

UDK 785.082.1 Dusík F.B.: 78.01

Marija Bergamo
LjubljanaZNAČILNOSTI GLASBENEGA GRADIVA, SINTAKSE
IN STRUKTURNEGA REDA SIMFONIJE V C-DURU
FRANTIŠKA BENEDIKTA DUŠIKA KOT KRITERIJ
SLOGOVNE OPREDELITVE IN VREDNOSTNE
SODBE*

V knjigi „Ideen zur Geschichte der Musik“ pravi Walter Wiora: „Eine geschichtliche Entwicklung vollzieht sich nicht automatisch sondern durch menschliche Leistungen. Gattungen entwickeln sich nicht von selbst, sondern durch die an ihnen wirkenden Komponisten und deren Mitwelt. Die produzierenden Personen waren aber stets an den Spielraum gebunden, der sich aus dem betreffenden Sachverhalt und der jeweiligen Situationen ergab“.¹

Ta izhodišča bodo usmerjala tudi premislek o Simfoniji v C-duru Františka Benedikta Dušika. Njen avtor, ki je deset let (med l. 1790 in 1800) intenzivno deloval v glasbeni Ljubljani in ji zapustil vrsto svojih skladb različnih zvrsti,² je bil tedaj mlad človek, med petindvajsetim in petintridesetim letom starosti, vendar glasbeno že povsem izoblikovana osebnost; bil je funkcija češkega porekla, šolanja (na Češkem in v Italiji), lastne vsestranske praktične glasbene izkušnje ter v novem okolju veljavnih, torej dunajskih glasbenih vzornikov in vzorcev. V obdobju, ko je bil sleherni glasbeni svet časovno, prostorsko in razredno praviloma še zelo omejen, ko so skladatelji pisali predvsem za lastno prakso in svoje okolje, za danes in ne za jutri, ko niso razmišljali o dediščini starejše preteklosti, je bil dotlej (in poslej) dinamični Dušik sicer omejen s „stanjem stvari“, „situacijo“ in „zvrstmi“ — kot bi rekel Wiora, vendar očitno tudi v ustvarjalnem delu dovolj svoboden in sproščen (in kajpak tudi nadarjen), da je njegova glasba zmogla preseči njegov sočasni svet.

V leipziški reviji „Allgemeine musikalische Zeitung“ beremo leta 1802: „Die Komponisten für Instrumentalmusik, vornehmlich die Verf. von Sinfonien, Quartetten und Klavierkonzerten, haben... einen etwas harten Stand. Wir haben und kennen Mozart

* Besedilo je avtorica prebrala na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

¹ Wiora, Walter: Ideen zur Geschichte der Musik, Darmstadt 1980, 79.

² Pet simfonij, tri serenade, cerkvene skladbe: Te Deum, Missa solemnis v C-duru za zbor, soliste in orkester, dva ofertorija in dr. Gl. Cvetko, Dragotin: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, Ljubljana 1959, 70–74, 89–91; Höfler, Janez: Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, Ljubljana 1970, 87–88, 124–130.

und Haydn in jennen Gattungen... Man kennet allgemein die Werke jenner Héroen und achtet sie über alle, und nimmt sie nun nicht nur zum allgemeinen Massstabe der Beurtheilung der Arbeiten der anderer Künstler, sondern will diese Arbeiten auch in Ansehnung der Anwendung der Mittel, wohl gar in der Manier jener Künstler haben. Das erste ist strenge, das Zweyte ist ungerecht".³

Kje naj bi bilo Dusíkovo mesto v takšnih razmerah? Prav gotovo ni bil ne Haydn ne Mozart; tudi ne Matthesonov „vojskovodja, ki poveljuje“. ⁴ Njegov delež moramo iskati v skupini skladateljev, ki so sočasno, na vzporedni ali isti poti, profesionalno neoporečno, v marsičem tudi izvirno umeščali svoje delo v globalne tokove dobe in njena različna izpričevanja glasbenega.

