogar künstlich gebremst, auch eine neue Lebensumgebung wird so lange wie möglich mit den vorhandenen sprachlichen Mitteln beschrieben. Glücklicherweise ist jedoch das Beispiel der sprachlichen Kommunikation nicht gerade passend für den Fall der Musik und der Kunst überhaupt.

Sobald nämlich die als eine der schönen Künste sich relativ autonomisierende Musik zu einem eigenständigen, in die verbale Sprache sicherlich unübersetzbaren und auf die traditionellen Funktionen der heteronom gebundenen Musik unreduzierbaren Mitteilungssystem wird, entfesselt sich hier eine völlig spezifische Entwicklung der musikalischen Semiosis. Die sog. elementaren Zeichen sind sehr flexibel sowohl in ihrem materiellen Aufbau als auch in der Art ihres Hinweisens auf die repräsentierte Realität. Weil sie nur ausnahmsweise als konventionalisierte Symbole, dagegen aber viel öfter als elastische ikonisch-indexartige Vertretung des Prozessuellen auftreten, stellt die Bildung jedes Superzeichens, also auch der Werktotalität, immer eine einmalige Angelegenheit dar. Das Musikproduzieren verliert so seinen, in funktional-heteronomen Kontexten gewonnenen typisierten Charakter und nähert sich immer stärker dem Typus der individualisierten Kreativität an, dem paradigmatischen Hintergrund (d. h. dem Vorrat von eingespeicherten Möglichkeiten des Musikstrukturierens) treten zahlreiche neue, den individualisierten schöpferischen Taten entnommene Momente hinzu, wodurch sich die Musikentwicklung ungeheuer beschleunigt. Es beginnt die Überzeugung zu herrschen, dass ein neuer Gehalt ohne neue Ausdrucksmittel unaussprechbar ist, und weil die Musik mit ihrer Zeichenelastizität sogar für die Kunst des anders Unaussprechlichen gehalten wird, steigert sich ganz enorm der Anspruch auf Neuerungen des musikalischen Mitteilungssystems wie einzelner Werke. Seit jeher wird die Musikpraxis von einer spezialisierten Reflexionsart begleitet: Die alte normative Musiktheorie bildet sich nun mehr und mehr in individuelle schöpferische Poetiken um, oder - um dies von einem anderen Standpunkt aus zu formulieren - anstatt der Norm als Petrifikationsvorschrift setzt sich die normative Forderung des Neuartigen als Ästhetisch-Wirksamen durch. Das wachsende historische Bewusstsein als neuer Aspekt spezieller Musikreflexionen ermöglicht bewusste Rückgriffe zu den alten, bereits historisierten Paradigmen, als Spiegeleffekt dieses Historismus stellt sich dann die Überzeugung ein, dass alle Epochen ihre eigene axiologische Berechtigung haben und dass es also die Pflicht unserer Epoche ist, durch Innovationen neue Wertssysteme absichtlich zu etablieren.

So sind wir zu dem bekannten Bild der artifiziellen Musikszene von heute gelangt. Um es richtig auszustatten, muss man noch die Tatsache erwähnen, dass man bisher für den "Schiedsrichter" auf dem gegebenen Spielplatz nur den Musikproduzenten gehalten hat. Seine Bedürfnisse, etwas musikalisch zu äussern, entscheiden doch in der ersten Phase, warum etwas in der Musik innoviert wird oder nicht. Die Musikkommunikation stützt sich aber noch um einen zweiten Pol, nämlich um den des Empfängers, Rezipienten oder Konsumenten. Im musikalischen Bewusstsein des letzteren Menschentypus wird die Nachricht dekodiert, hier realisiert sich die Bedeutung des als Aussage fungierenden Musikzeichens. Und da die Ansprüche auf die Aussagepotenz der Musik hier infolge des ständig wachsenden Unterschieds im Spezialisierungsmass des Produzenten

und Konsumenten anders sind als bei den Fachmusikern, wird die Innovation von den Musikrezipienten nicht immer so herzlich willkommen heissen. Die Musik lässt sich dann ohne Rücksicht auf die Rezipientengemeinde nur zu einer gewissen Grenze durch Innovationen ändern. Nicht nur der Fachmusiker also, sondern auch der Adressat seines Schaffens entscheidet letzten Endes darüber, ob etwas innoviert werden soll oder nicht. Diese Entscheidung muss dabei nicht ausschliesslich den repressiven Charakter tragen: Nicht so selten tritt der Konsument sogar als "Besteller" mancher Änderungen auf, nämlich mit seinen sich ändernden Kunstbedürfnissen, mit seiner Bereitschaft, einen für ihn aktuellen Lebensbereich als potenziellen Gehalt der Musikaussage zu verstehen, usw.

Aus unserer Charakteristik der Musikkommunikation gehen zwei wichtige Erkenntnisse hervor: Erstens ist es ganz klar, dass eben das Fungieren der künstlerisch eigenständigen Musik in der menschlichen Kommunikation die Notwendigkeit der Innovationen auf diesem Gebiet in einem ungeheueren Ausmass begründet, zweitens haben wir so ein viel plastischeres Bild jener bereits erwähnten Situation gewonnen, für die es typisch ist, dass sich die Innovationsquellen der Musik in deren eigenem Rahmen herausbilden. Da aber solche Prozesse mannigfaltig menschengebunden sind und letzten Endes im reichlich strukturierten Bewusstsein des musikalisch wahrnehmenden, denkenden und schöpfenden Subjekts verlaufen, gibt es auch hier eine spezifisch ausgeprägte, wenn auch sehr subtile Dialektik des Aussermusikalischen und Musikalischen.

Der über die Notwendigkeit der Musikinnovation entscheidende Produzent wie Rezipient tut dies sicherlich wegen seiner Musikausdrucks- oder auch Musikgeschmacksbedürfnisse: Das Neue soll im Moment antreten, wenn die vorhandenen Mittel angesichts der kommunizierenden Subjekte "verbraucht" sind, d. h. nicht mehr ausdrucksfähig oder ästhetisch wirksam. Zur Innovationsquelle werden so eigentlich emotionelle und rationelle Regungen des musikalisch hörenden und denkenden Menschen, die sich in der Hervorhebung oder auch Unterdrückung bestimmter Musikstrukturtypen ausschlagen. Und weil die Musikstruktur erst als wahrgenommener akustischer Anlass existent sein kann, sind die ans Musikhören und Musikdenken gebundenen Innovationsquellen tatsächlich "wie im Rahmen der Musik" situiert. Zugleich fühlen wir aber, dass eben die Psychik als Spielplatz der Musik und der die Musik betreffenden Entscheidungen jene "innermusikalischen" Geschehnisse in eine intime Nähe anderer bewusst gemachter, bzw. im Unterbewusstsein verharrender Sachverhalte und Inhalte bringt. Als Repräsentation des Prozessuellen im menschlichen wie gesellschaftlichen Leben wird die Musik (bzw. ihr semantisches System) manchmal ungeheueren dynamischen Umwandlungen innovationsmässig angepasst. Und die Musik, sogar nicht nur die artifizielle, wandelt sich innovationsartig (oder bloss modisch) um, weil sie wirksam bleiben soll: Im Hintergrund dieser Umwandlung steht natürlich wieder der Mensch, dessen sich ändernde psychische Struktur neue Anreize zugunsten der Erfüllung von neuen (aber auch manchen traditionellen) Bedürfnissen durch die Musik braucht.

Ein weiteres Moment der erwogenen "subtilen Dialektik" wird durch das Spannungsfeld gegeben, das auf Grund der Beziehung "Musik - deren rezeptive und kognitive Reflexionen" entsteht. Diesen Reflexionen treten nebst der fachlichen Berücksichtigung der Musik und des Musikuniversums in den letzten Jahrhunderten

auch Verbalisierungen des Musikerlebnisses und zahlreiche Mittel der Verstehenshilfe hinzu. Von der Sicht der Kommunikationstheorie her handelt es sich um ein klares Beispiel der sekundären Kommunikation, also der sog. Metakommunikation, wobei Forscher wie H. H. Eggebrecht und J. Volek darauf hinweisen, dass die primäre Kommunikation der (bzw. in der, mittels der usw.) Musik heutzutage schon von einem mehrfach grösseren Komplex der manchmal sogar institutionalisierten Metakommunikationsaktivitäten umgeben ist. Dass der Auswirkung jener sekundären Vorgänge die europäische Musik ihre spezifische Entwicklungsdynamik, Gehaltsfülle und soziale Würdigkeit verdankt, liegt auf der Hand. Streng genommen bildet also der musikalisch hörende, denkende und schaffende Mensch zugunsten der Musik ein künstliches ontologisch aussermusikalisches, jedoch sachlich und funktional musikbetreffendes Milieu, welches die primären Musikkommunikationsprozesse zu fördern hat. In diesem sekundären Bereich ist es dann durchaus möglich, differente neue Projekte zu entwickeln, zu begründen und auch durch Propagation verständlich zu machen. Und es ist sogar möglich den Willen des Komponisten als Antizipation neuer, bisher verborgener Bedürfnisse des Hörers zu manifestieren.

Nicht wesentlich anders verhält es sich aber auch mit den anderen, das Musikuniversum ausmachenden und der Musik primär dienenden aussermusikalischen Bereichen. Wo und wann immer da ein Fortschritt erreicht wird, sei es auf dem Gebiet der Ausführungspraxis, der Notenschrift oder des Notendrucks, des Instrumentenbaus oder der Tontechnik, eröffnet sich damit ein gern ausgenützter Raum für die Musikinnovationen. Es ist also nicht mehr so, dass lediglich das Streben des Musikproduzenten, etwas neues in der Musik zu leisten, entsprechende Neuerungen in der unmittelbaren Umgebung der Musik "bestellt" und hervorruft: Als dialektischer Gegenpol entfaltet sich hier eine Lage, die sozusagen für ein Diktat breiter musikbezogener Zusammenhänge gegenüber der Musik selbst zu halten ist.

Das 20. Jahrhundert ist sicherlich ein Zeitalter, in dem alle diese, mit dem Werdegang der autonom-artifiziellen Musik gestarteten Prozesse ihren Höhepunkt erreicht haben. Die Musik wird planmässig und zielbewusst innoviert, sie verursacht zahlreiche Veränderungen in der menschlichen Lebensweise, starke qualitative Umwandlungen der Musiksprache werden durch weitreichende Änderungen neuer und neuer aussermusikalischer Kontexte hervorgerufen und last not least erzwingen die um der Musik willen bestehenden, musikbezogenen, wenn auch ontisch aussermusikalischen Reflexionen und Realisierungssphären an Hand eines spezifischen "Diktats" ein immenses Vordringen in die Gebiete des bisher Unbekannten und Unerwarteten.

Es wäre natürlich möglich dies so zu beurteilen, dass es sich um die Konsequenzen eines gewissen "falschen Autonomie-Bewusstseins" des artifiziellen Musiktypus handle, um eine künftig nicht lange gangbare Sackgasse der losgerissenen Musikentwicklung, bzw. um Krämpfe einer künstlichen (als Kunst auftretenden) und in sich verborgenen "musica reservata" von heute. Seit den siebziger Jahren sind tatsächlich viele Komponisten nicht mehr gerade bereit, ihre musikalische Ausdrucksweise zu innovieren - ja, zu legitimen Neuerungen (oder nur modischen Regungen?) sind bewusste Rückgriffe zu historischen Vorlagen geworden. Die Frage, ob sich die Kunstmusik auch weiterhin in den bisherigen Tempi und durch Innovationen entwickeln lässt, überlassen wir aber den

Komponisten selbst. Vom Standpunkt eines Musikwissenschaftlers aus scheint es wichtiger zu sein, dass es noch eine andere Musik gibt, nämlich die des populären bzw. nicht-artifiziellen Typus, die quantitativ und hinsichtlich bestimmter Grundfunktionen der Musik im individuellen wie gesellschaftlichen Leben sogar schon auch qualitativ der ersteren überlegen ist. Und hier spielt sich im Zusammenhang mit der Herauskristallisierung der massenhaften Produktions- und Rezeptionsweise mindestens seit 1950 dasselbe ab, was früher ausschliesslich für die Musik als Kunst kennzeichnend war. Der Beitrag von I. Polednak hat uns dazu ein sehr reiches Argumentationsmaterial angeboten: In diesem Lichte kann man für bewiesen halten, dass in der nicht-artifiziellen Musik von heute, in ihrem weiter sich herausbildenden massiven Universum und an den zahlreichen Achsen, die sie mit dem Gesamtleben der Gesellschaft verknüpfen, solche Vorgänge verlaufen, die zweifellos die Benennung "Innovation" verdienen.

Ich persönlich bin der Meinung, dass die Musik sowohl in ihrem Inbegriff, als auch in ihren einzelnen Abzweigen an Innovationsvorgänge kaum verzichten kann, soweit sie sich in ihre breite, durch Innovationen verschiedensten Typus dynamisierende Umwelt als Faktor einschalten will, dem es obliegt, viele alte Funktionen unter neuen Umständen und auch neu hinzutretende Sendungen sinnvoll zu erfüllen.