V katalogu Filharmonične družbe v Ljubljani za leta 1794—1804 je navedenih pet Dusikovih simfonij in pet serenad,⁵ ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica pa hrani prepise treh simfonij in treh serenad.⁶ To gradivo kaže, da gre — v času, ko je bilo posnemanje sicer legitimno in naravno, ko so množično utrjevali vzorce in s tem gradili prej neznano komunikativnost glasbe — pri Dusíku za individualizirane, osebno-stno obarvane rešitve. Da se skladatelj sicer ravna po vzorcu, bolje: po pahljači tedaj aktualnih vzorcev simfonije in serenade, da pa modelom vendar dodaja lastne domisleke. V obeh pogledih je Simfonija v C-duru zanimiv primer skladbe, ki je po značilnostih glasbenega gradiva, sintakse in strukturnega reda del dvomov in iskanj, a tudi doseženih stalnic svoje dobe, hkrati pa avtonomni, relevantni glasbeni organizem. V mikrosvet te Simfonije je ujeta glasbenost sočasnega makrosveta.

Delo izpričuje, v posameznostih in v celoti, klasicistično dilemo ob koncu 18. stoletja, ki jo vsebuje formula prehoda od stališča, da je lepo red, k naziranju, da je lepo čustvo. Red, sorazmerja, periodično fraziranje, kvadratna enostavnost, simetričnost v podobi gradiva in vseh sintaktičnih povezavah ter obenem raznolika ritmična tekstura, vse je znotraj normativnega in tedaj že konvencionaliziranega. Glasbena teorija, od Johanna Matthesona⁷ prek Josepha Riepla⁸ in Georga Sulzerja⁹ do Heinricha Christopha Kocha,¹⁰ bi bila gotovo dala svoj imprimatur takšnim kompozicijskim postopkom, saj soglašajo z veljavnimi pravili. In vendar ta glasba z veseljem potrjuje Haydnovo misel:

³ Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1808/09, str. 513.

⁴ Mattheson, Johann: Grundlagen einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740; nova izdaja Berlin 1910, 29.

⁵ Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft, No. I, seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804. Izvirnik v FA, NUK, M.

⁶ To so: Serenada (D-dur) za instrumentalni septet, 2. Serenada (B-dur) za orkester, 3. Serenada (D-dur) za orkester, Sinfonia Grande (C-dur) za orkester, Sinfonia Grande (G-dur) za orkester, Sinfonia (Es-dur) za orkester.

⁷ Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister, das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der eine Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will, Hamburg 1739; nova izdaja M. Reimanna, 1954.

⁸ Riepel, Joseph: Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Frankfurt/Leipzig 1755.

⁹ Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1771—74; nova izdaja 1967—1970.

¹⁰ Koch, Heinrich Christoph: Versuch einer Anleitung zur Composition, I—III, Rudolstadt 1782, Leipzig 1758, Leipzig 1793; nova reproducirana izdaja Hildesheim 1969; Musikalisches Lexikon (2 dela), Frankfurt 1802; nova izdaja Hildesheim 1964.

„Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerkfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden... hierin Gesetze zu geben“.¹¹

Vrsto nadrobnosti v strukturi Dusíkove melodiike, v razporeditvi akcentov, pri preboju asimetričnega v simetrično, v barvanju s harmonijo, še posebej v razporejanju gradiva in oblikovnem konceptu večjih celot bi lahko pojasnili s pojmi „ideja“, „domislek“ ali celo „izraz“, „vseбина“ oz. „vsebina“ (Gehalt). Nemara gre kar za „poetičnost“, ki je po 1780, ko se je instrumentalna glasba tudi estetsko uveljavila, vse bolj premagovala „mehanicistično“; a to seveda ne pomeni, da bi bila zapostavljena ideja, ki jo je že sredi 18. stoletja domislil Alexander Baumgarten kot temeljno napotilo glasbi in ki trdi, da je glasbena popolnost dosegljiva z „enotnostjo v raznovrstnosti“.¹² Prav ta misel namreč vodi Dusíkov koncept znotraj tedanjega kategorialnega vzorca simfonije, ki je bil predpogoj osebnega modela.