#### POVZETEK

*Inovacije v glasbi so novosti, ki so v njej zaznavne in se jih da analitično ugotoviti. Gre torej za tiste značilnosti konkretne glasbene strukture, ki se od vsega, kar smo vajeni, znatno in tudi kvalitativno razlikujejo. Za vsako inovacijo obstajajo določeni izvenmuzikalni impulzi, ki pa globoko prepenetrirajo takoimenovano glasbeno vesolje, to je široko območje, v katerem se nahaja in razvija glasbena produkcija. Ta čvrsta vrasčenost izvenmuzikalnih silnic v glasbeno vesolje zahteva, da poiščemo vire inovacij iz celotnega dogajanja, ki se odvija na osi "izvenmuzikalno - glasba". Prvi moment korigira preveč lagodno prakso tistih glasbenih zgodovinarjev, ki si inovacijskih procesov ne znajo razlagati drugače kot avtomatično potekajočo spremeno avtonomnega glasbenega mišljenja skladateljev. Slednji nam daje učinkovito obrambno sredstvo proti "kratkim stikom", ki se pogosto dogajajo pri glasbenih sociologih in historiografih, ki naj bi se opirali na sociologijo. Ker pa je enostranski avtonomistični koncept vsaj v marksistični muzikologiji že davno premagan, nam ta moment tudi pomaga zbirati argumente proti praksi, ki ni nič manj škodljiva od navedene. V tej zvezi je treba poudariti, da ne nastopajo kot realni viri inovacij v glasbi vsi procesi postopnega naraščanja novih momentov muzikalne strukture. Prav tako pomembno pa je tudi dejstvo, da ne predstavljajo takšnega vira vse velike novosti in kvalitativne spremembe na socialno-političnem in tehnološkem področju, pa čeprav bi seveda od njih tudi lahko pričakovali posledice, ki so važne za glasbeni razvoj. Kot je že opozorila Zofija Lissa, ni nujno, da bi vsak družbeni preobrat sprožil glasbene novosti.*

DISERTACIJE  
DISSERTATIONS

Nikša Gligo

Problemi nove glasbe 20. stoljeća:  
teorijske osnove i kriteriji vrednovanja  
Problems of 20th Century New Music:  
Theoretical Foundations and Criteria of  
Evaluation

Teorijske osnove Nove glasbe 20. stoletja so v disertaciji razumljene na poseben način. Ne gre za kakšen kompendij najrazličnejših teorij, ki spremljajo Novo glasbo, med katerimi so zlasti številne t.i. "skladateljske teorije" ravno zategadelj, ker se v 20. stoletju vse bolj širijo razpoke med skladateljsko idejo, zapisom te ideje, njeno realizacijo, glasbenim delom in samo glasbo, pa jih mora (skladateljska) teorija zato zapolniti, ampak za minimum teorijskega, ki mora obstajati, da bi Novo glasbo 20. stoletja sploh lahko šteli za glasbo.

Disertacija vztraja na enoviti opredelitvi pojma Nove glasbe, in to z aspekta teženj k determinaciji oziroma nedeterminaciji njene glasbenosti v ustvarjalnem procesu ter z aspekta stanja materiala, ki se determinira kot kontinuum tišina-(sinusov) ton-zvok-šum, se pravi, glasbeno popolnoma nevtrarno.

Raziskujejo se načini skladateljskega "uglasbljanja" tega in takega glasbeno nevtralnega materiala. Novoglasbeni skladatelj sklada namreč vsakič znova, od začetka, ker mora pred ureditvijo materiala uvesti določeno hierarhijo v njegovo glasbeno nevtrarnost. Ta del skladateljskega nabora je tipično novoglasben, ker je v tradicionalni glasbi popolne sistemskosti bil skladatelju vedno na voljo glasbeno predurejen material, ki ga je bilo treba pri komponiranju samo uporabiti. Iz glasbeno nevtralnega stanja materiala izhaja labilen odnos med formo in glasbenostjo: forma ni več stroga in dokončna danost, ampak se oblikuje "individualno", od primera do primera. Glede na to, torej, da novoglasbeni skladatelj ni v stanju ustvarjati glasbe brezdvomne afirmativnosti, polagoma vse bolj odstopa od pristojnosti svoje avtorske arbitraže: najprej z eksplisicnim odpiranjem forme, nato z vedno bolj očitnim sugeriranjem glasbe, ki jo je možno samo suponorati (v t.i. meta-glasbenih fenomenih). Teoriji so v taki situaciji odvzete njene pristojnosti, tako da lahko uporabi edini možni, preostali modus svojega obstoja: sama poizkuša biti delo samo, to je odkritelj domnevne glasbenosti.

Ravno zavoljo omejenih pristojnosti teorije predstavljajo kriteriji vrednotenja take glasbe poseben problem. Objektivne kriterije bi bilo možno vzpostaviti samo v primeru, če bi Novi glasbi lahko pripisali zaprt teorijski sistem, ki bi jo spremlja-

brez ostanka. Ker je to nemogoče, disertacija najprej raziše možnosti uporabe tradicionalnih vrednostnih kategorij (material, zapis, obrt, novo, originalnost, aktualnost, forma kot smisel, slišnost, funkcija), pri čemer se opozori na vse omejitve, ki izhajajo iz njihovega neskladja s specifičnim značajem glasbenosti Nove glasbe. V zaključnem poglavju sta poudarjeni zlasti dve značilnosti: trend k privatiziranju ter agresivni aktivizem, ki ga zahteva Nova glasba, tako od skladatelja kot od izvajalca in poslušalca. Neglede na to, da je ni možno vrednotiti na podlagi tradicionalnih kategorij, ostaja dejstvo, da Nova glasba, prav tako iz omenjenega aktivizma, zahteva vsebinski premik v celotnem doumevanju glasbenosti, ki ne more biti več odvisna od dela, skladateljske arbitraže in kompozicijsko-tehničnih postopkov, sama kritično preizkuša svojo funkcijo, ki se optimalno potrjuje ravno v območju privatne doživljajskosti. Nova glasba 20. stoletja predstavlja poizkus osveščenja, na nas pa je, da jo s stališča individualne svobode sprejmemo in razlagamo (torej tudi vrednotimo) kot eno izmed redkih, preostalih domovanj duha v tem, le-temu sovražnem času. Obrajana dne 6. marca 1984 na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

The theoretical foundations of the New Music of the 20th cent. are in the present study treated in a special way. We are not concerned here to offer a compendium of all the theories accompanying the New Music (particularly frequent among them being the so-called "composition theories"), for the very reason that in the 20th century there are increasing discrepancies between the composer's idea, his writing down of that idea, its realization, the musical work, and the music itself - discrepancies to be smoothed out by the (composition) theory. Rather, we are here concerned with that minimum of the theoretical which must be preserved if the 20th cent. New Music is still to be regarded as music at all.

In our investigation we insist on a uniform definition of the concept of New Music - from the aspect of the tendencies towards determination and to non-determination, respectively, of its musicality in the creative process and from the aspect of the state of the material which is determined as a continuum: silence-tone-sound-noise, hence a continuum musically perfectly neutral.

Next, we study the ways of how such a musically neutral material can be through the composer "made into music". The New Music composer every time starts composing from scratch, for, before arranging the material, he must introduce in the available neutral material a certain hierarchy. This part of the composer's job is typically "new musical", because in the tradition of the so-called music of complete system the composer has always had at his disposal musically pre-arranged material which just had to be made use of by the composer. From the musically neutral state of material there comes an unstable relation between form and musicality: the form is no longer strict, no longer something definitively given, but something that is articulated in a wholly "individual" way, from one case to another. Since therefore the composer belonging to the New Music is not in a position to create music of undubitable affirmativeness, he gradually and increasingly gives up his competencies as author-arbiter, first with an explicit opening of

the form, then with increasingly obvious suggestions of music that can only be pre-supposed (in the so-called meta-musical phenomena). In such a situation the theory as well is bereft of its competencies and for the most part makes use of the only remaining mode of its existence: it tries to be the work itself, i.e. discoverer of the pre-supposed musicality.

The criteria for an evaluation of such music are a problem precisely because of the limited competencies of the theory. Objective criteria could be set up only if one could attribute to the New Music a closed theoretical system that would be followed without fail. Since this is impossible, one will first resort to the possible application of the traditional value categories (material, the writing down of musical material, craftsmanship, newness, originality, actuality, form as sense, audibility, function), and will not leave out of account all the limitations due to their disharmony with the specific character of the musicality of the New Music. The final chapter focuses in particular on two characteristics: the push towards privateness and a highly aggressive activism required by the New Music both of the performer and of the listener. Although it is not to be evaluated according to traditional categories, the fact is that New Music nevertheless demands evaluation (this being also a constituent part of its activism) since the affirmation of its value is the affirmation of its musicality. Since, again on the basis of the activism, it demands also an essential shift in the total experience of musicality, which can no longer be dependent of the work, on the author as arbiter, and on compositional-technical procedures, the New Music also itself critically re-examines its function which gets its optimal affirmation in the sphere of the wholly private experience. The New Music of the 20th cent. is an attempt to enhance the individual consciousness and it is up to us, from the perspective of one's own individual freedom, to accept it and to interpret it (hence also to evaluate it) as one of the rare homes of human mind at this adverse time.

Defended March 6, 1984, Philosophical Faculty in Ljubljana.



Redakcijska komisija  
Glasbenega  
terminološkega slovarja:  
Ivan Klemenčič, Zmaga  
Kumer, Jože Sivec  
(Ljubljana)

ODGOVOR NA KRITIKO POSKUSNEGA SNOPIČA  
GLASBENEGA TERMINOLOŠKEGA SLOVARJA

*Kritika "Ob glasbilih in izvajalcih", ki jo je napisal V. Gjurin po izidu poskusnega snopiča Glasbenega terminološkega slovarja in je bila objavljena v 4. številki Slavistične revije 1983, je po mnenju redakcijske komisije slovarja neobjektivna in tendenciozna. Zato smo sestavili odgovor, ki ga pa Slavistična revija ni hotela objaviti. Po sodbi glavnega urednika za jezikoslovje Jožeta Toporišiča v imenu uredništva naš "odgovor nima lastnosti, ki bi dovoljevale njegovo objavo v mednarodno priznanem in uveljavljenem glasilu, kakršno je Slavistična revija". Prof. Toporišič v imenu uredništva našemu odgovoru očita, da ga nismo napisali "s stvarnimi protargumenti in v tonu, ki je običajen za znanstvene revije in v kakršnem je bila napisana Gjurinova ocena". (Pismo z dne 8.11.1984.) Zato objavljamo odgovor na tem mestu.*

Ker bo odgovarjala na slovarski in slovenistični vidik Gjurinove kritike poskusnega snopiča Glasbenega terminološkega slovarja, kot na "glavna vidika ... kritike", strokovna sodelavka slovarja Z. Leder-Mancini, se bomo člani redakcijske komisije zadržali pri načelnih vprašanjih glasbene stroke v poskusnem snopiču. Ta so po mnenju kritika zlasti izbor terminov ali z njegovimi besedami "seznam besediščnih enot", ki da je "dovolj sporen gradivski korpus", in med drugimi vprašanji še področje razlag in pisnih različic.

Kritik se najprej sprašuje, kaj je bilo za poskusni snopič ekscerpirano. Ne zadošča mu pojasnilo iz uvoda, kjer beremo: "Ekscerpcija glasbenih terminov ... je doslej večidel izčrpala predvideni izbor samostojnih strokovnih knjižnih publikacij od 1920 do danes" in "dala blizu 25.000 listkov". V skladu s svojo akribijo in odtod nestvarnimi pričakovanji obžaluje, ker iz Uvoda ne izve, "katere in koliko publikacij je bilo izpisanih, koliko jih je vendarle izpred 1920 in v katerem desetletju je največja zgoščenost, koliko jih je vendarle še neizpisanih" itd. V. Gjurin, najbrž ne mislite resno, da boste v Uvodu brali sezname ekscerpiranega gradiva, pa neekscerpiranega, pa periodike itd.? Kako absurdna je ta misel dokazuje Slovar slovenskega knjižnega jezika, ki ne more imeti in nima takšnih seznamov in med zadnjimi terminološkimi prizadevanji Veterinarski terminološki slovar (zvezek s črkama A-B, Ljubljana, SAZU 1982).

razgledanimi sodelavci, kjer jim zadoščajo tudi sicer bolj lapidarna uvodna pojasnila. Podatki o ekscerpiranem gradivu so kajpada vsakemu zainteresiranemu na voljo v arhivih slovarjev. Kdor se malo spozna na slovarsko delo, tudi ve, da ekscerpција po začetni prednosti teče vzporedno z delom v redakcijski komisiji. V glasbenem terminološkem slovarju jo dopolnjujemo s knjižnimi novostmi, nadaljujemo pa z ekscerpциjo izbora strokovne periodike, kjer pa že kaže, da bo bera terminov manjša. Treba je torej tudi upoštevati (npr. pri periodiki), da je glasbeni terminološki slovar v nastajanju, da je pred nami šele prvi zvezek, označen kot "poskusni snopič", kar kritiku Gjurinu tu in drugje nikakor noče biti jasno.