V drugi polovici 18. stoletja so si najpomembnejše oblike (koncert, arija, stavek suite, sonatni stavek) še zelo blizu in uveljavljajo nekakšno skupno, predvsem harmonsko shemo (od osnovne do dominantne tonalitete v prvem delu, v drugem z analogno motiviko vrnitev v izhodišče). Za takšno tonalno določeno zasnovo forme, ki so jo tematsko trdneje opredelili šele v 19. stoletju, je bila pri členjenju znotraj stavkov še vedno pomembna delitev na „periode“ (v Kochovem, retoričnem pomenu tega pojma),¹³ in te so se končevale s t.im. „formalno kadenco“.¹⁴ Vendar je teorija zvrsti v 18. st. poudarjala bolj razlikujoče kakor skupne dejavnike. Ne samo pri opredelitvi funkcije in značaja stavkov v cikličnih oblikah, marveč tudi v razlikovanju t.im. „Setztypen“. G. Sulzer je n.pr. pisal leta 1792, da mora biti slog, ki naj bi ga „skovali v simfonijah“, „visok ali vzvišen“, češ da je simfonija „izredno pripravna za izražanje velikega, svečanega in vzvišenega“.¹⁵ Skoraj isti čas je menil H. Chr. Koch, da sta si sonata in simfonija sicer zelo podobni glede števila „period“ in modulacijske sheme, a da se razlikujeta „glede notranje zgradbe melodije“. Čeprav je priznal, da je to razliko „lažje občutiti kakor opisati“, jo je vendar formuliral z besedami: „V sonati melodični deli med seboj niso povezani tako neločljivo (hängen nicht so fortströmmend zusammen) kakor v simfoniji“. V simfoniji se „glavne teme dopolnjujejo bolj z motivičnim razpredanjem in sekvencami, v sonatah pa s stranskimi mislimi“.¹⁶ In vse te heterogene glasbene podobe povezuje nekakšno nevtrarno tematsko polje, ki je določeno z utripanjem časovnih enot in uravnovešenim „harmonskim ritmom“.

Toda hkrati so od simfonije pričakovali, da postane dramska predstava. Tehnika in struktura drame (z enotnostjo razporejenj in značajev, z logično razporeditvijo viškov in razpletov) naj bi služili dramski napetosti, namesto predstavljanja afektov in patosa naj bi simfonija orisala etično pomembne značaje, različni deli celote pa bi dobi-

¹¹ Citirano po: Musik-Konzepte 41, J. Haydn (izd. H. K. Metzger), München 1985, 24.

¹² Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetica I, II, 1750–58, 108.

¹³ Perioda je (enako kot stavek) ena centralnih kategorij Kochovega nauka o kompoziciji. Je relativno zaključena in sestavljena iz večjega števila stavkov; njene natančne obrise določa „formalna kadenca“. Dolžina periode je zelo različna; Koch navaja kot minimum osem taktov (2×4), lahko pa naraste do veliko večjega obsega (primer, ki ga navaja Koch – en stavek J. Haydna – začne s periodo dolgo 69 taktov, ni pa je razumeti kot zgornjo mejo). Gl.: Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., II, 440, 447, 358, III, 39, 54, 129, 179, 341.

¹⁴ „Förmliche Kadenz“; Koch jo imenuje tudi „Endigungsformel der Theile“ ali „Ruhepunkt des Geistes“. Gl.: Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., II, 350.

¹⁵ Sulzer, J. G.: op. cit., 54.

¹⁶ Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., II, 97, III, 312.

li funkcijo delov istega „nравstvenega značaja“. ¹⁷ V tem polju med stabilnostjo strukturalne norme in tenzijo „enovitega značaja“ se pne tudi oblika Dusíkove Simfonije v C-duru. Njeni štirje stavki imajo že ustaljen profil in uresničujejo veljavno kategorijo „lepega“ z razcvetanjem glasbenih misli znotraj sintaktično-simetričnega, omejenega prostora, ki pa ga dopolnjuje cel sistem možnih „izjem“ — razširitve ali okrajšave kvadratnih shem ter bogato motivično povezovanje oddaljenih območij forme. Prav te povezave, ki se iz okvirov enega stavka širijo tudi na cikel v celoti, so izjemno zanimive, saj bistveno opredeljujejo ta glasbeni organizem: oživljajo ga, spodbujajo in tektonsko vznemirjajo (simfonizirajo, bi rekli s terminologijo 19. stoletja), vendar ne načenjajo trdnosti celote.