Ni pa mu tudi jasno, glede na koncept slovarja "polstrokovna besedila" za ekscerpциjo ne pridejo v poštev. Gre namreč za povezanost s področjema slenga in žargona, ki ju V. Gjurin pričakuje v slovarju kot bistvena, a ju slovar, ki ima namen predstaviti nevtrarno strokovno besedišče, ne upošteva in ne more upoštevati; še predvsem zato sklepa, da gre za "dovolj sporen gradivski korpus". Že če bi kritik pravilno bral terminološki slovar, mu ne bi bilo težko ugotoviti, da so nekateri sprejeti žargonski izrazi uporabljeni samo zaradi razmejitve do terminov (prim. tudi na str. VIII uvoda trditev, da slovar "razmejuje ... strokovne izraze od žargonskih", in prav tam seznam, kjer sta poglavitna kvalifikatorja *muz.* = muzikološko in *etnomuz.* = etnomuzikološko), kar velja tudi za nekatere narečne oblike. Da je slovar slej ko prej namenjen glasbenim terminom in kot takšen tudi označen, je narekovala potreba: ker takšnega slovarja še nimamo. *Muz.* in *etnomuz.* pomeni, da sta tu zastopani umetna in ljudska glasba, pri umetni pa seveda zlasti resna, ki ima daleč največje število terminov. Vendar kakor da za to kritik nima pravega posluha. Domala vse njegovo dolgo začetno in še del poznejšega razpravljanja s številnimi zgledi poteka z zgroženostjo ob dejstvu, da nista upoštevana tudi žargon in sleng. Pri tem nam bere levite o glasbeni terminologiji izza dveh "svojih" publikacij, ki nista bili ekscerpirani in tudi težko da bosta, iz Antene in Stopa, ter vsiljuje stališča, ki so kontekstu in duhu naše stroke tuja. Namesto svetovane ankete redakcijski komisiji svetujemo mi kritiku, da sam opravi anketo med resnimi glasbeniki, muzikologi ipd., nemara na Akademiji za glasbo ali na Muzikološkem oddelku Filozofske fakultete ali v Slovenski filharmoniji pa v Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU in povpraša, koga bi v slovarju glasbenih terminov med pričakovanimi izrazi kot so kontrapunkt, harmonija, poliritem, kadenca, sonata itd. zanimali takšni izrazi, ki jih sam navaja - seveda iz revij Antena in Stop - kot so "disco štancar", "maxi single", "elpi plošča", "butnglavec", "posrati se na plastiko" ipd. in se prepriča, če je na pravi poti.

K temu ni odveč vedeti, da smo med razpoložljivimi in že tako preobremenjenimi muzikologi s težavo dobili sodelavce za ekscerpциjo in prav tako nelahko za delo v redakcijski komisiji. Oboji opravljajo to delo kot eno izmed mnogih dodatnih obremenitev iz idealizma in za simbolične honorarje (ki zaostajajo za vrednotenjem nekvalificiranega dela). V tem kontekstu je povsem resno razpravljanje kritika o izdelavi glasbenega slovarja z žargonom in slengom, kot govorjenje iz medzvezdnega etra. Ko bo izšlo že nekaj najbrž dopolnjenih in razširjenih izdaj terminološkega slovarja in če bo na voljo dovolj sodelavcev in denarja, bo nemara mogoče razmišljati tudi o slovarju glasbenega žargona in slenga. Najprej pa bo treba seveda

končati začetni slovar. Zgolj dejstvo da se V. Gjuriin ukvarja s slengom in žargonom, ni in ne more biti nobena obveza za uvajanje tega izrazja v glasbeni terminološki slovar, prav tako pa ne vzorčno za terminološke slovarje drugih strok. Ob tako povsem zgrešenih pričakovanjih kritika se seveda sprašujemo, kako je mogoče iz takšne kritikove ožje poklicne usmeritve dajati izdelovalcem terminoloških slovarjev resna načelna navodila glede izbora terminov. Če torej o čem ni dvoma, ga ni o tem, da jih bodo sestavljajci slovarjev kar najbolj zlahka obšli kot povsem nekoristna.

Kakor je kritik na obrobju problematike našega dela z vprašanji slenga in žargona, s katerimi se tako intenzivno ukvarja, tako je na obrobju glede mnogih podrobnosti slovarskotehnične in jezikovne narave, pri akcentu, sklanjatvi, izgovoru (zanj ni bilo pri tipkanju vseh ustreznih znakov, zato so kritikova daljnosežna sklepanja tu povsem odveč) ipd., za kar porabi večji del svoje nenormalno dolge kritike. Stvari obenem prikazuje tako, kakor da s takšnimi in podobnimi vprašanji, kot je npr. pisava sklona itd., ki so že sama po sebi predimenzionirana, slovar stoji in pade. Neprimerno manj pa obravnava eno osrednjih področij slovarja, tj. razlage, in spet neustrezno izbor pisnih različic. Vendar pri vprašanju pomenov terminov kljub vsej nenaklonjenosti slovarju z razpredelnico primerjave enotne zasnove razlag, ki jo navaja po lastnem izboru izpodbija očitek o slabi sestavi slovarja. Usklajenost razlag, ki so nastajale v različnih časovnih obdobjih in tudi letih, je domala brezhibna (seveda ne v smislu mehaničnega unificiranja, ki ga živo in raznoliko gradivo ne dopušča).

Kar zadeva pisavo terminov v tuji ali podomačeni obliki, meni kritik v istem pejorativnem načinu, da "se v Uvodu zvesta dve nasprotujoči si stališči". A mu le ne gre v glavo naša sistemska ureditev, po kateri dajemo prednost domači pisni obliki, če se je že uveljavila zunaj ožjega strokovnega kroga ter podrejeno dopuščamo za znanstveno rabo tujo pisno obliko, medtem ko je pri terminih zgolj z ožjo strokovno rabo ohranjena prvotna tuja oblika, ob njej pa podrejeno domača, kadar obstaja. Svojo načelno negativno oceno, kako da "priporočamo" v slovarju tujo pisno obliko, mehanično ilustrira s primeri in na stotinko izraženimi procenti, ki pa že tako bolj slabo podpirajo njegovo trditev - ne glede na to, da sklepa na podlagi prvega snopiča in ne celotnega gradiva, ki ga še ni, da ne upošteva druge normativnosti v slovarju in kajpada noče razumeti, da je trenutni rezultat posledica stanja v jeziku, kjer je pač več ožjih strokovnih izrazov. V njegovem razsojanju spet na njemu tujem področju in mehaničnem navajanju primerov, ki naj bi bili obremenilni za nas, je lahko le sprenevedanje ali neznanje. Ali torej kritik v resnici pričakuje slovenske pisne oblike za tuje termine, ki jih navaja, npr. za arpeggione, aulos, 'ud, crescendo, viola d'amore itd.? Ali hoče s tem povedati tudi, da se zavzema za podomačenje v smislu prevodov, kot jih prav tako navaja: oboa d'amore = ljubavna oboa, oboa da caccia = lovska oboa? In če te, zakaj ne potem še takoj viola da braccio = "ročna viola", viola da gamba = "nožna viola", pa lira da braccio = "ročna lira" itd. s celo družino glasbil, pa termini tipa fokstrot = (nemara) "lisičji dir"? Ali meni s tem, da bi imeli prevodi celo prednost? Kaj pa izvajalne označbe kot so allegro ("veselo" ali "hitro"? ali oboje: "hitro in veselo"?), andante, za katere imajo Nemci svoje izraze vsaj že od Beethovna

Slovenci pa uporabljamo do danes 99% italijanske? Ali se V. Gjurin zaveda, na kakšno področje se podaja? Kaj torej hoče, ima nemara kakšen boljši sistemski predlog? In na drugi strani, ali res ne najde nobenega zgleda za trditve redakcijske komisije iz uvoda, da daje slovar prednost domači pisni različici? Ker je takšne rešitve v svoji "objektivni" predstavitvi zamolčal, naj ga nanje spomnimo z nekaj zgledi: čelesta - celesta, čelo - cello, čembalo - cembalo, forminga - forminks, inštrument - instrument (z izpeljankami), kantor - cantor, klarino - clarino (in izvajalci), klavicimbal - clavicymbal, klaviciterij - claviciterium, klavičembalo - clavicembalo, klavikord - clavicord, kontratenor - contertenor, rebek - rebec, sintetizator - synthesizer, siringa - sirinks, subkantor - succentor, suzafon - sousafon, šalmaj - chalumeau, špinet - spinet, violončelo - violoncello. Ali že po tem še drži kritikov spinedljivi sklep: "... plus ça change, plus c'est la même chose"? Objektivno ne bo prav tako kritikovo sklicevanje na zadnji stavek iz našega uvoda, po katerem slovar "... uporabnika tudi usmerja k strokovno čim bolj natančnemu, smotrnemu, poenotenemu in razumljivemu izražanju v duhu stroke in sodobnega slovenskega jezika" le ko gre za pisne oblike. V citatu je zajeto celostno vprašanje normativnosti s kvalifikatorji, sistemom sinonimov, z vprašanjem homonimnosti itd. V praksi pomeni to tudi rabo dvojnic tipa basetni rog = bassethorn, bombardar = bomhart, klavir s klavirci = hammerklavier, zvončki = *neustr.* glockenspiel itd., kjer ima prednost slovenski izraz. Kaže torej, da slovar vendarle nekaj usmerja. Malce nenavadno je ob tem, da kritik sprva dopušča in tudi želi redakcijske sistemske rešitve, jih že takoj nato pogreša v slovarju (str. 290), ko pa nanje naleti (prim. samo trditve na str. 298), jih nemudoma in kot bi bil glasbeno usposobljen, ugovarja ali jih celo noče videti.

V tem smislu in z negativnimi apriorizmi razpreda kritik svoje trditve kar na celih 30 straneh, s čimer celo presega obseg slovarja in število znakov v njem. Bralca tako zavaja o resničnem stanju poskusnega snopiča, mi pa si z njegovo kritiko ne moremo kaj pomagati. Ne le, ker se kritik kljub potrebnemu dokazovanju ne zna kratko izražati, marveč zlasti zato, ker je drobnjakarski, ker se največ giblje na obrobju naše problematike in ker slovarja ne obravnava objektivno. Seveda sestavljalcu ne mislimo, da je to naše začetno delo brezhibno, da ni v poskusnem snopiču kljub skrbi nepotrebnih, zlasti drobnih napak in nedoslednosti. Prav tako možno in zaželeno bi bilo strpno razpravljanje o zasnovi slovarja in izvedbi, vendar z resničnim upoštevanjem in razumevanjem glasbene stroke, kar bi nam bilo lahko v pomoč pri nadaljnjem delu. A kako naj to pričakujemo od človeka, ki potrjuje na glasbenem področju svojo lastno oznako laika, hkrati pa kar naprej meritorno sodi in ugovarja tudi redakcijski komisiji pri njenih strokovnih odločitvah ter nas celo poučuje o glasbi iz Antene in Stopa. Kritik V. Gjurin, in ko sramežljivo omenjate pri poskusnem snopiču "blagodejne vplive SSKJ-ja", čeprav - kako drugače - le redke, ali vendar ne mislite s tem na sodelovanje Z. Leder-Mancini pri slovarju, kjer resda v zvezi z njenima že tako pretežno kritiziranimi področjema razen slabega nočete videti nič drugega? Ali bi to in takšna odkrita priznanja nemara še zasejala dvom o pravilnosti vašega črno-belega razsojanja o poskusnem snopiču?

Glede na že prej izpričane demoralizirajoče in rušilne efekte vaše slovarske kritike, ki tudi zato ne more biti najbolj uspešna, naj ugotovimo zase, da imamo o temeljih našega

slovarskega dela dober občutek, zato nam ne bo iz tega izhodišča  
- tudi ob upoštevanju vseh konstruktivnih predlogov - težko  
nadaljevati.



## IMENSKO KAZALO

## INDEX

|                          |                                                    |
|--------------------------|----------------------------------------------------|
| Adorno, Theodor W.       | 84                                                 |
| Albersheim, Gerhard      | 96                                                 |
| Andraschke, Peter        | 60, 61                                             |
| Ashley, Robert           | 83, 97                                             |
| Avguštin                 | 5                                                  |
| Bach, Johann Sebastian   | 67, 72, 84                                         |
| Bachauer, W.             | 79                                                 |
| Baglioni, Silvestro      | 58                                                 |
| Ballantine, Christopher  | 95                                                 |
| Bárdos, Kornél           | 6                                                  |
| Bartók, Béla             | 57, 58, 60, 61, 62, 75, 76, 84                     |
| Batagelj, Anton          | 19, 20                                             |
| Beck, Hermann            | 89                                                 |
| Bedina, Katarina         | 48                                                 |
| Beethoven, Ludwig van    | 102                                                |
| Bekker, Paul             | 98                                                 |
| Belaieff, Mitrofan P.    | 58                                                 |
| Berg, Alban              | 48, 52, 56, 75, 87, 89                             |
| Bessler, Heinrich        | 84                                                 |
| Bevk, France             | 27, 30, 33, 35                                     |
| Blume, Friedrich         | 87                                                 |
| Blumröder, Christian von | 76                                                 |
| Boehmer, Konrad          | 94, 97                                             |
| Boretz, Benjamin         | 89                                                 |
| Borris, Siegfried        | 75                                                 |
| Bosseur, Jean-Yves       | 80                                                 |
| Boulanger, Nadia         | 66                                                 |
| Boulez, Pierre           | 59, 77, 78, 91, 94, 95, 98                         |
| Brahms, Johannes         | 63                                                 |
| Bratos, Ana              | 21                                                 |
| Bravničar, Matija        | 34                                                 |
| Breznik, Anton           | 30                                                 |
| Brinkmann, Reinhold      | 76, 91                                             |
| Britten, Benjamin        | 72, 75                                             |
| Brown, Earle             | 78                                                 |
| Bruckner, Anton          | 67                                                 |
| Budde, Elmar             | 84, 96                                             |
| Budkovič, Peter          | 35                                                 |
| Busoni, Ferruccio        | 57, 58, 75                                         |
| Butor, Michel            | 96                                                 |
| Cage, John               | 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 92, 93, 95, 96, 98 |
| Charles, Daniel          | 83, 94                                             |
| Cone, Edward T.          | 89                                                 |
| Cope, David H.           | 78                                                 |
| Corbin, Solange          | 6, 11                                              |
| Cowell, Henry            | 81                                                 |
| Čargo, Ivan              | 36                                                 |