Motivično celico štirih ponovljenih tonov iz začetnih taktov uvoda k prvemu stavku bi skoraj lahko šteli za nekakšno „estetsko idejo“ skladbe v Kantovem smislu, torej kot bistveno za umetnost, ker nima svojega pojmovnega adevkata. ¹⁸ Pri Dusíku je vozlišče vseh povezav, izhodišče dinamizma in konstitut domala vseh tematičnih in netematičnih linij, od uvoda k prvemu stavku do code finala. Ta celica se ritmično spremenjena, različno funkcionalno opredeljena in predrugačena z akcenti pojavlja na pričakovanih in nepričakovanih mestih glasbenega poteka. Sodobne „ideje“ obsegajo sicer osem taktov, imajo več členov in samostojen smisel (takó opredeljuje „idejo“ H. Chr. Koch ¹⁹), toda Dusík jo je omejil le na slabe štiri takte uvodnega stavka. Samo dva člena premore, ki ju deli tudi dinamika; prvi je odločilen za dramatiko in tektoniko skladbe, drugi (posebej v drugi polovici) je njegovo nasprotje, nekakšen odgovor, pravzaprav kalček melodije. Umberto Eco bi rekel, da iz takšnih idej-kalčkov nastaja „cel roman“, saj je ostalo le „tkivo, ki ga postopoma dodajaš“. ²⁰

Ne gre prezreti, da Dusík že napoveduje, oz. izpričuje poudarjeno uporabo enega centralnega motiva, ki sicer v klasicističnem obdobju pred Beethovnom ni tako jasna skladateljska intenca kot poslej, ²¹ omogoča pa trdno povezanost delov in široko razvejano strukturo, torej klasicistični ideal, ki se zdi najpomembnejši: enotnost v raznovrstnosti. Simfonija poteka, kot priporoča Koch: v enem samem „temeljnem občutju“ ²² (Grundempfindung), ki se spreminja. Izhodišče te zahteve je bilo sicer v poetiki, ²³ vendar je bolj in bolj prežemala specifično glasbene kategorije. Seveda še z jasnimi sledovi govorne dediščine.

Prav v tej luči velja presoјati na primer Dusíkovo tematiko. Povsem neizrazita je. S kriteriji nekaj poznejšega časa bi bila za simfonično obliko skorajda neuporabna, v kontekstu Dusíkove Simfonije pa ne moti. Še več: omogoča uresničenje vseh treh stopenj

¹⁷ Sulzer, J. G.: op. cit., 45. V geslu „Charakter“ Sulzer piše: „Unter den mannigfaltigen Gegenständen, welche die schönen Künste uns vor Augen legen, sind die Charaktere denken der Wesen ohne Zweifel die wichtigsten; folglich ist der Ausdruck, oder die Abbildung sittlicher Charaktere das wichtigste Geschäft der Kunst... Der Dichter, der die Gabe hat, die sittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menschen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniss unser selbst...“.

¹⁸ Kant, Immanuel: Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1793², 49, 192–194.

¹⁹ Koch, H. Chr.: Lexikon..., op. cit., stp. 745.

²⁰ Eco, Umberto: Nachschrift zu „Namen der Rose“, nem. izdaja München 1984, 21.

²¹ Gl. Rosen, Charles: Klasični stil, Beograd 1979, 43–50.

²² Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., III, 59–63.

²³ Odnos do instrumentalne glasbe je v tem času še močno prežet z ozadjem vokalnega. Odnosi in pravila se, začenši od najmanjših delov strukture do največje celote, oblikujejo na temelju retoričnega pojma oblike, ker je instrumentalna glasba le „zvočni govor“, kot je to še 1793 proklamiral J. Mattheson. Gl. Mattheson, J.: op. cit., 235.