|                           |                                            |
|---------------------------|--------------------------------------------|
| Dahlhaus, Carl            | 76, 77, 78, 90, 94, 96                     |
| Dallapiccola, Luigi       | 75                                         |
| Debussy, Claude           | 75, 90                                     |
| Deutsch, Max              | 59                                         |
| Dibelius, Ulrich          | 75, 76, 77, 97                             |
| Döhl, Friedhelm           | 90, 92                                     |
| Eberle, G.                | 59                                         |
| Eggebrecht, Hans Heinrich | 76, 86, 87, 88, 109                        |
| Eimert, Herbert           | 77, 80, 90                                 |
| Eisler, Hanns             | 55, 57                                     |
| Enescu, George            | 58                                         |
| Erpf, Hermann             | 87, 88                                     |
| Evangelisti, Franco       | 92                                         |
| Falla, Manuel de          | 75                                         |
| Fischer, Kurt von         | 5                                          |
| Fuhrmeister, Marie-Luise  | 79                                         |
| Fürst-Heidtmann, Monika   | 81                                         |
| Gayden, L.                | 58, 60                                     |
| Gerbič, Fran              | 25                                         |
| Gieseler, Walter          | 83, 87                                     |
| Gjurin, Velemir           | 115, 116, 117, 118                         |
| Gladkov, Fjodor           | 56                                         |
| Gligo, Nikša              | 90, 92, 96, 98                             |
| Gregorčič, Simon          | 28                                         |
| Gruhn, Wilfried           | 79                                         |
| Gümbel, Martin            | 80                                         |
| Haas, Robert              | 16                                         |
| Hába, Alois               | 49, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64 |
| Hauer, Josef Matthias     | 88, 99                                     |
| Häusler, Josef            | 75, 81, 90                                 |
| Haydn, Joseph             | 102                                        |
| Heiss, Hellmut            | 83, 88                                     |
| Helffer, Mireille         | 6, 11                                      |
| Henze, Hans Werner        | 75                                         |
| Hindemith, Paul           | 65, 67, 72, 75, 76                         |
| Höfler, Janez             | 7, 15                                      |
| Hofmann, Willi            | 48, 54                                     |
| Honegger, Arthur          | 72                                         |
| Hren, Tomaž               | 15                                         |
| Huglo, Michel             | 6                                          |
| Humplik, Josef            | 91                                         |
| Ives, Charles             | 58                                         |
| Janáček, Leoš             | 58, 62, 75                                 |
| Janez, evangelist         | 5, 6, 17                                   |
| Jež, Jakob                | 19                                         |
| Jiránek, Jaroslav         | 63                                         |
| Jirák, Karl Boleslav      | 49                                         |
| Jones, Hildegard          | 91                                         |
| Julijev, Zdenko           | 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 40, 41, 45 |
| Kaden, Ch.                | 58                                         |
| Kagel, Mauricio           | 97, 98                                     |
| Kant, Immanuel            | 83                                         |

|                          |                                                                                                                |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Karkoschka, Erhard       | 77, 79, 93, 96                                                                                                 |
| Kette, Dragotin          | 36                                                                                                             |
| Kimovec, Frančišek       | 25                                                                                                             |
| Klemenčič, Ivan          | 15, 27, 48, 49, 54                                                                                             |
| Kniewald, Dragutin       | 10                                                                                                             |
| Koblar-Horetzky, Anika   | 25                                                                                                             |
| Kogoj, Marij             | 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48 |
| Kokošar, Ivan            | 21, 22, 23, 24, 25, 37                                                                                         |
| Kolleritsch, Otto        | 80                                                                                                             |
| Kolneder, Walter         | 95                                                                                                             |
| Komel, Emil              | 20, 21, 22, 23, 24, 25, 37                                                                                     |
| Kos, Anton (Gojmir)      | 36                                                                                                             |
| Kos, Milko               | 10, 16                                                                                                         |
| Kostelanetz, Richard     | 81                                                                                                             |
| Kóžycki, L.              | 66                                                                                                             |
| Kraus, K.                | 98                                                                                                             |
| Křenek, Ernst            | 84, 90                                                                                                         |
| Kristus                  | 5, 6, 9, 10, 11, 15, 17, 18                                                                                    |
| Krüger, Walter           | 76                                                                                                             |
| Krützfeld, Werner        | 76                                                                                                             |
| Kunze, Stefan            | 86                                                                                                             |
| Lachenmann, Helmut       | 76                                                                                                             |
| Leban, Karolina          | 21, 22, 24                                                                                                     |
| Leder-Mancini, Zvonka    | 115, 118                                                                                                       |
| Leibowitz, René          | 59, 76, 80                                                                                                     |
| Lendvai, Ernő            | 84                                                                                                             |
| Ligeti, György           | 77, 78, 81, 83, 86, 87                                                                                         |
| Lissa, Zofia             | 67, 68, 72, 73, 84, 96, 103, 110                                                                               |
| Lovrenčić, Josip         | 35                                                                                                             |
| Luka, evangelist         | 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18                                                                                |
| Lutosławski, Witold      | 61, 95                                                                                                         |
| Maegart, Jan             | 87, 89                                                                                                         |
| Mahler, Gustav           | 67                                                                                                             |
| Marko, evangelist        | 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18                                                                               |
| Martinů, Bohuslav        | 55, 56, 62                                                                                                     |
| Matej, evangelist        | 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18                                                                    |
| Mazovec, Ivan            | 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 41                                                                 |
| Mendel, Arthur           | 47                                                                                                             |
| Mercina, Ivan            | 21, 22                                                                                                         |
| Merkù, Pavle             | 22, 27                                                                                                         |
| Mersmann, Hans           | 76                                                                                                             |
| Messiaen, Olivier        | 75, 88                                                                                                         |
| Meško, Franc Ksaver      | 28, 30                                                                                                         |
| Metzger, Heinz-Klaus     | 76, 77, 80, 82, 83, 87                                                                                         |
| Meyer, Leonhard          | 83                                                                                                             |
| Michl, Josip             | 22                                                                                                             |
| Middleton, Richard       | 93, 98                                                                                                         |
| Milhaud, Darius          | 75                                                                                                             |
| Mitchell, Donald         | 77                                                                                                             |
| Moellendorf, Willi von   | 57, 58                                                                                                         |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | 102                                                                                                            |
| Murn, Josip              | 36                                                                                                             |
| Neuhaus, Max             | 96                                                                                                             |
| Nigg, Serge              | 60                                                                                                             |