kompozicijskega dela tedanjih dni. Koch jih opredeljuje kot zasnovo (Anlage), ki naj določi značaj ali občutje skladbe, izvedbo (Ausführung) „po pravilih umetnosti“, ki naj pripelje bistvene dele zasnove v različne situacije, ter, slednjič, izdelavo (Ausarbeitung) oz. popolno dovršitev skladbe.²⁴ V takšnem kontekstu je tema le materialna podlaga, ki konkretizira temeljno občutje skladbe; sicer ni zgolj tehnični, marveč tudi estetski pojem, vendar ji gre mnogo manjši pomen kot nekaj desetletij pozneje, ko jo romantična teorija postavi za centralno kategorijo samostojne instrumentalne glasbe. V Dusíkovem času tema še ni samostojen oblikovni element, saj za Kochovo t.im. „interpunkcijsko formo“²⁵ kriterij ni eksponiranje ali izpeljevanje, tonalna stabilnost ali nestabilnost, ponavljanje istega ali uvajanje novega (različnega ali nasprotujočega); Kochov kriterij za členjenje forme so razlike med (zaključenimi ali nezaključenimi) kadencialnimi formulami,²⁶ ki so posledica jezikovne sintakse. Oblika ne nastaja v prvih dveh fazah kompozicije (v zasnovi in izvedbi), temveč šele z „izdelavo“, kjer skladatelj v zasnovi fiksirane dele „obdela z različnimi obrati in členitvami v različnih glasbenih odlomkih“.²⁷

Dusíkova Simfonija sicer ne prikriva sledov takšne teorije; o njih govorita pomembnost kadencialnih formul in členjenja na kochovske „periode“, na odlomke različnih dolžin, ki so povezani le z enotnostjo afekta ali značaja (oboje sicer ne izključuje kontrasta, a tudi ne omogoča poznejše profiliranosti tematskih značajev, ki bi dovoljevala spopade). Vendar skladba s takim gradivom ter odgovarjajočimi odnosi v sintaksi in strukturi celote, kljub simetriji, ponavljanju in repriznosti brez sprememb, le kaže pomenke povezave, ki močno dinamizirajo obliko. Zlasti v sonatnem allegru in finalu.

Prvi stavek je sicer pravi sonatni stavek, vendar je utemeljen predvsem harmonsko, dokaj šibkeje tematsko. Prav omenjene povezave med oblikovnimi členi in znotraj vsakega posebej (včasih drobne, toda vselej pomembne) ter način obdelave gradiva, ki omogoča v skoraj haydnovskem „monotematskem polju“ logično pa obenem razgibano sonatno formo — kažejo Dusíkovo ne majhno fantazijo znotraj konvence. Še posebej v modulationski bogati, motivično zanimivi in široko zastavljeni izpeljavi z okusnimi harmonskimi domisleki. Dusík v tem stavku nedvomno uresničuje zelo napredne tendence svojega časa.

Oblikovno fantazijo in individualen pristop, ki malone dosega pomen „Versuchov“²⁸ (kakor imenuje Haydn svojo potrebo po eksperimentiranju), izpričuje tudi finale. Ta stavek sonatnega cikla, ki je praviloma rondo — torej v 18. stoletju že dolgo znana ter preskušena oblika, zasnovana na vrstenju istih in kontrastnih delov (Reihungsform) — najzgovorneje ilustrira spreminjanje v nov tip oblike. Iz sosledja medsebojno bolj ali manj nevtralnih delov se je ta forma s pomočjo variacijske tehnike (pozneje tudi zaradi zveze s sonatno obliko) po celem spektru pravih eksperimentalnih različic od Ph. E. Bacha do Haydna in Mozarta spremenila v notranje uravnoteženo, organsko obliko (Gleichgewichtsform).²⁹ Tudi znotraj cikla rondo ni več le numerično zadnji stavek. Postaja pravi finale, kjer najdemo odgovor, razrešitev, izpolnitev zasno-

²⁴ Koch, H. Chr.: Lexikon..., op. cit., stp. 146 ss, 181, 189.

²⁵ Ibid., stp. 13 s.

²⁶ Koch, H. Chr.: Versuch..., op. cit., 305, 350.

²⁷ Koch, H. Chr.: Lexikon..., op. cit., stp. 181 s.

²⁸ Griesinger, G. A.: Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810; nova izdaja Leipzig 1979, 114.

²⁹ Gl. Therstappen, H. J.: Joseph Haydn sinfonisches Vermächtnis, Berlin 1941, v: Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, IX.

ve, ki jo je opredelil prvi stavek; rondo zaokroži celoto. S tem se simfonija kot oblika dokončno otrese svoje družabne, zabavne, všečne funkcije. Dobi ravnovesje, diha med dramo in igrivostjo, obveznim in neobveznim, trdnim in ohlapnim, centrifugalnim in centripetalnim. Finale v Dusíkovem času sicer še nima tistega statusa, ki mu ga prizna romantika, za katero naj bi razglašal celo svetovno-nazorsko-ideološke poante, vendar je že zelo oddaljen od lahkotno-obvezujočega finala simfonije iz prve polovice 18. st. Dusíkov finale ima težo Haydnovih finalov v Londonskih simfonijah, res da ne v smislu preseganja ali sinteze dotedanjega glasbenega poteka, vsekakor pa v smislu uravnovešanja celote.

Pri tem se Dusík ni odločil za nobeno od pozneje jasno klasificiranih oblik rondoja. Koncept je zanimiv. Rondojskega značaja stavka ne potrjujejo le naslov, profil teme in njena pesemska oblikovna zasnova, temveč tudi trije nastopi teme v osnovni tonaliteti (drugi in tretji sta z okusno sinkopo enako varirana). Vendar, prvič je mednje vstavljena kratka prehodna (v dominantno tonaliteto modulirajoča) epizoda, ki skupaj z nastopoma rondojske teme tvori nekakšno tridelnost. Drugič pa se na mestu druge teme razvije pravi izpeljevalni kompleks, široko zastavljen, členjen v dva dela (prvi je celó stabilen, drugi fragmentaren), z razvejano, skoraj romantično drzno modulacijsko shemo (ob dominantni tonaliteti še molovska dominantna, spodnja in zgornja [kromatična] medianta, istoimenski mol), z bogatim motivičnim delom ter 16-taktnim preходом v reprizo rondojske teme in codo.

Nemir, dramska napetost (ali morda le „sceničnost“) in poskus izrazno intenzivnega preboja iz normativnega so del Dusíkove glasbene narave, ki pristaja na konvenco, da bi se ji vsaj ponekod lahko uprla. To dokazuje tudi srednji del velike tridelne pesemske oblike počasnega stavka, romance.³⁰ Če se prvi del po vseh pravilih naslanja na vokalnost fraze (jasno členjene, brez bolj zapletenih povezav), je srednji del s kar štirimi materiali širše razvit in harmonsko bolj razgiban. Prav tako menuet; namesto stroge, vnaprej določene dvodelne strukture z dvakrat osmimi takti, namesto sheme, s katero Riepel pojasnjuje svojo „Tonordnung“ in Koch prenaša sintaktično nomenklaturu svoje teorije na instrumentalno glasbo, uporabi Dusík za menuet tridelno in le za trio dvodelno obliko, „normalni“ sprehod do dominantne tonalitete pa v menuetu osveži s tonaliteto dominantine dominante in v triu z molovsko tonaliteto II. stopnje. Čeprav najmanj nov, uveljavlja prav ta stavek posebno živahno periodičnost, igrivo spevnost, poljudno gesto in folklorni navdih.

Dusíkov simfonični cikel torej smotno in premišljeno povezuje dinamično razvojnost sonatnega načela z večjo statičnostjo pesemskih področij, oba principa pa uravnoteži v finalu, ki skuša, kot bi rekel Adorno, „pomiriti igrivost odprte forme z obvezujočim zaprte“.³¹

Kljub temu je vse, kar se dogaja glasbenega v tej mali simfoniji, še vedno v soglasju s sočasno zgodovinsko predstavo lepega in „klasičnega“.³² Docela se ujema z normativnimi pozicijami Heglove filozofske estetike, ki „zakon forme“ postavlja za merilo sodbe oz. merilo vrednotenja ter ga opredeli kot „innigste und unauflösliche Verbin-

³⁰ Romanca je vedra, stilizirana, svobodna oblika, mediteranskega porekla, liričnega značaja. Sredi 18. st. sta romance med prvimi komponirala F. J. Gossec in K. D. Dittersdorf kot srednje stavke simfonij, nato pa W. A. Mozart kot počasne stavke. V violinski koncert jo je prvi uvedel I. M. Jarnović.