|                                     |                                                                                                |
|-------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nono, Luigi                         | 61                                                                                             |
| Novak, Justina                      | 21                                                                                             |
| Novak, Viktor                       | 7, 15                                                                                          |
| Nyman, Michael                      | 82, 83, 93, 98                                                                                 |
| Osterc, Slavko                      | 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58                                                                 |
| Pappenheim, Marie                   | 91                                                                                             |
| Partch, Harry                       | 81                                                                                             |
| Patterson, Russell                  | 85                                                                                             |
| Pauli, Hansjörg                     | 97                                                                                             |
| Pečman, Rudolf                      | 61                                                                                             |
| Penderecki, Krzysztof               | 61, 75, 81                                                                                     |
| Perkon, Ana                         | 21                                                                                             |
| Perle, George                       | 87                                                                                             |
| Petock, Stuart J.                   | 95                                                                                             |
| Pokorn, Danilo                      | 50                                                                                             |
| Polednak, Ivan                      | 101, 102, 104, 110                                                                             |
| Ponc, Miroslav                      | 58                                                                                             |
| Posavska, Milka                     | 35, 36                                                                                         |
| Pousseur, Henri                     | 96                                                                                             |
| Povšič, Franc                       | 35                                                                                             |
| Povšič, Josip                       | 35                                                                                             |
| Premrl, Stanko                      | 19, 25, 27, 28, 30, 32, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44                                             |
| Prokofjev, Sergej                   | 75                                                                                             |
| Radetzky                            | 41                                                                                             |
| Ravel, Maurice                      | 75                                                                                             |
| Reger, Max                          | 72                                                                                             |
| Reich, Willi                        | 90                                                                                             |
| Reinecke, Hans-Peter                | 86                                                                                             |
| Reiner, Karl                        | 58                                                                                             |
| Res, Alojzij                        | 35                                                                                             |
| Riemann, Hugo                       | 85, 93                                                                                         |
| Rimski-Korsakov, Georgij Mihajlovič | 58                                                                                             |
| Rogge, Wolfgang                     | 84                                                                                             |
| Rohwer, Jens                        | 76, 91, 97                                                                                     |
| Roussel, Albert                     | 72                                                                                             |
| Rufer, Josef                        | 88, 91                                                                                         |
| Rzewski, Frederik                   | 78                                                                                             |
| Satie, Eric                         | 75, 81                                                                                         |
| Sattner, Hugolin                    | 19                                                                                             |
| Schaeffer, Paul                     | 85                                                                                             |
| Schmidt, Christian Martin           | 86                                                                                             |
| Schmidt-Faber, Werner               | 76                                                                                             |
| Schnebel, Dieter                    | 77, 78, 80, 83, 88, 95, 97                                                                     |
| Schoenberg, Arnold                  | 48, 49, 52, 57, 59, 62, 63, 64, 75, 76, 77, 79, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99 |
| Schreker, Franz                     | 48                                                                                             |
| Setničar, Franc                     | 20, 22                                                                                         |
| Sever, Anton                        | 19, 20, 21                                                                                     |
| Skrjabin, Aleksander                | 59, 66                                                                                         |
| Slonimski, Nicolas                  | 88                                                                                             |
| Sontner, Adam                       | 15                                                                                             |
| Stäblein, Bruno                     | 5, 6, 7, 9, 12, 18                                                                             |
| Stahnke, Manfred                    | 78                                                                                             |

|                          |                                                                |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Steinecke, Wolfgang      | 76                                                             |
| Stein, Richard Heinrich  | 58                                                             |
| Stelè, France            | 10, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 45 |
| Stephan, Rudolf          | 75, 81, 86, 97                                                 |
| Stockhausen, Karlheinz   | 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 88, 94, 95, 99                     |
| Strauss, Johann          | 41                                                             |
| Strauss, Richard         | 48, 66                                                         |
| Stravinski, Igor         | 49, 66, 75, 76                                                 |
| Stritar, Josip           | 30                                                             |
| Strobel, Heinrich        | 76                                                             |
| Stuckenschmidt, Hans     |                                                                |
| Heinrich                 | 48, 75, 91, 92                                                 |
| Supićić, Ivan            | 52, 53                                                         |
| Szabelski, Bolesław      | 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73                                     |
| Szabolcsi, Bence         | 38, 84                                                         |
| Szeligowski, Tadeusz     | 66                                                             |
| Szymanowski, Karol       | 65, 67                                                         |
| Ščedrin, Rodion          |                                                                |
| Konstantinovič           | 61                                                             |
| Škrabec, Stanislav       | 30                                                             |
| Šostakovič, Dmitrij      | 75                                                             |
| Talich, Václav           | 56                                                             |
| Toncitch, Voya           | 83                                                             |
| Toporišič, Jože          | 115                                                            |
| Valentinčić, Jožica      | 21                                                             |
| Varèse, Edgar            | 75, 80, 83                                                     |
| Velikonja, Narte         | 30, 35                                                         |
| Velimirovič, Miloš       | 6, 11                                                          |
| Verč, Alojzij            | 21                                                             |
| Veslav                   | 35, 36, 39, 40, 41, 45                                         |
| Vidmar, Josip            | 26, 30                                                         |
| Vinton, John             | 78                                                             |
| Višnegradski, Ivan       | 58, 59                                                         |
| Vojtěch, Ivan            | 63                                                             |
| Volek, Jaroslav          | 109                                                            |
| Vostel, Wolf             | 85                                                             |
| Vysloužil, Jiří          | 58, 61, 62                                                     |
| Wagner, Peter            | 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15                                 |
| Wagner, Richard          | 66                                                             |
| Webern, Anton            | 75, 77, 79, 80, 83, 84, 87, 90, 95, 97, 98                     |
| Wiechowicz, Stanisław    | 66                                                             |
| Wiesenhütter, E.         | 79                                                             |
| Woytowicz, Bolesław      | 66                                                             |
| Wyschnegradsky, Ivan gl. |                                                                |
| Višnegradski, Ivan       |                                                                |
| Xenakis, Iannis          | 78, 99                                                         |
| Young, La Monte          | 78, 84, 99                                                     |
| Zaminer, Frieder         | 88                                                             |
| Zega, Mihael             | 21                                                             |
| Zimmermann, Bernd Alois  | 79, 99                                                         |
| Zorzut, Ludvik           | 19, 20                                                         |

Župančič, Oton

30, 36



Muzikološki zbornik  
XX - Izdal Oddelek za  
muzikologijo Filozofske  
fakultete v Ljubljani -  
Uredil Andrej Rijavec -  
Razmnoževanje Pleško,  
Rožna dolina, C. IV/36,  
Ljubljana - Ljubljana  
1985