³¹ Adorno, Th. W.: *Aesthetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, 328.

³² Gl. Reimer, Erich: *Repertoirebildung und Kanonisierung (Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs — 1800 — 1835)*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 4/1986, 241 ss.

dung der Richtigkeit (Correctheit) und Schönheit der Form".³³ Toda Dusíkovi simfoniji gre status umetniško relevantnega dela tudi zunaj tega „zakona oblike“, ki je veljal v njegovem času — po umetniški sodbi namreč in sodbi okusa današnjih dni.

SUMMARY

An 1802 issue of the Leipzig musical magazine *Allgemeine musikalische Zeitung* reads: "Die Komponisten für Instrumentalmusik, vornehmlich die Verf. von Sinfonien, Quartetten und Klavierkonzerten, haben... einen etwas harten Stand. Wir haben und kennen Mozart und Haydn in jenen Gattungen... Man kennet allgemein die Werke jener Heroen und achtet sie über alle, und nimmt sie nun nicht nur zum allgemeinen Massstabe der Beurtheilung der Arbeiten der anderer Künstler, sondern will diese Arbeiten auch in Ansehung der Anwendung der Mittel, wohl gar in der Manier jener Künstler haben. Das Erste ist strenge, das Zweyte ist ungerecht".

A review of *Sinphonia Grande in C major* by F. B. Dusík (1765-after 1817), a versatile musician of Bohemian descent who took his studies, and partly wrote his works, in Italy but came to be a central figure of Ljubljana musical life in 1790–1800, a composer who took interest, above all, in opera, but would dedicate, and make a present of, his serenades and symphonies to the Ljubljana Philharmonic Society from its very year of foundation in 1794 as its member, would seem to offer itself to an analytical approach to the compositional and aesthetic conception of the symphony in question, which should eventually resolve the questions raised by the same symphony. Dusík's symphony was written in the period and manner of Haydn's matured style, which is manifested by the characteristics of its musical material and by the system of interrelations, or, in a manner of speaking, its syntactic, or tectonic-structural intention. Thus, the symphony itself invites:

- a comparison with the "category pattern" of the symphony (and the aesthetics of the "sublime", which has been inherent in the symphonic form since its very beginning), as well as a reflection on the theory of the symphony oriented towards the poetics of the ode, which, in turn, should be done in constant remembrance of the fact that a specific musical form will always actualize the potency such as it is contained in the musical material itself;

- the positioning of Dusík's symphony into an appropriate stage within the emancipation process of the instrumental music, or within the process of the transition from the form based on mere arrangement in a series towards one based on balance and proceeding not only from setting things in order but from a creative "working" process, where the highest aim is not a sequence of musical types, but rather a combination of individual features into a complete cycle, an organic whole;

- an essay at viewing the form of Dusík's symphony as a symbol of the classicist rationalism, or of the Kantian reason which is capable of arranging and systematizing reality through its a priori forms and principles;

- an examination of the term "classical" as another case of the confirmation of the conventionalized, obligatorily semanticized musical elements, which are the communicative basis of the whole sphere of music. The symphony, in fact, lends itself to a historical interpretation from the standpoint of the "horizon of expectation" which is

³³ Hegel, G. W. Fr.: *Aesthetic*, izd. Fr. Bassenge, I, Frankfurt 1955, 112.

based on the system of interrelations and proceeds from the foreknowledge of the types, form, and themes of the related works known then;

— an evaluation by the criteria of the time when Dusík's symphony took rise, which is in respect for, and observance of, the guide-lines of the contemporary and still valid theory of composition of J. Riepel and H. Ch. Koch, and further supported by the historically conditioned evaluative standards of the beautiful, especially by the normative position of Hegel's philosophic aesthetics.

Thus, the microcosm of Dusík's symphony can hope to be assigned its own place and identity as a relevant fragment of the musical macrocosm within the coordinates of the above-stated values.